

# SCAN<sup>sion</sup> Books

SCAN BY: LIBERATOR (LIBERATOR@POST.SK)



LIBERATOR

# Jerzy Plazewski

# FILMOVÁ ŘEČ

Z polského originálu „Język filmu“, vydaného nakladatelstvím Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe ve Varšavě roku 1961, přeložil Zdeněk Smejkal. Doslov Jana Kučery. ORBIS 1967.

## OBSAH:

(+ stránkování kapitol v originálu – kvůli častým autorovým odkazům v textu)

### PRVNÍ DÍL

#### I. VZNIK KNIHY, JEJÍ ÚČEL, METODA A PROBLEMATIKA (strany 7 - 14)

Za geniální filmové publikum  
Pravidla hry a potěšení  
Rozhovor o výrazových prostředcích je nejdůležitější  
Uspořádání knihy

#### II. MÁ FILM SVOU ŘEČ? (strany 15 - 32)

Filmová řeč existuje  
Místo „filmové řeči“ mezi souznačnými termíny  
Analogie s bádáním o mluvené řeči  
Modernost filmové řeči  
Filmové řeči se musíme učit

### DRUHÝ DÍL

#### III. PROMĚNLIVÁ VZDÁLENOST (strany 35 - 56)

Filmové okénko – záběr – velikost záběru  
Velikost záběrů  
Velký celek  
Celek  
Americký plán (polocelek)  
Polodetail  
Detail  
Velký detail  
Volba velikostí záběrů  
Posloupnost jednotlivých druhů záběrů  
Pohled – protipohled

#### IV. RAKUSRS – SKLON KAMERY (strany 57 - 62)

Nadhled  
Podhled  
Odklon od vertikály  
Zvláštní rakursy

#### V. OPTICKÁ KRESBA (strany 63 - 66)

Deformace perspektivy  
Deformace rychlosti pohybu  
Proměnlivý úhel pohledu

#### VI. HLOUBKA OSTROSTI (strany 67 - 69)

Hloubka ostrosti v záběrech s jednou akcí  
Hloubka ostrosti v záběrech se dvěma rovinami děje

#### VII. KOMPOZICE ZÁBĚRU (strany 70 - 77)

Výtvarná funkce kompozice  
Prostorové rámy filmového obrazu  
Dramatické funkce kompozice (zvýšený zájem – překvapení – narážka)

#### VIII. POHYBY PŘEDMĚTU (strany 78 - 87)

Umění pohybu  
Pohyb a klid  
Prodloužený pohyb  
Pohyb a čas  
Zrychlený pohyb  
Zpomalený pohyb  
Obrácený pohyb  
Zastavený pohyb

#### IX. POHYBY KAMERY (strany 88 - 104)

Panorámy  
Popisné panorámy (seznámení – prostorové poměry – časové vztahy – kvantitativní poměry)  
Dramatizační panorámy (cézura a napětí – překvapení)  
Jízdy kamery  
Nájezd  
Odjezd  
Jízda vzhůru a dolů  
Travelling  
Jízda po křivce  
Jízda s panorámováním

#### X. DEFORMACE OBRAZU (strany 105 - 109)

Rozostření  
Změkčená kresba  
Negativ  
Křivé zrcadlo  
Porušení snímku

#### XI. ZMNOŽENÁ EXPOZICE (strany 110 - 115)

Funkce (zvukové asociace – zintenzívnění nálady – vzpomínka – úmysl – abnormalita, nadpřirozené síly – monumentalizace – zintenzívnění pohybu – zmnožení – opakování – rozštěpené vidění - polyvizie)

#### XII. FILMOVÉ TRIKY (strany 116 - 119)

Funkce

#### XIII. ZVUK VE FILMU (strany 120 - 124)

Film se nemusel zrodit jako němý

### TŘETÍ DÍL

#### XIV. HISTORICKÝ VÝVOJ STŘÍHOVÉ SKLADBY (strany 127 - 138)

První filmy bratří Lumièrů a Mélièse  
Brightonská škola  
Edwin Porter  
Griffith  
Kulešov a Vertov  
Pudovkin  
Ejzenštejn

Francouzská avantgarda  
Vizuální skladba po roce 1930

**XV. STRÍHOVÁ SKLADBA – POKUS O DEFINICI A TŘÍDĚNÍ** (strany 139 - 146)

Montáž pro a proti  
Mozaikový ráz lidského vnímání  
Kategorie prostoru, času, příčiny  
Základní typy skladby

**XVI. TECHNICKÝ STRÍH** (strany 147 - 155)

Plynulost  
Orientace  
Rytmus

**XVII. DRAMATURGICKÁ SKLADBA** (strany 156 - 160)

Lineární skladba  
Paralelní skladba  
Synchronní skladba  
Retrospektivní skladba

**XVIII. ASOCIATIVNÍ SKLADBA** (strany 161 - 166)

Tvořivá skladba  
Skladba analogií  
Skladba protikladem  
Rapidmontáž  
Skladba příznačného motivu („leitmotivu“)

**XIX. ZVUKOVÁ SKLADBA** (strany 167 - 169)

(Zmnožená expozice zvuku – plynulost – paralelní skladba – retrospektivní skladba – skladba analogií  
– skladba protikladem – skladba příznačného motivu – prolínání – zatmívání)

**XX. OBRAZOVĚ-ZVUKOVÝ SYNCHRON** (strany 170 - 172)

**XXI. OBRAZOVĚ-ZVUKOVÝ KONTRAPUNKT** (strany 173 - 180)

Přirozený kontrapunkt  
Materiální kontrapunkt  
Kontrapunkt asociací  
Kontrapunkt protikladem

**ČTVRTÝ DÍL**

**XXII. FILMOVÁ INTERPUNKCE** (strany 183 - 190)

Zatmívání – roztmívání  
Prolínání  
Jiné formy interpunkce (rozostření – smyk – zjasnění – nepravá stíračka – stíračka)

**XXIII. SPOJOVÁNÍ SEKVENCÍ** (strany 191 - 194)

Přechody podle analogie (analogie ve výtvarném obsahu – dynamickém – hudebním)  
Přechody podle asociací (pokračování: hrdinova pohledu – myšlenky – slovní nápovědi)

**XXIV. DRUHY SEKVENCÍ** (strany 195 - 206)

Zhuštěné sekvence (syntéza: životního období postavy – složité události – vizuálního dojmu)  
Úvodní sekvence

**PÁTÝ DÍL**

**XXV. STYLICKÉ FORMY** (strany 209 - 229)

Stupňování (gradace)  
Opakování  
Refrén  
Elipsa (výpustka) (kondenzace vyprávění – podněcování fantazie – překvapení – jednota zobrazení)  
Prodloužené napětí  
Litotes  
Antitéza (protiklad)  
Metonymie  
Synekdocha  
Eufemismus (nahota – láska – sexuální úchytky – těhotenství – porod – operace – poprava – vražda – hrůzosti)  
Metafora (vizuální – dramatická – zvuková)  
Symbol (vizuální – dramatický – zvukový)  
Alegorie

**ŠESTÝ DÍL**

**XXVI. KONSTRUKCE VYPRÁVĚCÍCH ROVIN** (strany 233 - 245)

Stálá a proměnlivá vyprávěcí rovina  
Vyprávění nepřímé (plná subjektivizace vyprávění – autorův komentář – hrdinův komentář – komentář postranního svědka – subjektivnost retrospektivního uspořádání)  
Polopřímé vyprávění (hrdinův vnitřní monolog – podmiňovací způsob – lež – duševní stavy)

**XXVII. FILMOVÝ ČAS** (strany 246 - 260)

Obraz trvání  
Přítomný čas  
Odchylky od reálného času – kondenzace  
Odchylky od reálného času – prodloužení  
Zastavený čas  
Reálný čas  
Běh času  
Mínulý čas  
Budoucí čas  
Opětovnost (cykličnost)

**XXVIII. FILMOVÝ PROSTOR** (strany 261 - 265)

Dialektika filmového prostoru  
Konstrukce a popis prostoru  
Organizace prostorových efektů (lokalizace – topografie – pohyb v prostoru – stěsnání prostoru – rozšíření prostoru)

**SEDMÝ DÍL**

**XXIX. AKUSTICKÉ EFEKTY** (strany 269 - 274)

Důvěrné obcování se slyšitelem  
Deformace akustických efektů  
Akustické symboly  
Emocionální úloha akustických efektů  
Dramaturgické role akustických efektů

**XXX. TÍCHO** (strany 275 - 276)

**XXXI. HUDBA** (strany 277 - 288)

Historické koncepce filmové hudby

Hlavní úloha hudby  
Transcendentní hudba (imitační – ilustrativní – svěbytná)  
Imanentní hudba

**XXXII. SLOVO** (strany 289 - 302)

Integrální realismus či drama dialogů?  
Slovo – akustická surovina  
Slovo – prvek dialogu  
Slovo v transcendentním titulku  
Slovo v imanentním nápise

**XXXIII. HEREC** (strany 303 - 316)

Mínulost filmového herectví  
Divadelní a filmové herectví  
Typy filmového herectví (stabilní a transmutační – představující a prožívající – výrazová škála)  
Neprofesionální herec  
Statisté (stádní systém – systém individuální)  
Technika filmového herectví

**XXXIV. MASKA** (strany 317 - 320)

**XXXV. KOSTÝM** (strany 321 - 326)

**XXXVI. DEKORACE** (strany 327 - 336)

Dekorace organizující filmový prostor  
Volba pozadí – umělá dekorace  
Volba pozadí – přirozená dekorace

**XXXVII. OSVĚTLOVÁNÍ** (strany 337 - 341)

**OSMÝ DÍL**

**XXXVIII. BARVA** (strany 345 - 355)

Cesta k barvě  
Odpor proti barvě  
Hlavní funkce barvy  
Kompozice barvy uvnitř záběru  
Barevná kompozice filmu jako celku

**XXXIX. ŠIROKOUHLÉ PLÁTNO** (strany 356 - 360)

**XL. PROMĚNLIVÉ PLÁTNO** (strany 361 - 365)

**XLI. STEREOFONNÍ ZVUK** (strany 366 - 368)

**XLII. STEREOSKOPICKÝ FILM** (strany 369 - 371)

**XLIII. POLYVIZE** (strany 372 - 377)

**DEVÁTÝ DÍL**

**XLIV. ANALYTICKÉ A INTEGRÁLNÍ VYPRÁVĚNÍ** (strany 281 - 395)

Vliv techniky na ráz vyprávění  
Kondenzace akce pomocí hloubky ostrosti  
Příklady integrální inscenace  
Rommův a Hitchcockův přínos

Bazinova teorie integrálního režisérského scénáře  
Pravda a svoboda volby  
Integrální režisérský scénáře a otevřené motivy  
Antagonismus či součinnost?

**ZÁVĚR** (strany 396 - 397)

**RECENZENTŮV DOSLOV** (strany 409 - 421)

**POZNÁMKA PŘEKLADATELOVA** (strany 422 - 423)

**O AUTOROVI** (strana 424)

**BIBLIOGRAFIE** (strany 425 - 432)

\*\*\*\*\*

# PRVNÍ DÍL

## I. VZNIK KNIHY, JEJÍ ÚČEL, METODA A PROBLEMATIKA

### ZA GENIÁLNÍ FILMOVÉ PUBLIKUM

Každý rok navštíví kina celého světa 14 miliard diváků; je to počet, který ohromuje i ochromuje. Vášeň, s jakou lidé chodí do kina ve střízlivém a kritickém dvacátém století, podmanila si náhle celé lidstvo. Teoretikovi, filmovému publicistovi se často zdá, že tato náruživost se řídí tajemnými, iracionálními zákony a že chtít tu něco pořádat a konstruovat je zbytečné.

To ovšem není pravda. Chvilce slabosti pomínou, panovačná čísla ztratí svou uhrančivost a tu jasně vidíme, že osobitě duševní přijímání oněch 14 miliard diváků se utváří pod tlakem mnoha činitelů náhodných, vedlejších, ale poznatelných a změnitelných.

Vzniká nové kolektivní vědomí. Davy všech kontinentů získávají spolené duševní reflexy, standardizují svůj vkus a chápou se jistých oběžných ideálů se silou a přesvědčením, které nelze srovnat s revolučním působením tisku před pěti sty lety. Škoda, že toto vědomí se nejčastěji kuje naslepo, v přítmi naprosté ignorance, jako výslednice cynické zřítnosti producentovy a naivní ochoty divákovy.

Vzhledem k masovosti a snadné dostupnosti filmu se bohužel oprávněně tvrdí, že průměrný filmový divák má horší vkus než průměrný stálý návštěvník koncertů, malířských výstav nebo divadel. Denně nařikáme nad tím, jak obrovskou pozornost budí u diváků filmová šmíra, denně litujeme, že filmová arcidíla nemají u nich úspěch. „Film bývá hloupý a banální“, bědoval před třiceti lety Irzykowski. „Ale nemusí být nutně takový, neboť hloupost a banalita nikterak netkví v jeho podstatě.“ Tak je tomu skutečně a této naděje se nesmíme vzdávat.

Je mi jasné, že do zlatého věku uvede kinematografii ani ne tak geniální tvůrce, jako spíš vytříbené; náročné publikum. „I divák musí mít talent“, říkal o svém divadle Louis Jouvet. Je-li inteligentní publikum spíše podmínkou než důsledkem vzniku arciděl, pak musí mít talent především publikum filmové. Neboť ze všech umění má snad kinematografie ke svému plnému rozkvětu nejdál.

Filmové publikum musí být geniální. A to co nejdříve. To je hlavní a základní úkol pro filosofy a sociology filmu a pro filmové estetiky. Je to úkol reálný? Záleží na tom, zda jako východisko pro praktickou činnost stanovíme správnou „differentiam specificam“ onoho čtrnáctimiliardového auditoria.

Gilbert Cohen-Séat se ve svém „Nástinu zásad, filosofie filmu“ octl dost blízko onoho východiska, když napsal: „Poprvé v dějinách lidstva se lidé všech vrstev po celé zeměkouli hromadně věnují téže zábavě.“<sup>41</sup> Na tomto konstatování závisí téměř všechno. Film je formou uměleckého projevu, agitačním prostředkem, dodavatelem sociálních stereotypů, polyfonní syntézou všech umění, vizuálností našeho obcování s hmotou, obrazovou řečí nebo montáží skutečnosti ve významové struktury. Budiž. Ale film je především nádhernou hrou, jednou z nejnádhernějších, jakou kdy člověk vymyslel. Společenský vzestup 14 miliard diváků nespočívá v tom, aby se z nich stali filosofové a sociologové filmu nebo filmoví estetikové. Geniální filmové publikum je pro mne publikum, které si umí hrát na film.

### PRAVIDLA HRY A POTĚŠENÍ

Z Cohen-Séatova konstatování logicky vyplývají dvě možnosti. Buď jdeme za těmi, kdo hru vymýšlejí, a diskutujeme s nimi, jak tu hru mají vymýšlet, nebo jdeme za těmi, kdo si hrají, a učíme je, jak si hrát lépe, jak se bavit dobře. Druhá cesta se mi zdá důležitější než první. Geniální publikum lze totiž vychovávat, avšak ze samého procesu výchovy se žádný geniální tvůrce nezrodí.

Upřímně lituji diváky, kteří pochopili *Silnici* jedině jako historii manželských nevě kosmatého Zampana. Lituji i ty, kteří při filmu *Před potopou* čekali jenom na to, aby se dověděli, na kolik let byli odsouzeni vrahové mladého Davida. Zdá se mi, že se ošidili; zaplatili za celý film a vzali si z něho jenom polovinu. Bylo by vděčným úkolem pro sociologa vyzkoumat, co si z filmu odnesly jednotlivé skupiny konzumentů a vůči kolika jeho barvám zůstaly slepé. Dala by se z toho sestavit názorná pyramida, jak si kdo umí hrát. Dolní části této pyramidy – i když to samy dobře nepocítují – se připravily o většinu potěšení. Připomínají diváka, který zná Matisse z černobílých reprodukcí. A má přitom k dispozici barevné originály.

*Naučit diváka hrát si na film!* Myšlenka napsat tuto knihu se zrodila během diskuse v jednom filmovém klubu. Diskutovalo se o *Občanu Keanovi* od Orsona Wellesse. Byl to nepochybně krus lidí, který se chtěl hře naučit, který po tom toužil vědom si už toho, že potěšení se ztrojnásobí, bude-li film vnímat v celé jeho úplnosti. Avšak když se vyčerpaly vyznížné poznámky o společenském smyslu díla, o vztahu díla ke skutečnosti a

o psychologické nepravděpodobnosti některých situací, diskuse nedokázala překročit tento posvátný kruh. Všichni cítili, že velké hodnoty filmu, jež instinktivně tušili, spočívají v jeho uhrančivé řeči. Ale nikdo jim neuměl ozřejmit, v čem tkví tyto hodnoty a jak je poznávat v jiných dobrých filmech. Hlediště připomínalo sál taneční školy, plný párů připravených na nejskočnější tance, které však nepotkaly svého mistra. Páry nesměle zkusily několik nemotorných obrátů a s rozpaky si sedly ke stěně ve smutném očekávání.

Existuje hra sice poněkud méně universální, ale zato se starými a váženými tradicemi – literatury. V této oblasti počet těch, kdo diskutují s pisateli vymýšlejšími hru (nazýváme je literárními vědci nebo kritiky), je podstatně menší než velký zástup těch, kdož učí pravidlům hry a které nazýváme učiteli. Dobrý učitel literatury nepožaduje po žákovi, aby věděl, v kterém roce umřel Homér a kdy se narodil Mickiewicz, nýbrž učí poznávat krásu a tím *rozmmožovat příští potěšení* konzumenta krásy.

Samozřejmě i tu se velmi často stává, že kantorské tlachání má u nepoddajného posluchače účinek opačný; více osob četlo *Pana Tadeáše* dobrovolně, když byl četbou zakázanou, než když při maturitních zkouškách bylo třeba rozebírat křivku Tadeášových citů k Zošce. Ale nikdo nepochybuje o zásadě, že je nezbytné nějak uvést čtenáře do pravidel hry, má-li číst s potěšením arcidíla světové literatury, Ačkoli konzum filmových představení na celém světě mnohonásobně převyšuje konzum knižní literatury, nikde se ještě výrazně neuznalo, že totéž je třeba udělat i v kinematografii.

Proto také *filmový analfabetismus* je mnohem rozšířenější než prostý analfabetismus, i když není tak nápadný. Neprojevuje se totiž tím, že divák přestává konzumovat. Spíš naopak – projevuje se konzumací nadměrnou a nekritickou.

### ROZHOVOR O VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDCÍCH JE NEJDŮLEŽITĚJŠÍ

Kdybychom v zájmu dobré hry začali hovořit s těmi, kdo si hrají, největší pokroky by publikum činilo při rozhovoru o prostředcích, jež má filmový tvůrce k dispozici. Otázka výrazových prostředků ve filmu snad nejvíce umíká pozornosti diváka, který je absorbován sledováním děje a který tedy je na nejnižším stupni zasvěcení.

Z hlediska genetického je otázka výrazových prostředků jakýmsi prvním problémem filmového umění. Vždyť dosavadní dějiny filmu byly především dějinami vývoje výrazových prostředků. Jestliže se počet těchto prostředků zdá zhruba uzavřen, znamená to, že konečně nastala chvíle, kdy je třeba napsat stylistiku filmové řeči. Následující etapa vývoje filmu jistě bude spočívat – život to potvrzuje – na přesunutí důrazu z *filmové řeči na obsah* touto řečí vyjadřovaný. Nebude to nikterak znamenat soumrak filmu jako umění. „Chvilce, kdy se dopsala mluvnice některého jazyka, nejen neodsuzovala básníky k nečinnosti, nýbrž byla často podnětem k rozkvětu literatury“, napsal jsem v „Malých dějinách filmu“.

Protože vlastním adresátem je mi divák, nikoli tvůrce, méně mi záleží na zkatalogizování výrazových prostředků, po stránce technické a více na prozkoumání škály *estetických možností*, jež daný prostředek poskytuje.

Čtenáře bude jistě zpočátku zárazet velké množství *příkladů*, rozsetých po celé knižce. Je to však záměrný postup autorův. Po letech, ve kterých jsme se domnívali, že teorie musí předbíhat uměleckou praxi a diktovat jí hotová a podrobná pravidla, nabyli jsme úcty k arcidílům a k jejich úloze při utváření teorie. Teorie vyvozená až z praxe má aspoň tu přednost, že je snadno ověřitelná. Chce-li čtenář fakt, že dávám přednost konkrétním příkladům před apriorními konstrukcemi, pokládat za důkaz autorovy malé myšlenkové samostatnosti, zajisté bude mít pravdu. Tento poznávací minimalismus, málo ambiciózní, pokládám však za výsledek trpkých estetických zkušeností minulých let.

Chťel bych hned poznamenat, že příklady uvedené v knize jsem vybíral především tak, aby dávaly co nejlepší představu o probíraném výrazovém prostředku. Proto také takové příklady nesplňují vždycky (i když jsem o to usiloval) požadavek vysoké, vzorné umělecké hodnoty. Diskrétnější použití daného prostředku vede často k výsledkům umělecky, dokonalejším, ale tu se může ukázat, že příklad je málo výrazný. Vtíravá metafora je velmi komunikativní, stylistickou formou, ale často zároveň i rušivou uměleckou chybou.

A tu se naskytá důležitá otázka: geniální publikum má nejen znát filmové výrazové prostředky a způsob jejich využití. Má kromě toho rozlišovat užití novátorské od banálního, subtilní od triviálního. Ačkoli mnoho citovaných příkladů se snažím hodnotit, nelze vždy na hodnotnosti položit takový důraz jako v recenzi.

Řekl bych ještě více: že kromě znalosti výrazových prostředků potřebuje geniální publikum dobrý umělecký vkus, neboť jen on umožňuje neomylně rozlišovat mezi díly vynikajícími a nezdařenými. Při četbě této práce je tedy třeba pamatovat na to, že sama znalost filmové řeči se ještě nerovná dobrému vkusu.

V podstatě mi tu méně záleží na konečných a neměnných definicích než na hromadění pestré palety příkladů, jež problému co nejuplněji vyčerpávají. Ostatně při vši své skromnosti má tato badatelská metoda jednu

nemalou přednost. Stručná definice, obsahující všechny případy minulé i budoucí, je nezbytná, tvoří-li někdo vlastní, uzavřený a logicky dokonalý, systém. Škála příkladů naopak inspiruje, vybízí čtenáře, aby sám vyvozoval závěry. V umění tak živém, proměnlivém a neukončeném jako film se uzavřené systémy zdají méně důležitými než všestranně podněcovaná hloubavost.

V uspořádání filmové gramatiky a stylistiky je jeden případ téměř klasický. Raymond Spottiswoode v anglické „Filmové gramatice“, vydané v roce 1935<sup>2</sup>, si také zvolil diváka za předmět svého zájmu; v podstatě začínal účinem na diváka a od něho přecházel k technickému řešení. V naší knize postupujeme právě naopak; zdá se mi to jednodušší a přehlednější. Tak tedy: od jednotlivých operací technických k objasnění rozmanitých funkcí estetických, jež v nich mohou být obsaženy. Bohužel ani tento opačný postup neumožňuje důsledně vyčerpat materiál a tak se někdy od něho vědomě odchylujeme.

## USPOŘÁDÁNÍ KNIHY

Jak tedy sepsat jednotlivé výrazové prostředky? V jakém pořadí? Podle čeho konstruovat obsah? Metodologicky nejspřávnější by tu snad byl... soupis podle abecedy. Každá jiná metoda je subjektivní, autor ji o vlastní újmě vnucuje materiálu a vede opět – což je horší – k různým nedůslednostem. Abych však vedle sebe hromadil podobný materiál přibližně téže specifické váhy, rozhodl jsem se uspořádat výrazové prostředky podle toho, zda se týkají menších nebo větších částí filmového díla.

Strukturální jednotky filmového díla rozlišují podle tradičního dělení všeobecně užívaného; ani to mě neuchrání – jak uvidíme – před nepřesnostmi. Za základní strukturální jednotky filmu – analogicky k dělení literárního výtvoru na kapitoly, periody, věty a slova<sup>3</sup> – pokládám tedy:

- 1) filmové okénko** – nejmenší statickou jednotku, jednu přihrádku osvětleného filmového pásu;
- 2) záběr** – nejmenší dynamickou jednotku, kus pásu mezi dvěma nejbližšími montážními spojeními;
- 3) obraz** (scénu)<sup>4</sup> – úsek filmu, složený z několika záběrů nebo řady záběrů, spjatých jednotou místa a času;
- 4) sekvenci** – část filmu, skládající se z několika obrazů nebo z celé jejich řady a vyznačující se jednotou děje, avšak málokdy jednotou místa a času;<sup>5</sup>
- 5) film** – kompoziční celek uzavřený a podepsaný tvůrcem.

Proti tomuto dělení lze snést mnoho závažných námitek. Už první z uvedených jednotek naráží na prudký odpor některých teoretiků. *Okénko* prý není vůbec částí filmu, neboť film, tedy i jeho nejmenší část, probíhá v čase. Vyjímát z něho jakýkoli statický fragment<sup>6</sup> je nejen teoretická fikce, nýbrž přímo lež, poněvadž filmový divák nic statického nevnímá. Jako *záběr* se rovněž označuje úsek pásu, natočený mezi spuštěním a zastavením kamery, ale to je hledisko spíše technologické než dramaturgické<sup>6</sup>. V poslední době se rozvíjí skladba uvnitř záběru; užívá se velmi dlouhých záběrů (dosahujících někdy až 10 minut filmového času); tu se mnohdy stírá hranice mezi *záběrem* a *obrazem*. Konečně pojem *sekvence* je většinou čistě subjektivní a v téměř díle jich může jeden kritik rozlišit jen několik a druhý celou řadu.

Přes tyto nedostatky přijímám uvedené dělení, protože – lepší nemáme. Naštěstí jsme tohoto dělení použili jen jako pomůcky a jeho nevelká přesnost nemůže vést k vážnějším chybám.

Stejně nepřesně určují i to, jakých jednotek se týká ten který výrazový prvek. Jsou tu věci nesporné. O volbě rakursu kamery, o kompozici nebo deformaci obrazu lze hovořit už ve vztahu k jednotlivému okénku, kdežto o montáži nejméně v souvislosti se dvěma po sobě následujícími záběry a o konstrukci vyprávěcích rovin až v souvislosti s celým filmem. Ale více je problémů sporných. Např. hudební partituru filmu je třeba rozebírat v celku ve spojení s vizuální stránkou celého filmu. Může však dojít k plodnému zkoumání hudebního obsahu některých sekvencí, ba i některých obrazů. Různé stylistické formy (např. metafory) se mohou týkat dvou po sobě následujících záběrů, ba i jednoho záběru, ale musíme se na ně dívat v kontextu celého filmu, poněvadž jsou neautentičtější projevem tvůrčovy individuality.

Z těchto důvodů tedy nezacházím dál ve spojování skupin výrazových prostředků s jednotlivými složkami filmu. Stačí mi, že pro uspořádání materiálu existuje nějaké kritérium, a nechci tuto problematiku pedanticky rozvíjet a konstatovat, že týž materiál lze seskupit i jinak.

Jednotlivé prvky filmového projevu do sebe organicky zapadají, přímo se prostupují. Myslím, že vzhledem k této zvláštní „osmóze“ žádné dělení nezaručuje, že soustředí všechny příbuzné jevy v jednom bodě knihy, žádné dělení nezabrání jistému opakování a návratům.

Vzpírá-li se svou povahou sám předmět našich úvah pokusům o syntetičtější a přehlednější dělení, musíme čtenáři jeho práci poněkud usnadnit. Snažil jsem se mu pomoci zejména tím, že velmi často *navazují* na jiné kapitoly, dřívější nebo pozdější. Možná je to poněkud vtíravé, ale čtenář v podstatě rád ví, kdy se hovoří o věcech zcela nových, kdy vstupujeme – třeba z jiné strany – na půdu už známou nebo naopak na půdu, na kterou se ještě vrátíme.

Dodám ještě, že ačkoli v kapitolách a podkapitolách této knihy budou východiskem zpravidla určité technické operace, skýtající rozmanité estetické možnosti, neznamená to, že se budeme zabývat všemi technickými operacemi, v kinematografii pěstovanými. Například: zadní projekce, putující maska, dokreslování a používání maket jsou operace, které netvoří žádné nové estetické efekty, nýbrž jen jinou cestou (laciněji, jednodušeji atpod.) vytvářejí určitou náhradní skutečnost. Výrazovými prostředky by se mohly stát až tehdy, kdyby se projevíly, kdyby upustily od svého iluzivního rázu. V jejich zásadní podobě se jimi zabývají příručky o technologii příslušných filmových profesí.

Je třeba zdůraznit, že tato kniha je ve značné míře konfrontací *cizích názorů a mínění*, někdy dost rozporných. Je-li její určitou předností – snad nikoli jen na polské půdě –, že shrnuje v relativní celek problémy, probírané nejčastěji zlomkovitě a bez vzájemné souvislosti, je pak nasnadě, že ohromná většina vyslovených soudů není výhradně vlastnictvím autorovým. Čtenář tu najde mnoho citátů zejména tam, kde jde o historický vývoj daného problému. Filmové teoretické myšlení – často, pravda, rozptýlené a nekodifikované – je však už dost bohaté, aby se ukázala nesmyslnost všech partyzánských pokusů „začínat od nuly“. Takové pokusy by spíše zsměšňovaly příliš „samostatného“ autora, jež by možná hledal klíč k dávno otevřeným dveřím.

Kromě cizích názorů, které cituji a reprodukuji a s kterými: souhlasím, uvádím někdy názory a mínění podle mého soudu mylné, a to tehdy, jestliže podněcují k pozitivní replice nebo prostě pomáhají myslit a vybavují nové asociace.

Chťel bych včas upozornit, že zásadní kostra těchto úvah vznikla na půdě jen jednoho *druhu* kinematografie: filmu hraného. Jen zřídka kdy jsem se mohl zabývat výrazovou strukturou dokumentárního filmu a ještě méně filmem populárně vědeckým, vědeckovýzkumným, animovaným. Není pochyb, že účín určitých výrazových, prostředků se mění podle jejich vztahu k jednotlivým druhům. Např. transcendentní titulky (viz. str. 298), těžko snesitelný v současném hraném filmu, je nenahraditelný ve filmu populárně vědeckém. Imitační hudba (viz str. 282), které se oprávněně smějeme v hraném filmu, je zcela namístě ve filmu animovaném.

Podobně jsem musel jen okrajově pojednat o výrazových prostředcích uvnitř hraného žánru, o jejich použití v jednotlivých *druhových formách* tohoto žánru. Určitý typ výrazových prostředků, např. zrychlený pohyb (viz str. 83), pojí se především s veselohrou, zejména s fraškou a groteskou. Přeneseme-li se do jiné druhové formy, mohou mít nezamýšlený komický účín. Avšak značná většina výrazových prostředků, se chová neutrálněji a může ve stejné míře sloužit různým žánrům. Jestliže jsem právě tuto problematiku víc nerozvinul, lze to dodatečně vysvětlit nízkou úrovní filmové genologie<sup>b</sup>, jež se dosud nevymanila ze stadia nejobecnějších pravd a dílčích postřehů.

Chudoba naší filmové estetické *nomenklatury* a vůbec nedostatek označení pro mnoho jevů. Které už krystalizují, ale pokřtěny ještě nejsou, nutí mě, abych, navrhoval nové termíny nebo přímo nové pojmy. Nemohl jsem v textu vždycky podtrhnout, že jsou to obraty ještě, nevžitě a obecně naprosto nezávazné (vyžadující tedy tříbení). Sám život prověří jejich výstižnost, potřebu a popřípadě je zlepší.

Nakonec ještě jedno upozornění, které – jak praví významný filmový historik Georges Sadoul – nemá chybět, v žádné závažnější práci o filmu. Upozornění, na nespolehlivost *lidské paměti*. Literární kritik může kdykoli sáhnout po rozebírání díle, několikrát pročíst pasáž, jež ho zajímá, srovnat ji s analogickými úryvky v dřívějších vydáních atpod. Úděl filmového kritika je naprosto jiný. Nesmírně vzácné jsou případy, kdy si může dovolit ten luxus a promítnout si film, z něhož chce citovat jednu scénu. Stejně tak málokdy má k dispozici montážní listinu nebo speciální analytickou, partituru filmu, který ho zajímá. Všechny příklady v této knize tedy podávám tak, že spoléhám na vlastní paměť a že se opírám o potmě psané zápisky při projekcích; výjimku z tohoto pravidla tvoří příklady, které se mi podařilo srovnat s cizím popisem, fotoskou atpod. Není proto vyloučeno, že při srovnání popsanych příkladů s filmy může čtenář v mnoha případech narazit na určité rozdíly.<sup>7</sup>

## POZNÁMKY

**1.)** Gilbert Cohen-Séat: „Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma. I. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie.“ Presses Universitaires de France, Paris 1946, str. 21.

<sup>a</sup> Pro úplnost dlužno uvést, že ve filmovém díle lze rozeznat i větší uzavřené části, „díly“, které jsou soustavou několika sekvencí. – Pozn. red.

<sup>b</sup> Filmová genologie – nauka o filmových žánrech. – Pozn. překl.

2.) Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique“. Faber and Faber, London 1935. Second Printing University and California Press, Berkeley and Los Angeles 1951.

3.) Nerozvíjím tuto analogii do podrobností, protože pak vede ke shodám jen zdánlivým, ba hůř – ke shodám falešným.

4.) Nebo, jak tomu chce prof. B. Lewicki (Podstawowe zagadnienia budowy dzieła filmowego ve sborníku „Zagadnienia estetyki filmowej“, Varšava 1955) – „montážní frázi“. Tento pojem se však zcela nekryje s mým pojetím „obrazu“.

5.) Pro přesnost je namístě hned poznamenat, že okénko se významově nekryje s fotoskou dané scény. Fotosky se dělají, jak známo, mimo natáčení dané scény a jsou zpravidla reinscenací, která se od originálu nezřídka liší (např. postavením kamery). Zcela bezpečným předmětem rozboru může být jedině fragment pásu, a to takového, který se stal součástí definitivní kopie filmu.

6.) Kromě toho jeden takto chápaný záběr může být rozstříhán např. na tři části, mezi než byly z dramaturgických důvodů vloženy dva jiné záběry. Výrobní homogennost těchto tří záběrů má pak pro filmologa význam druhořadý.

7.) Je však třeba pamatovat, že určité filmy, zejména němé, existují v rozličných montážních verzích, které se často v podrobnostech velmi liší a jsou tedy i odlišně popisovány (např. str. 133).

## II. MÁ FILM SVOU ŘEČ?

### FILMOVÁ ŘEČ EXISTUJE

Geniální publikum, o kterém smíme snít, je určitě to, které neredukuje obsah *Silnice* na historii Zampanovy věrolomnosti. Takové publikum dokáže vyčíst z uměleckého díla všechno, co do něho vložil autor, vnímat všechny jeho více nebo méně skryté intence i bezděčné reflexy, kolísání nebo nedůslednosti.

Obyčejný rozhovor s citlivým člověkem nám může odhalit jeho duševní svět, záliby, vášně, názory a s pomocí zámlk, váhání a přefeknutí i pocity a fakty, jež si náš spolubesedník neuvědomil nebo se je před námi snažil skrýt. Výměna názorů mezi tvůrcem filmového díla a jeho publikem, ke které dochází v kině, musí mít týž význam, musí přinášet podobné výsledky.<sup>1</sup>

A naopak: chudé publikum, které vnímá jen sám povrch filmu a okrádá se o většinu estetických dojmů, je publikem, které neumí číst, není schopné vyčíst z díla ani polovinu autorských záměrů. Takové publikum, jež ještě dnes převažuje ve všech kinech světa, připomíná osobu, která zná velmi slabě autorovu řeč: chápe jedině prosté informace jako „to je stůl“ nebo „zabil ho“, ale přestává se orientovat, jakmile film přechází k jemnějším popisům nebo psychologickým motivacím.

Není náhoda, že se nám tu do pera tlačí slova jako „rozhovor“, „vyčíst“, „informace“, „popis“, „analýza“, konečně „řeč“ – zřejmě lingvistické analogie. Termínu „filmová řeč“ se běžně užívá ve filmové publicistice; dobyl si domovské právo ve filmové estetice. Avšak jde tu jen o případnou pracovní metaforu, či lze hovořit o „filmové řeči“ v přesném významu toho slova? Určeme nejprve, co rozumíme oním „přesnějším významem“.

Jazyk, specifický způsob individuálního nebo kolektivního vyjadřování, má čtyři hlavní rysy, které určují jeho místo ve vzájemných lidských vztazích. Za prvé slouží jazyk ke *sdělování a výměně myšlenek*. Za druhé jazyk umožňuje dorozumění těch, kdo spolu hovoří, na základě jeho oboustranné srozumitelnosti, tedy na základě rovnoprávnosti<sup>2</sup>. Za třetí se jazyk musí vyznačovat přesností, nedvojsmyslností pojmů, neměnným vztahem mezi zněním a významem slov. Za čtvrté musí mít jazyk dostatečnou možnost, aby vyjádřil pojmy dost *subtilní a abstraktní*.

Jak známo, mluvená řeč nespĺňuje ideálně žádnou z těchto podmínek, na což si stěžují jak zákonodárci tak básníci. Změny ve významu slov, jež studuje sémantika, i další překážky ve sdělování a šíření myšlenek mají svůj počátek ve faktu, že v moderním mluveném jazyce není slovo-symbol plně totožné s pojmem, který označuje. Slovo se stává bariérou, oddělující objekt od subjektu, stává se pro myšlenku deformujícím filtrem.

Všechny uvedené rysy splňuje jedině řeč matematiky, odvozená dedukční metodou z několika základních axiomů. Tento logický, nerozporný systém řeči operuje také *prostředkujícími znaky*, které však jsou absolutně jednoznačné, adekvátní pojmům, jež reprezentují. Přes tyto přednosti je spojení matematické řeči s životem omezené a rozsah pojmů, jež vyjadřuje, tvoří jen úzkou výše skutečnosti.

Chápeme-li „řeč“ široce, má každé umění svou osobitou řeč (kromě literatury), neboť každé umění sděluje myšlenky a city, ale co do rozpětí a univerzálnosti konstatujeme samozřejmě, kvantitativní rozdíly.

Ve studii „Řeč naší doby“<sup>3</sup> známý francouzský teoretik André Bazin správně zdůrazňuje odlišný ráz filmové řeči. Píše: „Její výrazové možnosti jsou natolik bohatší a rozmanitější než možnosti řeči tradičních umění, že o ní musíme uvažovat zvlášť jako o jediné výrazové formě, jež vskutku může soutěžit s mluvenou řečí... Kresby nebo barvy se také dá využít technicky a prozaicky: bílý trojúhelník na černé tabuli není uměleckým dílem, nýbrž obyčejným matematickým znakem. Podobně je tomu s kresbami architekta. A přece netvrdíme, že kresba a malířství jsou řeč. Jsou jí jedině, dodatečně, poněvadž musí označovat, ale znak je pro ta umění jenom druhem prefabrikátu, kterým se málokdy odtrhává a málokdy se dá odtrhnout od syntézy, jež ho přerůstá. Naproti tomu film – zdá se – je uměním po způsobu literatury, jejíž materiál, jazyk, existuje samostatně už předtím. Filmová řeč také existuje logicky dříve než její umělecké nebo mimoumělecké projevy. Neexistuje pedagogická hudba, avšak existuje vědecká kinematografie, která se může zabývat jak astronomií tak algebrou nebo experimentální psychologií.“<sup>4</sup>

Soustava filmové řeči ovšem také operuje prostředkujícími znaky, nikoli skutečností samou. Operuje *vizuálně-auditivním obrazem* jako mluvený jazyk operuje slovem, a řeč matematiky konvenčním symbolem. Ale tento filmový prostředkující znak má rozhodně nejméně konvenční ráz, je svou podstatou nejbližší skutečnosti samé. Jeho sugestivnost spočívá v jeho dokumentární síle. Obraz nehovoří, obraz ukazuje. Každé umění kromě filmu vyžaduje od konzumenta, aby nejprve přijal jeho systém ekvivalentních prostředkujících znaků. Mlčky

musíme souhlasit s tím, že „prostor suchého oceánu“ a krása krymských stepí nám bude sdělena pomocí slova a že ve Třetí symfonii apoteóza hrdinství bude vyjádřena zvuky.

Naproti tomu ve filmu takový předchozí souhlas není u vnímatele nutný. Krása krajiny, apoteóza hrdinství jsou prostě ukázány, vyňaty ze skutečnosti, jež nás obklopuje. Zdá se, že předmět působí přímo na vnímající podmět. A i když je to iluze, náhradní efekt, jehož objektivnost je příliš často zdanlivá, stačí to k vyvolání pocitu *spoluúčasti*<sup>5</sup>, který rozhoduje o účinu filmu.

Avšak vizuálnost filmu, nejnápadnější differentia specifika X. Múzy, nestačí k tomu, abychom bez odpovědi na další otázky rozhodli, zda filmová řeč vskutku může konkurovat mluvenému jazyku. Vizuálně-auditivní ráz odrážení skutečnosti se týká jenom třetího ze čtyř rysů jazyka: *nedvojsmyslnost*, stabilního poměru mezi označujícím a označovaným. Sémantická kvalita filmového vyjádření je mnohem přesnější než slovní označení, poskytuje mnohem méně možností pro rozdílné interpretace než slovní definice<sup>6</sup>. Uvidíme však, jak se ve filmovém kontextu projevují jiné stránky řeči a pochopíme výhrady, jež dodnes mají teoretikové vůči pojmu „filmová řeč“.

Lze filmovou řeči *sdělovat myšlenky*? Těžko je o tom pochybovat od dob *Křížníka Potěmkina*, ba už *Zrození národa*. Ještě méně pochybnosti budí sdělování citů.

Umožňuje filmová řeč úplné dorozumění mezi tvůrcem a vnímatelem? Tu může dojít – a denně dochází – k nedorozumění, jak nám je signalizuje dvakrát citovaný příklad se *Silnicí*. Fellini chtěl vyprávět o osamocení a poslání lásky a někteří diváci si z toho vzali jen relaci o násilníkovi, který týrá svou ženu. Máme právo vyloučit ze svých úvah primitivní publikum, toho žáčka na kursech cizího jazyka, který chodí za školu a chápe jen ty nejprostší termíny. Ale někdy je tomu podobně i s kritiky.

Zcela různě a často v rozporu s tvůrčovým záměrem interpretovali recenzenti scénu ze *Silnice*, jejíž význam byl pro Felliniho jednoznačný: „A teprve v poslední scéně, po Gelsominině smrti, otvírá se zkamenělé srdce Zampana, jehož vzlyk nevyjadřuje jen zoufalství, ale zároveň i duševní úlevu.“<sup>7</sup> Někteří kritici například tvrdili, že tato poslední scéna nevyjadřuje nic kromě náznaku, že vystřízlivělý Zampano se ihned vrátí k svému dřívějšímu způsobu života.

Výrazný příklad uvádí Bazin<sup>8</sup>: když byl ve Francii uveden *Občan Kane* od Orsona Wellese, kritik Denis Marion sestavil z novinových výstřížků dvanáct zcela rozdílných verzí ideového smyslu filmu, jak ho pochopila dezorientovaná kritika.

Oba příklady jsou však nápadné tím, že jde vlastně o díla novátorská, jež v obsahu i formě přinášejí zárodky nových, dosud neznámých řešení. Prominuli bychom přece profesorovi cizího jazyka, že spolu se svým žákem nerozumí ještě nějakému právě ukutému neologismu.

V naprosté většině lze konstatovat, že záměry zkušeného filmového tvůrce jsou připravenému divákovi plně srozumitelné.

O třetí podmínce, o malé možnosti rozdílné interpretovat filmový obraz, jsme pojednali výše. Zbývá čtvrtá podmínka, jež budí nejživější spory: *subtilnost a abstraktnost* filmové řeči. Jinými slovy: jde tu o to, v jakém rozpětí lze užívat této řeči. Je dost vhodná, jako jazyk mluvený, pro sdělování i těch nejsložitějších projevů intelektu (pojmové myšlení, psychologická analýza atpod.), či jsou jí určité životní oblasti uzavřeny?

Ve svém vývoji film bezpochyby postupně směřoval od vyjadřování zlomků skutečnosti k vyjadřování skutečnosti samé, od konkrétního k abstraktnímu, od analýzy k syntéze. Estetika němeého filmu jež koncem dvacátých let nabyla definitivní podoby, vskutku mohla uvádět v údiv svou dokonalostí, tak vzdálenou geniální neobratnosti Griffithových, starší o deset let. Ale bez zvukové složky byla zřejmě často odsouzena k sebeomezování. Za důkaz toho nám může posloužit třebas nesmírně malé procento románových a divadelních adaptací v letech 1925-1930 a naopak jejich obrovský vzrůst v letech 1930 až 1935 a později. Přes to, že sympatizují s ambiciózními díly typu *Utrpení Panny Orleánské* (1928) a že přísně posuzují konjunkturální adaptace, které užily zvuku, aby vyvrátily znamenitou estetiku budovanou největšími filmaři světa, přes to všechno musím konstatovat, že tento jev potvrzoval omezenost řeči němé kinematografie. Tato řeč mohla znít krásně, ale jenom potud, pokud nevstupovala do četných oblastí, jež jí byly nedostupné.

Ještě jedním důkazem neúplnosti řeči němého filmu bylo nezdařilé dobrodružství Sergeje Ejzenštejna s intelektuální kinematografií. Popsalo se mnoho papíru o příčinách, které geniálního sovětského filmaře přiměly, aby provedl „tuto velkou syntézu a obrátil intelektuální prvek k jeho konkrétním a citovým životodárným pramenům“<sup>10</sup>. Když se však psalo o vzniku tohoto nádherného omylu, příliš se přehlíželo, jak Ejzenštejn pociťoval omezenost tehdejší filmové řeči. Pohledme, o čem snil: „Kinematografie může a musí hmatatelně a konkrétně v čiré podobě na plátně zobrazovat dialektiku ideologických sporů, aniž by se utíkala k ději, tématu, živému člověku. Intelektuální kino se může chopit a bude se muset chopit takových témat, jako ‚pravice a

úchylnka‘, ‚levicová úchylnka‘, ‚dialektická metoda‘, ‚taktika bolševismu‘. A to nejen charakteristických ‚epizodek‘ nebo epizod, nýbrž celých systémů a pojmových soustav.“<sup>11</sup>

Takový obrovský úkol si chtěl postavit Ejzenštejn, citel a znalec japonštiny, který redukoval filmový záběr na hieroglyf, piktogram. S reálným obsahem záběru počítal Ejzenštejn jen jako se znakem, který nabývá určitého, abstraktního významu až v důsledku „intelektuální montáže“, v níž jednotlivé části filmového pásu hrají úlohu slov, v daném kontextu jednoznačných<sup>12</sup>.

Už z této formulace je zřejmá režisérova obava, aby ona „slova“ byla opravdu jednoznačná. I z jiných jeho výpovědí vyplývá, jak usiloval o zpřesnění toho, co vyjadřoval na plátně. Boj o jednoznačnost však vede k ještě větší dezintegraci materiálu: „Ejzenštejn uvádí slovní pojem ‚chudá ruka‘“, psal Viktor Šklovskij<sup>13</sup>, „bylo by třeba sejmout to tak, aby přídavné jméno ‚chudá‘ tvořilo jeden záběr a podstatné jméno ‚ruka‘ druhý. Tím by se dosáhlo, že by se tento záběr nedal přečíst jako ‚bílá ruka‘. Tedy místo jednoho obrazu je třeba dvou obrazů-pojmů.“

Ještě dál než Ejzenštejn šel spisovatel J. Tyňanov a kritik B. Ejchenbaum v práci „Poetika filmu“<sup>14</sup>, vydané v roce 1927. Sovětský historik Nikolaj Lebeděv píše o jejich názorech<sup>15</sup>: „Metaforické pojmy ‚abeceda‘, ‚gramatika‘, ‚filmová skladba‘ brali doslovně a pokoušeli se ztotožnit filmový záběr s jednotlivým slovem samým o sobě.“

Tak jsme se seznámili s pokusem, který jde v dějinách filmu nejdál, s pokusem domyslet analogii mluvené řeči a filmové řeči do všech důsledků. Pokus sovětských filmařů dokázal mimo jakoukoli pochybnost, že tyto analogie nelze chápat příliš doslovně. Slovo, jednotka mluvené řeči, uvádí na společného jmenovatele obsahy druhdy velmi rozmanité, uniformizuje je. Každý filmový záběr, jednotka filmové řeči, je konkrétně odlišný. Správně píše Lebeděv: V záběru lze ukázat koně, býka, žábu, nosorožce, ale nelze ukázat pojem ‚zvíře‘... Lze ukázat lokomotivu, automobil, kombajn, ale nelze ukázat ‚stroj‘.“<sup>16</sup>

Nejmenší jednotka mluvené řeči je abstraktní. Nejmenší jednotka filmové řeči je konkrétní. Místo aby hledali abstrakci, která filmové řeči chybí, ve velkých filmových jednotkách (v obrazech, sekvencích, v celém filmu), Ejzenštejn a jeho stoupenci, zlákáni zdanlivými analogiemi, šli opačným směrem; našli abstrakci v jednotlivém záběru. Avšak záběr se svou povahou musel vzepřít úkolu, který byl nad jeho síly. Proto záběry, spojované metodou „intelektuální kinematografie“, buď dezorientovaly diváka a nebudily žádné asociace (když nechápal autorův záměr), nebo vyvolávaly pocity, které autor naprosto nezamýšlel. Sledujeme-li v *Deseti dnech, které otráslý světem* ženy z úderného praporu Bočkarevové v sálech Zimního paláce, máme s těmito vojačkami, jež zůstaly Kerenskému nevěrnější, jen hluboký soucit. A přece jejich pohublá tváře a zmačkané pláště postavil Ejzenštejn do protikladu s mramorovými Venušemi, aby ukázal, jak je nepřítel malý a směšný, aby se mu tak vysmál a postavil jej na pranýř. Stejně tak krásně fotografovaná sbírka svatých sošek rozličných božstev, která je v hodině revoluce tak divně nepotřebná, nikterak nevytváří obecný pojem „náboženství“.

Teorii „intelektuální kinematografie“ se nepodařilo dobýt pro film nových oblastí uměleckého vědomí, které byly němé kinematografií vskutku nedostupné, ale bylo to umožněno, jakmile se filmový vizuální obraz proměnil v *obraz vizuálně-auditivní*. I tu ostatně Ejzenštejn jako umělec intuitivně vytušil<sup>17</sup> – jakkoli dosud neznal zvukový film z praxe – že k maximálnímu využití zvukové složky filmu může dojít jen tenkrát, zřekne-li se film ilustračního naturalismu a bude-li užívat zvuku jako kontrapunktu k složce vizuální.

*Umberto D* nebo z druhé strany *Sedmá pečeť* jsou v jistém smyslu současné ekvivalenty „intelektuální kinematografie“. Nepoužívají sice výkladu ani neupouštějí od děje a živého člověka, ale uskutečňují onu syntézu prvku citového a intelektuálního, které tak těžko dosahovala němá kinematografie. Umělcova abstraktní myšlenka se však neprojevuje v podobě specifického obrázkového písma, kde každý nový záběr dodává nový odtažitý pojem, nýbrž velkými metaforami, obsazenými ve velkých úsecích nebo v díle jako celku.

Byla takto odstraněna antinomie mezi abstraktním charakterem jednotlivého slova a konkrétním charakterem jednotlivého záběru? Zajisté nikoli, odstranila se však rovina konfliktů.

Neznamená to, že lze udělat rovnítko mezi mluvenou řečí a řečí filmovou. Lze však hovořit o souběžnosti těchto řečí, o jejich analogických funkcích, i když je třeba druhdy přiznat, že v nynější, dosud neukončené vývojové etapě je filmová řeč méně pružná a méně univerzální než řeč mluvená.

## MÍSTO „FILMOVÉ ŘEČI“ MEZI SOUZNÁČNÝMI TERMÍNY

Vycházíme v této knížce z teze, že filmová řeč existuje. Pro současného diváka je toto konstatování ovšem dost banální, nezapomínejme však, že je výsledkem šedesátiletého snažení a zlepšování, ctizádostivých porážek a odvážného riskování.



Pokud se dnes ozývají výhrady vůči termínu „filmová řeč“, týká se diskuse hlavně toho, jakého *vývojového stadia* tato řeč dosáhla.

Francouzský filmolog Gilbert Cohen-Séat ve svém „Nástinu zásad filosofie filmu“ hodnotí dnešní filmovou řeč dost přísně: „Hledáme-li zásady konvenční řeči v mluvení filmových obrázků a zejména chceme-li tyto zásady zpřesnit, kodifikovat je, musíme nejprve předpokládat, že kinematografie dosud nepřekročila stadiu napodobivosti. Naše filmy pocházejí z epochy – abych tak řekl – vizuálních a zvukových onomatopoií, primitivní doslovnosti.“<sup>18</sup> Autor pak dále srovnává kinematografii s divochem, který by pro vyjádření své osobnosti měl k dispozici jen současnou francouzštinu, a konstatuje, že takové srovnání by bylo zbytečné: „Není ovšem třeba soudit, že primitivní ráz filmového vyjadřování nás nutí, abychom uznali film za projev ‚divochovy mentality‘, rozvinuté formou moderní řeči. Vidíme film spíše jako málo rozvinutou formu řeči, která vstupuje na půdu pokročilé civilizace a která snad je s to samostatně se rozvíjet.“<sup>19</sup>

Jiné výhrady mají genetický ráz nebo jinými slovy používají geneze filmu jako argumentu. Např. Gabriel Audisio píše: „Říká se také, že film je řeč, je to však velká neprozřetelnost. Kdo si plete řeč a výrazové prostředky, vystavuje se nebezpečí, že jeho účty budou obsahovat vážné omyly. Tisk je výrazové prostředky mohl čekat, až jej někdo objeví. Člověk má totiž vždycky k dispozici nejrůznější výrazové prostředky, například gesta. Ale hudba, jakož i poezie a malířství, je řeči: nebyly objeveny včera a nevidím ani možnost, že by se někdy daly objevit nějaké jiné. Každá řeč se totiž zrodila zároveň s člověkem.“<sup>20</sup>

Není těžké polemizovat se stanoviskem Audisia, který v podstatě upírá filmu nejen ráz řeči, ale i charakter zvláštního umění. Nic nás nenutí k překotnému apriornímu tvrzení, že v lůně času nemohou být utajena umění dosud nám neznámá. Rozbor imanentních rysů filmové podívané v její šedesátileté vývojové dynamice nás spíše nabádá, abychom byli opatrnými proroky. Ale rozvíjení tohoto tématu by vedlo k obnovení sporu o to, je-li film uměním, což – jak se domnívám – bylo už rozhodnuto, a to není úkolem této práce. Naproti tomu jiná stránka Audisiovy výpovědi nás nutí k větší přesnosti: je to propast, kterou Audisio hloubí mezi *řečí a výrazovými prostředky*. Chaos, který z toho vzniká, prohlubuje ještě tím, že mezi „výrazové prostředky“ zahrnuje tiskařskou techniku i film.

Přijmeme-li za zvláštní *umění* takovou formu společenského vědomí, která se projevuje přetvářením skutečnosti a snahou po vyvolání estetických dojmů, nedosažitelných pomocí jiných výrazových prostředků, učiníme tím výrazové prostředky jakýmsi materiálem daného umění. Tyto prostředky musí ovšem být v každém umění samostatné a originální. Jedním z umění takto pojatých je jistě poezie a jejím materiálem čili řečí neboli soustavou *výrazových prostředků* je slovo a úhm zákonitostí vládnoucích jeho užíváním, čím tedy bude ve vztahu k poezii tiskařská technika? Samozřejmě zvláštní kategorií, kterou lze označit jako *prostředky šíření*.

Toto dělení se potvrzuje u každého umění. Řečí hudby (soustavou výrazových prostředků hudebního skladatele) je uspořádání zvuků a jejich kombinace? Naproti tomu není výrazovým prostředkem hudebního skladatele ani hudební nakladatelství, ani gramofon, ani rozhlas, které jsou zřejmě jen nástroji šíření hudby.

Bez výrazových prostředků není žádné umění myslitelné, kdežto prostředky šíření nejsou pro existenci umění nezbytné. Poezie minstrelů, umění potulných hráčů na lyru, neznala prostředky šíření, uskutečňovala se jednorázově a neopakovaně, jejich výrazové prostředky byly totožné s prostředky šíření, lze-li to tak vyjádřit – byly *prostředky minimálního šíření*. Prostředky šíření se zdokonalovaly, jak se demokratizoval estetický konzum, a tento proces pokračuje. Právě ony – od tiskařství, od tisku obrázků a not po gramofon, rozhlas a televizi – patří do kategorie *vynálezů* a způsobují, že člověk se stýí uměním (např. hudbou, která ho neustále obléhá při každé příležitosti), což v naší době dosahuje až nezdramových rozměrů.

Téhož přehledného členění, které dochází potvrzení u tradičních umění, jež „se zrodila zároveň s člověkem“, dá se doslovně použít i v případě kinematografie a my je ve své práci přijímáme jako závazné. Řečí filmového umění jsou rozmanité kombinace *vizuálně-auditivních obrazů* (do roku 1930 vizuálních obrazů), a prostředkem šíření je *systém rozmnožování filmových kopií*, spjatý se *soustavou kin* nebo televizních stanic, jež tyto kopie vysílají.“

Trojčlenná soustava: *umění – řeč (systém výrazových prostředků) – prostředky šíření* je soustavou *statickou*, která v případě kinematografie odráží její dnešní stav. Nelze jí použít v raných vývojových fázích filmového umění, kdy nesamostatnost filmové realizace ospravedlňovala to, že kinematografie platila za třetí článek (prostředky šíření) v soustavě takových umění jako divadlo, literatura, tanec.

Jinou trojčlennou soustavu skýtá *historický vývoj*, který má pro nás tím větší, mimofilmový význam, že je jediným doloženým a známým procesem, na němž můžeme sledovat, jak se rodilo nové umění.

Začněme posledním, výsledným prvkem, jímž je vyhraněné a zralé umění. Prvkem, který je předcházal a podmiňoval, musela být řeč (soustava výrazových prostředků), jejíž vznik umožnil uměleckou tvorbu. Co však tvořilo první článek? Stežší se u to podle analogie s jinými uměními, jejichž zdroj tone v přítmi

prehistorie, můžeme dovolávat přírody. Onen první článek by mohly spíše tvořit technické možnosti kamery a celuloidového pásu, tedy takové ovládnutí přírody, k jakému dochází při každém vynálezu.

Možná však, že zacházíme příliš daleko, neboť tento článek svým technologickým rázem překračuje rámec navrhované soustavy. Ani výtvarné umění se nezrodilo tím, že prvobytný lovec vyryl do stromu nebo do skály orientační znamení, nýbrž až tím, že člověk vytvářenou linií nebo těleso podřídil nějakým minimálním estetickým měřím.

Proto za počáteční bod soustavy pokládám *pouťovou podívanou* v její podobě z 28. prosince 1895, tj. výsledné působení *vynálezu* ve styku s *publikem*, které při představení nesledovalo žádné prakticky užité cíle.

V takovéto historické soustavě jasně vystává předmět našich úvah. Je jím filmová řeč (systém filmových výrazových prostředků), prvek spojující východisko (*pouťovou podívanou*) s výslednou fází (*uměním*). Onen spojovací prvek je prvkem dynamickým: Právě on měl rozhodující vliv na vývoj kinematografie) na to, že dosáhla stupně umění.

Je možné, že historický vývoj filmové řeči se postupem doby stane předmětem speciálních analytických studií. Dějiny filmové řeči stále čekají na zpracování. Vývojová dynamika jednotlivých výrazových prostředků a vysledování historických etap takového vývoje jsou předmětem zájmu této knihy jen v malé míře. Ale podrobný rozbor by na konkrétních příkladech dokázal, jak pokrok v tvoření a užívání filmových výrazových prostředků spočíval v tom, že se přecházelo od *odrážení a ukazování, k označování*, od konkrétního k abstraktnímu, od analýzy k syntéze.

Vezmeme například tak starý prostředek, který vznikl téměř zároveň s vynálezem kinematografie, jako členění filmové situace na bližší a vzdálenější záběry.

Jako původní podobu vyprávění tu máme dokumentární scény Lumièrů a iluzionistické féerie Mélièsovy: kamera tu tkví jako divadelní divák na vyznačeném místě hlediště, nehybná, lhostejná – zrcadlí a ukazuje. Následující etapa: detaily, užívání kolem roku 1900 brightonskou školou pro zachycení fyzické činnosti, kterou by divadelní divák pouhým okem nemohl postřehnout; táž lhostejná, odrážející, ukazující funkce, ale kamera je už vyvedena ze své pohodlné nehybnosti. Pak Griffith se svým obrovským plodem bavlníku (*Zrození národa*) a s nervózně sevřenými rukama ženy, jejíž muž byl nevině odsouzen k smrti (*Intolerance*): zde už má detail ráz periférie, nejde o podrobnost fyzického jednání postav, nýbrž o obecné pojmy, jež se skrývají za detaily – bohatství zemědělského Jihu a ženina nejvyšší bolest. Konečně Dreyerovo *Utrpění Panny Orleánské*, kde se už detailů oběti a jejich soudců neužívá náhradou za označení neukázaných pojmů a stavů, nýbrž detaily samy znamenají drama boje odehrávající se na tvářích: detail úst biskupa Cauchona znamená, že se na nich nejdříve projeví dosud nepřenesený rozsudek, proč by je tvůrce jinak exponoval? Možná je to postup poněkud svobodný, zbavuje diváky možnosti svobodně volit a vede jejich pozornost neomylně, bez chyby a z donucení na věci vskutku závažné. Odtud se vyvozuje poslední etapa, etapa vyprávění Wellesova typu: aby se nejdůležitější funkce filmu, funkce označovat, nepředkládala divákovi jako nutnost, nýbrž aby tato funkce závisela na divákově osobní volbě a účasti, upouští Welles od detailů, nezduřazuje detailem místa klíčového významu a drží vyspělého diváka v ustavičném napětí, aby nepropásl to nejdůležitější. Je to tedy etapa, která se uskutečnila hlavně v budoucnosti; význam takového prostředku jako detail v ní klesá, neboť to je prostředek příliš aktivní, vtíravě významový. Je to v jistém smyslu karikatura významu, zkompromitovaného příliš horlivými řemeslníky.

Podobně by vypadala historie zmožené expozice, asociativní skladby, jízdy kamery, vyprávěcích postupů a jiných prostředků, pokládaných v různých dobách různými tvůrci za nejpodstatnější prostředky mladého umění. Všechny tyto prostředky, tedy i filmová řeč jako celek, směřují od konkrétního k abstraktnímu, od analýzy k syntéze, od částí k celku.

## ANALOGIE S BÁDÁNÍM O MLUVENÉ ŘEČI

Obecná konstatování o vývojové dynamice filmové řeči však badatelé nestačí. Když už jsme zjistili, že filmová řeč je řeč v užším slova smyslu, máme právo – chceme-li se dobrat konkrétních poznatků – použít metod, užívaných při studiu, mluvené řeči. A to tím spíše, že se pro nápadné analogie vnucují samy.

Na obsah této práce se můžeme dívat, zvláště než se dáme do čtení jejich speciálních děl, prizmatem tradičních částí nauky o jazyce. Je to ovšem jen pomocný pohled, který čtenáři, jenž nezná filmovou gramatiku, ale má určitou minimální představu o mluvnici své mateřštiny nebo latiny, má usnadnit orientaci v daném materiálu.

Úvahy o filmových výrazových prostředcích spadají více méně do dvou velkých částí gramatiky: do *etymologie a skladby* a do *stylistiky*.

Etymologii, nauku o původu výrazů, nelze ve filmovém kontextu chápat doslovně. Půjde tu nikoli o původ „výrazů“, tj. nejmenších stavebních prvků filmového díla, záběrů, nýbrž i o původ „obratů“ nebo „mluvnických forem“ filmové řeči. Zkrátka – o historii filmových výrazových prostředků jednoho po druhém. Předmět našich úvah bude tedy oscilovat mezi etymologií sensu stricto a dějiny skladby.

Jak se rodila filmová řeč? Rodila se samozřejmě z potřeby, stejně jako spisovný jazyk. Její velcí básníci jí nejen užívali, ale také ji tvořili, nejen ji tvořili, nýbrž jí i užívali. Stejně jako básníci slova i oni hledali pro vyjadřované pojmy a city nejsprávnější a nejpřiléhavější ekvivalent. Postupně se řešilo filmové vyjádření, takových pojmů jako „vášeň“, „nedůvěra“, „čistota“, „dávno“, „nedaleko“, „a zatím“ atd.

Takové ekvivalenty samozřejmě nevznikaly jako důsledek určitých teoretických úkolů, nýbrž jako výsledek konkrétního řešení při natáčení. Režisér kolem roku 1900 nebo 1910 hledal východisko z komplikovaného scénáře, a vůbec se nestaral o přenesení význam ani o to, zda lze jeho nápadu použít při řešení podobných momentů v jiném filmu.

„To, co nazýváme nápadem“, píše o etymologii filmové exprese Cohen-Séat<sup>21</sup>, „je vždycky objevem nebo volbou filmového znaku, který je zvlášť adekvátní svému předmětu. Vytváří a nakažlivě imitace. Znak, utvrzený ve své úloze, upadá do konvence nepostřehnutelně – má-li hodnotu dost obecnou, a škodlivě – je-li banální. Konstrukční úsilí, malebný nápad, kompozice záběru, originální montáž, nečekaně působivý důraz, překvapivá evokace – každá z těchto novinek, ať už vznikla jako výsledek vědomého úsilí či bezděčně, anonymně či neanonymně, od chvíle, kdy byla uznána za šťastný výrazový prostředek, bývá vtíravě napodobována, vylepšována a stylizována.“

Nejčastěji se stává, že některý z napodobitelů, jenž často přejímá věc z druhé nebo třetí ruky, zlepšuje onen prostředek tak, že původní nápad ve srovnání se svým novým vtělením se zdá ubohý a primitivní. A přece právě originálu musíme připsat rozhodný revoluční význam.

Tato zajímavá otázka znovu dokazuje, jak těžký a subtilní je úkol historika kinematografie, jak těžko se určuje, kdo byl vlastním duchovním otcem některého z filmových výrazových prostředků. Tyto otázky však už nepatří do etymologie filmové řeči, nýbrž spíš do vlastních dějin filmu.

Naproti tomu s pojmem filmové řeči se těsně pojí jiná otázka – otázka stárnutí. Ale stárnutí čeho? Filmů? Či filmové řeči?

Kolem této otázky se nakupilo zvlášť mnoho nedorozumění. Ozývají se hlasy popírající existenci filmové řeči – jakápak řeč, když stárne? Ovšem, každá mluvená řeč žije, vyvíjí se, určité její formy i obraty a slova odumírají, rodí se nově, jak je život přináší, ale řeč jako taková trvá. Kdyby v protikladu k mluvené řeči filmová řeč stárla, mohlo by to znamenat, že jsme ji příliš ukvapeně přiznali platnost řeči.

Když se díváme na staré filmy a možná ještě spíš na filmy z doby před deseti, patnácti lety, bližší současnému vzoru, avšak už od něho odlišné, máme celkový dojem potíží, jež je třeba překonat<sup>22</sup> a jež jsou hlavní součástí přesvědčení, že film není současný. Toto přesvědčení může vyplývat: 1. z používání nesoučasných výrazových prostředků, 2. z nepoužívání současných výrazových prostředků, 3. z užívání nesoučasných předfilmovacích prostředků (rekvizit, kostýmů, účesů). Potíže mohou vést k nesprávným asociacím, k nesouhlasu s primitivním rozvíjením děje nebo konečně k rozdílu mezi zamýšleným a skutečným působením tvůrce na diváka.

Avšak ve všech těchto případech jsou potíže způsobeny nikoli samým výrazovým prostředkem ve filmu použitým, nýbrž prospěchem, který z něho pojde. „Zmnožená expozice, rapidmontáž, dlouhé záběry, hloubka ostrosti, neobvyklá optická kresba, změkčený obraz, deformace obrazu, stylizace dekorací, jízdy kamery samy o sobě nejsou ani staré ani nové“, konstatuje správně francouzský teoretik Jean Mitry<sup>23</sup>.

Pokusíme se dále ukázat, jak se určité výrazové prostředky rozlišují, jak se jich užívá stále častěji, jak se nám vnucují, až začnou nudit, přestávají nakonec na diváka působit a přestává se jich používat, ustupují prostředkům jiným.

Nejsou to ovšem procesy jednorázové. Konkrétní historické okolnosti – jak vývoj techniky, tak i nové typy vyjadřovaných obsahů – mohou galvanizovat některé staré formy a po období panenského mládí, které předchází období zapomenutí, mohou jim vrátit mládí druhé nebo třetí.

Z vědeckých tradic etymologie studium filmové řeči nepochybně převzalo srovnávací metodu. Naproti tomu hlavní rozdíl spočívá v tom, že etymologie se pro určení původní podoby slova vrací do minulosti a za východisko si bere známé konkrétní, aktuální podobu slova. Etymologie filmové řeči není odkázána na takovou retrospektivní metodu. Vždyť filmová řeč se zrodila v době zcela dostupné historickému a všemu archívnímu bádání. Proto je zásadní směr tohoto bádání opačný, chronologický, nikoliv retrospektivní.

Mimohistorické studium filmové řeči nás přivádí k analogiím se *skladbou* a *stylistikou*. Bude vhodné zmínit se stručně o jejich některých společných metodologických problémech.

Stylistika se liší od skladby nejen rozdílnou problematikou, nýbrž i odlišným rázem bádání. Předmětem skladby jsou pravidla, jak spojovat výrazy ve věty, a zásady, podle nichž se užívá různých typů vět. Předmětem stylistiky jsou specifické vlastnosti jazyka daného spisovatele nebo skupiny spisovatelů. Ale ještě důležitější je dělení na syntetizující mluvnici, která se zabývá úhrnem jazykových jevů (a skladba je její součástí), a na diferencující stylistiku, zaměřenou k jevům individualizovaným. „Snahou jazykovědy“, píše Stanisław Szobez<sup>24</sup>, „je zobecňovat poznávaná fakta, kdežto úkolem stylistiky je naopak co nejsubtilněji precizovat jejich individuální ráz.“

Takto se skladba stává sbírkou pravidel obecně závazných pro každého, kdo užívá jazyka, kdežto stylistika obsahuje údaje, vyplývající z rozboru zvláštních jazykových případů, vzácných a originálních, a její pokyny se týkají jen některých uživatelů jazyka nebo určitých způsobů užívání jazyka (zvlášť ozdobných, citově působivých atd.).

Vývojová tradice obou těchto jazykovědných disciplín však ukazuje na divné převrácení pojmů. Hovoří o něm Szobez v této poznámce: „Plodná práce pěti čtvrtstoletí proměnila mluvnici... v přesnou indukční vědu, která za východisko svých úvah vždy bere to, co naši zkušenosti nabízí skutečnost, a nikoli to, co podle subjektivních proměnlivých utopií ve skutečnosti býti má. Naproti tomu stylistika téměř až do poslední doby zůstávala nadále vědou normativní.“<sup>25</sup>

Je to paradoxní: věda nepochybně normativní, gramatika, se zmohla na objektivnost vůči skutečnosti, ba víc, za svůj základ prohlásila nikoli apriorní spekulace, nýbrž běžnou jazykovou praxi. Kdežto stylistika, kterou mnoho filologů odmítalo uzнат za vědu, neboť se zabývá individuálními fakty a podléhá přechodným módám a proměnlivému vkusu, kostnatěla v rigorózní kánony a apodiktická dogmata.<sup>26</sup> Stylistika se stala méně tolerantní než mluvnice. Proti takovému stanovisku se přirozeně vede vědecká kampaň<sup>27</sup>, která si vytkla za cíl zbavit stylistiku rysů normativní vědy, určující neochvějná pravidla jednání.

Jaké závěry odtud plynou pro filmovou řeč? Při jejím studiu se může nepochybně ukázat, že je užitečné rozlišovat stanovisko mluvnické od stylistického. První umožní stanovit pravidla kategoričtější, jejichž podceňování nejčastěji vede k chybám, druhé pak skýtá možnost vyvozovat závěry z tvorby významných novátorů, která může podnětně obohacovat řeč a její formy.

Chťel bych tu navázat na své poznámky o úloze příkladu v této práci (viz str. 10). Vzhledem k mládí filmového umění i proto, že bádání o filmové řeči je teprve v počátečním stadiu, zachoval bych rád převahu pozorování nad pravidly. Poměrná hojnost konkrétních příkladů – jak se domnívám – sejme z příliš kategoričkových formulací punc závazného předpisu a vymezí, v jakém rozpětí se jich využívá v praxi.

Kromě toho si myslím, že ve filmové řeči je skladba se stylistikou spojená mnohem úže a hranice mezi nimi je méně výrazná než v řeči mluvené. Ostrý protiklad mluvnice a stylistiky tu vyplývá už ze statistických předpokladů. Jan M. Rozwadowski správně ukázal na tento kvantitativní aspekt problému: „(Vyskytuje se) individuální stylistická bezbarvosť, jež je u lidí zcela běžná; projevuje se tím, že výrazných jedinců je celkem málo, že jazyk je ve vysoké míře už hotový, vytříbený a dost složitý nástroj, takže už samo jeho dokonale zvládnutí vyžaduje dost námahy a času a většina je také spokojena, jestliže toho dosáhne.“<sup>28</sup>

S filmovou řečí je tomu jinak. Není zajisté do té míry hotová jako mluvená řeč nebo spisovný jazyk. Kromě toho počet jedinců, aktivní utvářejících tuto řeč, je podstatně menší a mezi nimi opět procento vynikajících jedinců, kteří ji chtějí obohacovat o nové formy, je mnohem vyšší. Tato skupina tvůrčích individualit nepokládá hranice mezi gramatikou a stylistikou ve filmové řeči za nehybné a nedotknutelné, což je naopak údělem miliónů prostých, málo tížádstivých uživatelů řeči mluvené.

Jak vidět, jisté obecné teze jazykovědy, především metodologické, nám mohou být užitečné při vstupu do téměř netknuté oblasti filmové řeči. Avšak přílišné zdůrazňování analogií nejen nepomůže analytickému zkoumání, nýbrž naopak může zatemnit, pokřivit správný postup, může vést k falešným závěrům.

## MODERNOST FILMOVÉ ŘEČI

Když už souhlasíme s tím, že filmová řeč existuje a že je v dost pokročilém vývojovém stadiu, můžeme položit poslední otázku: *jakou úlohu v naší společenské skutečnosti vyznačují filmové řeči její specifické výrazové prostředky?*

Za uplynulých šedesát let, během nichž kinematografie umělecky zrála, si stále výrazněji razilo cestu přesvědčení, že syntetické, polyfonní filmové umění je zvlášť dobře přizpůsobeno rytmu současnosti a že s tím jsou spojeny jakési jeho zvláštní možnosti.

Reprezentativním shrutím takových plně odůvodněných nadějí, jež váží s filmovou řečí lidé, kteří jí užívají, je – zdá se – řeč Jeana Renoira, pronesená 31. října 1957 na mezinárodním kongresu filmových historiků v Paříži<sup>29</sup>.

„Historikové krájejí dějiny jako meloun“, pravil Renoir. „Myslím, že dělení na ‚novověk‘ není dělením absolutním. Imperium Romanum, které podle mého soudu dosud přes všechny změny existuje, utrpělo skutečně největší porážku v 15. století. Avšak nikoli tím, že Turci dobyli Cařihradu. Spiš proto, že nějaký Luther rozhodl, že se každý může modlit ve vlastním jazyce, místo aby se modlil latinsky... Nějaký student, dejme tomu ze Salamanky, už dnes neříká jako ve středověku: ‚V Oxfordu prý přednáší literaturu jeden výborný profesor. Chci jet do Oxfordu, lepší Oxford než Salamanka‘. Student ze Salamanky dnes praví: ‚Jsem Španělem. Španělsko je mnohem lepší než Francie. Zůstanu ve Španělsku, nepojedu na Sorbonu. Zůstanu v Salamance!‘ Vynalezli jsme nacionalismy. Myslím, že nám bude dáno vidět konec nacionalismů. Aspoň, si to z celého srdce přeji. Mou velkou nadějí je myšlenka, že tento návrat k internacionalismu, který nás na štěstí čeká, může usnadnit kinematografie. Kinematografie má před sebou skutečné poslání: jejím posláním je spojovat. Jsem si jist, že se film stane jednou ze světových řečí.“

Slovo – výrazový prostředek poezie, literatury – způsobilo pohromu těch, kdo stavěli babylonskou věž. Další babylonské věže v dějinách lidstva narážely na překážky dvojího druhu. Z jedné strany je to velký počet *národních jazyků*, jež si jsou navzájem cizí<sup>30</sup>, z druhé strany *významová odlišnost týchž slov* užívaných v témž jazyce.

Rolník od Białystoku a inženýr z Varšavy si v hovoru nesdělili kritéria vlastenectví, ideálu krásy, hierarchie životních cílů a potřeb, neboť slova, kterých užijí, se každému z nich budou spojovat s odlišnými představami<sup>31</sup>. Slova intelektualizují věci, odkazují na „ideu“ věci, jež s věcí samou může mít spojitost velmi konvenční a vzdálenou.

„Velké mistry filmového plátna, Claira a ještě víc Chaplina, neustále šířá téměř fanatický strach, jsou-li jejich záměry bez chyb a přesně chápány. Známa je reakce Chaplina, jehož při natáčení „*Světél velkoměsta*“ navštívil Egon Erwin Kisch. Chaplin mu ukázal jednu sekvenci filmu a otázal se, zda si host všiml odjezdu milionářova auta. Kisch odpověděl záporně a byl udiven, jakému zoufalství propadl režisér, rozhodnutý natáčet všechno znovu: odjezd auta se Kischovi zdál něčím absolutně druhořadým, co není hodno divákovy pozornosti.

Není asi náhoda, že tvůrci, kteří fanaticky lnou k významům, jež dali svým dílům, a kteří prahnou po tom, aby jejich díla byla chápána bez sebemenších odchylek a omylů, přišli hledat dokonalost v kinematografii. A můžeme-li uvést příklady zdánlivě opačné, např. Ejzenštejna, jde v nich nejčastěji o natolik zvýšené působení složitých idejí na málo vytříbeného vnímatele, na jaké v literatuře nebylo ani pomyslení.

„Tím, co posluchači (literatury) umožňuje, aby si osvojoval myšlenky cestou více či méně vědomého rozumového uvažování (sám proces rozumového uvažování si ostatně nejčastěji neuvědomujeme), je rozum. Naopak: tím, co divákovi umožňuje zvládnout myšlenky vyjádřené filmem, jsou zkušené smysly, nepoužívající žádných jiných prostředníků“ (Bataille)<sup>32</sup>.

Filmový tvůrce se odvolává, přímo ke smyslům. Jsou tak zkušené, jak si přeje Bataille? Zdá se, že zvláštní edukace smyslů pokračuje spolu s šířením obecné filmové kultury a na vývojovém stupni této kultury je přímo závislá. Nicméně však musíme souhlasit s Ado Kyrrouem, nadšeným stoupencem surrealismu a „zobrazování věci, které jsou mimo věci“, když hovoří o nedokonalosti smyslového poznání: „Je nesporné, že naše smysly jsou nekompletní a vidíme, dotýkáme se, čicháme věci, které jsou něčím mnohem víc než soudíme, že jsou.“<sup>33</sup> Ale právě kinematografie ve svých nezářejších dílech široko otvírá smyslům okno ke skrytému, přenesenému, hlubokému smyslu věci, jež dosud nikdo nepodezíral z mnohoznačnosti. V tom spočívá dosud nedocenená, přímo nevypočitatelná úloha filmu jako nástroje poznání.

Je pozoruhodné, že v poslední době současná literatura, dříve než se dalo tvrdit, že na ni film přímo působí (jako např. u Dos Passose nebo Alexeje Tolstého), inklinuje k tomu, aby se zbavila prostřednictvím intelektu. Jacques Bourgeois, jemuž vděčíme za odvážný esej „Kinematografické hledání ztraceného času“, dovozuje, že celá Proustova tvorba je mnohem víc než jen literaturou. „Slovo nemá u Prousta“, píše, „význam intelektuální, nýbrž jen význam smyslový, a to prostřednictvím obrazu: slovo-obraz u něho bývá vyvoláno citem. Slovo je u něho pouhou vzpomínkou, jednotlivým obrazem, jež nám podrobně popíše pomocí jímých obrazů, tj. citů v něm vzbuzených.“<sup>34</sup> Záplava obrazů, které se dožadují přímého sdělení divákovi a které narážejí na překážku v podobě slova-prostředníka, vysvětluje mnohé z toho, co dráždilo kritiky z doby Proustovy: žonglování chronologií, sáhodlouhé odbočky od tématu, věty na celou stránku i víc (jež přes všechnu pietu musel Boy v polském překladu trhat a členit).

„Všechny květiny naší zahrady a parku páně Swannova, lekniny Vivonny, dobří vesničané a jejich malá obydlí, kostel a celé Combray a jeho okolí, vše, co nabývá tvaru a pevnosti, vynořilo se, město i zahrady, z mého šálku čaje.“<sup>35</sup> Když Proust takto na příkladě klíčové scény svého cyklu odhaluje mechaniku vzniku svých obrazů-vzpomínek, nepřiznává se samozřejmě k tomu, že podléhá vlivu filmu, který pro něho vůbec neexistoval. Toto vyznání je však třeba chápat jako konstatování pozoruhodných zákonitostí v obecném vývoji kultury. „Právě ve chvíli, kdy umění inklinuje k novým výrazovým formám, poskytuje věda prostředky, aby umění nastoupilo novou cestu.“<sup>36</sup>

Právě tyto stránky – *sémantický internacionalismus* kinematografie a těsnější styk s konzumentem, *apelování přímo na smysly* – mě nutí, abych ve filmové řeči viděl zvláštní moderní nástroj umělce 20. století.

Jakým směrem se budou vyvíjet filmové výrazové prostředky? Zmínil jsem se už, že mým úkolem nejsou dějiny filmové řeči. Avšak i velmi omezené historické ambice této práce, jak se zdá, dovolily odkrýt – bez absolutizující pedanterie – určité moderní tendence ve vývoji výrazových prostředků, které nikoli náhodou vyrůstají ze společných filosofických předpokladů. Kdyby šlo o autorův originální přínos do problematiky filmové řeči, bylo by snad takovým přínosem vysledování těchto nejnovějších tendencí z konkrétní tvůrčí praxe posledních let.

Mohu-li tu předběhnout podrobný rozbor, řekl bych, že aktuální vývojová etapa filmové řeči je ve znamení šesti vnitřně spjatých tendencí. Uplatňují se s různou intenzitou u jednotlivých výrazových prostředků a tvůrce se nekloní ke každé tendenci stejně vědomě.

Domnívám se, že vývoj filmové řeči směřuje: a) ke zvětšení *obsahové nálože* jednotlivého záběru a celého filmu; b) k aktivizaci diváka, jehož bdělost se ustavičně podněcuje tím, že se mu při sledování filmu ponechává určitá *svoboda výběru*; c) k tomu, aby divák mohl *samostatně interpretovat*; d) k uplatnění *náhody* a k omezení *režisérových zásahů* do předváděné skutečnosti; e) k negování dosud posvěcených *pravidel* nebo i k jejich užití v podobě právě opačné; f) ke *skrývání techniky* a užívaných výrazových prostředků v dějové tkáni a k hledání pečlivého alibi pro ně v určité dramatické situaci.

Uvedené tendence, jež se povinnou jako červená nit naší knihou, jistě silně ovlivní příští podobu filmové řeči, budoucí tvárnost filmového umění.

## FILMOVÉ ŘEČI SE MUSÍME UČIT

Zajímavá věc: filmová arcidíla poslední doby – mám na mysli např. *Cabiriiny noci*, *Hlavní třídu*, film *Jeřábi táhnou*, *Dvanáct rozhněvaných mužů* a *Šerikovou bránu* – v nepatrné míře vděčí za svůj úspěch formálnímu hledačství. Seriální kritické rozborů v těchto dílech neobjevují téměř žádné novátorské, originální stylistické podněty.

Neznamená to samozřejmě, že by Fellini, Bardem, Kalatozov, Lumet nebo Clair špatně ovládali filmovou řeč. Naopak, ovládají ji dokonale. Znamenitě využívají toho, čeho se dosáhlo před lety. Ale svými díly téměř vůbec neobohacují filmovou řeč. A přece tvoří arcidíla.

Opačná situace byla ve dvacátých letech<sup>37</sup> a hned po zavedení zvuku. Stávalo se nejednou, že film objektivně nezdařilý, průměrný, obsahoval jednu scénu, jedno překvapivé nápadité řešení, které vešlo do dějin kinematografie. (Za filmy objektivně nezdařilé, které však na svou dobu obsahují nadmíru velkou nálož formálních novátorských podnětů, pokládám například Ganceovo *Kolo života*, *Usmívající se paní Beudetovou* Germaine Dulacové nebo i velký, ale chromý Ejzenštejnův film *Deset dní, které otráslý světem*.)

Dokazuje to, že filmová řeč se pomalu stabilizuje. *Pochybujeme, že nás v nedaleké budoucnosti čekají překvapivé formální objevy* a absolutně si už neumíme představit, že by se jejich tempo vyrovnalo tempu objevů z bohatýrských let pogriffithovské němé kinematografie.

Pokrok filmového umění spočívá nyní, jak jsem řekl, v ukrývání *výrazových prostředků v organické tkáni výtvoru*. Jestliže avantgarda, zejména tzv. druhá francouzská avantgarda, programově *obnažovala techniku*, pyšnila se technikou, současná moderní režie nevypichuje užité formální prostředky a ráda pouští od rafinovanějších výrazových operací, nevyrůstají-li organicky z obsahových záměrů. Zvláštní technická koketérie, formální virtuóznost, jsou dnes ve filmu stejně zastaralé jako secesní římsy v architektuře.

Popsat za tohoto stavu zákonitosti, jimiž se řídí filmová řeč, se zdá pokusem méně opovázlivým než ve chvíli, kdy tato řeč byla pojmem vágním a nové výrazové prostředky se objevovaly každý rok.

Filmová řeč je už dostatečně pružná a celkem vytříbená. Znamená to, že má četné a rozmanité formy. Pokrok – jak máme právo předvídat – bude spočívat ve stále subtilnějším využívání oněch forem. Je-li tomu tak, musíme se filmové řeči učit. Nepožadujeme po spisovatelích, aby psali obrázkové historky pro poloanalfabety. Ale z druhé strany nepodněcujeme poloanalfabeta, aby četl Kafku nebo Gombrowicze.

A zatím v kinematografii vládne mylné přesvědčení, že každý dospělý divák musí chápat každý předváděný film. A jakmile pochopil – že musí reagovat podle tvůrčových záměrů. To je velký omyl. Neúspěch mnoha nesporných filmových arciděl u masového diváka nebyl způsoben tím, že onen divák pokládá film za „nudný“ (jak se sám rád vyjadřuje), nýbrž tím, že onen divák film nepochopil (k čemuž se stydí nebo neumí přiznat). Filmu se musíme učit, to musí proniknout do vědomí diváka, který chce při návštěvě kina dosáhnout plného uspokojení. Nejedna z těch, kdo se domnívá, že se už filmu naučil, si vůbec nepřipouští, že dosud nevyšel ani z první třídy.

André Bazin, ač byl jedním z nejpronikavějších francouzských kritiků, nerozpakoval se přiznat, že ani jeho výchova nikdy neskončila. „Nyní, když *Občan Kane* mnohokrát prošel filmovými kluby, stal se filmem prostým, přehledným a dokonale srozumitelným. Stejně jako Renoirova *Pravidla hry*, která se nám delší dobu zdála nejasná a spleťtá. Viděl jsem ten film nedávno a tážal jsem se, co nám v něm mohlo být nesrozumitelné. Welles a Renoir prostě předběhli svou dobu. Jejich filmy nebyly špatně konstruované, zamotané ani nejasné, nýbrž to, co chtěly říci, nefelk ještě nikdo před nimi.“<sup>38</sup>

Na tytéž potíže narážejí neustále různé skupiny diváků na různých stupních filmového vývoje. V zajímavém sociologickém průzkumu o kulturním životě dělníků z Varšavských motocyklových závodů<sup>39</sup> narazil Jan Malanowski na nepochopitelný fakt. Jedna skupina starších dělníků, která před válkou žila ve velmi špatných materiálních podmínkách a nemela zač chodit do kina, zdržuje se návštěvy kina dodnes.

Tento zjev lze snadno vysvětlit. Protože byli od filmu odtrženi v mladém věku, v normálním věku spontánního pronikání do tajů filmové řeči, jsou v této oblasti strašně zanedbaní. Jestliže jejich syn, obcující s filmem od školních lavic, pokládá za „nudné“ *Děti Hirošimy*, ale je nadšen *Synem hraběte Monte Christa*, jím by se zdál „nudný“ i *Syn hraběte Monte Christa*. Nepochopili by ani ten. A protože se k tomu stydí přiznat – vyhýbají se kinu. Tyto úvahy jsou v podstatě velmi optimistické. Směřují totiž k tezi, že se filmu lze naučit. Abychom se upřímně, bez stínu snobství nadchli *Silnici*, *Umbertem D* nebo *Občanem Kanem* a shovívavě křčili nos nad *Neznámým zpěvákem* nebo *Mužem v železné masce*, k tomu není třeba daru nebes, nýbrž určité zkušenosti a určitých znalostí.

## POZNÁMKY

- 1.) Úmyslně zdůrazňuji „výměnný“ ráz filmového představení, na které tvůrce přináší hotový film a divák svou připravenost, vnímací dispozice, ochotu a schopnost pochopit tvůrce.
- 2.) Zde opět v zájmu „správné hry“ je třeba připomenout, že právě tento rys, přijetí určitých pravidel, je zároveň rysem, každé hry.
- 3.) André Bazin: „Le langage de notre temps“. V souboru *Regards neufs sur le cinéma*. Collection Peuple et Culture. Edition du Seuil. Paříž 1953.
- 4.) Cit. dílo str. 14-15.
- 5.) Ohromné rozdíly ve vnímání uměleckých děl mezi konzumentem přesvědčeným o své spoluúčasti a mezi konzumentem kontemplančním nebyly dosud vědecky probádány. Avšak v žádném umění nejsou myslitelné formulace, kterých ve vztahu k filmu užil Zavattini: „Fiktivní hrdinové mě už k smrti unudili. Chci potkat opravdového hrdinu v denním životě. Mohu se na něho dívat s tímž zájmem a neklidem, jako když vidím na ulici sběh lidí a ptám se ‚Co se stalo?‘ (Co se stalo někomu, kdo opravdu existuje).“ Césaire Zavattini: Několik myšlenek o filmu. Rivista del Cinema Italiano. Citováno podle týdeníku Film č. 9 a 10 z roku 1954.
- 6.) Samozřejmě s výhradou, kterou stručně vyjádřil Marcel Martin („Le langage cinématographique“. Collection Septième Art. Edition du Cerf, Paříž 1955, str. 14): „Filmový obraz je dokonale přesný a jednoznačný aspoň v tom, co vyjadřuje ne-li v ideologických důsledcích, jež vyvolává u diváka.“ Budme opatrnější než Martin. Ani v přímém vyjadřování nebývá filmový obraz tak jednoznačný, jak by si myslel divák, který se dá snadno ovlivnit. Protáhlé řady Hitlerových hnědých SA-Mannů označují v doslovném chápání vždy samy sebe. Avšak v přeneseném smyslu a závisle na kontextu mohou znamenat „kážeň a nadšení“ (v *Triumfu vůle* Leni Riefenstahlové z roku 1934) nebo „zorganizovanou vraždu“ (v Bohdziewiczově *Posledním parteitagu v Norimberku* z roku 1946). Nicméně však: filmové vyjádření představy „tři zloději se kradli“ je mnohem konkrétnější a jistě jednoznačnější než analogické vyjádření slovní, a to jak co do počtu podezřelých osob, tak i pokud jde o ráz jejich činnosti.
- 7.) Federico Fellini: Mé filmy jsou částí mne samého. Neue Züricher Zeitung, Curych 7. 12. 1956.
- 8.) André Bazin: „Le langage de notre temps“. Cit. dílo, str. 19-20.
- 9.) To je také cesta, kterou ve svém individuálním vývoji prochází každý méně zasvěcený divák pronikající do tajemství filmu, a to nezávisle na tom, je-li dítě, kulturní novic (např. vesnický divák v poválečném Polsku), nebo dospělý adept diskusního filmového klubu.

- 10.) Sergej Ejzenštejn: Přednáška na Sorboně ze 17. února 1930. Revue du Cinéma (1930). Cituji podle článku Guida Aristarca Teoria di Eisenstein, Bianco e Nero, Řím, č. 1 z ledna 1950.
- 11.) S. Ejzenštejn: Perspektivy. Iskusstvo č. 1-2 z roku 1929.
- 12.) S. Ejzenštejn: Náš Oktjabr. Po tu stranu igrovoj i neigrovoj. Kino z 13. a 20. března 1928. Citováno podle práce S. S. Ginzburga Borba za utvrzeníje peredovych tvorčeskich principov v sovetskom kinoiskusstve vtoroj poloviny 20-tych godov (v kolektivní práci „Očerki istorii sovetskogo kino. Tom pervyj 1917-1934“, nakl. Iskusstvo, Moskva 1956). Ejzenštejn srovnává záběr s hieroglyfem v řadě prací, nejdůkladněji v článku Za kadrom, který je doslovem ke knize N. Kaufmana „Japonský film“. Nakl. Teakinopečat', Moskva 1929, str. 72-92.
- 13.) V. Šklovskij: „Gamburgskij ščot“. Izdatelstvo pisatelej v Leningrade 1928, str. 168.
- 14.) „Poetika kino“. Sbornik pod redakcijej B. N. Ejchenbauma. Nakl. Kinopečat' 1927.
- 15.) N. A. Lebeděv: „Očerki istorii kino SSSR. Nemoje kino“. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1947, str. 153.
- 16.) N. A. Lebeděv, cit. dílo, str. 153-154.
- 17.) S. Ejzenštejn, V. Pudovkin, G. Alexandrov: Buduščee zvukovoj filmy. Zajavka. Sovetskij ekran, Moskva, č. 32 z roku 1928 a Žizn iskusstva, Leningrad, č. 32 z roku 1928.
- 18.) Gilbert Cohen-Séat: „Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma“, str. 129. Tato přísná slova pocházejí – což je třeba zdůraznit – z roku 1946.
- 19.) Tamtéž, str. 131. Marcel Martin cituje tuto větu v „Le langage cinématographique“ (str. 11-12) a přisuzuje autorovi neviru ve „filmovou řeč“. „Můžeme však pokládat film za opravdovou řeč, disponující pružností a symbolikou, která tyto pojmy implikuje? Zdá se, že Cohen-Séat tak nesoudí.“ A přece Cohen-Séat na jiném místě své práce výrazně píše: „Přibuznost filmového vyjadřování a řeči je přirozená, nezávislá na stupni jejich podobnosti, poněvadž to jsou dva plody naší vrozené snahy po „objasňování“, kterou se obvyčejně projevují naše rozumové schopnosti a zmechanizované psychické návyky. Skládáme-li film ze znaků, kterými nevládneme dokonale, vyvodíme lépe nebo hůře a jsme více nebo méně chápáni. To je víc než dost, aby se dalo hovořit o řeči“ (str. 120).
- 20.) Ecran Français, Paříž, č. 74 z 26. listopadu 1946. Cituji podle Marcela Martina „Le langage cinématographique“.
- 21.) Gilbert Cohen-Séat, cit. dílo, str. 132-133.
- 22.) Píše o tom francouzský kritik Raymond Borde v článku Problémy stárnutí ve filmu (Positif, Paříž, č. 22 z března 1957). „Filmová řeč se vyvíjí a technické potíže, které neodradí znalce, ztěžují kontakt s širším publikem. Můžeme to přirovnat k překážce, již je pro nespecialisty renesanční francouzština nebo nudný formalismus alexandrinů.“
- 23.) Jean Mitry: „Vieillir“ pour un oeuvre d'art? Image et Son, čís. 68-70 z roku 1954.
- 24.) Stanislaw Szober: „Zjawiska stylu w stosunku do innych zjawisk językowych i stanowisko stylistyki wobec językoznawstwa“. Krakov 1921.
- 25.) Tamtéž.
- 26.) Na což mají jistě vliv racionalistické, antiempirické stylistiky starověku.
- 27.) V Polsku ji zahájil Lucjusz Komarnicki svou prací „Dotychezasowy stan stylistyki polskiej i najważniejsze postulaty na przyszłość“, nakl. K. Wende a spol., Varšava 1910.
- 28.) J. Rozwadowski: Dyskusja nad referátem St. Wędkiewicza. Přetisk ze sborníku „Stylistyka teoretyczna w Polsce. Z zadání poetyki“. Pod redakcją Kazimierza Budzyka. Nakl. „Książka“, Varšava 1946.
- 29.) Jean Renoir: Ce bougre de monde nouveau. Causerie prononcée par... Cahiers du Cinéma. Paříž, č. 78 z prosince 1957.
- 30.) Také samo slovo, pojaté literárně, je ovšem součástí filmové řeči. Nese s sebou tytéž potíže co do obecné srozumitelnosti jako slovo literární. Jak však napovídá už sama struktura této knihy, podíl slova na filmové řeči je nevelký; úměrně s tím klesá i podíl oněch potíží.
- 31.) Pro služebnou Františku ze svazku „Swann“ – jak praví Proust – srovnání člověka se lvem neznamenal žádnou lichotku.
- 32.) Robert Bataille: „Grammaire cinématographique“. Nakl. Taffin-Lefort, Lille-Paříž 1947, str. 7.
- 33.) Ado Kyrou: „Le surrealisme au cinéma“. Nakl. Arcanes, collection Ombres Blanches. Paříž 1953, str. 9.
- 34.) Jacques Bourgeois: Le cinéma à la recherche du temps perdu. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 3 z prosince 1946.
- 35.) Marcel Proust: „Hledání ztraceného času“. Sv. I. Swann. I. část Combray. Přeložili Jar. Votrubcová-Koutecká a Jar. Zaořálek. Jan Fromek, Praha 1927, str. 51.
- 36.) Jacques Bourgeois, cit. dílo.

- 37.) „Ve dvacátých letech byl každý filmař geniální“. Jean Renoir na tiskové konferenci v Bruselu 8. 6. 1958.
- 38.) André Bazin: „Le langage de notre temps“, str. 20.
- 39.) Jan Malanowski: Kilka uwag o rozrywkach kulturalnych wybranej grupy rodzin robotników Warszawskiej Fabryki Motocykli. Nowe Drogi, Varšava, č. 2 (104) z února 1958, str. 108-117.

# DRUHÝ DÍL

## III. PROMĚNLIVÁ VZDÁLENOST

### FILMOVÉ OKÉNKO – ZÁBĚR – VELIKOST ZÁBĚRU

Připomínám definice ze str. 11:

*Obrazové okénko* – nejmenší statická jednotka filmu, jedna příhrádka osvětleného filmového pásu.

*Záběr* – nejmenší dynamická jednotka filmu, část filmového pásu mezi dvěma nejbližšími montážními spojeními.

*Velikost záběru* – vzdálenost snímací kamery od hlavního objektu, filmovaného v daném záběru. Tato vzdálenost rozhoduje o emocionálním vyjádření a rázu daného záběru, protože ukazuje hlavní objekt, odříznutý rámem kamery, v různém vztahu k pozadí: od nejjednoduššího splynutí předmětu s obrovskou masou zároveň ukázaného pozadí (velký celek) až k úplnému vydělení předmětu z jakéhokoli prostředí (detail). I když zásadně jednomu záběru odpovídá určitá velikost záběru, vyskytují se záběry, které se buď vzhledem k pohyblivému předmětu nebo k pohyblivé kameře mohou snímat v několika velikostech. A naopak: v několika po sobě následujících záběrech, ukazujících různé předměty, může se používat stále téže velikosti záběru<sup>1</sup>.

V záběrech člověka utíkajícího před pronásledováním, podzimního listí padajícího se stromů, cigarety hasnoucí v popelníku jsou obsaženy myšlenky prosté, jednotlivé.

Avšak záběr, vklíněný do dějové akce, běžně obsahuje několik spolu spjatých, ale rozdílných myšlenek. Vezmeme například nahodilý záběr z režisérského scénáře *Pětky z Barské ulice*. Je to záběr 231, který začíná celkem: „Vcházíme s Markem do jeho pokojíčku – (kamera vjíždí).

Vidíme nejprve matku. Kousek dál u stolu nečekaně narážíme na Vojtěchovského (kamera se přiblíží k jeho tváři). Vojtěchovský první přerušuje mlčení. Tónem, podle něhož poznáváme, že ho přivedly vážné důvody, praví: „Dobrá večer.“<sup>2</sup>

Citovaný záběr obsahuje tyto čtyři myšlenky: 1. Markův příchod do bytu, 2. přítomnost matky v bytě, 3. nečekaná a důležitá přítomnost Vojtěchovského (zdůrazněná detailem tváře), 4. závažnost důvodů, které přivedly Vojtěchovského, vyjádřená intonací jeho hlasu.

A co víc, i u krátkého záběru lze hovořit o hierarchii myšlenek, o jejich uspořádání. První dvě myšlenky, zahrnující Markův příchod do bytu a matku, jsou čistě informativní, neznamenají pro diváka překvapení. Jsou pouhým mostem k překvapení, jímž je Vojtěchovský. S ním jsou spjaty dvě poslední myšlenky, které zdůrazňují klíčovou úlohu této postavy v dané chvíli.

Vizuálně-auditivní předvedení myšlenky, základní funkce záběru, uskutečňuje se obrazy, jež jsou blízké obrazům, s jejichž pomocí v životě vnímáme denní skutečnost. Odtud vychází teze o realistickém rázu filmového umění. Tato teze však v krajních případech zachází příliš daleko stírajíc rozdíl mezi *objektivní skutečností* a *její tvůrčí transformací*, provedenou umělcem.

Zásadní rozdíly jsou dva: 1. záměrný výběr umělcův odděluje rámem záběru nepotřebné prvky viditelného světa, nepotřebný prostor; 2. záměrný výběr umělcův eliminuje – tím, že nechá jenom nezbytné záběry – celý soubor dramaticky nezajímavých situací, nepotřebný čas.

Odřízneme-li rámem filmového okénka „prostor mimo obraz“, prostor nepotřebný, vytváříme ovšem zvláštní svět, v němž pozorovatel nemůže podle libosti hledět „napravo“ a „nalevo“ od filmového plátna. V logicky stavěném filmu to však divák necítí jako omezení, neboť tvůrce mu prostě neposkytuje emocionálně neutrální čas, v němž by divák dostal chuť vyjít za rám obrazu.<sup>4</sup>

Svět, který tvůrce na základě vlastního rozhodnutí vyřídil rámem filmového plátna, je ovšem zúžený, ale zároveň intenzivnější. Umocňování vizuálních dojmů daleko nad obvyklou míru životní zkušenosti usnadňuje dodatečně i to, že ukáže-li se na plátně nová výše skutečnosti, chápe to hned divák jako tvůrčův závazek: v této výšce i se mu ukáže něco důležitého.

### VELIKOST ZÁBĚRŮ

Často citovaná Bataillova definice z jeho „Kinografické gramatiky“<sup>5</sup> praví, že kinematografie je uměním „správně sdělovat ideje následným řazením oživlých obrazů“. Tato bezvadná definice připomíná poněkud definici Maurice Denise: „Malířství jsou barevná skvrny uspořádané podle určitého kritéria.“ Dějiny

estetiky se bohužel hemží definicemi, které ukojují vynálezavost svých tvůrců a které odpovídají formální logice, ale které nijak nenapomáhají proniknout k podstatě jevu.

Bataillova definice přinese větší užitek, nahradíme-li „následné řazení oživlých obrazů“ „sledem záběrů v různé velikosti“.

Co je v kinematografii původnější: záběr či velikost záběru? Mohli bychom hájit názor, že v samých počátcích kinematografie neexistuje ještě ani záběr (neboť jeden film je zároveň jedním záběrem) ani velikost záběru (neboť kamera filmuje připoutána stále k témuž místu). Typickým argumentem tu může být *Rodinná snídaně*, jeden z prvních snímků Lumièrů (léto 1895), kde kamera, předvádějící rodinnou skupinku v polocelku, zachycuje průběh snídání bez jakýchkoli přestávek a pozičních změn.

Mohli bychom hájit i názor, že původnější je záběr, neboť teprve montážní spojování několika záběrů v jeden film – zpočátku zpravidla záběrů blízkých si svou velikostí – postavilo na pořad dne otázku, jak spolu se záběrem měnit vzdálenost vůči snímanému předmětu, aby pozorování, bylo všestrannější. Důkazy můžeme čerpat např. z filmů Mélièsových. Zastavení kamery, které umožní trik „*zmizení dámy*“, (ve stejnojmenném filmu z r. 1896), ukončí jeden záběr; opětně natáčení ze stejného místa (ale už bez dámy) tak vlastně tvoří nový záběr. Z definice triku „zmizení“ vyplývá, že oba záběry jsou co do velikosti záběru a postoje kamery zcela totožné<sup>6</sup>. I ve féeriích, kde se např. Popelka vyběhající ze špinavé kuchyně nastihává na Popelku vbíhající do tanečního sálu, je vzdálenost kamery od herečky stejná a svou stálostí připomíná postavení diváka v divadle, který po změně jednáni dál hledí na novou scénérii ze své třinácté řady.

Lze však hájit *prioritu velikosti záběru před záběrem* a toto stanovisko se mi zdá nejsprávnější. Pravda, k první *změně velikosti záběru* došlo *změnou postavení kamery* – podle Sadoulova bádání – až roku 1901, kdy jeden z režisérů anglické „brightonské školy“ George Albert Smith ve svém *Malém lékaři* ukázal nejdříve v celkovém záběru krmení kočky lžičkou, načež týž vyjev pokračoval detailem kočky<sup>6</sup>.

Ale změnu velikosti *záběru* lze provést i v *témže záběru*. Nejnámější z raných příkladů je snad *Příjezd vlaku*, film Lumièrů z léta 1895, který začíná velkým celkem nádraží. Lokomotiva, příjíždějící z hloubky, postupně roste do detailu a pak kameru mívá. Když vlak zastaví, přistupuje k němu paní Lumièrová-matka ve skotské pelerině. Vedle ní, jistě náhodou, se ukazují dvě postavy – vesnický výrostek a bíle oblečené děvče – které se dostávají k objektivu tak blízko, že je v některých chvílích vidíme téměř v detailu.

Změna velikosti záběru v důsledku *pohybu snímaných předmětů* je tedy zjevem stejně starým jako kinematografie a vyplývá ze samé podstaty filmové řeči, kterou tvoří využívání pohybu.

Změna velikosti záběru vyplývá i z *povahy lidského vnímání*. Podívejme se například, jak pozoruje člověk volně se pohybující po ulici. Ve skutečnosti se nikdy nestává, abychom nějakou událost, např. pouliční nehodu, vnímali najednou, v *téže* vzdálenosti, např. ve velkém celku. Tu je na místě ocitovat odstavec z knihy Chartiera a Desplanquesa, která uvádí do „estetiky filmové techniky“; vede se v něm paralela mezi běžným pozorováním a postupem filmařovým<sup>7</sup>.

„Jestliže při přecházení kolem kavárenské terasy vidím u stolku své tři přátele v živé diskusi a jestliže se před kavárnou zastavím, abych sledoval jejich rozhovor, jistě nemám dojem, že vidím tu scénu bez přestání vcelku. Můj pohled totiž nejdříve klouzal po celé terase, potom náhle utkvěl na skupince přátel. Mou pozornost dále upoutal jeden z nich, ten který mluvil nejvzrušeněji, potom jsem se soustředil na tvář jednoho z posluchačů. Díval jsem se na ten vyjev postupně vrhanými pohledy. Členění události v režisérském scénáři na jednotlivé záběry – je-li dobře provedeno – nutně odpovídá jednotlivým zvrátím mé pozornosti. V takovém režisérském scénáři by popsaná scéna začínala záběrem kavárny ve velkém celku, který odpovídá tékávému pohledu mimojdoucího chodce, potom by se skupina debatérů natáčela v celkovém záběru, nato by následoval americký plán toho, kdo mluví, a detail tváře posluchačovy.“<sup>8</sup>

Filmový tvůrce se převážně snaží zůstat v souladu s vrozenými dispozicemi diváka-pozorovatele. S odvoláním na zkušenost tu ovšem můžeme poznamenat, že technika jeviště sice nedovoluje, aby se těmto předpokladům učinilo zadost, ale že i v divadle kukátka v rukou diváků – užívaná nikoli neustále, nýbrž jen ve zvláštních momentech děje – potvrzují onu snahu po změně prostorových vztahů mezi předmětem a podmětem, snahu vrozenou bádavé povaze lidí. „Naše nohy a krk nečekaly na vynález kinematografie, aby účinně prováděly... detaily a nájezdy.“<sup>9</sup>

<sup>3</sup> U nás nazýváme tento zvláštní postup stop-trikem, protože jeho efekt závisí na zastavení kamery. V tomto případě však dva technické záběry vytvářejí jeden záběr skladebný. Kdyby totiž divák nepovažoval první a druhý záběr za jeden, neměl by dojem „zmizení“, ale chyby ve vedení kamery. – Pozn. red.

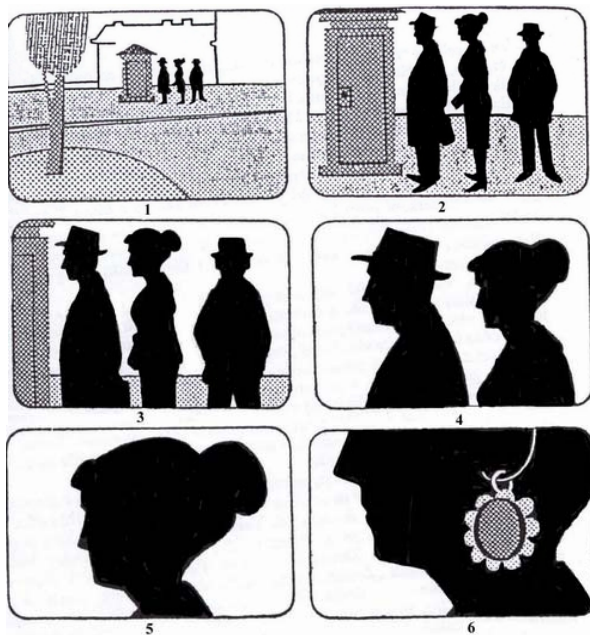
Můžeme tedy souhlasit s míněním francouzského kritika a režiséra Alexandra Astruca: „Dějiny filmové techniky mohou být pojaty jako dějiny osvobození kamery.“<sup>10</sup> Je samozřejmě řeč o osvobození kamery z pout nehybnosti a státnosti. Zdá se, jako by toto tvrzení šlo příliš daleko a neuznávalo klíčový význam montáže – skladby. Ale i pojetí skladby lze redukovat na skutečnou nebo předstíranou pohyblivost kamery. (Podrobněji o fyziologii lidského vnímání viz na str. 141 v souvislosti s problémy skladby.)

Proměnlivá vzdálenost vůči předváděným událostem je základním výrazovým prostředkem, jehož užívá filmař, když literární jazyk scénáře překládá do filmové řeči scénáře režiséřského.

## DRUHY ZÁBĚRŮ

Členění záběrů podle velikosti je dělením konvenčním. Ustálilo se rozlišování těchto záběrů:

- 1) **velký celek (VC)** – úplný obraz místa děje, celkový pohled, lidská postava, podřízena svému prostředí, je drobná;
- 2) **celek (C)** – lidská postava se ukazuje od paty po hlavu, pozadí nadále zaujímá důležité, i když ne hlavní místo;
- 3) **americký plán (polocelek) (PC)** – člověk ukázaný po kolena začíná zaujímat dominantní postavení;
- 4) **polodetail (PD)** – poprsí lidské postavy, dekorace se prakticky eliminuje;
- 5) **detail (D)** – lidská tvář zaujímá většinu projekčního plátna;
- 6) **velký detail (VD)** – podrobnost z lidské postavy nebo zvětšený obraz rekvizity, které si při zběžném pohledu nevšimneme.



## VELKÝ CELEK

Ukazuje-li celou krajinu, celý interiér ze značné vzdálenosti, můžeme se okamžitě orientovat, kde, v jakém místě se bude odehrávat další děj, rozvíjený nejbližšími záběry. Panoráma zbořeně Varšavy v úvodních záběrech *Místa nepokořeného* lokalizuje film geograficky a připravuje epický děj z povstání roku 1944.

Velký celek umožňuje obsáhnout zrakem území, jež se pak bude ukazovat po částech, a určit zásadní prostorové vztahy, topografií místa tak, aby se divák podle možností sám uměl v tomto prostředí pohybovat. Velká dvoupodlažní hala velvyslanců v *Paillého idolu* naráz dělí prostor na přízemí, doměnu služebnictva, a na patrová apartement a obsahuje předzvěst smrti domácí vychovatelky, jež spadne z podesty v prvním patře.

Velký celek nahrazuje zeměpisnou mapu a architektonický náčrtek, ale i kalendář, hodinky a předpověď počasí. První záběry z filmu *V pravé poledne*, které ukazují setkání jezdců na malé stanici, sdělují nejen to, že se nalézáme na Divokém západě, ale i to, že je pozdní ráno, jaro a že se dělá pěkný den.

Velký celek umísťuje člověka do kontextu zeměpisných podmínek a do poměrů daného prostředí, určuje jeho vztahy k vnějšímu světu, který v záběru této velikosti (a jenom v něm) je hodnotou dominantní. To je jeho informační funkce.

Zároveň však velký celek, zejména používá-li se ho více než jen pro potřeby informačního rázu, zmenšuje člověka ztraceného v krajině nebo architektuře, jež si ho podrobují. Výrazný pocit osamocení a lidské bezmocnosti obsahuje závěrečná scéna filmu *Oko za oko*: Curd Jürgens viděný z ptáčích perspektivy, maličká ubohá tečka ve skalnaté poušti, neodvolatelně odsouzený k strašné smrti žízni.

Velký celek ovlivňuje styl hereckého podání. Vede herce k teatralizaci gesta, nesnesitelné a nepřípustné v ostatních záběrech. Drobná lidská silueta nemůže konkurovat pozadí. Chce-li k sobě upoutat pozornost a zejména chce-li sdělit divákovi nějaké city, musí jednat jako divadelní herec, hrající pro poslední řadu. Velkých celků, které kladou na herce tak přehnané požadavky, je naštěstí poměrně málo.

Kinematografie dvacátých let, zejména sovětská a francouzská škola stavějící na převaze skladby, se velkým celkům vyhýbala. Vytvářela vlastní svět utkaný z volně vybraných zlomků skutečnosti. Velký celek mařil tyto snahy, připomínal existenci objektivního světa. Proto v *Muži s kinoaparátom* Dzigy Vertova, v Pudovkinově *Matce*, v Dreyerově *Utrpení Panny Orleánské* v Epsteinově *Věrném srdci*, ve filmech „druhé avantgardy“ byly velké celky vzácné a téměř nikdy neplnily informační funkci. Zcela opačně postupovali italská neorealisté po roce 1945. Tím, že své filmy uváděli do plenéru, podstatně zvyšovali procento velkých celků.

Nedostatečný počet velkých celků může diváka dezorientovat, může narušovat plynulost děje, může činit nesrozumitelnými dějové skoky v prostoru a v čase. Přemíra velkých celků může nudit, neboli nedovoluje proniknout do hlubších významových vrstev jednotlivých obrazů a sekvencí; film pak připomíná album špatného fotografa, který všechno sledoval zpovzdálí a neumí diváka ničím upoutat.

Posledním rysem velkých celků je jejich zvláštní schopnost uvádět a uzavírat jednotlivé sekvence, zejména pak celé filmy. Málokdy se stává, že by film začínal nebo končil americkým plánem. Uvádění sekvence nebo filmu velkými celky je snadno vysvětlitelné: mají tu největší *informativní kapacitu*, která je zvláště důležitá pro rychlé rozvinutí děje. Zakoření děje velkým celkem nelze vysvětlovat stejně, neboť tam jde o závěr, nikoli o informaci.

Musíme tedy uznat, že velký celek má zvláštní *zobecňující platnost*, váhu konečného slova. Vyplyvá to snad z tendence, drahé každému filmaři, aby v posledních metrech filmu včlenil výjimečnou, neopakovatelnou historii, kterou právě dovyprávěl, do proudu obyčejného, všedního života, mezi příběhy jiných lidí, takových jako je průměrný divák. Velký celek umožňuje, aby se hrdinové, s nimiž se loučíme, rozpustili v proudu lhostejných chodců, v proudu opravdového života.

Dva slohově a ideově naprosto rozdílné filmy, jež končí téměř stejně, velmi přesně ilustrují naši tezi. Mám na mysli *Děti ráje* a *Zloděje kol*. V prvním z nich Baptiste ztrácí z očí Garance, která mizí ve veselém davu tančícím na Bulváru zločinu. V druhém pak Antonio se synem splývají s davem vycházejícím ze sportovního stadiónu a mizí nám navždy. Jejich příběh skončil, ale život plyne dál.

## CELEK

Je to druh záběru v jistém smyslu „přirozený“, daný rozměrem herce ukázaného v celé výšce, od hlavy k patám. Teoreticky by se mohl zdát „čistším“ než např. americký plán, který dost svévolně odřezává herci nohy od kolen dolů. Přesto má význam mnohem menší. Užívá se ho dost málo, spíše jako přechodné formy mezi velkým celkem a záběry zblízka nebo jako náhražky velkého celku (např. v malých interiérech, kde není fyzicky možné pozorovat akci ze vzdálenějšího stanoviště).

Celek zpřesňuje nejdůležitější údaje velkého celku a slouží *přenášení důrazu z pozadí na hrdinu* (méně často je tomu naopak), čili spojuje prvky „kde“ s prvky „kdo“.

Proto se ho používá především tam, kde prostředí, zastoupené dosud v obraze významnou měrou, může hodně povědět o herci. Např. nová postava, kterou poprvé vidíme v jejím bytě nebo na jejím pracovišti, exponuje se obyčejně v celku. Z jedné strany je tu docela dobře vidět herce a jeho reakce, z druhé strany nám dost výrazné pozadí umožňuje, abychom si udělali představu o povolání dané postavy, o jejích zálibách, rodinných a hmotných poměrech atd.

Když tvůrce ponechal divákovi dost času na to, aby se seznámil se všemi složkami celku, přechází obyčejně k bližším záběrům a další vývoj děje, zejména jeho vrcholení, sleduje z menší vzdálenosti.



## AMERICKÝ PLÁN (POLOCELEK)

Přenáší rozhodně těžiště z pozadí (nejčastěji už předtím známého) na *člověka*.

Americký plán je nejčastěji užívanou složkou dnešního filmu, která se ideálně hodí k filmování hrdinů při rozhovoru. Boleslaw Lewicki připomíná Griffithovu zásluhu o to, že tento druh záběru nabyl základního významu, a spojuje ho s mechanismem lidského vnímání. „Tento druh záběru je vizuální realizací základního způsobu, jak vnímáme lidi ze svého okolí, když žádná podrobnost nesoustřeďuje na sebe naši pozornost a když ani my se nezajímáme o celé široké okolí nebo krajinu. Takto... vidíme své sousedníky vždycky po kolena... Ve vztahu k polocelku (k americkému plánu) znamenají všechny ostatní druhy záběrů, že se naše pozornost soustřeďuje nebo uvolňuje. Není tedy divu, že se jich používá méně, v příhodných psychologických momentech.“<sup>11</sup> Tím, že Lewicki vyvozuje americký plán z mechanismu lidského vnímání, činí ho základním prvkem režisérova myšlení. Všechny ostatní druhy záběrů pokládá za odchylky in plus nebo in minus od základní velikosti záběru.

V Mélièsových dobách narážel americký plán na rozhodný odpor. Když jeden z raných francouzských režisérů Robert Péguy chtěl jednou přiblížit herce objektivu tak, že nohy byly rámem objektivu odříznuty, jeho producent prudce protestoval: „Zbláznil jste se? Chcete, aby se říkalo, že zaměstnáváme mrzáky?“<sup>12</sup>

Totéž se vypráví o počátcích Griffithovy kariéry.

Americký plán byl méně populární v epoše němého filmu, zato po vynálezu zvuku udělal naráž velkou kariéru. Značnou část každého filmu tvořily odtud rozhovory mezi několika osobami. Ukázalo se, že nevhodnější je filmovat takové scény v americkém plánu. Umožňuje už docela přesně vyjádřit mimické umění zdrženlivě reagujících postav, ideálně se hodí k zachycení gestikulace (samozřejmě v její zdrženlivé filmové, nikoli teatrální podobě) a kromě toho udržuje v zorném poli celou skupinu zaznamenávaje prostorové vztahy mezi jejími členy.

Převažují-li však americké plány, zejména v komorních scénách, stává se film únavně monotónním. Proto se tvůrci v poslední době pokoušejí komplikovat scény rozhovorů pohybem herce uvnitř záběru (viz kapitolu o integrálním vyprávění na str. 383).

## POLODETAIL

Dekorace v tomto druhu záběru přestává prakticky pro diváka existovat. Ostatně pravděpodobně se s ní už stačil seznámit. V nečetných případech opačných může tvůrci záležet na efektu překvapení: pomalý odjezd kamery nebo přechod k záběru z větší vzdálenosti může odhalit nečekanou scénérii, např. ukázat přítomnost osob, které způsobí náhlý dějový zvrat.

Polodetail předvádí herce po pás a tím zároveň určuje „horizontální“ kapacitu obrazového okénka: na normálním (neširokouhlém) plátně s proporcemi stran 3 : 4 nelze v takovém záběru směstnat víc než dvě tři osoby. Proto je polodetail vhodný pro rozvíjení akce začaté v americkém plánu, když už víme, jaká je podstata konfliktu. Tvůrce tu *odlišuje osoby pro děj nejdůležitější* tím, že je izoluje od ostatních a plně na ne soustřeďuje divákovu pozornost.

Polodetailem (jakož i detailem) hojně a rádi operovali filmaři ve dvacátých letech, aby dosáhli vysoké intimity, psychologické introspekce. Zvláštní záliba v polodetailech byla však někdy na překážku dramatické akci. V Dreyerově arcidíle *Utrpení Panny Orleánské*, v sekvenci Johančina výslechu, několik záběrů zobrazuje, jak vojáci vstupují do soudní síně. Místo celkového záběru nebo i velkého celku, který by ukázal, jak se otvírají vrata a jak jimi vpochoduje oddíl vojáků, místo záběru, který by dal vědět, jak velký oddíl to je a kam míří, byla tato scéna snímána v polodetailech helm, pableskujících zbraní, taseňých mečů. Mnoho diváků si v této téměř symbolické montáži zlomků nevšimlo prostého faktu, že do síně vešli vojáci.

V poslední době vzbuzuje detail nedůvěru mnoha režisérů, zejména těch, kteří mají blízko k neorealismu. Nikoli bezdůvodně jej pokládají za prostředek výjimečný, zatížený jistým patosem a vtíravě „významový“. Proto se k němu utíkají jen ve zvlášť významných situacích. U těchto tvůrců ve scénách s menším citovým nábojem tvoří polodetail krajní mez, nejužší možný styk s předváděnou postavou.

## DETAIL

V protikladu k jiným druhům záběru (snad kromě velkého celku) není detail termínem pouze technickým. Jeho dřívější, poněkud patetický, i když výstižný název „premier plan“ vyjadřuje cosi z atmosféry diskusí před třiceti lety. „Premier plan“ byl v estetice němého filmu rozhodující kategorií filmové specifičnosti a přesvědčivým dokladem odlišnosti filmového umění, který se uváděl hned vedle montáže. Byl alfou a omegou kinematografie, samou její esencí.

I když dnes v úhrnném bohatství filmových výrazových prostředků nemá už detail tak privilegované postavení, i když se ho už nepoužívá tak univerzálně a někteří tvůrci vůči němu dokonce do jisté míry cítí ostych – je stále ze všech druhů záběru emocionálně nejdůležitější a v rukou uměřeného filmaře je nástrojem vskutku mohutným.

Ve filmové historiografii téměř od samého počátku zdomácnil názor, že detail – stejně jako montáž, souběžný děj, retrospektiva – je vynálezem velkého Griffithe. Tento názor sdíleli i angličtí historikové. Teprve však bádání Francouze Georgese Sadoula<sup>13</sup> ukázalo, že prvenství tu patří režiséru „brightonské školy“ Georgi Albertu Smithovi.

G. A. Smith byl fotografem z povolání. Zpočátku se obával, že detail ukazující nikoli celek, nýbrž jen malou výseč skutečnosti, bude diváka šokovat svou nesrozumitelností. Hledal tedy záminky. V jeho raném filmu *Babiččina lupa* (1901) mu záminku poskytl malý chlapec, který našel babiččinu lupu a díval se přes ni – jak se zdálo – na hodinky, na kanárka, na babiččino oko, na hlavu kočky atd. Aby film zachoval zdání pravděpodobnosti, ukazoval detaily kanárka, kočky atd. v kruhové masce.<sup>14</sup>

Potom však Smith poznal, že jeho postup<sup>15</sup> je něčím víc než pouhým výstředním trikem a použil ho při rozvíjení děje. Například v jeho pozdějším filmu z r. 1901 *Mysl ve škole krásného umění* kreslicí děvčata zděšeně vyskakují. V celkovém záběru, v němž je scéna snáta, by předmět jejich zděšení nebylo vidět a muselo by se o něm informovat titulkem. Avšak Smith mezi celkové záběry třídy včlenil detail myši vylézající z díry a následující záběr poplachu ve třídě se tak stal plně srozumitelným.

„Smith“ – správně poznamenává Sadoul<sup>16</sup> – „tu zásadně přispěl k vývoji filmu. Skoncoval s hlediskem Edisonovým čili s hlediskem zootropu nebo loutkového divadla; s hlediskem Lumièrů čili s hlediskem fotoamatéra dělajícího příležitostně snímky; s hlediskem Mélièsovým čili s hlediskem divadelního diváka z třinácté řady sedadel. Kamera se stala pohyblivou jako lidské oko, jako oko divákovo nebo oko hrdiny filmu. Kamera se stala živou bytostí, aktivní dramatickou postavou. Režisér vnutil svá hlediska publiku.“

Je zajímavé, že Smith, jehož Sadoul vyhledal v jeho rodném Brightonu roku 1948, ani tehdy nejevil o tuto novinku žádný zájem, třebaže vyprávěl obsírně o jiných podrobnostech své umělecké dráhy<sup>17</sup>. Jistě proto nevyužil r. 1901 velkých možností svého nápadu a když Griffith po sedmi letech dospěl k podobnému momentu, musel začínat téměř od začátku.

O Griffithově samostatném přínosu k rozvoji detailu píše anglický historik Ernest Lindgren: „Griffith byl téměř okamžitě proti své vůli stržen novými výrazovými prostředky a film po filmu začal budovat cestu kupředu k radikálně nové technice... Ve filmu *Pro lásku ke zlatu* (srpen 1908) měl znázornit, jak se ve dvou hlavních postavách, hornících, kteří našli zlato, vzrůstá vzájemné podezření z lakoty; Griffith rozřešil tento problém tak, že postavil kameru zcela blízko k hercům a vytvořil to, čemu my říkáme polodetail, takže mohl lépe zachytit výraz jejich tváří. Nedlouho nato (v listopadu 1908) přiblížil kameru ve filmu *Po mnoha letech*, natočeném podle Tennysonova Enocha Ardena<sup>18</sup>, ještě blíže do detailu Annie Leeové, vzpomínající na Enocha; další obraz pak začal střihem na Enocha na opuštěném ostrově.“<sup>19</sup>

Griffith jako první ukázal nikoli technický, nýbrž estetický prospěch, jaký tvůrci plyne z možnosti, aby pro kameru volil nejrozmanitější vzdálenosti od předmětu, aby „instrumentalizoval skutečnost“, aby rozepisoval nějakou událost na jednotlivé druhy záběru podle jejich povahy a významu.

Griffithovi nesporně připadají dvě zásluhy o zdokonalené užívání detailu. Jako první pochopil, že vrhne-li na plátno detail, jenž dosud nevídaným způsobem umocňuje vizi skutečnosti, silně tím zdůrazní všechno, co takto ukáže. Jinými slovy Griffith zjistil, že obrazům pro děj bezvýznamným, nepodstatným může detail sloužit až příliš, může jim dát nadměrnou platnost a tak zakrýt to, čemu tvůrce přikládá větší význam. Proto s detailem nakládal velmi úsporně: omezil jej na lidskou tvář ve chvíli psychologické kulminace; na rekvizitu, jež má váhu symbolu (zmiňovaný květ bavlníku ve *Zrození národa*); na takové podrobnosti jednání člověka, v nichž se plně projevuje jeho zvláštní duševní rozpoložení (křečovitě sevřené ruce ženy z *Intolerance*, která naslouchá soudnímu výroku, jímž je její muž odsouzen k smrti).

Za druhé se Griffith záhy (snad už v příkladě citovaném shora Lindgrenem) naučil využívat šoku vznikajícího *spojením dvou krajních druhů záběru*: velkého celku s detailem nebo naopak.

Ve dvacátých letech upadla tato Griffithova jemná uměřenost v zapomenutí. Režiséri druhořadých filmů, kteří znali silnou expresivnost detailu, snažili se napořád zakrývat prázdnotu tuctových scénářů „fascinujícími“ detaily, které měly automaticky dodávat „hloubku“ postavám a situacím. V němé kinematografii byl nadto detail nejednou zatěžován i funkcí informační. Tu měly svůj původ ony četné příchody, odchody, detaily nohou na schodech, ukazovatelů cest nebo lístků z kalendáře, které informovaly o tom, kolik času uplynulo, o prostorových vztazích a o všem, co dnes stačí naznačit třemi slovy v dialogu.



Ve zvukovém filmu ovšem ihned odpadly veškeré *informační funkce* detailu. Nejen to, z různých důvodů se zúžil i okruh jeho funkcí dramatických a psychologických.

Dnešní režisér především nezdržuje svou techniku, ukrývá ji za plentou skutečných nebo zdánlivých dramatických nutností. Detail je však radikálním a extrémním režisérským knifem, je technikou, jež jaksi automaticky prozrazuje svou existenci.

Detail kromě toho brání vyspělejší divákům ve svobodném výběru. „Detail“ – píše Cohen-Séat<sup>20</sup> – „zakazuje vidět celek, dívat se na předměty z odstupu; je to cosi jako rozpaky krátkozrakého člověka, jež ho činí pozornějším, pedantičtějším, takže lpí na postupně vnímaných podrobnostech.“ Ale není to jen zákaz. Je to i příkaz: musíte se dívat sem! Nikde jinde se nestane nic zajímavého, jenom zde! Takové příkazy vděčně přijímá primitivní divák, jenž se bez tohoto vodítka přestane v příběhu orientovat. Ale vyspělý divák může často pociťovat zklamání: v detailu nevnímá utiskované hrdinky vidí právě to, co očekával, raději by sledoval reakce jejího cynického partnera, ale meze detailu to nedovolují.

Detail není jen krajním výrazovým prostředkem, je i prostředkem *slavnostním a patetickým*, je Velkým Písmenem, kterým ve filmové řeči začínají slova vznešená. Ale zneužívání těchto velkých slov vedlo k jejich devalvací a vštepovalo divákovi vůči nim nedůvěru<sup>21</sup>.

Výtvarná působivost detailu, jeho „malebnost“ svádí mnoho režisérů a zejména mnoho kameramanů k tomu, že podřizují drama požadavkům kompozice. Když Evropa objevila mexický film, zejména velký talent kameramana Gabriela Figuroy, rozšířilo se koncem čtyřicátých let používání *dvojitych portrétů* dvou hovořících Osob, které se neřídí na sebe, nýbrž směrem k divákovi. Tento postup umožňuje fotograficky velmi zajímavá spojení, ale málokdy je v souladu se situační pravděpodobností. Takovoto portréty, jež v realistické scénérii provádí G. R. Aldo (*Země se chvěje*) nebo Pietro Portalupi (*Není míru pod olivami*), nesou výraznou pečť stylizace ne vždy zamýšlené.

Nakonec ještě jeden nedostatek detailu. Bystře jej vycítil vynikající režisér, jenž je zároveň znamenitým hercem: Laurence Olivier. Jde o *snížení výraznosti detailem*. „Vrcholem exprese ve filmové řeči je detail; u Shakespeara vrcholem exprese je hercova výrazná gestikulace a zvučný hlas. Pamatují si na *Romea a Julii* od George Cukora. V záběru, v němž Norma Shearerová pije jed, užil režisér detailu, nejexpresivnějšího filmového prostředku. Z jeho hlediska se to mohlo zdát správné. Ale když Shakespeareův text při slovech: „Romeo, jdu, piju na setkání s tebou!“ vyžaduje vrcholnou expresivitu, herečka s filmovou přípravou reagovala na nájezd kamery snížením výrazové škály. A to byla chyba toho filmu. Proto jsem v *Jindřichu V.* při první zkoušce zpracoval podobné scény právě naopak. Jakmile jsem ve scéně s francouzským velvyslancem zvýšil hlas, kamera se začala vzdalovat. Od té doby to dělám vždycky. Jsou chvíle, kdy by člověk v divadle rád seděl v první řadě, aby mohl na hercově tváři pozorovat každý rys, ale jsou i chvíle, kdy bychom se rádi viděli v posledních řadách galerie.“<sup>22</sup>

Olivier mlčky předpokládá, že Norma Shearerová, sňatá v detailu, nemohla stupňovat expresivnost mimiky a gesta, ač by to nepochybně udělala v divadle. Protože však ztlumená exprese byla v rozporu s rázem scény – nabízelo se jediné, třetí východisko: upustit od detailu.

Nelze to popřít: nic se nevyrovná sugestivnosti detailu vrženého na ohromné projekční plátno. Ani herecká gestikulace, ani rafinované pointy v dialogu, ani sebeneočekávanější souhra herce s dekorací. Zvlášť když se v detailu ukazuje lidská tvář. „Nejzajímavější ze všech povrchů světa je povrch lidské tváře“ (Georg Lichtenberg). Tento povrch objevujeme stále znovu.

„Pomocí detailů objevil film i tajné kořeny života, o němž jsme si namlouvali, že ho tak dobře známe“, psal horlivý propagátor detailu Béla Balázs<sup>23</sup>. „Detail nejenže rozšířil náš životní názor, ale také ho prohloubil. Neukazuje nám jen nové předměty, nýbrž u věcí dávno nám známých objevuje jejich smysl.“

Vedle tohoto *poznávacího* hlediska existuje hledisko *introspekční*, jež respektuje francouzský režisér Jean Epstein: „Žádnou rampu mezi podívanou a divákem. Život se už nenazírá, vníkáme do něho. Tomuto vníkaní jsou dovoleny veškeré intimnosti. Tvář pod lupou před námi defiluje, rozvíjí svou horoucí geografii...“<sup>24</sup>

*Nahá tvář ve víru citů* – to umí ukázat výhradně film. V mžiku oka zachycovat kvintesenci dramatu člověka, zhuštěnou do nepatrného pohybu svalů na jeho tváři! Umění samou svou povahou tíhne k pravdě a právě lidská tvář ve svém zvětšení je tím zrcadlem, v němž se odrážejí nejpravdivější myšlenky a reakce. Slovo, gesto slouží stejně dobře pravdě i lži, ale lidská tvář je pravdomluvná, nejvíc se vymyká naší sebekontrolě.

Řekl jsem už, že detailu lidské tváře se nesmí zneužívat, že se má používat jen v opodstatněných, zvlášť důležitých situacích. Z druhé strany jsem se dovolával Oliviera, který varoval před užitím detailů v momentech maximálního vzrušení, neboť to vede k omezení škály herecké exprese. Nevylučují se navzájem ty dvě teze?

Nikoli. Ne každá významná situace je spjata s krajním vzrušením. S jistým rizikem můžeme dokonce tvrdit, že žádná významná, rozhodující situace není současná s krajním vzrušením, jež přichází s jistým opožděním. Ve filmu *Žít v míru* do scény pitky s Němcem znenadání vtrhne černoch a to řeší situaci: Němec proti černochovi nevystoupí. Ve chvíli, kdy by se u žádného účastníka této scény krve nedořezal – tak napjatě očekávají Němcovo rozhodnutí – je důležitý ten první signál, který vyčteme z Němcovy tváře: katastrofa či přátelství? Výbuch bujarého veselí, který následuje po Němcově rozhodnutí, je záležitost druhotná, rozložena v čase; můžeme ji ukázat v mnoha záběrech různé velikosti, vesměs z většího odstupu. Detaily euforie, maximální exprese by nás v tomto rozpětí dráždily svou přehnaností. Kromě toho tak prudké city nelze přehlédnout ani z velké vzdálenosti, nač je tedy zvětšovat? Ale klíčový moment, jenž předchází rozhodnutí, je právě lhostejnost na Němcově tváři, na níž sotva znatelně vzhází jakýsi rozhodující výraz. Právě tento moment „víření citů“ si Zampa vybral, aby ho podtrhl detailem.

Tu nám přichází na mysl obdoba se známou zákonitostí výtvarných umění, kterou vypořádal a popsal Lessing. Hledal odpověď na otázku, proč tvůrce Laokoontova sousoší nevymodeloval na tvářích lidí, rdošených hady, krajní napětí strachu a zoufalství. „Jsou vášně a stupeň vášni, které se projevují v obličejích jeho nejoklivějších stravováním... Staří umělci se proto vášni buď vůbec a zcela zdržovali, nebo je sváděli na skrovnější stupně, na nichž jsou schopny jakési míry krásy... Uplatníme-li toto stanovisko u Laokoonta, je příčina, kterou hledám, jasná. Mistr pracoval k nejvyšší kráse za přijatých okolností fyzické bolesti.“<sup>25</sup> Lessing chválí sochařův postup a o něco dál připomíná Vergiliovy strofy, v nichž Laokoon křičí bolestí a zoufalstvím. „Když výtvarný umělec jednal správně, že Laokoonta křičet nenechal, učinil básník právě tak správně, že ho křičet nechal.“<sup>26</sup>

Kinematografie zaujímá přechodné místo mezi malířstvím a literaturou. Její diskretnost nespočívá v tom, že se vyhýbá zkrivené tváři Laokoontově, nýbrž v zachování uměřeného odstupu.

Je třeba uvést ještě jeden výklad detailu, jež podává sovětská montážní škola. V článku Dickens, Griffith a my, psaném v letech 1941-42, praví Sergej Ejzenštejn: „Američanův termín je spjat s *viděním*, náš – s *hodnocením viděného*... Nás od počátku v metodice detailního záběru vábila zejména jedna jeho podivuhodná vlastnost: vytvářet novou kvalitu celku ze srovnání dílčího. Tam, kde u Griffithe izolovaný záběr zblízka... byl detailem, často rozhodujícím nebo „klíčovým“, tam, kde střídání detailních záběrů tváří bylo novou předtuchou budoucího synchronního dialogu... – tam jsme my přišli s myšlenkou *zásadně kvalitativně nové slittiny*, vznikající v procesu *srovnávání*.“<sup>27</sup>

Ovšem v montáži, tvořící nové světy, novou skutečnost z prvků zachycených v objektivní skutečnosti, je nasazení detailu mnohem účinnější. Umožňuje to tvůrci, aby utvářel samostatnější vize, tendenčnější konfrontace.

Detaily týkající se „vidění“ a spjaté s dialogem jsou ve světle Ejzenštejnova článku anachronismem, kdežto přetrvat a rozvíjet se mohou detaily, spjaté s montáží, potřebné kvůli nečekaným srovnáním, kvůli „hodnocení viděného“. Avšak jak se zdá, skutečnost nepotvrzuje Ejzenštejnovy hypotézy. Dialog bez zbytku nenahradil mlčenlivou výmluvnost tváře (nahradil jenom informační funkce detailu), kdežto montáž abstraktních detailů – pokud nevyplývá ze samé dramatické akce – pokládáme dnes za zastaralá a nepřírozený postup.

Sestavením krajních záběrů – velkého celku a detailu – vzniká šok jako důležitý efekt na pomezí detailního záběru a montáže. Pomine-li se obvykle užívaná stupnice přechodných záběrů, emocionální obsah detailu se tím exponuje ještě víc. Když ve *Zlodějích kol* Antonio hledá malého Bruna poděšen představou, že syn mohl spadnout do řeky, kamera nejdříve uklidňuje diváky ukazující, že nepodařeným utopenec není Bruno, a pak ve velkém celku objevuje chlapce, jak sedí sám nahoře na betonových schodech. Velký celek vzdáleného Bruna na schodech byl spojen s detailem tváře otce, který si nyní s úlevou oddechl. V tomto záběru nejde ani tak o nebezpečí, že se chlapec utopil (to se nepotvrdilo), jako spíš o výtčiky svědomí otce, který před synem cítí svou vinu.

Důležitá zákonitost: detailů ke konci filmu přibývá, jejich počet vzrůstá, čím více se blížíme rozuzlení filmu.

## VELKÝ DETAIL

V záběru této velikosti se lidská tvář už celá nesměstná na projekčním plátně, jež nám ukazuje buď její část nebo častěji nějaký malý předmět ve značném zvětšení. Velký detail je proložený tisk filmového vyprávění.

Velkého detailu *člověka* se užívá (na rozdíl od detailu) ani ne tak pro sledování jeho duševních reakcí jako spíš pro zdůraznění určitých jeho vlastností tělesných.

Při specifickém osvětlení a kompozici může velký detail tváře zvýraznit krásu ženy (detail očí), avšak častěji vyznívá ironicky nebo přímo demaskuje. Ve Staudteho *Poddaném* velký detail úst a vousů rozkazujícího důstojníka ve spojení se zvukovou deformací rozkazů má neodolatelný parodistický účín. Ve Stroheimově *Veselé vdově* velký detail nohou, punčoch, podvazků, střevíčků a zpcených zad baletek po tanci staví toto povolání do krutého, nechtutného, uštěpačného světla.

Podobný účín velkého detailu popisuje Béla Balázs: „Jaký krásný člověk je pop zpívající před sedláky v jednom z Ejzenštejnových filmů<sup>28</sup>. Ve zpěvu jeho nádherného hlasu ještě více září vznešené, uslechtilé rysy tváře... náhle se kamera přiblíží k popovi a vezme si na mušku jeho oko. Jako červ z kalicha květu vylézá zpod jeho krásných řas lstivý pohled. Potom krásný pop obrátí hlavu a záběr zblízka ukáže zátylek a kus ušního boltce, které signalizují sobectví kulaka... Když se po chvíli znovu na plátně ukáže jeho šlechtná tvář, působí už na nás dojmem škrabošky, za níž se skrývá nebezpečný vrah.“<sup>29</sup>

Velký detail *zvířete nebo předmětu* personifikuje daný objekt, vtiskuje mu rysy herce.

„Tvář“ kočky, číhající na klec s kanárky ve Stroheimově *Chamtivosti* (tlamíčka kočky je tak zvětšena, že přesahuje rám plátna), vnuká představu o dravci podobnosti s manželi McTeaguvými jež nám detailní záběr předvedl předtím. Hlavy hmyzu, pancéřové, svými ohromnými rozměry přímo příšerné, ukázal Bert Haanstra v expozici *Soupeřů*, dokumentárního filmu o boji lidí s kobyčkami; po takové průpravě dospívá divák k přesvědčení o hrozivosti tohoto jevu, které by nevzniklo, kdybychom jednotlivé saranče uvedli v přirozených rozměrech velkého koníka polního. Agitační hodnota dokumentu tu byla výrazně znásobena. Proto také publicistické a populárně vědecké filmy s oblibou používají velkého detailu.

Velké detaily *neživých předmětů* lze rozdělit na informační a emociální. Ty první, všední a z estetického hlediska málo zajímavé, ukazují prostě zblízka dějovou podrobnost, která by v jiném záběru byla nečitelná nebo by nebyla dost jasná. Jde o takové bezvýznamné záběry jako obsah nějaké zásuvky, text dopisu<sup>30</sup> anebo zpráva v novinách.

Ráz velkých detailů neživých předmětů lapidárně vyjádřil Jean Epstein: „Revolver v zásuvce nabývá platnosti dramatické osoby. Velký detail revolveru, to už není revolver, to je postava-revolver, to znamená zločinný záměr nebo výčitky svědomí... Takový revolver má svůj charakter, zvyky, vzpomínky, vůli, duši...“<sup>31</sup> Klika, která se pomalu pohybuje o půlnoci ve staré hospodě (Dreyerův *Vampír*), to už není klika, nýbrž pochmurná předzvěst věcí hrůzných a tajemných.

V divadle má člověk nad rekvizitou vždy a v každém případě velikou převahu, jež vyplývá už z toho, že rekvizita je převážně málo viditelná a nemá svou vlastní autonomní působivost. V oblasti kinematografie velký detail tuto divadelní převahu člověka ruší.

Zajímavě ilustruje tuto možnost Balázs filmem Michaila Romma *Hlidka v poušti*. Skupinu rudoarmejců obklíčili v poušti bílí. Zatímco dvanáct obklíčených vede s nepřitelem nerovný boj, třináctému jezdci se podaří utéci; na něm teď závisí život ostatních. Režisér má před sebou těžký úkol; ukázat zoufalou nekonečnost cesty jako nepřitele. Jaké utrpení znamená prodírat se nekonečnou bezvodou pouští. Kolik metrů by musel tvůrce věnovat tomu, aby ukazoval jediného muže neustále téměř v týchž záběrech? Neznal by se divák dřív než jezdec?

Romm proto neukazuje muže, nýbrž jeho stopy. Nejprve stopy koně. Linie stop mizí v nestvůrném moři písku. Potom velice daleko vidíme něco ležet. Kůň? Nebo člověk? Kamera neodpovídá detailem, vidíme jen další stopy nohou – lidských. Ze stop můžeme vyčíst, že chodec zapadá do písku po kolena. Stopy se znovu objevují na hlubokém pozadí pouštní scenérie; tisíce a tisíce kroků. Potom leží na písku puška. Chodec ji už nemohl unést. Potom šavle. Pak se stopy prodlužují; voják leze po kolenou. Tady upadl. Znovu jde. Každé znamení v písku signalizuje situaci, kterou si v představě tvoří divák sám.

„Teprve jako závěrečný efekt vidíme na zemi ležícího muže, který se po čtyřech stále snaží lézt kupředu; pohled na něho teď“ na diváka silně působí, neboť jeho mimika ani jeho gesta nebyly už vyhrány v předchozích záběrech.“<sup>32</sup>

Fyzická činnost předváděná ve velkém detailu může odhalovat obsah daleko hlubší než obsah doslovný a vyvolávat mimo jiné:

**a) napětí** (vrtání díry ve stropě a mazání vrtačky v Dassinově *Rvačce mezi muži* tvoří úmyslnou dramatickou cézuru: záměr lupičů se zdaří jenom tenkrát, dokončí-li akci před vyznačenou hodinou; podrobný popis každé operace budí dojem, že práce se protahuje, že podniku hrozí fiasko; podobně je tomu s vyřezáváním otvoru ve dveřích cely v Bressonově filmu *K smrti odsouzený uprchl*: zde je celé drama vlastně hráno předměty, jež člověk nutí, aby mu sloužily),

**b) hrůzu** (prozaický pohyb válce u psacího stroje, ukázaný v bleskovém detailu při vypisování listin Židů, odvážených do koncentračního tábora, nabývá v Radokově *Daleké cestě* rytmu antické tragédie),

**c) soucit** (v Dreyerově *Pánu domu* opět banální úkon – Ida chystá svému muži snídani – slouží k tomu, aby se ukázala Idina závislost: seškrabuje ze svého krajce část másla, aby je přimazala Viktorovi).

Film málokdy končí velkým detailem, ale detaily často tvoří předposlední, shrnující výjevy. V *Občanu Kaneovi* jsou to velké detaily nápisu „Rosebud“ na hořících sáňkách a nápisu „No trespassing“ (Vstup zakázán) na vratech Kaneovy rezidence; tyto detaily objasňují smysl filmu. Ve Sjöbergově *Slečně Julii* je to opět nájezd na lokajovu britvu na koberci, kterou se zabila hrdinka. Po těchto záběrech však následují další a nápis „Konec“ se obyčejně objevuje na nějakém velkém celku.

## VOLBA VELIKOSTI ZÁBĚRU

Provádí ji režisér (méně často scenárista), jenž literární scénář proměňuje v režisérský scénář, instrumentalizuje scénář čili rozepisuje jeho obsah pro jednotlivé filmové nástroje.

Volba velikosti pro daný záběr závisí samozřejmě na funkci, jež je mu určena. Obecně lze říci, že závisí především na roli člověka v daném záběru. Podřadná role člověka, role stafáže vnuká užiti velkého celku. Dynamická role vede k užiti celku nebo aspoň amerického plánu. Extenzivní, reflexivní role umožňuje vyloučit hercovo tělo a soustředit se na jeho tvář v polodetailu nebo detailu.

Není to však jedině kritérium; kromě toho jde o *vztah akce k popisu* (který může napovídat v řešení analogický nebo také zcela protichůdný postup). Popis, který se uplatňuje nejen při exponování nového prostředí, ale všude tam, kde je třeba děj posílit náladou, atmosférou, vede k použití, velkých celků. Děj, rozvíjený hlavně činností lidí, předpokládá užiti detailnějších záběrů, jež vylučují nepotřebnou konkurenci pozadí.

Konečně se tvůrce při volbě záběru řídí tím, nakolik chce daným výjevem napnout divákovu pozornost.

V počátečních sekvencích filmu se obyčejně mnoho věcí (míst, postav, vztahů) ukazuje najednou, ale zběžně. Sekvence rozvádějící úvod už příliš nerozšiřují zorné pole, zato prohlubují kresbu charakterů a vztahů, čím více se divákova pozornost soustřeďuje na kulminaci, čím hlouběji vniká divák do předváděné skutečnosti, tím častěji se vyskytují detailní záběry.<sup>33</sup>

V jakých proporcích se volí druhy záběru v praxi? Z 634 záběrů, které obsahuje režisérský scénář Fordovy *Pětky z Barské ulice*, podrobil jsem rozboru dvě sekvence: vstupní (55 záběrů) a sekvenci stavby (72 záběrů). První z nich je komorní, tvoří ji soudní přelíčení, během něhož poznáváme hrdiny. Sekvence se odehrává jen v interiérech, a proto detaily pochopitelně dominují. Sekvence stavby trasy Východ-Západ<sup>34</sup> je převážně exteriérová a staví na kontrastu dvou akcí: na vypjatém pracovním úsilí skupiny zedníků a na pitce jiné skupiny dělníků, kteří v odklizených troskách narazili na zachovaný sklep se zásobou líhovin. Obě akce se proplétají zprvu zvolna, pak se stále rychlejší, přerývaném rytmu.

Podíl jednotlivých druhů záběru na obou probíraných sekvencích vypadá v procentech takto:

Velkost záběru	Vstupní sekvence	Sekvence stavby
Velký celek	4 %	3 %
Celek	6 %	10 %
Americký plán	16 %	37 %
Polodetail	20 %	20 %
Detail	50 %	17 %
Velký detail	4 %	13 %

Nečekaně vysoký počet velkých detailů v sekvenci stavby lze vysvětlit delší scénou kladení cihel, ukázanou z velké blízkosti, což násobilo dojem pohybu, rychlé práce. Ostatní čísla jsou dost charakteristická.

## POSLOUPNOST JEDNOTLIVÝCH DRUHŮ ZÁBĚRU

Nakonec pár slov o posloupnosti záběrů. Téměř polovina této knihy je sice věnována tomu, jak film jako celek vzniká z jednotlivých prvků posloupným řazením záběrů. Avšak než v příslušných kapitolách pojednáme o těchto otázkách podrobněji, určíme co nejstručněji, jakým způsobem může tvůrce *velikost záběru* na plátně právě *demonstrovanou* změnit v záběr *jiné velikosti* (týkající se téhož nebo dalšího předmětu).

**a) Skladba**. Spojíme-li konec jednoho záběru s počátkem jiného záběru, sňatého v jiné velikosti, dosahujeme libovolné změny; naráz tak můžeme změnit velký detail ve velký celek a naopak. Změna záběru je

zároveň změnou velikosti záběru. Zvláštním případem je změna záběru, aniž se změní velikost záběru; když například kamera filmuje jiného herce v záběru téže velikosti jako herce předcházejícího.

**b) Skladba uvnitř záběru.** Není spjata se zakončením záběru, nýbrž s „pohybem objektu nebo kamery. V témž záběru, předvádějícím např. tři hovořící osoby v americkém plánu, jeden z herců přistoupí ke kameře a zacloní ostatní. Během jednoho záběru přechází tedy herec postupně z polodetailu přes detail do velkého detailu. Podobného efektu docílíme i nájездem kamery na nehybného herce. Přechod z jednoho druhu záběru do druhého se může dít různou rychlostí, vždy však spojitě a plynule.

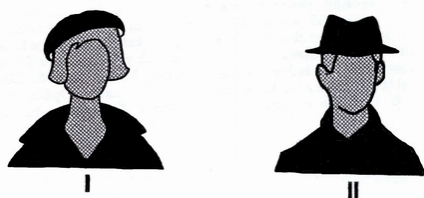
**c) Přechod skokem.** Je kombinací obou předchozích přechodů. Velikost záběru se nemění plynule, nýbrž tak, že se za sebou řadí několik záběrů, které jsou buď stále detailnější nebo celkovější. V každém záběru je kamera umístěna jinde a během záběru zůstává v klidu. Tak v úvodu filmu *Silnice* představuje autor Zampana řadou stále detailnějších, bližších záběrů. Záběry na něho prokládá pohledy na Gelsominu a na její matku<sup>35</sup>. Opačným příkladem je závěr Grangierova filmu *Smrtelné nebezpečí*. Kamera v něm snímá náměstí městečka tak, že stále stoupá na kostelní věž, takže postavy hrdinů filmu jsou stále menší. Mezi pohledy s věže nejsou vkládány žádné jiné záběry.

**d) Změna ostrosti.** Při použití objektivu, který v daném záběru nesnímá stejně ostře předměty blízké a vzdálené, působí změna ostrosti v povědomí diváka změnu velikosti záběru, i když se ani prostředí ani postavy nezmění. Dobrý příklad tohoto vzácného výrazového postupu uvádí Raymond Spottiswoode<sup>36</sup>. Ve filmu Rakušana Paula Czinnera *Zasněné rty* ukazuje režisér ženu, která se během koncertu na první pohled zamilovala do houslového virtuóza. Kamera umístěná hned za houslistovým levým ramenem ukazuje v detailu jeho profil a smyčec běžící po strunách. Hlediště zůstává neostře. V určité chvíli, aniž se kamera pohnula, přesouvá se ostrost na hlediště: vidíme teď výrazně známou nám už ženu, kdežto houslistův smyčec se rozplývá v neostrosti. Přestože prostorové vztahy se vůbec nezměnily, nuceně přenesení divákovy pozornosti z houslisty u kamery na vzdálenou ženu budí dojem, že detail byl vystřídán velkým celkem. Z novějších příkladů změny ostrosti můžeme uvést scénu ze Sjöbergovy *Slečny Julie*, v níž svlékající se pokojská je zčásti zacloněna postavou lokaje, stojícího vedle ní. Kamera se z místa nehýbá, ale změny v ostrosti, závislé na průběhu dialogu, několikrát přenášejí divákovu pozornost z jedné postavy na druhou. Tento výrazový prostředek, zcela odlišný od hloubky ostrosti (viz kapitola VI), je už poněkud zastaralý, neboť brutálně dává najevo komorníkovu přítomnost a apodikticky nutí diváka sledovat všechno v určitém pořadí, i kdyby ho zajímalo něco zcela jiného.

## POHLED – PROTIPOHLED

Zvláštním a velmi rozšířeným způsobem spojování záběrů je spojení pohledu s protipohledem, kdy záběr vedený v jednom směru navazuje na záběr vedený ve směru opačném.

Nejjednodušším použitím tohoto systému je rozhovor dvou osob sňatých zblízka, např. v polodetailu. V záběru postupně vidíme: tvář ženy zepředu a tvář muže zepředu. (Srov. obr. I a II).



Je to samozřejmě řešení zajímavější než natočit tento rozhovor z boku v jednom záběru, na němž jsou obě postavy obráceny k sobě profily. Za prvé můžeme přesněji sledovat reakce hovořícího páru, za druhé můžeme vést divákovu pozornost k dané osobě nejen tehdy, když hovoří, ale i tehdy, když poslouchá; tím dáváme divákovi najevo, že za jistých okolností *reakce toho, kdo poslouchá*, jsou *důležitější než reakce toho, kdo mluví*<sup>37</sup>.

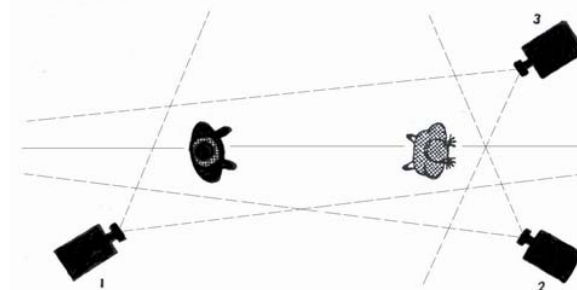
V Maselliho filmu *Zbloudili* se klíčová scéna odehrává mezi Andreou, synem bohaté statkářky, a mezi jeho kamarády a milou, kteří odjíždějí s partyzány. Andreu zadržuje matka zapřisahajíc ho, aby zůstal s ní. Volá zoufale: „Jsem osamělá žena!“ Ale obraz neukazuje zoufalou matku (její reakce je jednoznačná), nýbrž v protipohledu nehybnou tvář Andreovu (nevíme, co podnikne, a to nás nejvíc zajímá).

Situace se poněkud komplikuje, když režisér ukazuje dvě rozmlouvající osoby tak, že v záběru jsou pokaždé obě osoby: jednou jedna z nich, podruhé druhá je snímána zblízka. Oba záběry ovšem nejsou zcela

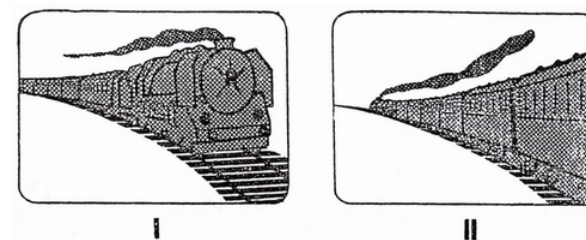
protisměrné neboť pak by týl hlavy jedné zakrýval tvář druhé a naopak. Lze však postavit kameru poněkud stranou osy akce (čára spojující obě hovořící postavy) a pak nám blíže stojí postava viděná zezadu a dál od nás postava viděná zepředu. Správný protipohled nelze však udělat podél téže osy objektivu (osa předchozího snímku) s obratem o 180°, neboť v tom případě bychom získali tento výsledek:



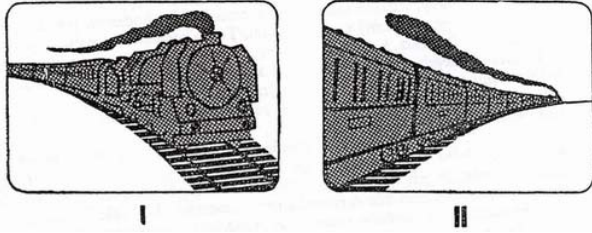
Žena, kterou divák v prvním záběru (a v podobných záběrech předcházejících) viděl na pravé straně plátna, octla se náhle na straně levé. Odehrává-li se scéna mezi dvěma osobami různého pohlaví, které divák už dobře poznal, nebezpečí dezorientace je menší. Avšak jde-li o rozhovor dvou čínských vojáků, kteří si jsou podobní a mají stejnou uniformu, tu jenom dodržení zásady „kdo se ptá – vlevo, kdo odpovídá – vpravo“, a to jak v pohledu tak i v protipohledu, zaručuje, že divák akci správně pochopí. Lze toho snadno dosáhnout, volíme-li pro pohled a protipohled libovolná stanoviště, která se však od sebe neliší víc než o 150-160° a jsou na téže straně osy akce.



Postavení kamery 1 a 2 a všechna přechodná stanoviště mezi nimi jsou správná, kdežto postavení 3 diváka dezorientuje. Ještě víc může mýlit nesprávný protipohled na vozidlo. Protipohled na vlak, vedený z druhé strany osy akce (železničních kolejí), může vést k takovému výsledku:



Slepíme-li dohromady záběr I a protipohled II, dosáhneme dojmu, že dva různé vlaky se setkávají. Správné řešení spočívá v tom, aby se pro kameru vybrala dvě co nejprotilehlejší stanoviště, která však budou na téže straně kolejí<sup>38</sup>.



Tentokrát už není pochyb, že jde o týž vlak<sup>39</sup>.

Protilehlá stanoviště se kromě scén rozhovoru a boje vyskytují nejčastěji tenkrát, přecházejí-li osoby z pokoje do pokoje, přistupuje-li hrdina k oknu atd. Tu nejdřív sledujeme motivy hrdinových kroků a stav, v němž se nalézá, a pak nové perspektivy, jež před ním jeho pohyb otevírá.

Spojením pohled-protipohled tvůrce většinou naznačuje naprostou časovou nepřetržitost. Hrdina se od kamery vzdaluje, stiskne kliku a otevírá dveře, stříh – dveře, jež vidíme z druhé strany, se otvírají, objevuje se v nich hrdina a blíží se ke kaměře. V tomto spojení nebyl pominut žádný zlomek filmového času. Protipohled začal přesně ve chvíli, kdy skončil první záběr.

Možný je i jiný typ spojení, ve kterém se „při této příležitosti“ odstraňuje určitá část filmového času (např. chodba, kterou musí hrdina projít, je příliš dlouhá, neukazuje se tedy celá, nýbrž jen první hercovy kroky a pak hned jeho příchod na dvůr (viz str. 186).

Naproti tomu neodpustitelnou chybou protipohledu je zdvojování filmového času. V jednom francouzském filmu z doby kolem roku 1900 nacházíme tuto typickou chybu; vlak zastaví ve stanici, cestující vstávají z lavic, otvírají dveře a opouštějí oddělení. Následuje protipohled: vlak viděný z nástupiště znovu vjíždí do stanice, znovu se otvírají dveře a znovu vystupují známí pasažéři, které však tentokrát vidíme zřepředu (srov. str. 149).

Protipohled může být pouze pokračováním záběru, nikdy však nesmí záběr v jiné podobě opakovat.

#### POZNÁMKY:

- 1.) Jen takové „vzdálenostní“ chápání termínu „velikost záběru“... činí z populárních obrátů (užívaných i v této knize) jako „děj v několika rovinách“, „dav statistik ve vzdálenější rovině“ apod. termíny plně logické a důsledné.
- 2.) Alexander Ford: Scenopis filmu *Piątka z ulicy Barskiej*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1954, str. 101.
- 3.) Je třeba hned upozornit, že odstranění určitých složek prostoru filmovým záběrem se týká výhradně obrazu, nikoli zvuku. V záběru z nádraží může tvůrce z projekčního plátna snadno odstranit nepotřebnou lokomotivu, ale nemusí se zřítci jejího pískání, i když už na plátně nevidíme zdroj zvuku.
- 4.) Samozřejmě kromě záměrných případů, kdy na plátně několik vteřin exponujeme např. zděšenou tvář ženy, jež vešla do prázdného pokoje. Domýšlíme se, že spatřila něco, co my nevidíme a zmocňuje se nás chut' pohlédnout za rám plátna. Těto naší tužby využívá tvůrce vědomí.
- 5.) Robert Bataille, cit. dílo, str. 4.
- 6.) Georges Sadoul: „Dějiny světového filmu od Lumièrů až do současné doby“. Orbis, Praha 1963, str. 37. O této scéně píše Sadoul na jiném místě: „Je to v dějinách kinematografie první použití detailu, jež následuje po celku téže scény.“
- 7.) J. P. Chartier et R. P. Desplanches: „Derrière l'écran“. Nakl. Spes, Paříž 1950.
- 8.) Cit. dílo, str. 135.
- 9.) André Bazin: Hluboká ostrosti u Orsona Wellese. Ciné-Club, Paříž, č. 7 z května 1948. Cituji podle časopisu Film na Świecie, Varšava, č. 6 z r. 1956.
- 10.) L'Ecran Français, Paříž, č. 101 z 3. června 1947.
- 11.) Bolesław Lewicki: Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu. Kwartalnik Filmowy, Varšava 1953, č. 2.
- 12.) Maurice Bardèche et Robert Brasillach: „Histoire du cinéma. Volume I. Le cinéma muet“. Nakl. André Martel, Paříž 1953, str. 24.
- 13.) Výsledky tohoto bádání obsahuje vzácná publikace Georsege Sadoula „British Creators of film Technique“. Londýn 1948.

- 14.) Rachel Low, Roger Manvel: „The History of British Film“. Nakl. Allen and Unwin Ltd., Londýn 1948, str. 76.
- 15.) V katalogích firmy Warwick – jak informuje Bardèche a Brasillach (cit. dílo, str. 43) – se Smithovy detaily poeticky nazývají „magnificent views“ – „nádherné pohledy“.
- 16.) Georges Sadoul: „Histoire general du cinema. II. Les pionniers du cinema 1897-1909“. Nakl. Denoël, Paříž 1947, str. 172 a 174.
- 17.) Georges Sadoul: „Dějiny světového filmu“. Orbis, Praha 1963, str. 37.
- 18.) Film *Po mnoha letech* třeba rozlišovat od Griffithova filmu *Enoch Arden*, který vychází z téže povídky, ale byl natočen v r. 1911.
- 19.) Ernest Lindgren: „Filmové umění. Úvod do filmového hodnocení“. Praha 1961, str. 71-72.
- 20.) Gilbert Cohen-Séat, cit. dílo, str. 123.
- 21.) Bylo by např. vděčným úkolem prostudovat podrobně ideologickou úlohu detailu v *Křižníku Potěmkinu* a v *Nezapomenutelném roce 1919*. Ukázalo by se, že detail postrádající své oprávnění působí v emocionálním napětí dané scény zhusta opačně: neumocňuje dojmy, nýbrž oslabuje je.
- 22.) Laurence Olivier: O filmování Shakespeara. Rozhovor s Rogerem Manvellem. Journal of the British Academy, Londýn. Citováno podle Filmu na Świecie, Varšava, č. 3 z května 1956.
- 23.) Béla Balázs: „Film. Vývoj a podstata nového umenia.“ Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1958, str. 52 a 53.
- 24.) Jean Epstein: „La poesie d'aujourd'hui“. Str. 171. Citováno podle M. Martina: „Le langage cinématographique“, str. 47.
- 25.) G. E. Lessing: „Laokoon čili o hranicích malířství a poesie“. Praha 1960, str. 20-21 a 24.
- 26.) Tamtéž, str. 32.
- 27.) S. M. Ejzenštejn: „Kamerou, tužkou i perem“. 2. rozšířené vydání, Orbis, Praha 1961, str. 434-435.
- 28.) Jde o *Generální linii (Staré a nové)*.
- 29.) Béla Balázs, cit. dílo, str. 73.
- 30.) Egyptská rána němých filmů, citelnější ještě než titulky shrnující dialogy, protože nutila k takové syžetové konstrukci, v níž výměna dopisů ve značné míře nahrazovala akci.
- 31.) Cituji podle Jose Rogera: „Grammaire du cinéma“. Edition Universitaires, Brusel-Paříž, bez letopočtu, str. 9.
- 32.) Béla Balázs: „Iskusstvo kino“. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1945, str. 27.
- 33.) Zároveň jsou záběry stále kratší, neboť minimální čas vnímání detailu, jenž ve smyslu kvantitativním obsahuje „méně“, je značně kratší než minimální čas vnímání velkého celku, v němž se našemu zraku nabízí mnoho věcí.
- 34.) Od záběru 243 po záběr 314.
- 35.) Krátké záběry, přerušující tok obrazového vyprávění, nazýváme prostřihy. Typický příklad: v reportáži z koňských dostihů záběry běhu přerušuje na chvilku „prostřih“ s tvářemi nadšených fanoušků.
- 36.) Raymond Spottiswoode, cit. dílo, str. 168-9.
- 37.) Jsou-li v záběru dvě rozmlouvající osoby, má divák přirozený – ne vždy správný – sklon k tomu, aby pozoroval mluvčího, nikoli toho, kdo poslouchá.
- 38.) Může to být i totéž místo, přičemž kamera bude nejdříve fotografovat vlak přijíždějící, pak udělá půlobrat a zachytí vlak odjíždějící.
- 39.) Podrobný popis vzájemné závislosti prvků pohledu a protipohledu najde čtenář v obsáhlém článku Vladimíra Svitáčka K otázce orientace diváka ve filmovém prostoru, Film a doba, č. 4 z června 1954, odkud čerpám uvedené příklady.

## IV. RAKURS – SKLON KAMERY

Předměty, postavy, situace, mají určitou emocionální hodnotu, jakýsi vlastní koeficient exprese, obsažený v nich samých. Tento koeficient se zvětšuje osvětlením, hudební ilustrací, kompozicí záběru, zejména pak sklonem kamery.

V letech velkých experimentů, když kamera osvobozená z pout statičnosti začala členit svůj odstup od předváděných událostí – stalo se vyhledávaný co nejexcentričtějších rakursů pro každý záběr jakýmsi sportem režisérů a kameramanů z okruhu avantgardy.

Dobry příklad vědomého uplatňování rozmanitých rakursů ve scéně povstání z *Křižníka Potěmčina* popisuje Balázs. Scéna je plna tak intenzivního pohybu a síly, že její rytmus se vlastně už dál stupňovat nedá. „Pohyb však vyžaduje v uměleckém díle crescenda nebo descrescenda,“ píše Balázs, „jinak se stane nudným. Ejzenštejn musel tedy stupňovat pohybovost scény, které už ani režie ani hra neuměly dát vystupňovanější tempo. Nestupňoval tedy temperament scény, nýbrž temperament jejich obrazů... Zpočátku jsme viděli nebezpečný boj tváří v tvář. Ale potom, když už jsme to začali vnímat jako něco obyčejného a nudného, ukázali nám bojující zdola, shora, v nejpозoruhodnějších záběrech... Rvačku nám už neukazují jen ve strmých záběrech. Teď se už filmuje mezi napjatými provazy přes mříže v oknech, přes příčky žebříku a přes železné schody.“<sup>1</sup>

Po roce 1945 však nastal zřejmý obrat od excentričnosti ke klasickému *racionalismu*. K odchylkám od přirozeného sklonu kamery (obyčejně od postavení možného pozorovatele dané akce) dochází jen v případech odůvodněných dějem. Vidíme daný záběr shora, neboť kamera se ztotožňuje s vysokým hrdinou. Diváme se na jiný záběr z úrovně podlahy, neboť v popředí leží na zemi herec sražený nečekaným úderem. Jinak takové záběry začínají zavánět jalovým formalismem (např. scény výslechu v Astrucových *Špatných známostech*).

### NADHLED

– linie obzoru je v horní části obrazu nebo nad horním rámem okénka.

Tento rakurs *tiskne člověka k zemi, činí ho menším, osamělým*, podřízeným cizí moci, bezradným, hodným soucitu.

V Maselliho filmu *Zbloudilí* Andrea, jehož zpoličkovala dívka, je ukázán shora v perspektivě schodů, když hořce prožívá své pokoření. V Reedově *Padlém idolu* velvyslancův malý synek z poschodí sebejistě obhlíží ohromnou halu velvyslanectví, kde pobíhá guvernánka, již se právě přestal bát.

V masových scénách mají nadhledy jiný, informační ráz. Za prvé odpovídají na otázku, *o jak velkou masu jde*. Dav lidí, fotografovaný z výšky očí stojícího člověka, redukuje se prakticky na první řadu. Někdy to režisérovi vyhovuje, chce-li, aby omezený počet statistů budil dojem velkého davu. Ve všech jiných případech se masovost davu dává najevo snímkem z vysokého stanoviště.

Za druhé snímky shora odpovídají na otázku, *co dav dělá*. Jak množství tak i činnost davu je tím přehlednější, čím výš je kamera umístěna. Jenom sroudou akci celého davu (pochodování) můžeme čitelně sdělit z nižšího bodu, ale i tu – celkem vzato – může vyšší stanoviště práci jen prospět.

Jako jeden z prvních použil vysokého nadhledu při masových scénách Griffith v sekvenci bitvy u Petersburgu ve *Zrození národa* (1915). Griffithův kameraman Billy Bitzer snímal stovky statistů, rekonstruujících srážku vojsk Severu a Jihu, se strmého výčnělku, vypínajícího se nad plochým bojištěm, což se později nesčetněkrát napodobilo. Prostřihy boje na bodák, detaily bojovníků sloužily jen k tomu, aby se tempo srážky vystupňovalo a tím aby se zvýšila i její emocionální teplota. Informace o průběhu bitvy obsahovaly výhradně ony velké celky, snímání s výčnělku.

Ještě dál šel Griffith v *Intoleranci*. Útok Kýrový armády na Babylón fotografoval s uvázaného balónu, který – jak uvádí Manvell<sup>2</sup> – byl pomalu tažen podél schodů Baltazarova paláce.

Pohyby davu, dobře řízeného režisérem, jsou s to vyjádřit velmi subtilní reflexy davové psychologie. Protestní průvod důchodců v *Umbertu D* je napaden policií. Ti, co pochodují v čele, chtěli by jít dál a snaží se prorazit kordonem. Ale bážlivější důchodci uprostřed průvodu začínají kolísat. Zastavují se, řady se lámou. Někteří až teď pochopili, že demonstrace není povolena, odcházejí na chodník nebo se vytrácejí dozadu. Ze stran se stahuje policejní kordon. To všechno s téměř statistickou přesností zachytil svou kamerou G. R. Aldo se střechy jednoho z přilehlých domů.

Záběry *visle dolů* se vyskytují zřídka. Lidská postava je v nich redukována na lebku, ramena a špičky bot, což vždycky budí podivný dojem, který nemá v naší denní zkušenosti obdobu. Renato May<sup>3</sup> tu uvádí záběr z L'Herbierova filmu *Peníze*, kdy se na burze lidská masa točí kolem stolu. To má ovšem satirickou příchut'.

O sugestivní síle nadhledů svědčí prostá zkušenost: u diváka hledícího na takový záběr hodně *zdola* (např. z první řady před plátnem) přece vzniká iluze, že se spolu s kamerou dívá na filmovaný předmět shora.

### PODHLÉD

– linie obzoru je v dolní části obrazu nebo až pod dolním rámem okénka.

Tento rakurs *majestatizuje, vyzvedává, zvětšuje*. Vyjadřuje exaltaci a triumf, nebo autoritu a moc.

Klasickým příkladem je Golovňův záběr strážníka v Pudovkinově *Matce*, kde je tato zavalitá, až groteskní figura ukázána proti nebi, převyšuje bédné dělnické domky a tento svět si podrobuje. Ve Feyderově *Muži z lidu* strážník vypovídající proti hrdinovi vyrůstá nad sbor soudců (ač soudcové sedí na pódiu), neboť byl sňat zdola.

Ráz exaltace a apoteózy, vložený do záběrů fotografovaných spodním rakursem, zevšedněl a ztratil mnoho bezprostřednosti při stereotypním zakončení různých revolučních filmů, v nichž kladný hrdina na pozadí rozevlatých praporů pronášel ideový monolog. Ale dodnes nepozbyl působivosti detail Tamary Makarovové z Pudovkinova *Dezertéra*, sňatý zdola právě na pozadí rudého praporu v jejích rukou. Neboť scéna, do níž spadá tento záběr, hovoří o rozdrčení dělnické demonstrace policií. Kdežto ráz záběru polemicky s doslovným průběhem akce: dělníci jsou rozeznáni, ale roste v nich odhodlání bojovat, vědomí vlastního cíle. A proto policii štvána Makarovová mohla být ukázána jako vítěz (srov. o hudbě v tomto záběru str. 283).

Zajímavý příklad záběru zdola nalézáme ve filmu Christiana-Jaqua *Kdyby všichni chlapi světa*. Posádka lodi se sklání nad kočkou, která dostala injekci jedu. Na působení injekce závisí osud posádky. Režisér záměrně diváka klame: chce, aby záběr vyzněl falešným zdůrazněním optimismu. Kameraman Thirard snímá tento moment z pozice kočky na zemi: tváře posádky visí nad kočkou s výrazem nejvyššího neklidu. Ale tu kočka pookřeje, vstává, zdá se, že posádce nic nehrozí: tváře se od kamery vzdalují, postavy se napřimují, úsměv úlevy nabývá rysů konečného triumfu. Tím větší zoufalství propukne za chvíli.

Záběry zdola, přejímající rakurs jednajících postav, nejsou ničím novým. Jak uvádí Manvell<sup>4</sup>, v anglickém filmu Cecila Hepwortha *Pes zachránce* z roku 1905 je několik záběrů pořízených z úrovně pouličního chodníku: tak, jak se svět jeví psu.

Záběry, zdola mohou být nezbytné v plenérech historických filmů. Např. v Leanových *Velkých nadějích* dostavník, vjíždějící do Londýna 19. století, je fotografován na pozadí katedrály sv. Pavla. Záběry zdola však ukazují jen kopuli katedrály. Normální rakurs chodce jdoucího po ulici by tu byl nepochybně logičtější, ale vyšlo by najevo tolik neretušovatelných anachronismů, že musel být předem vyloučen.

Záběrů zdola se často užívá tam, kde je třeba naznačit závrať, ztrátu vědomí nebo hrdinovu smrt. V Kalatozovově filmu *Jeřábi táhnou* řešil kameraman Urusevskij scénu smrti Borise, zasaženého kulkou, takto: vrcholky bezlístých břez začínají náhle vířit, hrdina padá na zem. Určitou obměnou tohoto řešení je zakončení Dassinovy *Rvačky mezi muži*. Smrtelně raněný Jean Servais řídí otevřené auto. Řidičovu tvář nevidíme, pouze hledíme jeho očima na neostře, chvějící se a zamlžené koruny stromů, sklánějících své větve do aleje. Šílená jízda vozu a míhání neostřích haluzí tvoří přesvědčivou vizi umírajícího.

Záběry kolmo vzhůru se snad vyskytují ještě vzácněji než analogické záběry shora. Můžeme tu uvést zpomalené záběry baletky, tančící na skleněné tabuli ve vzdušné bílé sukýnce v *Mezihře* René Claira. Její poskoky, rytmické skládání a rozvíjení záhybů sukně jakoby ani nevytvářel člověk; zdá se, že je to jakýsi obrovský, krásný květ, který před námi svinuje a rozvíjí svůj kalich. Odlišný svým rázem je záběr z raného filmu Blasettiho *Slunce* (1930): z tmavého dna studně přímo vzhůru se vyluhuje vědro s vodou. Tento záběr budí vzácný dojem trojzrmosti. Týž efekt opakoval v *Tosce* (1940) Gíbaldo Arata, kameraman Karla Kocha.

### ODKLON OD VERTIKÁLY

– linie obzoru není rovnoběžná s dolním rámem okénka.

Takové postavení kamery často naznačuje vizi chorobné psychiky, svět viděný člověkem ve stavu *silné poruchy duševní rovnováhy*, opilcem nebo člověkem, který není zcela při smyslech<sup>6</sup>.

Klasickým příkladem je jedna sekvence z Duvivierova filmu *Její první ples*, v níž hrdinka navštíví lékaře špatné pověsti, delirika, jenž bydlí v hlučné přístavní čtvrti. Hrdinka ani divák nic nevědí o chorobě lékaře, který zpočátku na sobě nedá nic znát; jenom neklidně, nevyváženě záběry jsou předzvěstí prazvláštní situace.

Podobnou důslednost nenalézáme v poněkud starších *Bidnicích* Raymonda Bernarda, kde se touto manýrou fotografují interiéry domu malé Cosetty bůhviproč.

Účelné použití vychýlených záběrů nalézáme v práci kameramana Thirarda v citovaném už filmu *Kdyby všichni chlapi světa*. Jeden po druhém následují záběry radiotelegrafistů, skloněných nad svou prací; skloubeny dohromady vytvářejí dojem, že se celý svět zabývá osudem ohrožené lodi. Záběry jsou krátké, jeden



druhému podobný. Jak v co nejkratším záběru ukázat, jací jsou to telegrafisté? Při všech záběrech radiových kabin na lodích se Thirard odklánil od vertikální osy.

Odklon může zesilovat efekt *srážnosti*. Fotografuje-li kameraman skupinu lidí, vystupujících na strmý sráz z jedné strany okénka na druhou, rád kameru poněkud nakloní. Tímto těžko postřehnutelným způsobem zvyšuje dojem namáhavosti výstupu.<sup>6</sup>

Všechny vychýlené záběry vlastně překračují rámeček lidské percepce, protože naše oko v denní skutečnosti automaticky zhorizontálňuje linii obzoru, i když je naše hlava nakloněna na stranu. Neznamená to přirozeně zákaz odchýlení jako výrazového prostředku. Znamená to jenom, že tento prostředek ve filmu působí radikálněji, než by se zdálo.

### ZVLÁŠTNÍ RAKURSY

Jsou to především rakursy *nedostupné účastníkům* dramatu. Není-li jejich užití logicky zdůvodněno, často uniká pozornosti diváků, zejména ve scénách emocionálně vypjatých, kdy je diváková kontrola techniky díla oslabena. Slouží hlavně vynalézavým postojům, které jsou často symbolicky zabarveny. Prozaičtější příčina; režisér v technickém scénáři špatně vyřeší záběr, nebo plánovaná dekorace neodpovídá všem požadavkům, inscenace daného záběru.

Může se např. někdo dívat do pokoje přes oheň v krbu? Nemůže. Nejen proto, že takový pozorovatel by byl spálen za živa, ale i proto, že za plameny krbu je stěna.

Podobně tomu bývá s fotografováním milenců skrze kovové čelo lůžka, jež jsme předtím viděli přisunuté ke stěně. Například dvojí jízda kamery – ostatně plná dramatického vzruchu – kolem Martina lůžka v Autant-Larově *Đáblu v těle* je možná jen za předpokladu, že jedna ze stěn ložnice je zázračně odsunuta.<sup>7</sup>

Hledání zajímavé kompozice záběru vede někdy tvůrce k volbě takového postavení, z něhož je fotografován předmět *nerozeznatelný*. Připomíná to fotografické hádanky v ilustrovaných časopisech. Béla Balázs ostře vystupuje proti takovým postojům; spatřuje v nich překročení hranic realismu. „Jsou perspektivy, záběry, které přestávají být svérázné, specifické a originální, neboť už nelze poznat, k čemu se vztahuje jejich svéráznost, jejich typ, jejich originalita... Film nemůže ukazovat takové obrazové hádanky.“<sup>8</sup>

Takové stanovisko je snad příliš přísné. Statická fotografie, pořízená z výstředního postavení, jednou provždy skryje podstatu předmětu<sup>b</sup>. Táž fotografie filmová, i když skrývá onu podstatu věci, už pouhým trváním v čase vytváří náznak (který se zpravidla splní) toho, že se kamera přesune do jiného postavení, to znamená, že položená hádanka bude objasněna filmovým komentářem. Chvilkové okouzlení hádankou ne hned rozřešenou vyvolává u diváka určité dramatické napětí, jež lze v celkové dramaturgické struktuře díla dobře předvídat.

### POZNÁMKY:

- 1.) Béla Balázs: „Film“. Bratislava 1958, str. 100.
- 2.) Roger Manvell: „The Film and the Public“. Penguin Books, Londýn 1955, str. 23-24.
- 3.) Renato May: „Il linguaggio del film“. V sérii Saggi critici. Nakl. Poligono, Milán 1954, str. 39.
- 4.) Roger Manvell, cit. dílo, str. 23.
- 5.) Vychýlené záběry jsou velmi riskantní a někdy zohla nemožné při použití širokoúhlého plátna.
- 6.) Pokud ovšem v okénku není linie obzoru, moře nebo rovinaté plochy, jež by prozrazovala, že efekt je umělý.
- 7.) Renato May, cit. dílo, str. 112.
- 8.) Béla Balázs, cit. dílo, str. 101-102.

<sup>b</sup> I toto vymezení je ovšem příliš rigorózní svou jednoznačnou poplatností „realistické“ poetice. Působivost nejednoho z nejpозoruhodnějších děl současné fotografie se přitom zakládá právě na tom „skrytí podstaty předmětu“, jež buď u Plažewského takové rozpaky. – Pozn. red.

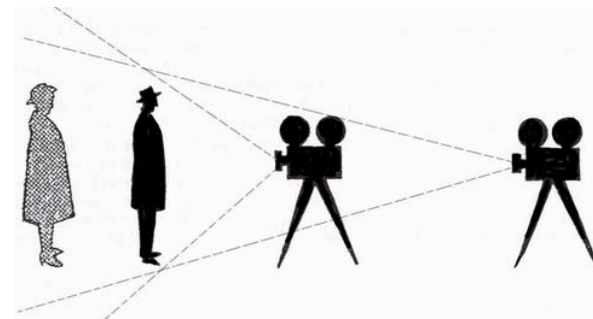
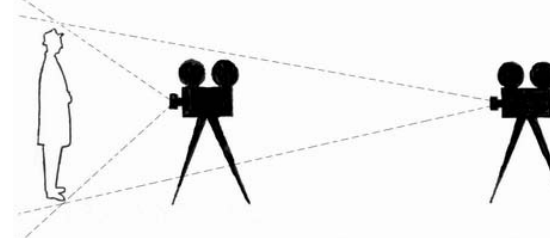
## V. OPTICKÁ KRESBA

Jakost objektivu, kterým snímáme, může mít podstatný vliv na ráz, zejména pak na perspektivu záběru. *Uzkoúhlé* objektivy neboli teleobjektivy (s dlouhou ohniskovou vzdáleností) působí podobně jako kukátko, i z velké vzdálenosti umožňují sejmout lidskou postavu například v celkovém záběru. Opačně je tomu u objektivů *širokoúhlých* (s krátkou ohniskovou vzdáleností): abychom s jejich pomocí dosáhli celkového záběru lidské postavy, musíme kameru přisunout k objektivu dvojnásob blíž i více. Kameraman není v situaci divadelního diváka<sup>1</sup>, odkázaného na kukátko, který si nemůže sednout o pět řad blíž, ani v situaci fotografa, který snímá velkou budovu v úzké ulici a nemůže couvnout. Kameraman vždycky může postavit kameru podle potřeby dál nebo blíž a jestliže přes to všechno používá objektivů s různými ohniskovými vzdálenostmi, nedělá to proto, aby jimi reguloval vzdálenost od předmětu<sup>2</sup>.

### DEFORMACE PERSPEKTIVY

Jak teleobjektivy tak i objektivy širokoúhlé vyvolávají v divákovi dojem deformace přirozené perspektivnosti lidského vidění, tj. *oměru velikosti předmětů bližších k předmětům vzdálenějším*. V záběrech s objektivy s krátkou ohniskovou vzdáleností se předměty ležící směrem od kamery zmenšují mnohem rychleji než při pohledu holým okem, v záběrech s objektivy s dlouhou ohniskovou vzdáleností – pomaleji.

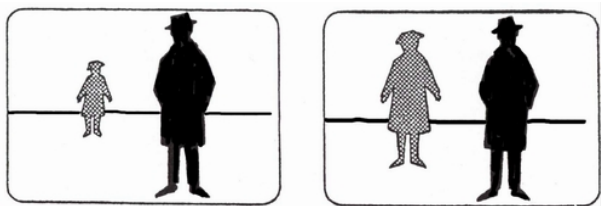
Perspektiva širokoúhlého objektivu tedy vytváří pocit hloubky dekorace, rozlehlosti (a tím i nádhery) palácových interiérů a apartement budovaných v ateliéru. Divákovi, který hodnotí vzdálenost podle navykklé perspektivy lidského oka, se zdá, že předměty v hloubce komnaty jsou mnohem dál.



A naopak, perspektiva teleobjektivu likviduje pocit hloubky. V interiérech to vytváří efekty dost nepřijemné: prostor pro akci se zhušťuje, je velmi stisněný. Zato v pleneru úzkoúhlý objektiv zdánlivě přibližuje vzdálené předměty, takže jejich snímky působí na diváka, jako by předměty byly zvětšeny; sotva viditelný řetěz hor na obzoru přibližuje se nám pomocí tohoto objektivu na dosah ruky a kraj malého lesíka proměňuje se ve vysokokmenný bor.

Probíhá-li dej zároveň ve dvou rovinách, může kameraman operovat objektivy o různých ohniskových délkách tak, že podle libosti určuje dojem hloubky prostoru a vzdálenosti, mezi oběma rovinami. Nebo naopak obě dějové roviny spolu prostorově sráží.

Spojování záběrů, viděných širokoúhlým a úzkoúhlým objektivem, se přirozeně musí provádět nadměrně opatrně. Snímá-li se nehybná postava na pozadí lesa jednou širokoúhlým a podruhé úzkoúhlým objektivem, může se v krajním případě stát – následují-li tyto záběry po sobě – že vznikne u diváka dojem, že postava poskočila k lesu o sedm mil.



### DEFORMACE RYCHLOSTI POHYBU

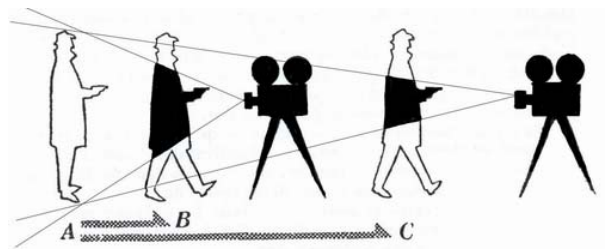
Druhým důležitým důsledkem proměnlivého úhlu pohledu je *deformace reálné rychlosti pohybu*.

Tato deformace je ovšem zdánlivá: nafilmujeme-li jdoucího herce, který udělá 100 kroků za minutu, musela by se změnit standardní frekvence snímání a frekvence promítání v kině, neboť žádná operace s objektivem o různých ohniskových délkách tento fakt změnit nemůže.

Ale pohybuje-li se herec podél osy objektivu (ke kameře a směrem od ní), můžeme dosáhnout nápadných efektů zrychlení a zpomalení pohybu. Chceme-li, aby se během statického záběru změnil celek postavy v polodetail jejího trupu s revolverem a užijeme-li k snímání širokoúhlého objektivu, stačí, aby herec vykonal dva kroky z původního stanoviště A k stanovišti B, které je blíže ke kameře. K tomu je třeba jedné vteřiny. Užijeme-li pro vyvolání téhož účinku úzkoúhlého objektivu, bude muset herec přijít blíže ke kameře, tedy až do bodu C. K tomu bude muset vykonal 10 kroků a akce bude trvat 5 vteřin. V druhém případě bude relativní tempo jeho pohybu pětkrát pomalejší, na plátně vzbudíme dojem, že je velmi pohyblivý, aniž to vede k nějakému zřejmému výsledku (pochod na místě).

V poměru k normálnímu vnímání pohybu v prostoru jsou snímky, natáčené širokoúhlými objektivy, velmi vhodné pro vyjadřování překvapivých akcí s nečekanými situačními zvraty apod., protože vyvolávají dojem snadného zmaňání vzdálenosti.

Deformace perspektivního dojmu a překonávání vzdálenosti pohybem pomocí filmových objektivů různých typů opětně vyvrací mýtus o pasivní funkci kamery, o tom, že jen otrocky kopíruje skutečnost, a zvětšuje autorovy možnosti záměrně skutečnost interpretovat.



### PROMĚNLIVÝ ÚHEL POHLEDU

Speciální objektivy, transfokátory<sup>3</sup>, u nichž lze během záběru měnit obrazový úhel, umožňují vyvolat dojem nájezdu, (nebo odjezdu) s nehybně stojící kamerou, dojem tím mohutnější, čím byl záběr na počátku větším celkem nebo detailem. Není to však zvláštní efekt estetický, nýbrž jen technická náhražka (často velmi účinná a jedině možná) normálních jízd kamery, o kterých podrobně pojednáme v kapitole deváté.

### POZNÁMKY:

1.) Alespoň v hraném filmu.

2.) Ve zvláštních případech, hlavně v dokumentárním filmu a ve filmových novinách, slouží teleobjektiv (často s fantastickou ohniskovou vzdáleností) tomu, abychom se zdánlivě přiblížili vnímanému předmětu tak, jak by to ve skutečnosti vůbec nebylo možné (záběry pokusných výbuchů atomových bomb, záběry divokých zvířat na svobodě ve filmech Puchalského nebo Suckdorfa, záběry z fronty, záběry hracího pole fotbalového hřiště při utkání atpod.).

3.) Transfokátory – objektivy s plynule měnitelnou ohniskovou vzdáleností.

## VI. HLOUBKA OSTROSTI

Objektiv každého filmového aparátu, má zařízení na zaostřování. Je-li filmovaná postava dva metry od kamery a je-li objektiv zaostřen také na dva metry, zaručuje toto zařízení, že obraz bude ostrý. Jde však o to, že každý objektiv má zvláštní *hloubku ostrosti* čili schopnost ostře reprodukovat (při zaostření na 2 m) i předměty poněkud bližší a poněkud vzdálenější. Objektiv s malou hloubkou ostrosti dovoluje rozvíjet děj jenom pomocí hlavního obsahu záběru (např. poprsí postavy), protože všechny ostatní prvky záběru, jsou neostře a nečitelné. Objektiv s velkou hloubkou ostrosti dává promluvit *vedle hlavních složek i jiným prvkům* obrazu, které jsou někdy podstatně bližší nebo podstatně vzdálenější. Tato optická vlastnost objektivu má pro filmové vyprávění závažné důsledky.

Přibližně lze říci, že laciné a špatné objektivy se vyznačují velkou hloubkou ostrosti. Proto nám období pouťového kina poskytl nejen udivující příklad hloubkové ostrosti, s jakou se setkáváme dnes. V *Příjezdu vlaku* bratří Lumièrů je v uvedené scéně (viz str. 37) přijíždějící vlak ostrý od celku až do polodetailu. V málo známém Griffithově filmu *Mušketyři z Pig Alley* z roku 1910 přechází jeden z hrdinů z amerického plánu do velkého detailu, přičemž statisté v pozadí ani na chvíli neztrácejí ostrost. Tvůrčí příklad využití hloubky ostrosti nalézáme ve Feuilladově *Fantomasovi* z roku 1913. Lady Belthamová, sedící v popředí v divadelní lóži, hledí na jeviště na herce, který ztělesňuje Fantomase. Dámu napadá, aby pozvala herce k sobě. Jean Mitry, který tuto scénu cituje<sup>1</sup>, v ní správně vidí nejen zdůrazněnou souběžnost obou dějů – v lóži a na jevišti –, nýbrž i snahu po vyjádření určité vazby, spojující tímto souběžným dějem jednající postavy.

Takovéto postupy, sporadické a ne zcela záměrné, zanikly v polovině dvacátých let, hlavně v důsledku ohromného pokroku v konstrukci anastigmatických objektivů, stále dokonalejších a... neustále zmenšujících prakticky užívanou hloubku ostrosti.

V dosavadním průběhu filmových dějin nejméně členila vyprávění poetika němého filmu z konce dvacátých let, která je rozbíjela na stovky krátkých záběrů. Kromě důvodů estetických (teorie asociativní skladby apod. – viz kapitulu XVIII.) působily tu i příčiny technické. To, co ve *Fantomasovi* ukázal Feuillade v jednom záběru, členilo se za patnáct let nejméně na dva, často i na více záběrů. Takové čtvrcení filmového prostoru bylo nutné, neboť zlomky děje v hloubi obrazu byly jinak pro diváka nečitelné.

Postupný odvrát od analytického čtvrcení prostoru nastal po vynálezu zvuku v průběhu třicátých let a hloubka ostrosti doznala plně renesance v *Občanu Kaneovi* a ve *Skvělých Ambersonech* Orsona Wellese, v *Lištičkách*, *Nejlepších letech našeho života* a v *Dědičce* Williama Wylera, zkrátka v americké kinematografii čtyřicátých let. Úspěchy Američanů podnítily vznik pravé filosofie hloubky ostrosti<sup>2</sup> a zrevolucionizovaly vyprávěcí postupy současného filmu. Než pojednáme (viz kapitulu XLIV) o vlivu hloubky ostrosti na filmové vyprávění, uvažujme, co přináší využití hloubky ostrosti jednotlivému okénku nebo záběru. Nepřihlížíme ovšem k záběrům jednorovinným, kterým hloubka ostrosti neubere ani nepřidá.

### HLOUBKA OSTROSTI V ZÁBĚRECH S JEDNOU AKCI

Jde o takové záběry, ve kterých akce probíhající v pozadí je viděna *přes* nějaké rekvizity, jež jí vtiskují subjektivní ráz. Ve formalistických experimentech avantgardy, v raném německém expresionismu tvůrci často usilovali – aniž vycházeli z obsahu –, aby na situaci nebo na hrdinu pohlédli neobvyklým rakursem (viz str. 57), a to ani ne tak zdola nebo shora jako spíš přes nějaký nebanální objekt v popředí. V poslední době přísná dramatická kázeň připouští takové postupy jen s podmínkou, že jsou motivovány obsahově.

Příkladem lze uvést mnoho, téměř z každého ambicióznějšího filmu. Za zmínku stojí bitka v radničním výčepu piva z *Poddaného*, do níž se zapletla celá společenská smetánka pruského městečka a kterou sledujeme přes buňky těchto pánů, pověšené v šatně. Obohacení záběru popředím tu vtiskuje celku ráz ironický.

Jinak je tomu v *Hlavní třídě*. Federica, který v prázdném tanečním sále odkrývá Izabele hořkou pravdu, vidíme zpod samého stropu, přes věnce připravené na večerní ples. Kontrast příprav na zábavu s krutou pravdou příznání vtiskuje záběru ráz melancholického zadumání.

Jde-li o jednu dramatickou akci, velká hloubka ostrosti nevyčleňuje postavy z pozadí, spíše je s pozadím spájí a podřizuje jeho vlivu.

### HLOUBKA OSTROSTI V ZÁBĚRECH SE DVĚMA ROVINAMI DĚJE

Mnohem větší význam má hloubka ostrosti pro záběry, v nichž dvě akce probíhají současně v různé vzdálenosti od kamery. Je sice pravda, že i režisér, který využívá dobrodění hloubky ostrosti, málokdy se odváží

konfrontovat v jednom záběru dvě akce stejného dramatického významu (obyčejně jedna akce má význam jen doplňkový), přesto však možnost rozehrát současně i druhou akci značně zvětšuje obsahový náboj záběru.

Celá typicky neorealistická dramaturgie – spočívající v tom, že se motiv vyprávěný ve filmu uvede v souvislost s objektivní skutečností, z níž byl vzat – hodně využívá hloubky ostrosti (viz str. 390). De Santisův *Řím v 11 hodin* je právě filmem, stavěným na využití druhé roviny děje. Postavy filmu nejsou ani na chvíli *vytrženy ze svého prostředí*, i v intimních situacích probíhá děj na ulici, před očima náhodných diváků, kteří jsou zaujati vlastními záležitostmi, jež tvoří ony doplňkové akce v pozadí.

Z estetických i sociologických důvodů probíhá často děj neorealistických filmů na ulici, v čekárně, v tramvaji, na lidové zábavě. Avšak tento typ režie, který byl v kinematografii třicátých let téměř nedosažitelný, je umožněn právě formálními důvody – zvládnutím hloubky ostrosti. Klasickým příkladem rozvíjení děje ve více rovinách je scéna z *Občana Kanea*: v popředí Kaneova matka jedná o synově budoucnosti s představitelem banky Thatcherem, v druhé rovině znepokojený otec osamoceně přemýšlí a snaží se zvrátit ženiny plány a v pozadí daleko za oknem na zasněžené stráni malý Kane bezstarostně sáňkuje.

Vznikají tu tři na sobě nezávislé časové sledy, jakoby trojí subjektivní čas<sup>3</sup>, jež divák vnímá jako současně danou zkušenost. Poněvadž ony tři dějové roviny nemají stejnou dramatickou váhu, nelze ovšem tvrdit, že takový záběr má trojnásobný obsahový náboj. Avšak sám fakt, že náboj byl obohacen, že se film stal obsahově plnějším, je nepochybný.

Záběry komponované podle zásady velké hloubky ostrosti se současně režíi stávají chlebem vezdejší. Komponují se ovšem obtížněji než snímky jednorovinné, poněvadž nebezpečí *chaosu* pro množství podrobností, jež divákavali a může zmást, je tu akutnější. Chvalitebná je tendence, jež ponechává divákovi svobodu při volbě momentu, který se mu zdá nejzajímavější, ale svoboda se snadno může zvrhnout v anarchii, jež diváka dezorientuje a odrazuje.

### POZNÁMKY:

- 1.) Jean Mitry: Orson Welles a výstavba děje do hloubky, Ciné Club, Paříž, č. 7 z května 1948. Citováno podle polského překladu v časopise Film na Świecie, 1957, č. 5.
- 2.) Především Jean Cocteau, André Bazin: „Orson Welles“. Collection Cinéma en marche. Nakl. Chavane et Co., Paříž 1950. Kromě toho André Bazin: William Wyler ou le janséniste de la mise en scène. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 10-11, z února-března 1948.
- 3.) „Chlapečův čas“ je naprosto nezávislý na „čase otcově“ a na „čase matčině“, ač je s nimi navzájem různým způsobem spjat.



## VII. KOMPOZICE ZÁBĚRU

Technologicky vzato není to činnost tak zvláštní a autonomní jako určení velikosti záběru nebo stanovení rakursů a volba objektivů. A přece ze všech operací, jež předcházejí snímání každého záběru, účelná originální kompozice záběru nejsilněji ovlivňuje divákovu reakci.

### VÝTVARNÁ FUNKCE KOMPOZICE

Po celá staletí hledají teoretici výtvarných umění odpověď na otázku, proč určité prostorové struktury působí na diváka silněji než jiné. Kinematografie hodně přejala od teoretiků malířství. Bez potíží lze uvést řadu velkých kameramanů jako Figueroa, Philips, Alekan, Page, Claude Renoir, Périnal, Matras, Tonti, Aldo, Portalupi, Tissé, Golovňa, Jekelčik, Urusevskij, Toland, Krasker, Howe, Mate, Baberske, Tuzar, Wohl, Wójcik, kteří jsou svým psychickým založením malíři filmového plátna. Dostupnými filmovými výrazovými prostředky organizují filmový prostor tak, jak umělec-malíř řeší vytčené úkoly v prostoru dvojrozměrném.

Velcí kameramani, čerpající z historické zkušenosti malířství, neustále přizpůsobují zákony výtvarného umění potřebám kinematografie; o tom, jak vytvářejí obsah záběru, lze hovořit stejnou řečí pravidel zlatého řetězu, uzlových bodů nebo harmonie ploch, jakou hovoří výtvarní kritici. Mohli bychom i tvrdit, že kameramani cizopasí na zákonitostech, vypozařovaných a vyzkoušených ve výtvarném umění.

Mohli bychom – kdybychom zapomněli na bezprostřední dojmy z kina a kdybychom je rekonstruovali na základě náčrtků, fotosek, knižních ilustrací. Stává se dokonce, že nás zaujme a nadchne na fotosce zkamenělá scéna, které jsme si během promítání vůbec nevšimli.

Avšak ve skutečném filmu (nikoli v jeho náhražce – fotosce) padá většina kánónů starého i nového výtvarnictví, protože nepočítají se čtvrtou dimenzí, s časem. Film trvá, podstatou jeho trvání je pohyb.

„Pohyb se stává v kompozici hlavním prvkem a *zastiňuje všechno ostatní*“, píše Lindgren.<sup>1</sup> a uvádí dva příklady. Zvětšení jednoho filmového okénka může oku lahodit, je-li skupina vzdálených stromů z pravé strany vyvážena hranolem zblízka viděného domu z levé strany a jestliže bílá pěšina, spojující stromy s domem, vytváří z obrazu jednotný celek. Avšak ve filmu malá lidská postava – tak malá, že bychom ji na fotografii sotva postřehli – pohybuje se směrem ke kameře a tento pohyb soustřeďuje na sebe veškerou divákovu pozornost neopouštějící místo pro žádné jiné dojmy. Druhý Lindgrenův příklad: jedno zvětšené okénko ze záběru cválajícího jezdce nám ukáže jezdce i koně ve vzorných proporcích (vzhledem k obdélníku plátna). Ale je to jen jedno ze sta nebo více okének tohoto záběru, které se mihne na plátně šílenou rychlostí 1/24 vt., a při podrobném rozboru se může ukázat, že ostatní okénka téhož záběru jsou špatně komponována.

Tu se skrývá nebezpečí, které ostatně hrozí spíše ctižádostivým kameramanům, znalým tradic světového výtvarnictví, než filmovým packalům: že se zapomíná na pohyb. Stává se, že kameraman velmi pečlivě podle klasických pravidel komponuje počátek daného záběru. Ale co je to platné, když další vývoj akce v tomto záběru mu zborští staticky vykalkulovanou rovnováhu a způsobí nepřijemný chaos.

Jak připomíná Balázs, Krása se v jednom Baudelairově sonetu zlobí na pohyb: „Co ruší linie, mi není nikdy milé.“ Filmový tvůrce nesmí nenávidět pohyb, smí jen tento pohyb upravit.

V Alexandrovově filmu *Skladatel Glinka* zkušený Ejzenštejnův kameraman Eduard Tissé doslovně okopíroval známý portrét Glinky, namalovaný Repinem. Chorý Glinka, vzepřený na poduškách, leží v županu na pohovce a v rukou drží partituru „Ruslana a Ludmily“. Záměrného citátu z malířství Tissé našťástí nevyužil jako počátku dynamického záběru, jemuž hrozilo, že se pod tlakem akce změní v chaos nahodilostí. Ale zaplatil za to zestetizováním obrazu, minimální pohyblivostí kamery i herce, jakož i výrazným zpomalením tempa v této části filmu.

Podobně je tomu v mexických filmech Gabriela Figueroy, v nichž kameramanova individualita převyšuje individualitu režisérova (fakt v kinematografii nesmírně vzácný). Ve *Vesničance* aranžuje Figueroa polodetaily dvou lidí tak, aby spolu hovořili, aniž se na sebe dívají. Ohromné mužovo sombrero vytváří neobyčejně zajímavé výtvarné efekty jako kontrastní bod soustředěné, stíhlé tváři ženině. Bohužel však oba herci zaujímají takové postavení, které není ničím odůvodněno (viz. str. 72). Figueroa přesto vytváří takovéto umělé situace a líčí je na plátně v dlouhých záběrech. Uspořádání obrazů, mihajícího se na plátně v tempu 24 okének za vteřinu, by uniklo divákové pozornosti, kdyby rytmus akce nebyl záměrně zpomalen.

Každý záběr, *každé okénko je vždy jen částí celku* a dívat se na ně jako na zvláštní úkol, odtržený od jiných úkolů filmu, nemá žádný smysl. Jeden z nejvýznamnějších francouzských kameramanů Louis Page provedl pronikavou analýzu svého povolání: „Kameraman nesmí zapomínat, že je jen jedním z členů kolektivu,

jehož snaha sleduje společný cíl: natočit co nejlepší film... Daný záběr má hodnotu jen ve spojitosti se záběrem, který jej předchází, a s tím, který po něm následuje. Chtít aby každé okénko obrazově oslňovalo, chtít aby kameramanova práce byla zvlášť patrná..., vždycky znamená porušit rovnováhu celku.“<sup>2</sup> Jeden voják pochodového útvaru, který jde lépe, přesněji a pružněji než ostatní nezvyšuje nýbrž snižuje vzhled celého útvaru.<sup>3</sup>

Uvedenými výhradami jsme chtěli varovat před příliš doslovným přejímáním výtvarného dědictví. Tyto výhrady však nezmenšují možnost filmově uplatňovat klasická kompoziční pravidla, jestliže je lze sladit s požadavky filmového vyprávění, ani nebrání kinematografii přejímat *určité konvence malířství nebo grafiky*, pevněji spájající téma s danou epochou.

Ze známých příkladů je třeba uvést především *Hříšné ženy boomské* od Feydera pro něhož nizozemské malířství 17. století bylo snad důležitější pohnutkou k natočení filmu než Spaakův scénář. O tomto výtvarně znamenitém filmu se polovážně hovořilo, že jenom nedostatek barvy ho zachránil před výtkou že je plagiátem Steena, Van Dycka, Ostadea, Vermeera. Jiným význačným příkladem je *Jindřich V.* od Laurence Oliviera, který ve střední části filmu využil analogie s francouzskou miniaturou 15. století. V ladění kompozice filmových obrazů se slohem rytin Jeana Fouqueta nebo s „Livres d'heures“ vévody z Berry zašel tak daleko, že nezapomněl ani na chybné perspektivy a proporce. A nakonec je namístě připomenout, že v Zemanově *Vynálezu zkázy*, v němž se po všech stránkách navazuje na Riouovy a Benetovy ilustrace k raným vydáním Julesa Verne, čárkovaná pozadí, připomínající techniku tehdejšího dřevorytu, mají dodat celku ráz ironické napodobeniny.

Jak výrazně komponovat záběr, to nelze kodifikovat. Největší hodnotu mají přirozeně nové, originální nápady – nevyjádřené dosud žádnými pravidly.

Proto jen jako příklady chci uvést několik zajímavě komponovaných velmi sugestivních záběrů.

### A. Záběry se zajímavou kompozicí pohybu

Dovženkův *Arzenál* (kameraman D. Demuckij). Velké zorané pole, viděné shora (bez linie obzoru v okénku), po něm se pomalu pohybuje velmi malá figurka sející matky, jež v důsledku války sama pečuje o tuto zemi. Kontrast ohromného pole s téměř nepostřehnutelným pohybem malé postavičky rodí pocit beznadějně námahy a vede k odsouzení nesmyslné války.

Ejzenštejnova *Generální linie* (kameraman Eduard Tissé). Úhor, viděný s mírného nadhledu; přijíždějí naň traktory s pluhu a začínají po spirále orat: vizuální přírůstek zorané země je bleskový a přesvědčivě dokládá užitečnost traktoru v hospodářství.

De Sicova *Zamilovaná nevinnost* (kameraman Vincenzo Seratrice). Dvorek sirotčince, na něm děti v kruhu. V kruhu stojí malá hrdinka. Jakmile se ukáže jedna z postav, děti z obvodu kruhu utíkají na všechny strany, vždy však směrem od středu kruhu. Hrdinka zůstává uprostřed. Odstředivý pohyb, kontrastující s její nehybností, izoluje ji od jejího okolí, téměř ji stigmatizuje, ukazuje na ni prstem.<sup>4</sup>

Dziganův film *My z Kronštadu* (kameraman N. Naumov-Straž). Příď intervenční lodi, filmované zdola, se pohybuje kupředu, pomalu zaplňuje téměř celou plochu plátna a zakrývá jasnou oblohu. Vzniká tak dojem, nepřemožitelné železné síly, nelítostně zastiňující krásný den.

### B. Záběry se zajímavou kompozicí plochy

*Děvčata v uniformě* od Saganové (kameraman Reimar Kuntze). Pohled shora na internátní halu. Děvčata ve vyrovnaných řadách se na povel despotické ředitelky připravují ke společné modlitbě. Geometrická konstrukce obrazu vnuká myšlenku o vojenském cvičení a kasárnách: je to asociace, kterou režisér ve filmu vyvolává různým způsobem.

Dziganův film *My z Kronštadu* (kameraman N. Naumov-Straž). Anglické lodi, plující na pomoc kontrarevoluci, jsou snímány tak, že jejich černý dým stoupá k obloze v podobě obráceného kuzele a dominuje záběru. Atmosféricky neobvyklý černý mrak visící nad klidným mořem, rodí ve statickém záběru pocit hrozby.

*Děvče a dub* od Golika (kameraman Franko Vodopivec). Na horském svahu ve skalním výklenku sedí schoulené mladé děvče odpočívající po namáhavém výstupu. Šikmý skalní převis budí dojem, že děvče je zavaleno balvanem starostí, jež jsou nad jeho síly.

Käutnerův *Hejtna z Kopníku* (kameraman Albert Benitz). Do budovy pruského úřadu vchází nesmělý žadatel. Kamera ukazuje jeho příchod do kanceláře průzorem ohnutého lokte sebevědomého úředníka, viděného zezadu, bez hlavy, ale se širokými zády. Vzájemný vztah obou postav je vyjádřen beze zbytku.

Závěry z uvedených příkladů mohou být jen velmi obecné. V každém z nich je výraz zhuštěn tím, že záběr je *oprotěn* od zateřujících nahodilostí: nepotřebných podrobností konkurujících hlavnímu tématu. Když

Jean Vigo v úvodních záběrech *Atalanty* (kameraman Boris Kaufman) chce vyjádřit radost právě sezdaných novomanželů, vytrhává je z kruhu svatebčanů, nechá je běžet na břeh řeky a tu je ukazuje na pustém svahu bez jakýchkoli vedlejších prvků. Kdyby scéna měla za pozadí např. velkoměstskou ulici, plnou vizuálních svodů pro diváka, vzalo by jí to celé její vnitřní napětí.

Kompozice záběru často více záleží na tom, co z obrazového pole odstraníme, než na tom, co v něm ponecháme.

### PROSTOROVÉ RÁMY FILMOVÉHO OBRAZU

Hovoříme-li o kompozici, musíme pojednat o rámech, do nichž kameraman komponuje záběry. Strany filmového okénka (i projekčního plátna) v normálním filmu jsou ve vzájemném poměru blízkém tradičnímu pravidlu zlatého řezu (viz str. 361), tj. 3 : 4.

Přes halasnou reklamu provázející nástup nejrůznějších širokoúhlých formátů, není normální plátno o rozměrech 3 : 4 žádným těžkým případem. Stačí poukázat na malířskou kompozici, v níž po dlouhá staletí horizontální formát o rozměrech 3 : 4 rozhodně převažuje ve všech druzích kompozice kromě portrétu. Tu se převážně užívá formátů vertikálního, ale proporce 3 : 4 opět převládají.<sup>5</sup> Filmaře, kteří se nedožili cinemascope, nemusíme snad litovat – měli k dispozici plátno, které svými rozměry uspokojilo Rembrandta a van Gogha.

Rozšíření plátna v různých širokoúhlých systémech (viz str. 356) poskytlo tvůrcům nové výrazové možnosti, obecně vítané v plenérových filmech se spádným dějem. Všude jinde stále široké plátno neskýtá nové možnosti, ba je výrazově chudší než plátno normální. Dá se předpokládat, že cinemascope a příbuzné systémy neuzavírají, nýbrž naopak zahajují diskusi o rozměrech projekčního plátna.

Zdá se, že tato diskuse povede k požadavku *proměnlivého* plátna, tvárně poddajného tvůrcovu svobodnému rozhodnutí a odpovídajícího obsahu záběru (budeme se tím zabývat v kapitole XL).

### DRAMATICKÉ FUNKCE KOMPOZICE

Kompozice materiálu, tvořícího daný záběr, a vyloučení nepotřebných složek, má druhy významný smysl *dramatický*.

Naše vidění skutečného světa, prosté rámu, má spontánní ráz a obsáhne zdánlivě všechno. Není však těžké pokusem zjistit, že naše vnímání v žádné situaci neobsáhne hned celek jevu (viz str. 37). Akt vnímání člení skutečnost na postupné „záběry“, jejichž hranice by se druhy daly přesně narýsovat. Jako cenné důkazy nám slouží výsledky bádání německých filmologů a psychologů o akomodaci zraku v jednotlivých fázích vnímání, odpovídajících velikosti záběru a zaostření kamery.

„Záběr“ daný intencí vnímajícího subjektu liší se zásadně od filmového záběru jen tím, že změna tohoto „záběru“ v životě závisí na subjektu. Jeden volní akt stačí, abychom místo nalevo rychle pohlédli napravo.

Tohoto rozdílu si divák v kině příliš často nevšimne. Jak jsem psal na str. 38, tvůrce normálně vychází vstříc předpokládaným přáním diváka nebo prostě nedá divákovi čas, aby zatoužil pohlédnout někam jinam. Vnucuje-li tvůrce divákovi zorné pole, může to v určitých případech stupňovat zamýšlený účín. Uplatňuje se tu záměrné „zneužití moci“ tvůrcem, jenž využívá své převahy nad divákem.

Odstraníme-li za *rám záběru* důležitou složku akce, můžeme tak dosáhnout nových efektů, jež nevyplývají přímo z děje, zejména efektu zvýšeného zájmu, překvapení, narážky.

**A. Zvýšený zájem.** Mankiewiczův film *Vše o Evě* začíná slavnostním předáním ceny význačné herečce, jež bude hrdinkou příběhu. Vypravěč vede náš pohled a vypráví o sobě a o mnoha přítomných, osobách, ale kamera se stále vyhýbá předsednickému místu, kde sedí hrdinka. Než se nakonec ukáže našim očím, každý divák už má jakousi vlastní představu o té postavě, kterou chce rychle srovnat se skutečností.<sup>6</sup>

**B. Překvapení.** Dobrý příklad cituje Karel Reisz<sup>7</sup> z filmu *Topper se vrací* od Roye del Rutha. Dceři, jež se vrátila z Ameriky, má už otec svěřit důležité tajemství, když náhle mimo obraz, na němž je jen otec a dcera, je slyšet autoritativní slova přerušující rozhovor. Ukazuje se, že je to lékař, pečující o zdraví nemocného otce; zdálo by se, že mu nejde o nic jiného než o pacienta. Tak by divák tu scénu pochopil, kdyby doktorova replika padla v obraze ukazujícím všechny tři osoby naráz. Avšak divák během celého rozhovoru otce s dcerou vůbec netuší, že v místnosti je někdo třetí, a hlas, jenž tak nečekaně přerušuje otce, nabývá rysů čehosi tajemného, co se pak přenáší na opožděně ukázaného lékaře.

Podobným, ještě jednodušším příkladem je popsána už scéna z *Pětky z Barské ulice* (viz str. 35), kde přítomnost Vojtěchovského v Markově bytě zůstává zpočátku utajena; jeho nenadálé vystoupení pak překvapí.

**C. Narážka.** V *Modrem andělu* rozehrál Sternberg jednu z nejsugestivnějších erotických scén v dějinách filmu. Tanečnice Lola-Lola, hostící ve své šatně nadšením němého kantora, vstupuje na točité schody uprostřed pokoje. Má na sobě perverzně černé kombiné a černé punčochy. Línými pohyby stoupá po schodech

ukazující nohy a když kamera vidí už jen její kolena, lehkým pohybem padají profesorovi k nohám černé kalhotky.

I dramatická úloha kompozice závisí víc na tom, co obrazu *vylučujeme*, než na tom, co v něm *ponecháváme*.

Jsou však známy opačné případy. Místo „významového“ odstraňování, určitého prvku ze záběru se stejně „významově“ včleňuje do záběru nějaký prvek, zdánlivě zbytečný nebo nahodilý.

V *Takové pěkné, malé pláži* Yvesa Allégreta vyesává v malém bistru tajemný příchozí; je fotografován tak, že téměř nikdy není v obraze sám: zleva, zprava, v hloubi obrazu je nemohoucí stařec-nemluva, spolujitel lokálu. Teprve v rozuzlení děje se ukáže, že stařec jediný znal hrdinovo tajemství a neustálé spojování obou v jednom záběru napovídalo tuto snuvlost mezi nimi, na niž kromě toho neukazovalo zřehla nic.

### POZNÁMKY:

1.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“. Praha 1961, str. 115.

2.) Louis Page: L'opérateur. Jedna ze statí sborníku redigovaného Denisem Marionem „Le Cinéma par ceux qui le font“. Nakl. Arthème Fayard, Paříž 1949, str. 220-221.

3.) „Jakmile filmový obraz nabývá autonomních výtvarných hodnot, divákova pozornost se odvrací od toku děje, obraz se divákovi zdá malým malířským výtvozem, cítí potřebu zastavit se, aby pochopil jeho záměr a platnost. Chtít konstruovat film jako sled malířských děl znamená snažit se mluvit jak pohybem, tak nehybností, spíše však obětovat film malířskému obrazu“, píše Jean Pierre Chartier ve studii *Ivan le Terrible* (Revue du Cinéma, Paříž, č. 1 z října 1946, str. 52-53) a vytýká poslednímu Eizenštejnovu dílu chlad. Chartierovu tezi potvrzují i obháji Eizenštejnovy výtvarné orientace Konrad Nałecki a Andrzej Wajda, když píší o psychologickém motivu *Ivana*: „Tento motiv filmu, plný konfliktů,... neproniká v dostatečné míře do našeho vědomí. Divákovu pozornost více absorbuje dekorativní hra a způsob, jakým ji Eizenštejn podřídil svým kompozičním záměrům.“ (Kompozycja obrazu v filmech Eisensteina. Kwartalnik Filmowy, Varšava, 1952, č. 8, str. 28.)

4.) Symetrie tohoto odstředivého pohybu budí však podezření, že tak pravidelný pohyb není odpozorován ze života, nýbrž že se spíše děje na režisérův příkaz.

5.) Kinematografie nezná vertikální plátno a v nevyhnutelných případech (např. filmování svislého malířského díla v ikonografickém filmu) je nahrazuje *panoramou shora dolů*, méně často naopak.

6.) Tento zdařilý a plně odůvodněný postup Mankiewicz po pěti letech šablonovitě opakuje ve filmu *Bosá komtesa*, kde tři američtí filmaři v madridském lokálu sledují taneční vystoupení Marie Vergasové, ale divák nevidí ani tanec ani tanečnici. Opožděně seznámení diváka s Evou je zdůvodněno tím, že herečka se vši pravděpodobností během celého slavnostního aktu sedí nehybně se zdvořilým úsměvem v oficiální póze; kamera se jí rozhodne ukázat, až když přejímá cenu, tedy v prvním dramaturgicky závažném momentu. Divák proto nezazlívá tvůrci jeho svěvoli. Předvedení tance má však v *Bosé komtese* podstatný význam, neboť na něm závisí další osud tanečnice. Vyloučení těchto záběrů nelze ničím zdůvodnit a divák je proto tvůrci nemůže prominout. Je to zajímavý doklad formalistického preferování určitých výrazových prostředků, které měly úspěch v určitých podmínkách a opakují se pak bez ohledu na ony podmínky.

7.) Karel Reisz: „Umění filmového střihu.“ ÚPF, Praha 1962, str. 65 (hektografováno).

## VIII. POHYBY PŘEDMĚTU

### UMĚNÍ POHYBU

Film je umění pohybu. „Jen pohybové aspekty světa, věci a duši mohou posílit své morální hodnoty kinematografickou reprodukcí“, praví režisér a teoretik Jean Epstein ve své „Kinematografii viděné z Etny“<sup>1</sup>. Téměř každé umění směřuje po svém k vyjádření pohybu. Ale jen tanec může soupeřit s filmem, pokud jde o umocňování výrazu přímým použitím rozmanitých forem pohybu, o buzení emocí pouhým pohybem.

Celá koncepce Irzykowského „Desáté Múzy“ je postavena na přesvědčení, že pohyb je nejen nejvýraznějším rysem nového umění, nýbrž že má být i jeho hlavním tématem. „Jako je malířství a architektura uměním klidu, tak ono tušené ‚vlastní‘ kinematografické umění, jehož slabým představitelem je dnešní film, je uměním pohybu. Film před námi otevřel Království Pohybu. Čím je například krajina pro kategorii prostoru, tím je film pro kategorii času... Jako v malířství historie, která se odehrává na obraze, není tím hlavním, nýbrž, příležitostí k tomu, aby se projevilo tajemství světla a stínu nebo hry barev, tak i v kinogramech... hlavní věcí je tajemství pohybu, vynořující se z jednotlivých aktů lidských příběhů.“<sup>2</sup>

Klíčový význam pohybu ve filmovém umění by nás ovšem neměl nutit k tomu, abychom jej absolutizovali, abychom z něho dělali alfu a omegu nového umění. A přece takto postupovala od poloviny dvacátých let – od Mana Raye, Hanse Richtera a Germaine Dulacové – jedna větev avantgardy. „Čistý film“ (např. Grémillonova *Mechanická fotogenie*, *Arabeska* od Dulacové, Rayův *Emak Bakia*, Légerův *Mechanický balet*, Chomettův snímek *Pět minut čistého filmu*) využíval jako dostatečného vizuálního materiálu hry světla a stínů, rozvíjel v určitém rytmu linie, boj bílých a černých čtverců apod. „Pravý film“ – psala Germaine Dulacová<sup>3</sup> – „má vlastní vzruchy hledat v umění pohybu linií a forem.“ V záchvatu nadšení pak bylo možné napsat už jenom: „Podstata filmu... v sobě obsahuje věčnost, poněvadž vyplynula ze samé podstaty světa: z Pohybu.“<sup>4</sup>

I když při určování specifčnosti filmového umění nepříznáme pohybu výlučné postavení, nemůžeme z druhé strany přehlížet jeho obrovský význam. Otázku filmového pohybu lze těžko vydělit. Souvisí s mnoha jinými otázkami a často v nich platí za zkušební kámen „filmovosti“. Setkali jsme se s ní už při kompozici záběru (viz str. 42), ještě nejdnou se nám vrátí v kapitolách, jež přímo o pohybu nepojednávají.

Jsou tři základní formy filmového pohybu, jež mohou umocňovat obraz:

1. pohyb filmovaného předmětu,
2. pohyb zúčastněné kamery,
3. pohyb obrazů, třeba i nehybných, jehož docílujeme montáží.

Tyto formy se v kinematografii ukázaly v uvedeném pořadí. Pohyb předmětu je tak starý jako vynález filmu; tvořil původně samu podstatu nového vynálezu. Pohyb kamery se vyskytl o několik let později a šířil se velmi pomalu; jeho kariéra, jak se zdá, dosud nedosáhla vrcholu. Montážní pohyb obrazů se ukázal později, vlastně až kolem roku 1910 zásluhou Griffithovou, ve dvacátých letech, hlavně zásluhou sovětské montážní školy, prožil závratný rozkvět a od té doby prochází neustálou, i když pozvolnou regresí.

Sám pohyb filmovaného předmětu, byť intenzivní a organizovaný, nemusí filmové podívané stačit. Týká se to zejména pohybu, organizovaného podle zásad jiného umění. Soubor písní a tanců „Šlaš“, špatně fotografovaný v krátkometrážním snímku *Zbojnický tanec*, nepřetvořil na plátně vlastní formy scénického pohybu v pohyb pojatý filmově, čehož mohl zručnější režisér dosáhnout tím, že by pohyby objektů umocnil pohybem kamery (jízdy, panorámy) a pohybem obrazů (montáž). Opačné příklady poskytuje např. americké *Uzavání k tanci*, kde choreografické hodnoty tance nejen nebyly ztlumeny, ale naopak filmovými prostředky zdůrazněny a umocněny.

Přesto je pohyb objektu nejen nejstarší formou pohybu, ale i formou nejzákladnější, je – mohu-li se tak vyjádřit – surovinou filmového obrazu.

Jean Epstein a jiní teoretici francouzské avantgardy tvrdí, že sám *směr pohybu* má osobitou symboliku, jež je prý divákovi zcela srozumitelná. Pohyb shora dolů má v sobě cosi autoritativního, pohyb zdola nahoru – cosi uslechtilého a vznešeného, kdežto šikmý pohyb vyjadřuje neklid a hrozbu.

Obávám se, že z těchto pozorování, přejatých zajisté ze statických umění, z malířství a architektury, může film těžit v minimální míře, neboli filmový režisér komponuje pohyb nejen zleva napravo, zdola nahoru nebo úhlopříčně, nýbrž především do hloubky – ke kameře, nebo směrem od ní.

Rozlišíme-li pracovní dva krajní typy filmové inscenace „plošný“ a „hloubkový“, první z nich se nám zcela správně bude zdát starosvětský a teatrální. Překotný rozvoj nejnovějších technik v poslední době, využívajících hloubky ostrosti (viz str. 67) a skladby uvnitř záběru (viz str. 384), přímo předpokládá vědomé porušení rovnováhy ve prospěch pohybu do hloubky prostoru.

Pudovkin ovšem správně píše: „Proč působí vojenská přehlídka tak výrazně, je-li filmována shora? Protože zejména shora je možno nejzřetelněji a nejjasněji pozorovat ladné pohyby masy vojska.“<sup>5</sup> Avšak takový záběr, snímáný např. z vrtulníku, měl by stejný obsah a emocionální náboj nezávisle na tom, zda by vojsko pochodovalo na plátně shora dolů, zdola nahoru či zleva napravo.

Naproti tomu můžeme pokládat za prokázané, že vzdaluje-li se předmět od kamery podél osy objektivu, vyznívá to jako jakýsi závěr nebo zakončení. Od dob filmu *Chaplin tulákem*, jehož motiv tuláka odcházejícího bůhvíkam se téměř doslovně opakuje v *Moderní době*, použil tohoto zakončení Clair (*At žije svoboda*), Renoir (*Zločin pana Langa*), De Sica (*Umberto D*) a mnoho jiných.

Protože však prosazování jakýchkoli účinných receptů v této oblasti naráží na nepřekonatelné potíže, musíme se omezit na tezi, bohužel nadměru obecnou, že dobrý je každý pohyb, který umocňuje zamýšlený dojem.

Ve filmu *Padlý idol* máme dost neobvyklý pohyb předmětu, znamenitě motivovaný dramatickou situací. V jednom velvyslanectví, na ohromném vnitřním schodišti rezidence, rozehrává režisér Reed hádku manželů, komorníka a guvernanky. Antagonisté, zaměstnaní domácími pracemi, hovoří spolu pohybující se po schodech protichůdným směrem. Jeden jde nahoru, druhý dolů, blíží se k sobě, minou se a začínají se od sebe vzdalovat. Neustálá změna postavení dobře ladí s naznačenou možností smíru a s výsledným zostřením hádky.

Obměnou této možnosti jsou populární výjevy na pohyblivých schodech (např. v sovětsko-československém filmu *V šest ráno na letišti*), kde setkání hrdinů je ztíženo nebo znemožněno protichůdným pohybem schodových pásů.

*Stupeň rychlosti*, jakou se předmět pohybuje, je ovšem v první řadě závislý na dramatické akci a jí musí být především podřízen. Je-li rychlost pohybu odtržena od akce, sama o sobě vlastně nic neznamena. Rychlost s jakou postava zdvihá k ústům šálek čaje, může vyjadřovat její flegmatickou nebo zamýšlenou, jakož i nervozitu a spěch, může konečně vytvářet i efekty karikaturní. Proto se při projekci archívních filmů stává, že zrychlené tempo promítání<sup>6</sup>, jež zrychluje i jednotlivá gesta, budí v divákově vědomí zcela nesprávné představy o psychologických motivech těchto gest. Dojem je tak silný že nepomáhá žádná sebekontrola a pohled na vážné pohřební hosty, kteří sebou za pohřebním vozem utěšeně mrskají, nevyhnutelně budí smích, ač to tvůrce zřejmě nezamýšlel. Za chvíli o tom pojednáme zevrubněji (viz str. 83) v podkapitole o zrychleném pohybu.

Zde bych chtěl jen zdůraznit, že čím rychleji, se předmět na plátně pohybuje, tím víc takový pohyb svou výjimečností poutá divákovu pozornost. „Dejme tomu, že na plátně je celek nějakého lokálu přecpaného stolky. V pravém rohu obrazu nějaký host náhle udělá rychlý pohyb: vstane a udeří svého souseda. Jestliže se přesně v téže chvíli na stolku na levé straně obrazu znenadání ukáže kočka, žádný divák si ji nevšimne.“<sup>7</sup>

### POHYB A KLID

Když byl objeven zvukový film, diváci poprvé uslyšeli ticho. Vzdálený křik vyplaceného ptáka, štěkot psů z povzdálí, pianissimo na flétně – to teprve dodávalo tichu kolem hrdiny, jež se kdykoli mohlo změnit v lomoz a rachot, správnou příchuť.

Podobně je tomu – ovšem od prvopočátku kinematografie – i s nehybností. Ticho umožňuje lépe slyšet hlasy, *klid* dovoluje lépe vidět *pohyb*.

V Dziganově filmu *My z Kronstadtu* se malý oddíl Rudé armády na noc usadil v budově dětského domova. Unavení vojáci se vrhli jeden vedle druhého na zem a usnuli, kde kdo právě stál. Po několika hodinách vidíme znovu touž halu a vnitřní schodiště domova, zatarasené nehybně ležícími těly. Na pozadí válečného zmatku chtěl režisér exponovat jasně síly zítřka; proto pouští do haly skupinu udivených dětí, které, na všechno zvědavý, přeskakují těla spáčů. Zřejmá převaha tohoto postupu nad eventuálními setkáním dětí s vojáky, právě vcházejícími do budovy, nevyžaduje komentáře.

Kontrastu klidu a pohybu poprvé promyšleně využívají reprezentanti švédské školy z konce desátých let. Povýšení přírody na jednu z dramatických postav nutkalo k filosofickému zadumání nad její velkou nehybností. První technické pokusy však byly dost naivní. Daný záběr začínal tím, že nehybná kamera hleděla na nějakou klidnou krajinu. Když se už pohled na krajinu publiku omrzel, do zorného pole nehybné kamery se znenadání uváděli, herci, obvykle v pohybu kolmém k ose objektivu. Tak v *Pokladu pana Arna* uvádí Stiller tři skotské důstojníky, hledící na loď uvězněnou ledem. Náhlý vstup pohyblivého herce do obrazu nejen šokoval (překvapení nejčastěji nezamýšlené), ale mimoto herce nutil, aby svůj zpravidla rychlý pohyb brzdil právě v zorném poli kamery, což bylo nepřijemně umělé a dávalo tušit, že poblíž je režisér, který to přikazuje.

Vývoj montážní techniky umožnil využít kontrastu pohyb-klid, aniž bylo nutné konfrontovat je v témž *záběru*. V Dudowově filmu *Kuhle Wampe* se opakují detaily nohou prudce šlapajících cyklistů, kteří jakmile vyjdou noviny s drobnými zprávami, rychle jedou na nečetné adresy, kde mohou dostat práci. Na tyto záběry je

střížen detail kola, visícího nehybně u stropu; je to kolo sebevraha, který byl také jedním z cyklistů, ale přestal věřit, že dostane práci, a vyskočil ze čtvrtého patra na dlažbu. Tu samo spojení dvou rytmů tvoří žádoucí ideový závěr.

Osobitě sčítání pohybů, jež působí výslednou nehybnost, přejal film z divadla, kde se ho užívá na otáčivém jevišti. V Jutkevičově a Ermlerově *Vstřícném plánu* hovoří sabotér Skvorcov s hrdinou stoje na okrouhlé plošině. Pojednou se plošina začne otáčet – Skvorcov musí jít po jejím okraji. Dva protisměrné pohyby vedou k tomu, že Skvorcovo postavení se nemění. Podobný efekt máme už v Renoirovém raném filmu *Děvče od vody*, kde hrdinčin strýc jde na záď dlouhé bárky plující po proudu. Poněvadž je postava filmována ze břehu, její pohyb se odčítá od pohybu bárky a postava se v důsledku toho udržuje uprostřed obrazu.

Originálně rozřešil režisér Chejfič ve filmu *Velká rodina* spouštění lodi, tak zbanalizované filmovými žurnály. Poněvadž tato scéna má ve filmu klíčový emocionální význam (na lodi pracovali téměř všichni členové rodiny, loď nese jméno patriarchy rodu), stěží bylo možné omezit se na velký celek lodi vzdalující se podél osy objektivu. Tuto scénu rozbil Chejfič na řadu záběrů, z nichž příznačné pro spouštění lodi jsou zejména dva. Jeden je pořízen kamerou z lodi; detailní záběr ukazuje nehybný povrch lodního trupu a rychle se mihající stíny diváků stojících nehybně na břehu. Druhý záběr, natáčený z pevniny, ukazuje na pisku stín klouzajícího kola. Pojetí pohybu a klidu se tu relativizuje: v prvním, záběru se dokonce zdá, že loď je nehybná a že diváci běží podél ní. Ostrý stříh mezi oběma záběry dovršuje divákovu zmatení: divák téměř ztrácí pocit skutečnosti, ale má místo toho dojem, že se děje něco, co bere dech, z čeho nás jímá závrať.

## PRODLOUŽENÝ POHYB

Jistou obměnou kontrastu pohyb-klid jsou záběry zvlášť zajímavé svým vztahem ke kategorii času; nazval bych je snímáním *prodlouženého pohybu*.

Jde o nevelký zástupný pohyb, jehož pozadí obvykle tvoří naprostá nehybnost; svědčí o pohybu vyššího řádu (spojeném obvykle s přítomností člověka), který probíhal před chvílí.

Klasickým příkladem – i když ne zcela typickým – je jeden výjev ze *Zjizvené tváře* Howarda Hawkse. Šéf jedné z gangsterských band hraje v kuželky; vrhá kouli a v téže chvíli padá zasažen dávkou střel z pistole konkurenčního gangu. Nehybnost mrtvého těla nachází protiváhu v prodlouženém pohybu jeho ruky: kuželky, zasažené vrženou koulí, teprve teď padají na podlahu, i když původce tohoto pohybu už nežije.

Zcela „čistý“ příklad, oproštěný od okrajových činitelů, nalézáme v Donského filmu *Pouť za štěstím*. Po bitce s vedoucím malírný ikon se dílna vyprázdní, přestane praskat lámaní nářadí. Jenom kaditelnice, rozhybané během bitky, houpeou se v prázdném prostoru.

Nakonec uvidíme „usvědčující“ význam tohoto prostředku, jak jej předvádí scéna z *Generála Świerczewského* od Wandy Jakubowské. Bezpečnostní orgány vstupují do antikvářova kabinetu, aby ho zatkl. Ale varovaný antikvář v poslední chvíli uprchně zadním vchodem. O jeho nedávné přítomnosti svědčí jen – křeslo, které se ještě houpe.

Prodloužený pohyb vyjadřuje v kategorii času přesně pojem „před chvílkou“: pohyb vyššího řádu, jenž je příčinou prodlouženého pohybu, mohl totiž působit jen o malou chvílku dříve. Taková konstrukce připomíná „čas právě uplynulý“, známý z některých evropských mluvnic (franc. *passé immédiat*).

Záběry „prodlouženého pohybu“ štěpí osobnost hrdiny, který tu už není, ale který se jakousi částí sebe samého dál účastní akce. Tyto záběry také vytvářejí zvláštní dualismus času: přestává existovat jednotlý čas, jsou tu dva různé časy souběžné a jejich koexistence je umožněna – pohybem.

## POHYB A ČAS

Nové kombinace pohybu a času jsou odchylkami od normálního časového průběhu pohybu, jak jej známe ze skutečnosti. Jde o tři specifické formy pohybu:

- a) **zrychlený pohyb** (zpomalené snímání),
- b) **zpomalený pohyb** (zrychlené snímání),
- c) **obrácený pohyb** (filmový pás puštěný pozpátku).

Prosté zrychlování a zpomalování pohybu bylo známo od prvopočátků kinematografie, ale nedočkalo se po delší dobu teoretického zpracování. Došlo k němu až ve třicátých letech v podobě tak průkopnické a dokonalé, že praxe dodnes tyto teoretické podněty do všech důsledků nevyčerpala. Mám na mysli článek Vsevoloda Pudovkina *Čas zblízka*.

Zpomalené nebo zrychlené snímání znamenalo pro Pudovkina v kategorii času totéž, co proměnlivá vzdálenost v kategorii prostoru. Když chce režisér diváka upozornit na nějakou důležitou, ale drobnou

prostorovou výseč, přiblíží k ní kameru a odstraní nebezpečí, že divákově pozornosti ujde nějaký závažný prvek děje. Pudovkin snil o možnosti podobně upozornit diváka na ty dějové prvky, které by mohly zapadnout pro své nepatrné rozměry časové.

„Člověk upřeně na něco hledící a absorbovaný předmětem svého pozorování mění během vnímání skutečné poměry prostorové i časové: *přibližuje si to, co je vzdálené, a zadržuje to, co je rychlé...* Když soustředí pozornost na nějakou podrobnost tohoto procesu, snižují vzhledem k této podrobnosti rychlost vjemu. Připomeňme si četná líčení pocitů těch, kdo se nečekaně octli v dosahu nebezpečí, jež se k nim rychle blížilo. Vlak, který na někoho vjíždí, budí v poslední chvíli dojem, že na okamžik znehybněl nebo že se pohybuje želvím tempem. ‚Ta chvilka trvala věky‘, zní velmi populární rčení.“<sup>8</sup>

Pudovkin pojal problém v co největší šíři nepřihlížeje zvlášť ke zrychlení a zvlášť ke zpomalení. Jasně praví, že mu jde o rytmus zrychlení a zpomalení, proměnlivý podle potřeb exprese. Radí například, aby se úder peští do stolu zachytil spojením dvou záběrů, z nichž sám úder by zrychlením nabýval na síle a rozhodnosti; pak by se stříhem přešlo k obrazu sklenky poskakující po úderu, tentokrát pohybem výrazně zpomaleným. Podrobně popisuje i montáž exploze dělostřeleckého náboje; výjev se skládá ze sedmi částí filmového pásu, natočených střídavě zpomaleně a zrychleně.

Tyto teoreticky slibné spekulace dosud nepřinesly praktické výsledky ani v tvorbě samého Pudovkina<sup>9</sup>, ani v díle jiných význačných tvůrců. Příčiny dosavadního fiaska, této teorie se však – jak se zdá – netýkají její podstaty. Dva zřetele, oba spíš rázu technického, způsobily, že Pudovkinových rad nelze užít doslovně.

Za prvé: kouskování filmu na tak drobné záběry, jak to naznačoval Pudovkin (třeba v příkladě se šrapnelem), není možné ani v současném filmu, v němž se projevuje tendence prodlužovat záběry značně nad míru z roku 1932. Za druhé: odchylky od přirozeného tempa pohybu se provádějí příliš prudce a v nadměrném rozsahu. Málodky se podaří režisérům to, co se zdařilo Kurosawovi v *Sedmi samurajích*: nenápadný přechod do zpomaleného pohybu ve chvílích, kdy bojovníci umírají. Nepostřehnutelné přechody, jež nevedou ke karikatuře, můžeme zapojit do normálního toku vyprávění, aniž je narušujeme a aniž se dostáváme do kolize s tendencí prodlužovat záběry.

Když jsme zaznamenali možnosti, jež skýtá plynulé zpomalování a zrychlování pohybů, musíme věnovat pozornost tomu, jak se v praxi nakládá a tempem pohybu. Téměř bez výjimky jde o záběry, výjevy a trikové vložky, přísně vydělené z osnovy filmu, v nichž ihned pociťujeme změnu tempa.

## ZRYCHLENÝ POHYB

Účin zrychleného pohybu je *neodolatelně komický*.

Když v *Přehlídce ztraceného času* vypravěč Noël-Noël potká dotěrného žvanila a dvě postavy ve zrychleném tempu začínají běhat, zastavovat se a gestikulovat na prázdném náměstí – tvůrcův ironický záměr je v této scéně zřejmý i nejméně vyspělému divákovi.

O analogickém, avšak nezamýšleném efektu jsem se zmínil, když jsem hovořil o promítání starých filmů v nynějším tempu, jež je pro ně příliš rychlé.

Ale zrychlený pohyb může vzbudit i dramatické napětí, umocnit patos obrazů. Ovšem jen tam, kde pohyb (obvykle mechanický) se zbavil měřítka lidské zkušenosti; jinými slovy: kde divák netuší trik a není s to stvrdit, že daný pohyb byl zrychlen uměle.

Hathawayův film *Závodníci* (1955) z prostředí sportovních automobilistů se ve všech klíčových momentech závodů opírá o techniku zpomaleného snímání, která umožnila ukázat nebývalou rychlost automobilů, řezání zatáček, tempo srážek a havárií. V žádném z těchto záběrů však není přirozený pohyb (např. pěšího chodce), který by odkryl technický trik<sup>10</sup>. Podobných postupů se často užívá ve scénách koňských dostihů, ale už cyklistické závody, kde jde o úsilí lidských svalů, se těžko poddávají umělému zrychlení, jež pak publikum snadno prohlédne.

Nakonec je třeba uvést, hlavně se zřetelem k filmu populárně vědeckému, radikální zpomalení tempa snímání, jehož se docíluje snímáním okénka po okénku ve větších intervalech, někdy i několikaminutových<sup>11</sup>. Umožňuje to kondenzovat na plátně týdný do několika minut a pozorovat procesy, jež jsou v kategoriích reálného času pouhým okem nepostřehnutelné. Takto vznikají populárně vědecké filmy – tak neobvyklé pro školní auditorium – o tom, jak roste tráva, jak se rozvíjí květ, jak se tvoří krystaly atd. „Krystaly začínají žít životem rostlinné buňky, rostliny se naplňují živočišným životem, hledajíce si světlo a oporu a vyjadřující svou životnost pohybem.“<sup>12</sup> Botanik, zabývající se „psychologií“ orchidejí, není už směšný.

Tohoto snímání „okénko po okénku“, jež bylo dosud doménou naučného filmu, využil nedávno k zachycení lidského pohybu velký experimentátor Kanadán Mc Laren. Ve svých filmech *Sousedé* a *Zidle* dosáhl takových forem herecké gestiky, jakých nelze dosáhnout v kategoriích reálného času: herec se posunuje bez pohybu nohou, vznáší se nad zemí, hladce klouzá po hrbatém chodníku apod.<sup>13</sup>

### ZPOMALENÝ POHYB

Zpomalený pohyb vyvolává především dojem, posvátnosti, důstojnosti.

Celý Duvivierův film *Její první ples* se opírá o vzpomínky na ples před dvaceti lety a o kontrasty mezi poetickou minulostí a prozaickou skutečností. V předposlední sekvenci filmu vstupujeme spolu s hrdinkou do sálu, v němž se skutečně konal onen vysněný ples, a poznáváme strašně maloměstskou atmosféru tohoto plesu, atmosféru jistě stejnou jako před dvaceti lety. Ale vždyť jsme ten ples znali od první sekvence ve vzpomínkách – byl krásný. Jak dosáhl Duvivier tohoto rozdílu? Ve vzpomínkové vizi byly odstraněny nepěkné věnce, sál byl ozdoben vkusnými závěsy, tanečníci byli oblečeni do bezvadných fraků a tanečnice do bílých vzdušných rób. Ale především byl ve vzpomínce na Valse-triste uměle zpomalen pohyb tančících párů. Zpomalen nepřilíší radikálně, nekarikaturně, přece však natolik, aby tyl bílých toalet ve víru tance líně vlál vzduchem, jako by přezíral zákony přitažlivosti.

Je zajímavé, že pokud jde o zpomalený pohyb, právě odchylky od zákonů přitažlivosti jsou nejnápadnější. V jedné sekvenci z Buñuelových brutálních *Zapomenutých* sní pronásledované dítě o matce. Celý sen je zpracován v konvenci zpomaleného pohybu. V jedné scéně vidíme matku, jak běhá po pokoji. Velká prudkost jejich pohybů do jisté míry vyrovnává zpomalený pohyb. Ale v divákově paměti utkví její hebká košile, měkké vlnění vzdušné látky, jakoby prosté vši tíhy. Přesvědčení, že jsme ve zvláštním království snu, vyplývá spíše ze srovnání s přirozeným tempem, s nímž padají tělesa k zemi, než ze skutečného tempa pohybů běžícího člověka.

V Epsteinově němém filmu *Zánik domu Usherů* se člověk z normálního světa octne náhle v divném zámku, v němž vládne atmosféra zrůdnosti. Záběry zdánlivě realistické střídá režisér se záběry, jež onu zrůdnost zdůrazňují. Snad nejsilnějším dojmem působí záběr, v němž knihy „samy“ padají s police. Právě tu se použilo zpomaleného pohybu. Silné svazky se jeden po druhém vysouvají z police a jako by je řídila, silná, ale neukvapená vůle, kladou se pomalu na podlahu. Ovzduší zrůdnosti, vyvolané pouhým zpomaleným pohybem, pojí se tu tedy opět s pádem těles k zemi.

Při zpomalené projekci „se voda stává olejem, gumou, smolou; člověk vnímá hustotu mračen, hutnost vodní páry, která je čistým plynným živočichem kočičího půvabu a opičí obratnosti“, opět upozorňuje Epstein<sup>14</sup>.

Stejně jako při snímání zrychleného pohybu ani při zpomaleném pohybu nepřipouští estetika, aby se příliš lišil od času reálného. Věda naproti tomu v obou případech sahá k radikálním změnám. Také zpomalený pohyb umožňuje pozorovat jevy, jež jsou jinak v kategoriích reálného času našemu zraku nedostupné. Setiny vteřin se stávají vteřinami. Zásluhou nesmírně rychlého posuvu filmového pásu ve speciálních kamerách se daří na plátně ukázat, jak kulka z revolveru proniká okenní tabulí nebo jaké formy tvoří kapka mléka, rozstříkující se po podlaze (opět padání těles). Můžeme připomenout ještě instrukční filmy, kde režisér záměrně zpomaluje normální běh nějakého stroje, aby objasnil, jak se s ním zachází, sportovní filmy, rozebírající skoky s prkna, s lyžařského můstku nebo pohyby koně při přechodu přes překážku atpod.

### OBRÁCENÝ POHYB

Vracení pohybu zpět bylo populární již v období pouťového kina – je to jeden z technicky nejjednodušších triků.

S jeho pomocí se uskutečňují obtížné scény nebo výjevy, které nelze aranžovat jiným způsobem. Nesmrtelný expres, který brzdí posledních několik metrů před hrdinkou ležící na kolejích nebo malý hrdina Lamorrisova *Červeného balónku*, do jehož ruky se slétají balónky z celé Paříže – takové scény se natáčely pozpátku. Ve skutečnosti vlak od hrdinčina těla odjížděl a balónky chlapci z rukou odlétaly. Ale to je jen *technické* hledisko.

*Esteticky* lze využít obráceného pohybu filmového pásu dvojitým způsobem: zjevně nebo skrytě.

Zjevné použití obráceného pohybu má jednoznačně ráz groteskní, často inklinuje k efektům čistého nonsensu. Škála uplatnění je tu však chudá a nečetné efekty tohoto druhu diváky brzy omrzely. Naši dědové se velice bavili pohledem na klidnou vodní hladinu, která se po chvíli rozčeřila, aby z ní patami napřed vyskočil suchoučký skokan a nádherným obloukem přistál na vysokém skákacím prkně. Později autonomní hodnota takových vousatých žertů klesla téměř na nulu. Naději na úspěch měly jen ty formy inverze, které úzce souvisely s dějem.

Dobrym příkladem groteskního užití inverze je scéna z *Románu podvodníka* od Sachy Guitryho. Vypravěč, zaměstnanec kasina v Monte Carlu, nám předvádí armádu monackého knížectví, jež se skládá z hloučku osob v pompézních uniformách. S vojenskou řízností defiluje tato armáda před divákem a za chvíli se při obráceném promítnutí pásu neméně zpupně pozpátku vrací.

Inverzní groteska může sloužit didaktickým účelům. V *Kinooku* Dzigy Vertova se ukazuje, jak „se z krajíců chleba tvoří bochníček, jak bochníček na pásu vjíždí do pece vrací se odtamtud v podobě syrového těsta, jak se těsto proměňuje v mouku a mouka v zrno“<sup>15</sup>.

Velké metaforické síly dosahuje obrácený pohyb ve dvou záběrech z Ejenštejnova filmu *Deset dní, které otřásl světem*. To už není „pure nonsens“. Carova socha, stržená s podstavce únorovou revolucí 1917, padá a tříští se na kousky. Když se však plně projeví reakční ráz Prozatímní vlády, roztrfštěné úlomky se znovu stmelují v carovu postavu, ležící figura vstává z dlažby a – vrací se na podstavec.

Příklad se skokanem s prkna budí smích, neboť ukazuje výkon odchýlný od normy, něco absurdního, nemožného. Když však podobná absurdnost (revoluční vláda, která svrhla cara, znovu ho zdvihá na piedestal – zázračně „slepení“ pomníku) začíná připomínat skutečnost, nesmysl přestává být nesmyslem, mizí komický reflex.

*Skrytý* účín inverze, při níž zůstalo diváku utajeno, jakým způsobem se jí dosáhlo, tvoří nové výrazové hodnoty.

Příkladem toho, jak jsou tyto možnosti dosud málo prozkoumány, jsou postupy používané Jeanem Cocteauem v jeho *Orfeovi*. Do realistické, dost prozaické scenerie pařížských předměstí uvádí autor čtvrtý rozměr a tajemně posly Smrti. Postavy ze čtvrtého rozměru nechce Cocteau odlišit zvláštním kostýmem nebo maskou, ale spíše rozdílným pohybem. Na jednu z důležitých rekvizit, umožňujících překročit hranici čtvrtého rozměru, pasuje autor obyčejné gumové rukavice. A tu stojí herec před těžkým úkolem: natáhnout si rukavice tak, jak je žádán člověk nikdy nenatahoval. Cocteau prostě dá herci rukavice sundat. Je to činnost několikrát rychlejší než jejich natažení. Záběr puštěný pozpátku opravdu vyvolává nadpřirozený efekt jakési čarodějné zručnosti v oblékání rukavic, nedostupné obyčejným smrtelníkům.

Stejně postupoval i Ptuško ve svém *Sadkovi*, když vstávají sloni s nákladem. Bleskurychlé, téměř skochně povstání plně naložených kolosů nám rovněž vnuká představu, že jde o zásah nadpřirozené moci.

### ZASTAVENÝ POHYB

Mechanické zastavení pohybu vždycky vyvolává groteskní účín, někdy i proti záměru samotného tvůrce. Správně ho využil Rajzman ve stříhovém dokumentu *Pád Berlína*. Do filmu vložil fragment z německého Wochenschau z roku 1940, který ukazuje Hitlerovu komediantskou reakci na zprávu, že francouzská armáda kapitulovala. Hitler poskakoval jako kohout a směšně se plácal do kolen. Rajzman uvedl tento fragment a při výskoku nechal Hitlera znehybnět. Dosáhl tak jednoznačně satirického účínu.

Zastaveného pohybu se zhusta užívá ve filmu populárně vědeckém (kde by často i zpomalený pohyb byl příliš rychlý a nedal by se komentovat) a občas se vyskytne i ve filmovém žurnálu. Pamatuji si senzační záběry z katastrofy na jedné francouzské závodní dráze: když se promítla celá katastrofa, zachycená na filmový pás, vrátil se na plátně ještě jednou týž záběr a v určité chvíli, znehybněl. Byl to moment, ve kterém se řidič ještě v poslední chvíli mohl katastrofě vyhnout, dokumentárně znehybnělý záběr to ukazoval s nezvratnou jistotou.

Jiný příklad zastaveného pohybu je znehybnění výjevu v podobě fotografie, která pak, nalepena například do alba, kde se na ni dívá hrdina, může tvořit dobrý časový přechod k následující sekvenci nebo přímo k závěru (Ivanovův film *Vojáci*). Tétoho postupu lze užít i naopak: tím, že rozhybáme fotografii z minulosti, můžeme jasně a přehledně začít retrospektivní akci.

Pokud jde o filmový čas, zastavený pohyb může připravovat dramaturgicky i filosoficky důležitou operaci – zastavení času (viz str. 251).

### POZNÁMKY:

- 1.) Jean Epstein: „Le cinématographe vu de l’Etna“. Nakl. Les Ecrivains Réunion, Paříž 1926.
- 2.) Karol Irzykowski; „Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina“. 2. vyd. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1957, str. 35.
- 3.) Germaine Dulac: „L’Art cinématographique“. Sv. II. Nakl. Alcan, Paříž 1927. Cituji podle Marcela Lapierra: „Anthologie du cinéma. Textes réunis“. Nakl. La Nouvelle Edition, Paříž 1946, str. 167.
- 4.) Tamtéž str. 168.
- 5.) Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 102.

6.) Při promítání starých filmů, natáčených rychlostí 16 okének za vteřinu, na moderních promítacích přístrojích s frekvencí 24 okének za vteřinu.

7.) Renato May: „Il linguaggio del film“, str. 149.

8.) „Izbrannyje statji“. Nakl. Iskusstvo, Moskva 1955, str. 99. (Podtrženo mnou – J. P.)

9.) Kromě několika nesmělých pokusů v *Dezertérovi*, když např. barman míchá koktejly po malých, odměřených kapkách.

10.) Trik není vyrazen tím, že v obraze je vzdálená lidská masa, např. dav diváků na tribunách, neboť divákové oko v té masě nerozlišuje žádný jednotlivý pohyb, jehož rytmus zná ze zkušenosti.

11.) Tzv. časosběrné snímání. Okénka nebo skupiny okének se snímají v přesně odměřených intervalech a při přísně stabilním osvětlení. Takové snímky někdy vyvolávají dojem zvolnění pohybu (např. když se rozvíjí květ), kdežto ve skutečnosti jsou neobyčejně zrychlené, časosběrně snímanými vědeckými a populárně vědeckými filmy se u nás proslavil prof. dr. Jan Calábek. (Pozn. red.)

12.) Jean Epstein: „Mysliaci stroj“. Čs. filmové nakladatelství v Praze 1948, str. 34.

13.) Mc Laren ovšem nesnímá časosběrně, nýbrž na trikovém zařízení vynechává fáze, nebo zastavuje snímek (z jednoho políčka nakopíruje pás fotografií), přičemž si ještě pomáhá regulací sektorové clony v kameře (čím je víc stažena, tím intenzivnější je na plátně dojem přetržitého, „sekaného“ pohybu). (Pozn. red.)

14.) Jean Epstein: „Mysliaci stroj“, str. 13.

15.) N. A. Lebedev: „Očerki istorii kino SSSR“, str. 107.

## IX. POHYBY KAMERY

Velké objevy ve filmové estetice nejsou tak docela anonymní; na určitém stupni technického vývoje na ně obvykle přijde několik tvůrců zároveň. Je však výhodnější operovat individuálním vynálezcem; přijměme tedy tezi Georgese Sadoula, který ve svých „Dějínách světového filmu“ uvádí, že jízdu kamery (a to je základní forma pohybu kamery) vynalezl Francouz Promio, jeden z kameramanů firmy Lumièrů. Na jaře 1896 natáčel Promio v Benátkách. Sadoul cituje jeho slova: „Když jsem se plavil v gondole do svého hotelu, pozoroval jsem běhy ubíhající kolem člunu a přemýšlel o tom, že umožňuje-li film reprodukovat předměty v pohybu, bylo by snad možné tento postup obrátit a *reprodukovat nehybné předměty pohyblivou kamerou*.“<sup>1</sup> Od té doby můžeme pohyb kamery pokládat za oficiálně objevený. Pohyblivá kamera stejně jako pohyblivost filmovaného předmětu zdůrazňuje „pohybové aspekty světa“ a „otvírá před námi Království Pohybu“, jak hlásají teorie Epsteinovy a Irzykowského. Proto také je znamenitým filmovým výrazovým prostředkem. Na rozdíl od pohybu herce to není prostředek „přirozený“, nýbrž zcela vyplývá z toho, jak tvůrce zvládá možnosti nové techniky. Pohyby kamery dělíme na:

**1. panorámy** – kamera stojí při filmování nehybně na stativu, jehož hlavice umožňuje, aby se kamera otáčela horizontálně i vertikálně (s čímž tradiční chápání tohoto termínu nepočítalo);

**2. jízdy** – kamera při filmování mění místo různou rychlostí a různými směry;

**3. jízdy s panoramováním** – spojení možností obou předchozích postupů.

Protože divák kameru nepozoruje, ztotožňuje nejčastěji její aktivitu s pohyby herce (subjektivní pohyb kamery) nebo s pohyby potenciálního svědka dané scény. Někteří tvůrci zacházejí tak daleko, že umísťují kameru jakoby v hrdinově „oku“, a to buď na jeden záběr nebo i na celý film. (O plné subjektivizaci vyprávění viz str. 235).

A naopak, stoupenci jiného inscenačního stylu s rozmyslem zdůrazňují objektivní funkci kamery provádějící rychlé jízdy po pokoji, v němž kromě hrdiny není nikdo, nebo stavějící kameru na místa, nepřístupná účastníkům dramatu (viz str. 61).

Nezávisle na svém subjektivním nebo objektivním rázu pohyby kamery zdůrazňují:

**a) netržitost reálného prostoru**, který se v takových záběrech rovná prostoru filmovému (odpovídají věrohodně na otázku „jak daleko?“, „v jaké vzdálenosti?“);

**b) netržitost reálného času**, který se v takových záběrech rovná filmovému času (odpovídají věrohodně na otázku „jak dlouho?“);

**c) plynulost skutečné akce**, která se v takovém záběru předvádí bez zkratk odboček a opakování;

**d) úhrn prostorových vztahů** v obraze, vzájemné rozmístění postav, rozměry (trojrozměrnost filmovaných objektů), což vytváří osobitou náhražku stereoskopičnosti;

**e) záměr stupňovat dojmy** místo náhlého šokování diváka novými dojmy, k němuž dochází téměř při všech formách skladby.

Tím, že filmaři zvládli pohyb kamery, ohromně rozšířili zásobu svých výrazových prostředků, což kinematografii, v raném vývojovém období do značné míry pomáhalo zastřít četné nedostatky filmového umění. Ve svých znamenitých dějích amerického filmu píše Lewis Jacobs o Griffithovi, prvním režisérovi, který nového prostředku používal promyšleně s dobrými výsledky: „Pochopil náhle, čím se liší umění filmového režiséra od umění režiséra divadelního; ovládat kameru má při tvorbě filmu daleko větší význam než vést herce.“<sup>2</sup>

Je však třeba hned upozornit, že během čtyřiceti let po Griffithovi se nejrozmanitější pohyby kamery vyzkoušely v milionech kombinací a jejich, nadměrné používání je dnes příznačné spíše pro nováčky než pro mistry. Už sovětská montážní škola dvacátých let, perfektně propracovávanější používání jiného výrazového prostředku – stříhové skladby, dívá se na pohyb kamery se zřejmou nedůvěrou. „Panoramování a snímání za pohybu se netěší oblibě u ruských mistrů levého křídla“, psal tehdy správně režisér Ivor Montagu. „Domnívají se, že takový postup připomíná divákovi kameru a boří iluzi skutečnosti.“<sup>3</sup>

Předsudek o zázračné síle „ostrých“ filmových prostředků se však udržoval dál. Proto se dodnes nezřídka stává, že průměrný filmař se chytá fascinujících panorám nebo ztřeštěných nájezdů, aby zakryl prázdnotu špatného scénáře nebo chudobu režisérské invence. Největší americký kameraman Gregg Toland varoval nikoli bezdůvodně: „Někteří režiséři si představují, že obsahuje-li scéna důležitý dialog, přemísťování kamery dodá té scéně zdání pohybu. To je však omyl.“<sup>4</sup> Přirozeně, pohyb v takové scéně má být především pohybem skrytým: pohybem myšlenek, napětím, konfliktu, který účastníky rozhovoru staví proti sobě.

Je třeba dodat, že pokud jde o pohyby kamery, je tu jistý ontologický rozdíl mezi panorámou a jízdou. Chápeme-li termín „pohyby kamery“ přesně, jenom jízda znamená skutečné přemístění kamery z jednoho bodu do druhého. Při panorámě je kamera stále na jednom a též místě. Jisté odtud vyplývá – např. u režisérů francouzské „nové vlny“ – nevyslovené přesvědčení, že panoráma je jistým kompromisem, a proto se jí vyhýbají a přikláníjí se k jízdám.

Pokud jde o speciální problém *kompozice obrazu*, pohyblivá kamera (viz str. 70-71) značně ztěžuje promyšlené kopírování: zavedeme-li do bezvadně začatého záběru pohyb kamery, začne do něho vnikat zmatek anarchie. Avšak z druhé strany malé, nenápadné pohyby kamery umožňují provádět kompoziční korektury v obraze, do něhož vstoupila nebo z něhož vyšla jedna z postav. Jestliže například vidíme v polodetailu herce umístěného doprostřed a najednou se v levé části obrazu objeví nová postava, bude takový obraz oku nesnesitelný a teprve malá panoráma vlevo vyrovná porušenou rovnováhu<sup>5</sup>.

Zamýšlíme-li se nad jednotlivými formami pohybu kamery, musíme mít na paměti ještě jednu kategorii tohoto pohybu, jejíž existenci si divák vždycky neuvědomuje ani tehdy, když pohyb upoutá jeho pozornost. Mám na mysli *rychlost* tohoto pohybu. Jiný emocionální význam má ovšem pomalý, sotva znatelný nájezd na revolver ležící na stole než nájezd, prudký, působící jako vykřičník<sup>6</sup>. Každý druh pohybu, o němž pojednáváme dále, může být: a) pomalý, b) rychlý, c) zpomalující, d) zrychlující, nehledě na rytmy kombinované.

## PANORÁMY

Lehké otáčení kamery kolem vlastní osy se nám zdá stejně přirozené jako obrací-li hlavu fanoušek při tenisovém utkání. Přesto se panoráma nestala součástí filmařovy výzbroje hned. Jisté proto, že v Mélièsových nebo Williamsonových filmech všechno připomínalo divadlo: předem připravené scénky se odehrávaly na přesně označeném místě před hrozivým okem kamery, která nemusela měnit své postavení.

Nikoli náhodou se ukázalo, že panoráma je nezbytná, když kolem roku 1905 kamera znovu vyšla do pleneru. Jak konstatuje Roger Manvell, už v Porterově *Velké železniční loupeži* z roku 1903, v tomto klasickém dobrodružném filmu, „kamera zlehka panorámovala vlevo sledujíc bandity, kteří se prodírají lesem. Stěží to lze pokládat za zamýšlenou interpretaci, ale provedlo se to, neboť se počítalo se zájmem diváka, který chce pozorovat bandity: proto bandité – je-li to možné – musí být uprostřed obrazu“<sup>7</sup>.

Panorámy dělíme na:

- a) **horizontální,**
- b) **vertikální,**
- c) **šikmé<sup>8</sup>,**
- d) **po křivce.**

Musíme také rozlišit plynulé panorámy s nepřerušným pohybem kamery od těch, které se v polovině pohybu zastavují a znovu se dávají do pohybu – jak to vyžaduje akce v téže nebo v poněkud změněné rovině. Málokdy se stává, že by panoramování končilo stříhem ještě za pohybu. Nejčastěji se po dokončení pohybu počítá s tím, že kamera setrvá nějakou chvíli v klidu, zejména následuje-li záběr statický (což je běžný případ).

Panorámuje se obvykle ve velkých celcích, někdy i (jde-li o exteriéry objasňující topografii děje) z velkých vzdáleností. Předmětem panorámy v amerických plánech nebo v polodetailech nejčastěji bývají tváře účastníků nějaké akce, zachycené ve chvíli, kdy akce byla přerušena.

*Úplné* panorámy, kdy kamera opisuje celý kruh kolem své osy, patří k výjimkám. Je tomu tak nejen proto, že architekti málokdy stavějí dekorace se čtyřmi stěnami, nýbrž i proto, že to není dramaturgicky nutné. Obecně platí, že všechny body dané místnosti nejsou pro tvůrce stejně důležité a jednotlivé herecké situace se snadněji stavějí, vychází-li se z několika stanovišť pro daný výjev zásadních. Přece však jsme viděli téměř úplnou panorámu v *Umbertu D.* Za rozhovoru Umberta se služkou, která nalévá vodu, bojuje s mravenci na stěně a chodí po kuchyni, seznamuje nás kamera s celým Mariiným královstvím, aby ukázala jeho příkladnou banalitu a neútlunost.

Od panorámy je třeba odlišovat *smyk*, při němž se přenáší pozornost z jednoho místa na jiné místo poblíž velmi rychle a bez přestávky. Smyk se vyznačuje nejen velkou rychlostí, s níž se kamera otáčí, ale i novým okruhem úkolů. Jako u panorámy i tu jde o to udržet představu o netržitosti prostoru, času a dramatické akce. Ale tím podobnost končí. Ve všem ostatním se smyk blíží spíše ostrému stříhu. Chce-li tvůrce rychlým pohybem kamery spojit body A a Z, postupné body B, C, D, E, F... nejsou pro něho důležité, nepotřebuje je, divákům nepřinášejí žádný užitek. A vzhledem k rychlému pohybu tu odpadá i snaha po stupňování dojmů.

Smyku se někdy užívá jako interpretační figury (např. ve filmových novinách), když se spojí dva zcela různé šoty<sup>9</sup> (viz str. 187). Při tomto použití se však do jisté míry zneužívá důvěry diváků, kteří očekávají, že

se jim „na druhé straně“ smyku dostane obrazu prostorově, časově i dějově spjatého s obrazem předchozím. Ukazuje se tak, že nejpravdomluvnější svědek netržitosti klame.

Některí teoretici tvrdí, že *sám směr pohybu* panorámy má určitou emocionální hodnotu. Robert Bataille píše: „Horizontální panorámy se užívají, jde-li o vyvolání dojmů širokého prostoru, rozlehlosti; dojem malosti, zdrcení se vyvolá vertikální panorámou shora dolů; a jde-li o dojem velikosti a majestátu, je namístě vertikální panoráma zdola vzhůru.“<sup>10</sup>

Myslím, že podobná tvrzení nestačí opřít o analogii s rakursy kamery. Na str. 59 jsme konstatovali, že pohled zvětšuje, „majestatizuje“. Sklon kamery, svobodně zvolený mezi ostatními možnými rakursy, je pro tvůrce postoj k předváděné postavě příznačnější než směr panorámy, který téměř vždy bývá tvůrce nvcen směrem, kterým se rozvíjí akce.

Na podporu Bataillovy teze lze uvést mnoho příkladů. Např. známá panoráma z filmu *Ecce Homo* od Kinga Vidora z chodníku newyorské ulice až na vrcholek mrakodrapu, v němž úředník přestává být člověkem a stává se „Johnem Simsem číslo 132“. Nebo ty dvě po sobě následující panorámy ze *Silnice*, podlaha kostela a pomalý pohled vzhůru nad oltáře a pak dole zvlněný dav zvelounů a pomalý pohled vzhůru, kde na laně balancuje moudrý Matto.

V jiném případě však panoráma vzhůru nevyjadřuje žádný majestát. Např. v závěru *Cizince* od Orsona Wellesse šplhá zločinec na vysokou kostelní věž. Vidíme ho očima jeho pronásledovatelů: panoráma, již ukazuje režisér zločincův útěk vzhůru, neobsahuje nic zůslechťujícího. Kdyby zločinec utíkal do sklepa, panoráma by jistě měla opačný směr, ale opět ne proto, že by se jí ukládaly nějaké symbolizační úkoly.

Proto také – abych v co největší míře vyloučil ze své klasifikace a třídění nahodilost – dělím panorámy podle jejich funkce na panorámy popisné a dramatizační.

## POPISNÉ PANORÁMY

Popisné panorámy mají za úkol ohledávat filmový prostor a podávat o průběhu děje závažné *informace různého druhu*.

a) **Seznámení.** Doslovně popisná funkce panorámy. Popis se může týkat krajiny, prostředí, topografie dramatické akce, ale může se týkat i účastníků děje.

Obou druhů panorámy vhodně užil Wajda ve svých *Nezvaných hostech*. Film začíná pomalou panorámou předměstí, zastavěného primitivními boudami a baráky a roztroušeného mezi železničními kolejemi (důležitý prvek děje), hlinařství a vysokými domy poněkud zámožnější čtvrti.

Panoráma exponující hrdiny podle logiky dramaturgie přijde ke slovu mnohem později. Tvůrce po ní sahá ve chvíli, kdy se osamělý hrdina rozhoduje vstoupit do podzemní organizace. Ve scéně tajně schůze sleduje kamera cigaretu, podávanou z ruky do ruky<sup>11</sup>, zřejmě však nejde o cigaretu, nýbrž o vzezření a charakter konspírátorů, s nimiž má nyní náš hrdina spolupracovat.

b) **Prostorové poměry.** Topografickým popisem rozumíme odlišení dvou (nebo více) kvalitativně rozdílných prostorových prvků, jejichž sousedství zdůrazníme panorámou.

V klasickém *Zrození národa* ukázal Griffith počátek bitvy u Petersburgu tak, že začal záběrem uprchlíků (ženy a děti), sedících blízko kamery. Teprve potom pomalá panoráma vpravo ukazuje, že uprchlíci sedí na kraji srázu, odkud je široký výhled na příští bojiště.

Tato klasická varianta bývá obohacena tím, že do obrazu uvádíme hrdinovu postavu nebo hlavu (obvykle jen na samém počátku panorámy). Tak se přesněji odpovídá na otázku, z čího hlediska se kamera „rozhlíží“. Jedním z četných příkladů je scéna ze závěrečné sekvence Cayattova filmu *Oko za oko*, kdy Curd Jürgens, dosáhnuv vrcholku hory, nenalézá očekávaný výhled na Damašek.

c) **Časové vztahy.** Jde o panorámy, jejichž funkce odpovídá literárnímu „a zatím“. Toto „a zatím“ se ve filmu těší ještě větší oblibě než v literatuře: čistě vizuální odbočka tvoří často výrazný kontrapunkt k základní akci buď jako moment uvolnění a oddechu, nebo vyzváním určité nálady.

V Ciampiho filmu *Hrdinové jsou unaveni* přecházíme panorámami od scén vražedné honičky za pytlíkem diamantů ke scénám orgiastického tance černochů na hotelovém nádvoří. Je totiž právě Štědrý večer a tvůrce chce zdůraznit kontrast mezi bezstarostností davu a ostrým konfliktem spojujícím čtveřici hrdinů.

Efektu simultaneity by se ovšem dalo dosáhnout rapidmontáží a tak by takový úkol jistě řešil tvůrce německého filmu. V podobných případech se však v poslední době užívá spíše panorámy nebo vůbec pohybu kamery, neboť jen on může plně zaručit jednotu filmového času, simultánnost<sup>12</sup>.

Tendence prodlužovat záběry, spojovat je panorámami a jízdami ve větší celky na úkor montážních spojů (o ní obsírněji v kapitole XLIV), má ovšem své dobré stránky. Přesto však její zneužívání (např. ve filmech

Alfreda Hitchcocka *Pod obratnikem Kozoroha a Provaz*) redukuje četné panorámy a jízdy na funkce někdy jen spojovací, které pohlcují spoustu drahocenného filmového času.

**d) Kvantitativní poměry.** Pojem „velmi mnoho“, „nesčetné“ se vyjádří expresivněji, neokrývá-li hned tvůrce všechny své karty. Jestliže z vyvýšeného stanoviště obsáhneme naráz třeba i velkou skupinu statistů, téměř vždycky to tuto skupinu zmenší, na rozdíl od výjevu, v němž se napřed rozvíjí pomalá panoráma podél davu. Panoráma, odkrývající stále nové prvky davu, dává vzniknout určitému napětí: jak dlouho? kolik ještě? Teprve po zakončení panorámy se obvykle dává souhrnný pohled na celek a ten pak působí mnohem sugestivněji. Touto zásadou se při práci s davem<sup>13</sup> řídil Gallone v *Pádu Kartága*, filmu jinak banálním a nezdařilém.

Podobný příklad, jenž se ovšem netýká lidí, čerpáme z Ermlerových *Sedláků*. Divák se tam spolu s kamerou rozhlíží po kolchozním hospodářství a pomalou panorámou objevuje spoustu namačkaných prasat. Budiž to zamýšlený dojem, že hospodářství je zámožné.

## DRAMATIZAČNÍ PANORAMY

Prostor, sondovaný kamerou, může v určitých případech obsahovat takové prostorové poměry, jejichž *objevení* už samo o sobě tvoří *dramaturgicky důležitý prvek* děje. Zpravidla jde v konfliktu o pocit převahy nebo výhodnějšího postavení té strany, která tyto prostorové poměry zná a naopak o pocity ohrožení nebo neklidu strany vydané na pospas nevědomosti. Je třeba rozlišovat dvě situační varianty.

**a) Cézura a napětí.** V těchto případech ztotožňuje panoráma diváka s tou stranou konfliktu, která o daných prostorových poměrech nic neví a ještě častěji – která se jich teprve nějak domýšlí. Spolu s hrdinou např. vstupujeme do nějakého pokoje, rozsvěcujeme a prohlédneme všechny jeho kouty.

V Dreyrově *Vampíru*, kde se David Gray v opuštěném domě pídí po působení tajemných sil, dlouhé panorámy po interiérech, jež nepřinášejí žádnou senzaci a zaznamenávají neutrální bezvýznamné podrobnosti, jen zesilují napjaté očekávání, že se stane něco neobvyklého. Jako ve větě začaté předchodníkem očekáváme přísudek, tak ony jízdy odkládající odpověď zvyšují dojem důrazu, který po nich přichází.

**b) Překvapení.** Týž postup může zajít ještě dál. Už v samém průběhu panorámy, v jejím zakončení může být obsaženo řešení záhady. Toto řešení může být řešením pro obě strany konfliktu (policie překvapí vraha nad tělem oběti – situace je jasná pro obě strany) nebo jen pro jednu stranu (kamera objevuje schovaného svědka, o němž ostatní nevědí – situace jasná jen pro jednu stranu). Divák v každém případě poznává – ať už sympatizuje s kýmkoli – k jakému závěru se v záběru dochází.

Nejčastěji citovaným příkladem je panoráma z *Přepadení* Johna Forda. Kamera shora z velké vzdálenosti sleduje vozidlo, uhánějící zprava doleva, přijíždí k blízkému skalnímu ohybu a objevuje skryté Indiány chystající se k přepadu. I když sympatizujeme s hrdiny v dostavníku, panoráma nás nutí, abychom se na situaci dívali očima Indiánů; víme teď totiž tolik, co oni.

## JÍZDY KAMERY

Jízdy kamery mají za účel *plynule provázet akci*, reálně vyměřovat prostor, upozorňovat na určité podrobnosti děje, dělat nářky a co nejvíc je zpřístupňovat. Kromě toho jízda dynamizuje záběr, dává mu rytmus a tempo, ale může to dělat jen v souladu s rozvojem děje, neboť neodůvodněné jízdy přinášejí vyprávění víc škody než užitku.

Uvedený už příklad (viz str. 88), jak kameraman firmy Lumièrů využil benátské gondoly, pochází z prvního roku kinematografie. Nestal se však tenkrát populárním a dlouho se ho jako výrazového prostředku neužívalo. Kameramani dokumentárních aktualit ovšem dál používali záběrů z oken vagónů nebo z jedoucího povozu. V tehdejších hraných filmech se však jízdy neuplatňovaly.

Využití estetických možností jízdy se datuje až od zavedení vlastních filmových pojízdných prostředků. Gondoly ani vlaky nemohly pracovat ve filmových ateliérech, kameru bylo třeba postavit na vozík. Jako první to provedl režisér Giovanni Pastrone se svým znamenitým kameramanem Segundem de Chomonem v *Cabirii* (1913)<sup>14</sup>. Během práce na *Cabirii* si svůj vynález vozíku, zvaného „carello“, dali patentovat. Od té doby pohyb kamery v ateliéru začal záviset přímo na režisérovi.

Je zajímavé, že jako nejdůležitější úkol, který ho mimo jiné přiměl k použití jízdy kamery, uvádí Pastrone efekt *trojrozměrnosti*: „Jak bylo výslovně zaznamenáno v mém patentu, pohybu kamery se především užívalo k vytvoření stereoskopických efektů... Dal jsem divákům poznat, že mé dekorace byly stavěné, prostorově, nikoli malované na plátně jako u Mélièse nebo Pathého.“<sup>15</sup> Úkoly, spojené s lidskou postavou, se zvýšenou expresivitou hereckého projevu atd., byly v *Cabirii* druhořadé.

Po první světové válce se rejstřík jízdy kamery rychle rozvinul. Kromě stále citlivějšího využívání jízdy v komorních scénách se kamera umístila na kolotoč (Epsteinovo *Věrné srdce*, 1923), na cirkusovou visutou hrazdu (Dupontovo *Varieté*, 1925), na palubu letadla atd. Zdokonalil se i strojní park a tak se vedle vozíků různého typu používá speciálních jeřábů a v poslední době – při natáčení v pleneru – i vrtulníků.

Jízdy kamery, kterých se užívá dnes, dělíme na:

1. **nájezd,**
2. **odjezd,**
3. **jízdu vzhůru a dolů,**
4. **travelling,**
5. **jízdu po křivce,**
6. **jízdu s panorámováním**<sup>16</sup>.

Vedle četných výhod, jež s sebou nesou různé pohyby kamery, mají všechny jízdy jedno společné nebezpečí: prozrazují přítomnost kamery, *obnažují techniku*. Děje se to zejména v záběrech v nichž jízda kamery není motivována pohybem některé z jednajících postav.

Jak se zdá, tento demaskující účín má zejména, travelling sledující herce při přechodu z pokoje do pokoje, kdy se kamera nedostává do sousedního pokoje dveřmi, jimiž vešel herec, nýbrž „proniká stěnou“. Jde tu přirozeně o jízdu podél otevřené dekorace o třech stěnách. Tento konvenční postup příliš brutálně připomíná, že jsme ve filmovém ateliéru, i když plynulost vyprávění je jeho nespornou předností.

Máme zato, že ze dvou variant pohybu kamery je lepší ta, která lépe umožňuje utajit přítomnost kamery v ateliéru nebo existenci ateliéru vůbec.

## NÁJEZD

Nájezd odpovídá přirozeně potřebě svědka, nějaké události, aby se přiblížil ohnisku děje a důkladněji si *prohlédl* podrobnosti<sup>17</sup>.

Nájezd nejčastěji tvoří přechod od amerického plánu, ukazujícího skupinku lidí, k polodetailu, vydělujícímu ze skupiny tu osobu, jejíž reakce budou mít rozhodující význam. Přiblížením kamery k tváři té osoby byly za rám rozhodně odsunuty všechny ostatní postavy a tak odstraněna eventální konkurence a divákova rozptýlená pozornost. Tuto formu nájezdu můžeme nazvat *nájezdem soustředivým*.

Stává se, že takový soustředivý nájezd se zdá nepotřebný, neboť v obraze je stále jen jedna osoba. Taková je počáteční situace před jedním z nejdelších a nejbravurnějších nájezdů, před nájezdem na Hamleta v Olivierově filmu, když Hamleta, opuštěného dvořany po královské hostině, napadají v samotě jeho podezření. Prince vidíme ve velkém celku zpod stropu ohromné dvorany. Odtud rychlým pohybem jeřábu po lehce prohnuté línii prodělává kamera krátkou cestu přibližující se k Hamletově tváři tak blízko, že záběr, začatý jako velký celek, končí americkým plánem<sup>18</sup>. Účelem tu byl rychlý přechod od osamění (sám v obrovské komnatě) k pozorování toho, jaké dojmy vyvolá Hamletovo náhlé osamění na jeho tváři.

Nájezdy na *nehýbné předměty* mají málokdy ráz čistě informační (např. v *Říme, otevřeném městě* náš pohled očima gestapáckého důstojníka do zásuvky inž. Manfrediho informuje, že v ní není nic ilegálního). Nájezd na nehybnou rekvizitu má nejčastěji také soustředivý ráz, neboť tvoří *náražku* na určitý složitější obsah. Prostoduchý příklad s nájezdem na pistoli na stole málokdy znamená konstatování „zde leží jakási pistole“, častěji jde o nápopověď něčích zločinných záměrů, výčitek svědomí, litosti atd. (viz str. 48-49).

Jako méně banální příklad nájezdu na rekvizitu nám může posloužit nájezd z Hitchcockova filmu *Rozdvojena duše*. Kamera se v jídelně přiblíží ke stolu lékařů, zlomyslně komentujících fakt, že mezi nimi není ani Constance, ani Edwards: nájezd končí detailem opěradel dvou prázdných křesel, přes něž vidíme rozmlouvající lékaře. Je to právě křeslo Constance a Edwardsovo.

Ještě složitější náražky obsahuje nájezd z *Umberta D.*, provedený ostatně s pomocí objektivu s proměnlivou ohniskovou vzdáleností, nikoli skutečným přemístěním kamery. Zdrčen zprávami o neodvolatelném soudním vystěhování dívá se Umberto za soumraku z okna pokoje, v němž prožil mnoho let. Po americkém plánu, ve kterém vidíme Umberta vykloněného z okna, následuje záběr, v němž kamera jako by splynula s hrdinovým očima: vidíme jen dlažbu ulice. Náhle se nám dlažba rychle přibližuje, až se prudce zastaví. Čistě vizuální nápopověď, že hrdina myslí na sebevraždu, nebyla nikdy ukázněna pádněji.

Setkáváme se někdy s tak inscenovanými výjevy, že se žádný herec *nehýbá z místa* a přesto se tvůrce rozhodne pro nájezd. Tu lze stěží naznačovat, že se kamera ztotožňuje s některým účastníkem. Takový pohyb kamery je však dostatečně motivován tím, že je nutné soustředit pozornost na objekt (obyčejně na něčí tvář), jehož význam rychle roste, kdežto jiné prvky obrazu ve srovnání s ním zřejmě ztrácejí na významu.



V Chenalově *Zločinu a trestu* význačný herec Harry Baur jako Porfirij zasypává otázkami Pierra Blancharda v roli Raskolnikova. Výslech sledujeme téměř výhradně na tváři vyslychajícího, nikoli vyslychaného, přičemž Baura na začátku sekvence vidíme v americkém plánu. Kamera začíná nájezd, ačkoli se žádná postava nehýbá, a pojíždí jenom tehdy, když Baur klade novou otázku, jestliže však mlčí – nájezd je přerušen. Divákova pozornost se soustřeďuje výhradně na tvář vyšetřujícího soudce.

Druhou základní funkci nájezdu je *uvádět* diváka do určitého *zvláštního světa*. Nejde tu ani tak o to, aby byl divák připraven, neboť překvapivý přechod druhdy bývá emocionálně účinnější, jako o náznak, co všechno prožívají osoby vcházející do tohoto světa, i když se okouzlení, rozčarování, strach apod. na jejich tvářích doslovně nerýsuje.

Ve Fordových *Hroznech hněvu* skupina farmářů zbavených půdy vjíždí takto na starém nákladěku do vládního tábora pro bezzemky. Kamera se stává okem přijíždějících farmářů, kteří si velmi pozorně prohlížejí každou podrobnost, srovnávají ji se svými nadějemi, chtějí z ní vyčíst svůj příští osud.

Vedle těchto dvou základních funkcí je nájezd (i jiné formy pohybu kamery) někdy s to obrátit naruby vlastní definici. Kamera – místo aby se vůči nehybnému předmětu pohybovala – předstírá, že je v klidu, a uvádí do *zdánlivého pohybu* filmovaný objekt. Těto možnosti dobře využil kameraman Gregg Toland ve Wylerově filmu *Nejlepší léta našeho života*. Demobilizovaný letec Fred si na polním letišti prohlíží vraky bombardérů a ještě jednou prožívá svou frontovou slávu. Ve zvukové kulise slyšíme ohlas dávných bojů a nájezd na jeden ze strojů, sňatý tak, že nevidíme opuštěné letiště, oživuje letadlo a vytváří dojem, že startuje k novému letu.

Třebaže sám termín „nájezd“ vnuká představu jednoho bodu, k němuž kamera směřuje, užívá se podle potřeby i komplikovanějších konstrukcí, při nichž může mít nájezd postupně několik cílů. Tak například dvakrát opakovaná závěrečná scéna pohřbu z Mattsonova filmu *Tančila jedno léto* je stavěna jako subjektivní pohled Görana, který příběh ke Kerstinině hrobu. Pohřební hosté se před ním ze strachu rozestupují a on každému pohlíží do tváře, jednou napravo, jednou nalevo. Vlnitá linie tohoto nájezdu nás opravňuje, abychom hovořili o řadě cílů – lidských tvářích.

## ODJEZD

Odjezd kamery od filmovaného objektu nebudí mezi teoretiky stejně nekritické nadšení jako nájezd. Např. Robert Bataille jasně píše: „Nájezd se nám zdá přirozený a zanechává v divákovi pocit pravdy, kdežto odjezd se zdá umělý a připomíná divákovi, že se nachází vně akce, že se jí neúčastní, nýbrž že jí jen asistuje. A to všechno proto, že naše běžné vizuální dojmy jsou dojmy člověka jdoucího kupředu, nikoli člověka couvajícího.“<sup>19</sup>

Toto zdánlivě nesporné pozorování lze podepřít jiným postřehem: vybíráme-li si místo v železničním oddělení, bezděčně chceme sedět tak, abychom se dívali na krajinu, jež se nám přibližuje, nikoli tu, která od nás ubíhá.

A přece pohyb dozadu, couvnutí, je v určitých situacích stejně přirozeným lidským reflexem jako v jiných situacích chuť přiblížit se ohnisku akce. Odstupujeme v muzeu před větší malířskou kompozicí. Odstupujeme, abychom zhlédli fasádu vysoké radnice. Odstupujeme při prohlídce velkého stroje, chceme-li jej celý obsáhnout zrakem. Couváme všude tam, kde naše úsilí o plnou syntézu narazí na podrobnost zaclánějící celek.

Z takovýchto a ještě jiných důvodů užívá filmový režisér odjezdu. Odjezdem vzniká odstup mezi kamerou a objektem, takže vidíme objekt se stále rozlehljším pozadím. To umožňuje *postupnou převahu prostředí nad objektem*.

Nájezd jen zmenšoval zorné pole, ukázané předtím v úhrnu, kdežto odjezd začleňuje do obrazového rámu *stále nové prvky*, druhdy velmi překvapivé. Při odjezdu můžeme chystat podobně nebo jen o málo menší překvapení jako při panorámě. Takové odjezdy můžeme oprávněně nazvat (analogicky k podobným panorámám) *odjezdy dramatizačními*.

Známy je odjezd z Munkova *Člověka na kolejích*; začíná relací z nádražního kolejiště a teprve pak prozrazuje divákovi rám okna a interiér kabinetu, z něhož kamera – jak se ukazuje – hleděla na koleje. Nejde jen o překvapení. Spojuje to i vyšetřování v tomto kabinetě se životem nádraží za okny. Téhož efektu se dalo dosáhnout panorámou, která by začala pohledem na kolejiště a skončila v interiéru kabinetu. Není však těžké si všimnout, že u panorámy lze výrazněji rozlišit dva prvky této filmové věty, jež jsou přece jen odděleny: kolejiště a kabinet. Použijeme-li zde však odjezdu, dosáhneme mezi oběma prvky mnohem intimnější spojitosti (a tím i souznění). Zdá se, že to už nejsou dva nezávislé obrazy, spojené mostem panorámy, nýbrž dvě krabičky, z nichž jedna je stále obsažena v druhé.

Při odjezdu má divák ještě silnější pocit jednoty místa než při panorámě, neboť možnost zmást ho se tu ještě zmenšuje: střed obrazu se nemění, je dál viditelný, doplňují se jen okrajové partie obrazu.

Každý odjezd ovšem není příbuzný s panorámou. Jiná funkce odjezdu je velmi podobná divákovu bezděčnému ustupování před větší malířskou kompozicí. Je to *popisná* funkce odjezdu.

Kamera zpravidla odjíždí, *když se postava začíná hýbat*. Z této obecně formulované zásady musí být v praxi mnoho výjimek, přesto však není vlastně možné, aby herec rozvíjel svou gestikulaci v detailu nebo i v polodetailu. Teprve v americkém plánu začíná hrát herec tělem a při prudkých pohybech (rvačka, běh) se užívá alespoň celku.

Jestliže se nájezd často spojuje s představou člověka jdoucího dopředu, bývá druhdy odjezd negativem, této formy pohybu. Je to *doprovodný odjezd*, který umožňuje, abychom (obvykle zpředu) sledovali rozhovor několika osob jdoucích před kamerou. Je to však zbraň dvousečná. Odjezd, jenž má scénu zdynamizovat, jenž má zdůraznit pohyb postav, často tento pohyb vlastně ruší. Přidáme-li k pohybu jdoucích postav totožný pohyb vozíku, redukuje tento pohyb na nulu (zejména je-li scéna filmována v americkém plánu nebo z ještě větší blízkosti a pohyby nohou není vidět); naproti tomu nečekaně pohyblivé je pozadí, ubíhající na opačnou stranu.

Abychom se vyhnuli nezamýšlenému a psychologicky nežádoucímu efektu takové nehybnosti, můžeme buď použít *travellingu* (vozík není před kráčejícími postavami, nýbrž vedle nich, viz str. 100) nebo zastavit vozík, jakmile byly odehrány dialogové partie, a dál pak doprovázet jdoucí postavy jen panorámou, která podtrhne rychlost, s jakou se pohybují.

S nájezdem vydělujícím postavu z davu nebo z prostředí, pojí se *analýza*; s odjezdem, integrujícím postavu s davem nebo s prostředím, pojí se *syntéza*. Proto také se odjezd nabízí jako vhodný prostředek zobecnění v *závěrečných* záběrech filmu.

Připomeňme si závěr Mattsonova filmu *Tančila jedno léto*. Kamera opouští zoufalého Görana v přístavu a odplouvá loďkou na jezero. Göran se nám vzdaluje, zmenšuje se, až ho zakryje rákosí. Je to forma analogická odchodu hrdiny od kamery (viz str. 80), hrdina se vzdaluje a mizí, účín je stejný.

Dlužno upozornit na formy koncového odjezdu kamery, nazvěme ho *závěrečným odjezdem*, který byl doveden do posledních prostorových důsledků.

Symfonický orchestr z Rapperovy *Melodie v modrém*, hrající titulní výtvar na závěr podruhé, je snímán kolmo shora. Rychlý odjezd pomocí technického triku nám umožňuje pozorovat koncertní sál skrze střechu budovy, z perspektivy vrtulníku, balónu, kosmické rakety. Nakonec se všechno ztrácí v nesmírném prostoru. Estetický účín tohoto neobvyklého prostředku budí pochybnosti. Podobně přehnaný postup, i když poněkud odůvodněný filosofickou tezí filmu, uzavírá *Dittu, dceru člověka* od manželů Hennig-Jensenových. Obdělník s Dittiným portrétem je vržen na černé pozadí poseté hvězdami, načež kamera – rovněž pomocí triku – prudce odjíždí a obdělník s portrétem se zmenšuje a mizí mezi tisíci hvězdami svítícími na černém nebi<sup>20</sup>.

## JÍZDA VZHŮRU A DOLŮ

Jízda kamery vzhůru nebo dolů patří k vzácnějším formám komponování pohybu po vertikále než panorámy vzhůru a dolů. Při panorámování plní kamera úlohu nehybně stojícího pozorovatele, při stoupání se mění v aktivního účastníka, který doprovází lidi a události.

Jízda vzhůru a dolů se začalo všeobecně užívat poměrně nedávno. Ještě v roce 1936 v Renoirově *Zločinu pana Langa* byla rychlá jízda dolů nadšeně vítanou novinkou. Šlo o záběr, ukazující z vnějšku schodiště malého hotelu, po němž běží, přeskakuje dva schody naráz, na všechno připravený Lange, aby se postavil drzému Batalovi. Zachycení tohoto pohybu před srážkou obou postav zdůrazňovalo Langovu rozhodnost a připravovalo diváka na prudká rozuzlení.

Podobný ráz mají jízdy dolů, použité režisérem Chejficem ve filmu *Výška* o životě svářečů, pracujících na vysokých konstrukcích. Jízdy tu zdůrazňují rozhodný, mužný charakter hrdinky a hrdinovu bravurnost.

Jízdy vzhůru, spojené s tím, že někdo překonává výšku, jsou zpravidla pomalejší, nabádají k zamyšlení. V závěru *Hořké rýže*, kdy kamera provází sebevraždkyni stoupající po žebříku, má divák dost příležitostí, aby si zrekapituloval, aby uvážil všechny pohnutky, jimž se hrdinka řídí.

Kromě doprovodu člověka však mohou jízdy vzhůru a dolů plnit funkce méně druhotné, samostatnější. Mohou se uplatnit např. jako vhodný nástroj ohledávání určitých prostorových struktur, mohou být skalpelem, jimž se provádí *průřez určitými vrstevnatými útvary*.

Tak např. v jinak nezajímavém filmu Paula Maye *Protože jsi chudý* hrdinova obyčejná cesta výtahem v budově Sociální pojišťovny umožňuje přehledně srovnat organizaci určitého systému pracovní léčebné péče:

okénkem výtahu vidíme v prvním poschodí chodby přeplněné čekajícími pacienty, v druhém klidně a pomalu pracuje hrstka úředníků, ve třetím v luxusně vybaveném kabinetu sedí jeden člověk – ředitel. Tento příklad poněkud dráždí demagogickým zjednodušením, přesto však naznačuje cestu zajímavému hledání.

## TRAVELLING

Travelling je takovou formou pohybu kamery, při níž se objektiv filmovaným předmětům ani nepřibližuje ani nevzdaluje, nýbrž pohybuje se souběžně s nimi nebo souběžně s jejich pohybem.

Klasický travelling zahajuje Alexandrovův film *Celý svět se směje*: po čtyři minuty asistujeme Leonidu Utěšovovi při veselém pochodu v čele stáda. Během této jízdy poznáváme hrdinovo povolání, jeho temperament, jeho bydliště i melodii, která prochází celým filmem.

Jednoduchý, případně použitý travelling předvedl Paul May v *Kasárnách*, první části trilogie 08/15. Kamera přijímá zorný úhel šéfa-šikovatele, projíždí před šikem vzorně nastoupené roty zachovávajíc stále týž odstup od první řady. Režijně složitější a obsahově plnější je travelling ve filmu *Jeřábi táhnou* ve scéně loučení s odvedenými vojáky, kdy nejdříve Boris a pak Veronika běží podél plotu hledajíc jeden druhého.

Travelling je blízký horizontální panorámě; je citově málo angažován, slouží *registraci*, výčtu, přehledu a informaci. Proto také poskytuje dobré služby v úvodních partiích filmu.

Složitým příkladem travellingu je esteticky a dramaturgicky znamenitá první sekvence *Kanálů*. Máme tu vlastně dva travellingy: pohyb roty, která husím pochodem směřuje ke svému bojovému stanovišti, a jízdu kamery po linii dva metry od povstalců. Pohyb kamery však není ani pomalejší ani rychlejší než pohyb postav, je jen proměnlivý. V závislosti na komentáři, který věnuje všem postavám stejnou pozornost, setrvávají některé tváře na plátně déle, některé se tam vrací „dohnány“ kamerou, jiné přecházejí rychleji, neboť nejsou komentovány a divák si je nemusí zapamatovat. Přitom se tempo pochodu ani na chvilku nemění kvůli režisérovi ani se nemusí přizpůsobovat potřebám vyprávění.

O travellingu při snímání rozmlouvajících chodců zpředu jsme už hovořili na str. 98, neboť je to spíš jedna forma odjezdu.

## JÍZDA PO KŘIVCE

Trať takové jízdy obvykle určují konkrétní, neopakovatelné podmínky inscenace daného výjevu a většinou ji lze převést (nikoli ve smyslu technickém, nýbrž expresivním) na jednu z forem popsaných už dříve.

Někdy však má taková křivka zvláštní, přenesený význam. Známá je např. dvojitá jízda půlkruhem z filmu *Ďábel v těle* (hovořili jsme o ní už na str. 61). Když milenci spolu tráví první společnou noc, objíždí kamera v půlkruhu lůžko (zaznamenávajíc ještě němý zápas dvou rukou, z nichž jedna chce zhasnout světlo a druhá tomu slabě brání), až končí detailem ohně v krbu. Ke konci filmu po Martině smrti opisuje kamera týž oblouk kolem prázdného lůžka – aniž se ztotožňuje s některou dramatickou osobou – a končí jízdu detailem vyhaslého krbu. Je zřejmé, že kdyby nebylo doslovní opakování pohybu kamery, svým tvarem nebanálního a naléhavého, asociace těchto dvou scén (počátek-konec, vina-trest) by se nám nenavozovala tak sugestivně.

## JÍZDA S PANORÁMOVÁNÍM

– nejproměnlivější, nejtvárnější, nejméně dogmatická forma pohybu, nejcitlivěji vycházející vstříc složitým režisérovy požadavkům. Užívá se jí při dlouhých pohybech v rozsahu většího počtu metrů a vteřin, ve výjevech, kde hlavním hrdinou je pohyb.

Kamera se otáčí kolem vlastní osy, trochu vzhůru, šikmo, pojíždí poněkud dopředu, znehybní, nepatrně mění sklon, náhle bážlivě couvá, opět se zastavuje, nejspíš se ohlíží, radostně ke komusi přibíhá, skromně klopi oči... To je právě jízda s panoramováním, spojení všech forem pohybu, *nejvyšší míra osvobození kamery*.

Máme dojem, že právě takovou a jen takovou pohyblivost měl na mysli Dziga Vertov, tvůrce teorie o nejhýtivější kameře. „Jsem kinooko... Osvobozuji se jednou provždy z lidské těžkopádnosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k předmětům a vzdaluji se od nich, lezu pod ně, pohybuji se hned za tlamou běžícího koně, hned v plném běhu vnikám do lidského davu, běžím před pádícími vojáky, padám naznak, spolu s letadly se vznáším k nebi, padám a vznáším do vzduchu spolu s padajícími a vzlétajícími tělesy.“<sup>21</sup>

V posledním záběru *Silnice* spočívá jízda s panoramováním v obyčejném spojení odjezdu s panoramováním vzhůru a přece tato technicky prostá operace, nedoplněná žádným slovním komentářem, *nese celý filosofický komentář* tohoto filosofického filmu. Odjezd od Zampana po linii zlehka vzestupně odkrývá kolem hrdiny velké tiché prázdno; linie obzoru stoupá vzhůru, písku na pláži je v obraze stále víc, pokořený Zampano je do toho písku zatlučen.

Duch temna ve spojení s nejčistším živlem. Ale Zampanovými rameny otřásá očistný pláč. Kamera se zastavuje a začíná zvolna panoramovat vzhůru ke hvězdám, kam směřuje i Zampanův pohled. Pohyb objektivu je tu téměř kantovsky výmluvný: „Hvězdné nebe nade mnou, mravní zákon ve mně...“

Méně filosofické, zato však technicky složitější jízdy s panoramováním použil Billy Wilder v závěrečné scéně filmu *Sunset Boulevard*, kde Gloria Swansonová majestátně sestupuje po spirále schodů svého paláce v domnění, že natáčí scénu pro film, kdežto ve skutečnosti na ni čeká dav čumilů a policejní auto. Kamera, která sleduje hereččinu cestu dolů panorámou po obvodě spirály, sama zároveň mění své postavení: postupně nejen sjíždí dolů, jak to vyžaduje hereččin pohyb dolů, ale poněkud odjíždí od schodů, aby vedle už ukázané tváře Glorie Swansonové pojala do obrazu víc toho, jak na její přítomnost bude reagovat zástup novinářů shromážděný na schodech.

Známy francouzský dokumentarista Alain Resnais<sup>o</sup> si za předmět svého filmu *Všechna paměť světa*, vybral Národní knihovnu v Paříži. Práci na tomto vizuálně nepřilíš přitažlivém tématu si tvůrce zkomplikoval: zřekl se všech montážních efektů a pojednal reportáž jako jednu velkou jízdu s panoramováním celou budovou knihovny.

Resnaisovo stanovisko nachází teoretické zdůvodnění v libovolných montážních asociacích, apodikticky vnucovaných režisérem a trhajících předivo vyprávění. Současný divák je nedůvěřivý, chce sám vyvozovat závěry a koncepce objektivní cesty zobrazovaným filmovým prostorem příjemně lehtë jeho vysoké mínění o vlastní soudnosti.

Umělecky snad není příklad Resnaisova filmu příliš přesvědčivý. Jeho dogmatická krajnost pomáhá někdy rozvinout téma a někdy tomu zřejmě brání. Máme však jiný film, velmi „filmový“, v němž se koncepce vyprávění opírá o nadmíru četné jízdy s panoramováním – je to Olivierův *Hamlet*.

Na rozdíl od Resnaisova dokumentárního filmu tu ovšem účelem krajně pohyblivé osvobozené kamery není nabádat diváka k samostatnému diskursivnímu myšlení. Olivierovou vůdčí myšlenkou<sup>22</sup> je snaha o zachování jednoty podívané. Ustavičné jízdy mají divákově dokázat homogenost, netržitost filmového prostoru, poskytnout možnost – přes nedostatek jednoty času – rozehrát podívanou simultánně, jako na simultánním divadelním jevišti, kde bychom nahlíželi postupně do každé části scény. Od koncepce němeého filmu, rozříznutého na tisíc krátkých záběrů, dospíváme tak k podívané, sevřené téměř do jednoho obrovského záběru. Záběru, pravda, nesmírně komplikovaného, ale jediného.

Zdá se, že jízda s panoramováním stojí na počátku své velké filmové kariéry. Tento prostředek s vřadnou pružností plní zároveň funkce popisné i dramatizační. Pojďme o něm ještě v kapitole o metodě integrálního vyprávění (viz str. 381).

## POZNÁMKY:

- 1.) Georges Sadoul: „Dějiny světového filmu“, Praha 1963, str. 22 (Podtrženou mnou – J. P.). – V českém překladu stojí „pomocí pohyblivého filmu reprodukovat nehybné předměty“, jde však o zřejmý omyl. (Pozn. překl.)
- 2.) Lewis Jacobs: „The Rise of the American Film. A Critical History“. Harcourt, Brace and Co, New York 1939, str. 110.
- 3.) Ivor Montagu: Notes and Appendices. V knize; V. I. Pudovkin: „Film Technique“. Nakl. Victor Golancz Ltd., Londýn 1930, str. 191.
- 4.) Tolandova slova cituji podle monografické studie Lestera Koeniga „Gregg Toland“, otištěné ve 2. čís. pařížského časopisu Ciné-Club z listopadu 1948.
- 5.) Zároveň může dojít k malému odjezdu kamery, aby se dvě tváře v polodetailu na platně příliš netisnily.
- 6.) Je namístě připomenout, že Allain Resnais s rozmyslem užívá v *Guernice* nájezdu tak rychlého, že má odpovídat představě střely.
- 7.) Roger Manvell: „The Film and the Public“, str. 23.
- 8.) Mám na mysli panorámy neodkloněné od vertikály. Provádět panoramování s odklonem od vertikály (vřadné) je velmi složité. Použil ho napr. Duvivier ve filmu *Svátek pro Henrietu* při honičce po střeších; na začátku panorámy (asi 150° vpravo) byl obzor nakloněn vlevo, ke konci – vpravo.
- 9.) Šot (z angl. „to shot“) – snímek v týdeníku pojednávající jednu událost. (Pozn. red.)

<sup>o</sup> A. Resnais je dnes ovšem znám především jako režisér významných hraných filmů (*Hirošima, má láska; Loni v Marienbadu*). – Pozn. red.

10.) Robert Bataille: „Grammaire cinégraphique“, str. 11. Bataillova teze není ostatně jeho výhradním vlastnictvím; aplikoval na panorámu Epsteinovy obecné, velmi diskusní poznámky o smíru pohybu, citované na str. 79.

11.) V čistě technickém smyslu je tato scéna spojením panorámy s travellingem; avšak v každém případě kamera – i když mění postavení – opisuje při prohlídce malého pokojíku kruh o 360°.

12.) Taková simultaneita může být u paralelní skladby jen zdánlivá nebo může záměrně mást.

13.) Jde právě o operování s davu, nikoli jen s pohybem davů. O tom, jak se nakládá s davem statistů, viz str. 311.

14.) Některé záběry, natočené jistě s pomocí vozíku, se vyskytly už dříve v několika francouzských a anglických iluzionistických filmech, např. v Mélièsově *Muži s kaučukovou hlavou*, ale užívalo se jich tam sporadicky jako důmyslného triku, nikoli jako nového výrazového prostředku. (Srov. Georges Sadoul: „Histoire général du cinéma. Tome III. Le cinéma devient un art, 1909-1920. I. vol. L'avant – guerre“. Nakl. Denoël, Paříž 1951, str. 170.)

15.) Maria Adriana Prolo: „Storia del cinema muto italiano (1896-1915)“, Milán 1951.

16.) Kromě těchto „skutečných“ jízd lze uvést dvě jízd „zdánlivé“. První je zadní projekce (projekční plátno místo pozadí), jež vytváří dojem, že vnitřní zařízení automobilu nebo železničního vagónu se pohybuje spolu s filmující kamerou. Druhá vzniká použitím objektivu s proměnlivou ohniskovou vzdáleností, jež budí dojem, že se kamera pohybuje dopředu nebo dozadu, převážně ohromnou rychlostí ve skutečnosti nedosažitelnou (viz str. 66).

17.) Pozorný čtenář si hned všimne, že jsme panorámy dělili podle jejich dramaturgické funkce, kdežto při probírání jízd kamery se vracíme k dělení podle formy pohybu, činíme tak proto, že základní formy jízd (zejména nájezd a odjezd) mají samy o sobě určité expresivní hodnoty, jež nemají jednotlivé formy panorám.

18.) Dokonce – ne-li formálně, tedy prakticky – detailem. Jakmile totiž skončí nájezd americkým plánem, následuje střih a po něm ryzí detail Hamletovy tváře.

19.) Robert Bataille: „Grammaire cinégraphique“, str. 129.

20.) „Na obloze je půldruhé miliardy hvězd a – pokud víme – na zemi je půldruhé miliardy lidí. Stejně mnoho obou!... Každou vteřinu zemře člověk. Zhasne světlo a nikdy se již nerozsvítí... Žádný člověk není opakováním druhého a sám se také nebude opakovat. Každé lidské dítě se podobá kometě, která se jen jednou za věčnost dotkne dráhy Země a krátkou dobu přes ni řídí svou planoucí cestu – záření mezi oběma póly věčného tempa.“ (Martin Andersen Nexø: „Ditta, dcera člověka“. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, str. 658-659. Přeložila Dagmar Pallasová.)

21.) Cituji podle N. A. Lebeděva: „Očerť istorii kino SSSR“, str. 106.

22.) Projevuje se v konstrukci dekorace Elsinoru, bez dveří, stěn a nábytku, maximálně „otevřeně“ dramatickému jednání.

## X. DEFORMACE OBRAZU

Jde o ryze mechanickou deformaci filmového obrazu, nikoli o vytváření deformovaného obrazu světa např. montážními asociacemi nebo stylizací hereckého projevu.

Formy takovéto deformace jsou tyto:

**a) rozostření,**

**b) změkčená kresba,**

**c) negativ,**

**d) křivé zrcadlo,**

**e) porušení snímku.**

„Deformované snímky – stejně jako zmnožená expozice a snímky trikové, o nichž pojednáme poněkud dále – prožily už v kinematografii svůj zlatý věk. Jejich potřeba a široký zásah do vizuální tkáně filmu byl úzce závislý na stavu filmové techniky a na vývojovém zaostávání jiných výrazových prostředků (zejména těch, které vznikly na pomezí zvuku a obrazu).

Deformované snímky neodrážejí, nechtějí odrážet skutečnost, jak ji vidíme. Místo aby skutečnost *odrážely*, interpretují ji buď tím, že vyjadřují psychiku určité dramatické postavy, nebo tím, že dávají vědět o tvůrci, jenž stojí mimo film a jenž se přiznává k určitým sympatiím a antipatiím.

Rozšíření deformovaných snímků v období němého filmu a rozkvetu avantgardy dvacátých let patronoval osobitý komplex méněcennosti, společný ostatně kinematografii i fotografii. Oběma těmto uměním se tenkrát ještě všeobecně upíralo právo vstoupit mezi múzy hlavně z formálních důvodů: že používají nepřetvořeného, mechanicky zachyceného obrazu skutečnosti podobně jako konvenční akademické malířství.

Baudelairova věta: „Věci, které nejsou nějak deformovány, si člověk nevšmá; banalita je neviditelná“ – stala se východiskem horečného hledání, jež mělo obrazům skutečnosti vtisknout tvůrčovu individuální pečeť a novým uměním získat vytoužené šlechtictví.

Působil tu však i jiný zřetel. „V nejlepších němých filmech se usilovalo o zdokonalování takového stylu, jenž by zapůsobil na diváky rozmanitými podněty, vlastními tomuto sdělovacímu prostředku – nadměrně výraznými obrazovými kompozicemi, podnětnými stříhovými efekty, symboly atd. Naproti tomu zvukový film působí bezprostředněji prostředky, jež jsou bližší (divákovým) každodenním zážitkům... U filmů jako *Intolerance*, *Křižník Potěmkin*, *Kabinet doktora Caligariho*, usilovali režiséři o obrazové efekty, jež jsou v poněkud nadživotní velikosti; tyto filmy se snaží *působit přehnaně na (divákův) zrak*. Nezbytná koncepce umění nemohla užívat zvukových prostředků, a proto se snažila rozšiřovat a deformovat vizuální stránku výrazu.“<sup>1</sup>

Převaha obrazu, i obrazu subjektivně monumentalizovaného, přetvořeného, není ovšem sama o sobě chybou. Naopak. V době, kdy prožíváme (nebo jak tvrdí optimisté: kdy jsme právě prožili) těžkou nemoc nadvlády slova, návrat k vizuální výraznosti obrazu z dvacátých let se zdá mnoha kritikům řešením, přímo spásným.

Příklon k širšímu uplatnění vizuální stránky filmu se však nemůže uskutečnit prostým návratem k expresionistické nebo avantgardní poetice, aniž přihlédneme ke zkušenostem z dalších let. Vytváření nové syntézy, kodifikace oprávněné nedůvěry ke slovu ve filmu bude probíhat za přísného respektování zásady: v umění je přípustná jen nejkratší cesta k cíli. Deformace obrazu v mnoha případech – ovšem ne ve všech – *přestala už být tou nejkratší cestou* a může dráždit jak svou osobivostí, tak i vtíravostí<sup>2</sup>. Je třeba vzít v úvahu i to, že používání autentického obrazu skutečnosti dnes umění nejen nediskvalifikuje, nýbrž zásluhou tvůrčí praxe neorealismu bylo uznáno za prvořadou naději kinematografie a za záruku jejího bytostného sepětí s pravdou života.

### ROZOSTŘENÍ

Záběr neostrý nebo postupně ostrost ztrácející odpovídá tomu, jak vidí člověk omámený, jenž je jen napůl při smyslech nebo ztrácí vědomí. A naopak, záběr nabývající ostrosti odpovídá tomu, jak vidí člověk nabývající vědomí, probírající se z omámení nebo ohromení.

V Bergmanově filmu *Než se rozední* nabývá Ingrid Thulinová vědomí; je ukázána na nemocničním vozíku v záběru zpočátku zcela rozostřeném, který se postupně mění ve vidění normálně ostré. Je namístě dodat, že to není subjektivní záběr „z hlediska nemocné“, neboť na plátně je právě pacientka probírající se z bezvědomí, nikoli to, co chorá v dané chvíli vidí.

Ve Feyderově *Muži z lidu* hokynář, přivedený do soudní síně, je tak vzrušen obviněním, jež naň bylo uvaleno, že mu síň připadá neostrá. Proto i divák v ní zpočátku nevidí nic kromě nevýrazných obrysů předmětů.<sup>3</sup>

Podobně Kawalerowicz v *Pravdivém konci velké války* používá rozostřeného pohledu na ulici, kterou jde oťfesený Julius. Kamera se sice plně nezotožňuje s hrdinou, neboť Juliova hlava, viděná zezadu, je na plátně. Divák však nepochybuje, že tu jde o obraz světa, jak jej vidí hrdina. Tvůrce, interpretující skutečnost, svou přítomnost přímo nenaznačuje.

Nelze to říci o počátku slavné sekvence s odstředivkou v Ejzenštejnově *Centrální linii*. Rolníci ze zapadlé vsi si osvojují první poznatky zemědělské vědy. V tmavé šopě, ozářena osamoceným slunečním paprskem, leskne se novoučká odstředivka. První nadšený pohled na odstředivku je neostrý, poznáváme z něho, že účastníci se sytí celkovým dojmem. Pohled postupně nabývá ostrosti, což je znamením, že přítomné osoby se seznamují s podrobnostmi pokoušejíce se uhádnout jejich neznámé určení.

Logicky bezvadný efekt však ve filmu nevede k očekávanému výsledku a nepřijemně šokuje. Má to dvě příčiny. Za prvé: Ejzenštejn tu holduje přesvědčení, že individuální hrdina je zbytečný, a vnučený pohled nemůžeme připsat žádnému jednotlivému svědku této scény. Za druhé: ani myšlenka, že je to „jakýsi aritmetický průměr“ vnímání odstředivky, nemůže obstát, poněvadž divák ví, že mezi osobami v obraze jsou jak mnozí stoupenci, tak i četní odpůrci odstředivky. Za těchto okolností vzniká přesvědčení, že nabízený pohled je pohledem samého tvůrce, jeho subjektivním komentářem, jemuž se pokouší dát objektivní platnost.

Prostě tohoto nedostatku jsou výjevy z Daquinova alpinistického filmu *Závrať*, v nichž bravurně snímané scény výstupu se v několika klíčových záběrech rozostřují, když se hrdinů zmocňuje závrať a strach z prostoru.

### ZMĚKČENÁ KRESBA

Nemá nic společného s rozostřením. Dosahuje se jí mechanickým porušením správného objektivu tak, že naň vložíme speciální nástavec. Jejich zásluhou obraz sice zůstane ostrý, ale kolem ostrých obrysů vznikne jemné okruží, jež zejména kolem světlých předmětů vypadá tak, jako by zářily, jak by je obklopovala jasná svatozář.

Změkčená kresba dobře poslouží při líčení nerealistických, romantických, básnických vizí, při vytváření nadpřirozeného světa, vymykajícího se zákonům normální skutečnosti.

Největšímu rozkvětu v kinematografii se těšila změkčená kresba ve dvacátých letech v Dellucově a Epsteinově francouzské impresionistické škole. Nostalgie nuzných čtvrtí v Epsteinově *Věrném srdci*, svět snů malé číšnice v Cavalcaniho filmu *V rejdě*, zejména pak celý smyšlený svět ovládaný duchy v Dreyerově *Vampíru* nabývají zásluhou změkčené kresby jiné, neobvyklé logiky snu, tužby.

Podle vzoru fotografie se do poloviny třicátých let užívalo změkčené kresby i pro portréty, zejména ženské. Vedle idealizace určitého typu krásy to přinášelo přímý prospěch, pokud šlo o vrásky, pihy a závady v maskování. Tato procedura se nakonec zavrhla. Srovnání portrétního záběru ženy (změkčeného) s protipohledem na charakteristickou tvář muže (bez změkčení) odhalovalo umělý ráz této operace, a to tím radikálněji, čím rychleji byly oba záběry spojeny (např. v *Asfaltu* Joa Maye, kde byla konfrontována tvář elegantní zlodějkyně a skromného policisty).

### NEGATIV

Deformování obrazu tonálním převrácením černí a běloby zřídka nalézá na plátně vhodné uplatnění. Němečtí expresionisté (např. Murnau v *Upiru Nosferatu*) zkoušeli dát domácí krajině bizarní rysy tím, že ji ukázali v negativu; chtěli tak naznačit, že ji navštěvují nečisté síly. Vyznělo to nakonec dost naivně.

Přesvědčivější je použití negativu v Cocteauově filmu *Orfeus*. Když smrt odváží hrdinu neznámou kam, krajina za oknem se mění z pozitivní v negativní. Uvnitř auta je ještě všechno ve shodě se skutečností, ale zvenčí už naléhá jiný, zvláštní svět, spočívající v přehodnocení všech hodnot.

### KŘIVÉ ZRCADLO

I tento druh deformace má už spíš jen historický význam, neboť takto dosahované efekty lze stěží počítat mezi vizuální dojmy hrdinů<sup>4</sup>.

Odrazu v křivém zrcadle rádi užívali francouzští impresionisté. Např. ve filmu Germaine Dulacové *Usmívající se pani Beudetová*, který je vůbec antologií výrazových prostředků užívaných impresionisty ve dvacátých letech, je odporná tvář omezeného hokynáře pana Beudeta ukázána v zrcadle, roztahujícím tvář do šířky. Oteklá huba, zkarikovaná zvětšením jejího převládajícího rysu, nabývá v tomto záběru rysů téměř ďábelských.

Podobně byly ve Feyderově *Muži z lidu* ukázány osoby ze soudcovského sboru, aby se tak zdůraznila nadutost a bezduchost soudu. Ve *Škebli a knězi* si Germaine Dulacová pohrávala s deformací tváře v křivém zrcadle ve chvíli, kdy tvář měla zvlášť důstojný nebo hrozivý výraz.

### PORUŠENÍ SNÍMKU

Je to operace, které poprvé použil Orson Welles v *Občanu Kaneovi*; má za účel předvést části filmového pásu, natočené speciálně pro film z roku 1940, jako autentické zlomky filmových aktualit z doby kolem roku 1910. Proto byl obraz pokryt zvláštními čarami a škrábanci, jaké pozorujeme na starých filmech, zničených mnohaletým opotřebováním. Tyto snímky byly kromě toho kopírovány nadměrně kontrastně, na hrubozrném pásu, a natočeny frekvencí 16 okének za vteřinu, což mělo za následek zrychlený pohyb, tak příznáčný pro archivní filmy. Iluze autentičnosti byla naprostá.<sup>5</sup>

Téhož knífu použil Martin Frič v *Pytlákově schovance*, vtipné parodii amerických melodramů, kde účín „archivních materiálů“ zvýšil ještě tím, že přibarvil pás (viráž), což bylo v němých filmech hodně rozšířeno. Úhrnem těchto operací byl obraz deformován dost výrazně, aby to neušlo ani méně vyspělému divákovi.

### POZNÁMKY:

- 1.) Karel Reisz: „Umění filmového střihu“, str. 30. (Podtrženo mnou – J. P.)
- 2.) Mám tu na mysli především deformaci, která nemůže být opodstatněna duševním stavem žádné z jednajících postav, tedy deformaci vyjadřující jen subjektivní tendenci tvůrce.
- 3.) Abel Gance radil proto používat rozostření nejen tehdy, je-li hrdina ohromen, ale také aby se naznačilo, že hrdina pláče a vidí svět skrze slzy („L'Art Cinématographique“, sv. II., nakl. Alcan, Paříž 1927). Souvislost mezi rozostřeným obrazem a pláčem se však divákovi musela zdát velmi umělá, pokud si vůbec této souvislosti všimal.
- 4.) Nehledě např. na hrdinovu návštěvu „v sudě smíchu“ v nějakém lunaparku (v Kazanově filmu *Na východ od ráje* nebo v Porežbových *Náměsíčnících*). Určitou budoucnost lze tomuto prostředku předpovídat v grotesce, zvláště v té její odrůdě, jež inklinuje k abstrakci.
- 5.) V sekvenci, jež byla zdánlivě montáží filmového žurnálu z Kaneova života, použil Welles z obdobných důvodů i rozostření. Jsou tam záběry Kanea, pořízené jakoby kradmě přes plot jeho rezidence pomocí teleobjektivu. Neostrost tu znamená jen technickou nedokonalost, svědčící ve prospěch „autentičnosti“ záběru. Experiment Wellesova filmu ukázal, že stojí zato vynakládat velké prostředky i na to, aby se docílilo autentičnosti neautentické. Diváci uznale oceňují „autentičnost“ „archivních materiálů“ a přitom dobře vidí, že Kane je vymyšlená postava. Méně pečlivě předstíraní autentičnosti oněch „archivních materiálů“ by na diváka působilo záporně – bez ohledu na jeho přesvědčení o fiktivnosti scénáře.

## XI. ZMNOŽENÁ EXPOZICE

Základním obrazem proniká jiný snímek, jenž překrývá první<sup>1</sup>. Tyto obrazy obvykle nemají stejné krytí jako např. dva snímky na jedné bláně nešťastného fotografa: základní obraz je nasycen tak, že si obvykle uchovává zdání neproniknutelnosti, kdežto přídavný snímek „maluje“ průsvitně, zdá se „průzračný“.

Tyto obrazy se mohou dostávat do různých časových vztahů. Např. jeden základní záběr může být po celou dobu svého trvání na plátně doprovázen také jen jedním přídavným záběrem.

Jeden přídavný záběr může také překrývat několik základních záběrů. V Eizenštejnově *Stávce* máme výborný příklad řady záběrů různé velikosti, zobrazujících zvláštní formu dělnického tábora lidu: dělníci vytáhli za město s hudbou předstírajíce, že jde o bezstarostný výlet do přírody. Různorodé záběry procházejících se dělníků překrývá stále týž detail harmoniky, která scénu „výletu do přírody“ spojuje v celek.

Často tomu bývá i naopak: jeden základní záběr je doprovázen několika záběry přídavnými. V Kautnerově *Romanci v moll* se hrdinka na koncertu pohrouží do vzpomínek a prožívá v myšlenkách celý svůj milostný příběh, který v několika momentních připomínkách překrývá záběr hrdinky v lóži.

Expozice se může provádět synchronně nebo asynchronně. V prvním případě přídavný záběr začíná nebo končí spolu se základním záběrem. Ve druhém případě se přídavný záběr ukazuje v základním záběru až nějakou dobu po zahájení základního záběru nebo také zaniká před jeho zakončením. Tu můžeme hovořit o asynchronním otevření nebo o asynchronním uzavření expozice.

V prvním dvacetiletí kinematografie zmnožená expozice, jejíž vynález se připisuje Mélièsovi<sup>3</sup>, sloužila všeobecně k tomu, že uváděla na plátno přízraky, duchy, upíry, noční mátohy, zjevení, mýry a nic jiného. Na prahu dvacátých let sahala kinematografie po stále složitějších a náročnějších námětech a začala bolestně pociťovat omezení, jež pro ní vyplývalo z nedostatku zvuku. A tehdy Louis Delluc použil starého triku ke zcela novému účelu. Ukázal to, co před ním nikdo ve filmu ukázat nedovedl: skryté *myšlenky* hrdinů, neurčité *nálady*, minulý čas (*vzpomínku*), budoucí čas (*úmysl*), podmiňovací způsob (*hypotézu, touhu*). Zakrátko se zábavný technický trik nevelkých možností stal uhelným kamenem estetiky desáté mízy.

„Konfrontovat v (jednom) obraze současnost a minulost, skutečnost a vzpomínky je jednou z nejpřítažlivějších možností fotogenického umění“, psal Delluc<sup>4</sup>. „Neznám nic vábnějšího než předkládat v ‚moving pictures‘ utkvělé vzpomínky, nic přítažlivějšího než návrat do minulosti.“ Delluc se domníval, že nová technika umožňuje vniknout beze zbytku do světa psychických prožitků, vytvořit typ dramatických kulminací bez bitek, honiček a střelby, kulminací probíhajících ve zdanlivém klidu, v introspekci.

Příliš velké naděje, jež Delluc skládal ve zmnoženou expozici, nepochybně vyvolala nutnost nahradit nějak chybějící zvuk. O deset let později by taková teorie nemohla vzniknout, protože by byla zbytečná. V této souvislosti psali Bardèche a Brasillach ve svých „Dějínách filmu“ o Dellucovi: „V jeho stylu byla péče o psychologii postav (nesporně přehnaná), poněkud umělá snaha převést do obrazů (nutně zjednodušených) sám mechanismus myšlení.“<sup>4</sup>

Delluc neviděl, že zmnožená expozice má často umělý ráz, že je *psychologicky málo přesná*. Vůbec si proto nepřipouštěl, že zmnožená expozice je organicky neschopná plnit ty nejsubtilnější úkoly, jež jsou filmu dostupné.

A přece už v Dellucově době prozíraví estetikové varovali před tím, aby se ve zmnožené expozici spatřoval univerzální všelék. Správně psal Irzykowski v roce 1924: „Nedejme se svést tím, s jakou technickou lehkostí se na plátně dělají ‚zázraky‘... Dosavadní způsob předvádění duchů a snů se nám už zcela zprotivil. Tu sedí ‚ona‘ a myslí na ‚něho‘ – hned se nad ní ukáže jeho portrét v poněkud zamlženém poli – což je vtíravé a maří veškerou intimitu snění.“<sup>5</sup> Polský kritik správně protestoval proti tomu, aby se do konkrétních obrazů převáděl prchavý plod čiré fantazie, letmá myšlenka, neurčitý úmysl. Konkretizace takovýchto duševních stavů je zbabavovala poezie, vulgarizovala je, ba bezděky i parodovala.

S takovým charakteristickým klopýtnutím se setkáváme v Murnauově stěžejním díle *Východ slunce*. Hrdina, zamilovaný do Ženy z Města, jemuž je lhostejný celý okolní svět, leží natažen na pohovce a oddává se snění. Asynchronně zleva a zprava prostupují obraz dvě siluety Ženy z Města. Siluety se symetricky přibližují k hrdinovi, zároveň ho líbají a pak se opět rozplývají ve vzduchu. Takováto vizualizace snění vzbuzuje dnes smích, místo aby dojímal.

Podobné triviality se vyvaroval Jean Vigo v *Atalantě*, kde muž, jenž se chce utopit, spatří pod vodou obraz ženy, jež ho opustila. Avšak tento obraz, prostý vši informativní doslovnosti, ukazuje bílou postavu ve

slavnostním, vzdušném šatu a v záměrně zpomaleném pohybu, který situaci odreálnuje a přenáší ji do jiné dimenze.

Vynález zvuku dal zmnoženým expozicím přiměřenou platnost, neboť umožnil, aby se *kontrapunktu dvou obsahů* dosahovalo jinak. Místo aby se překrývaly dva obrazy, začal se nyní základní obraz doprovázet asynchronním zvukem nekorespondujícím s jeho obsahem (akustickými efekty, hudbou, dialogem). Zvuk je s to ve vteřině filmového času vyjádřit vzpomínku, dříve tak těžko vyjádřitelnou, nebo snění, na něž se kdysi vynakládaly desítky metrů pásu (viz kapitola o zvukovém kontrapunktu na str. 173 a podkapitola o transcendentní hudbě na str. 281). Většina důvodů, proč se užívalo zmnožených expozic, odpadla. Nikoho dnes nenapadne, aby překrýval záběr detailem harmoniky, může-li dát divákovi její zvuky slyšet.

### FUNKCE

Avšak vedle zmnožených expozic, zvukem už zcela odstraněných nebo zatlačených do pozadí, jsou i takové, které se mohou udržet a dále rozvíjet. Proto náš přehled začneme zmnoženými expozicemi, kterých se už nepoužívá a jež mají už jen historický význam, a pak přejdeme k těm, jež jsou myslitelné i v budoucnu.

**a) Zvuková asociace.** Vedle příkladu ze *Stávky* tu můžeme uvést často citovanou scénu z Dupontova *Varieté*. Akrobat Artinelli, ukázaný v detailu, naslouchá u dveří. Jeho speciálně nasvícené ucho vytváří pozadí pro nohy jeho milé jdoucí po chodbě. Tento příklad už není tak čistě „slychový“ jako příklad s harmonikou. Přesto však by dnes žádný režisér nesáhl po tak prostoduché konfrontaci. Se záběrem naslouchajícího muže by prostě spojil lehká zapraskání podlahy, které by přesáhlo do následujícího záběru nohou kráčejících po chodbě.

**b) Zintenzivnění nálady.** V L’Herbierově *Stínu Matyáše Pascala* je zmnožená expozice, vyjadřující závatř, jež se zmocnila hrdiny po výhře v ruletě: točící se kolo rulety, perspektiva hracího stolu a zešikma viděná skupina elegantních žen skloněných nad stolem. Tento postup připomíná praxi kubistů, pohlízejících na předmět ze všech stran zároveň. Dojem se tu měl zesílit spíš mechanickým sčítáním obrazů než vztahy mezi těmito obrazy.

Ještě naivnějšími se nám dnes zdají zmnožené expozice, jichž použil Epstein ve *Věrném srdci*: asketickou, soustředěnou tvář zamilované Giny Maněsové překryl obraz rozvlátněného moře v přístavu. Tato literární metafora, vyjadřující sílu a hloubku vzkypělého citu, budí dnes rozpačitý úsměv.

**c) Vzpomínka.** Ve Wieneho expresionistickém *Raskolnikovi* se na křivých schodech domu, v němž Raskolnikov spáchal vraždu, objevují siluety obou zavražděných žen, připomínající hrdinovi jeho zločin.

Ze 150 záběrů Dellucova raného *Ticha* jen asi 40 patří současnosti, ostatní jsou vzpomínkami vraha, jenž zabil ženu, aby ji potrestal, a po letech poznává, že se stal obětí omylu. Přítomnost a minulost se často ukazují v obraze současně, přičemž přítomnost je reflexivní a statická, kdežto minulost dynamická. Je to rozvinutí prostě operace, jež spočívá v tom, že se snímek současného stavu překrývá opakovaným snímkem z minulosti, když si hrdina připomíná předcházející scénu.

**d) Úmysl.** V duchu učiněné rozhodnutí vyjádřil Murnau ve *Východě slunce* takto: hrdina, zamilovaný do Ženy z Města, přemýšlí, jak se zbavit manželky. Tu se obraz hrdiny překrývá zvlátným jezerem: hrdina myslí na to, že manželku utopí a svou myšlenku se pak snaží uskutečnit.

Je nápadné, jak je tu jezero konkrétní. Pohled na ně je kvalitativně odlišný od naivní narážky na mořskou vodu ve *Věrném srdci* přes to, že obě myšlenky jsou si výtvarně velmi podobné.

**e) Abnormalita, nadpřirozené síly.** Dokud se duchové a upíři budou toulat po plánech celého světa, zmnožená expozice bude tvořit výrazný doklad jejich nadpřirozenosti, a to nezávisle na tom, traktuje-li se upír vážně (jako např. slavný *Nosferatu*, přicházející v Murnauově filmu vysávat krev nevinné dívky, jako ostatně celá plejáda upírů z německých němých filmů), nebo má-li celá věc ráz grotesky (jako v Clairově *Strašidlu na prodej*, kde je do Ameriky přivezený upír materializován v newyorských docích, nebo jako postava frivolní ženy z *Leanova Rozmarného ducha*)<sup>6</sup>.

Větším dojmem než sebekostnatější strašidla dodnes působí fascinující scéna pohřbu ze *Zániku domu Usherů*, kde čtyři truchlící, kteří tmavým lesem nesou na ramenou rakev, jsou náhle doprovázeni velkými kláticemi se hromnicemi, jež prostupují tento ponurý obraz.

**f) Monumentalizace.** Je to postup, jehož cílem je vznešenost; použil jej už Griffith ve slavnostním finále *Zrození národa*: žehnajících Kristus překrývá rozjásané zástupy<sup>7</sup>.

Monumentalizace užíval i zneužíval Gance chtje v *Napoleonovi* umocnit zážitky svého hrdiny. Ráz ryzí apoteózy mají např. záběry Bonaparta v třírohém klobouku, překrývající zeměkouli nebo pochodující vojsko.

**g) Zintenzivnění pohybu.** „Udivujícího účinku pouliční dopravy ve velkoměstě lze například dosáhnout tím, že je natočen jeden záběr dopravního proudu, miffiční směrem ke kameře, a druhý záběr jiného

proudu, mířícího šikmo zleva doprava, a třetí záběr ještě jiného proudu, mířícího zprava doleva; když se tyto tři záběry na sebe překopírují, vypadá to na plátně, jako kdyby vozy zmateně jezdily zároveň všemi směry“, napsal Lindgren<sup>8</sup>. Nezmínil se však o možnosti kopírovat na sebe záběry pohybů opačným směrem: směrem ke kameře a směrem od ní.

Komponování pohybu po šikmých liniích je zvlášť oblíbeno při efektech velké rychlosti. Technika zmnosené expozice umožňuje tvořit šikmé kompoziční dominanty i tam, kde spojované záběry takové dominanty nevykazují. Stačí připomenout závěrečné scény *Mezihrý* kde groteskně rozjetý pohřební vůz pádí rychlostí expresu. Najednou se linie silnice lomí, dva obzory se k sobě zešikma nakloní a obrazy se prolnou jen uprostřed plátna. Totéž za pár let opakoval Dziga Vertov, když v *Muži s kinoaparátém* dynamizoval moskevský pouliční ruch.

Lze souhlasit s tezí, že zmnosená expozice dvou záběrů pohybu, směrově třebas i souhlasných, shrnuje v jistém smyslu prvky pohybu jednoho i druhého záběru. Zmnosená expozice závodu čtyřspřeží z *Ben Hura* od Freda Nibla neusiluje o žádnou kompoziční rafinovanost; překopírovaly se prostě na sebe dva odjezdy (kde kamera je před čtyřspřežím), jež se od sebe liší jen velikostí záběru. Přesto se zesíleného pohybu dosáhlo velmi snadno.

**h) Zmnosení.** Jestliže jsme v předchozím odstavci hovořili o sčítání (překrývajících se pohybů), tu bude na místě pojem násobení (překrývajících se kvant).

Překopírujeme-li na sebe dva záběry davu, snímaného však nutně z různé vzdálenosti, vyjadřují množství mnohem větší, než by ukazoval prostý součet počtu z prvního a druhého záběru. Z mnoha vzdáleností snímaný dav páriů z Langovy *Metropole*, vedený proti světu bohatců platinovou Brigitou Helmovou, působí dojmem stovek statistů tam, kde při svědomitém počítání zjistíme jen desítky. Podobně zmnosňuje zástupy Abel Gance v obou verzích svého *Žaluji!*, když k městům živých řídí hrůzný pochod padlých ze všech světových bojišť.

K podobnému zmnosení dochází i tam, kde přepočítací jednotka není tak prostá a konečná jako jednotlivec v davu. Ve Vertovových symfoniích práce, prodchnutých patosem první pětiletky – v *Šestině světa*, v *Jedenáctém roku* a v *Symfonii Donbasu* – zmnosená expozice neustále násobí obrovitost vznikajících továrních komplexů mřížovým jeřábů, zvyšuje majestát vysokých pecí koly turbin a agregátů. V hraném filmu dosahuje podobných efektů Ermler v *Posledním carově poddaném*, když do moderní továrny uvádí člověka, jemuž se po letech vrátila paměť a jenž se bezradně potlouká mezi krásami mechanizace.

**i) Opětovnost.** Zmnosené expozice, dnes už – zdálo by se – tak anachronické, nalézáme i v jímce filmové modernosti, jakou je *Občan Kane*. Postupně se překrývají záběry Suzan zpívající na scéně, maestra, jenž ji kontroluje v nápovědní budce, záhlaví novin s recenzemi, koncertních sálů a opět zpívající Suzan; tyto záběry nejlépe vyjadřují nedokonavý, opětovací vid, jehož se v kinematografii tak těžko dosahuje.

Zhuštěné sekvence (viz str. 198), jež shrnují dlouhá a dramaticky dost jednotvárná období hrdinova života, mohou vycházet z ostrého stříhu, kdežto zmnosené expozice, postupné prostupování jedné druhou, lépe vyjadřují některé násobné fyzické úkony.

**j) Rozštěpené vidění.** V rámci jednoho záběru se týž obraz rozmnožuje, aby se vizuálně vyjádřilo snění, fyzický otřes (např. po ráně do čelisti), zejména pak pijácké halucinace. Rozmnosené obrazy se nejčastěji zčásti překrývají, nebo prostupují jednodílné pozadí interiéru či krajiny.

Když se v *Kasárnách* (08/15) po slavné poddůstojnické pitce vrací šikovatel Schulz domů a zastihne svou ženu v náručí poručíka Wedelmanna, vidíme tuto scénu zrakem opilého šikovatele: Wedelmannovu tvář, kroužící zvolna po plátně, vidíme čtyřikrát.

Štěpené vidění může vést i k efektům zmnosení. V *Asfaltu* od Joa Maye je dokumentární scéna, jak se dělá asfalt. Aby tato scéna dostala přenesený smysl, je čtyřnásobně rozštěpena.

**k) Polyvize.** Ganceův obnovený a formálně slibný nápad sestavit tři plátna, na nichž souběžně probíhají dvě nebo tři samostatné akce (viz str. 375), je v jádře technikou zmnosených expozic, i když se formálně dva obrazy nepřekrývají.

Ganceovým úmyslem totiž není, abychom každý obraz vnímali zvlášť. Celek se má vnímat naráz, zároveň, neboť jen tak se vytvářejí doplňující nebo kontrastní konfrontace, předkládané divákovi. Ačkoli se na každé plátno promítá jen jeden obraz, v divákově vědomí se nevyhnutelně spojují ve zmnosenou expozici.

## POZNÁMKY:

1.) Od zmnosené expozice je třeba hned odlišit prolinačku (viz str. 186), formu filmového pauzování, při níž sice také máme co činit se dvěma prostupujícími se obrazy, ale tyto obrazy netrvají současně, nýbrž jeden nastupuje na místo druhého.

2.) Např. André Berthomieu: „Essai de Grammaire Cinématographique“, Paříž 1946. Autor tvrdí, že Mélièsův kameraman bezděky dvakrát osvitil týž pás. Protože se po vyvolání ukázalo, že oba obrazy jsou výrazně a čitelné, Méliès tohoto objevu rychle využil ve svých féeriích a iluzionistických kouscích.

3.) Cituji podle Jose Rogera: „Grammaire du cinéma“, str. 80.

4.) Maurice Bardèche, Robert Brasillach: „Histoire du cinéma. Edition definitive“. Nakl. Robert Denoël, Paříž 1943, str. 127.

5.) Karol Irzykowski: „Dziesiąta Muza“, str. 157.

6.) André Bazin („Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage“. Edition du Cerf. Collection 7-e Art. Paříž 1958, str. 30) popisuje techniku zmnosených expozic, zvanou „dunning“, jež byla umožněna speciální emulzí se třemi vrstvami (panchromatická – červený filtr – ortochromatická). Umožňuje průzračnost jen jednoho z exponovaných záběrů a přesně vyznačuje místo, jež v pokoji zaujímá „duch“. Skrze „ducha“ je vidět nábytek a postavy, ale jiný, blíže stojící nábytek a postavy „ducha“ zaclánějí. Této techniky úspěšně použil Wood ve filmu *Naše město* z roku 1940. Při jiných zmnosených expozicích se v podstatě neví, zda „duch“ je před či za nábytkem, který stojí vedle něho, anebo zda se zjevením nestává nábytek ve vztahu k „duchovi“.

7.) Jde tu nepochybně o syntetické zakončení divákovy monumentalizujícího pocitu, nikoli o efekt abnormality nebo zázračnosti, o němž jsme hovořili předtím.

8.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 131.

## XII. FILMOVÉ TRIKY

Ve filmu, kde se koneckonců všechno opírá o techniku, sám termín „filmový trik“ je nejasný a sporný. Chápeme-li jej široce, lze do triku zahrnout každý režijní i dramaturgický *nápad*. Při úzkém chápání by to bylo takové použití filmové techniky, které překvapivě novým, dosud nevidaným způsobem uskutečňuje efekty *do té doby nedosažitelné*. Ale v prvním případě by takový termín neznamenal nic určitého, v druhém pak by se vymykal jakékoli systematice, neboť ve týkal jen nápadů ještě nezrozených.

V žádném případě však nelze souhlasit s neobratnou definicí Macieje Sieňského z úvodu k jeho monografii „Trikové a speciální filmové snímání“, kde čteme: „Trik ve filmu je každý (!) zrakový efekt, cílevědomě pojatý, ale provedený uměle.“<sup>1</sup> Zdá se, že technologie jakýchkoli efektů nám neposkytne příležitost, abychom vedli výraznou dělící čáru mezi triky a ostatními oblastmi kinematografie. Obráťme se tedy k *dosaženým efektům*.

Z estetického hlediska – přiznávám, že je to hledisko úzké – lze jako triky označit efekty, které se nemohly provést přirozeným způsobem, protože jevy, jež jim odpovídají, odporují fyzikálním a biologickým zákonům a *v přírodě se nevykytují*. Trikem tedy je „zázračná“ proměna doktora Jekylla v pana Hyda bez ohledu na to, zda byla provedena rafinovaným snímáním „po okénku“ nebo prostou skrytou montáží. Naproti tomu trikem není záběr zdánlivě pořízený pod vodou, ve skutečnosti však natočený v ateliéru skrze sklo plochého akvária, neboť ve svém výsledném efektu se příliš neliší od skutečného záběru pod vodou.

Filmové triky umožňují setít hranice mezi *skutečností a sněním, fantazií*. Těší se proto zvláštnímu zájmu těch teoretiků, kteří soudí, že filmové umění nemá odrážet denní skutečnost, nýbrž vytvářet svět nadskutečný, intuitivní, blouznivý.

Ado Kyrou, vůdce mladé surrealistické školy, píše ve svém díle „Surrealismus ve filmu“: „Tajemná perzoniifikace much a jiných tvorů přestává být nedosažitelná. Člověk na plátně prožívá zároveň deset různých situací nebo chodí nohama po stropě bez ohledu na všemocný zákon přitažlivosti. A všechno je normální, neboť všichni to vidí, mohou se toho téměř dotknout. A všechno je možné... Filmem se spájí skutečnost a sen, viditelné a neviditelné.“<sup>2</sup>

Filosofický nadskutečný film, o němž sní Kyrou, je dosud spíš písní budoucnosti. Naproti tomu jeho hrdé věty „všechno je normální, všechno je možné“ převádějí na vlastní účet tvůrce, kteří dělají kariéru předváděním toho, co dosud ukázáno nebylo. Mám na mysli především tvůrce „science-fiction“, žánru na Západě velmi populárního, jenž vychází z pseudovědeckých anticipací zrozených z ducha Verna a H. G. Wellse a který má v naší oblasti svůj ekvivalent v Maetzigově *MLčící hvězdě*. Tento žánr se někdy přímo označuje jako „trikový film“, natolik se obvykle jeho klíčová sekvence opírá o nějakou speciálně vymyšlenou technickou novinku.

Filmy o *King-Konzích* a meziplanetárních letech počítají s jistotou (ovšem jen zdánlivou) převahou chladné naukové kalkulace nad poezií. A oné „vědeckosti“, tvořící tématu alibi, je obyčejně tím více, čím je sama triková senzace neoriginálnější, méně zrakově působivá.

Ale trikové „science-fictions“ nemají monopol na triky. Kdo hledí na estetické možnosti triků jedině prizmatem specifčnosti tohoto „technického“ žánru, podléhá optickému klamu. Oblast technické fantazie je ve vizuálních uměních koneckonců omezená. Proto budoucnost triků spatřuji v tom, že se jich bude užívat především jako *poetické injekce*, jako protestu proti konformismu našich návyků, obyčejů, proti určitým společenským konvencím. Jádrem takových triků musí být nikoli quasinauková kalkulace, nýbrž naivní údiv dítěte. Když v závěru *Zázraku v Miláně* utiskování chudáci pyšně unikají policajtům na metlách do nebe, technická stránka triku „nanebevstoupení“ je záměrně provedena ne zcela přesně. Neboť konflikt těchto lidí se stávajícím světem neřešil technolog, ale básník.

### FUNKCE

Historicky vzato šlo na úsvitu kinematografie opět o duchy a přízraky. Anebo o zázraky. Ponechme je stranou to, jak se duchové objevují a jak mizí pomocí zmnožených expozií, o čemž byla řeč v předchozí kapitole. Vezměme pod drobnohled technickou operaci, kterou Renato May správně nazývá „*skrytou montáží*“ (montaggio nascosto)<sup>3</sup>.

Ve svých „Dějínách světového filmu“ vypráví Sadoul ne-li pravdivou, tedy dobře vymyšlenou historiku o Mélièsovi, který na náměstí před Velkou operou natáčel živý pouliční ruch. Při promítání filmu se na plátně proměnil omnibus... v pohřební vůz. Neboť při natáčení se v aparatuře něco zadržlo a když se filmový pás

začal opět posouvat, na místě omnibusu už stál pohřební vůz<sup>4</sup>. Přestávku ve filmovém čase divák nepostřehl. Těto přestávky se začalo různým způsobem využívat.

Žena v pestrých šatech vyrůstá u Mélièse z krabičky, zabývá se ohněm a (skrytá montáž) spálena mizí. V prvních filmech Pathého se žena-kvěť ukrývá ve skříní, která se (skrytá montáž) ihned otvírá, aby se ukázalo, že je prázdná. Po chvilce (skrytá montáž) vycházejí z téže skříně čtyři ženy. Když se starce v křesle dotkne kouzelná hůlka (skrytá montáž), okamžitě mizí z tohoto světa.

Zajímavější vyprávěcí možnosti než tyto primitivní féerie skýtaly proměny. Mélièsova proměna ženy v květ – přes svou lacinou literární symboličnost – otevřela dveře smělému zpodobování pojmů v nejvizuálnější podobě.

Od banální proměny psa v soba (jehož se hrdina bojí) ze Stillierovy *Povídky o panském dvoře*<sup>6</sup> přicházíme ke složitějším formám, v nichž se projevuje nikoli „objektivní“ (jakkoli „zázračná“) skutečnost, nýbrž subjektivní vidění, hrdinovy podvědomé utkvělé představy nebo autorův komentář.

Dobrym příkladem hrdinovy podvědomé utkvělé představy je scéna z Dreyerova filmu *Listy ze satanovy knihy*, kde se mladý španělský velebníček, soužený světskou vášní, modlí před oltářem Matky boží a když zvedá zrak, vidí náhle místo sochy postavu své milé. S tímto typem asociace se setkáváme i v nedávném Dickinsonově filmu *Pahorek 24 neodpovídá*: izraelský důstojník narazí na vojáka nepřátelské armády a podle tetování poznává, že je to bývala esesman. Na chvilku – než se hrdina probere z ohromení – promění režisér hrdinovu polní uniformu ve špinavé hadry Žida z ghetta<sup>8</sup>. Tak se hrdinovi vybavuje minulost, od níž je skutečnost na hony vzdálena.

Příkladem *autorského komentáře* je výjev z Protazanovovy *Krásky z Marsu*, kdy se na hostině u Erlicha schází nepovská společenská smetánka s lítostí vzpomínající předválečné doby. Náhle se úbory všech přítomných mění v jejich úbory před deseti lety: z šedých lněných šatů se stává elegantní plesová toaleta, z obnošeného pláště bez nárameníků slavnostní generálská uniforma atd. Ve zkratce jsme se tak seznámili s minulostí předvedených osob.

S dost neobvyklým, diskrétním a přitom působivým využitím „skryté montáže“ se setkáváme v Jutkevičových *Zlatých horách*. Režisér tam ukazuje, jak přibývá určitého množství. Houstnoucí řady stávkujících dělníků, shromážděných na louce, mají dát představu o tom, jaká síla se tu staví na odpor. Rozvádění této scény do rozměru jejího reálného času by zabralo příliš mnoho filmového času. Nahánění velkého počtu statičtů do ústřední skupiny během několika vteřin, aby se dosáhlo časové kondenzace scény, by působilo umělým dojmem. Narůstání počtu rozřešil Jutkevič synteticky. Zvětšoval ústřední skupinu do impozantních rozměrů velkými skoky, uskutečňovanými pomocí trojí, čtveré skryté montáže. Zcela se vyhnul včleňování jednotlivých postav do skupiny samostatnými záběry. Stejnou zkratkou ukázal i to, jak se dělníci scházejí na hostinu pořádanou fabrikantem. Nejdříve shora vidíme panorámu prostřených, dosud však prázdných stolů, pak je najednou kolem stolů, viděných stále z téhož stanoviště, plno stolovníků, kteří si k nim zasedli.

Jinou operaci, jež odporuje zákonům přírody, bývá *oživení statického obrazu*. Často vychází ze „skryté montáže“, jindy z objasněné zásady zastaveného pohybu (viz str. 86); někdy se používá ještě rafinovanějších technických postupů.

Poměrně prostý příklad oživení najdeme u otce trikové kinematografie – u Mélièse. Místo srdcové královny, namalované na obrovské kartě, zaujme (s použitím „skryté montáže“) herečka, převlečená za srdcovou královnu. Jiný prostý efekt přináší Ejzenštejnova *Stávka*: ožívá tu stránka z policejního alba, v němž jsou fotografie špiclů opatřeny pseudonymy. Pseudonymy jsou vesměs ze zvířecí oblasti a ničemné figury vyfotografovaných špiclů se začínají hýbat nabývající podoby svých pseudonymů.

Oživené postavy se druhy mohou stát součástí světa živých hrdinů a činně zasahovat do jejich osudu. V *Usmívající se pani Beudetové* od Germaine Dulacové se skuteční hrdinčino skryté přání: ze stránek ilustrovaného časopisu vystoupí živý, trojrozměrný sportovec, jenž vyhazuje ze dveří nesympatického pana Beudeta. V Dovženkově *Arzenálu* ožívá Ševčenkův portrét a pohrada plívá k nohám petljurovce, který se před ním kroutí.

Zvláštní obměnou oživení je *zlidštění*. Tu často kolize s přírodními zákony probíhá jen ve zvukové stránce filmu. Když kůň v *Arzenálu* a domácí zvířata ve *Velkých nadějích* začínají na hrdiny mluvit lidským hlasem, vizuální stránka filmu nepřináší nic „zázračného“. Dovženkem předvídaný trik působí ovšem mnohem silněji ve *Velkých nadějích*, kde slyšíme zvířata mluvit lidským, hlasem, kdežto v němém *Arzenálu* se to domníváme jen z titulků.

Není potřebí poukazovat na každé porušení přírodních zákonů tím, že hrdinové jsou neviditelní, že nic neváží, že se zmenšují nebo zvětšují, že potkávají své druhé já, že tuhnou v kámen, že se procházejí bosou nohou

po rozžhaveném uhlí nebo po hřebenech vln. Film se už nejednou osvobozoval z jařma jevové skutečnosti a bude tak činit i nadále.

Připomeňme si jen Kyrrouovu myšlenku: *každá fantastika neznamená zázračnost*. Vyspekulovaná, chladná fantastika – ač se zdá, že tomu bude jinak – sotva obrodí estetiku „trikového filmu“; obrodu můžeme očekávat spíš od zázračného básnického vidění, spontánního a dětsky naivního.

#### POZNÁMKY:

- 1.) Maciej Sieński: „Filmowe zdjęcia trickowe i specjalne“. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1954, str. 5. Sieński zkoumá filmové triky po technické stránce, jejich estetické důsledky nesleduje.
- 2.) Ado Kyrrou: „Surréalisme au cinéma“. Collection „Ombres Blanches“. Nakl. Arcanca, Paříž 1953, str. 16-17.
- 3.) „Il linguaggio del film“, str. 159-160.
- 4.) Georges Sadoul, cit. dílo, str. 25.
- 5.) Téměř stejnou, ve skandinávské literatuře velmi oblíbenou proměnu ženy v soba provede po třiceti letech Erich Blomberg v *Bílém sobu*.
- 6.) Žid není snát zblízka – to by naznačovalo Němcovo hledisko –, nýbrž v témž celkovém záběru, v němž vidíme oba antagonisty. Vyjadřuje se tak Židovo introspekční hledisko a částečně i autorský komentář.

## XIII. ZVUK VE FILMU

### FILM SE NEMUSEL ZRODIT JAKO NĚMÝ

Je čirou náhodou, že se kinematografie v prvních třiceti letech svého vývoje obešla beze zvuku vytvářejíc koncem tohoto období velmi svébytnou a rafinovanou vizuální estetiku. Némota filmu však nebyla jeho nevyhnutelným rysem. To si musíme říci, i když se nám stýská po finesách a jemnosti velkých filmů němého období.

Máme pro to dva důkazy. Jeden se týká přítomnosti: nic dnes nenásvědčuje tomu, že by jakékoli umělecké hodnoty němého filmu nemohly najít svůj ekvivalent ve výrazových prostředcích filmu zvukového<sup>1</sup>.

Druhým důkazem jsou dějiny filmové techniky. Od prvních let kinematografie neustávaly pokusy o to, vybavit Velkého Němého zvukem. Edison, Dickson, Joly, Gaumont, Heinze, Lauste, Hepworth, Wikscenski, Magnussen, Pineschi, Hausenne, Ancion, Wintgens, Poulsen, Williamson, de Forest – to je velmi neúplný soupis jmen vynálezců, kteří se zabývali zápisem zvuku a synchronizací zvuku s obrazem dávno před 6. říjnem 1926, kdy se experimentálně promítaly první zvukové filmy bratří Warnerů.

Vůdci snahou filmové techniky v jejím mnohaletém vývoji je co neúplněji odrážet přírodu, neboť všechno, co pod tlakem nutnosti tuto úplnost snižuje, přijímá divák jako omezení, jež je mu víceméně na obtíž. Viditelnost vnějšího světa je důležitější než jeho slyšitelnost a slyšitelnost má opět větší význam než hmatatelnost<sup>2</sup>. Ale uznání této hierarchie nevede k závěru, že zvuk je ve filmu cizí, neorganickou složkou. Všechno spíš mluví ve prospěch Bazinovy teze, že k vynálezu kinematografie nedošlo vývojem techniky, nýbrž že idea filmu si postupně získala techniku. „Jestliže film v kolébce ještě neměl všechny přívlasky budoucího integrálního filmu, bylo tomu tak jen a jen proto, že jeho sudičky nebyly technicky s to vybavit jej těmito přívlasky, nikoli proto, že by si to přál.“<sup>3</sup> Avšak ona platónská „idea filmu“ ani na chvíli nepostulovala film němý.

Jakmile filmové dílo začalo vyjadřovat stále dokonalejší řečí stále subtilnější obsah, nebylo už možné ignorovat slyšitelnost světa. Hovořili jsme už (viz str. 18) o sáhodlouhých titulcích, jež se koncem němého období ukazují ve filmech s propracovaným psychologickým dějem opřeným o dialog (*Utrpení Panny Orleanské*). Neštěstí takových titulků spočívalo v tom, že narušovaly tvarovou jednotu díla a že ztěžovaly vnímání filmu podle záměru jeho tvůrce. Ale ještě horší situace vznikaly v důsledku toho, že tu nebyla hudba, zvuky a šumy závažného dramatického významu.

Nečekané zahoukání klaksonu se nedalo vyjádřit ani titulkem. A co když je film potřeboval? Inteligentnější filmaři vytvořili systém zvukových symbolů, které lze nazvat tichým zvukem. V Murnauově *Poslední staci* vyslechnou zvědavé klepny za dveřmi zprávu, že hrdina je degradován; na jejich tvářích je vidět, v které chvíli k nim tato zpráva proniká, i když divák neslyší nic. Abel Gance ve svém *Napoleonovi* vynakládá velké úsilí na to, aby si divák vytvořil sluchové asociace, když v režisérském scénáři píše: „Čtyři různé detaily zvonů... čtyři jiné záběry neobyčejně velkých zvonů v rychlém pohybu... čtyři jiné záběry zvonů, ještě rychlejších a ještě větších... sto zvonů po čtyři vteřiny ve zmnožené expozici...“<sup>4</sup> Jakkoli chápeme, že takové postupy byly tehdy esteticky a emocionálně nutné, stěží lze tvrdit, že detail zvonu tvoří normální vizuální součást našeho vnímání a že s takovými detaily se má dál počítat i v dnešních režisérských scénářích.

Pres tento organický soulad zvukového filmu a čisté „ideje filmu“ byla opozice proti zvuku velmi ostrá. Přesněji řečeno týkala se vlastně jen jedné zvukové složky: slova. *Hudba* odpor nebudila, vždyť v kinech hrály orchestry. Ve svých improvizovaných partiturách měly takové orchestry často onomatopoeické výrazy (tvořené např. bubnem), do jisté míry tedy rekonstruovaly také stránku *akustickou*.

Naproti tomu *mluvené slovo* obklopovala živá nedůvěra, a to dávno předtím, než se uskutečnila myšlenka zvukového rumu. Už roku 1913 se Irzykowski zamýšlel nad tím, zda „film zemře na slovo“. Než René Clair natočil svůj první zvukový film, hovořil v roce 1927 o „mluveném filmu“ jako o „hrůzném a zrůdném netvorovi, jehož zásluhou se film může stát nutným divadlem pro chudé“<sup>5</sup>. A Chaplin prohlásil v interviewu: „Mluvené filmy? Můžete napsat, že je nesnáším. Zničí nejstarší umění, umění pantomimy... Nejvyšší dojetí je vždycky němé.“<sup>6</sup> Jiné argumentace užíval sovětský teoretik Leo Mur, jenž jménem sovětské montážní školy napsal: „Slovo v podobě monologu a dialogu brzdí rytmus filmové akce... Dialog mění film z expresu v karavanu velbloudů... Film a slovo patří do různých dob, do různých slunečních soustav.“<sup>7</sup> V zaslepené péči o minulé úspěchy zašel nejdál Viktor Šklovskij: „Překážkou barevného filmu, mluveného filmu není technika, nýbrž to, že to není nutné. Mluvený film je stejně nepotřebný jako zpívající kniha.“<sup>8</sup> O podobných výhradách v Anglii píše Lindgren uváděje tehdejší argument, že umění se musí rozvíjet v mezích vlastních výrazových prostředků, neboť



každé prohloubení realistické pravděpodobnosti (polychromie soch) prý oslabuje estetický dojem. Toto tvrzení vyvrací Lindgren příkladem celé kinematografie, jež je ve srovnání s fotografií také krokem k „realistické pravděpodobnosti“<sup>9</sup>.

Většina kritických hlasů však nevycházela z analýzy ontologických vlastností filmu – umění probíhajícího v čase –, nýbrž z prvních filmů opravdu spíš „mluvených“ než „zvukových“. Svou roli tu hrála přecitlivělost, pokud šlo o svébytnost nové múzy, již starší sestry ještě upíraly místo na Parnasu. A také reálná možnost upadnout do područí divadla.

Ale rozváznější hodnocení situace a čas působily ve prospěch zvuku. Bylo by naivní domnívat se, že zásluha o rozšíření zvukového filmu připadá jedině majitelům patentů a reklamě velkých výroben. Umělecká podivná musí probíhat v čase. V čase se uskutečňuje i vnímání zvuků – akustických vln, vysílaných chvějícími se tělesy. Prostorová umění lze těžko ozvučit. Stěží si vůbec představíme, jaký zvuk jaké struktury by měl doprovázet Venuši Milóskou nebo Giocondu. Jedna umělecká podivná – pantomima – se sice obejde beze slova, nikoli však bez hudby a bez jiných zvukových efektů. Kromě toho se mim – třeba jen kostým, třeba jen zjednodušenou rekvizitou a dekorací – vyděluje z reálného světa vytvářející vlastní hermetický svět, který se řídí zvláštními zákony. Nic takového se nemůže stát ve filmu, který odráží vnější, objektivní skutečnost. Přestane-li se v této skutečnosti vyskytovat zvuk, je to jev tak nadpřirozený, že vnuká myšlenku, že jsme se přenesli do zcela jiné dimenze<sup>10</sup>.

Teoreticky i prakticky měli tedy pravdu nikoli ti, kdo v nejlepší snaze donkichotsky bojovali proti samozřejmosti, nýbrž ti, kdo začali přemýšlet o tvůrčím využití nových možností.

Racionální využití zvuku bylo třeba začít rozbořem percepce zrakových a sluchových vjemů, to jest srovnáním podmínek, za jakých se rozcházejí vlny akustické a světelné.

*Sluchové vnímání se liší od zrakového vnímání ve třech aspektech.*

1. Slyšíme zvuky z celého prostředí, jež nás obklopuje (360°), kdežto vidíme ze svého okolí vždy jen výšece (v poli ostrého vidění asi 50°, spolu s polem okrajového vidění asi 120°). Odtud vyplývá nadměru závažná možnost logicky užívat zvuků, jejichž zdroj není na plátně viditelný (vizuálně-auditivní kontrapunkt – viz str. 173).

2. Obrazy vidíme postupně vždy jeden po druhém, kdežto odlišné zvuky se překrývají, lze je míchat, sčítat atd. Vytváří-li film zmožené expozice obrazů (viz str. 110), postupuje v rozporu s podmínkami smyslového poznání, nakládá-li tak se zvuky, postupuje v souladu s těmito podmínkami.

3. Náš rozum provádí přísný výběr z doléhajících zvuků a sděluje vědomí jenom ty, jež mají určitý význam: jsou z okruhu našeho zájmu, překvapují svou neobvyklostí<sup>11</sup> nebo intenzitou. Hovoří-li u stolu mnoho osob najednou, slyšíme jen hlas našeho soubesedníka, i když není nijak zvučnější než jiné hlasy. Odtud plynou různé – někdy dost důsažné – zásahy režiséra do zvukové stránky, opomíjení jedněch zvuků ve prospěch jiných, zásahy, které by se v obrazové stránce uskutečňovaly obtížněji<sup>12</sup>.

Než plátno promluví, zdálo se prostoduchým producentům, že nový vynález nebude mít žádné nové estetické důsledky, protože prostě nastane éra naprosté synchronizace: obraz obsahující zdroj zvuku bude ilustrován příslušným zvukem. A opravdu, první pokusy šly právě touto cestou a rozčarovaly mnoho tvůrců i teoretiků. Tyto pokusy zkarikoval Donenův film o počátcích zvukové éry v Hollywoodu *Zpívání v dešti*: když se v záběru objevila hrdinka se šňůrou perel na šíji, zvuková stopa ihned registrovala podivné chřestění. Znasobeně se zaznamenávaly nárazy perel o sebe. Každé zavření dveří bylo kvitováno příslušným klapnutím, každý hrdinův krok zavrzáním jeho boty.

Taková absolutní synchronizace, plnicí za každou cenu čistě ilustrační funkce, stala se kromě synchronizace dialogů brzy nesnesitelnou. V této situaci se ozval kritický hlas, který dohlédl nejdále; protestoval totiž nikoli proti vynálezu, nýbrž proti jeho užití. Bylo to známé prohlášení Eizenštejna, Pudovkina a Alexandrova o vizuálně-auditivním kontrapunktu (viz str. 174), jež upozorňovalo – i když snad dost jednostranně – na bohaté možnosti asynchronního využívání zvuku. Nejrozmanitější podoby *asynchronu* (méně omezujícího svobodu montáže, na níž sovětským tvůrcům zvláště záleželo) se ve světle zásad sluchového vnímání ukázaly jako plně oprávněné. V následujících letech je tvůrčí praxe rozpracovala.

Můžeme jen litovat, že rozvoj jednotlivých složek zvuku probíhal naprosto *nerovnoměrně*, že se rozvíjel především (často nadměrně) dialog a mnohem méně hudba, zvukové efekty a ticho. „Zvuky zmizely, na ticho se definitivně zapomnělo a hudba se dočkala omezení na několik sirupovitých, nasládlých, sacharinových popěvků“, napsal v roce 1944 Barjavel<sup>13</sup>. Následující patnáctiletí zvukového filmu se postaralo o odstranění nejedné vývojové disproporce předchozího období, správně vytknuté Barjavelem.

Dalšími otázkami filmového zvuku se budeme zabývat v kapitole o vizuálně-auditivním synchronu (viz str. 170), o vizuálně-auditivním kontrapunktu (viz str. 173) a v kapitolách o zvukových efektech (viz str. 269), o tichu (viz str. 275), o hudbě (viz str. 277) a o slově (viz str. 289).

## POZNÁMKY:

- 1.) Tento důkaz nevyvrací ani teatralizace filmu, jeho přesycení dialogem a zanedbávání vizuálnosti, ani celá období v dějinách filmu, v nichž nerozvázně užívaní zvuku (zejména dialogů) vedlo ke zřejmému úpadku filmového umění.
- 2.) Boleslaw Lewicki podle Gibsona: „...struktura samého percepčního aparátu, jehož vjemy z 90 % pronikají do našeho vědomí jako vjemy zrakové, z 5 % jako vjemy sluchové a pro vjemy jiného druhu zůstává jen 5 %“. (Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu. Kwartalnik Filmowy, Varšava, 1958, č. 2.)
- 3.) André Bazin: „Qu'est-ce que le cinéma?. I. Ontologie et langage“, str. 25.
- 4.) Měsíčník Le Rouge et Noir, Paříž, červenec 1928. Cituji podle Marcela Martina: „Le langage cinématographique“, str. 107.
- 5.) Přednáška v Collège Libre des Science Sociales z 19. února 1927. Cituji podle Marcela Lapierra: „Anthologie du Cinéma“, str. 181.
- 6.) V interviewu s Gladys Hallovou pro Motion Picture Magazine; cituji podle Lapierry „Anthologie“, str. 225-226.
- 7.) Leo Mur: Na odnoji osi. Cituji podle sborníku „Voprosy kinoiskusstva“. Nakl. Iskusstvo, Moskva 1955, str. 107.
- 8.) V. Školovskij: „Iceh nastojaščee“. Nakl. Kinopečat', Moskva 1927, str. 21.
- 9.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 98.
- 10.) V anglickém filmu *Přízraky noci* náhle ustane zvuk (rozhlasové vysílání); umožňuje to přejít bez jakýchkoli dodatečných signálů od skutečnosti k prorockému snu, jenž má pro hrdinu varovný význam. Pokračování vysílání znamená, že nadpřirozená vložka skončila.
- 11.) Lindgren správně poznamenává, že obyvatel města zpravidla „neslyší“ hluk motorů na ulici, kdežto vesničani pouští mimo uši kukání kukačky.
- 12.) Takové zásahy mohou také překračovat meze divákovy tolerance. Např. tehdy, když v záběrech z plesu, z nádražní čekárny nebo z kavárny, kdy v obraze vidíme desítky rozmlouvajících osob, režisér a mistr zvuku vybírají jen jeden hovor, jenž nás zajímá, a všechny ostatní rozhovory potlačují. (Stereofonní zvuk – viz str. 366 – pomáhá při zvukové inscenaci takových výjevů.)
- 13.) René Barjavel: Film bez hranic. Čs. filmové nakl., Praha 1947, str. 27.

# TŘETÍ DÍL

## XIV. HISTORICKÝ VÝVOJ STŘIHOVÉ SKLADBY

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 rychlostí 24 okének za vteřinu, by divák sotva postřehl, je správnější konstatovat, že stříhová skladba se týká spojení *dvou záběrů*, při němž poslední okénko předchozího zahořuje slepeno<sup>1</sup> 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. Zásluhou odborného stříhače mohou vznikat průměrné filmy s naivním scénářem, neobratně režirované a banálně fotografované, jejichž stříh je však technicky dokonalý.

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 trvajícími 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 kropicč* – 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 *Dobyti 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 pořádá. 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 lžíčkou ve velkém celku a hned nato detail kočiči 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 stříhu. Smith tu vytváří první skutečnou ‚montáž‘ – zatímco u Mélièse jednota místa děje podmiňovala nezbytně pohled z jediného místa.“<sup>2</sup>

### EDWIN PORTER

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

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.<sup>3</sup> 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 Jacobse<sup>4</sup>, 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 zmoženým expozicím. Ještě roku 1909 hovoří V. Gotvalt v obšírné 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 pádicího automobilu) a teprve na druhém místě se zmiňuje o užitečnosti stříhové skladby ve filmových reportážích např. ze slavnosti, kdy se v jeden celek spojuje výsledek práce několika kamer<sup>5</sup>.

### GRIFFITH

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

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 *dosud 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 lóže, se ukazuje ve čtyřech záběrech, propletených s jinými zlomky děje<sup>6</sup>.

Takový postup mu především umožňuje *stupňovat* podrobnosti. Griffith nemusí konstruovat velkou masovou scénu, ukázanou až potom v několika charakteristických detailech – pokouší se o zkratkovitost skladbu celých velkých výjevů z nejdůležitějších *detaílů*. Tu je třeba připomenout slavnou scénu z *Intolerance* (povídka





## 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 střihová 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 střihové skladby. Bohužel však všemohoucí dialog, jenž je často tvůrcům cestou nejmenšího odporu, dodnes překáží filmovému umění, aby nalézalo nová skladebná řešení v širokém smyslu slova.

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

Pokrok v technickém střihu 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 – viz str. 213) přes ty dějové partie, které si může divák domyslit sám a které nemusí působit únavnou nudu.

Třeba mít na paměti, že střiháče brzdí sama technologie práce na zvukovém filmu. Nepočítá-li se v režisérském 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 střihové 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 systematické 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 a Ch. Ford: „Historie 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 (Živaja fotografija), jeho proischozdenije, ustrojstvo, sovremennoje i buduščeje obsčestvennoje i naučnoje značenije“. Nakl. Vokrug sveta, Moskva 1909, str. 84-85.
- 6.) Podle výčtu Karla Reitze 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. red.)
- 9.) L. V. Kulešov: Iskusstvo svetotvorčestva. 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“. Nakl. Newnes, Londýn 1929. Citována 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 sovetского кино“, str. 296. Cituji podle „Dějin sovětského filmu I.“, první část, str. 120. Jezuitov soudí, že „tato jediná věta znamenala a znamenala 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 Sovexporem. 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.) Sergej Eisenstein: „Film Form. Essays in Film Theory“. Nakl. Denis Dobson Ltd., Londýn 1951, str. 30. Cit. podle Karla Reitze: „Umění filmového střihu“, str. 26.

22.) Sergej Ejzenštejn: „Montáž attrakcionov“ (1923). Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach. Tom 2. Nakl. 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 Noir, 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 vsak 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.

## XV. STŘÍHOVÁ SKLADBA – POKUS O DEFINICI A TŘÍDĚNÍ

### MONTÁŽNÍ PRO A PROTI

Ve slavné brožůře, jež urychlila výbuch Francouzské revoluce, psal Sieyès: „Čím je třetí stav? Všim. 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 Eizenštejn psát: „V naší kinematografii bylo období, kdy se montáž prohlašovala za ‚vše‘. Teď jsme na sklonku období, kdy se montáž považuje za ‚nic‘.“<sup>41</sup>

Podali jsme přehledný historický vývoj stříhové skladby. Teď je třeba složitý a nesnadný jev teoreticky uspořádat. Je mnoho teorií stříhové 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 tvůrci koncepce.

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

Sovětská tvůrčí 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.“<sup>42</sup> Ještě jasněji se vyslovili o dva roku později Eizenštejn, 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.“<sup>43</sup>

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 strukturální vlastnosti filmu je přerušovaný způsob vyprávění; základní metodou tvorby je montáž.“<sup>44</sup>

Tento názor téměř doslovně sdílí také italský teoretik a režisér Renato May, když ve své „Filmové řeči“ z r. 1954 píše: „Montáž je jinými slovy filmová technika v širším smyslu: ve smyslu exprese a postupu, s jejichž pomocí se filmová intuice vybíjí prakticky a esteticky.“<sup>45</sup> Veškeré filmové výrazové prostředky redukuje May na montáž, kterou pak dělí poněkud uměle na montáž „vnitřní záběru“, na „technický“ střih, na montáž „plynulou“, „prémiovanou“ a na montáž „tvůrčí“.

Mezi nadšené stoupence stříhové 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.“<sup>46</sup>

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 ofenzívě.

Švýcarský teoretik Ernst Iros ve svém díle „Podstata filmu a jeho dramaturgie“, napsaném v roce 1938, nejen přisuzuje stříhové skladbě poslední, podřadné místo mezi četnými komponenty filmové tvorby, ale přímo ztotožňuje montáž s technikou „tendenční tvorby“, kterou zahrnuje. „Výraz ‚montáž‘ (Montage), označující činnost spojenou s organizací filmového materiálu (Schnittakt), zrodil se z mechanické zásady tendenčního působení a je jeho příznakem. Montáž znamená sestavit stroj z jeho součástí. Tvorba, jež je v umělcově vědomí prosta krátkodobých cílů, podřizuje se tu zásadě organického utváření... Proto je těžko pochopitelné, proč filmoví tvůrčí přijali a užívají pojmu ‚montáž‘.“<sup>47</sup> V jiné kapitole hovoří Iros o tendenčním tvůrčí jako o padělateli, který své spontánní afekty, „zřídlo veškeré tvorby“, pomocí skladby přizpůsobuje apriorním tezí. 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 čisté 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.“<sup>48</sup> Názory na vývoj moderních forem obrazového vyprávění vedly Bazin k vytvoření teorie *integrálního vyprávění* (viz str. 381 a násl.), 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 Roger<sup>9</sup>, 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

Ohrmná 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<sup>10</sup>. Teprve filmová montáž nám dala poznat *mozaikový 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<sup>11</sup>.

Naše vnímání skutečnosti má mozaikový ráz. Syntetizující rozum skládá nesouvislé vjemy, pozorování, tvary těles a pohybů v rekonstrukce události, 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 kinematografu (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 myslí nebo je vyjadřovati nebo je i vnímatí, 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.“<sup>12</sup>

Bergsonovy teoretické teze podporuje filmař-praktik: „Při dobré montáži divák vůbec nepozoruje, jak záběry po sobě následují, poněvadž to odpovídá normálnímu zvratům jeho pozornosti a poněvadž se tak u diváka tvoří představa o celku, která mu skýtá iluzi skutečné percepcie“ (J. P. Chartier)<sup>13</sup>. 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 nejméně 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 jacisi 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<sup>14</sup>.

Divákovo vědomí tedy vede zvláštní boj, jehož se z jedné strany účastní pocit, že *mozaiková 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 zkušeností filmového diváka. Spolupůsobí tu ještě další pozitivní činitel: divákova psychologická připravenost přijímat filmové dílo *jako dílo konstručně 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 nemyslíli, že vidíme náhodně poskládané a poslepané 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.<sup>145</sup>

Přirozený způsob vnímání skutečností 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 vnučuje 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 hodinami diváků; *scénický prostor* – přes všechny 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 štědrým 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 str. 127 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 tíže 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 pohly – 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*)<sup>18</sup>.

Mnohem podrobnější, ale chaotická a metodicky pochybené je třídění Pierra Morela Melbourne<sup>17</sup>, opakující v pasáži, jež nás zajímá, téměř doslovně Timošenka<sup>18</sup> 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 nárazka, 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 vyprávěcí<sup>19</sup>; 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 úkolu, jež lze klást skladbě, a z nich musíme vyvodit racionální třídění.

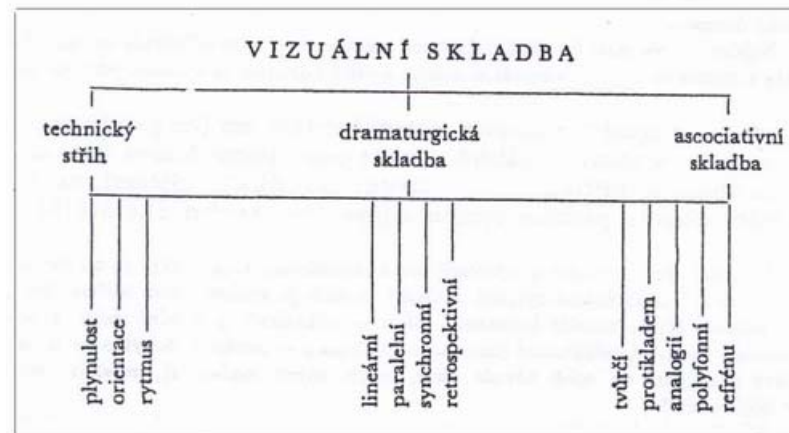
**1.) Technické úkoly** spočívají v uspořádání nasnímaného materiálu do plynulého vyprávění s promyšleným rytmem, jež divákovi jasně a logicky orientuje v situačních změnách.

**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 tvůrce 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 stříhačova, kdežto o úkoly dramaturgické a asociativní pečuje hlavně scenárista a režisér<sup>20</sup>. Konečně se technické úkoly obvykle řeší ve vztahu k menším partitím skládaného díla, kdežto úkoly asociativní, zvláště pak dramaturgické se musí řešit v souvislosti s celým výtvozem, vyžadují jednotlý styl, stabilní skladební „rukopis“.

V našem třídění musíme rozlišovat tyto složky:



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 nejzákladnější 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 fotografie vůbec neobjeví.

„Teprve po dokončení stříhové skladby mohou 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 přidavné jméno vytržené z kontextu.“<sup>21</sup>



## 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: „Budušeje zvukovej filmy. Zajavka“. Sergej Ejzenštejn: „Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach“, tom 2, nakl. Iskusstvo, 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. Nakl. Max Niehang Verlag A. G., Curych 1957, str. 47.
- 8.) Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 31 z ledna 1954. V témže čísle – také v souvislosti s uvedením prvních cinemaskopických filmů – Bazinův žák Jacques Rivette přímo konstatuje, že film se zakrátko „zabývá montáž“, v čem prý spočívá zákonitý vývoj X. múzy. Skutečnost tyto strohé předpovědi ve všem nepotvrdila (viz str. 357).
- 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 izučeniija montažnogo pisma, 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“. Nakl. 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: všimá si totiž těch vad a dvojsmyslů, které vyspělý divák na základe bohatší zkušenosti mimoděk sám opraví.
- 15.) Béla Balázs: „Film“. Bratislava 1958, str. 118.
- 16.) Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 45-47.
- 17.) Pierre Morel Melbourne: Essai d'une table du montage. Bulletin d'IDHEC, Paříž č. 9 z června 1947, str. 4-5.
- 18.) S. Timoschenko: „Film-Kunst und Film-Schnitt“. Nakl. Lichtbild-Bühne, Berlín 1928.
- 19.) Marcel Martin: „Le langage cinématographique“, str. 141-154.
- 20.) Na historické smetiště je tedy třeba vyhodit naivní tvrzení, že stříhovou skladbou se zabývá jedině (nebo hlavně) osoba, sestavující nasnímaný materiál (stříhač nebo režisér ve funkci stříhače). 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: „Cinematografo“. Nakl. Cremonese, Řím 1936.

## XVI. TECHNICKÝ STŘIH

### PLYNULOST

Každý typ stříhové skladby více či méně *tříští* skutečnost na její součásti. Ale stříhač má dost prostředků, aby působil *proti rozpadu scén* v divákově vědomí. „Jenom neúspěch nebo neumění mohou způsobit, že divák cítí oddělenost pohybu, nepříjemné nárazy při změně obrazů nebo podráždění při prudké změně času a místa děje.“<sup>1</sup>

Divák v kině chce mít iluzi, že se *účastní událostí* předváděných na plátně. Je-li z tohoto jakéhosi snu násilně probuzen zásahem vnějšího faktoru, např. přetržením filmového pásu v promítacím přístroji, ozvou se zpravidla v hledišti hlasité projevy nevole. Stejnou nespokojenost, i když si ji hned neuvědomuje, pociťuje divák, když se jeho iluze spoluúčasti na filmu bortí v důsledku faktu vnitřně filmového, tj. především vinou chybné skladby.

Příležitostmi k chybám je mnoho. Nelze přece ve filmu uvádět všechna fakta, spjatá s nějakou událostí. Musí se provádět výběr a teprve vybraná fakta skládat v celek. „Aby film vytvářel iluzi plynulého děje, je třeba uvést ty jeho momenty, které by se *zachovaly v paměti očitého svědka*.“<sup>2</sup> Logicky vzato, fakta vybraná paměti (neobyklá, důležitá, působící na další chod událostí) je třeba na plátně sestavovat podobně, jak je sestavuje náš rozum.

Proto také plynulá skladba může vyvolat dojem, jako by po celý film „běžel na plátně jen jeden záběr“.<sup>3</sup> Dochází tak ke kompromisu, o němž jsem se už zmínil (viz str. 142). „Dojmu plynulosti se dosahuje účastí diváka, který na základě svého filmového vzdělání přijímá za normální takový sled obrazů, jenž je zřejmě nelogický“, píše významný francouzský stříhač. „Je známo, jaké odvahy bylo potřebí, aby po záběru celého člověka byl poprvé ukázán týž člověk s nohama odříznutými rámem... Plynulost je vizuální a psychologickou iluzi.“<sup>4</sup>

Vzorným příkladem toho, jak zachovat plynulost přes velkou změnu ve vývoji situace, je scéna z Pudovkinova *Dezertéra* (z roku 1933). Když se nezaměstnanému nepodařilo ukrást chléb, vrhá se pod kola elegantního auta. Tu je stříh a v detailním záběru následuje výjev, jak proudem vody a dlouhou metlou smývá hlídač s asfaltu tmavou skvrnu...

Mistrovským kouskem iluze plynulosti, vedoucím nejprve k vědomému narušení této iluze, je montáž jedné scény z Clémentovy *Hráze na Pacifiku*. Nadějný mladý muž, jenž přijel nutným autíčkem do velkého města, začne v hledišti kina flirtovat s hezkou ženou. Pojednou žena na podnět svého muže opouští sál kina. Náš hrdina učiní bezděčný pohyb, jako by chtěl také odejít ale uprostřed gesta se zarazí. Tu je stříh a následující záběr ukazuje hrdinu jak jede sám v elegantní limuzíně. Divákovi nejdříve napadne: ukradl ji. Druhá myšlenka: v tom případě se režisér dopustil chyby, neboť tak důležitý hrdinův čin měl připravit několika záběry. Kamera zatím panoramuje poněkud dozadu a my vidíme, že hned za limuzínou jede rachotina našeho hrdiny a v ní rozveselená žena z kina a její druh.

Je jasné, že iluze plynulosti se snadněji dosahuje spíš určitými typy skladby než jinými, spíš pomocí lineární skladby než paralelní, spíš skladbou analogií než skladbou protikladem. Ale jistě je i to, že dobrý stříhač dosáhne lepší plynulosti užívaje „těžšího“ způsobu než špatný stříhač způsobem „lehčím“. V lineárním motivu Frycka ze *Chopinova mládí* je křiklavý nedostatek plynulosti, když opouštíme hrdinu, jak se potuluje mezi pastýři po mazurských mokřinách, a pak ho za vteřinu znenadání nalézáme v divadelní lóži na koncertě Paganiniho. Naopak např. v *Tragickém honu* si nikdo nevšimne přenášení děje z prostředí banditů do prostředí pronásledujících je rolníků a zpět, natolik si logika děje žádá, aby v příslušné chvíli k tomuto skoku došlo.

Pocit plynulosti podporují *velmi dlouhé záběry*, jež vyplývají z teorie integrálního vyprávění (viz str. 381); skoků v čase a prostoru je při nich mnohem méně než v „normálních“ filmech. Avšak při této metodě – není-li režie dost zručná – nepochybně hrozí nebezpečí, že se vyskytnou zbytečná, nudná místa, že se zachytí i takové momenty, jež by se „v paměti očitého svědka“ neuchovaly.

Technické práce, věnované stříhačovu povolání, oplývají praktickými radami, jež mohou v omezené míře plynulost posílit. Aniž zabředneme do těchto dost speciálních podrobností, ocitujeme jako příklad dvě takové rady, jež mají obecnější platnost. První bychom mohli označit jako *plynulost pohybu*; formuloval ji jako vlastní myšlenku Georg Wilhelm Pabst: „Stříh je třeba provádět v tom okénku, kde je postava v pohybu, a pak užít záběru, v němž se buď navazuje na týž pohyb nebo v němž trvá jiný pohyb.“<sup>5</sup>

Druhou zajímavou praktickou radu proti *zdánlivému opakování pohybů* formuluje Renato May na základě vlastních montážních experimentů. Fotografujeme-li nehybnou postavu v celkovém záběru a pak stříháme na detail, vzniká u diváka iluze pohybu, aniž se model vůbec pohne. Jestliže tato postava navíc provádí



např. pohyb rukou a uprostřed tohoto pohybu přerušíme celkový záběr a druhou polovinu pohybu ukážeme v detailu – dodatečná iluze pohybu celé postavy vyvolá dojem, jako by postava couvla a opakovala tu fázi pohybu, kterou jsme už viděli. Podle Maye je třeba v těchto případech několik okének vystřihnout a v opačném případě (od detailu k celku) několik okének opakovat, aby se plynulost pohybu zachovala.<sup>6</sup>

S prohrěšky proti plynulosti se pojí *prostřihy*. Prostřih je krátký záběr uvnitř jiného, dlouhého záběru. Prostřih má obvykle neutrální, popisný ráz.

Nadměrné užívání prostřihů je nesnesitelnou manýrou. Střídmě užívaný prostřih může však plnit tři kladné funkce, 1. Může popisně obohacovat danou scénu tím, že ihned ukáže reakce jejích účastníků. 2. Účinně může dramaturgicky členit příliš dlouhý, vizuálně monotónní záběr. 3. Konečně může maskovat část celkem zdařilého záběru, postiženého však uprostřed režijní nebo technickou vadou.

Naproti tomu skutečnou chybou proti plynulosti, jež diváka vždy šokuje, je *zdvojování* nějaké části *filmového času* dvěma záběry z různých hledisek, které se časově překrývají (např. výstřel z revolveru a pak opětně třesknutí výstřelu a pád zasažené osoby). Těto chyby se nevyvaroval ani tak zkušený režisér jako Alexandr Korda. V jeho *Lady Hamiltonové* stahuje Nelson světlo lampy, načež následuje záběr Emminy tváře a na ní je opět vidět efekt staženého světla.<sup>7</sup>

## ORIENTACE

Film je řečí zkratek. Jsou-li však zkratky příliš radikální a zejména užívá-li se jich špatně, přestává se divák ve filmu orientovat. Místo aby se zmocnil zjevného i skrytého smyslu nového záběru, maří čas úsilím, aby spojil nový záběr s předešlým, aby našel ztracené pojítko (viz str. 127 a násl.).

Stává se i to, že tvůrci filmu ani neužijí zkratky, ale neobratným postupem nebo vložením nějakého záběru mimoděk pověsí divákovi na nos bulíka.

Obecně platí zásada, že po rozhodném skoku v čase nebo prostoru je třeba poněkud přibrzdit tempo děje, vložit několik statických informatických záběrů z větších vzdáleností, aby se hned vědělo, kam se děj přenesl, kdo se ho účastní a jak vypadá topografie místa děje.

Odchytky od tohoto pravidla mohou být jen záměrné, aby se využilo překvapení diváka. Orson Welles tak rád začíná scénu, aby si divák – na rozdíl od protagonistů – musel domýšlet, kde je a s kým se musí seznámit. Když v *Doteku zla* (z r. 1958) přichází Orson Welles v noci do laciného budoáru Marlen Dietrichové, domýšlíme si jen, že ty dva spojuje nějaká stará známost, ale nevíme, kde jsme se octli, ani jaký je vzájemný vztah obou postav.

Staré westerny se řídily zásadou, že kladný hrdina vchází na plátno zprava, záporný hrdina zleva. Karikaturně naivní zásada skrývá správnou myšlenku o stálých směrech, jež je v základe podobných postupů: chvalitebnou snahu o co nejrychlejší orientaci diváka, pokud jde o vzájemný poměr sil, jež se za chvíli střetnou. Přehlížení této zásady vedlo k tomu, že režisér Rybkowski v *Prvých dnech* zamotal směr náporu bandy se směrem protiúderu dělnického oddílu tak, že četné bitevní záběry v tomto filmu diváka citově nezaujaly, protože se vůbec v průběhu bitvy nevyznal. A zatím už Griffith v bitvě u Petersburgu (ve *Zrození národa*) dbal na to, aby konfedační armáda útočila výhradně zleva napravo a Yankeeové zprava nalevo.

Základní, ale stále platný příklad z této oblasti uvádí Reisž.<sup>8</sup> Vyjde-li postava z obrazu napravo, musí v následujícím záběru – když v tom pohybu pokračuje – vstoupit do obrazu zleva. Postupuje-li režisér jinak, mate diváka, ledaže mu chce naznačit, že se postava vrátila tam, odkud vyšla.

Význam orientačních funkcí montáže vzrůstá, když divák těžko rozeznává prostředí a hrdiny. Bitva z *Prvých dnů* by byla mnohem přehlednější, kdyby jedna z bojujících stran měla uniformy. Podobně je tomu např. s japonskými filmy. Rozeznat totožnost japonských postav je pro evropského diváka mnohem nesnadnější než pro diváka japonského. Japonskému režisérovi se může zdát, že nějakou tvář stačí exponovat na zlomek vteřiny, aby pak touto tvář začal nějakou pozdější scénu. Z hlediska evropského diváka taková montáž nestačí: buď by se ona tvář měla v prvním záběru exponovat déle nebo by bylo namístě začít pozdější záběr výrazným navázáním na tuto postavu.

Podobně ztracen jako v případě japonského filmu se může cítit evropský divák, divá-li se na evropský film, v němž se překotně uvádí příliš mnoho jednajících osob. Povrchně poznané tváře se mu navzájem pletou, což vede k omylům a ke ztrátě dějového útku (např. v jinak zajímavém Lenartowiczově filmu *Uvidíme se v neděli*).

## RYTMUS

V teorii filmových výrazových prostředků budil vždycky nejvíce nejasností problém stříhové skladby; v teorii stříhové skladby opět budí nejvíce nejasností problém rytmu.

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Třetí díl ( 94 )**

Říká-li se „filmový rytmus“, zaměňují se často dva zcela odlišné pojmy: 1. „*hudební*“ efekty zrytmizovaného sledu obrazů a 2. *dramaturgické* efekty obsahově určitých záběrů, vyplývající ze vztahu těchto obsahů k délce záběru. Tyto dva zcela různé aspekty filmového rytmu budeme kvůli rozlišení nazývat 1. *stříhovým rytmem* a 2. *režisérským rytmem*.<sup>9</sup>

Nezajímá nás tu eventuelní třetí aspekt filmového rytmu: intenzivní pohyb uvnitř obrazu v rámci jednoho záběru. V našem pojetí souvisí tato věc s pohybem předmětu (viz str. 78 a n.) a zahrnovat ji do rytmu je logicky pochybené: rytmus – jako všechny jevy skladby – lze vztáhnout na sestavení alespoň dvou nebo více záběrů. A naopak: všechno, co lze zkoumat jen v rámci jednoho záběru, je třeba zahrnout do „tempa“ (tempo hereckého projevu, tempo pronášení textu) nebo „rychlosti“ (rychlost pohybu kamery, rychlost pohybu předmětů).

**a) Stříhový (hudební) rytmus.** Toto pojetí filmového rytmu bylo rozšířeno, především na sklonku němé éry kinematografie. Nedostatek zvuku vedl k zájmu o všechny náhražky zvukové stránky. Pokládalo se za možné nahradit *hudbu zvuků* „*hudbou obrazů*“, tvořenou podle hudebních zákonů.

Impresionisty a představitele avantgardy však zajímaly i hlubší důsledky analogie „*hudba zvuků* – *hudba obrazů*“. Vedle architektury byla hudba tím druhem umění, jež nejméně souvisel a prvky skutečnosti a za většinu materiálu vděčil vlastní strukturální specifitě. Filmovou řeč – jak ve dvacátých letech tvrdili odpůrci naturalistické doslovnosti – je možné přiblížit hudební řeči, a to rytmem.

Rytmus se stal jakousi samoúčelnou absolutní hodnotou. „Film a hudbu spolu pojí to, že pohyb už pouhým rytmem může vytvářet vzruchy“, psala Germaine Dulacová<sup>10</sup>. V hodnocení rytmu zašel ještě dál francouzský kritik René Schwob, jenž v něm spatřoval – nic víc a nic méně – vlastní předmět filmu; vyjadřuje se žargonem, příznačným pro ona léta, napsal: „Předmětem filmového umění není ani tak pohyb jako sám čirý rytmus; každá forma v něm vyjeví své tajemství; nezávisle na zdání, jež sama vytváří, prohlásí se za pokornou věc, pohybující se uvnitř své vlastní harmonie.“<sup>11</sup> Stěží dnes chápeme, co měl na mysli René Clair, když roku 1924 o rytmu napsal, že „tato otázka se zdá nejdůležitější ze všech, jež v současné době musí kinematografie řešit“<sup>12</sup>.

Tyto koncepce vznikaly v souvislosti s nadějemi, jež se v praxi neuskutečnily, že totiž stříhová rytmizace jednotlivých záběrů, odměřování jejich délky podle matematické symetrie hudebního rytmu, je s to vdechnout nasnímánému materiálu nebyvalou emocionální působivost, jež samému materiálu dána není.

V Polsku na tyto myšlenky navázal Leon Trystan; vedl tři *přímé analogie* mezi hudbou zvuků a „*hudbou obrazů*“. Podle jeho mínění 1. „intenzitě zvuku v hudbě“ odpovídá „intenzita světla obrazu na plátně“; 2. „výšce zvuku“ odpovídá „doba trvání jednotlivého záběru“; 3. „barvě zvuku“ odpovídá „akce daného úseku filmu“<sup>13</sup>. Z těchto analogií nutně vyplývalo – což ostatně Trystan zcela vážně radil režisérům – že film se musí natáčet se stopkami v rukou.

Protí Trystanovým naivně formalistickým spekulacím vystoupil Irzykowski, citlivě odhalující nejslabší místa myšlenky o „*hudebním rytmu*“: „Podle hudby by dnes chtěli přetvářet jiná umění, prý zbloudilá... Tato snaha se pojí s naprostým nepochopením všeho toho, co je v poezii obsahem, hodnotou... Požadavek *rytmizovat film*, velmi módní, avšak velmi neurčitý, lze uskutečnit *jen se zřetelem* k obsahu, poněvadž jen důležitost určitých pasáží nebo zalíbení v nich může mít rozhodující význam pro to, mají-li být jedny epizody rozvedeny obsírněji a jiné skromněji, mají-li být jednotlivé celky kratší nebo delší.“<sup>14</sup>

Snad nejnámějším praktickým výsledkem spekulací stoupenců „*stříhového rytmu*“ je slavná scéna čtverylky z Clairova *Slaměného klobouku*, natáčená a sestřižená v rytmu skutečně čtverylky, pro film speciálně vybrané. Do této znamenité scény jsou věleněny prostřihy, obsahující ženichovy zoufalé domněnky. Při tanci si představuje, jaké spousty tropí v jeho bytě černí pánové v cylindrech, jejichž zlobné pohyby jsou zrychleny. Je pochopitelné, že jsou ve čtverylkovém rytmu stříhány scény, věnované samému tanci. Naproti tomu prostřihy hrdinových myšlenek rytmičnosti stříhu ani nic nezískávají ani neztrácejí. Prostě tu rytmičnost nepozorujeme. Scéna je znamenitě režirována, ale její vtípnost by nijak neutrpěla, kdyby se jednotlivé záběry sestřihly v poněkud jiném rytmu.

Praxe „*stříhového rytmu*“ po zavedení zvuku téměř zanikla. Žádný režisér neobětuje své obsahové úkoly iluzornímu efektu „*hudby obrazů*“, když na kývnutí může podepřít obraz skutečnou hudbou. Naproti tomu nezanikly pokusy prosazovat tuto skladbu teoreticky.

Celou třetinu své „*Kinografické mluvnice*“, vydané v roce 1947, věnuje Robert Bataille zdánlivým možnostem „*stříhového rytmu*“. Dokládá, že v „*básnickém*“ filmu nezávisí délka záběru na jeho obsahu, nýbrž

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Třetí díl ( 95 )**

na „požadavcích rytmu, kdy filmař konstruuje svou hudbu zrakově“<sup>15</sup>. Doporučuje, aby se podle vzoru latinské prozodie vytvářely scény jambické, scény daktylské, scény anapestické. Je-li záběr příliš dlouhý – je třeba ho zkrátit, je-li příliš krátký – musíme jej prodloužit, jen aby se vyhovělo náročné „veršové stopě“.

Autor si je ovšem vědom, že při záběrech určitého významového obsahu – zejména při záběrech dialogických – by podobné operace prostě neměly smysl. Vyvozuje z toho však nečekaný závěr: je tedy třeba hojněji užívat záběrů, neobsahujících žádnou myšlenku, „Abychom dosáhli čistého kinematografického rytmu, je třeba na minimum zredukovat obsah záběrů a v nich obsažených idejí... Pro vizuální rytmus by bylo prospěšné, kdyby se vytvářel ze záběrů zobrazujících ozubená kola, kruhy, vlny nebo přímo ze záběrů rozostřených a rozmazaných, jež nevyžadují žádné intelektuální objasnění.“<sup>16</sup>

Když Bataille takto povzbuzuje k tvoření formálních bizarností, při nichž by nezůstal bez úhony smysl ani těch intelektuálně nejzjednodušenějších záběrů, nedává vůbec žádnou záruku, že tvůrce, jenž se řídí jeho radami, dosáhne zamýšlených výsledků: „Avšak pravým čidlem rytmu je ucho... Od vizuálních rytmů nelze mnoho očekávat, nepodporují-li je adekvátní rytmy hudební.“<sup>17</sup>

To povzbuzení není nijak povzbudivé. A snad dáme zapravdu hudebnímu vědci Bertelinovi – jehož Bataille cituje –, který píše o rytmu vůbec: „Jeho význam je nepřímo úměrný vývoji umění. Základní roli hraje v umění divokých plemen, vtiskuje beztvaremu zpěvu, jež provází, barvu a pohyb.“

**b) Režisérský rytmus.** Nevyplývá-li tedy filmový rytmus z apriorního vztahu délky jedné záběru k druhým, v jaké míře pak závisí délka záběru na obsahu, jež v sobě nese?

Jak tvrdí J. P. Chartier, každý záběr má svou malou expozici, kulminaci (to, co posouvá děj kupředu) a moment „vybití“. „Je-li každý záběr střížen právě ve chvíli, kdy zájem slábne a kdy je nahrazen jiným záběrem, divákova pozornost je stále udržována v napětí; říká se, že film má tempo.“<sup>18</sup> Podobně zní známá definice Spottiswoodova: „Záběr se stříhá a nahrazuje jiným, když křivka divákova zájmu začíná klesat.“ Takto lze režisérský rytmus definovat jako *rytmus vlnění divákovy pozornosti*.

V této definici zneklidňuje jen jedno. Chartier a Spottiswoode – jak se zdá – mlčky předpokládají, že všechny záběry daného filmu jsou si svým dramatickým obsahem navzájem rovny, že stejnou měrou rozvíjejí děj, že mají stejnou možnost upoutat divákovu pozornost.

Tomuto nesnadnému problému bylo dosud věnováno nesmírně málo studií. Je však třeba předpokládat, že ideální místo, kde se má daný záběr stříhnout a nahradit jiným, závisí nejen na míře divákova zájmu (těžko změřitelného), ale i na prvotních činitelích, kteří tento zájem regulují a které se vynasazíme dál vypočítat. Hned však s Reiszem připomeňme, že „délka záběrů v němém filmu byla určována pouze jejich vizuálním obsahem“, kdežto ve zvukovém filmu je rytmus často určován spojenými efekty auditivně-vizuálními, jež „nemusí být pokaždé obsaženy v samém obraze či zvuku“<sup>19</sup>.

Délka záběru tedy závisí:

**a)** Především na *poznávacím náboji* daného záběru. Jestliže kulminace záběru (ona „užitečná metráž“ záběru, nezbytná k posunutí akce) byla už připravena předchozími záběry a divák ji očekává, lze záběr stříhnout daleko lakoničtěji než v případě, kdy záběrem začíná nová autorova myšlenka, kdy záběr přenáší diváka na jiné místo a do jiného času děje, kdy popisuje, kdy nám představuje nové postavy, nové prostorové poměry apod.

**b)** Na *tempu hereckého projevu*, zejména na *tempu dialogu*. Majestátně pomalé hercovo gesto se nemůže stříhat, dokud pohyb trvá, ani hned po jeho zakončení, a umělé zkracování dialogických záběrů vystřiháváním krátkých momentů mlčení mezi dvěma replikami přináší zpravidla víc škody než užítku.

**c)** Na *pohybu uvnitř záběru*. Je jasné, že scény a záběry, plné rychlého pohybu, se lépe podávají rychlé montáži.

**d)** Na *záměru subjektivního zrychlení nebo zpomalení pohybu*. Při křížovém střihu honičky šerif – vrah – šerif – vrah mají být záběry šerifa kratší než záběry vraha, neboť to vytváří dojem, že představitel zákona zločince dohání<sup>20</sup>.

**e)** Na *dramatickém náboji*. I scéna formálně statická se může skládat z většího počtu krátkých záběrů, vyjadřuje-li velké dramatické napětí, např. očekávání něčeho. Ale i naopak: čekání je důvodem i k velmi dlouhému záběru s nepatrným obsahovým nábojem, který je potřebný pro vytvoření dramatické cézury, uvádějící diváka do stavu netrpělivosti.

**f)** Na *množství detailů*. Detaily, jež se snadněji vnímají, protože jsou obsahově chudší, mohou být celkem kratší.

**g)** Na *rychlosti jízdy kamery* nebo panorámování. Pomalý pohyb kamery implikuje pomalou montáž, prodlužuje záběry.

**h)** Na *tempu interpunkčních znamének*. Po velmi pomalé roztmívače očekáváme dlouhý záběr.

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Třetí díl ( 96 )**

**ch)** Konečně na *tempu*, jež chce dát režisér obrazu nebo sekvenci. V „oddechové“ sekvenci, umístěné mezi dvěma prudkými „atrakcemi“ filmu, převažují prodloužené záběry.

Průměrná délka filmových záběrů se od roku 1895 do vynálezu zvuku zkracovala, až dosáhla průměru 2-3 vteřin<sup>21</sup>, kdežto po zavedení zvuku prudce stoupla na 6-8 vteřin. (Oko vnímá rychleji než ucho; patnáctimentrový filmový pás je oku srozumitelný, avšak 15 cm zvukové stopy ucho vůbec nerozezná, nemluvě o tom, že jejich plynulé napojení naráží na nepřekonatelné překážky). Tendence prodlužovat záběry v současné kinematografii trvá, a to nejen pod tlakem vulgární invaze dialogu, ale i vlivem subtilní teorie integrálního vyprávění.

Musíme co nejvíc zdůraznit, že krátké záběry nutně neznamenají rychlé tempo děje a že tempo děje a režisérský rytmus naprosto neznamenají totéž. Jak jsme se snažili dokázat, režisérský rytmus je určitým formálním postupem, který může odpovídat obsahu filmu, ale nemusí.

Rychlý *režisérský rytmus* (velký počet krátkých záběrů) i ve spojení s rychlým *tempem režie* (rychlý pohyb v obraze, časová kondenzace událostí) mohou, ale nemusí vést k *rychlému tempu děje*, neboť to záleží především na dramaturgii scénáře. „Viděl jsem filmy, kde všichni běhají: velmi pomalé“, praví francouzský mistr psychologické introspekce Robert Bresson<sup>22</sup>. Zajímavý jev divákovy nudy není spjat s rytmem filmu. Při nejméně nápaditých, sériových kovbojkách se neubráníme zívání přes prudký cval a bleskový střih, kdežto puntičkářská, nekonečná, s klasickým klidem režírovaná scéna z Dassinovy *Rvačky mezi muži*, jež je jednou velkou dramaturgickou cézурou, beze zbytku upoutává divákovu pozornost, ačkoli „se nic neděje“.

Krátký obsah filmu je vždy nudnější než film sám. Nuda nevyplývá z nadměrné délky některého záběru, nýbrž z jeho obsahové chudoby. Dva metry filmu s pohledem na mraveniště vzdálené deset kroků nudí víc, než dvacet metrů téhož mraveniště sňatého z výšky deseti centimetrů.

Zdáleka ovšem nechceme tvrdit, že obsah filmu rigorózně určuje režisérský rytmus skladby a brání jakémukoli zásahu režisérovy individuality. Týž úkol, kladený režisérským scénářem, lze řešit dvěma způsoby – rychlejším a pomalejším rytmem. Rozdíl mezi dvojím řešením nemůže být příliš velký. Stačí však k tomu, aby režisér mohl podle svého záměru působit na zpomalování nebo zrychlování tempa skladby.

Jestliže se Pudovkinův *Konec Petrohradu* skládal z více než 2000 záběrů, jestliže Beckerův *Antoine a Antoinetta* operoval ještě 1250 záběry<sup>23</sup>, pak takové filmy jako *Prázdniny pana Hulota* nebo *Darmošlapové* nemají ani 400 záběrů.

*Pomalý rytmus střihu*, jenž se nejednomu zbrklému kritikovi zdá a priori nedostatkem a vnuká mu nesprávné pochybnosti o režisérovy schopnostech, lze v četných případech přímo doporučit<sup>24</sup>. Můžeme uvést mnoho příkladů, abychom dokázali, že pomalý rytmus je účelný.

**a) Nálada.** Záběry, jež mají vytvářet atmosféru daného prostředí, musí být popisné, pomalé, někdy i z hlediska děje neutrální – neposunují jej kupředu. (Záběry hádky dvou prodavačů z římského bazaru ve *Zlodějích kol*.)

**b) Psychologie.** Klíčení citů nebo jejich jemné rozružení lze pomocí zkratkového střihu nanevlastě naznačit, objavitelská práce v této oblasti však vyžaduje dlouhých metrů filmu (nádražní scéna rozloučení milenců z *Pouta nejsilnějšího*).

**c) Nuda – lenost.** Dramaturgicky nepotřebné opakování určitých motivů nebo dokonce jejich zdůrazňování budí efekty zoufalé nebo komické monotonie. (Procházky unuděného manželského páru z *Prázdnin pana Hulota*.)

**d) Bezmocnost, odsouzení k nečinnosti.** Protahování záběrů, v nichž je už hrdina vůči svému osudu bezmocný, může tvořit výrazný kontrast s výjev, v nichž hrdinovo jednání přineslo efektivní výsledky. (Závěrečná sekvence ve filmu *Oko za oko*.)

**e) Vnitřní klid, duševní rovnováha.** Zvolněná inscenace prozrazuje hrdinovu rozhodnost, pokud jde o cestu, pro niž se rozhodl (chování hrdinky v první části *Vesničanky*).

## POZNÁMKY:

**1.)** Vsevolod Pudovkin: O montáži. Ve sborníku „Film je umění“, str. 85. S tezí o nevyhnutelně negativním dojmu ve chvíli, kdy si divák uvědomuje skok v čase nebo v prostoru, by nesouhlasil snad jenom Ejzenštejn, pokud by stál na teoretickém stanovisku intelektuálního filmu.

**2.)** Jean-Pierre Chartier: Les „films à première personne“ et l'illusion de réalité au cinéma. Revue du Cinéma, Paříž, č. 4 z ledna 1947, str. 39.

**3.)** Andrew Buchanan: „Film Making. From Script to Screen“. Nakl. Faber and Faber, Londýn 1937.

**4.)** Jean Feyte: Le montage. Ve sborníku: „Le cinéma par ceux qui le font“, str. 249. Feyte je stříhačem více než 70 filmů, mj. *Bran noci*, *Boje o těžkou vodu*, *Přehlídka ztraceného času*.

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Třetí díl ( 97 )**

- 5.) Georg Wilhelm Pabst: Interview s... Close-Up, Londýn 1927, Cituji podle Jerzyho Segela: Georg Wilhelm Pabst a realismus. Ekran, Varšava, č. 18 z r. 1957.
- 6.) Renato May: „Il linguaggio del film“, str. 98-99.
- 7.) Srov. už předtím str. 55. Ke zdvojení filmového času svádí zejména spojení pohledu s protipohledem.
- 8.) Karel Reisz: „Montáž filmový“, Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1956, str 173-4. (Odkazujeme na polské vydání, protože z českého překladu byla tato pasáž vypuštěna. – Pozn. překl.).
- 9.) Nomenklaturou, již tu navrhuji, snažím se v prvním případě zdůraznit dost autonomní funkci stříhače, nakládajícího s nasnímaným materiálem hlavně jako se surovinou, a v druhém případě základní váhu obsahového náboje natočených záběrů, pojatého do nich podle režisérova záměru.
- 10.) V periodiku Le Rouge et le Noir, Paříž, červencové číslo 1928. Cituji podle Henriho Agela: „Le cinéma. Syntèses contemporaines“. Nakl. Casterman. Turnai, Paříž, 1955, str. 74.
- 11.) René Schwob: „Une melodie silencieuse“. Nakl. Grasset, Paříž 1929, str. 127. Cit. podle Henriho Agela: „Esthétique du cinéma“, str. 18.
- 12.) René Clair: „Po zralé úvaze“. Orbis, Praha 1964, str. 64.
- 13.) Leon Trystan: Kino jako muzyka wzrokowa (Estetyka kinematografu). Film Polski, Varšava 1923, č. 4-5. Cit. podle Barbary Armatusové: Leon Trystan – teoretyk film. Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 4 z r. 1957, str. 36.
- 14.) Karol Irzykowski: „Dziesiąta Muza“, str. 113-115. (Podtrženo autorem.)
- 15.) Robert Bataille: „Grammaire cinégraphique“, str. 55.
- 16.) Tamtéž, str. 97-98.
- 17.) Tamtéž, str. 99.
- 18.) Jean Pierre Chartier v publikaci Bulletin de l'I. D. H. E. C., Paříž, č. 4 ze září 1946.
- 19.) Karel Reisz: Umění filmového stříhu, str. 34.
- 20.) Srov. Gaston Bounoure: L'expression cinématographique. Ve sborníku „Regards neufs sur le cinéma“, str. 102.
- 21.) Renato May: „Il linguaggio del film“, str. 202 (poznámka).
- 22.) Cituji podle Marcela Martina: „Le langage cinématographique“, str. 151.
- 23.) Tu Martin (cit. dílo, str. 126) upozorňuje na rozdílné matematické výpočty: režisérský scénář *Antoina a Antoinetty* předpokládal jen 850 záběrů. Během natáčení se mnoho záběrů rozpadlo na menší jednotky v důsledku krizového stříhu (pohled-protipohled). Pro filmologa je ovšem závazné nikoli výrobní hledisko, nýbrž konečně dosažený estetický výsledek (viz poznámku 6 na str. 14).
- 24.) Ovšem s podmínkou, že zkoumáme scénáře těchto vysokých filmových kvalit. „Opravování“ špatných scénářů zrychlováním nebo zpomalováním stříhového rytmu celkem nikam nevede.

## XVII. DRAMATURGICKÁ SKLADBA

### LINEÁRNÍ SKLADBA

Vyplyvá z nejprostšího druhu vyprávění, jež operuje jednotou děje a často i jednotou místa a času.

Je to skladba *rigorózně podřízená chronologii*, v níž se specifickým uspořádáním materiálu žádných dodatečných efektů nedosahuje.

Lineární skladba, protiklad veškerých odboček, staví na první místo otázku „a co dál?“. Výstižnou literární analogii k tomuto typu skladby nalézá Ernest Lindgren v rozpravě literárního kritika E. Forstera „Aspekty románu“<sup>41</sup>.

Forster zpřesňuje rozdíl mezi fabulí a syžetem. „Označili jsme fabuli (story) jako relaci o událostech v jejich časové posloupnosti. Syžet (plot) je také vyprávěním o událostech, zvláště se tu však zdůrazňuje příčinná vazba. „Král zemřel a pak zemřela královna“ – to je fabule.

„Král zemřel a královna pak zemřela žalem“ – to je syžet. Časová posloupnost je zachována, ale příčinná vazba se stává zásadním prvkem. Nebo: „Královna zemřela, nikdo nevěděl proč, až se pak zjistilo, že to bylo žalem nad královou smrtí“. To už je syžet s prvky tajemství... Nedodrží časovou posloupnost, odchyluje se od fabule tak dalece, jak mu to jen její meze dovolí. Uvažme smrt královny. Byla-li rozřešena v rámci fabule, ptáme se: „Co se stalo potom?“ Jestliže šlo o syžet, ptáme se: „Proč?“

Lineární skladba, služební fabule, nikoli syžetu, se vskutku příliš nehodí k odhalování příčin, zejména skrytých příčin předváděných událostí, dobře vsak slouží ve všech filmech nebo pasážích filmu, kde jde hlavně o sdělení holých faktů.

Ve skladbě tohoto typu nabývají zvláštní váhy nejrozmanitější stylistické útvary (viz str. 209). Umožňují pominout ty partie fabulárního materiálu, jež stačí divákovi jen napovědět, aniž je třeba je ukazovat.

Lineární skladba, nejprostší a nejčastější, je základní znalost, jak dobře vyprávět pomocí obrazů.

### PARALELNÍ SKLADBA

Jde tu o dva nebo *několik motivů*, závislých na sobě přímo nebo nepřímo, které se rozvíjejí postupně, přičemž se tyto motivy v obsahu filmu *proplétají*.

Klasickým příkladem je tu stavba *Intolerance*, v níž se proplétá 1. dobytí Babylónu Kýrem, 2. umučení Krista, 3. Bartolomějská noc a 4. „matka a zákon“, téma ze současných stručných zpráv. Proplétání děje připravil Griffith s rozmyslem: „Moje čtyři příběhy se budou střídát. Zprvu budou probíhat odděleně a budou se odvíjet zvolna a klidně; postupně se však budou sobě přibližovat, stále v rychlejším tempu, až k rozuzlení, kde se spojí v jediný proud prudkých dojmů.“<sup>42</sup> Jak vyplyvá z režisérova prohlášení, souběžné (nikoli následné) rozvíjení všech motivů mělo náležitě posílit výsledný ideový účín.

Při všech věcných rozdílech se *Intoleranci* svou formální konstrukcí podobají *Krásky noci* se svými čtyřmi příběhy, jež se odehrávají 1. v 18. století, 2. v 19. století, 3. v období fin du siècle a 4. v současnosti. Po slavné honičce stoletími končí tyto příběhy logickým rozuzlením na půdě současnosti.

Příkladem paralelní skladby je i *Svátek pro Henrietu*, v němž se proplétá spor dvou literátů písčících scénář: verze prvního literáta a verze druhého literáta.

V paralelní skladbě *nemusí* spojení scén *vyplyvat z přísné dramaturgické závislosti*. Někdy jde jen o to, aby současné vnímání několika motivů budilo u diváka nové dojmy, vzniklé jejich konfrontací. „Proto je tento typ skladby oblíben v dokumentárním, zejména publicistickém filmu, jenž v divákově vědomí *stále zpřítomňuje* dvě řady argumentů. Např. v proslulém Resnaisově filmu *Noc a mlha* se archivní záběry hitlerovských táborů smrti proplétají s banální idyličností těchto míst dnes, zdůrazněnou ještě tím, že se pro tyto partie použilo barevného filmu.

Avšak i v hraném filmu se setkáváme s tímto typem paralelní skladby. V Kautnerově filmu *Montpi* se milostný příběh dvou mladých proletářů proplétá se scénami ze života jiného páru z prostředí zámožného měšťanstva. Tyto dva příběhy se *nikde neprotínají*: druhý z nich slouží výhradně jako kontrast k prvnímu.

### SYNCHRONNÍ SKLADBA

Je zvláštní odrůdou paralelní skladby: motivy, jež do sebe zapadají, probíhají *zcela současně*.

K fabulárnímu materiálu, traktovanému v každém motivu zvláště, tu tvůrce dodává své diskrétní „a zatím...“; divák, sledující jednu akci, uchovává si plně vědomí toho, co se *v téže chvíli* děje na jiném místě.

Je velmi těžké rozvíjet po celý film dva různé děje v přísné synchronii; proto synchronní skladba obvykle zahrnuje mnohem menší partie filmu než skladba paralelní a týká se zpravidla jen jedné sekvence nebo její části.

Avšak i Zinnemanův film *V pravé poledne*, konstruující tak neobvykle filmový čas, přísně dbá zásad synchronní skladby až do konce čili do chvíle, kdy se oba souběžné motivy protnou, aby přinesly rozuzlení.

Jedním motivem tu je historie šerifa Kanea, který se právě oženil a hodlá odjet z městečka, druhým je historie vůdce banditů, uvězněného kdysi šerifovou zásluhou; ten se nyní vrací, aby se setkal se svými třemi kumpány a s jejich pomocí šerifa zabil. V dynamickém motivu šerifa se vypráví o jeho úsilí dát dohromady hrstku odvážlivců, kteří by se postavili banditům na odpor. Tento motiv je neustále přerušován statickým motivem tří banditů, očekávajících na nástupišti polední vlak, kterým přijede jejich vůdce.

Scéna vůdceva příjezdu, tedy scéna, v níž se oba motivy slévají, čímž dochází k dramatickému rozuzlení, skládá se z těchto záběrů<sup>3</sup>: 1. prázdné kolejnice viděné z nástupiště, 2. vnitřek kostela: ustrašení farníci, 3. vnitřek baru: ustrašení hosté, 4. detail hodin, 5. pišiči šerif, 6. prázdná ulice, 7. prázdné kolejnice, 8. pár zvědavců na balkóně, 9. ustaraný šerifův pomocník, jenž v rozhodující chvíli couvne, 10. pomocníková žena, jež kdysi šerifa milovala, 11. mladá šerifova žena, 12. detail hodin, 13. tři čekající bandité, 14. detail pišičího šerifa, 15. detail hodin, 16. velký detail kyvadla, 17. z nástupiště je vidět blížící se vlak, který třikrát zapískne.

Příklad ukazuje nejen techniku spojů, nýbrž i ráz dosaženého účinku: jak v úhrnu vypadalo městečko minutu před kritickou dvanáctou hodinou. Podobně vypadá dramaturgická konstrukce Reedova *Štvanec*. Nejčastěji se však synchronní skladba uplatňuje jen v určitých, např. závěrečných sekvencích filmového díla. Tak je tomu v klasickém případě *Zrození národa*, kde v posledním aktu rodině Cameronů, obklíčené černochoy, pádí na pomoc oddíl Ku-Klux-Klanu.

Podle vzorů klasické filmové architektiky se užívá synchronní skladby v závěru Leanova *Mostu přes reku Kwai*, kde se střetne trojí zájem: zájem zajatého anglického plukovníka, zájem japonského velitele a zájem spojeneckých výsadkářů. Za zvuků zajateckého orchestru, vyhrávajícího na oslavu dokončení mostu, 1. probíhají estrádní výstupy zajateckého souboru, 2. japonský velitel píše závěrečné hlášení, 3. skupina výsadkářů s nejvyšší ostražitostí klade pod dokončený most dynamit. Hudba, zaznívající ve všech třech případech, zdůrazňuje paradoxní časovou souběžnost všech akcí.

Fordova *Pětka z Barské ulice* skýtá příklad méně často užívané synchronní skladby, jež není prostředkem dramatického vrcholení, nýbrž spíš nástrojem dialektické didaktiky. Zatímco jedna skupina dělníků útočí na stavbařský rekord, jiná skupina, jež na stavbě objevila staré skladiště kořalky, pořádá pitku.

Akce, jež lze pomocí paralelní a synchronní skladby sestavovat, musí se buď *doplňovat* (syntéza chování nějaké skupiny, prostředí, úhrn činností nějakého organismu v určitém časovém průřezu) nebo spolu *kontrastovat* (osvoboditelé – osvobozovaní, přátelé – nepřátelé, sytí – hladoví apod.). K tomu, aby si divák uvědomil synchronnost předváděných činností, zpravidla nestačí jedno montážní spojení, každá činnost se musí exponovat alespoň dvakrát (A + B + A + B).

## RETROSPEKTIVNÍ SKLADBA

Záběry a výjevy, odehrávající se v *přítomnosti*, spojuje s evokací *minulosti*.

Slouží dramaturgickým rekonstrukcím, při nichž **a)** *dlouhý* návrat do minulosti tvoří rámec vypravěčovi, který vypráví celý film v minulém čase, vrací se v přestávkách nebo se vůbec nevrací do přítomného času (konstrukce dobře známá v literatuře od „Dekameronu“ po „Lorda Jima“); **b)** *krátký* návrat do minulosti (jeden nebo několik) narušuje chronologii vyprávění, aby jisté fakty dostaly perspektivu vzpomínky.

Krátké návraty bývají buď zkratkovou připomínkou záběrů ve filmu už uvedených a divákovi tedy známých (ty mohou být velmi krátké) nebo zvláštními novelami, začleněnými do struktury celku, ale řídícími se osobitou mikro-dramaturgií.

Problém retrospektivy spadá do širší problematiky konstrukce vyprávěcích rovin (viz str. 233) a filmového času (viz str. 246). Zde nás však zajímají technické problémy skladby, spjaté s retrospektivou.

Čím je retrospektiva delší, tím pečlivěji bývá připravována, aby divák skok do minulosti nepropásl. Nejčastěji užívaným interpunkčním předělem bývá zatmívání-roztmívání v pomalém tempu. Teoreticky nelze nic namítat ani proti prolínání, jakkoli tvůrčí praxe poslední doby spojuje toto diakritické znaménko spíše se změnou místa než se změnou času (viz str. 183).

Před zatmíváním (nebo prolínáním), jímž se uvádí retrospektiva, však obvykle bývají jiné záběry, jež tento skok připravují: je to často detail tváře vypravěče, jehož hlas (z obrazu nebo mimo obraz) napovídá brzký přechod do minulosti. Takového detailu se často dosahuje plynulým pohybem objektu nebo kamery, např. nájezdem. Funkci vizuální spojky mezi přítomností a minulostí může plnit i předmět budící vzpomínky, (např.

taneční pořádek z *Jejího prvního plesu* vyvolává retrospektivní vidění idealizovaného tanečního sálu před lety, fotografie válečného zločince v novinách z *Pravdivého konce velké války* rodí subjektivní vizi koncentračního tábora).

Režiséři, kteří se vyhýbají těmto postupům dnes už banálním, nalézají originálnější formy. V *Kolotoči* sám tvar pohybu – víření v tanci – připomíná hrdince jízdu na kolotoči (rovněž víření), během níž si poprvé uvědomila svůj cit. V *Đáblu v těle* stojí hrdina na kruchtě kostela; tři výpravy do jeho vzpomínek doprovází pomalé zmírání zvonů, jako když se zastavuje gramofonová deska.

Konvence retrospektivní skladby nerespektují tvůrci japonští. Důsledek toho je, že jejich filmy jsou našim divákům málo srozumitelné. Retrospektiva, připomínající výbuch atomové bomby, začíná v *Dětech Hirošimy* prostým střihem bez jakékoli cézury, ale aspoň předchozí záběr (učitelka se modlí v troskách svého domu) napovídá tento skok. Naproti tomu ve filmu Tadašiho Imaie *Noční hýření* (1958) historie návratu muže-samuraje k ženě, jež ho zradila, se tak plete s historií zrady, k níž došlo před půl rokem, že divák většinu své pozornosti vynaloží na obyčejnou rekonstrukci časových rovin. Retrospektivy tu zpravidla od přítomnosti nic neodděluje.

Snad je to náhoda, ale evropský film, který jako první v širokém měřítku zavedl přechody do retrospektivy prostým střihem, bez jakýchkoli diakritických znamének, byl natočen v Japonsku. Mám na mysli stylisticky překvapivý Resnaisův film *Hirošima, má láska*. Retrospektivní děj je tu záměrně tak propleten s přítomností, že máme dojem jejich absolutní jednoty.

## POZNÁMKY:

- 1.) E. M. Forster: „The Aspects of the Novel“. Londýn 1927. Cituji podle Ernesta Lindgrena: „Filmové umění“, str. 65-66.
- 2.) Griffithova slova cituji podle Georgese Sadoula: „Dějiny světového filmu“, str. 113.
- 3.) Cituji podle Henriho Agela: „Le cinéma“, str. 80.

## XVIII. ASOCIATIVNÍ SKLADBA

### TVOŘIVÁ SKLADBA

Při skladbě tohoto typu *vztah jedněch obrazů k druhým* vytváří určité nové pojmy, jež žádný z těchto obrazů sám o sobě neobsahuje.

Jednou z prvních vědomých zkušeností tohoto druhu (srov. Porterovu práci na filmu *Život amerického hasiče*, viz str. 129) je Vertovova montáž jedné revoluční slavnosti, jež se vlastně nikde nekonala. Vertov spojil v jeden celek 1. pohřeb obětí kontrarevoluce v Astrachani v roce 1918, 2. zasypaní hrobů v Kronstadtu v roce 1919, 3. pozdravnou dělovou salvu vypálenou v Petrohradě roku 1920, 4. zpívání „věčné paměti“ se smeknutými pokrývkami hlav v Moskvě roku 1922. Divák to přijal jako zprávu o jedné události<sup>1</sup>, aniž si všiml dané časové a prostorové konvence.

Známy je slavný pokus Kulešova, který experimentálně natočil scénu, popsanou Pudovkinem takto: 1. záběr: mladý muž jde zleva napravo; 2. žena jde zprava nalevo; 3. setkají se a podají si ruce; mladý muž ukazuje rukou; 4. objeví se velká bílá budova se širokým schodištěm; 5. oba jdou po schodech... Takto spojené záběry přijímal divák jako souvislý děj. Jednotlivé části se natáčely v různém prostředí: mladý muž byl natočen u jedné státní sovětské budovy, žena u Gogolova pomníku, stisk rukou u Velkého divadla, bílý dům byl vzat z amerického filmu.<sup>2</sup> Vytvořil se tu *nový filmový prostor*, povstalo nové město, jež nikde na světě neexistuje<sup>3</sup>. Podobně stvořil Kulešov obraz „ideální ženy“ z řady detailů různých modelek.

V témže roce 1920 použil Griffith tvořivé skladby ke zcela jinému účelu: aby dosáhl účínu *těžko dosažitelného ve skutečnosti*. Ve filmu *Když, bouře burácí* nalézá Richard Barthelmess omdlelou Lilian Gishovou, již kra unáší k obrovskému vodopádu. Barthelmess skáče ze kry na kru a v poslední chvíli zachrání hrdinku před smrtí. Jak vznikla tato suggestivní scéna, popsala Iris Barryová ve své knize o Griffithovi: „V březnu, kdy v Marmaronecku zima už našťásti nadobro propukla, byly natočeny scény sněhové vánice. Záběry na krách byly natočeny ve White River Junction ve státě Vermont za neobyčejně svízelných podmínek... Scény na samém pokraji vodopádu se natočily téhož „roku, ale mnohem později, ve Farmingtonu ve státě Connecticut na malém vodopáde s použitím dřevěné „kry“. Nakrátko ukázaný ohromný vodopád – to byla Niagara.“<sup>4</sup> Zamýšleného účínu se dosáhlo hlavně mistrným zakončením jednotlivých záběrů při stříhové skladbě; tyto záběry spojeny neprozrazovaly, že byly natočeny v různé době a na různých místech.

Popsané pokusy se staly součástí běžné výzbroje každého filmaře a užívá se jich denně. V jistém smyslu se nový „umělý zemský povrch“ tvoří téměř v každém filmu, kde záběr, jak hrdinka vychází z pokoje do zahrady, se natáčí v lednu v ateliéru a následující záběr, jak vchází do zahrady – v červenci v plení. Tu už nejen režisér, ale i skriptka bdí nad tím, aby byla hrdinka stejně oblečena a učešána, aby se usmívala a pohybovala stejně jako v záběru, natočeném před půl rokem.

*Filmový čas* se vytváří mnohem snadněji než *filmový prostor* (kapitoly XXVII a XXVIII). Při natáčení fyzických činností, o nichž se má divák domnívat, že se mu ukazují v celém rozsahu, beze zkratek (např. reportáž z běhu na 800 m), vkládají se po záběrech běhu neutrální prostředí (tváře diváků) a když se kamera vrací na dráhu, zachycuje úsek závodu, pozdější o deset vteřin.

Zajímavý příklad tvořivé funkce skladby čerpá André Bazin z filmu Jeana Touraina *Státní káčátko*. Je to pohádka složitěho didaktického obsahu, v níž jako herci vystupují ochočená, nikoli však cvičená zvířata. Film se skládá z velmi krátkých záběrů: v každém z nich nějaké zvířátko provádí jeden prostý úkon. Kdyby se použilo – píše Bazin – dlouhých záběrů a cvičených zvířat, jež provádějí (jako Rin-Tin-Tin) složité úkoly režisérského scénáře, „naš zájem by neplatil pohádce, nýbrž cvičitelově zručnosti. Odvrátil by se od fantazie, od příjemné pohádky a zaměřil se na skutečnost, na jakési cirkusové vystoupení. To, co udržuje pohádkový ráz podívané, je abstraktní tvůrce smyslu – stříhová skladba.“<sup>5</sup>

### SKLADBA ANALOGIÍ

Vedle skladby protikladem je to hlavní typ asociativní skladby (zvaný některými autory také skladbou konstruktivní nebo intelektuální).

*Analogie*, vytvářející záminku pro spojení tohoto druhu, může mít široký metaforický smysl s *intelektuálními* ambicemi, nebo úzký smysl, spojený spíše s dojmy smyslovými.

Uvedené už srovnání dělníků ze *Stávků*, masakrovaných policií, s porážkou dobytka na jatkách, patří nepochybně k nejbezprostřednějším intelektuálním asociacím. Podobně v Dovženkově *Arzenálu*, když se ukazuje, že se revoluční loďstvo nepodřídilo Ústřední ukrajinské radě: kloní se hlavně lodních děl – kloní se,

jakoby pod jejich tíhou, i hlavy poslanců Rady. Nebo dost vtíravé srovnání z Ekkovy *Cesty do života*: když chovanci ústavu ukradli vidličky a lžice musí jíst prsty, následuje záběr psa žeroucího z misky.

V takových analogických sestaveních lze pokračovat. Ve Stroheimově *Chamtivosti* se postupně sestavuje: detail kočky číhající na kanárky; Marek, který přišel na návštěvu a který líčí na peníze McTeaguvých; neklidní kanárki v kleci; McTeaguovi, které návštěva zaskočila a vystrašila.

Dojem, jež konfrontace analogií vzbudí u diváka, musí se pečlivě kontrolovat aby metafora nepřekročila meze dobrého vkusu. V *Kariéře Nikodema Dyzmy* od Rybkowského praví cynicky spekulant Kunicki: „Těmato rukama chytit pěkný kus vlasti!“ – kamera zachycuje jeho natažené dlaně a hned nato, v téže velikosti záběru, jsou ukázány upracované ruce rolníka, zaměstnaného mlácením panského obilí. Režisérem vytvořená asociace, jež mohla být objevná před třiceti lety, nás dnes uráží svou banalitou.

Zdá se, že v poslední době mění náznaková skladba analogií svůj ráz. Přesvědčivější než naivní skladebné asociace, jež si činí *intelektuální* nároky, jsou dnes postupy, rozvíjené pomocí jiných, přesnějších výrazových prostředků, jež se vytýčily v uplynulém třicetiletí. Skladba analogií si však může zachovat svůj význam v oblasti básnických, *smyslových* asociací, jež nedělají tečku nad i.

Např. v Maetzigově *Životě v kanafasu* (1949) konfrontace nohou pochodujících vilémovských vojáků a nohou švadleny věčně šijící na stroji mluví zcela současnou řečí. Podobně působí konfrontace křiku rodícího Esperanze a křiku policií bitého Romana v Bibermanově *Soli země*.

### SKLADBA PROTIKLADEM

Konfrontace dvou snímků vyvolává třetí myšlenku tím snadněji, oč důsledněji jsou oba snímky tvořeny podle zásady protikladu, *šoku* (Ejzenštejnova koncepce montáže „*atrakci*“).

Krajností se stýkají a skladba analogií bývá často zároveň skladbou protikladem a naopak. Agel připomíná výborný příklad z jednoho němeého filmu Andrého Berthomieua: tanečnice obíhá kruh music-hallové scény – šilence ve svéraci kazajce obíhá vnitřek své cely<sup>6</sup>.

„Kontrastní skladba je jedním z nejsilnějších a přitom nejoblíbenějších postupů, nesmí se jí však zneužívat,“ varoval už v roce 1926 Pudovkin. A zneužívá se jí především v dokumentárním publicistickém filmu, kde se filmař laciným srovnáním „temné minulosti“ se „světlou přítomností“ vyhýbá věcné argumentaci. Ivensův nápad ze *Zuiderského moře* (1930, vyhásování „přebytků“ obilí do moře – pohublá tvářička hladovějícího dítěte) nebo Turinova myšlenka z *Turksibu* (1929, moderní lokomotiva – velbloud očíhávající koleje jež poprvé přečaly poušť) zásluhou nesčetných napodobitelů přilíhly rychle zevšedněly. Těchto postupů se bezmyslenkovitě používalo ve filmech se zcela tuctovou tematikou.

Zdá se, že skladba protikladem zásadně odporuje didaktickým předpokladům *naučného* filmu. Působivý protiklad často odvádí divákovu pozornost od autorových úvah, kdežto operování analogiemi autorovu myšlenku zdůrazňuje.

Z klasických příkladů skladby protikladem ve dvacátých letech chceme připomenout Pudovkinův *Konec Petrohradu* (sestavení vojáků první světové války umírajících v blátě se stoupáním akcií na burze<sup>7</sup>), nebo slavnou scénu z Dovženkovy *Země*, kdy se pohřeb zabitého komsomolce konfrontuje s těhotnou ženou která právě dostává porodní bolesti. Méně známý je příklad z Jutkevičových *Zlatých hor*, filmu už zvukového, který však operuje estetikou němeého období: zavražděný stávkující horník padá na pole – feditel dolu energicky vstane od stolu. Protiklad jako by tu byl umocněn na druhou; kontrastují spolu nejen krivda na proletariátu s krutostí majitelů, ale zároveň i pohyb dolů s pohybem vzhůru.

Od doby, kdy lze užívat zvuku a obrazu kontrapunkticky, klesla účelnost obrazové skladby protikladem. Nicméně však vizuální protiklady nepřestaly tvůrce vábit. Stejně jako při skladbě analogií se dnes tyto konfrontace vyhýbají pojmovým abstrakcím a využívají především prvků dramaturgických.

Např. v Maselliho filmu *Zbloudilí* o panáčcích z dobrých rodin, kteří nejtěžší dny války tráví v luxusních podmínkách vesnického paláce, vidíme noční útěk vězňů z německého transportu a hned nato síň v paláci, v níž hrdinové bezstarostně hrají ping-pong. Stejně přirozeně přijímáme v *Umbertu D* konfrontaci důchodce, vracejícího se pokradmu z nesmělé demonstrace, se zedníky, kteří důstojně sestupují z lešení.

Pro techniku vazby záběrů platila dříve zásada, že má-li mít kontrast nebo analogie účín, je záhodno užívat záběrů, v nichž je co nejméně prostředí a co nejprostší předmětná náplň, tedy nejlépe záběrů detailních<sup>8</sup>. Dnes, kdy je divák bohatší o několik desetiletí filmové zkušenosti a rychle chápe všechny náznaky, úmyslné zjednodušování sestavovaných prvků by bylo naivní a mohlo by diváka rušit.

## RAPID MONTÁŽ

Je to *nejrychlejší* skladebná forma. Operuje *sériemi krátkých, snadno, srozumitelných prvků*, dávkovaných tak rychle, že divák nemá čas přemýšlet o správnosti nebo o kriteriích jednotlivých spojů. Proud obrazů zaplavuje diváka, který se prostým sčítáním dojmů dobírá vize světa zvlášť pro něho stvořeného.

Rapidmontáž je přímým, nejdoslovnějším využitím mozaikového rázu lidského vnímání, protože je sama mozaikou. Jako taková je zdánlivě popřením skladby, neboť se zdá, že přísná skladebná pravidla redukuje na pravidla bezstarostné *anarchie*. Ve skutečnosti však dosažení správných výsledků pomocí rapidmontáže vyžaduje na tvůrcích takových mozaik stejnou přesnost, jako na pointilistech pokrývání plátna zdánlivě náhodnými barevnými skvrnami.

Svým rázem má rapidmontáž nejbliže k řeči ideogramů. Operuje záběry *nejodtažitějšími*, obecnými, protože jiné záběry by si divák v tak krátké době neosvojil, a vytváří pojmy rovněž odtažitě, jichž lze užít v různých konkrétních situacích. Určité obrazové stereotypy (stromy ve víchru, bystřiny, malebné západy slunce) stále víc ztrácejí svůj konkrétně obrazový obsah a nabývají obecných významů, nezávislých na filmovém času a prostoru.

V uvedeném příkladě jízdy vlaku z Ganceova *Kola života* tvůrci zřejmě záleželo víc na jízdě než na vlaku, ze dvou komponentů scény mu tedy šlo o ten abstraktnější; o náladu, nikoli o racionální závěry nebo dějové informace.

Impresionistická odrůda rapidmontáže (viz str. 136) přes nepříznivé teoretické předpovědi příliš nezestárla a zachovala si svou podobu téměř beze změn od *Kola života* podnes.

Typickým příkladem tu může být Bergmanův film *Léto s Monikou*. Když Monika z pobřežní vily ukradne maso, vrací se ke svému příteli. Následují tyto záběry: Monika nejistým krokem sestupuje ke břehu – rákosí se prohýbá pod náparem větru – detail sovy s hrozivě vytřeštěnými očima – vítr přináší těžká, olověná mračna – detail pavouka číhajícího v síti – Moničin neklidný pohled. Všechny tyto záběry, jež nijak nepodporují děj, plní závažnou úlohu. Poněvadž se na jiných úsecích děje s takovými „nepotřebnými“ záběry nesetkáváme, je takto krádež masa v poměru k okolním událostem privilegována. Rapidmontáž zdůraznila tuto událost a zároveň ji zabarvila tónem pochmurné výstrahy.

Rapidmontáže užil Fellini v *Silnici*, když po zabití Blázna Zampano s Gelsominou projíždí zemí na svém podivném motocyklu (série krajinných záběrů provedených za jízdy ze silnice a zachycujících rozmanité kouty Itálie v různých ročních dobách; cesty jsou stále pustší a smutnější a roční doby stále chladnější).

Podobně použil rapidmontáže – i když sledoval jiný cíl – Wolfgang Staudte v *Poddaném*, aby vyjádřil vizuální syntézu vojenské služby Dietricha Hesslinga: mozaiku tu tvoří pohledy na kasárny, úryvky z četných rekručních cvičení, detail poddůstojníků vedoucích výcvik, řev důstojníka na koni a dechové nástroje (viz i podkapitolu Zhuštěné sekvence, str. 198).

## SKLADBA PŘÍZNAČNÉHO MOTIVU („LEITMOTIVU“)

Pudovkin ji nazývá také *montáží refrénu (opakování)*. Operuje záběrem nebo scénou, nějak pro obsah nebo vizuální formu filmu charakteristickou, která se během děje stejně nebo podobně *několikrát opakuje*.

Skladba příznačného motivu nepochybně vychází vstříc úsilí o sblížení filmové a hudební mluvy. V němých filmech tvořila jakýsi *refrénový motiv*, užívaný z důvodů rytmických.

Vizuální refrén jako prostředek rytmizace ztratil na významu po zavedení zvuku, zachoval si jej však jako prostředek dramatický, a tak se ho všeobecně užívá dodnes. O jeho dramaturgických důsledcích pojednávám v podkapitole o refrénech (viz str. 212).

## POZNÁMKY:

- 1.) N. A. Lebeděv: „Očerker istorii kino SSSR“, str. 104.
- 2.) Srov. Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 54.
- 3.) Tvořivě si bezděky počínali např. režiséri filmů *Věc k vyřízení* a *Klobouk pana Anatola*, jejichž děj probíhal ve Varšavě. V záběrech, jež následovaly po sobě, nevěnovali valnou pozornost pozadí a tak se Ústřední obchodní dům (CDT) v konečném sestřihu ocitl na Maršálkowské třídě atd. Z hlediska jakéhosi ortodoxního zavattinismu recenzenti takové praktiky jednomyslně odsoudili, ačkoli v zábavné veselohře, jež zásadně operuje smyšleným dějem, nemusí divákům vadit.
- 4.) Iris Barry: „D. W. Griffith, American Film Master“. Nakl. Museum of Modern Art. Film Library, New York 1940, str. 29.
- 5.) André Bazin: „Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage“, str. 120.
- 6.) Henri Agel: „Le cinéma“, str. 81.

7.) Jiný klasický příklad pudovkinovské montáže z *Matky* – hnutí ledů a dělnická manifestace – má jak rysy skladby protikladem tak rysy skladby analogii.

8.) Proto se skladebného postupu pohled-protipohled dodnes nejčastěji užívá při detailech.

## XIX. ZVUKOVÁ SKLADBA

Zavedení zvuku postavilo filmové praktiky i teoretiky před mnoho nových, nerozřešených estetických problémů. Vůdčím problémem byl samozřejmě vztah zvuku k obrazu, tu bylo třeba všechno teprve objevit.

Jen v jedné z oblastí, spojených s novým vynálezem, nebylo třeba nic objevovat – v oblasti skladby samého zvuku. Formy, jak organizovat šумы a hudbu na zvukové stopě filmu, byly už propracovány teoretiky vizuální skladby, stačilo je převzít a použít.

Pudovkin, hluboce přesvědčený o tom, že montáž je podstatou filmového umění, že tedy záchrana tohoto umění za revoluce zvuku závisí na záchraně montáže, tvrdil dokonce, že není vůbec žádný rozdíl mezi skladbou obrazových záběrů a záběrů zvukových. V roce 1929, když připravoval *Dezertára*, psal o svých pracovních metodách: „Vytkneme-li si přesně cíl a úkoly dané scény nebo sekvence, můžeme skládat zvuky naprosto stejně jako obrazy.“<sup>1</sup>

V čem zašel Pudovkin příliš daleko? Nedoceníl klíčový fakt z oblasti fyziologie vnímání: oko je schopné mnohem rychleji rozeznávat i velmi krátké vizuální podněty než ucho podněty zvukové. Proto akustická skladba nemohla napodobovat *tempo* vizuální skladby. Mohla však napodobovat formy této skladby. Ovšem jen tam, kde šlo o sám zvuk bez obrazu. A vlastně jen o část zvukové složky: *o hudbu a akustické efekty*. Slovo se hned začalo řídit zvláštními zákony.

Lze tvrdit, že tam, kde se mají organizovat v čase jednotlivé hudební prvky a akustické efekty filmu a kde se tyto prvky mají uvést ve vzájemný vztah – kinematografie dodnes nepřekročila pravidla platná pro vizuální skladbu.

**a) Zmnožená expozice zvuku.** Jako u zmnožených obrazových expozic je to osobitá forma skladby, jež neseskupuje pořádané prvky postupně za sebou, nýbrž souběžně, najednou. Tato forma se ihned rozšířila v ohromném měřítku (zejména slučování hudby s dialogy a zvukovými efekty). Zmnožené obrazové expozice patří spíš k výjimkám, neboť lidský zrak nedovede obsáhnout najednou dvě odlišná ohniska vizuální akce. Zmnožené expozice zvukové však odpovídají praxi lidského sluchu, který slyší všechno kolem sebe zároveň a zvuky, přicházející z určitého směru, neumí eliminovat. Zmnoženě exponované obrazy jsou výjimkou – zmnoženě exponované zvuky pravidlem. Originálním příkladem plně expresivní zmnožené zvukové expozice je scéna z Kalatozovova filmu *Jeřábi táhnou*, kde se Marek snaží šílenou hrou na piano přehlušit zvuky náletu. Hudební věty se roztodivně míchají s vytím sirén a tato kakofonie připravuje brzkou dramatickou kulminaci.

**b) Plynulost.** V milostné scéně Kawalerowiczova filmu *Hledal jsem pravdu* poslouchají Šťastný a Červíčková gramofon hrající tango Podzimní růže. V následujícím záběru jde Šťastný a Červíčková do kina, melodie tanga zní však bez přerušení dál, je jen trochu jinak modulována – vychází tentokrát z ampliónu před kinem.

**c) Paralelní skladba.** V závěru Le Chanoisova filmu *Bez adresy* poznává šofér taxiku, že pasažérka, již opustil, je s to spáchat sebevraždu. Hudba Josepha Kosmy střídavě doprovází bezradné blouzení zoufalé pasažérky a taxikářovo jednání. Každou akci doprovází zcela odlišný hudební motiv, který končí stejně prudce jako daná dramatická akce a postupuje místo motivu konkurenčnímu.

**d) Retrospektivní skladba.** V Duvivierově filmu *Pépé-le-Moko* si stará ztroskotaná prostitutka-bývalá zpěvačka přehrává na rozladěném gramofonu desku starou dvacet let; kdysi ji sama nahrála. Její svěží, dívčí hlas z obehnané desky se jímavě pojí s propitým falsetem prostitutky, jež se pokouší doprovázet samu sebe. Překvapivé duo dvou hlasů téže osoby, jejich dvou objektivních dob, dává vzniknout prudce dojmavému patosu pomíjivosti.

**e) Skladba analogií.** V Rošalových *Bílých nocích petrohradských* přechází zvonění sklínek, rozbíjených během hostiny, ve zvuk zvonků pádící trojky a tvoří jediné pojítko mezi těmito záběry. Podobný příklad uvádí Agel<sup>2</sup>: v Eldridgeově filmu *Schody z Waverley* vidíme nejprve policistu, jak chlemtá kávu ze šálku: následující záběr ukazuje, že policistův kůň chlemtá vodu stejně jako jeho pán.

**f) Skladba protikladem.** V Ekkově *Cestě do života* vítězný Mustafa triumfálně jede drezínou po právě dokončené trati a vesele si zpívá tatarskou písničku. Náhle zaznívá z povzdálí zneklidňující skřipot; poprvé, pak podruhé a potřetí. Mustafa ještě neví, že to nepřítel, jenž dizonančně vtrhl do jeho písničky, rozšroubovává koleje.

**g) Skladba příznačného motivu.** V Duvivierově filmu *Její první ples* se Jaubertův slavný Valse triste vine celým filmem; vrací se ve vzpomínkách, aby zabarvil uzlové scény filmu, a zní rozmanitě, v souladu s danou sekvencí. V závěru filmu se dokonce pod reálnou záminkou ukazuje – hraje jej opravdový (a špatný) orchestr z provinčního města.

**h) Prolínání.** V Grémillonově filmu *Nebe patří vám* kupují rodiče hudebně nadané dceři piano. Pak je však ovládne démon létání a věnují se sportovnímu létání na úkor dětí. V hudebním pozadí je hrající piano pomalu vytlačováno amplióny z letiště, až zmlkne docela.

**ch) Zatmívání.** V Carného *Návštěvě z temnot* vyslanci pekla zastavují čas, právě když se na zámku tančí: postavy tuhnou v nahodilých pózách a melodie zmírá jako v nenatočeném gramofonu. Podobný zvukový efekt z *Dábla v těle* při přechodu z přítomnosti do vzpomínky jsme připomněli už dříve.

### POZNÁMKY:

- 1.) Vsevolod I. Pudovkin: „The Film Technique“, str. 170 (podtrženo mnou – J. P.).
- 2.) Henri Agel: „Le cinéma“, str. 136.

## XX. BRAZOVĚ-ZVUKOVÝ SYNCHRON

V kinematografii je málo otázek tak zkomplikovaných a zároveň tak teoreticky zanedbaných jako vztah *obrazové* stránky filmu k jeho stránce *zvukové*.

Dosud jsme se zabývali *časovým* uspořádáním zvlášť v obrazové stránce a zvlášť ve složce zvukové, tedy tím, co Ejzenštejn výstižně nazývá horizontální skladbou. Nyní je řada na vertikální skladbě, tj. na *synchronní skladbě* obrazu a zvuku. Prvky této skladby nenásledují po sobě, nýbrž koexistují spolu. Přirovnáváje vertikální skladbu k partitúře symfonie, jež ve vertikálním uspořádání v dané časové jednotce působí všemi prvky orchestru, Ejzenštejn praví: „Má-li se vytvořit souhrnný vizuálně-auditivní obraz, není zásadní rozdíl mezi přístupem k montáži ryze vizuální a k montáži, při níž se spojují prvky rozličných oblastí, jmenovitě oblasti vizuální a auditivní.“<sup>1</sup>

Na diváka může zároveň působit obraz (jeho pohyb, kompozice, barva) a zvuk (hudba, akustické efekty, mluva) ve dvou podobách. Obě mají své obdoby v horizontální skladbě: první ve skladbě analogií, druhá ve skladbě protikladem. První podoba je *synchronnost* obrazu a zvuku, druhá je *asynchronnost* (obrazově-zvukový kontrapunkt). Toto vymezení je třeba provést naprosto přesně: synchronním sestavením obrazu a zvuku je pro mne jen takové sestavení, při němž *slyšíme zvuk z přirozeného zdroje* a zároveň *tento zdroj zvuku vidíme*. Je to nejužší definice synchronu, ale i nejjednoznačnější.

Když Ejzenštejn psal své proslulé tři články o vertikální montáži, měl na mysli téměř výhradně asynchronnost obrazu a zvuku (téměř polovina těch úvah se týká hudby a každá hudební ilustrace kromě orchestru přítomného v obraze se pojí s obrazem asynchronně). Odstrašen počátečním vulgárně synchronním užíváním zvuku ve třicátých letech, napsal: „Umění tu (tj. v oblasti vertikální montáže) začíná od onoho okamžiku, kdy se spojením zvuku a vyobrazení už *nereprodukuje* pouhé spojení, existující v přírodě, *ale navozuje se spojení*, vycházející z požadavku výraznosti díla.“<sup>2</sup> Hovoře takto o umění, neměl Ejzenštejn na mysli ani synchron, ani nižší formy obrazově-zvukového kontrapunktu.

Takový soud se mi zdá příliš přísný. I přesný synchron může být zdrojem „souhrnných vizuálně-auditivních obrazů“ velké, autonomní emocionální síly, spojených tedy nikoli podle zásady čiré ilustrativnosti. Neodporuje to přirozeně faktům (až příliš častým) zcela zbytečného zdvojování akce zvukem, opakujícím věci už známé.

Synchron se nejobecněji týká *dialogu*. Tento typ spojení obrazu se zvukem vskutku neskýtá mnoho příležitosti k efektům, vyplývajícím ze samého spojení. A přece i tu jsou výjimky. Když kapitán de Boeldieu z *Velké iluze* kryje útek svých druhů ze zajateckého tábora, odmítá výzvu německého majora, aby se vrátil: „To je od vás pěkné, Rauffensteine, ale není to možné.“ Tato slova říká s takovou neúčastí, tváří se tak lhostejně, jako by šlo o odmítnutí pozvánky na večírek a přece se tím sám odsuzuje k okamžité smrti. Kontrast mezi vražedným obsahem pronášené věty a elegantní lhostejností v kapitánově postoji ještě zvyšuje váhu slova.

Když režisér umístí ve obraze osobu, pronášející nějaká slova, nemůže si vybírat, která slova uvádět a která tlumit. Avšak jak jsme se už zmínili (viz str. 122), může takto nakládat s akustickými efekty (šelesty, šumy a klepáním). Dochází-li tedy v oblasti *akustických efektů* k obrazově-zvukovému synchronu, můžeme mít zato, že jej režisér zamýšlel.

Správně užitý – tzn. dramaturgicky potřebný – synchronní zvuk může sám o sobě vést až k osobitým *zvukovým dramatům*, ke konfliktům, vyvolaným (a divákovi naznačeným) pouhým zvukem<sup>3</sup>.

Dobrým příkladem takového zvukového dramatu je scéna z *Osvětlení* od Wandy Jakubovské: jedna z vězeňkyň porodí v noci v nemocničním revíru normální dítě schopné života. Sovětská lékařka přikáže rodiče a nemocným, aby je ukryly před německým lékařem-esesmanem. Každá vteřina inspekce zvyšuje nebezpečí, že se novorozeně prozradí křikem. Když divákovy napětí (a je to především napětí akustické!) vrcholí, děčko opravdu začne křičet. Jiný příklad skýtá scéna s Dmytrykova filmu *Dej nám tento den*, kde Geremio vede po schodech svou ženu, jež přijela z Itálie, do vysokého patra ohavného činžáku. Annunziata, jejímž snem byl tichý domek se zahrádkou, je těmito bytovými kasárnami zděšena. Kromě toho musí během dlouhé, křížové cesty po schodech vyslechnout celou škálu křiků, hluků, zvonění, volání, nadávek, jež dorážejí ze schodiště, ze dvorku, z jednotlivých bytů. Tyto zvuky vládnu dlouhou scénou bez dialogu a tak připravují pozdější Annunziationu rezignací a zoufalství.

Zajímavého účinku lze dosáhnout nejen synchronem, ale i *přechodem k synchronu*. V Kurosawově filmu *Žít se hrdina* náhle probírá ze mdlou: v téže chvíli začíná zvuková stopa zaznamenávat pouliční hluk, jenž teprve teď proniká do hrdinova vědomí.

Chvilkové *potlačení principu synchronnosti* nalézáme ve Fábryho *Kolotoči*, když hodiny ve světnici přestávají postupně tikat, jak ve scéně narůstá napětí. Zvuková realita je tu přímo závislá na vnímání hrdinů, jejichž pozornost se soustřeďuje na něco jiného.

### POZNÁMKY:

1.) Sergej Ejzenštejn: „Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach“, tom 2, str. 192. – Srov. S. M. Ejzenštejn: Kamerou, tužkou i perem, 2. vyd., str. 280.

2.) Cit. dílo, str. 197, resp. 286.

3.) Iros („Wesen und Dramaturgie des Films“, atr. 131) zpřesňuje úkoly zvuku: „Zvuk může utvářet situaci, jestliže se ho použilo k tomu, aby zvýšil hrdinovu nervozitu, aby ho znepokojil nebo vystrašil, nebo má-li hluk daného prostředí určitý vliv na hrdinovo jednání.“



## XXI. OBRAZOVĚ-ZVUKOVÝ KONTRAPUNKT

Jak jsme se zmínili, už první pokusy se zvukovým filmem prokázaly, že s naivními sny o *úplné synchronnosti* je třeba se rychle rozloučit. Úplná synchronnost byla zaprvé nemožná a zadruhé nežádoucí.

Připomeňme si už dříve načrtnutá (viz str. 148) tři pravidla akustického vnímání: přijímáme zvuky z celého prostředí, i když vidíme jen jeho vyseč; zvuky se na sebe mohou vrstvit, kdežto obrazy následují jen postupně za sebou; náš mozek provádí ustavičný výběr přijímaných zvuků a jen nepatrnou jejich část propouští do našeho vědomí.

Z těchto pravidel vyplývá, že úplná synchronnost je nedosažitelná: 1. je třeba eliminovat určité zvuky, i když jejich zdroje v obraze nepochybně jsou; 2. je třeba vzít na zřetel určité zvuky, jejichž zdroj v obraze není nebo ani nemůže být.

Ukázalo se, že úplná synchronnost<sup>1</sup> je nejen nemožná, ale i *nežádoucí*: asynchron otvíral značně vlnnější estetické perspektivy. Ve svém prohlášení, vydaném na samém prahu zvukové éry, předvíдали Ejzenštejn, Pudovkin a Alexandrov význam asynchronního uspořádání obrazu a zvuku: „Jen užijeme-li zvuku jako *kontrapunktu* vůči vizuální složce filmu, otvírají se nám nové možnosti, jak rozvinout a zdokonalit montáž. První pokusy se zvukem musí usilovat o to, aby se s vizuálními obrazy neshodovaly.“<sup>2</sup>

Asynchronní zvuk je zajímavější. „Když jdu do kopce a vidím, jak se ke mně shora blíží vůz, nepřidá už fakt, že mohu také slyšet hluk motoru, nic nového k mému vnímání okolního světa,“ praví Karel Reisz. „Jede-li však vůz ke mně zdola, uslyším jej dříve, než ho uvidím. V tomto případě mě hluk upozorní na něco, o čem jsem předtím nevěděl.“<sup>3</sup>

Všude tam, kde zvuk není naturalistickou ilustrací filmového obrazu, nýbrž obohacuje divákovu vědomí o nové prvky, můžeme hovořit o *obrazově-zvukovém kontrapunktu*. Kontrapunkt chápeme jako paralelní vedení dvou zvláštních montážních sledů.

Protikladem obrazově-zvukového kontrapunktu je *synchronnost* obrazu a zvuku. Synchron a kontrapunktární asynchron se však mohou nejen proplétat, ale i spojovat, navzájem do sebe přecházet, a to i v nepatrném prostoru nejkratšího záběru.

Za třicet let zkušeností se zvukovou kinematografií vzniklo nepřehledné množství kombinací obrazových sledů se sledy zvukovými, avšak téměř nikdo se dodnes nepokusil tuto problematiku uspořádat.

Z dosavadních pokusů je třeba uvést dva. Ejzenštejn rozeznává pět kombinací obrazu se zvukem: 1. *přirozenou* (reálný zvuk doprovází obraz zvukového zdroje); 2. *metrickou* (zvukové motivy se co do metráže shodují se záběry); 3. *rytmickou* (kontrapunkt zvukových motivů a délky záběrů); 4. *melodickou* (nejen obecný rytmus, ale i změny melodie určují výtvarnou podobu filmu); 5. *tonální* (analogie mezi „zvukovou vibrací“ a „vibračními prvky“ v obraze)<sup>4</sup>.

Pierre Schaeffer<sup>5</sup> se snaží o třídění analogicky podle akustických jevů. V obrazové a zvukové stránce rozlišuje prvek intenzity působení a prvek rytmický a dochází ke čtyřem typům vizuálně-auditivních kombinací, jež vyvolávají určité typy dojmů: 1. efekt *masky* (intenzita působení obrazu a zvuku je stejná – vzniká nevyrovnaný dojem, účín jedné složky zastíňuje, maskuje druhou); 2. efekt *protikladu* (intenzita působí různými směry – vzniká dojem rozbihavý, divergentní, každá složka má jinou významovou platnost); 3. *synchronnost*<sup>6</sup> (hudební rytmus se ideálně shoduje s rytmem obrazovým – vzniká společný, konvergentní dojem, převážně komický); 4. *souznění* (rozdílný rytmus zvuku a obrazu – vzniká společný dojem, navzájem se doplňující).

Nebylo by namístě polemizovat tu s těmito systémy. Je však třeba konstatovat, že i když se nám vmlouvají (zejména druhý) svou symetričností a kompaktností, nevyčerpávají všechny možnosti kontrapunktu ani neusnadňují zobecnění praktických zkušeností.

Jak jsme uvedli, dělíme spojení obrazové stránky se zvukovou na synchronní a asynchronní. Synchron může přecházet v asynchron dvojitým způsobem: 1. synchronní obraz<sup>7</sup> trvá déle než synchronní zvuk; 2. synchronní zvuk trvá déle než synchronní obraz. Také asynchron může přecházet do synchronu dvojitým způsobem: 1. synchronní obraz<sup>8</sup> se ukáže dříve než synchronní zvuk; 2. synchronní zvuk se ukáže dříve než synchronní obraz.

Asynchron pak navrhuji dělit podle míry konkretizace 1. na *přirozený* kontrapunkt, 2. na *materiální* kontrapunkt, 3. na kontrapunkt *asociací*, 4. na kontrapunkt *protikladem*.

## PŘIROZENÝ KONTRAPUNKT

Navrhuji proň nejjednodušší formuli: *slyšíme zvuk z přirozeného zdroje, zdroj nevidíme, ale mohli bychom jej vidět*<sup>9</sup>. Tak tedy: slyšíme Adama, ale vidíme poslouchajícího Petra. Nevidíme Adama, ale mohli bychom ho vidět, kdybychom byli účastníky té scény. Jeho hlas pochází z přirozeného zdroje zvuku, neboť z předchozích záběrů nebo i podle Petrova chování víme, že neviditelný Adam je mu nablízku.

Přirozený kontrapunkt zahrnuje všechny případy, ve kterých se vyskytuje „*hlas mimo obraz*“ (off) jednoho z rozmlouvajících. O velkých estetických možnostech tohoto prostého a populárního výrazového prostředku lapidárně hovoří Pudovkin, jenž v něm rozlišuje dvě základní varianty. 1. Vidíme Petra, který přestal mluvit; jeho osoba nebo zaujaté stanovisko jsou pro diváka zajímavější než Adamova replika; divák se s ním nechce rozloučit, a proto se kamera s velkým opožděním konečně obrací k Adamovi, který už určitou dobu odpovídá. 2. Na chvilku vidíme hovořícího Adama, avšak diváka zajímá hlavně Petrova reakce, proto se kamera zaměřuje na něho, i když Adam ještě nepřestal mluvit a Petr mlčí.<sup>10</sup> V obou příkladech bez ustání trvající *zvuk* vyjadřuje *objektivní* skutečnost, kdežto *obraz* – *subjektivní* vztah tvůrce ke skutečnosti.

Dobrym uplatněním tohoto pravidla je scéna z Caprova filmu *Pan Smith přichází*. Rozpačitý guvernér, dotázaný na nějaké podezřelé rozhodnutí, pateticky prohlašuje: „Radil jsem se jen se svým svědomím“, ale v téže chvíli přechází kamera na tvář sousedního průmyslového magnáta Taylora, jenž rozhodnutí na guvernérovi vynutí.

Přirozený kontrapunkt, užívaný jen rutiněrsky a bez náležitého opodstatnění (např. v banálním sestavení pohled-protipohled), může při výstižném použití dosáhnout působivosti Ejzenštejnových „atrakcí“. Ve scéně zabití Blázna v *Silnici* se ani nekleje ani nenaříká, jen vysoko nad scénou zní skřiváncí zpěv. Ve Fejosových *Lidech za mřížemi* (1931) si vězni během bohoslužby v kapli rozdělují zbraně, zatímco kaplan emfaticky káže: „Nezabijte!“

Musíme upozornit na komické působení přirozeného kontrapunktu. Jestliže neobratný číšník balancuje se stohem talířů, udržovaných v kolísavé rovnováze, a za chvíli uslyšíme ohromný řinkot, je komický účín silnější, než kdyby se katastrofa udala před našima očima.

Závěrečný akcent *Červené krčmy* – rachot dostavníku padajícího do propasti, který se rozléhá mimo obraz – by vypadal hrůzně, kdyby byl zachycen obrazem. Přirozený kontrapunkt řeší tuto otázku ne-li mírně, tedy v každém případě ve stylu této hrůzné grotesky.

Naproti tomu na samé hranici kontrapunktu je znamenitá scéna z *Prázdnin pana Hulota*, kdy rádio v jídelně hřímá projev nějakého ministra: „Rodáci! Nastal významný okamžik!“, zatímco za obecných příprav na ples si vůbec nikdo ministra nevšímá. Nebo scéna z *Fortunelly*, kdy nuzné „hody“ chudáků doprovází rozhlasová zpráva o kurzu akcií na římské burze. Tyto scény formálně vůbec pozbývají rázu obrazově-zvukového kontrapunktu, neboť zdroj zvuku – rádio – je v obraze. Zmatek tu působí lhostejná všudypřítomnost, vlastní rozhlasovému příjemci. Může být účastníkem situací, s nimiž rozhlasový pořad nemá nic společného, a tím vyvolávat kontrapunktické efekty, jež přesahují naši definici<sup>11</sup>.

## MATERIÁLNÍ KONTRAPUNKT

*Slyšíme zvuk z přirozeného zdroje, zdroj nevidíme a nemohli bychom jej spatřit*. Materiální kontrapunkt se liší od přirozeného jen kvantitativně, nikoli kvalitativně. Jde o zdroj zvuku, který je dál než v daném pokoji nebo v bezprostředním okolí hrdinů a který je jejich zraku skryt. Takový zvuk může hrdiny zaskočit, ale samu přítomnost zvuku lze logicky vysvětlit.

Když se koncem roku 1929 zeptali známého německého dokumentaristy Waltera Ruttmanna, jaká je budoucnost zvukového filmu, doporučoval ukazovat explozi jako hřmot spojený nikoli s obrazem výbuchu, nýbrž s obrazem zděšených tváří<sup>12</sup>.

Spojování obrazu se zvuky, *netýkajícími se bezprostředního okolí* hrdinů, značně rozšiřuje umělcovo zorné pole a umožňuje volnou asociaci. V *Děvčatech v uniformě* se kasárenská atmosféra vilémovského divčích penzionátu asociuje s fyzickou blízkostí kasáren: ani jednou je nespátříme, ale otevřeným oknem sem zaléhají zvuky čepobití.

Podobné uplatnění zvuku nalzáme v *Nezvaných hostech*: když židovský přítel marně prosí Janka Kroneho o pomoc, ze dvora zaznívají zvuky loretánského litání, skandované chórem žen.

Záběr z Viscontiho *Posedlosti* nám dává poznat, nakolik může *zvuková* složka převážít nad *obrazem*: obraz ukazuje, jak Giovanna bez citového zaujetí balí, zatímco postupně slyšíme zaskřipění brzd zastavujícího auta, prudké zmlknutí piana v baru, bližící se kroky a nakonec klepání na dveře. Zbytek scény se už odehrává synchronně, ale právě její asynchronní příprava byla nejdůležitější.



9.) Tato (i další) formule vychází z rozboru dojmů sluchových, ale mohla by se samozřejmě obrátit; pak bychom místo „slyšíme A, nevidíme A“ řikali „vidíme P, neslyšíme P“.

10.) V. Pudovkin: „Izbrannyje statji“, str. 157-158.

11.) Podobný ráz má telefonní aparát. Srov. scénu z *Hraniční uličky*, kde Davídek, dusící se dýmem hořícího gheta, omylem bere telefon z „árijské“ čtvrti, absurdně zdůrazňující kontrast Davídkova osudu s osudem lidí, klidně žijících o pár set metrů dál. Aparát ztrácí svou transcendentní moc, když pak Davídek volá Bronkovi, který spadá do dramatického děje, neboť mu má pomoci v útěku.

12.) Walter Ruttmann: Interview s..., Pour Vous, Paříž, číslo z 12. prosince 1929. Cituji podle Marcela Lapierra: „Anthologie du cinéma“, str. 247.

13.) Bohatá hudební ilustrace Wajdova *Popelu a démantu* má svůj původ výhradně v tom, že se děj odehrává v noci v hotelu, v němž hraje taneční orchestr. Je to tedy materiální kontrapunkt – a ve scéně, v níž Ščukovi přinášejí gramofon, dokonce přesný synchron obrazu a zvuku.

14.) Karel Reisz: „Umění filmového střihu“, str. 102.

15.) Jean Renoir: A bâtons rompus. Cinéma 55, Paříž, č. 2 z r. 1954.

16.) V obou případech jde o hudbu, jejíž přítomnost nelze vysvětlit přirozeným způsobem (rádio, gramofon apod.).

# ČTVRTÝ DÍL

## XXII. – FILMOVÁ INTERPUNKCE

Pronikající stále hlouběji do našeho předmětu probrali jsme ve třetím dílu různé formy skladby obrazové, zvukové a vizuálně-auditivní. Všechny (kromě některých forem obrazově-zvukového kontrastu) se týkají alespoň dvou *záběrů*, které spolu tvoří část scény nebo scénu celou.

Ve čtvrtém díle se hodlám zabývat výrazovými prostředky, spjatými především s *většimi* celky filmového díla: *scénou* a *sekvencí*.

Jedním z takových prostředků je *filmová interpunkce*, členění. Běžný aritmetický výpočet ukáže, že počet interpunkčních forem ve filmu normální délky je omezený<sup>1</sup>. A co víc, tyto formy neoddelují od sebe jednotlivé záběry, kterých je několik set, nýbrž určité scény, zejména pak sekvence<sup>2</sup>.

Diakritickými znaménky operuje každé dílo, probíhající v čase. V některých uměních se uplatňují drastičtější a výraznější (divadelní akty a jednání, románové kapitoly a podkapitoly), v jiných jsou diskretnější (pomlky oddělující jednotlivé části symfonie). Všude však slouží téměř účelu. Umožňují divákovi aby se vzpamatoval, aby samostatně uvažoval, aby si zrekapituloval předcházející část výtvaru, vedou ho k zamyšlení nad konstrukcí díla, a umožňují, aby správně chápal autorův záměr.

Mnoho filmových teoretiků, kteří píší o filmové interpunkci, dopustilo se též charakteristické chyby. Snažili se srovnat formy filmové interpunkce s diakritickými znaménky mluvené řeči a marnili čas, aby mezi zatmíváčkami, prolínáčkami a stíračkami našli „filmovou dvojtečku“ nebo „filmový otazník“.

Je to kvantitativní chyba, výsledek bezděkého přirovnání filmu normální délky k několika nebo více větám textu. My však víme, že filmové dílo je s to pojmout mnohem více obsahu, a proto se členění tohoto kvantitativně obsáhlého materiálu na části nemá nic společného s obyčejnými čárkami a tečkami. Filmová diakritická znaménka lze srovnávat jenom se znaky, jimiž spisovatel odděluje dvě kapitoly vyprávění. „Filmový otazník“ nemůže být zvláštní formou filmové interpunkce; taková interpunkce by znamenala návrat k pochybné koncepci piktogramů a zatěžovala by vyprávění. Naproti tomu ovšem otazník, dvojtečku nebo vykřičník, zaznamenaný v textu režiséřského scénáře, každý režisér během práce na filmu mnohokrát nenápadně překládá do filmové řeči. Ale – jinými výrazovými prostředky.

Kinematografie byla nucena zavést vlastní interpunkční systém už kolem roku 1910, kdy promítací doba jednoho filmu překročila čtvrt hodiny. Šlo samozřejmě o systém svébytně filmový, jehož vnímání by divákům nečinilo žádné potíže.

V němé kinematografii bylo živé pojítko s literárními konvencemi: titulek. Spolu s ním se ve filmu udržovaly určité prostředky čistě literární interpunkce jako MINULO SEDM LET nebo A ZATÍM V RODNÉM DOMĚ... Tyto prostředky zapustily v představitosti některých tvůrců tak hluboké kořeny, že přežily vynález zvuku a dochovaly se do našich dnů, i když pro jejich užívání nemáme dnes žádný důvod.

V prvních letech zvukové kinematografie však většina oněch literárních výpůjček vzala za své. Toto odříkání si tvůrci v mnoha případech snažili vynahradit tím, že prosazovali nové, exkluzivní a podivínské diakritické formy. Nové obrazy se začaly ukazovat v podobě šachovnice, explodujícího náboje, vířící spirály – až nastala správná reakce. Vyšla najevo laciná křiklavost exkluzivních postupů, které často byly v rozporu s rázem daného filmu. Kinematografie však nyní opět propadla interpunkční askezi, omezovala se téměř výlučně na zatmívání a prolínání, kdežto rafinované diakritické formy našly útočiště hlavně v reklamní kinematografii a v reklamních šotech.<sup>4</sup> Není vyloučeno, že v blízké budoucnosti budou některé interpunkční formy rehabilitovány a vynalézavost filmařů se zaměří na sladění používaných forem se specifickou atmosférou nebo rázem daného filmu, resp. Jeho částí.

Dodnes vypěstované interpunkční formy nejsou tak *jednoznačné* jako např. dvojtečka nebo nápis „kapitola“ a těžko se dají klasifikovat podle asociací, jež budí u diváka. Ani používání základních interpunkčních forem – zatmívání a prolínání – se neopírá o jednu obecně závaznou zásadu. Proto když Balázs kategoricky tvrdí: „Zatmívání obrazu nám dává pocit míjění času“<sup>5</sup>, zastává Martin právě opačný názor: „Až na vzácné výjimky má prolínání vždycky za úkol označovat uplynutí času.“<sup>6</sup> Takový spor lze rozřešit jen statisticky. Pak se jistě ukáže, že poněkud blíže skutečnosti je Balázs. Nejobzetnější však bude nedávat za pravdu žádnému teoretikovi a

uznat, že tvůrce, který se plynně vyjadřuje filmovou řečí, zvládně interpunkční formy tak, aby v kontextu konkrétního filmu působily na diváka podle jeho záměru.

V tom případě se jediným objektivním klasifikačním kritériem interpunkčních forem stane *míra jejich zásahu* do imanentní filmové skutečnosti v živé tkáni filmu, která v divákově vědomí rozbíjí iluzi, se účastní děje.<sup>7</sup>

Svůj přehled začínám prostředky nejdiskretnějšími, a proto snad nejčastěji užívanými.

### ZATMÍVÁNÍ-ROZTMÍVÁNÍ

Spočívá v postupném zatmívání jednoho snímku až do jeho zániku; z absolutní tmy se pak znenáhla vynořuje snímek následující.

Tento prostý postup se může obměňovat v různých variantách. Především se ho může použít jenom *napůl*: zatmít první záběr až do absolutní tmy a druhý záběr vrhnout na plátno prudce pomocí ostrého stříhu. Dá se také operovat různými tempem zatmívání-roztmívání, což může filmu vtisknout rozličný stříhový a režiséřský rytmus. Přitom může být tempo zatmívání mnohem pomalejší než tempo roztmívání nebo naopak. Konečně – což je snad nejdůležitější – doba trvání *nultého obrazu* (absolutní tmy) může být nesmírně krátká (v tom případě se zatmívání-roztmívání maximálně blíží prolínání), může se však značně prodlužovat podle vztahu prvního snímku k druhému.

Není pochyb, že zatmívání-roztmívání je vhodnější než prolínání tenkrát, když tvůrce chce divákovi ponechat čas k přemýšlení a shrnutí. Proto lze tvrdit – aniž předem rozhodujeme, zda lépe vystihuje změnu času nebo změnu místa děje – že se především hodí k oddělování největších částí filmového výtvaru, tj. sekvencí.

Zásadu, že *zatmívání* označuje hranici *sekvence* a *prolínání* pouze hranici *obrazu*, uplatňuje důsledně ve svých filmech John Ford, zejména ve své *Dlouhé cestě domů* (1940).

Všichni tvůrci se nedrží této zásady stejně důsledně, nicméně však nikdo nepochybuje, o její srozumitelnosti.

Kinematografie nemá prostředek, který by odděloval dvě části filmového děje důsledněji než zatmívání-roztmívání. Je to ve filmu jedině diakritické znaménko, které v podstatě *přerušuje hudební ilustraci*, působí její synchronní změnu, zánik, navázání na motiv apod., kdežto jiná znaménka nejčastěji ke změnám v partituře nevedou.

Divák jen průměrně obeznámený s filmem dobře cítí, že po každém zatmívání-roztmívání je třeba *znovu určit místo a čas děje*. Proto první záběr po roztmívání – aby se divákovi usnadnil jeho úkol – bývá obyčejně velký celek, jenž má informační funkci. Protože je tato stylistická forma tak radikální, má se jí užívat s mírou. Zatmívání-roztmívání silně zpomaluje tempo dramatického děje a přeplnění části filmu zatmíváčkami může snadno publikum unavit. Sternbergův *Modrý anděl* (1929), který se ještě dnes zdá filmem zcela současným, v jednom směru výrazně zestárl: dráždí nás neustálé, velmi pomalé zatmíváčky, jež na každém kroku brzdí spádnost vyprávění.

Originální způsob zatmívání předvedl Jutkevič ve svých *Zlatých horách* (1931). V ateliérových scénách, jež končily sekvencí, vypínal prostě osvětlení ateliéru. Tento prostředek se nerozšířil nejen proto, že se ho nedalo použít v plenéru, nýbrž především proto, že prozrazoval přítomnost kamery, ateliéru a režiséra.

Zatmívání, zejména pak roztmívání se v němé kinematografii týkalo i *titulků*. V německé verzi Turinova Turksibu, zpracované Bélou Balázsem, se jasné titulky na tmavém pozadí v závislosti na svém ideovém obsahu pomalu vynořovaly a rychle pak mizely nebo naopak.

### PROLÍNÁNÍ

Spočívá v záměně jednoho záběru druhým tak, že jeden snímek, který postupně zaniká, je postupován následujícím snímkem postupně se ukazujícím.

I prolínání může podle autorovy vůle probíhat rychleji (méně než dvě vteřiny) nebo pomaleji (až 5-6 vteřin).

Používání prolínáčky je do jisté míry omezeno. Zatímco při zatmívání-roztmívání lze spolu spojit dva záběry, jež spolu nemají nic společného (jen když takové spojení ospravedlní další běh události), má být mezi dvěma záběry, spojenými prolutím, *přímá spojitost*, hlavně výsledná. Proto má být v obou záběrech táž osoba nebo se má v druhém záběru ukázat osoba (činnost), ohlášená v záběru předchozím.

Jak jsem už řekl, *skoky* v čase se častěji signalizují pomocí zatmíváček; to však vůbec neznamená že by se časové skoky neoznačovaly také prolínáčkami. A to tím spíše, že prolutím prováděný skok v prostoru bývá nejčastěji i skokem v čase (s jedinou výjimkou křížového stříhu).



11.) Interpunkčním prostředkem, o němž tu hovoříme, je přirozeně výhradně nepravý nebo zdánlivý smyk, spojující dva zcela různé záběry. Pravý smyk (viz str. 91), jenž je velmi rychlou panorámou, tvoří jenom přechod k jiné části téže scény, proto také nemá nic společného i filmovou interpunkcí.

12.) André Berthomieu: „Essai de grammaire cinématographique“. Nakl. La Nouvelle Edition, Paříž 1946, str. 42.

13.) Berthomieu je nepřesný v tom, že ono neutrální pozadí není vždy nutné. Stejně dobře lze spojovat smykem dva různé záběry s obrazem, jehož kresba je rozmazaná rychlým panorámováním. Takové obrazy – bez ohledu na ráz objektu – vypadají natolik stejně, že slepku přehlédneme. Postup bez neutrálního pozadí je kromě toho rychlejší.

## XXIV. – SPOJOVÁNÍ SEKVENCÍ

Probrali jsme formy filmového členění, které spojují (nebo chcete-li: dělí; filmové interpunkci je vlastní onen dualistický ráz dělivě-spojovací) jednotlivé sekvence a někdy i scény. Půjde nám nyní nikoli o spojovací *prostředky*, nýbrž o spojované *obsahy*. Jakými zásadami se toto spojování řídí a jak prakticky vypadá?

Musíme se hned ohradit proti eventuální kritice. Někdo by totiž mohl soudit, že spojení posledního záběru první sekvence s prvním záběrem druhé sekvence (bez ohledu na to, zda s použitím interpunkčních znamének či bez nich) spadá prostě do problémů *skladby*, řeší se podle jejich zásad a zvláštní problematiku tedy netvoří.

Není pochyb, že do jisté míry je takové stanovisko oprávněné, sekvence se musí spojovat, aniž se narušují základní zákonitosti skladby. A přece se na spojování sekvencí nemůžeme dívat jen jako na formu skladby. Při spojování sekvencí, jež budu také nazývat *přechodem*, nejsou důležité ani tak *samostatné* skladebné efekty jako určitá *záminka*, umožňující plynulý přechod k následující části vyprávění.

Ukažme si to na příkladě. Se správným, plynulým přechodem se setkáváme např. v De Santisově *Tragickém honu*; po sekvenci hledání je třeba přejít k sekvenci probíhající na nákladních vozech agitačního vlaku. Toho režisér dosahuje tak, že uloží hrdinovi, aby si hrál s malým vláčkem – hračkou. Tato formální záminka stačí, aby se dej mohl přenést na vozy opravdového vlaku. Formálně je to operace podobná, skladebnému postupu z Ekkovy *Cesty do života* (viz str. 163): chovanci ústavu, které zloděj připravil o lžíce, jedí přímo z talířů a stejně nechutně žere z mísy pes na řetězu.

Mezi zdánlivě shodnými příklady jsou dva rozdíly: 1. záběry z *Tragického honu* se týkají dvou různých částí vyprávění výrazně *odlišných*, kdežto záběry z *Cesty do života* patří nejen do téže sekvence, nýbrž i do *téže scény* 2. záběry z *Cesty do života* mají určitý *autonomní účel* (vzbudit u diváka třetí myšlenku, jež vyplývá z konfrontace dvou obrazů), kdežto záběry z *Tragického honu* mají zřejmě *pomocný* ráz, slouží jako záminka a žádnou samostatnou roli nehrají.

Logika přechodů mezi sekvencemi těžší jen z jedné skupiny skladebných zákonitostí: z *plynulosti*.

„V dobře stavěném filmu“ – praví Bataille – „je poslední záběr sekvence jen k tomu, aby se stal prvním záběrem následující sekvence atd.“<sup>1</sup> Aby režiséři dosáhli tohoto ideálu služebnosti, zavádějí často do filmu dodatečné záběry, jež umožňují plynulé přechody. Nazvěme je *spojkami*. V příkladě z *Tragického honu*, je typickou spojkou záběr hrdiny s vlakem-hračkou: byl by naprosto neužitečný, kdyby následující sekvence nezačínala jízdou vlaku nebo kdyby právě nekončila sekvence a kdyby nebylo nutné právě v tom místě vytvořit přechod.

Jiný výrazný příklad spojky máme ve filmu *Kdyby všichni chlapi světa* od Christiana-Jaqua: africký radioamatér zachytil signál S. O. S. vysílaný lodí, jež je zachvácená tajemnou chorobou. V Africe nastaly určité potíže s vyhledáním lékaře, čemuž byla věnována zvláštní sekvence. „Africký“ konflikt se však brzy vyčerpá (vyhledáním lékaře) a bylo nutné přenést děj dále. Proto režisér po detailu afrického radioamatéra vložil plenérový záběr domku, v němž byla jeho krátkovlnná vysílačka; záběr končí panorámou vzhůru na špičku antény. Tento záběr znamenal právě toto: z antény letí zprávy z Afriky do celého světa. Klidně se dalo přejít ke scénám, jež se odehrávají v Evropě.

Technika plynulých přechodů se plně vytříbila až po zavedení zvuku. V jejím rozvoji znamenalo velkou pomoc slovo (dialogy, komentáře), obohacující kombinace přechodů. Psané slovo (titulek) v něm kinematografii značně hradiło iniciativu tvůrců. *Cabiria* (1913) – reprezentativní film italské historické školy a zároveň jeden z nejdelších a dějově nejbohatších němých filmů – vůbec nesvědčí o tom, že se režisér snaží o logické a vizuálně prosté spojování jednotlivých částí tohoto velmi spletitého vyprávění. Režisér Pastrone nevázal spolu jednotlivé sekvence, nýbrž jen danou sekvenci s *titulkem, který ji uváděl*. Když sekvence vyčerpala obsah titulků (série titulků), objevil se titulek další. Byl to postup nejen nefilmový, ale i nepřesný, proto dnešní divák, jenž se dobře orientuje ve složitém vyprávění *Občana Kanea*, má velké potíže, aby pochopil fabulu *Cabirie*.

Primitivní spojování (vlastně nespojování) sekvencí bylo rozšířeno ještě kolem roku 1920 a v jednotlivých případech se udrželo až do příchodu zvuku.

### PŘECHODY PODLE ANALOGIE

Současný systém přechodů se opírá buď o prostou *podobnost* nebo o *totožnost* vizuálních nebo hudebních obsahů, nebo o zásadu *prostých psychologických asociací*. Princip analogie nevyžaduje na divákov











7.) Ve znamenité kapitole své knihy „Umění filmového střihu“ (str. 83-92) ji Reisz nazývá „montážní sekvencí“, což je dvojnásobné.

8.) Tamtéž, str. 85.

9.) Srov. Jerzy Giżycki: „Film o mladém Chopině“. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1953, str. 43-51. Některé záběry mají všeho všudy 5-6 okének, jsou tedy na samé hranici vnímatelnosti.

10.) Jedním z křiklavých příkladů této bezohlednosti polské distribuce je úvodní sekvence z Blasettiho filmu *Naše doba*. Film se skládá z pěti povídek. V originální úvodní sekvenci, napovídající tento povídkový ráz filmu, bylo obrazové pozadí vytvořeno albem se starými fotografiemi, jehož listy se pomalu obracely. V polském zpracování byl obraz listů z alba vystřížen a úvodní titulky se promítaly na neutrálním černém podkladě. Záběrů s listy však Blasetti užil i v průběhu filmu při spojování povídek. Tyto záběry byly ponechány; pro polského diváka jsou překvapením, neboť neví, kde se vzaly, a jejich smysl nechápe.

11.) Mám tu na mysli vnímání úvodní sekvence v normálních podmínkách (u nás naštěstí praktikovaných), kdy divák sleduje film od počátku do konce. Úloha úvodní sekvence se scvrká na vysloveně informační funkce při uvádění v „nonstopu“, v „permanentním představení“, které je na Západě velmi rozšířeno: divák přichází do kina kdykoli, často uprostřed představení, a zůstává na příštím představení, aby zhlédl začátek. Tento barbarský zvyk se však týká nejen úvodní sekvence, nýbrž celé dramaturgie filmu, neboť v zárodku ničí mnoho dojmů, o něž je pak divák ochuzen.

12.) Srov. Francesco Pasinetti: „Filmlexikon. Piccola enciclopedia cinematografica redatta sulla base del Kleines Filmlexikon di Charles Reinert“. Nakl. Filmeuropa, Milán 1948, str. 185, heslo Titoli parlanti.

13.) K tomu přistupují potíže s výslovností cizích jmen, zastírající často divákoví psanou podobu jména, kterou zná.

14.) Wilhelmina Skulska i Jan Rybkowski: „Autobus odjeżdża 6,20“. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1954.

15.) Jerzy Waldorff: „Warszawska premiera“. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1951.

16.) Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film“, str. 125.

17.) Pomáhálo by to překonávat rozšířený nekulturní zvyk, že se lidé dobrovolně vzdávají požitku ze sledování závěrečných scén filmu a houfně se vrhají k východu minuty před koncem, jakmile je jasné, že Numa si s konečnou platností vezme Pompilia.

18.) Prolínaček by se při titulcích nemělo užívat, neboť během prolínání jsou oba titulky – starý i nový – naprosto nečitelné. Zatmíváček se v úvodních sekvencích nepoužívá, neboť by ještě prodlužovaly nejméně atraktivní část filmu.

19.) Je to postup s oblibou uplatňovaný ve Francii, kde smlouva s hercem obsahuje podrobné údaje o místě, na němž bude hercovo jméno uvedeno ve filmu a na plakátě, o velikosti písma a o uvedení jména zvlášť nebo spolu se jmény jiných herců. Za nejčestnější se pokládá místo na začátku, ale téměř stejně vítané je i místo na samém konci. V italských úvodních sekvencích se přihlíží k hercově popularitě; když však velký herec vytváří v daném filmu malou úlohu, uvádí se jeho jméno na konci s poznámkou „za mimořádné účasti XY“.

20.) Tento poslední zřetel, jenž se někomu může zdát zcela bezvýznamný, měl rozhodující vliv na úvodní sekvenci Sequensova filmu *Neporažení*, který vypráví o boji jedné posádky proti hitlerovským útočníkům v roce 1938. Herci se tam uvádějí podle... vojenských hodností vytvářených postav

21.) V němém filmu se hercovo jméno často sestavovalo s obrazem ztělesňované postavy mimo úvodní sekvenci: když se na plátně ukázala nová postava a titulky seznamoval s její první replikou, v závorce za textem repliky se uvádělo hercovo jméno. Tento přesný způsob informování však narušoval divákovu iluzi, že se účastní děje, neboť se mu každou chvíli připomínalo, že je na speciálně aranžované podívané.

22.) Takové znaky nehrají téměř žádnou úlohu v kinematografiích, které se opírají o soustavu četných malých výroben, často velmi efemérních, tedy např. ve filmech francouzských, západoněmeckých, ba i italských.

\*\*\*\*\*

# PÁTÝ DÍL

## XXV. STYLISTICKÉ FORMY

Filmový obraz – mechanická kopie skutečnosti – prošel během šedesátí let významným vývojem. Významový charakter vizuálního obrazu, který je součástí *Pokropeného kroupiče* od bratří Lumièrů, je zdánlivě týž jako charakter vizuálně-auditivního obrazu, který je součástí Munkovy *Eroiky*.

Ale jen zdánlivě. Současný způsob filmového vyprávění, operujícího subtilními a složitými pojmy, vytvořil nebo přejal z literatury mnoho stylistických forem, jež umožňují značně významově obohacení díla. V dnešním polyfonním filmu nepodává filmový obraz jen *doslovný význam*, nýbrž znamená (nebo naznačuje) *mnohem víc*.

Postupné nasycování filmového obrazu rozmanitým obsahem má svůj ekvivalent ve vývoji literárních forem. Lessing definuje podstatu Homérovy tvorby jako dynamický princip popisu těles a předmětů pomocí jejich historie. Jde-li Homérovi o Pandarův luk, nepopisuje, jak byl velký a z čeho byl udělán, nýbrž líčí, jak Pandaros zabil na skále kozorožce, jak se z jeho dlouhých rohů rozhodl udělat luk, jak se rohy dostaly do rukou „soustružníka rohů“ atd.<sup>1</sup> Popis akcí a jejich důsledků je principem kinematografie kolem roku 1910 od kriminálních dobrodružství *Fantomasových* přes italské monumentální *Cabirie* až po rané frašky Chaplinovy. Filmové vyprávění tu připomíná soufahdnou vazbu v literatuře, v níž se vyskytují samé hlavní věty, oznamující, popisné, nekomentující.

Ale současná próza by se oznamovacím způsobem – přímo a doslovně – dopracovala mála objevů. Na příkladě Kafky je nejzřejmější, jak se tradiční doslovný popis, zdánlivě podrobně fotografický, pod spisovatelovým perem proměňuje a začíná označovat určité jemné klima, určitý stav dříve lidskou řečí nevyslovitelný. Obrazy tohoto kaffkovského světa mají téměř vždy dvojitý význam, přičemž ono významové rozdvojení jde tak daleko, že druhý, naznačený význam přímo vyvrací, programově ruší první. „Kafkova metoda spočívá ve vytvoření souběžné, dvojího skutečnosti“, napsal Bruno Schulz. „Tohoto dvojnického rázu své skutečnosti dosahuje Kafka pomocí *jistého pseudorealismu*. Kafka vidí realistický povrch skutečnosti nesmírně ostře. Ale zevrubnost, přesnost, vážnost této skutečnosti jen simuluje, aby ji tím důkladněji zkompromitoval.“<sup>2</sup>

V tvůrčí praxi nalézáme nové a nové doklady toho, že podíl *přeneseného*, „druhého významu“ filmového obrazu stále vzrůstá na úkor *doslovného* „prvního významu“.

Kdyby někdo, koho oslnil záměrně extrémní Kafkův příklad, chtěl v této tendenci spatřovat důkaz toho, že současný film se odvrací od skutečnosti, měl by pamatovat na Clairova slova o Griffithově *Hrůzoplné noci*: „Filmoví diváci mívají velmi často pocit – po delší době nudný – že jsou bohy, kteří znají všechny příčiny, budoucnost stejně jako minulost. Nic není před nimi skryto. Všechno se jim vysvětlí, někdy dokonce předem. Griffithova odvaha a obratnost v *Hrůzoplné noci* spočívala v tom, že nás neponechal vně příběhu, nýbrž zapojil nás do něho... Každý obraz se objeví jenom na několik, okamžiků, spíš naznačuje než vyjadřuje... To je film. To je rovněž skutečnost. Nikdy neznáme všechny příčiny ani té nejjednodušší události.“<sup>3</sup>

Tendence naznačovat a nedělat tečku nad i je skutečnosti věrnější než komandovat život podle autorových předem vymyšlených tezí. Svým zaměřením odpovídá moderní tendenci integrálního vyprávění (viz str. 387), jež poskytuje divákovi více samostatnosti a požaduje po něm, aby se na podívané více podílel.

Nástrojem náznaku *přesahujícího prostý popis* jsou *filmové stylistické formy*, vytvořené podle literárních tropů a figur ze stejných podnětů. Některé z nich (např. elipsa, zčásti i gradace) mají usnadnit *pořádání a kondenzaci* fabulárního materiálu, avšak valnou většinou slouží emocionálnímu komentování obsahu, *naznačování významů* příliš subtilních, než aby se daly vyjádřit přímo.

Ani počet těchto forem ani hranice mezi nimi nelze ovšem určovat příliš rigorózně. Neřadí se k sobě přesně v téže rovině, jejich hranice jsou často plynulé, někdy se přímo překrývají (eufemismus obvykle bývá i metonymií nebo synekdochou apod.).

### STUPŇOVÁNÍ (GRADACE)

*Členění zamýšleného účinu* na několik *spjatých prvků*, řazených do sledu *vzestupného* nebo *sestupného*.

Každý pohyb kamery, zejména nájezd a odjezd, je vlastně podle definice gradací, neboť *postupně* zesiluje nebo zeslabuje dojem. Aby se tento autorův záměr stal patrnějším, rozbíjí se někdy plynulý pohyb kamery na samostatné statické záběry, při jejichž spojení dochází ke stupňování *skokem*. V prologu *Silnice* se

Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Pátý díl ( 130 )

kamera skoky blíží neproniknutelné, zachmuřené Zampanově tváři; když končí dramatický děj v epilogu *Smrtného nebezpečí*, vzdaluje se kamera od hrdinů na dlažbě malého náměstí rovněž skoky.

Ve známé Ejzenštejnově přednášce o stavbě Puškinovy „Poltavy“ nalézáme analýzu té části poémy, v níž scénu hrdinovy smrti předchází smrt dvou jiných bojovníků. To se zdá Ejzenštejnovi zvlášť filmové: „Abeceda montáže učí, že nelze z ničeho nic ukázat, jak padl hrdina; nejprve je třeba dvakrát ukázat, jak padl někdo jiný a teprve pak – hrdina... Právě tak postupuje Puškin: nejdříve jeden obraz smrti, potom druhý a teprve třetí vyjadřuje to, co autor chce.“<sup>4</sup>

Sovětská škola s oblibou užívá výrazného stupňování. Připomínáme z Ermlerova a Jutkevičova *Vstřicného plánu* scénu, v níž mistr Babčenko spatří na své dílně černý prapor s nápisem „Hanba!“. Následuje pět záběrů po sobě, v nichž vidíme Babčenkova ze stále větší vzdálenosti a nadhledu: jak přibít k zemi bezmocně prožívá svůj stud. Opačného postupu, kdy se hrdinovi přibližujeme, používá Bardem v *Hercich*. Anna dostala svou první velkou úlohu a před výstupem se jí zmocňuje tréma. Anna, opakující si text, je snímána ve stále větších záběrech, spojovaných pomalými prolinačkami.

Za obrazově-zvukovou gradací bychom mohli označit citovaný už zlomek *Deseti dnů, které otráslý světem*, kde Kerenskij vchází na schody Zimního paláce – kdyby nešlo o film němý. Pomalý pohyb Kerenského po schodech (schody – vizuální symbol gradace!) je doprovázen komentářem v titulcích: „Ministr války“, „Ministr zahraničních věcí“, „Nejvyšší vůdce“, „Diktátor“. Stupňování tentokrát spočívá ve změně odstupu od hrdiny.

### OPAKOVÁNÍ

*Opětné nebo mnohonásobné použití téhož výrazového prostředku* pro zdůraznění určitého rysu nebo události.<sup>5</sup>

Tato prostá stylistická forma nejčastěji slouží exponování faktů velkého dramatického významu, jež jsou však tak *nepatrné*, že by mohly uniknout divákově pozornosti. V jednom místě O’Ferralova *Jádra věci* má zvláštní význam dešť. Pohled na město za deště by jistě obrátil pozornost na pouliční ruch, na obchodní štíty, na chodce, nikoli však na téměř neviditelné kapky (zejména ve velkém celku). Proto tu režisér skládá řadu podobných záběrů města o různých velikostech a žádný záběr neznamená nic kromě toho, že „prší“. Aby v níkom nenechal ani stín pochybností, jaký je jeho záměr, opakuje režisér dvakrát záběr zcela totožný, což se ve filmu stává velmi zřídka.

Opakování, jež smí být poněkud vtíravé, může dát *zobecňující* smysl určitým prostým vizuálním faktům. Na začátku Pudovkinova *Dezertéra* je ukázán nezaměstnaný, jak spí na lavičce. Po tomto záběru následuje druhý, třetí, čtvrtý snímek, jež jsou si obsahem podobné, i když ukazují jiného nezaměstnaného na jiné lavičce.

Odedávna je známa *vis comica* opakování. Fakty samy o sobě málo zábavné rozesmějí diváka, jsou-li uvedeny znovu, a ještě víc, když je uvidíme potřetí, počtvrté. Když se ve filmovém ateliéru (Potterův *Hellzapoppin*) poprvé objeví muž s keříčkem v květináči, který si objednal režisér, nikdo si ho nevšimne; když se však objeví počtvrté, jako obvykle v nejnepříhodnějším okamžiku a jako vždy nikomu zhora nepotřebný – sál propuká smíchem. V závěru by se muž s květináčem mohl zdát příliš monotónní – zavádí se tedy malá obměna: v květináči zatím vyrostl velký strom.

Opakování se vyskytuje i ve zvuku: když ve *Vstřicném plánu* mistr s ženou snídá, ozývá se za oknem každou chvíli houkání, ohlašující ranní směnu. Každé houknutí je trochu jiné a mistr je pokaždé jako starého známého označuje jménem blízké továrny.

Nezbytné je opakování při *křížovém střihu*, kde se záběr šerifa střídá se záběrem prchajícího zločince: nerozvíjí děj, nýbrž vytváří efekt simultaneity.

Opakování je někdy nutné v expozici filmu, aby se divákům umožnila správně *rozeznat* dramatické *osoby*. Ve své studii o vnímání filmu se Henri Wallon<sup>6</sup> zamýšlí nad agnozií (neschopností rozeznávat předměty) a vyjímá z ní aprosapognozií – neschopnost identifikovat osoby. Poněvadž i u normálních lidí se identifikační schopnosti vyskytují v různé míře, potíže s rozlišováním jednajících osob mohou vážně narušit vnímání filmu.

Zvláštní kategorií tvoří *zdánlivá opakování* „pirandellovského“ typu, jichž často užívá současná dramaturgie; spočívají v tom, že se děj vrací podruhé nebo i potřetí k témuž momentu, který je však ukázán poněkud jinak, nazírán očima jiného svědka, předkládajícího svou pravdu o dané události (*Občan Kane*, *Rašomon*, *Člověk na kolejích*).

Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Pátý díl ( 131 )













35.) Mnohem stylizovanější a zašifrovanější je symbol, užitý Machatým v *Extasi*: milenci si navzájem slibují milostnou noc nalévající víno do pohárků, postavených jeden na druhém – víno přetéká z horní číše do spodní.

Pro svůj konvenční ráz spadají symboly tohoto druhu spíš mezi alegorie (viz str. 227).

36.) Béla Balázs: „Film“, str. 112-113.

37.) Maurice Bardèche, Robert Brasillach: „Histoire du cinéma“, str. 382.









### OBRAZ TRVÁNÍ

Od dob Griffitha a jeho *Intolerance* se stále zvětšoval počet filmařů, uhranutých otázkou času ve filmu. Pomocí montáže se filmové vyprávění s největší lehkostí okamžitě přenášelo z „dneška“ do „zítrka“ (který se stával novým dneškem) i z „dneška“ do „včerejška“. Ba co víc, rychle se ukázalo, že náhlé skoky od pádu Babylónu k řeži hugenotů, od Kristových muk k policejní kronice v současné Americe (a naopak) skrývají v sobě nejen hodnotu krkolomného experimentu, ale i rozsáhlé estetické, emocionální perspektivy.

Člověk, vystavený v životě ustavičné tyranii plynoucího času a vpletený beznadějně do tragédie pomíjivosti, našel ve filmu možnost, jak *zvítězit nad časem*. Libovolně žonglování s časovými rovinami, návraty v čase, pohled na čas zblízka<sup>1</sup>, jeho rozebrání na základní prvky, změny v posloupnosti událostí (tedy i ve sféře příčinnosti) budily samozřejmě i zájem jiných umění operujících kategorií času, zejména literatury. Avšak žádné umění se nemůže rovnat filmu, pokud jde o to, s jakou snadností a působivostí boří staré a vytváří nové časové konvence.

Za důkaz ať nám poslouží lehkost, s níž film (a jenom film) umí *prostorové* umělecké dílo změnit v dílo *časové*: mám na mysli známý dokumentární film Luciana Emmera *Giottovy fresky* o Giottových nástěnných malbách v Capelle degli Scrovegni v Padově. „Když Emmer pomocí montáže reprodukuje v čase fresky, rozvinuté původně v prostoru, odkrývá – využívaje i hudební ilustrace – dramatický pohyb Giottových „filmů“... Při Jidášově zradě nebo při Řeži nevíniček jsem přítomni jakoby skutečnému, pohyblivému filmu.“<sup>2</sup> A přece neudělal Emmer nic víc, než že freskám, rozmístěným po stěnách podle zásad prostorové následnosti, dal časovou posloupnost jako v obrázkové historce.

Mohutná tvůrčí síla, tkvící ve filmovém výrazivu, bývá uvolňována umělci, kteří jsou vědomě či bezděky angažováni do filosofických diskusí své doby. A právě epocha kinematografie je zároveň epochou filosofických sporů o podstatu času. V témže roce 1895, v němž bratři Lumiérové uspořádali své první veřejné filmové představení, objevil se traktát Emila Boutrouxa „Idea přirozeného práva“. Utočil na obě klasické teorie času: na materialistickou, podle níž je čas objektivně existující formou hmoty, i na Kantovu idealistickou teorii, podle níž je čas jen apriorní formou našeho rozumu. Boutroux hlásal skeptickou tezi, že i formy rozumu jsou hodnotou nestálou, že jsou druhem kompromisu mezi našimi návyky a studovanými jevy. A ještě než kino stačilo udělat byt' jen pout'ovou kariéru, vystoupil Einstein se senzačními tezemi o relativitě času; pravil, že podle stanoviska pozorovatele dvě události mohou a zároveň nemusí být současné, že není jednotný čas, nýbrž že je jich mnoho, že i pořadí událostí je relativní.

V této atmosféře dochází v literatuře poprvé k četným experimentům, jež se snaží *překonat kánony klasického románového času*. Joyce obrací v niveč chronologii tím, že své hlavní myšlenky zapisuje na okraj časově neorganizovaných odboček, které zaujímají většinu díla. Proust bojuje s mýlením a zapomněním, aby „se dobral podstaty našich dojmů jejich spojováním a aby je zachránil před nahodilostí času“. Thomas Mann studuje vědomí svých hrdinů, jak se v něm utváří vlastní pocit času, závislý na subjektivním prožitku.

Je jasné, že z tohoto kvasu musí mnoho pronikat do umění, jež se tak neohroženě staví diktatuře času, jako film. Přibývá děl, která se zabývají hlavně *studiem časových struktur a jejich vlivem na psychiku*. Například v Carného *Návštěvě z temnot* dva ďáblové poslové zastávají během dvorského plesu obvyklou mašinérii času: jejich dvě oběti, Anna a Renaud, prožívají v parku mimo reálný čas celou scénu, která změní běh jejich života. „Znehybnění plesu umožňuje divákovi, aby vycítil přechod od ‚chronologického času‘, v němž se odehrává vnější děj, k ‚času psychologickému‘, v němž se naplňuje osobní osud postavy“, píše francouzský kritik J. R. Debrix.<sup>3</sup> Jinými slovy, divák opouští objektivní čas, aby vstoupil v čiré trvání, jež budí v životě city a myšlenky, v němž se rodí „nadčasové“ myšlenky, ambice, rozhodnutí. Můžeme pochybovat o filosofické správnosti takových experimentů, nemůžeme jim však upřít, že jsou esteticky smělé.

Když jsme takto vrhli trochu světla na vábné možnosti, vyplývající z filmové organizace času, musíme se vrátit k doslovnější funkci filmu vůči kategorii času: *film je obrazem trvání světa*. Je to základní funkce, o níž je třeba opřít další popis vzájemných závislostí; je zvlášť výrazná ve filmových novinách a ještě víc v nenáročném hereckém filmečku à la *Rodinná snídaně* od bratří Lumiérů.

V odrážení vnějšího světa dosáhla fotografie poprvé toho stupně věrohodnosti, který působí, že na základě *reprodukce objektu* pokládáme *existenci* samého objektu téměř za stejně samozřejmou jako existenci přirozených předmětů. André Bazin píše: „Fotografie netvoří tak jako umění z věčnosti, nýbrž *balzamuje čas*, a pouze ho chrání před vlastním rozkladem.“ A co film? „Film se již nespokojuje tím, že uchovává předmět zachycený v jediném okamžiku, tak jako se v jantaru uchovává neporušené tělo nějakého hmyzu z dávno minulé









celý film odehrává v přítomném čase a minulost je jen stálým podtextem téměř všech situací. Lidem, kteří film znají, zdá se téměř nemožné, aby neobsahoval retrospektivy<sup>18</sup>.

Jestliže lze u Duvivierova filmu hovořit o vtělení minulosti do *situace*, je Wilderův *Sunset Boulevard* příkladem vtělení minulosti do *postav*. „Místo aby natočili film o epoše němeého filmu“, píše o tomto filmu Jean Leirens, „rozhodli se Wilder a Brackett vtělit minulost do postavy Normy. Aby učinili film sugestivnějším, svěřili její roli Glorii Swansonové. Minulost je tedy neustále konfrontována se skutečností (reprezentovanou mladým scenáristou).“<sup>19</sup>

## BUDOUCÍ ČAS

V obrazové složce filmu budoucí čas *neexistuje*.

Ze dvou důvodů se to může zdát divné. Za prvé jsme nejednou zdůrazňovali zásadní podobnost filmové řeči s řečí mluvenou a v mluvené řeči je budoucí čas tak rozšířenou a nutnou formou, že si jazyk bez futura stěží dovedeme představit. Za druhé se celá záležitost zdá i technicky prostá. Předvádí-li filmový režisér s konfrontací s hlavním časem vypravení události dřívější – operuje časem minulým. Předvede-li tedy události pozdější – dostaneme čas budoucí.

Věc není zdaleka tak prostá. O nemožnosti filmového futura nerozhodují omezení technická, nýbrž *gnoseologické překážky*, zejména kategoricky ukončený ráz filmového obrazu.

Nejlépe snad bude, uvedeme-li konkrétní příklad. Zkušený režisér, jakým je René Clément, chtěl použít budoucího času v závěru *Skleněného zámku*. Dvojice milenců zmeškala v hotelovém pokoji odjezd vlaku, kterým měla žena odjet. Po záběrech mužových hodiněk a nádražních hodin, spojených prolínáčkou, zařadil sem režisér záběr ženina těla, položeného na mářách se svícemi kolem, a záběr muže dovidávajícího se o ženině smrti. Byla to jen vize budoucnosti, po níž se děj vrátil do hotelového pokoje: milenci se marně snažili dohnat odjíždějící vlak, žena se rozhodla použít letadla a film končil rozloučením milenců přesvědčených, že se zanedlouho sejdou. Takové rozuzlení – jak uvádí Marcel Martin<sup>20</sup> diváci pařížského premiérového kina nepochopili a režisér po několika dnech oba popsané záběry přefadil podle chronologie na konec.

Potíže s vnímáním, jež tu byly zjištěny zkušeností, jsou pochopitelné, neboť původní rozuzlení je v *rozporu s povahou lidského poznání*. Nikdo není s to neomylně předvídat ani tu nejbližší budoucnost. Každé tvrzení o ní má ráz hypotetický<sup>21</sup>. Když se naproti tomu začíná vizuálně konkretizovat, začíná být faktem in statu nascendi, faktem přítomným, naplňujícím se. A co víc, právě tento fakt nám ihned určuje nový a závazný přítomný čas, odsouvaje okamžitě dosavadní přítomný čas do minula<sup>11</sup>.

V takovém filmu, jakým je například *Tančila jedno léto*, je ovšem prolog prozrazující zakončení (Kerstinin pohřeb) budoucím časem v poměru k zásadnímu ději, pro diváka je však časem přítomným, od něhož se pak zásadní děj vrací do minulosti.

V přeneseném smyslu lze ale hovořit o *zdanlivém budoucím čase*. Je spjat téměř s každým očekáváním, zejména s takovým, kdy lze ráz očekávané události předvídat dost přesně.

V Caprově komedii *Pan Smith přichází* odhaluje hrdina machinace spekulantů a hodlá je předložit parlamentu. „Dovedu si představit“, praví jedna z postav, „co se bude dít, až Smith řekne: ‚Villet Creek‘“. Od té chvíle čekáme bouři, která musí přijít a také přichází. Podobně je tomu s Cayattovým filmem *Jsmě všichni vrahové*; k smrti odsouzený hrdina, vězněný v „cele smrti“, tu ráno naslouchá, jak se blíží popravčí průvod. Obřad tohoto průvodu je znám jemu i divákovi z historie poprav předchozích obyvatel této cely.

Alfred Hitchcock, který apeluje na *divákovu očekávání*, nikoli na očekávání některého hrdiny, užívá tohoto efektu v nejčistší podobě, když například v úvodních titulcích filmu *Muž, který sedel příliš mnoho* exponuje cymbalistu velkého orchestru a napovídá, že až se tento orchestr ukáže v dějové osnově filmu a cymbalista provede určitý pohyb – dojde ve filmu ke klíčové události. Což se také stane.

Musíme se ještě zmínit o problému, který je spjat se subjektivními předtuchami hrdinovýmí (dialogické futurum). Tak když Helena, hlavní hrdinka Bressonova filmu *Dámy z Boulogneského lesíka*, praví služce o Jeanovi: „Tyto rukavičky mu zítra nedáš; on sem už nepřijde“, nutí nás konvenční dramaturgie k domněnkám, že se stane něco nečekaného a Jean přece jen přijde. Opačně je tomu v jiném Bressonově filmu – v *Deníku venkovského faráře*: hrdina, jenž dostal v noci záchvat, poznamenává do svého deníku: „Nenajdu nikoho“ – a opravdu nikoho nenachází. Nadměrné užívání takových předpovědí (ať těch, jež se splní, nebo těch, jež se nesplní), které mají vyhrótit situaci nebo připravit efektní dějový zvrat, nepatří k dobrým mravům dramaturgů.

## OPĚTOVNOST (CYKLIČNOST)

Je to poslední ze zvláštních časových forem, jejíž samu existenci donedávna teoretikové popírali. Příznačný v tom ohledu je omyl Pudovkina, který roku 1928 napsal o scénáři: „Slovo ‚často‘ je naprosto nepotřebné, neboť se nepoddává plastickému materiálu; je typickým příkladem formulace, které je třeba se vyhybat.“<sup>23</sup>

Na plátně lze ukázat cyklický čas, *opětovnost* určitých jevů, jejich obnovující se každodennost. Plní zvláštní významnou úlohu při typizaci jevů a často přispívají k tomu, že se film může odtrhnout od individuálního příběhu jednotlivého hrdiny.

Připomeňme tu především ty zhuštěné sekvence (viz str.199), které tvoří syntézu určitého hrdinova životního období, zejména pak ty, které děj nijak nerozvíjejí. Sledujeme-li, jak se Líza z Asquithova *Pygmalionu* učí správně výslovnosti, neubráníme se myšlence, že teprve nesmírně mnoho lekcí tohoto druhu mohlo přinést tak udivující výsledky. Připomeňme si i četné refrény (viz str. 212), vytýkající opětovnost určitých událostí, například návraty lodí, již velí hrdina Frenova *Krutého moře*, kolem vjezdové boje.

Vůbec každé *opakování*, zejména je-li mimo hlavní dějový tok, vnuká asociaci s opětovností předvedeného jevu. Nohy cyklistů z Dudowova filmu *Kuhle Wampe*, kteří jezdí hledat práci na adresy uvedené v drobných zprávách, se netýkají jen konkrétního dne v životě jednoho berlínského nezaměstnaného, nýbrž – tím, že se jejich záběr opakuje i po jeho smrti – mají platnost zobecnění z doby velké krize. Monotónní opakování z *Prázdnin pana Hulota* od tlumeného nárazu dveří jídelny po dvojici unuděných měšťáků, kteří jdou vždycky jeden za druhým<sup>24</sup>, a stále se opakující spouštění vodotrysku-ryby z *Mého strýčka* zobecňuje nesmyslnost normální sešněrované šosácké existence.

Snad nejzajímavější je uplatňování cyklického času v dramaturgii neorealistických filmů čtyřicátých let; nesetkáváme se tu s mechanickým opakováním. Mám na mysli kruhovou nebo spíš *spirálovitou dramatickou konstrukci*, při níž je poslední scéna filmu odpovědí na scénu první. Blasettiho *Čtyři kroky v oblacích* začínají i končí kuchyňskými služebnami krotkého manžela za doprovodu ospalých nářků nudné ženy. De Santisův *Řím v 11 hodin* začíná i končí obrazem děvčete čekajícího na zidce, až dostane místo. Mezi těmito výjevy probíhá jakýsi neobvyklý, neopakovatelný příběh, jemuž je film věnován. Jinak však běží život dál – monotónní, krouživý, cyklický.

## POZNÁMKY:

- 1.) Goethův Faust: „Okamžik směl bych oslovit: jsi tolik krásný, prodlí jen!“
- 2.) Jean George Auriol: Faire des films. Les origines de la mise en scène. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 1 z r. 1946.
- 3.) J. R. Debrix: Fiche filmographique sur „Les visiteurs du soir.“ Cituji podle H. Agela: „Le cinéma“, str. 204-205.
- 4.) André Bazin: Ontologie fotografického obrazu. Film a doba, č. 3 z r. 1964, str. 137.
- 5.) „Film nezná zátíši.“ (Gilbert Cohen-Séat: „Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma“, str. 114).
- 6.) Jean Leirens: „Le cinéma et le temps“. Str. 20-21 a jinde.
- 7.) Srov. Marcel Martin: „Le langage cinématographique“, str. 26.
- 8.) Už roku 1924 upozorňoval Karol Irzykowski v „Desáté múze“ na neodmyslitelnou podmínku filmového obrazu: „Film je zpravidla přítomnosti. Jestliže autor přeruší děj... aby vyprávěl o něčem, co bylo, v tu ránu jedné přítomnosti konkuruje přítomnost druhá.“ (Str. 156.)
- 9.) Některé z nich uvádí St. Lenartowicz v uvedených práci „Organizace času a prostoru ve filmovém díle“: „(ke kondenzaci dochází) při nejrozmanitějších hostinách, obědích, večerech konzumovaných za divákovy přítomnosti, při psaní nejdelších dopisů během několika vteřin atd.“ (Str. 156.)
- 10.) Jinak tomu bohužel bývá v nudných animovaných filmech, které, mechanicky kopírují pohyby živého herce; jejich směšný realismus odporuje zákonům, jež si vynucuje výrazivo animovaného filmu.
- 11.) Srov. Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, kap. Zeitausschaltung bei Gestaltung von Zustand und Stimmung, str. 210-211.
- 12.) M. Blejman, M. Bolšincov, F. Ermler: „Velký občan“, Svět sovětů, Praha 1950.
- 13.) Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 212.
- 14.) Poměrně větší péči o realistické označení denní doby lze očekávat při natáčení v ateliéru, jež zcela podléhá režisérově vůli. Na hosty v salóně z *Hudby života* padají oknem sluneční paprsky. Jak plyne čas, žluté paprsky se mění v oranžové a přecházejí v purpur. Nastal tedy večer – slunce zapadá.
- 15.) Jean-Pierre Chartier: Les „films à la première personne“ et l’illusion de réalité au cinéma, str. 37-38. (Podtrženo autorem.)

16.) Autor zbytečně otázku zužuje. Efektu, o němž hovoří, lze dosáhnout i ve filmech komentovaných ve třetí osobě.

17.) Karol Irzykowski: „Dziesiąta Muza“, str. 156.

18.) Lze pochybovat i o retrospektivním rázu oné jediné scény, neboť jak se během děje ukazuje, nejde o rekonstrukci scény, jak vypadala před dvaceti lety, nýbrž o její subjektivní transpozici. Je to tedy spíše podmiňovací způsob než minulý čas.

19.) Jean Leirens: „Le cinéma et le temps“, str. 73-74.

20.) Marcel Martin: „Le langage cinématographique“, str. 203-204.

21.) Tomuto rázu odpovídá často užívaný filmový podmiňovací způsob (viz str. 241). Tento způsob – jak jsme už zdůrazňovali – nelze ukvapeně chápat jako budoucí čas.

22.) Když v tomto smyslu komentátor v prologu *Kanálu* říká „všichni umřou“, neužívá budoucího času, neboť z pozic někoho, kdo je přežil, hovoří o minulých událostech. Pomineme-li důvody rétorické, bylo by přesnější, kdyby řekl: „všichni umřeli“.

23.) Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 17.

24.) Když Jean Leirens uvádí příklady z *Prázdnin pana Hulota*, nerozvádí sice pojem cyklického času, ale připomíná, že Nikolaj Berdjajev rozlišuje tři druhy času: existenciální, historický a cyklický („Le cinema et le temps“, str. 116).

## XXVIII. – FILMOVÝ PROSTOR

### DIALEKTIKA FILMOVÉHO PROSTORU

Plaché filmové plátno se obrací ke skutečnosti jinak než pravouhlé plátno malířského obrazu; otvírá se světu trojrozměrnému, který má dynamickou hloubku a je rozložen v čase. Je-li to tvůrčovým přáním, může film vyznačovat i nejsložitější prostorové vztahy mezi zobrazovanými předměty.

Znamená to, že je kinematografie spřízněna s takovými prostorovými uměními jako sochařství nebo architektura, které působí v *autentickém* prostoru? Nikoli, neboť zásluhou stříhové skladby film neustále využívá výsady, že může konstruovat *vlastní* filmový prostor, jenž si zachovává *zdánlivou*, často vědomě lživou podobnost prostoru reálnému.

Temporalizace, zčasování filmového prostoru umožňuje spekulovat s pocitem *homogenity* prostoru, který je divákovi vlastní; divák se dá nadmíru snadno přesvědčit, že zahrada, do níž vstoupila hrdinka, je hned za dveřmi jejího pokojíku, i když byl pokojik postaven v ateliéru sto kilometrů od místa, kde se natáčely exteriéry. Naopak však skok v *prostoru*, vědomě divákovi odhalený, umožňuje odstranit plynoucí čas. Jestliže jsou jedni členové gangu z filmu *Rvačka mezi muži* ukázáni v Paříži, jak ukrývají lup, a jiní v Londýně, jak projednávají jeho prodej, je divák přesvědčen, že obě akce jsou souběžné, že probíhají naráz<sup>1</sup>.

Tato dvojnásobná dialektika filmového prostoru (reálný-konstruovaný; stejnorodý-nestejnorodý) činí z něho nadmíru pružný a mnohostranný výrazový prostředek. Je otázka, zda je to prostředek pružnější a závažnější než filmový čas. Teoretikové o to odedávna vedou spory v podstatě dost akademické. Uvedu tu však argument Marcela Martina ve prospěch priority času: „Nemyslím, že podstata filmu tkví například v tom, že se v jediném okamžiku přenášíme z Paříže do Londýna (takovou zkušenost snad prožijeme, až pokročí vývoj komunikačních prostředků), nýbrž spíše v možnosti prohlížet si Eiffelovku v plném poledním světle a hned nato v červánkách západu (zkušenost, kterou nikdy nepřežijeme, neboť rozhodně překračuje naše lidské prostředky).“<sup>2</sup> Sotva můžeme souhlasit s Martinovým předpokladem, že o nadřazenosti času nad prostorem rozhoduje ve filmu výhradně to, nakolik je daný prostředek vzdálen od způsobu lidského vnímání. Kloním-li se k názoru, že závažnější pro filmaře jsou možnosti filmového času, nikoli filmového prostoru, je to prostě proto, že zvládnutí prostoru skýtá méně možností.

### KONSTRUKCE A POPIS PROSTORU

Podle toho, jak se nakládalo s prostorem, můžeme rozlišit tři historické etapy.

V první se *prostor chápal divadelně*, tedy ploše a staticky. Tomu období, zahájenému estrádně pojatými výstupy Mélièsovými, dostalo se pozhánání – naštěstí nakrátko – od francouzského „filmu d'art“. *Zavraždění vévody de Guise*, patetická gesta Sarah Bernhardtové se zpravidla hrála napříč k ose kamery, pohyby se rozvíjely buď zleva doprava nebo naopak, nehybná kamera snímala výjevy ve velkých celcích, místa děje se nepatrně měnila a střihů bylo pramálo.

Druhou etapou je období *prostoru skladebně konstruovaného* z velkého počtu krátkých zlomků skutečnosti, svévoleně spojovaných v novou skutečnost. Toto období, zahrnující velká léta němé kinematografie a ještě téměř celá léta třicátá, bylo zahájeno Kulešovými a Vertovovými montážními pracemi.

Připomeňme tu (viz str. 161) Kulešovovy pokusy se scénou, v níž se setkávají dva mladí lidé; tato scéna byla sestavena ze záběrů, natáčených v různých městských čtvrtích, některé byly přímo vzaty z amerického filmového žurnálu. Tato metoda, kterou sám Kulešov nazval budováním „*umělého zemského povrchu*“, zaujímala delší dobu svou filmovostí, neboť se jí nedalo použít v žádném dosavadním umění.

Takto budovaný prostor nemusel být v podstatě hlubší než prostor divadelní. Ač se zdálo, že je tomu jinak, mohly se jednotlivé záběry inscenovat stejně plošně jako u Mélièse, pojetí prostorovosti se rodilo téměř výhradně jako důsledek skladebné změny záběrů.

Psychologicky je skladebné konstruování prostoru operací naprosto oprávněnou a divák je přijímal bez odporu; jistou nedůvěrou pociťoval nanejvýš vůči zneužívání těchto možností, tj. když se mu příliš umělé struktury předkládaly jako autentické. Divák totiž ví, že každé montážní spojení vytváří možnost, aby byl „oklamán“, a že taková možnost není uvnitř jednotlivého záběru, byť sebedelšího.

Časté zneužívání této metody bohužel podlomilo úvěr poskytování této metodě: **1.** často docházelo k chybám ve fotografii uměle konstruovaného místa děje, které nemohl napravit celkový pohled na neexistující místo, panoráma nebo jízda kamery; **2.** v montážních vazbách vznikaly mezery, jež prozrazovaly, že skládané části jsou heterogenní (např. záběr A za plného slunce, hned po něm záběr B při zamračeném obloze; různé směry



d'intelligence“ (1921): intelektuální únava, jež je vlastní Epsteinem popisované civilizaci, podporuje nervozitu, sexuální vznětlivost, rozčítlivění i asociativní schopnost, avšak oslabuje vnímání *prostorovosti*. (Zbigniew Gawrak: Jean Epstein jako teoretik i filozof filmu, Kwartamiki Filmowy, Varšava, č. 4. z r. 1958.)

5.) Renato May: „Il linguaggio del film“, str. 145-146.

6.) Jestliže podobný protiklad nevztáhneme na místnost, nýbrž na člověka, můžeme dospět k právě opačným závěrům. V americkém filmu Marka Robsona *Tim tvrdší bude pád* vstává ze židle ohromný adept boxu a vráží hlavou do žárovky. Poněvadž jde o zcela normální místnost, je abnormální hrdinův velký vzrůst.

7.) Roger Manvell: Rozhovor s Laurencem Olivierem. Journal of the British Film Academy. Cituji podle filmu na Świecie, Varšava, č. 3 z května 1956, str. 53.

# SEDMÝ DÍL

## XXIX. - AKUSTICKÉ EFEKTY

### DŮVĚRNÉ OBCOVÁNÍ SE SLYŠITELNEM

Na rozdíl od slova a hudby nazývá *akustickými efekty* zvuky *nezorganizované člověkem* do *artikulovaných struktur*. Uvědomuji si ovšem, jak je tento termín nepřesný, neboť zorganizované zvuky mají také právo na označení „akustické efekty“. Protože však takový pojem nezbytně potřebujeme a protože je mezi profesionály vžitý, přijímám jej, i když není příliš správný.

Ani ti tvůrci a kritici, kteří přivítali vynález zvuku se sympatiemi, netušili dost přesně, jaká budoucnost čeká zvukový záznam. Od slova mnoho nečekali – všechny kombinace slovních efektů vyčerpalo podle jejich mínění divadlo. Nečekali příliš mnoho ani od hudby – tato doména jim připadala příliš autonomní a zároveň příliš zkušená, než aby jí projekční plátno mohlo vtisknout nový neznámý rozměr. Ta nepatrná menšina, vycházející vstřícně novému vynálezu plna dobré vůle, vkládala veškerou naději do třetího zvukového prvku – do akustických efektů: do šumu, šelestu, hřmotu, klapotu, pleskotu, cinkotu, skřípotu, hvízdání, třeskotu, pískotu, bučení a chrštění. Tento svět slyšitelná nebyl exploatován žádným uměním, ačkoli tvoří závažnou složku skutečnosti, jež stojí za poznání<sup>1</sup>.

Těžko říci, proč se ty oprávněné propočty tak docela nepotvrdily. Nadšení stoupenci možná přecenili podíl slyšitelná na fyzickém a psychickém životě člověka. Možná, že se hluky jako materiál nepoddávají nejlépe filmařově přetvářející vůli. Možná se ukázalo i to, že svět hluků je menší než si to představovali jeho nerozvázní kolumbové. V každém případě lze říci, že významný úkol objevovat skutečnou povahu akustických efektů splnila kinematografie povrchně a polovičatě.

Na tomto poli, jednom z nemnoha neobdělávaných polí kinematografie se vbrzku můžeme dočkat překvapivějších výsledků, než na mnoha jiných polích lépe probádaných. Je totiž stále výrazná antinomie mezi *otupením sluchové vnímavosti* moderního člověka a mezi možnostmi poznávat *sluchové složky skutečnosti*. Přes vynález magnetofonu, který umožňuje sběr a klasifikaci akustických efektů i v amatérských podmínkách, rozevírají se nůžky dál.

Svou povahou je kinematografie povolána tuto antinomií překonávat. Připomenout lidem to, co zná každý lesník: čím se liší mlaskání od klapání zobákem; ale i to, co bude znát každý v budoucnu: jak pracuje tryskový motor na zemi a jak ve stratosféře.

Obrodu snad podnítí hudba, v níž zájem o svět reálných zvuků přinesl sérii pokusů s konkrétní hudbou. Nechci se pouštět do estetického hodnocení této hudby ani hovořit o perspektivách eventuelních „filmů bez obrazu“ – o montáži autentických zvuků zachycených na pás. Zdá se však, že filmové počiny, vyplývající z takovychto inspiračních zdrojů, mohou poměrně rychle obnovit, ba vlastně vytvořit *důvěrné obcování člověka se světem zvuků*. A to se pak může stát zdrojem estetických vzruchů, o jakých se nám ani nezdálo.

Že to nejsou jen abstraktní a teoretické úvahy, o tom může svědčit fakt, že už v samých počátcích zvukového filmu se vyskytovaly pokusy o estetické využívání přirozených akustických efektů. Z autentických zvuků práce v docích, reprodukovanych asynchronně, sestavil Pudovkin ve svém *Dezertérovi* svéráznou symfonii dokařovy práce, výtvar konkrétní hudby ante literam.

K podobným závěrům vedou filmy (pravda, nepříliš časté), které víc než tisíce jiných rozšiřují naše sluchové povědomí. Zmíním se o Frenedově *Krutém moři*, které do naší mapy *akustických efektů* zaneslo jednu provždy dramatický, ustrašený, pronikavý zvuk radarové signalizace. Ten se stal opravdovým hrdinou filmu.

### DEFORMACE AKUSTICKÝCH EFEKTŮ

Balázs vytvořil dost originální tezi o zvucích (o akustických efektech, jak to označujeme zde), která do značné míry omezila sluchovou představivost tvůrců. Balázs praví: „Můžeme si vymyslet leccos nemožného, co neexistuje. Ale neumíme vymyslet nemožný zvuk, který by nemohl zaznít i ve skutečnosti. Vždyť jakmile ho objevíme, už zní skutečně. Protože obraz může být znázorněním a také iluzí, může vzniknout i obraz něčeho, co neexistuje, co je vymyšleno. Zvuk ve filmu není odrazem skutečného zvuku, nýbrž opakováním vlastního znění.“<sup>2</sup>

Tato zdánlivě nevývratná teze o vylučnosti *akustického naturalismu* ztrácí mnoho ze své absolutnosti, jakmile její část, jež hovoří o obraze, aplikujeme konkrétně na film. Abstraktní obraz může být odrazem něčeho neexistujícího, ale *filmový obraz* – prostorový a časový, předmětný, perspektivní a trvalý – přestává být (stejně

jako akustický efekt) odrazem čehokoli a stává opakováním sebe samého, tj. fotografií něčeho, co *existovalo už předtím*, i když to bylo sestrojeno jen proto, aby to vyvolalo určitý filmový efekt. Barva hlasu a slova, která v podivném jazyce pronáší filmový Mart'an, nejsou o mnoho skutečnější než model dopravního prostředku, kterým přiletěl, nebo než anatomie jeho končetin: co na tom, že ve skutečnosti neexistuje takový dopravní prostředek ani takové končetiny (stejně jako takový hlas a takový jazyk), když se kvůli snímání musel takový prostředek sestrojít a takové končetiny vytvořit. Jinak by na plátně nebyly.<sup>3</sup>

A nejen to. Ponecháme-li stranou „nemožné“ a „neexistující“ a začneme-li uvažovat o *věcech dosud nepředvedených* (což je ve filmu jedině správné), pak zdánlivý rozdíl mezi výtvarnou představivostí (vytvářející dosud neviděné věcné struktury) a mezi představivostí akustickou (vytvářející dosud neslyšené struktury akustických efektů) zcela zmizí. Možnosti tvůrčího hledání v obou oblastech jsou stejné. Analogicky s obrazem lze dokonce hovořit o *tvůrčivé moci nad zvukem*, třebaže tato moc má bezpochyby své meze.

Ve filmu Karla Zemana *Cesta do pravěku*, který vedle živých herců uvádí na plátno realistické a pohyblivé modely předpotopních dinosaurů, vyvstal s neobyčejnou ostrovní problém, jak reprodukovat nejen tvar dinosaura, ale i jeho hlas. Pomijím to, že onen tvar byl vydedukován z vykopávek a hlas že musel být čirou fantazií. Jde mi o zjištění, jaké možnosti se před filmařem otevírají, hodlá-li s postavou dinosaura spojit hlas nevyskytující se přímo v životě, hlas originální a nový.

K cíli vedou dvě cesty: zmožená expozice zvuků a jejich deformace. *Zmožená expozice* (sčítání) tvoří ze dvou nebo více prvků nové kombinace, v přírodě neznámé. *Deformace* operuje jen jedním prvkem vtiskujícím mu zrychlením, zpomalením, změnou modulace znění, jež se v přírodě nevyskytuje.

Ve svém novátorském *Zakláníci bouře* operoval Jean Epstein zrychlenou a zpomalenou frekvencí: zachytil tak v bretoňské krajině zvuky mořských vln a větru a spojil je se záběry rozbouřených vln, snímaných rovněž s proměnlivou frekvencí. V *Občanu Kaneovi* odlišil Orson Welles dva interiéry (Teatcherova ústavu a zámku Xanadu) zvláštním zvukem, který těmto interierům dává ráz rozlehlosti a majestátu<sup>4</sup>. Modulací (změnou hlasové barvy) se operuje v Kazanově filmu *Tramvaj do stanice Touha*, kde se zostřováním Stanleyových opilých výkřiků činí napětí v jeho domě prostě nesnesitelným.

Možná se v budoucnu změnami modulace podaří naznačit, že zvuk tak objektivní jako např. automobilová houkačka zazní radostně, bude-li šofér pospíchat na schůzku se svou milou, groteskně – užije-li ho někdo kvůli žertu, nebo tragicky – bude-li přejeto dítě (Lindgren).

Deformací svého druhu může prostě být i *zesílení efektu* daleko nad normální míru. Je to operace, jež ve sluchové rovině připomíná snímky pod mikroskopem: cvrkání cvrčka zveličené na křik. Jinou funkci má zesílení v Bressonově filmu *K smrti odsouzený uprchl*: zvuky, způsobené Fontainem v cele, nebo zvuky útěku obou vězňů jsou podány v podobě, zmnohonásobené subjektivním dojmem uprchláků (obava). Lze tu hovořit o akustických efektech v detailu<sup>5</sup>.

Zbývá ještě málo probádaná kategorie zvuků nejradikálnější antirealistických: *zvuk ručně kreslený na filmový pás*. Těto metody úspěšně používá Mc Laren. Škála takto dosažených zvuků je ještě dost chudá a jejich barva monotónní. Ale teoreticky neomezené možnosti „vymýšlet“ touto cestou neexistující a nikdy neslyšené zvuky nevyžadují konstrukci zvláštních nástrojů (jako při elektronické hudbě). Proto jsou – jak se zdá – nejbezprostřednějším a neomezeným způsobem, jak může člověk dosahovat zvukových efektů nezávisle na velmi složité technice.

### AKUSTICKÉ SYMBOLY

Jiné možnosti, jak zvládat svět zvuků, otevírají před filmařem *akustické symboly*, které vyjadřují jedno druhým, domnělý *skutečný* zvuk jiným zvukem *náhradním*. Hned je třeba upozornit na skrytý ráz těchto symbolů. Na rozdíl od literárního symbolu, vizuálního symbolu ve filmu nebo i symbolu v hudební partitúře filmu se akustický symbol podsouvá divákovi potají.

Úkolem těchto symbolů je vyjádřit podstatu daného akustického jevu plastičtější a věrohodněji než by dokázal jeho realistický záznam. Aby se vyjádřilo svištění větru v otevřeném plenéru, používá se bubnu potaženého plátnem. Plní svou funkci dost věrohodně, velmi expresivně a kromě toho se dá přizpůsobit režisérovým záměrům mnohem pružněji než opravdový vítr. Také speciálně vyhloubené klepačky vedou při napodobení koňského dusotu k mnohem lepším výsledkům než přirozený zvuk.

Emocionální působení bitky nebo pěstního souboje může být – a bývá, jak dobře víme z amerických dobrodružných filmů – znásobeno suchým zvukem úderu do čelisti. Zvuk úderu tu má menší význam než sama technika úderu. Je příznačné, že se určitá akustické ekvivalenty úderu do čelisti, dosahované umelou cestou, liší od přirozeného zvuku dost zjevně a to snad působí nejsilněji. Příčinou tu ovšem může být – jak jsme o tom

hovořili už dříve – nízká akustická kultura diváka, který se prostě nechá snadno oklamat. Ale z druhé strany (i když takové tvrzení není dosud dost průkazné) to razi cestu tezi, že divák je hotov přijmout určité odchylky od autentičnosti, jsou-li vyváženy zvýšenou expresivností daného efektu.

Tuto tezi potvrzují akustické symboly, které před divákem *neukrývají* svůj *náhradní* ráz. Např. Hardy dá Laurelovi pohlavek, který je doprovázen zařinčením pánvičky. Takový psychologický efekt je neméně oprávněný než používání vizuálně-akustického asynchronu.

### EMOCIONÁLNÍ ÚLOHA AKUSTICKÝCH EFEKTŮ

Sledujeme-li neustále možnosti jiného působení akustických efektů ve filmu než čistě ilustrační, musíme něco říci o jejich úloze *emocionální*.

Všeobecně známy jsou velmi otfelé pokusy, při nichž se venkovská nálada vyvolává cvrlikáním ptáků nebo se nervózní atmosféra nádraží vytváří příliš častým pískáním lokomotiv.

Tě však mnoho možností, jak zvukově charakterizovat *hrdinu*, zejména jak u diváka vyvolat určitý emocionální postoj vůči němu. Iros správně píše: „Efekty mohou mít vliv i na zostření konfliktu; určité zvuky, jež jsou návykem filmové postavy (např. mlaskání při jídle), mohou náš negativní vztah k ní zesilovat.“<sup>6</sup> Když ukazujeme některé prosté fyzické úkony, zpravidla na plátně neexponované, dostávají vskutku silně záporné citové zabarvení, i když samy o sobě nejsou ani vzácné ani nikoho nezlehčují. Vedle mlaskání k nim nepochybně patří hlasité zívání. Využívaje v *Modrém andělu* příbuzného reflexu nechuti přiměl von Sternberg despotického kantora, aby se dvakrát hodně nahlas vysmrkal.

*Komického* zabarvení lze nejbezpečněji dosáhnout, využije-li se *akustického překvapení*. Když chlapec z nižší třídy s dětskou tvářičkou andílka horlivě odpovídá mluvě přísným basem (Le Chanois: *Škola nezbedníků*), kontrast mezi tím, co divák očekává, a mezi tím, co slyší, budí neodolatelně smích. Komický účín budí i události, které režisér klade za rámec plátna a jež naznačuje zvukem mimo obraz.

Po Paganiniho koncertu (v *Chopinově mládí*) odchází Frycek z opery a celý šťastný utíká k přátelům, na které se zaměřuje kamera. Doléhá k nám rychlý dupot jeho nohou a pak – náraz padajícího těla a dunění nějaké porazené bečky nebo bedny. Kdyby se realistickým obrazem ukázalo, jak a proč došlo k pádu, připravilo by to tuto scénu o tón dobrodušné ironie.

### DRAMATURGICKÉ ROLE AKUSTICKÝCH EFEKTŮ

Zbývá uvést ještě příklady *dramaturgické úlohy* akustických efektů, které druhy vystupují z pozadí filmového díla do popředí a někdy se ujímají i hlavní role.

Filmem, v němž akustický efekt skutečně hraje hlavní roli, je Zarzyckého experimentální krátký snímek *Zrádné srdce* podle Poea. Srdce oběti, jež bije pod podlahou, nutí zločince, mučeného výčitkami svědomí, aby se přiznal. Zvláštní rytmus a vzrůstající hrůza tu vyplývají jen a jen ze sluchového efektu.

Filosofický podtext má jedna scéna z Tatiho *Mého strýčka*, jež není ani nemá ani mluvená: paní Arpelová se chce domluvit s manželem, ale marně, neboť muž se právě holi elektrickým strojkem a nic neslyší. Pak se situace obrací: když se pan Arpel oholil, vchází do kuchyně, aby něco řekl ženě – ta spouští několik podivných halasných kuchyňských strojů a zas ona neslyší ani slovo. Originální a bezvadně podaná teze o mašinismu, ztěžujícím dorozumění mezi lidmi, byla vyjádřena vzájemným protikladem akustických efektů.

Znamenitého gagu použil Tati ve svém prvním filmu *Jede, jede poštovský panáček*. Zdaleka viděný listonoš, jedoucí na kole, začal najednou provádět nepřiměřeně prudké pohyby, jež s jízdou na kole neměly nic společného a svou zdánlivou neúčelností byly velmi zábavné. Teprve přechod z velkého celku do amerického plánu byl klíčem k této hádance: umožnil ve zvukovém pozadí rozpoznat tiché bzučení neviditelné vosy, kterou listonoš odháněl.

Třibení divákova akustického povědomí umožní v budoucnu scenáristům, aby častěji než dnes psali *zvláštní úlohy pro akustické efekty*, na něž se dnes často pamatuje až po natočení filmu u stříhacího stolu.

### POZNÁMKY:

1.) Hlavní dobrodění vynálezu zvuku spatřoval Béla Balázs v tom, že se jim projevuje „hlas věci“, „tajná mluva předmětů a přírody“. (Viz o tom V. Lebeděv: Roždenije zvukovogo kino. Voprosy kinoiskusstva, Moskva 1955, str. 106.)

2.) Béla Balázs: „Film“, str. 240.

3.) Použití filmových triků na věci nic nemění. Natočíme-li např. zmíněný dopravní prostředek pomocí makety nebo kresby, znamená to jen, že skutečnost zde nevytvářel jeden jedolný model dopravního prostředku, nýbrž dvě jeho části: jedna přirozeně velká a druhá dokreslená.

4.) Takový zvuk vzniká odrazem hlasových vln od stěn místnosti. V prvních letech zvukové kinematografie kazil dialogy, které podle scénáře patřily k plenéru a často se nahrávaly ve studiu. V Ermlerových *Sedlácích* tak prozrazují svou „komornost“ věty, jež měli hrdinové pronášet na rozlehlých loukách u řeky. Týž efekt může tedy vést jak k *záporným*, tak ke *kladným* estetickým výsledkům.

5.) Zvuk se někdy zesiluje chybně. V Dassinově filmu *Ten, který musí zemřít* je zblízka ukázán průvod chudáků, kteří zpívají. Následuje radikální skok v prostoru a týž průvod sledujeme teď ze vzdálenosti půl kilometru, ale zpěv k nám doléhá s nezmenšenou intenzitou. Přihlížíme-li ke změně vzdálenosti, musíme to pokládat za relativní zesílení hlasů, které ovšem není ničím odůvodněno.

6.) Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 131.



## XXX. – TICHO

Ticho je negativem zvuku a jenom v něm nalézá potvrzení. Ticho není rovnoznačné s nemožností uslyšet cokoli, nýbrž znamená jenom možnost *slyšet zvuky stále tišší*, obvykle přehlušované zvuky jinými. Jestliže si s překvapením uvědomujeme, že slyšíme bzučení mouchy na okenní tabuli nebo štěkání psa za lesem, znamená to, že kolem nás vládne ticho. Němý film ticho neznal.

Ticho ve filmu vůbec nemusí být – jak se běžně zdá – dramatickým oddechem, neutralizací napětí a nemusí provázet malebné panorámy, osamění, stáří a nudu. Ba víc, záměrné dramatické cézury (např. zakončení sekvence korunující nějakou uzavřenou otázku, období hrdinova života atd.) zřídka kdy užívají ticha ve zvuku. Zpravidla do těchto míst zasahuje hudba: shrnující, spojující nebo připravující přechod.

Ani Balázs, jenž věnuje mnoho pozornosti zvuku a tichu, si dost jasně neuvědomil, že už první originální využití ticha v raných zvukových filmech se týká *kulminace*, nikoli dramatické *deprese*.

Za nejranější příklad toho, jak bylo ve zvukovém filmu vytvořeno ticho, se pokládá sekvence honičky v bažinách ze slavného filmu Kinga Vidora *Aleluja*, která se hojně cituje v příručkách dějin filmu. Jeden hrdina pronásleduje druhého, aby ho zabil. Chovají se naprosto tiše, je slyšet jen přerývaný svištivý dech. Už současníci správně vycítili historický význam této scény. Francouzský kritik Alexandre Arnoux uvádí ve svých vzpomínkách „Od němého filmu ke zvukovému“, co psal o filmu *Aleluja* v roce 1929: „Styl mluveného zvukového filmu se už vytvořil. Jedním z jeho charakteristických rysů... je to, že nakonec nastává velké ticho, jež nám divným paradoxem dala technika zvukového filmu. Z tohoto hlediska scéna honičky v bažinách, ten dlouhý a němý strach, podporovaný ve velkých časových intervalech šploucháním vody nebo křikem nočního ptáka, tvoří jednu z myšlenek, jež vyznačují dějiny umění.“<sup>1</sup>

Ticho na plátně je tichem před bouří: plížením před výstřelem, posledním vydechnutím, než se protivníci, měřící se zrakem, na sebe vrhnou, vteřinou údivu, než dojde k prudké reakci. Takové metry filmového pásu neprofanuje hudební skladatel hudbou ani scenárista dialogem. Nanejvýš k nám odněkud zdaleka, mimo akci, doléhá nesmyslný šum hostejného světa. Jako v Lenartowiczově *Zimním soumraku*: Rumša mladší si nečekaně přivezl mladou ženu a zneklidněn hovoří se shovívavou matkou; tu vchází otec a rozhovor se trhá uprostřed věty – tíživé ticho je zdůrazněno vzdáleným křikem dětí před domem.

Jak nepatrný šum, tak i zdánlivě neutrální ticho se může stát závažným dramaturgickým prvkem a použije-li se ho promyšleně, může hrát i *hlavní roli*. Tak je tomu např. ve filmu *K smrti odsouzený uprchl*, kde po vynesení rozsudku v předvečer útěku může každá ozvěna kroků na chodbě znamenat smrt. Obdobně funkce plní ticho v *Krutém moři*: loď Compass Rose, zastavená kvůli opravě stroje, tvoří ideální cíl pro hitlerovskou ponorku, která ji pronásleduje. V ponorce propočítávají postavení lodí. Na Compass Rose zmlkly hovory, přestaly procházky, nikdo ani nezakašle. Za těchto okolností hlasité zařinčení francouzského klíče, který vypadne jednomu mechanikovi z rukou, působí divákovi, napjatému očekáváním, téměř fyzickou bolest.

I tam, kde napětí odpadá a my dobře víme, co se za chvíli stane, může se ticha účelně využít. V Šindových *Dětech Hirošimy* je krátká retrospektivní sekvence, věnovaná výbuchu atomové bomby: čím víc se blížíme osudné minutě, tím více mlknou postranní zvuky, aby udělaly místo čistému akustickému ekvivalentu ticha – neúprosnému tikání hodin. I když divák ví, že nic neodvrátí veliký záblesk, prodlužující se ticho přetváří filmový čas v jedno velké, chemicky čisté Očekávání.

Hereckou interpretací ticha je *mlčení*. Pozůstatkem prvních neslavných let zvukového filmu je přesvědčení, že klíčové momenty filmu je třeba zdůraznit víceméně šťavnatým dialogem. Málo tvůrců dosud komponuje své filmy tak, aby se počít hovorů s blížící se kulminací postupně zmenšoval. Jak časté jsou role, které by ohromně získaly, kdyby se jim vystříhla polovina dialogů! Užlechtilým dílem, v němž dialog dosáhl absolutního minima, aniž má toto omezení umělý ráz, je nepochybně Melvilleovo *Mlčení moře*.

Ale vyskytují se také – i když zřídka – chyby opačné. Lenartowiczův *Zimní soumrak* byl typickým filmem, v němž lakoničnost dialogů a těžké mlčení hrdinů bylo spíš apriorní manýrou než výsledkem určitých charakterů, konfliktů a situací. Zejména na tomto příkladě je jasné vidět, že mlčení (a ticho vůbec) je třeba si zasloužit. Když nastává bez předchozího upozornění, bez vnitřní nutnosti, vznikají ony zdánlivé „hloubky“, jež se tváří jako mnohoznačné, ve skutečnosti však ukrývají tvůrčovu bezradnost a neupřímnost.

### POZNÁMKY:

1.) Alexandre Arnoux: „Du muet au parlant. Mémoires d'un témoin“. Nakl. La Nouvelle Edition, Paříž 1946, str. 98.

## XXXI. – HUDBA

### HISTORICKÉ KONCEPCE FILMOVÉ HUDBY

I mezi největšími odpůrci mluveného filmu se filmová hudba přijímala bez výhrad. A co víc, něme filmy (alespoň ve dvacátých letech) vůbec nebyly tak němé, jak se nám zdá dnes, kdy se na ne díváme na zvláštních představeních v malých archivních promítačkách. Dobrých deset let před zavedením zvukového filmu mělo každé lepší kino svého hudebníka, někdy komorní soubor, ba i malý symfonický orchestr.

Byly nejen orchestry, nýbrž i *partitury psané speciálně k některým filmům*, často významnými skladateli. Jejich seznam zahajuje Camille Saint-Saëns, který už roku 1907 složil hudbu k *Zavraždění vévody de Guise*. Do tohoto seznamu patří Breil s hudbou ke *Zrození národa* (1914), Honegger (*Kolo života*, 1923), Milhaud (*Nelidská*, 1924), Meisel (*Křižník Potěmkin*, 1925), Šostakovič (*Nový Babylon*, 1929)<sup>1</sup>. Musela to být často hudba ne leccjaká, když např. – jak uvádí Manvell – v několika zemích – v nichž bylo dovoleno promítat Ejzenštejnova *Potěmkin*, byla Meiselova hudba k tomuto filmu pro svou výraznost zakázána. Je to jeden z mála případů v dějinách, kdy cenzoři prokázali svou muzikálnost.

Partitury k němým filmům bylo však málo. A když už tu byly, jejich skutečné využití bylo často problematické. Místo zdoluhavých zkoušek nového díla bylo mnohem snadnější hrát pořád dokola dávno navcvičené kousky Paroxismus citu, Hrdinný boj nebo Štěstí úspěchu. V kinech nedirigovali umělci, ale spíš majitelé mnoha *hudebnin*.

Určité potřebě – a určitému ideálu filmové hudby – vycházela vstříc iniciativa Itala Giuseppea Becceho, který v posledním údobí němého filmu vydal dva rádce o tom, jak používat filmové hudby<sup>2</sup>. První byl prostě antologií nejznámějších úryvků zábavné hudby a uváděl dobu potřebnou k jejich zahrání. Tyto úryvky byly rozděleny do příhrádek podle toho, jak byly s to ilustrovat nejrozmanitější dramatické situace od lyrické schůzky milenců po odtahité pojmy „národa“, „společnosti“ a „státu“ (sic!). Svou antologii děлил Becce na „nálady“ a „akce“. „Nálady“ bývaly „agitato“ a „appassionato“, kdežto „akce“ byly „agitato“ a „misterioso“. Podrobnější dělení „akcí“ prováděl podle svého gusta: „noc, ponuře“, „noc, hrozivě“, „šilensství“, „magie“, „upíří“, „něco se má stát“, „honička“, „boj“, „heroický boj“, „bitva“, „neklid, obava“, „živelné pohromy“. Podnikavý Ital by se se svou systematickostí jistě stal milionářem, kdyby nebyl rychle zaveden zvuk. Ostatně zvuk zprvu vůbec nevyvrátil zjednodušující náznaky pana Becceho, nýbrž rozvinul je a rozšířil.

Tato lapidární prehistorie filmové hudby umožňuje, abychom se pod vrstvou nahodilosti a primitivismu dobrali dvou koncepcí, určujících něco, co se ještě nezrodilo – zásady filmové hudby.

První z těchto zásad stanovila, že doprovodná hudba zněla *neustále*: každý vizuální úsek filmu byl doprovázen příslušnou „hudební ilustrací“, vybranou jednou šťastněji, podruhé méně šťastně. Tento názor, podle něhož hudba zněla neustále, měl zajisté i své technické příčiny: bylo třeba přehlušit hrčení promítací aparatury. Měl však značný význam estetický, neboť sužoval diváka přemírou hudby a vylučoval jakékoli stupňování podnětů.

Druhá z těchto zásad, jež je z Becceho iniciativy nejpatrnější, bohužel značně přežila zavedení zvuku a svými vlivy zasahuje až do dneška. Je to přesvědčení o pleonastickém *ilustrativním* rázu hudby. Podle něho se má celý film rozdělit na několikaminutové stejnorodé úseky a ty ilustrovat sourodými hudebními tématy (něco se má stát – honička – boj – zoufalství). Tak hudba místo aby vyhledávala nejlustavnější, neopakovatelný obsah filmu a zdůrazňovala jej svým originálním výrazem, jeho obsah schematizovala přizpůsobujíc jej jinému, podobnému obsahu. Rozbíjení díla na kratší a delší časové úseky bylo zároveň na překážku tomu, aby celá partitura dostala výraznou jednolitou podobu.

Přejdeme k období po zavedení zvuku. Hudba technicky s filmem nespojená zanechávala ovšem pocit neuspokojení: znemožňovala přesnou synchronizaci s obrazem,<sup>3</sup> neskýtala tvůrcům nejmenší záruku, jaká hudba a v jakém provedení bude doprovázet jednotlivé obrazy, a znemožňovala nakonec – což bylo jistě současníkům méně nápadné – celostní interpretaci díla, ambicióznější než pouhý ilustrativní přístup.

Proto od samých červánků kinematografie usilovali vynálezci o to, aby zápis zvuku byl na téměř filmovém pásu: snažili se, aby se zaznamenávala nejen slova, ale i hudba. Souběžně předkládali své podněty i teoretikové. Jeden takový podnět vyslovil už roku 1913<sup>4</sup> Tannenbaum; cituje jej ve své knize Irzykowski: „Zdá se, že zrak v kině je přetěžován; v důsledku této jednostrannosti vzniká intenzivní potřeba zaměřit i sluch“<sup>5</sup>. Hudba pohlcuje všechny akustické efekty, jež by předváděné události obsahovaly ve skutečnosti.“

Zvukový film, uskutečňující odvěké sny, věc okamžitě přehnal: vedle filmů mluvených vznikly hned filmy upovídáné jako ekvivalent špatného divadla a vedle filmů s hudbou vznikly filmy s přemírou hudby jako ekvivalent špatné operety. Hudba se původně nahrávala asi na tři čtvrtiny filmu, ilustrujíc jednotlivé úseky děje.

Ještě horší bylo, že se filmová hudba původně orientovala na *ještě menší* úseky filmu, že začala *imitovat*. Jakmile se hudba strefila už nejen do blízkosti oně „honičky“ nebo „bitvy“, ale do chvíle výstřelu nebo zivnutí, ovládla skladatele chut' onomatopoeicky napodobovat zvuky hudbou. Zde mají svůj původ samostatné variace na téma klepání, kdákání, vzdychání, říčení, šplouchání, dusotu a hřmotu, jež se do hudební osnovy včleňovaly ledajak.

Naštěstí však realistický požadavek autentického akustického efektu vytlačil tyto imitace ze všech filmových žánrů kromě grotesky a frašky. Hudebníci konečně vykročili správným směrem: při spojování obou složek hledali *zásadní výrazovou shodu hudby s obrazem* a usilovali o její emocionální autonomii.

Nejnovější vývojová etapa filmového umění se vyznačuje tím, že potlačuje prvky filmové neorganické, uplatňuje hudbu jen ve zvlášť odůvodněných, emocionálně působivých momentech. Přemíra hudby se začíná správně chápat jako režisérovo doznání viny, jako pokus o zатуšování nedostatků filmu pravou orgií tónů. Mízí pomalu skladatelé, kteří cynicky vyplňovali „zvukové díry“ filmu hudební limonádou. Ukazují se vynikající filmy vůbec bez hudby<sup>8</sup>, jako *Země se chvěje* od Viscontiho, *Jsmě všichni vražedníci* od Cayatta, *Dvanáct rozhněvaných mužů* od Lumeta, *Člověk na kolejích* od Munka.

## HLAVNÍ ÚLOHA HUDBY

I když historické příklady dokazují, že mezi filmovým obrazem a hudbou existovaly dávné intuitivní *souvislosti*, musíme tu přece jen připomenout jejich základní *antinomii*. Filmový obraz podává ze všech umění nejpřesnější odraz reálného světa, hudba (i filmová) je tomuto odrazu nejjzdálenější. Nepojí ji se světem ani významové svazky (jako slovo) ani svazky příčinné (jako akustické efekty). Hudba je programově nerealistickým prvkem filmu. Není vzhledem k tomu spojení pohyblivého filmového obrazu s hudbou mesalianci, odporující povaze tohoto páru? Dá se teoreticky zdůvodnit?

Nemáme dosud filosofické řešení tohoto problému, které by bylo podrobné i přesvědčivé. Zdá se, že z dosavadních hypotéz nejlíže pravdy je Lindgrenova hypotéza o specifických genetických vztazích mezi pohybem a hudbou. Opouštěje rovinu realismu, na níž se tyto dva prvky setkat nechtějí, přechází Lindgren do roviny *dynamiky*<sup>7</sup>. Podkládání obrazu, sochy, stavby hudbou se vskutku nevnučuje přirozeným způsobem, ani není výrazovou strukturou statických umění odůvodněno. Jinak je tomu s tancem, pantomimou, mystérii, vaudevillem, které si bez hudby nedovedeme vůbec představit. A nejen to, vznik hudby se pojí s jinou sférou dynamického postoje člověka, s prací. Jak praví německý ekonom K. Bücher, „na prvním stupni svého vývoje byly práce, hudba a poezie navzájem velmi úzce spjaty, avšak základním činitelem v této trojici byla práce, kdežto ostatní činitelé měli podřadný význam<sup>8</sup>.“ Prvními hudebními nástroji tedy byly pracovní nástroje, při práci si člověk také vypěstoval návyk zpívat si pro sebe.

Druhou rovinu styku mezi filmovým obrazem a hudbou bychom měli hledat v *divákových psychických předpokladech*. Kurt London, autor obšrné práce o filmové hudbě<sup>9</sup>, vyvozuje všechny své podrobné úvahy z tohoto základního axiomu: „Můžeme vzít na vědomí, že publikum v tichu naslouchá, ale nedovedlo by se dívat v tichu.“ Kino ovšem není koncertní sál: nepřicházíme sem *poslouchat* hudbu, ale *přicházíme* sem, abychom hudbu *šlyšeli*. Velký francouzský hudební skladatel Maurice Jaubert, který opatřil hudbou téměř všechna díla francouzského pesimistického realismu třicátých let, dokonce skromně upřesňoval: „Do kina nechodíme poslouchat hudbu. Po hudbě jen žádáme, aby prohlubovala naše vizuální dojmy.“<sup>10</sup> Bohužel ne všichni hudební skladatelé se takto snaží sloužit obrazu.

Podíl hudby na filmovém představení působí na diváka nepochybně jinak než podíl obrazu. Hudba, která nesouvisí se skutečností ani významově ani příčinně, budí dojmy přímo, neapelujíc přítom na intelekt. Psycholog Horst Meyerhoff popisuje techniku jejího působení takto: „Nejdůležitější je to, že hudba, která zní zároveň s rozvíjením vizuálního vyprávění, může vydatně přispět ke zvýšení divákovy účasti, může vytrhnout diváka z pasivního postoje a silněji ho angažovat do události na plátně: hudba podněcuje jeho vznětlivost a jak jsme řekli už dříve, abychom dosáhli iluze skutečnosti, určitý stav vznětlivosti je nezbytný.“<sup>11</sup>

Meyerhoff správně chápe základní funkci filmové hudby, ale zároveň snad příliš zužuje daný problém. To, co píše o „dosazení iluze skutečnosti“, lze totiž snadno zaměnit za širší pojem „prožití ideového obsahu filmu“.

Ještěže za hlavní úkol hudby uznáme úkol *emocionálně připravovat diváka na prožití filmu*, jasně vyplyne, proč nesouhlasíme se skladateli, kteří ve svých partiturách sledují mnoho různorodých, zcela odlišných úkolů, týkajících se drobných částí filmu. Kompetentní skladatel Alwyn (*Šivanec, Padlý idol*) praví kolegům:

**Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 172 )**

„Netvořte své partitury z náhodně spojených fragmentů. Hudba musí mít dramatickou jednotu a musí vytvářet atmosféru, jež odpovídá celkovému tvaru filmu.“<sup>12</sup> Přehnané vyhrávání dílčích efektů může v dané scéně konkurovat obrazu a v krajních případech obraz přímo negovat.

Abychom probádali různé typy a formy hudby podle toho, jak jsou s to emocionálně připravovat diváka, musíme rozčlenit dost rozsáhlou oblast. Dosud nejrozšířenější dělení vytvořil Spottiswoode. Veškeré hudební projevy ve filmu dělí na pět funkcí: a) imitační (napodobování přirozených akustických efektů), b) komentátorskou (zpravidla ironický divákův komentář k vizuální stránce filmu), c) evokativní (spojování hudby s určitým vizuálním obsahem), d) kontrastní (stavění hudby do protikladu k obrazu) a e) dynamickou (používání zvukových ekvivalentů obrazu zdůrazňujících rytmus)<sup>13</sup>.

Toto tradiční dělení není příliš jasné a úplné, především pak ztěžuje rozbor kladných a záporných tendencí ve filmové hudbě.

Základní rozlišení, které je tu třeba provést, je rozdělení filmové hudby na transcendentní a imanentní. *Transcendentní* hudbou nazýváme veškeré hudební projevy, jejichž zdroj není na místě dramatické akce, netvoří její logickou součást. Nejjednodušším příkladem transcendentní hudby je předehra doprovázející úvodní titulky, vyjádření určitých nálad, hudební přechody spojující dvě sekvence atd. Zkrátka hudba „odnikud“, jež je arealistickým komentářem tvůrce. Srovnáme-li toto dělení s terminologií vertikální montáže (viz str. 173-178), pojí se transcendentní hudba s obrazem jenom asynchronně tvoříc asociativní (nebo antitetický) kontrast.

*Imanentní* hudbou nazývám veškeré hudební projevy, jejichž zdroj (zjevný nebo skrytý) je na místě dramatické akce, tvoří její logickou součást. Jako příklad může sloužit pochod hraný vojenskou kutálkou, melodie linoucí se z ampliónu, vystoupení virtuóza, pastýřova písnička, kabaretní číslo. Imanentní hudba se může spojit s obrazem synchronně (je-li zdroj hudby zjevný) nebo asynchronně, ale jen jako přirozený nebo materiální kontrast (jestliže neviditelný zdroj hudby reálně existuje a nalézá se poblíž místa akce).

Pojmová hranice mezi transcendentní a imanentní hudbou je ostrá a velmi srozumitelná. Vyskytnou-li se hybridní případy, jde o hybriditu zdánlivou. Např. povstanci ponořeni v *Kanálech* do pekla temných chodeb mají za hudební pozadí zadumané kvílení okaríny. Už se domníváme, že jde o transcendentní hudbu, jež připravuje katastrofickou náladu, když se náhle v ohbí kanálu objeví šilený Michal, jenž na okarínu vskutku hraje.

## TRANSCENDENTNÍ HUDBA

Hraje úlohu mnohem důležitější než hudba imanentní a procentuálně zaujímá ve filmech mnohem víc místa.

Používání hudby tohoto typu je mnohem pružnější už proto, že můžeme téměř bez omezení volit chvíli, kdy s ní začít nebo kdy ji ukončit, a zároveň se rozhodnout pro neúčinnější instrumentaci. Proto se na emocionální přípravě diváka podílí nejvíc. Zároveň však skýtá nejvíc možností, aby se jí dalo zneužít.

O hudbě, kterou nazývám transcendentní, psal Pierre Schaeffer: „Jako světlo reflektorů, padající na divadelní dekoraci, pokrývá tato hudba všechno, nemění velikost, nýbrž vztahy mezi předměty. V modrém světle se modř vybějí a červeně hasne.“<sup>14</sup> Mohli bychom téměř opakovat Kulešovovu montážní zkušenost s Mozzuchinovou tváří a k lhostejné hercově tváři připojit trojí hudební pozadí; lyrické, groteskní a zlověstné. V nehybné tváři bychom postupně objevovali stále nové prvky. Týž obraz, podbarvený hudbou, nebyl by už tímž obrazem, postupně by se v něm měnil vztah člověka ke světu.

Dály se pokusy o stanovení závislosti mezi žánrem filmu a množstvím transcendentní hudby v něm obsažené. To je však činnost dost neplodná. Takový seznam žánrů sestavuje např. Lindgren počínaje těmi, kterým je prý hudba méně potřebná: instrukční film, filmové noviny, film školní, populárně vědecký, dokumentární, hraný, loutkový, kreslený, abstraktní. „Jelikož hudba“ – dovozuje Lindgren – „není konečkonců nic jiného než vysoce propracovaný formální výraz zvuku, bude samozřejmě nejdůležitější v těch filmech, v nichž je formální prvek nejvýraznější.“<sup>15</sup>

Sotva se dá souhlasit s tímto scholastickým stanoviskem, které bere v úvahu jen jednu funkci filmové hudby. Tak např. filmové noviny, které jsou podle Lindgrena žánrem, jemuž je hudba nejméně potřebná, se ve skutečnosti bez hudby nikdy neobejdou<sup>16</sup>. Mnoho abstraktních filmů francouzské avantgardy se naopak dobře obešlo bez hudby, protože to prostě byly filmy – němé.

Přihlížíme-li k funkcím transcendentní hudby, zdá se, že nejsprávnější je její dělení na hudbu imitační, ilustrativní a svébytnou.

**a) Imitační hudba.** V podstatě nejnaivnější druh hudebních efektů. Byl rozšířen hlavně v prvních letech zvukového filmu, kdy skladatelům učarovala možnost přesně synchronizovat nějaký efekt s gestem nebo událostí na plátně. Když např. v Tintnerově filmu *Cyankali* (1930) mladá sousedka chtivě vdechuje vůni pečeně,

**Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 173 )**



se, kdo jsou a kým jsou členové chóru. Lepším řešením jsou songy, kterými neviditelný, ale zindividualizovaný zpěvák komentuje děj (*Červená krčma*, *Eva chce spát*), nebo songy s komentátorem na plátně viditelným (Pabstova *Žebrácká opera*), které už spadají do hudby imanentní.

Poslední otázkou je *instrumentace partitury*. Nedobré tradice hudebních nádeníků si vynutily zvyk, aby se obsahová prázdnota jejich hudby maskovala tím, že se mobilizují velké symfonické soubory, aby se dosáhlo „monumentalizujícího“ fortissima. V druhé části *Pádu Berlína* dosáhl Šostakovič znamenitého výsledku tím, že scény masového útoku tanků a letectva podložil klavírním sólem. Na chvályhodné sebeomezení se v *Jedenačtyřicátém* nezmohl Krjukov, jenž zajímavou partituru kazí pompézní symfonickou instrumentací. Od davu tuctových hollywoodských skladatelů jako Rozsa, Steiner, Stothart, Tiomkin nebo Hageman se odlišuje Aaron Copland (*Mýši a lidé*, *Dědička*), který k dosažení stanoveného cíle programově užívá nejmenšího počtu nástrojů. Dlužno opět připomenout odvážný nápad Karassa, který partituru celovečerního filmu (*Třetí muž*) opřel o jeden jediný hudební nástroj, a to o nástroj tak specifický jakým je citera.

## IMANENTNÍ HUDBA

Vzhledem k tomu, že imanentní hudba vyplývá z filmového děje, je jediná s to vyvolat účinný bezprostředně dramatický. Její druhá funkce spočívá v emocionální přípravě diváka – podobně jako u transcendentní hudby – ale s odlišnostmi, jež plynou z toho, že zdroje zvuků jsou na plátně ukázány (možnost uvést písničku apod.).

Jako příklad uvedeme některé potenciální *dramatické* funkce této hudby.

a) Hudba jako *nositel ideje*. Konečným soudcem hodnoty Gelsominina života a smrti je v *Silnici* to, že Zampano zaslechne její smutnou písničku, kterou si zapamatoval a kterou si notuje pasivní svědek. Takto zmaterializovaná přítomnost zemřelé dívky definitivně láme ledy v Zampanově bezcitné duši.

b) Hudba jako *prvek děje*. Trosečníci na záchranném člunu, nelidsky unavení a ospalí, chrání se v *Krutém moři* před ztuhnutím zpěvem; dokud zpívají, žijí. Jiný příklad: kabaretní písnička, zpívaná ve filmu *Přízraky noci* německým špehem, skrývá šifrované instrukce.

c) *Hudební žert*. Aristokrat černošského státečku ve filmu *Hrdinové jsou unaveni* slaví Nový rok v exkluzivním klubu, řízeném podle anglického vzoru. Na ulicích šílí hudba tamtamů, ale černošští potentáti tančí... sentimentální vídeňský valčík.

Imanentní hudba může *emocionálně zabarvit děj* obdobně jako hudba transcendentní s tím rozdílem, že se zdroj hudby ukáže na plátně. Saint-Saënsův *Tanec kostlivců*, hvízdáný Petrem Lorrem v Langově filmu *Vrah mezi námi*<sup>22</sup>, kdykoli v něm uzrává vražedné rozhodnutí; stupnice hrané v Renoirově *Feně* na podezřelém schodišti; monotónní zvuky, jež vyvolává ladič pian v místnosti loterního monopolu v Beckerově filmu *Antoine a Antoinette* – všechny tyto zvuky plní jediné úlohu pozadí.

Něco jiného je, když do tkáně filmu včleníme nějaký *hudební výtvor*. Jako záminka tu nejčastěji slouží to, že hrdinové navštíví kabaret, že hrdinovo povolání je spjata s hudbou nebo s tancem apod.

Záminka pro uvedení hudebního výtvoru (zejména písničky) má prvořadý význam. Roger Manvell píše: „Ve filmech je vůbec příliš mnoho hudby, zejména v produkci Hollywoodu a Indie, kde se velmi těžko překonává tradiční vplétání písniček do děje jakéhokoliv filmu.“<sup>23</sup> Povinná písnička, uměle přišpendlená k filmovému ději, připomíná scénu z jedinečné, nedoceněné parodie Martina Friče *Pytláková schovanka*: hrdinka, ztělesnění utlačované nevinosti, cestuje vozem 3. třídy spolu s kupci a venkovskými bábami a náhle bez zřejmé příčiny začne svým bel cantu zpívat marnivou árii, aniž v svých spolucestujících vzbudí sebemenší podiv.

Skladatel, operující imanentní hudbou, je kromě toho vázán *závislostí hudby na obraze*. V realistickém filmu nelze (i když se to často stává) obraz chlapce, hrajícího na foukací harmoniku, podkládat symfonickým orchestrem, ani obraz naivní pastýřky doprovázet hlasem operní zpěvačky, pěstěným podle zásad italské školy.

V biografických filmech o velkých skladatelích bývá problémem, jak divákům předvést významné *delší dílo*, jehož úplná reprodukce by zabrzdlila děj. Postupuje se tu obvykle tak, že se buď ukazuje proces vzniku díla, přičemž se přihlíží jen k hlavnímu motivu (*Chopinovo mládí*), nebo že se provedení díla přerušuje úryvky probíhajícího děje, po nichž se opět vracíme k hudebnímu výtvoru, ale už v jeho další fázi (*Hudba života*). Zvolená díla musí ovšem mít v tvůrčově životě dramatický význam – nestačí, aby byla pouhou encyklopedickou informací.

## POZNÁMKY:

1.) Srov. John Huntley: *Notable Film Music*. Ve sborníku „Winchester's Screen Encyclopedia“. Winchester Publications Limited, Londýn, bez letopočtu, str. 327-329.

Jerzy Płażewski: *Filmová řeč – Sedmý díl (176)*

2.) Giuseppe Becce: „Kinothek“. Nakl. Schlesinger, Berlín, bez letop. – Giuseppe Becce und Hans Erdmann: „Allgemeines Handbuch der Film-Musik“. Nakl. Schlesinger, Berlín 1927.

3.) Když několik let před zavedením zvukového filmu psal o těchto otázkách Irzykowski, přesná synchronnost filmové hudby se mu zdála nejbávnější perspektivou: „Kdyby se v budoucnu podařilo technice spojit mechanismus filmových okének s mechanismem regulujícím zvuku, nastal by rozkvět hudební ilustrace filmu, upravené a propočtené do nejmenších podrobností“ („Dziesiąta Muza“, str. 112).

4.) Bild und Film, č. 3-4 z roku 1913-1914. (Irzykowski, cit. dílo, str. 112; pravopis jména je tu uveden chybně jako „Tennenbaum“).

5.) Jako výraz kompenzace těchto tendencí vznikaly v němých filmech četné „hudební záběry“ – můžeme-li je tak nazvat. Např. ve Stroheimově *Chamtivosti*: když se Mac Teague světuje příteli se svou láskou k Trině, je do scény včleněno několik záběrů hrajícího elektrického pianu, jež v důsledku intenzivního pohybu téměř fyzicky slyšíme.

6.) Tj. bez hudby nelokalizované, jež nemá skutečný zdroj v místě děje. Viz dále dělení na hudbu imanentní a transcendentní (str. 280 a n.).

7.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 142-143.

8.) K. Bücher: „Arbeit und Rhythmus“. Cituji podle V. G. Plechanova: „Vybrané filosofické spisy V.“, Nakladatelství politické literatury, Praha 1965, str. 297.

9.) Kurt London: „The Film Music.“ Nakl. Faber and Faber Ltd., Londýn 1936.

10.) Maurice Jaubert: *La musique dans le film* Ve sborníku Cinéma. Cours et conférences d'IDHEC, č. 1, Paříž, bez letopočtu, str. 72.

11.) Horst Meyerhoff: „Tonfilm und Wirklichkeit. Grundlagen zur Psychologie des Films“. Nakl. Bruno Henachel und Sohn, Berlín 1949, str. 62-63.

12.) William Alwyn: *The Music of the Film*. Journal of the British Film Academy, Londýn, podzim 1954.

13.) Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film“, str. 49-50 a 190-192.

14.) Pierre Schaeffer: *L'élément non-visuel au cinéma*. II. Conception de la musique. Revue de Cinéma, Paříž, č. 2 z listopadu 1946, str. 62.

15.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 141.

16.) Souvisí to s tím, že divák citově reaguje na hudbu mnohem rychleji než na podněty čistě intelektuální. Za deset minut, během nichž se promítá týdeník, musí divák zaměřovat svou pozornost často na dvanáct různých témat, což má pro plný vjem jejich obsahu zásadní význam. Hudební doprovod to znamenitě usnadňuje.

17.) Známý německý hudební skladatel Hanns Eisler (v knize „Hudební skladba pro film“, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1959, hektografováno) upozorňuje na kvalitativní rozdíl mezi operním a symfonickým příznačným motivem (leitmotivem) a mezi příznačným motivem filmovým. Ve velkých hudebních formách, např. ve Wagnerových operách, raison d'être příznačného motivu je v jeho rozvíjení a stylistickém přetváření. Na takové přetváření není ve filmovém díle vždycky dost místa, proto se nejčastěji užívá obyčejné repetice. Eulerovo stanovisko je snad příliš extrémní, neboť i ve filmu bývá přetváření příznačného motivu zdrojem nových estetických a dramatických efektů (táž melodie interpretovaná různými nástroji, hlasy, sbory, reprodukována mechanickými prostředky, užívána jednou jako hudba imanentní, podruhé jako hudba transcendentní, např. ve filmu *Mlčeti zlato*).

18.) Tvůrce *Zlatého kočáru* pravil o filmové hudbě: „Jsou dva důvody, pro které do svých filmů rad uvádím starou hudbu. První je obava ze sentimentality... Hudební klasikové vyjadřují své city zdrženlivě... Druhým důvodem je obava z hudby ilustrující film... Zdá se mi, že slova „miluji tě“ má doprovázet hudba typu „kašlu na tebe““ (Jean Renoir: *A bâtons rompus*. Cinéma 55, Paříž, č. 2 z prosince 1954.)

19.) Jean Cocteau: „Entretiens autour du cinématographe“. Recueillis par André Fraigneau. Nakl. André Bonne, Paříž 1951, str. 87.

20.) S. Ejzenštejn: *Vertikální montáž*. V knize „Kamerou, tužkou i perem“, 2. vyd., Praha 1961, str. 347n.

21.) Maurice Jaubert: „Footnotes to the Film“. 1938. Cituji podle Ernesta Lindgrena: „Filmové umění“, str. 143.

22.) Peter Lorre tu hvízdá několik taktů z Griegova Peer Gynta. Srov. Siegfried Kracauer: „Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi“. Praha 1958, str. 165 (hektografováno). (Pozn. překl.).

23.) Roger Manvell: „The Film and the Public“, str. 52.

Jerzy Płażewski: *Filmová řeč – Sedmý díl (177)*

## XXXIII. – SLOVO

### INTEGRÁLNÍ REALISMUS ČI DRAMA DIALOGŮ?

Všechno, co se dnes píše o slově ve filmu, je nebývale jednostranné. Po období nezřízené expanze slova (období ještě zdaleka neuzavřeném), které vyrůstající z jiných kořenů na Východě a z jiných na Západě přineslo kinematografii mnoho pohrom, tomu ostatně jinak ani nemůže být. Oprávněná popudlivost, jež však problém zároveň zplodí. Pojednáváme-li tedy o slově, je záhodno spíše než u ostatních výrazových prostředků – vrátit se do historie.

Odtažitá idea slova v kinematografii, jež vznikla mnohem dříve než jeho technická realizace, vyrůstala ze dvou diametrálně různých předpokladů.

Jedním z nich bylo úsilí po *integrálním realismu*, tj. po absolutně věrně reprodukci skutečnosti bez omezení v jakékoli oblasti vnímání.

Na sklonku němé éry dokázala subtilní filmová řeč vizuálním obrazem vyjadřovat velmi prosté i velmi složité představy, jež odrážela. Stůl znamenal stůl; revolver znamenal revolver nebo vražedný úmysl; pohled zpod obočí znamenal hádku nebo nenávisť; a jenom pohled na mluvícího člověka neznamenal sám o sobě nic.

Když se dnes díváme na tak výborné filmy jako je Dupontovo *Varieté*, divák zaujatý dějem chvílemi zapomíná, že obcuje s filmem němým. Zpravidla si to uvědomí, až když některá postava začne mluvit. Tu je ze své účasti na ději vytržen a bezradně čeká, až mu tvůrce filmu hodí záchranný pás v podobě titulku.

Stoupencům integrálního realismu šlo v první řadě o to, aby byli právi slovu. Slovo bylo posledním klíčovým prvkem skutečnosti kolem nás, jemuž se – neprávem – nemohlo ve filmu dostat bezprostředního odrazu.

Integrální realismus vyrůstal z vnitřní logiky filmového výraziva, byl tedy úsilím oprávněným a pokrokovým. Jinak tomu bylo se stoupenci *dramatu dialogů*. Za východisko jim nesloužil rozbor výraziva, nýbrž analogie s divadelní dramatikou; tu jim učarovala cesta nejmenšího odporu: možnost rozvíjet vyprávění nikoli obrazem, nýbrž výměnou „zlatých myšlenek“.

Tohoto druhého prospěchu, který přinášelo slovo na plátně, se obávali především teoretikové němého období. „Nepřátelé slova“ se téměř vždy projevovali jako odpůrci dramatu dialogů, nikoli integrálního realismu. Dodejme že jejich obavy nebyly liché.

Obě uvedená stanoviska se plně projevila po zavedení zvuku. První nakládalo se slovem především jako s *akustickou surovinou*, jako se zvukovým projevem postavy nebo jako s druhem „auditivní mimiky“. Druhé pokládalo slovo především za prvek *dialogu*. První spatřovalo ve slově nástroj emocionálního působení. Druhému šlo hlavně o působení racionální. Při probírání funkce slova ve filmu se budeme řídit tímto rozdělením.

Ze všech forem filmového zvuku mluvené slovo nejvíce apeluje na *intelekt* a ocitá se tak na opačném pólu než hudba. Tvůrci to dává přímou a účinnou zbraň, má-li z palety výrazových prostředků vybrat takové, které v racionálních kategoriích nejstručněji a nejpřesněji vyjádří určitou myšlenku. Avšak zneužívání tohoto působivého prostředku zároveň nebezpečně deformuje proporce mezi intelektem a emocí, mezi pojmovým myšlením a mezi dojetím a zážitkem.

Kolem roku 1921 vešly do módy – především v Německu – „filmy bez titulků“; hlavním účelem této módy byla podpora výtvarné expresivity filmů (*Poslední štace*, *Střepy*, *Silvestrovská noc*, *Ulice*). Byl to naivní *útěk od obrazu člověka, neslyšně pohybujícího ry*. Doplátilo se na to krajní prostotou vyjadřovaných obsahů a konvenčnosti herecké mimiky, jež je dnes nemyslitelná.

Naproti tomu musí být filmový tvůrce neustále ve *střehu před dialogem*, neboť dialog se téměř vždy nabízí jako nejlacinější a nejméně filmové řešení. „Proč tolik mluvíte? Ukazujte!“ – chce se nám často zvolat na adresu režisérů, kteří velkomyslně zanedbávají citový výraz a zaplavují diváka vodou rezonérského, výkladového dialogu.

Neobyčejně výstižné je toto Clairovo pozorování: „Vybavujete-li si v mysli nějakou událost ze svého života, nevytvářejí vám v paměti nápadná fakta této události jen v podobě rozmluv. Prolistujte ‚Manon Lescaut‘, román ‚Červený a černý‘, ‚Ztracené iluze‘: okamžiky nejvíce nabitě akcí bývají zřídka ty, v nichž se *mluví*.“<sup>1</sup>

A dál píše rozhořčeně o znetvořené vnímavosti stoupenců filmového divadla: „...život se jim jeví pouze jako sled dialogů. Účinek těch nejvýraznějších obrazů a nejnovějších zvuků pro ně neznamena nic ve srovnání s výměnou kožených tirád...“<sup>2</sup>

Clairovo hledisko bylo mnohem odvážnější koncem dvacátých let, kdy do prvních zvukových kin vstupovalo publikum odchované divadlem. Toto publikum přicházelo s celým balastem předsudků a návyků a vehementně se dožadovalo onoho: „Miluješ mne?“ „Ano, miluji tě víc než celý svůj život.“

Dnes je situace téměř obrácená. Publikum, odchované kinem, vychutnává nábožně pohyb obrazů a zlobí se na „upovídaný“ film pro přemíru slov. A právě nevídaní, málo talentovaní filmaři předkládají divákovi dialogické paštiky, jež nás nutí pochybovat o jejich vizuální představitivosti.<sup>3</sup>

Útěk od dialogu dnes nemůže nabývat primitivní podoby „filmů bez titulků“, může se však projevat takovou konstrukcí charakterů a situací, jež autorovou myšlenku vyjadřují *jednáním*.

Plnou aktuálnost si zachovává známá Pudovkinova zásada: „Při práci na každém jednotlivém momentu je nutno pečlivě promyslet a vybrat každý obraz; uvědomit si, že pro každou myšlenku, pro každou představu mohou být desítky a sta plastických výrazů... Zvláštní pozornost je třeba věnovat úloze předmětů a věcí ve filmu. Vzájemné poměry lidí se většinou vyjasňují v rozhovorech, ve slovech; s věcmi nikdo nehovoří. Pokuste se představit si hněv, radost, rozpaky, žal a podobně, vyjádřené nikoliv slovy a gesty, která je provázejí, nýbrž činy ve spojení s určitými předměty, a uvidíte, jaké obrazy, nasycené plastickou výrazností, vás napadnou.“<sup>4</sup>

Předmět chápe Pudovkin mnohem širě než expresionisté. Už nejde o obrovský kalamář, symbolizující byrokrata, ani o hůlku, ztělesnění hýřila, nýbrž o uvedený už příklad využití staré pušky v Kingově *Davidu mazlíčkovi*. Mladý chlapec chce pomstít smrt svých blízkých. Jeho ruce se chápou pušky, kdykoli se naskytne příležitost k pomstě. Jednou už chlapec sundává pušku se stěny, když ho zavolá matka. Chlapec váhavě pušku opět zavěsí. Divák dobře chápe toto gesto: ví, že chlapec svou pomstychtivostí překonal.

Zdá se, že po cestě vyhledávání *vizuálních ekvivalentů* pro určité partie, jež se původně měly vyjádřit dialogem, lze zajít velmi daleko. Tak daleko, aby slovo charakterizovalo jenom postavy a evokovalo příslušnou náladu, avšak aby rozvíjení a objasňování děje připadlo výhradně obrazu.

Ve vzdálenější perspektivě může útěk od dialogu dospět – nezávisle na paradoxní formulaci – k *renesanci slova*; k tomu, aby mu bylo vráceno čestné místo mezi výrazovými prostředky. Nezapomínejme na téměř magickou sugestivnost, jakou má slovo, pronášené v tmavém hledišti kina současně před stovkami lidí, slovo, jehož působivost je podporována obrazem. Je to slovo, jaké neznáme, slovo-gigant zcela mimořádné síly. Ale tato síla je závislá především na úsporném dávkování. Nesnadno se zapomíná, jak důstojníky zajateckého tábora z Munkovy *Eroiky* fascinuje sám zvuk jména poručíka Zawistowského, domnělého hrdiny zdařilého útěku. Nebo si připomeňme působivou scénu z Mayových *Kasáren (08/15)*, kde rekruti, ukrytí kamaráda, obcházejí na šikovatelův rozkaz prostor kasáren za monotónního pokřikování: „Vierbein! Vierbein!“ – kolik je v tom solidarity s ukrytým kamarádem, kolik ironie vůči bezmocnému vzteklemu šikovateli. Přímou mikroskopickou zvětšenu jednoho slova nalézáme v Melvilově *Mlčení moře*: do velkého ticha a mlčení hrdinů zazní jako pronikavý výkřik, když neteř zaještě: „Sbohem!“ – *jiné* slovo, které v tomto filmu řečnickému důstojníkovu.

Spekulovat s filmovým efektem *zveličeného slova* bez řádného opodstatnění je však nemoudré, neboť tu neprobíhá žádný automatický proces. Má-li divák zaznamenat závažný význam tam, kde prostě není, rychle ho to znudí a je pak netečný v momentech opravdu důležitých.

Ač je to všechno nabílední, je předsudek o absolutní vážnosti slova tak rozšířen, že se proti němu nebouří ani tvůrci, kteří jsou v jiném ohledu nesmírně odvážní. Sžiravým pamfletem na slovo je dosud jen jeden film – Tatiho *Prázdniny pana Hulota*. „Tu se s groteskní nestoudností procházejí slova zcela nahá, zbavená společenského kontextu, který jim propůjčoval zdánlivou důstojnost.“<sup>5</sup> Odstraníme-li nános lži z nadutých, panovačných slov, ze slov-spekulantů, pomůže tím skutečným slovům-gigantům, aby došla zasloužení úcty.

### SLOVO – AKUSTICKÁ SUROVINA

Slovo, synchronně spjaté s obrazem postavy, je nástrojem její charakteristiky a svým významem se řadí po bok kostýmu, masce, gestice. V první řadě ovšem určuje hrdinu *obsah* jeho výpovědi, ale forma této výpovědi se vysouvá před obsah daleko častěji, než se má zato.

I tehdy, když k tomu nedochází, je forma výpovědi nepoměrně důležitější než mnoho jiných rysů, určujících danou postavu.

„Známe charakter svých bližních stejně podle způsobu jejich mluvy jako podle jejich gest a obličejů,“ zdůrazňuje úlohu slova jako suroviny René Barjavel<sup>6</sup>. A Raymond Spottiswoode ve svém dělení dialogů zvlášť odlišuje „tonální funkce“ slova: „Dialogu se často užívá v jazyce divákovi neznámém pro jeho zvukové hodnoty, nezávislé na věcném významu slov.“<sup>7</sup>



Vnější obsah dialogu tedy informuje jen o tom, 1. že se připravuje nový systém školení (bezvýznamná informace) a 2. že Moskva podporuje Šachova. Pro Ermlera je důležitý teprve vnitřní smysl rozhovoru, nevyjádřené přímo slovy: 3. Kartašov se zalekl, 4. má něco na svědomí, neboť se snaží odbýt hosta malicherností, 5. host tuto hru prohlédl, 6. nenechává se do ní zatáhnout, 7. případ Šachova je nejdůležitější, proto z Moskvy přijel.

Téměř všechny příklady vskutku *filmově užívaného dialogu* spočívají ve vyjadřování jednoho druhým, v tom, že se na základě nominálního významu vytváří *napovězená skutečnost*, vyjádřená nepřímou.

Podle zásady obohacování obrazu významem, jehož nositelem sám obraz není, konstruuji se i *dialogické repetice*. V Mankiewiczově filmu *Vše o Evě* upozorňuje šatnářka vynikající herečku Margot, že její mladá soupeřka ji studuje „jako mapu, jako průvodce“. Když se pak soupeření mezi oběma ženami zostří, praví Margot o své kolegyni: „Ona mě studuje jako mapu, jako průvodce.“ Svým nominálním významem je tato promluva doslovným opakováním dřívější promluvy, neobsahuje tedy ani jedno slovo nové, původní. A přece je tu opakování odůvodněno, a to dvojnásob: ukazuje, kdo má na Margot vliv a jaká myšlenka ji delší dobu pronásleduje.

Nechtěl bych zatracovat dialog *přímo vyjadřující* daný význam, tedy v jisté míře opakující obraz – situaci. Jsme k němu odsouzeni ve většině scén. Vyskytují se např. promluvy, které podle vzoru divadelní dramaturgie s opravdovým mistrovstvím syntetizují nějakou situaci. Z ohromného bohatství faktů uvedme několik významnějších nebo známějších *bonmotů*.

V *Nábřeží mlh* (scénář J. Prévert) praví surrealistický malíř: „Maluji věci, jež jsou za věcmi.“ Nepodařený hitlerovský voják z *Kapitána a jeho hrdiny* (scénář K. W. Vivier) se chce nenápadně vytratit z dějin: „Doba je tak velká, že musím být co nejmenší.“ Přísloušce se stala věta z komentáře Reného Wheelera k *Fanfánu Tulipánovi*: „Válka byla jedinou zábavou králů, které se účastnil lid.“ „Je to trestné?“ ptá se ve filmu *Hrdinové jsou unaveni* (scénář J. Laurent) Rivière, jenž nemá pas. „Ne, je to drahé“, odpovídá policista. A zde je ukázka ponuré zarytosti Irů z *Tichého muže* (scénář E. S. Nugent): „Bude toho litovat do nejdelší smrti, jestli se jí dožije.“

Vyskytují se i *gagy*, jejichž smysl se opírá o dialog. Slavná jsou slova vrátného z podřadného pařížského hotelu „Král Anglie“, který ve špinavém negližé přijímá telefonický hovor: „Haló! – tady je král Anglie“ (*Dobrá parta*, scénář Ch. Spaak). Při dlouhé honičce ve *Strážnicích a zlodějích* (scénář V. Brancati) astmatický zlodějíček úporně uniká obtlouštělému strážníkovi; tu zcela vyčerpaný strážník vykřikne tuto pohrůžku: „Vystřelím do vzduchu, abych tě postrašil!“ A v *Císařově pekaři* (scénář J. Werich) dvorní alchymista, který se dostal do jakéhosi sklepa plného harampádí, na královnu otázku „Co tam děláš?“ odpovídá: „Nevím, je tu tma!“

I když pomlčíme o častých případech jen zdánlivé hloubky, nepřirozené lehkosti a předstíraného půvabu, i tyto nesporné úspěchy autorů dialogů budí nedůvěru. Filmu za mnoho nevďečí, často by stejně dobře zněly i na jevišti nebo v tisku. Avšak jejich nablýskaný vtíp, tak vzácný v denodenní praxi, dává tušit, že ve filmu je přítomna spíše zručnost než skutečný život.

Stává se, že zvláštní autor dialogů, angažovaný nejčastěji až poté, kdy byl už scénář napsán, uchrání film před hrubými chybami a odstraní jednu z jeho slabých stránek. Autor dialogů však zpravidla nemůže pozvednout film na vyšší úroveň, ani do něho vnést nějaké zásadně nové kladné hodnoty.

V souvislosti s dialogem zbývá probrat ještě jednu otázku: *mnohojazyčnost*.

V době, kdy byl dialog v němém filmu poután svými konvencemi, nestačila tato otázka ani vykristalizovat. Nic k tomu nepobízelo – chyběl především kolorit daného jazyka, vyjadřovaný jeho hlasitým zněním. Titulek byl *transpozicí* promluvy, nikoli samou promluvou; nikdo se tedy nedivil, když se eventuálně překládal z hrdinova jazyka do jazyka země, kde se film natočil.

Na počátku zvukového období, které nutilo k okamžitým praktickým řešením, byla tato otázka zcela otevřena. Jedinou tendenci, jejíž vliv se tehdy silně pociťoval, byla snaha producentů, aby jejich filmy zůstaly stejně mezinárodní (tj. srozumitelné) jako dříve. Přispělo to k ještě větší anarchii, která v podstatě trvá dodnes.

Filmy, jejichž hrdinové mluví řečí odlišnou od jazyka výrobní země, lze rozdělit do čtyř skupin. Seřadíme je podle toho, jak upouštějí od výhradního užívání mateřské řeči. První skupinu tvoří filmy, v nichž se různé jazyky redukuje na jeden. Potíže v této skupině vyvstanou tehdy, když na sebe oba jazyky narazí v téže scéně. V Barnettově filmu *Tajemství vyzvědače* se ruština a němčina redukuje na ruštinu<sup>11</sup>. Protože však děj obě prostředí, sovětské a německé, od sebe výrazně odděluje a protože dvojjazyčné scény jsou vzácné, nepociťujeme nedostatky této metody příliš ostře.

Druhou skupinu tvoří filmy, v nichž se mateřský a cizí jazyk redukuje na jazyk mateřský, při čemž se však v cizím jazyce ponechávají nápisy, eventuálně i texty písní (Dassinův film *Ten, který musí zemřít*, v němž se hovoří francouzsky, ale texty náboženských písní zůstaly řecké).

Třetí skupinu tvoří filmy, v nichž se mateřská a cizí řeč v podstatě redukuje na mateřštinu, ale několik populárních cizích obrátů bylo ponecháno pro zachování místního koloritu. Tohoto postupu s oblibou užíval Hollywood, jestliže hrdina nebyl Američan. Tak např. v hollywoodské verzi *Nany* (režisérka Dorothy Arznerová) hovoří všichni Francouzi anglicky prokládající neustále své věty slůvky „madame“, „pardon“, „bonjour“ atd.

Konečně čtvrtou skupinu charakterizuje realistická přesnost: představitelé každé národnosti hovoří svým mateřským jazykem a eventuální dvojjazyčné dialogy odhalují veškeré potíže při vzájemném dorozumívání (*Velká iluze, Osvětim*). Taková přesnost bývá někdy nezbytná (děj přenášející se v Pabstových *Kamarádech* z francouzského dolu do německého, by byl naprosto nesrozumitelný – úbor horníků je stejný –, kdyby nebyl okamžitě lokalizován pomocí jazyka). Mnohojazyčnost někdy umožňuje dosáhnout silných emociálních efektů jako např. v Lindbergově *Poslední příležitosti*, kde uprchlíci z různých zemí společně zpívají „Frère Jacques“ každý ve svém jazyce.

Jenom toto přesné rozlišování jazyka umožňuje vytvářet komické a satirické efekty, jejichž základem je jazyková různost. V Donského filmu *Jak se kalila ocel* hovoří k obyvatelům ukrajinské osady vousatý pruský důstojník, který neustále opakuje slova „Kultur, Zivilisation, Gerechtigkeit“ (Kultura, civilizace, spravedlnost). Místní celník jeho projev „překládá“ jednou větou: „Rabotať, a to razstrelajem!“ (Pracovat, nebo vás zastřelím). Ke skupině španělských sedláčků, kteří hrají v pašijích Římany, promlouvá v Berlangově *Calabuchu* vojenský farář... latinsky. Sedláci nechápou ani slovo, ale jsou přesvědčeni, že kněz mluví – německy.

K použití všech těchto metod v realistickém filmu – kromě čtvrté – lze míti opodstatněné výhrady. Nelze však přehlédnout, že tyto postupy divákovi nabízejí určitou přijatelnou, důslednou a jasnou konvenci. Nejhorší je *nedostatek jakékoliv metody*.

Takovým nihilistickým řešením otázky mnohojazyčnosti se vyznačuje *Generál Świerczewski* od Jakubowské. Znameníť scéna, kdy se dva vojáci, jimž dělá ruština velká potíže, v hloubi Ruska domlouvají, že jsou Varšavané, ukazovala režisérce správnou cestu. Marně. V tomto filmu hovoří Rusové vždycky rusky, Jacqueline francouzsky, z Němců mluví německy jenom kladný příslušník levice, ale Hitler a továrník von Ballen hovoří polsky. Polsky mluví Američané, a to jak na Poláky (prokládající řeč anglickým klením), tak na Němce a Rusy. Świerczewski mluví na španělského dělostřelce španělsky, ale na španělského generála – polsky. Dá se to těžko něčím omluvit.

## SLOVO V TRANSCENDENTNÍM TITULKU

Přejdeme nyní ke slovu v jeho němě podobě – k *titulku*.

Analogicky k hudbě, která jednak vyvěrá „odnikud“ a jednak je částí natačené skutečnosti, jsou i transcendentní titulky a imanentní nápisy. *Transcendentní titulky* je mimo filmovou akci a uvádí se jen na základě autorovy všemohoucnosti; tvůrce jim výrazně zasahuje do tkáně filmu. *Imanentní nápisy* tkví organicky v ději a je spjat se situací, rekvizitou, dekorací; je fascinujícím mostem, vedoucím do světa reprodukováného nebo tvořeného umělcem.

Transcendentní titulky je ve zvukovém filmu cizím tělesem.

Jeho postavení v němém filmu bylo natolik odlišné, že ještě v roce 1926 varoval Pudovkin před tím, aby se mu tvůrci vyhýbali; napsal, že „je organickou součástí filmu“<sup>12</sup>. Titulek měl tehdy dvojitý význam: nahrazoval dialog a objasňoval. Zdůrazňují zejména jeho první funkci.

Titulek *nečitavou dialog* v plném rozsahu, nýbrž hledal jeho kondenzovaný, zhuštěný ekvivalent, uvedený někdy i ve třetí osobě, hned s autorovým komentářem. Písmena různé velikosti interpretovala text, často méně jménem hrdinovým a spíše jménem scenáristovým. Litery volání o pomoc rychle rostly přijíždějce z hloubky filmového plátna; z roztmivačky se objevovala slova důvěry a naděje; pomalu mizela slova, jež byla pojátkem s následující sekvencí. Bylo v tom něco z abstraktního filmu nebo spíše z abstraktní grafiky: z grafického vyjadřování nikoli předmětů, nýbrž citů. Dodejme ještě, že grafická stylizace se někdy snažila sladit titulky s duchem reprodukováné epochy nebo prostředí: ve filmu o křížáckých výpravách se podávaly titulky švabachem, ve filmu o Egyptě se používalo hieroglyfických ozdob atpod. Dialog se uváděl podle metrických norem: v sekvenci s krátkým, nervózním střihem se objevovaly titulky častěji, ale trvaly krátce, musely tedy obsahovat jen několik slov. Opačně tomu bylo při pomalejším rytmu děje.

*Titulek nahrazující dialog* zanikl nenávratně spolu s němou kinematografií.

Jinak je tomu s *titulkem objasňujícím*. Také on se zrodil a rozvinul v němém období, ale toulá se po filmu dodnes. Nejslabším záběrem Kulidžanovova a Segelova významného filmu *Dům, ve kterém žiji*, byla dvojexpozice milenců odcházejících ulicí a velkými, planoucími (!) číslic „1941“, které označovaly výbuch války. Tento postup byl zcela zbytečný a v klinicky čisté podobě ukázal, jak je takový titulek heterogenní.

V němém období měl objasňující titulek silnější alibi. Především nebyl sám. Vyskytoval se střídavě s jiným transcendentním titulkem, s titulkem nahrazujícím dialog. Němý film kromě toho disponoval omezenými možnostmi, jak vyjádřit minulý čas, zejména jak lapidárně napovědět prehistorii zápletky. Než se v Kingově *Davidovi mazlíčkovi* ukázali na plátně tři tuláci, titulek informoval: „Z blízkého vězení uprchli tři vězňové.“ Tento útek bylo ovšem možné ukázat, ale to se prostě nevyplácelo, protože útek byl pro děj filmu bez významu. Jeho předvedení by zabralo mnoho místa a odvádělo by diváka od věcí podstatnějších.

Pudovkin, jenž tento příklad uvádí, vyvozuje z něho pravidlo: „Vysvětlující titulek je oprávněn jen tehdy, zbavuje-li film zbytečných momentů.“<sup>13</sup> Pravidlo, správné v roce 1926, ztratilo svou platnost, jakmile mluvené slovo poskytlo tisíc nových možností, jak z filmu odstranit zbytečné momenty.

Z toho však nevyplyvá, že by v němém filmu každý objasňující titulek byl eo ipso oprávněn. Svou nepřirozeností a nedostatkem taktu jsou nám dnes směšné a dráždí nás titulky z Griffithova *Zrození národa*, cituje-li tvůrce ramenářsky – zajiště proto, aby se hájil před výtkami rasismu – presidenta Wilsona. S dějem to ovšem nijak přímo nesouvisí, stejně jako encyklopedické titulky v *Intoleranci*, které objasňují, kdo byli hugenoti.

Ponekud oprávněnější, byť s dějem souvisejí rovněž jen vnějškově, jsou biblické citáty v Dreyerových *Listech ze satanovy knihy*, neboť v duchu tvůrceva záměru budí jistou mystickou náladu. Naproti tomu označujeme jako chybu tento titulek v jinak významné *Uličce, kde není radosti* od Pabsta: „Události se vyvíjely v rychlém tempu.“ Bud' se události skutečně rychle vyvíjely – v tom případě je titulek pleonasmem; nebo o tom Pabst neuměl diváka přesvědčit – v tom případě ani titulek nepomůže vyvolat žádoucí dojem.

Používání objasňujících titulků na počátku zvukového filmu vyplývalo ještě z tradice němé kinematografie. V Jutkevičových *Zlatých horách* (1931) se na neutrálním pozadí objevuje titulek, který přerušuje děj: „Možná je ve městě život lehčí?“, týká se hladovějících rolníků, kteří před Říjnovou revolucí odcházeli do měst. Grafické vyjádření myšlenky lze vysvětlit za prvé tím, že citovaná věta je nevysloveným podtextem jednání rolníků; za druhé tím, že na rozdíl od tuctového rozhovoru – psané shrnutí utkví jako závěr hlouběji ve (vizuální) paměti. Podle estetiky němeého filmu takto docházely ospravedlnění filmy, které už sice operovaly mluveným dialogem, ale byly konstruovány podle zásad němé poetiky.

Za dnešního zvukového filmu, který operuje dlouhou a klidnou dramaturgickou skladbou a dlouhými záběry, není už takovýto postup možný a drobné psané informační vsuvky „nastala zima“, „uplynulo pět měsíců“, „1945“ prozrazují jen scenáristovu a režisérovu bezradnost<sup>14</sup>.

## SLOVO V IMANENTNÍM NÁPISE

V urbanizované skutečnosti, jež obklopuje současného člověka, je nápis ve své nejrozmanitější podobě (reklama, oznámení, záhlaví, titul, plakát, ukazatel cesty, štít, orientační tabulka, tovární značka, transparent) jejím stálým a velmi výrazným prvkem. Kdybychom dnes znovu natáčeli Gruneho *Ulici*, výtvarné zpracování místa děje by opájele senzacechtivého měšťáka nikoli ohromnými brýlemi optika, manekýny domu módy nebo kabalistickými znaky na nečetných štítech, nýbrž nápisy a zase nápisy. Ze všech prvků dekorace nápis nejednoznačněji vyjadřuje přílehlý filmový prostor; zároveň tvoří i složku v dellucovském smyslu „fotogenicnou“, tj. obdařenou určitou výrazovou magií, umocněnou a snad i zplozenou filmem<sup>15</sup>. Existenci takové magie, jejíž příčiny psychologové dosud zevrubně neprozkoumali, potvrzuje prostá zkušenost z oblasti vnímání: když náš divák sleduje náš film s nápisy v cizím jazyce, dokonce i v jazyce málo známém, úporně ty cizí nápisy čte. Nápis ve filmu působí jako magnet. Každý nápis ve filmu zachycený diváci skoro jistě čtou, i když tím trpí sledování akce; čtou jej i tehdy, jestliže není zdůrazněn nájezdem kamery ani výraznou kompozicí záběru.

Imanentní nápis může mít ve filmu samostatný nebo pomocný význam.

Má-li *samostatný* význam, může tvořit:

**a) Součást závěru.** Film, jehož filosofie je vepsána do symboliky nápisů, je *Občan Kane*. Zahajuje jej výrazná značka před Kaneovým palácem „No trespassing“ („Vstup zakázán“, nelze vstoupit do duševního světa druhého člověka, nemůžeme se navzájem poznat), uzavírá jej nápis „Rosebud“ na dětských sáňkách („Růžové poupě“, znamená ztraceného ráje, bezstarostného mládí, jehož Kane už nikdy nenabyl). Sarkastickým závěrem jiného druhu jsou ve filmu *Dobry voják Chaplin* ukazatele cesty „Broadway“, „Club“ ve smradlavých zákopech, tonoucích v blátě. Kontrast mezi pravým významem těchto slov a mezi skutečností je výmluvnou obžalobou.

**Jerzy Plazewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 184 )**

Totéž se týká i odhalení pomníku ze *Světél velkoměsta*: po shrnutí plachty se ukáže, že na soklu hned vedle mramorového nápisu „Mír a hojnost“ spí tulák bez domova.

**b) Součást nálady.** Malá čísnice z Cavalvanthio filmu *V rejdě*, jež nostalgicky teskní po romantických cestách, je snáta na pozadí přístavních pytlů s nápisy „Constanza“, „Braila“, „Galatch“. Písmena nápisů evokují sentimentální mýtus o velkých cestách suggestivnější než záběry přístavních plenerů.

**c) Gag.** V Noěl-Noělově *Přehlídce ztraceného času* jede hrdina s majitelkou luxusní limuzíny, která vůbec neumí řídit; hrdina trpí strašná muka, když jeho známá bezstarostně balancuje na pokraji smrtelné havárie. Po řadě šilených zataček, z nichž každá může být pro našeho hrdinu poslední, zajíždí konečně auto do klidné, prázdné uličky. Konec potíží? Kamera panorámuje na nápis na rohu ulice: „Vjezd přísně zakázán.“

Pomocný význam imanentního nápisu:

**a) Lokalizace.** Ve Wellesově poválečném *Cizinci* je prvním prvkem expozice, který určuje čas a místo děje, tabulka na dveřích: „Spojenecká komise pro zkoumání hitlerovských zločinů“. Film pak opravdu vypráví o hitlerovském zločinci, který se po válce ukrývá v jednom zátíší naší zeměkoule.

**b) Náhražka události.** Tuto funkci imanentního nápisu Pudovkin v němém filmu vyhrázal transcendentnímu titulku: aby ve zkrácené podobě nahrazoval méně významné dějové partie, zejména ty, jejichž obrazová transpozice by zabrala nepoměrně mnoho místa. Technicky nejběžnější je exponování jednotlivých čísel novin, jež přináší zprávy o aktuální fázi nějaké události (výsledky Susanina pěveckého turné z *Občana Kanea*). Výstřížky z novin mohou dokládat záležitosti méně sourodé a z rozsáhlejšího časového úseku (složka s akty z Wilderovy *Lásky odpoledne*, jež v postupných tiskových zprávách informuje o milostné kariéře jednoho milionáře, plně skandálů). Nápaditým využitím této metody pro vyprávění životopisu prostého člověka, jehož zážitky redaktory novin nezajímají, je seřazení inzerátů, které zveřejňoval hrdina Cameriniho komedie *Muži jsou darebáci*: „Šofer s řadou doporučení za 1000 lir“, „...za 900 lir“, „...za 800 lir“, „...za 600 lir“...

Ještě se zmíníme o vzácném případě, v němž imanentní nápis promítá do sféry dialogu. Esteticky zajímavé možnosti takové *interference nápisu a dialogu* se ovšem nevyskytují tam, kde hrdina nápis hlasitě přečte, nýbrž tam, kde vzniká nějaké emocionální napětí mezi nápisem a dialogem. Tak je tomu např. v *Kanálech*, když raněný a slepnoucí Jacek už nemůže přečíst nápis „Mám ráda Jacka“, který tam předtím napsala Sedmikráska, jež ho nyní vede. Sedmikráska se za svůj cit stydí a ukrývá obsah nápisu tím, že čte: „Mám ráda Janka.“ Efekt tohoto úskoku, který Jacek nemůže prohlédnout, silně působí na diváka, jenž srovnává nápis s dialogem.

## POZNÁMKY:

- 1.) René Clair: „Po zralé úvaze“, str. 153.
- 2.) Tamtéž, str. 155.
- 3.) Vyskytují se ovšem – často vlivem televize – výjimky, jež nasvědčují tomu, že nejsamozřejmější pravidla mohou být vyvrácena představivostí inteligentního tvůrce. Lumetův film *Dvanáct rozhněvaných mužů* se opírá výhradně o dialog; vůbec jej však nelze označit jako „nafilmované divadlo“.
- 4.) Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 26.
- 5.) André Bazin: „Qu'est-ce que le cinéma. I. Ontologie et langage“, str. 15.
- 6.) René Barjavel: „Film bez hranic“. Čs. filmové nakladatelství, Praha 1947, str. 32.
- 7.) Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film“, str. 49.
- 8.) Je to jediný případ, který znám, kdy se *dabingu* využilo k estetickým účelům. Jeho normální použití (při zpracování zahraničních filmů) je barbarstvím, neboť není s to nic přidat, ale často zpracovanému filmu mnoho ubírá. Dabing přeceňuje smysl pronášených slov a podečňuje to, jak jsou pronášena. Titulky v němých filmech objasňovaly smysl jen asi 20% pronášených slov (beztak v estetice němeého filmu vzácných) a nikdo nepocíťoval, že mu chybí ta ostatní. Příkladky v titulcích dnes zachycují asi 60% původních dialogů, ale přitom se zachovává plná hodnota slova jako akustické suroviny.
- 9.) A. Dovženko: Pisatel' i kino v svete trebovanij sovremennosti. Iskusstvo kino, Moskva č. 2 z roku 1955.
- 10.) M. Blejman, M. Bolšincov, F. Ermler: „Velký občan“. Svět sovětů, Praha 1950, str. 28.
- 11.) Do té míry, že i některé důležité nápisy byly v ruském znění namalovány na dekoracích cyrilicí, stylizovanou podle švabachu, i když se nápisy podle děje nalézají v německém městečku.
- 12.) Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 27.
- 13.) Tamtéž.

**Jerzy Plazewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 185 )**



14.) Brojím tu jen proti vkládání data „1945“ *doprostřed* filmového děje. Týž titulěk na začátku filmu, kdy o námětu nevíme prakticky nic, může svou lapidárností dobře posloužit zejména hůře poučenému zahraničnímu publiku, časové skoky *uvnitř* filmového děje musí umět tvůrce vyjádřit prostředky filmovějšími.

15.) Toto magické působení nápisu ve filmu lze částečně přičíst zvláštní tvrdohlavosti diváka, který v kusém nápisu v pozadí spatřuje prvek absolutní skutečnosti, nikoli součást světa vytvořeného režisérem. Proto vidí v nápisu (někdy nesprávně) zlomek dokumentární pravdy, kterou upírá fabulační fikci filmu. Ve známém Siodmakově filmu *Lidé v neděli* (1929), natáčeném v autentické scénérii berlínského letoviska, byl na autentickém stánku se sodovkou zvěčněn autentický nápis: „Schorle-Morle 30 Pf.“. U nás dnes asi nikdo neví, co za „Schorle-Morle“ bylo možné sníst (nebo vypít?) v roce 1929 poblíž Berlína za pouhých 30 pfeniků. Ale tento údaj z doby před více než třiceti lety nás fascinuje svou pravdivostí jako úlomek bezvýznamného nápisu, nalezeného v egyptské pyramidě.

## XXXIII. – HEREC

Filmové herectví je obklopeno mlhou pověstí a předsudků. Herec je *jedním* členem tvůrčího štábu, kterého divák vidí. Tak vznikají příznačné deformace proporcí: publikum zpravidla přeceňuje individuální přínos herců a podceňuje přínos scenáristův a zvláště režisérův.

Jiná nedorozumění plynou z faktu, který se snadno vypozeruje – že totiž herec spojuje výrazové prostředky filmu a divadla. Proto se při hodnocení jeho přínosu často používá analogii s divadlem, jež se vnućují svou samozřejmostí a přesto jsou klamně.

Konečně se herec stal předmětem zvláštního zájmu diváků, kteří se chtějí s obdivovaným hrdinou ztotožňovat. Neušlo to bedlivé pozornosti producentů: vytvořili systém „hvězd“ a vnutili publiku určité falešné kolektivní představy, které jsou však producentům velmi vítané<sup>1</sup>.

Při probírání otázky herce ve filmu se budeme snažit, abychom ji postupně zbavili těchto nejrozšířenějších deformací.

### MINULOST FILMOVÉHO HERECTVÍ

Francouzský režisér z období pouťového kina Victorin Jasset je autorem snad první práce o dějinách kinematografie, uveřejněné v roce 1911<sup>2</sup>; o hercích počátečního období filmu píše: „Jejich hra nesloužila ničemu, člověk ji sotva pozoroval. Co nejrychleji se exponoval začátek scény, aby se hned přešlo k brutální akci, neboť jen na ní záleželo.“ První fáze filmového herectví je ve znamení herce, jež *předvádí vlastní tělo*, jako provazolezec. Tato definice z jedné strany zahrnuje hercovu fyzickou přítomnost, z druhé pak jistou jeho fyzickou obratnost, jež může imponovat skromnému hledišti.

Další etapou v historii herectví je „film d’art“, „nobilizace“ filmu tím, že byl *pronajat divadlu* a návykům elegantního publika. Snad v žádné oblasti nebylo období „filmu d’art“ tak katastrofální jako v oblasti hereckého projevu. Přední postavy tehdejšího divadla se nesnížily k tomu, aby přihlížely k specifičnosti filmu, nelítostně gestikulovaly, zneužívaly mimiky. Grimasy Sarah Bernhardtové budí dnes údiv. Je těžké pochopit, jak se stalo, že tak inteligentní herec jako Mounet-Sully mohl při vystoupení v Corneillově *Oidipovi* žádat, aby byl natočen celý nekonečný monolog z prvního jednání, když nedostatek slova musel nutně vést ke grotesknímu účinku<sup>3</sup>. Neudivuje pak, že se po zhlédnutí hotového filmu zapřísáhl, že s kinematografií už nechce mít nic společného.

Teprve třetí etapa přinesla první trvalé úspěchy. Předchůdci byli Američané<sup>4</sup>. Ostentativně skoncovali s divadelním herectvím. Sebekritičtí debutanti, plní dobré vůle, vytvořili typ herce, který ve svých počátcích těžil z toho, že méně využíval předností a více se vyhýbal nedostatkům divadelního herce; tvořil dost spontánně, neboť i velcí režiséři tohoto období (Griffith) dokázali nejméně právě ve vedení herců. Nový herec tohoto období se vyznačoval zdrženlivostí, *snížením výrazové škály*, zejména pak přizpůsobením vlastní expresivity ostatním výrazovým prostředkům. Vedle Mary Pickfordové, Douglase Fairbankse, Lilian Gishové, Pearl Whiteové je dokonalým příkladem herce tohoto ražení Japonec Sessue Hayakawa, hrdina *Podvodu* od Cecilia de Milla. Snad poprvé v dějinách filmu se tu celá role staví nikoli na křiklavém projevování citů, nýbrž na jejich skrývání pod neproniknutelnou maskou. Téměř moderní způsob Hayakawovy hry byl ještě zdůrazněn tradičně „vyjevující“ kreací jeho partnerky Fannie Wardové.

Podobnou cestou se vyvíjelo filmové herectví v Evropě, jak o tom svědčí jména Asty Nielsenové, Ivana Mozzuchina, Greta Garbo, Emila Janningse. Svět zvláštních možností objevovali první velcí komici, filmového plátna: Max Linder a Charles Chaplin.

Čtvrtá etapa se kryje s poslední, vyzrálou fází němé kinematografie a se sovětskými montážními pokusy. Podle Kulešovovy „teorie montážního obrazu“ *obraz dramatické postavy* nevytvářel herec, nýbrž *režisér u stříhacího stolu* z velkého množství krátkých fragmentů filmového pásu. Kulešov požadoval po herci jen několik prostých fyzických úkonů, nespjatých jednodlitou koncepcí. Zobrazování psychických zážitků v jejich plynulosti pokládal Kulešov za „přetvářku“.

Kulešovovu technickou koncepcí komentuje sovětský kritik A. Marjamov takto: „Herec-živý model hraje ve filmu stejnou úlohu jako letadlo, automobil, strom. Abychom však zachytili strom nebo letadlo, není třeba časového rozpětí, protože tyto věci se samy od sebe během doby nemění. A kdybychom měli natáčet herce jako strom, pak by se strom nutně jevil zajímavější než člověk.“<sup>5</sup>

Pudovkin, zpočátku oblouzen teorií svého mistra, v pozdější tvůrčí praxi obnažil její chyby a pod výrazným vlivem Stanislavského požadoval, aby herec v úzké spolupráci s režisérem celou svou roli tvořil prožil.

Jiní mistři sovětské asociativní montáže s Eizenštejnem v čele prosazují teorii *typáže*: výběr herce, často neprofesionálního, se provádí především se zřetelím k jeho vnějšímu vzhledu, jenž ideálně odpovídá režisérově předstávě „typu“.

Jiné kinematografii nezacházejí v téměř naprosté redukci herecké exprese tak daleko, všude však vznikají pochybnosti, zda se pantomima (přes neobyčejné úspěchy Chaplinovy) s celou výzbrojí přehnané symboliky může stát patronkou realistického filmového herectví. Největší odchylky od realismu se dál vyskytují ve sféře, která má vyrovnávat nedostatek slova: v nepřírozeně zvýrazňované dikci. Dikcí napovídá herec divákovi neznámý obsah pronášených slov: podrážděný člověk cedí slova mezi zuby, opilec blekotá, velitel štekavě rozkazuje.

Vynálezem zvuku, který revolucionizuje hercovu dílnu, začíná pátá etapa. Ohromně se rozšiřuje škála citů, jež lze herecky vyjádřit. Herec výrazně směřuje k *psychologickému realismu*. „Kamera se vzdalovala od obličejů, který se nepotřeboval jevit tak výmluvným.“<sup>7</sup> Toto vzdálení má i estetické důvody, na něž upozorňuje Balázs: rychle se pohybující rty mluvícího člověka působí v detailním záběru groteskním dojmem.

Herci, držící se staré manýry, přizpůsobují přednes dialogu volnému rytmu své hry a tím groteskně karikují význam pronášených slov (když např. B. Dobronravov v Rošalových *Bílých nocích Petrohradských* pomalu praví: „A... kdyby... moje... hudba...“). Odpadají někteří velcí herci předchozího období, kteří se nedovedou přizpůsobit.

Rostou noví velikáni. Kult „hvězd“ přerůstá v posedlost. Skromnost téměř bezejmenných protagonistů neorealistickejších filmů zůstává americkým a francouzským hercům cizí. Renomovaný herec ztvárňuje scénáře psané na sebe, vybírá si spoluherce, režiséra, stává se svým vlastním producentem a své individualitě nejednou podřizuje i původní smysl filmu. Do té míry, že Jalu Kurek může zvolat: „Musíme být proti rozbujelému kultu herectví ve filmu... Jde o to nahradit mimiku, respektive tzv. hru, jež na základě divadelních zkušeností nadmíru přebujela, novým řešením rytmu, světla a pohybu... Je třeba... přibrzdit bezuzdný vpád herce do filmu.“<sup>8</sup>

## DIVADELNÍ A FILMOVÉ HERECTVÍ

Zřejmým základním rozdílem mezi divadelním a filmovým herectvím je *fyzická* přítomnost živého herce v divadle a *fiktivní* přítomnost dvojrozměrného stínu na filmovém plátně.

Nepřeceňují psychologický význam tohoto rozdílu pro diváka, rozdíl však vyvolává nepochybnou fascinaci a umožňuje divadelnímu herci, aby se stal dominantní složkou představení, aby ovládl jeviště. Většina specificky filmových výrazových prostředků zmenšuje hercův tvůrčí přínos do filmového díla; pouhá fiktivní přítomnost herce v hledišti kina tedy dodatečně rozhoduje o tom, že ve filmu je herec jen jednou z mnoha složek.

Jiné rozdíly jsou dány technicko-organizačními podmínkami obou typů podívaně.

Teatralizace hercova gesta a mimiky směřuje k překonání doslovnosti životních zkušeností. Divadelní herec těžší z dané situace víc, než je tomu ve skutečném životě. Dodnes platné nesčetné herecké konvence – od koturnů a emfáze Comédie Française po jemné vzdechy čechovovského MCHATu – se rodily pod tlakem dvou nutností. Jsou to nutnosti často protikladné: tendence k *zvětšování* a *zvukovému zesilování* z jedné strany a tendence ke *zjemňování* a *rafinovanosti* ze strany druhé.

Základní antinomie současného divadla – jak sladit subtilní polotóny s masovou podívanou – byla ve zvukovém filmu odstraněna. Herec už nemusel „hrát nad normu“, přestalo to být nutné.

„Zdivadelnění spočívá v zesílené výraznosti a sugestivnosti slova, gesta a mimiky a provádí je herec svým volným úsilím, které přetváří jeho obvyklý, ne-divadelní hlas, gesto, mimiku. Naproti tomu v kinematografii se týž proces zvýšené jasnosti a výraznosti může uskutečnit pohybem kamery, detailem, rakursem, osvětlením, přibližováním a vzdalováním mikrofonu“, píše Pudovkin.<sup>9</sup> Jinými slovy, tíha nadsázky, položená na hercova bedra *rozměry divadelního sálu*, je v kinematografii nahrazena souborem specificky filmových výrazových prostředků, které zvětšují a zvukově zesilují, aniž je třeba nadsazovat.

Technicko-prostorové podmínky hercova působení zajímaly i André Malrauxa, jenž napsal: „Divadelní herec je malá hlava ve velkém sále. Filmový herec je velká hlava v malém sále.“<sup>10</sup> Přitom se „velká hlava“ filmového herce dá mechanicky zvětšovat podle toho, jak se zvětšuje malý sál, kdežto „malá hlava“ divadelního herce má velikost konstantní. Dosah působení divadelního herectví lze vypočítat v metrech. Proto je třeba podle Manvelových slov hrát v divadle v dur a ve filmu v moll<sup>11</sup>.

Technika vzniku filmového díla je zdrojem dalších rozdílů mezi filmovým a divadelním herectvím.

Filmový herec: a) tvoří svou úlohu po *malých* úsecích natáčených nejčastěji bez ohledu na chronologii děje; b) pracuje *bez kontaktu s živým hledištěm*, jehož reakce by mu napovídaly výstižnější projev; c) při prohlášení natočeného materiálu se může *plně kontrolovat* a sebekriticky hodnotit svůj výkon; d) nemůže však *postupně dokonalovat* svou úlohu při každodenní repríze.

Jerzy Plazewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 188 )

Tato skupina technických rozdílů staví herce v divadelním a filmovém představení do zcela odlišného postavení. Herec v divadle je spoluodpovědným *tvůrcem představení*, v němž je režisér často koordinátorem různých hereckých úkonů, kdežto filmový režisér, vědomý si svého cíle, může dosáhnout výborných výsledků bez hercovy uvědomělé účasti, nezávisle na ní. Dokladem tu mohou být např. hlavní úlohy ve *Zlodějích kol* a v *Umbertu D*, vytvořené kodovodníkem a universitním profesorem.

Dobře zhraná divadelní úloha je především dílem hercovým. Dobře zhraná role filmová je především dílem režisérovým. Krajním dokladem toho může být „dobrá hra“ včáka Rin-Tin-Tina nebo ovčáka Lassieho, jakož i hra dětí<sup>12</sup>. Že je možné, aby „hrály“ děti a zlidštěná zvířata, je specifickým rysem filmu, ontologicky velmi důležitým.

Méně významné jsou u filmu hercovy *hlasové* dispozice, neboť jeho hlas se dá libovolně zesílit a zeslabit, křik ztišit a šepot učinit slyšitelným v neuvěřitelně blízkém koutě sálu. Ba co víc, vlastní hercův hlas přestává mít význam, neboť – aniž to publikum tuší – je možné jej herci vzít a na jeho místo vsunout jiný (Gina Lollobrigida v četných filmech, Quinn a Basehart v *Silnici* atd.). Kulešovovu teorii „montážního hrdiny“, podle níž je filmový herec poddajnou surovinou v režisérových rukou, lze tedy v určitých případech akceptovat. Naproti tomu herec, který by byl jen „trpnou surovinou“, je v divadle naprosto nemyslitelný.

Zato však nabývají ve filmu zásadní váhy určité rysy, jež jsou u divadelního herce nezávazné, fakultativní.

Prvním z nich je *fyzický soulad* s vytvářenou postavou (physique du rôle).

Fyzický typ, zejména hercův věk, musí dost přesně odpovídat věku a typu filmového hrdiny<sup>13</sup>. Za obratného příspěví maskéra může mladý herec zestárnout o řadu let, kdežto omlazení zpravidla přináší žalostné výsledky.

Nalézt adekvátní fyzický typ může být těžké a může trvat dlouho, má však často na úspěchu filmu hlavní podíl. Sama fyzická podobnost hrdinovu typu, nepodepřená jinými hereckými kvalitami, v divadle brání k úspěchu dosud nikomu neotevřela, kdežto ve filmu jsou takové případy na denním pořádku. Z deseti herců různého věku, kteří by mohli zahrát Hamleta na jevišti, hodili by se pro jeho filmové ztělesnění jeden nebo dva. Alla Tarasovová, která na jevišti svou Annou Kareninovou oslnila, v téže představení, přeneseném na filmové plátno, budila jen údiv a protest.

Druhým rysem, jenž je v divadle relativní a ve filmu závazný, je pro roli milovníka *krása*. Dokonalá harmonie linií těla a rysů tváře, jež je od antiky předmětem nábožné úcty malířů a sochařů, je ve filmu logicky vyzvedávána a nadšeně oslavována.

V rozporu se zřejmou skutečností se někdy soudí, že Brigitte Bardotová, Sophia Lorenová a Kim Novaková jsou jen omylem pokládány za herečky, neboť např. jejich mimické schopnosti jsou na úrovni druhého ročníku herecké školy. Krása je podstatnou složkou osobnosti filmového herce, jenže složkou, která se získat nedá. Jak je tato složka důležitá, poznáváme podle toho, že vrchovatě, vyrovnává zřejmě nedostatky jiných složek.

Tělesná krása je konec konců podobnou kategorií jako krása morální, již nám v rámci určité dramatické konstrukce předkládá nehezky herec s dobrou dikcí, mimikou a gestikou. Upírat Brigitte Bardotové vzhledem k jejím mimickým nedostatkům, že je (filmová!) herečka, a nepřihlížet přitom k její tělesné kráse, bylo by stejné jako vyčítat Praxitelovi, že si jako model pro svou Afroditu Knidskou nevybral nějakou tělesně vadnou vzdělankyni.

## TYPY FILMOVÉHO HERECTVÍ

a) **Vnější efekty tvorby.** Francouzský slovník, jenž má dva různé ekvivalenty pro naše slovo „herec“, nejlépe ukazuje, jak je lze štipit. „*Acteur*“ znamená člověka určitého charakteristického typu, hrajícího neustále jednu a tutéž úlohu, „*comédien*“ pak osobu stále se předpodstatňující, vtělující se do postav k nepoznání odlišných<sup>14</sup>.

Oba významy, jež jsou souřadné a o kvalitě tvorby nerozhodují, nalézají uplatnění i ve filmu. „*Acteur*“ – při všech rozdílech mezi nimi – to je Chaplin, von Stroheim, Anna Magnaniová, Gary Cooper, Dymsza. „*Comédien*“ – to je Jannings, Bette Davisová, Laurence Olivier, Lea Padovaniová.

První typ herce – *stabilní* – usnadňuje divákovi rychle rozeznat hrdinu, často ostatně nejen fyzicky, ale i morálně<sup>15</sup>, což jej uvádí do příbuzenských vztahů s komedií dell'arte, v níž Harlekyn, Kolombina, Pantalone a jiné „masky“ spojovaly neproměnný, divákovi předem známý fyzický typ s určitým typem morálním. Druhý typ – *transmutační* – buď v divákovi především obdiv k přetvřelovacím schopnostem herce a neustále diváka překvapuje.

Jerzy Plazewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 189 )

Toto dělení, vycházející z *vnějších efektů* herecké tvorby, se zcela nekryje s jiným, introspektivnějším, tradičním dělením, jehož základem je *vztah k roli*; podle něho se herci dělí na herce představující a na herce prožívající. Je to zároveň dělení na herectví expresionistické a na herectví realistické.

**b) Vztah k roli.** Zásady *představujícího herectví* jasně formuloval už Diderot, když ve svém „Hereckém paradoxu“ psal o tom, že se herec musí osvobodit z jařma postavy, kterou vytváří. „Nejvyšší citlivost vytváří prostřední herce... a naprostý nedostatek citlivosti tvoří výborné herce.“<sup>16</sup>

Dojetí se podle Diderota neobjeví na zavalanou: nelze cítit stále s touž intenzitou. Dojetí kromě toho paralyzuje: psychicky je vyloučeno dělat dobře dvě věci najednou, být dojat a zároveň si zachovávat kritický smysl. Herci, hrající pod vlivem dojetí, podávají tedy nerovnoměrný výkon.

Tendence, v jejímž duchu herec překonává svou úlohu a staví se nad ni, ujal se v současné době především Brecht tím, že vypracoval teorii zcizení. Prikazoval herci, aby mezi sebou a ztělesňovanou postavou neustále vytvářel odstup, který divák dobře vycítí.

Obdobné tendence reprezentovalo Tairovo „syntetické divadlo“, jež záměrně zdůrazňovalo přehradu mezi představením a životem, a Mejercholdova „biomechanika“, podržující herecký prožitek „čistým“ formám gestiky a pohybu (až po klaunádu a ekvilibristiku).

*Prožívající herectví* v jeho dnešní podobě vzniklo na základě měšťanského dramatu koncem 19. století a teoretickou hodnotu mu daly především práce Stanislavského.

Stanislavskij předpokládal, že v hercově tvorbě se fyzické a duševní prvky navzájem podmiňují, a proto především hledal přechod mezi osobními zkušenostmi herce a mezi příštím tvarem jeho role.

Tímto přechodem mu byl prožitek. Stanislavskij po hercích nevyžadoval vnější projevy nějakého citu, nýbrž nejprve sám citový prožitek, který pak nutí k technickému řešení výrazu. Proces, v jehož průběhu se herec pro vytvořenou postavu citově angažuje, plně se v ní předpodstatňuje, rozpouští vlastní já ve vytvářeném obraze – rozvíjel Stanislavskij do té míry, že každý herec měl podle jeho rad doplňovat životopis postavy vyličené spisovatelem, jen aby pohnutky jejího jednání byly co nejprůkaznější<sup>17</sup>.

Spontánnímu prožitku však stavěl Stanislavskij hráz, kterou se pak snažili strhnout četní jeho následovníci. Nabádal herce, aby hledali vnitřní sebeuvědomění vytvářené postavy a hodnotili ji. Snaha o uskutečnění tohoto sebeuvědomění („řídícího úkolu“) se měla prosazovat zdůrazňováním „červené nitě“, jež spojuje složité, někdy i protikladné výrazové prostředky.

Teleologické prvky Stanislavského metody se ve srovnání s jejím výchozím emocionalismem druhy pokládaly za nedůslednost. Jak se zdá, není to správné. Rozbor špatných i dobrých výsledků této metody<sup>18</sup> nasvědčuje, že jen sladění jejích zdánlivých pólů – mírnění impulsivní živelnosti záměrným soustředěním na určitý úkol a naopak – je zárukou realismu, který nenapodobuje. „Nebrzdíme-li sklony k emocionalitě, upadáme bohužel často do exhibicionismu, kdežto teleologický sklon vede k intencionalismu“<sup>20</sup>.

Hereckým *exhibicionismem* nazývám takový přístup k úloze, při němž herec ve vytvářené postavě přehlídá sebeobranu psychické oplodí, jež pudí k reflexivnímu skrývání citů. Exhibicionismus sice zdánlivě zesiluje herecký výraz, ve skutečnosti však nutně potlačuje podtext, který má pro bohatství vytvořené dramatické postavy rozhodující význam.

Naproti tomu *intencionalismus* je karikaturou „řídícího úkolu“: nutí herce v úloze špeha, aby byl špehem každým záchvěvem rtů, při každém škrtnutí zápalkou.

Tyto dva falešné důsledky jednostranně pojatého systému Stanislavského byli rozkohoutěni kritici ochotni ztotožňovat se samým systémem a pokládat jej za zkompromitovaný. Avšak prožívající herectví a realistická herecká škola v kinematografii by se v příštích letech měly stát předmětem vážných vědeckých studií, aby byly zbaveny nahodilých deformací.

Expresionismus a realismus v hercově tvorbě se nekryje s dělením na herectví stabilní a transmutační; prožívající herec-realista, herec vtělující se do role, musí ovšem mnohem lépe ovládat prostředky vnější proměny než představující herec-expresionista, jenž má opět mnoho předpokladů, aby vytvořil stabilní typ.

Naznačená spojení, která se logicky nabízejí, jsou poměrně častá: typickými transmutačními realisty jsou Gérard Philipe, Stanislav Milski nebo Marlon Brando, typickými stabilními expresionisty Jacques Tati nebo Toširo Mífune. Vyskytují se však i křížené kombinace. Stabilní realisté jsou herci jako Pierre Fresnay, zejména pak „hvězdy“ jako Rita Hayworthová nebo Ava Gardnerová. Vzácnější jsou transmutační expresionisté – tu je dobrým příkladem Orson Welles.

**c) Výrazová škála.** Poslední systém dělení, který druhy bývá pro rozbor hereckého výkonu nejdůležitější, je dělení herců podle jejich výrazové škály. Můžeme tu uvést tři základní situace: kladný pól, záporný pól a neutrální rovník výraznosti.

Pól *výraznosti přímo souběžné* s obsahem reprezentuje herectví se značnou, poněkud „teatrální“ a zveličující výrazností, jež je v souladu s vyjadřovaným obsahem (hněv vyjadřovaný boucháním pěstí do stolu, strach chvěním ruky). Příkladem tu může být Čerkasov jako Ivan Hrozný v závěru *Spiknutí bojarů*, kdy triumfuje nad Birmanovou-Starickou, jež je otupělá bolem.

Pól *výraznosti protichůdně souběžné* s obsahem reprezentuje herectví nemenší výrazností, jež je co do směru opakem vyjadřovaného obsahu. Takové herectví vyjadřuje buď hrdinův zmatek a nedostatek sebekontroly, nebo znamenitou schopnost maskovat pravé city. Jako příklad ať nám slouží aspoň scéna z Viscontioho *Natalie*, v níž se Maria Schellová směje nesměle vyprávějíc, jak její matka uprchla z domu s milencem, nebo scéna z Wilderova filmu *Láska odpoledne*, v níž Audrey Hepburnová jako školačka zamilovaná do Gary Coopera maskuje svou nesmělost pózami zkušene kurtizány.

Mezi těmito krajnostmi je *rovník lhostejnosti*, kdy je hra herce nejméně výrazná. Klasickým příkladem je Buster Keaton v komickém žánru a Jean Gabin v žánru tragickém. Opět jsou tu možné dvě varianty: skutečná lhostejnost, jež vyplývá z nedostatku fantazie, z bezstarostnosti a hlubokého životního optimismu (Harold Lloyd usmívající se uprostřed smrtelných nástrah civilizace) a lhostejnost umělá, která je nejčastější a jež vědomě skrývá pravý vřít citů (ledový klid Gary Coopera ve filmu *V pravé poledne*).

Uvedený globus herectví lze symetricky doplnit *obratníky* přímo a protichůdně souběžné výraznosti. Od příslušných pólů se liší jen intenzitou výrazu; na pólech jde o zveličení a zesílení hlasu, kdežto na obratnicích o zjemnění a rafinovanost.

## NEPROFESIONÁLNÍ HEREC<sup>21</sup>

Z probraných už rozdílů mezi divadelním a filmovým herectvím vplynula instituce, jež je v divadle nemyslitelná – neprofesionální herec<sup>22</sup>.

Generální změny ve způsobu filmového vyprávění omezují v poslední době jeho účast. Kulešovův „montážní obraz hrdiny“ bylo možné skládat na stříhacím stole i ze záběrů člověka, který se nijak nepoddával režisérovi vůli. Prodlužování záběrů, zjemňování významového obsahu a potlačování režisérovy zásahů do filmové skutečnosti vede k tomu, že se dnes po neprofesionálním herci žádá mnohem víc než kdysi po „pasivním modelu“, po „automobilu“. Téměř tolik (Lamberto Maggiorani ve *Zlodějích kol*), co po skutečném herci.

Neumí-li se dnes neprofesionální herec zhostit těchto vysokých požadavků, demaskuje ho tam anachronický způsob vyprávění: Munk se ve filmu *Hvězdy musí zářit* (v němž si neporadil nejlépe s autentickými horníky před objektivem) musel uchýlit k rychlému střihu z období němé kinematografie, aby sledem velmi krátkých záběrů zатуšoval aspoň největší chyby představitelů.

Ale jak v Kulešovově, tak v De Sicově době má neprofesionální herec jedno neodolatelné kouzlo: neznámou, *neokoukanou tvář*, jež se může ideálně přizpůsobit hrdinovu charakteru. Zejména hrdinovi nespádajícímu do žádné z rozšířených šablon. Když producent *Zlodějů kol* navrhl De Sicovi do hlavní úlohy hollywoodského milovníka Caryho Granta, přestal režisér natáčet.

Cituji Pudovkinovu větu, z níž vyzařuje radost, jakou pociťuje režisér, když vybírá tvář pro svůj příští film: „Vyhledání potřebných herců, výběr lidí s výrazným zevnějškem, jenž odpovídá požadavkům vytčeným ve scénáři, je z nejtěžších a nejobtížnějších etap v režisérovi přípravě práce.“<sup>23</sup> Zásluhou osobitého výběru se v hereckých školách a jinde, odkud přicházejí herci do filmu, vytvořil určitý „filmový“ typ krásy, univerzální uhazenost, na niž zapomínáme, sotva vyjdeme z kina. Pronikneme-li za tento uzavřený okruh, můžeme buď docílit zvláštních exotických efektů (hrůzné černé tváře bradáčů z *Generální linie*), nebo začlenit herce do dekorací, nálady a prostředí v míře, s jakou málokdy souhlasí profesionální herec, který v takovém postupu spatřuje útok na svou tvůrčí individualitu.

V poslední době se v italském neorealismu objevují tendence, které vlastně negují původní funkce neprofesionálního herce, jenž diváka překvapoval a udivoval neobvyklými efekty. Nejde už o film *bez herců*, nýbrž spíš o *nové herce* pro nové úkoly.

Neorealistický publicista Claudio Varese ukazuje, jak se italská tvůrčí vzdálili pojetí herce jako jedné ze složek přírody: „De Sica a jiní režiséři jako Rosselliniho, Castellaniho atd. nelze chápat tak, jako by se pokoušeli objevit nové herce. Aby se přiblížili skutečně poválečné bolesti a bídě, k tomu jim už tradiční herci nestačili.“<sup>24</sup>

Zvláštním případem výběru herce podle fyzického vzhledu (je to případ na pomezí problému neprofesionálního herectví) je vytváření *postav velkých lidí*. Použil ho už Griffith (*Zrození národa*, *Děti svobody*), když šlo o historické osobnosti dávno zemřelé, uvedené jen na okraji děje. Rozvinulo se v prvořady herecký problém spolu s biografickým filmem (*Napoleon*, *Nesmrtelní milenci*). A vyhrtlo se monumentálním

akademismem Čiaureliho, v jehož filmech vystupovaly postavy zobrazující lidi žijící (*Pád Berlína, Nezapomenutelný rok 1919*).

## STATISTÉ

Tradiční pojem statista se pojí s lidskými *masami*: běžícími, bojujícími, křičícími, vzbouřenými. Tento druh statistů uvedl v desátých letech italský historický film (*Cabiria*) a upevnil jej americký výpravny film à la Cecil de Mille (*Desatero přikázání, Král králů*). Člověk tu rozpouští veškerou individualitu v kolektivu, stává se prvkem dekorace, téměř zaniká jako zaniká jednotlivá kobylička nebo včela v roji.

Je nesporné, že tento odindividualizovaný, *stádní* způsob práce se statisty diváka fascinuje. Dokázala to dlouhá praxe filmů „s velkou výpravou“, kde „výpravná“ složka dostatečně působila jako jediný prvek reklamy.

Zdá se, že obdiv je v těchto filmech vyvolán jistým nelidským vizuálním zážitkem. Nejen fakt, že v životě máme málokdy příležitost vidět pohromadě deset tisíc lidí, nýbrž i to, že tito lidé přestávají být samostatnými osobnostmi, že tvoří nový a hrozivý útvar jiného řádu, diváka znepokojuje a vzrušuje. Režiséři, vědomí si této skutečnosti (Lang v *Metropoli*, Gallone v *Pádu Kartága*) záměrně stylizují své masy statistů do geometrických, bezduchých, monstrózních útvarů.

Bez přehánění lze říci, že stádní systém se pojí buď s pohrdavým poměrem, jaký má k anonymní a nezajímavé lidské mase sám hrdina, nebo se stejně přezíravým poměrem, jaký má k lidské mase nadutý producent, jenž pokládá dav statistů za měřítko vlastní zámožnosti.

Opačné stanovisko vyjadřuje věta nestora sovětských režisérů a herců Gardina: „Ve filmu nebývá ani jedna epizodní úloha, která by se v tom nebo onom záběru nestávala úlohou hlavní.“<sup>25</sup> Tento citát dost přesně vyjadřuje přesvědčení značné části sovětských tvůrců, kteří pečují o každou podrobnost v pozadí, a proto obsazují velké herce i do malých epizod (Pudovkin v malé roli Jurodivého v *Ivanu Hrozném*, Čerkasov v malé roli Gorkého v *Akademiku Pavlovi*).

Gardinovo stanovisko v sobě zahrnuje postoj, který bychom mohli nazvat *individuálním* využitím statistů. Tento postoj nutí tvůrce k požadavku, aby statista nehrál „dav“, nýbrž nějakou zvláštní částici davu.

Individualizace, diferencování masy statistů nemusí vyvolávat vedlejší záporné důsledky: stírat dojem plurality, odstraňovat pojem „velká masa“. Když to Ejzenštejn potřebuje, jsou tisíce statistů v *Křížniku Potěmkinu* lidskou řekou, rozlévající se přes molo, most, schody. Ale hned potom se tato bezejmenná reka rozkládá na molekuly: na učitelku, na matku, na pána se slameným kloboukem. Lidská řeka dostává nejen tváře, nýbrž v rámci celkového dramatu jsou v ní i vlastní mikrodramata: učitelku sekne kozák šavlí, matce se ze zesléble ruky vymyká kočárek s nemluvnětem a sjíždí po schodech dolů. A pak – jak se zvětšuje odstup od události – jednotlivci se znovu slévají v dav, opět nastává drama davu.

Neorealismus, který v masových scénách s oblibou operoval davem (ulice, nádraží, restaurace), často užíval statistů, kteří si své úlohy nebyli vědomi (pouliční chodci filmovaní krádi ze zakrytého auta). Ale když režisér statisty organizoval, vždycky je individualizoval. Chodci, na které se obrací Gabin, jehož trápí zuby (ve filmu *U bran Malapagy*), mají svou prehistorii téměř vepsanu ve tvářích.

De Santis v *Tragickém honu* zajímavě použil realistické metonymie, v níž věci a zvuk nahrazují statisty; v jedné vesnici narazí hrdinové na tábor lidu – nevidět ani živáčka, jen stovky kol stojí na návsi a zpoza rohu sem doléhá tlumený potlesk.

Stádní způsob operování statisty lze jinak označit jako expresivní a schematický, kdežto individuální způsob jako realistický, i když tu ovšem máme na mysli spíš tvůrcův temperament než styl filmu.

## TECHNIKA FILMOVÉHO HERECTVÍ

Toto téma se nedá šíře rozvinout, protože by nás to zavedlo do propedeutiky hereckého povolání, což není předmětem této knihy. Chci tu jen na několika příkladech ukázat, jaké jsou estetické důsledky určitých gestických a mimických postupů vynikajících herců<sup>26</sup>, abych ukázal, jak rozsáhlé oblasti lze tímto klíčem otevřít.

Herцова *gestika*, jeho fyzické jednání patří ke složkám, které se snadněji poddávají popisu, které lze snadněji *oddělit* od hercovy osoby než mimiku. Proto lze herci snadněji vnútit, jak má vázat kravatu nebo vytáčet telefonní číslo, než svůdnou hebkost úsměvu.

O řeč gest se samozřejmě zvlášť zajímala nemá kinematografie, pak se s ní nakládalo velmi macešsky. A přece je specificky filmovým činitelem, který není kultivován ani žádným jiným uměním (kromě pantomimy), ani žádnou jinou masovou podívanou.

Některá gesta rozvíjí nebo zesiluje sport nebo cirkus. Efektivní sportovní výkon však nemusí nutně být vizuálně efektivní. Vzorná pěštní bitka v salóně z kovbojky se vyznačuje jinými výtvarnými hodnotami než slavné boje Pietrzykowského nebo Drogosze. Emoce skoku z pádicího auta na střechnu jedoucího vlaku se rodí jinak než emoce cirkusových akrobatických výstupů.

Obdiv pro určitou *fyzickou obratnost*, který byl v období pouťového kina hlavní složkou filmového zážitku, zůstává pořád důležitým nástrojem působení na diváka. Na rozdíl od divadelního herce musí filmový herec<sup>27</sup> – jestliže to vyplývá z úlohy – jezdit na koni jako Tom Mix, šermovat jako Errol Flynn a plavat jako Johnny Weissmüller. Ba i skočit s prkna do mělké vody jako Chaplin v *Moderní době* nebo vypít jedním douškem litr piva jako Busch ve filmu *Kuhle Wampe*.

Budit obdiv fyzickou obratností je (esteticky!) nejjednodušší formou, jak okouzlit diváka, neboť taková obratnost vyjadřuje jen samu sebe. Obratný skok je jen obratným skokem. Vyším stupněm zaujetí je *objevení gesta*; gesta zdánlivě bezvýznamného, běžně přezíraného, když zapojeno hercem do určité významové soustavy krystalizuje v absolutní hodnotu, v jakousi svou vlastní definici, vyplývající z dané nálady nebo situace.

Čím prostší, banálnější gesto, čím je pro diváka nenápadnější, tím je jeho odhalení těžší.

Mnoho herců se pokoušelo pružným, mladistvým krokem vyjádřit sílu, vervu, to, že se dobře cítí. Ale žádný nepředstihl Carla Battistiho, starého *Umberta D*, který upláchl z ponuré nemocnice a lehkým, radostným krokem jde slunečnými římskými ulicemi. „Lehkost kroku“ je tu sama o sobě násobena nejen situací šťastného rekonvalescenta, ale i kontrastem stařecké postavy a chůze vlastní mladíkům. Ve filmu *Ecce homo* od Kinga Vidora je tomu podobně s Jamesem Murrayem, který hraje toho nejobjektivnějšího, banálního amerického kancelářského úředníka. Odhaluje před námi nudu všední existence, když si pečlivě učeše čupřinu a škube z hřebinku padající vlasy, když si pak dojetím utírá nejen slzy, ale i nos. Nebo Sergej Bondarčuk v *Rozmarné ženě*, když jako slamený vdovec zůstal v létě ve městě sám a při večeri ve vestě bez ostychu ostří tupý nůž o vidličku.

Nejvyšší formou zaujetí gestem je *pochopení podtextu gesta*, když banální fyzické jednání pokračuje jako přímo nevyslovený obsah, jenž je tímto jednáním naznačen.

Nezapomenutelná v tomto ohledu je scéna z *Umberta D*, kde Battisti vyjadřuje city penzionovaného učitele, který se stydí žebrať. Stojí pod sloupovím Pantheonu, bezradně nastaví dlaň kolemjdoucímu člověku, ale když si ho ten letmo prohlédne a sáhne už do kapsy, herec nesmělé obrací dlaň, jako by zkoušel, zda neprší. Ještě složitější je podtext gesta jugoslávského partyzána ve znamenité scéně z Kautnerova *Posledního mostu*. Ukazuje Marii Schellové, lékařce wehrmachtu zajaté partyzány, že rána na dlaní se mu zahojila, že může opět hýbat prsty. Maria Schellová se směje zářivým úsměvem lékaře, který pomohl tomu, kdo jeho pomoci potřeboval. Ale partyzán pohyby prstů jasně naznačuje, jaký prospěch ze zachráněných prstů má na mysli: stisknutí kohoutku. Úsměv na tváři zajaté lékařky hasne, ty prsty budou střílet do jejich rodáků. Scéna probíhá bez dialogu.

Na *pomezí gesta a mimiky* se také rodí nápady, jež jednoznačně a originálně vyjadřují určité duševní stavy. Známá scéna z *Varietě*, v níž Jannings patří na stole svou karikaturu jako paroháče, je natočena jenom zezadu. Šok strašné jistoty, tradičně ukazovaný na hercově tváři, čteme tentokrát ze záchvěvů Janningsových schýlených zad. Tu se přímo nudá myšlenka o mimice zad.

*Mimika* v přísném slova smyslu, jež je hercovým nejmimnějším vlastnictvím, podléhá u každého herce především kolísání jeho výrazové škály. Jestliže v počátcích kinematografie vládla všeobecně mimika s výrazností přímo souběžnou s obsahem zážitků (viz str. 309), prosazuje se v moderním herectví mimika s výrazností protichůdně souběžnou nebo aspoň blízkou lhostejnosti<sup>28</sup>.

Baláz v roce 1923 předpovídal: „Až uplyne ještě několik desetiletí filmového umění, přijdou učenci na to, že s pomocí kinematografie budou moci sestavit slovník mimiky, pohybů a gest právě tak, jako slovník slov.“<sup>29</sup> Tato předpověď se naštěstí nesplnila. Sestavení takového slovníku by zeschematizovalo lidské reakce na několik desítek zaregistrovaných a uznaných ideogramů, vypisovaných na tvářích lidských manekýnů.<sup>30</sup>

Není však pochyb, že špatný film, jenž působí na milióny diváků pěti kontinentů zejména systémem „hvězd“, standardizuje u diváků typické mimické reakce, což opět prohlubuje standardizaci herecké mimiky.

Velké herectví nemá uniformizovat, nýbrž obohacovat člověka o projevy citového života v jeho nesčetných podobách. Avšak značná část dnešního publika se bohužel přiklání k šablonovitě jednoznačnosti. Evropský divák má na japonské tvůrce zlost, když se např. v Kurosawově filmu *Žít* čtenářova hlava pohybuje shora dolů a zejména když v Naruseho *Matce* otec s úsměvem hovoří o smrti svého dítěte.

## POZNÁMKY:

- 1.) Problém „systému hvězd“ a jeho základního vlivu na filmové umění ponechávám mimo rámec této knihy jako problém převážně sociologický.
- 2.) Victorin Jasset: La mise en scène cinématographique. Ciné-Journal, Paříž, číslo z října-listopadu 1911. Cituji podle Marcela Lapierra: „Anthologie du cinéma“, str. 88.
- 3.) René Jeanne, Charles Ford: „Histoire encyclopédique du cinéma. I. Cinéma français“, str. 117 a 452-453.
- 4.) Nestor filmových producentů Zuckor psal ve svých pamětech: „Herci, kteří k nám přicházeli z divadla, neměli žádnou filmovou zkušenost, ale ani chuť učit se znova. Nevýslovně jsem se s nimi trápil, stejně jako režiséři D. W. Griffith, E. S. Porter, Dawley, ale významné osobnosti se nechtěly přizpůsobit požadavkům kamery. Nedalo se nic dělat; musili jsme se prostě dát do hledání herců vskutku filmových.“ (Cituji podle Marcela Lapierra: „Anthologie du cinéma“, str. 116).
- 5.) A. Marjamov: „Národní umělec SSSR Vsevolod Pudovkin“. Praha 1955, str. 14 (hektografováno).
- 6.) Ve své knize „Herec ve filmu“ (1934) Pudovkin napsal: „Ze starého přístupu k herci jako k věci, jako k živému modelu se nikdy nevymaníme, dokud nepostavíme otázku vzájemné tvůrčí spolupráce mezi hercem a režisérem“ (V. Pudovkin: „Izbrannyje statji“, Moskva 1955, str. 146).
- 7.) René Barjavel: „Film bez hranic“, str. 83.
- 8.) Jalu Kurek: „O nowe drogi w kinematografii“. Odrodzenie, Krakov, leden 1946.
- 9.) V. Pudovkin: „Izbrannyje statji“, str. 164.
- 10.) Cituji podle Edgara Morina: „Les stars“. Nakl. Du Seuil, Paříž, 1957, str. 142.
- 11.) Roger Manvell: „Film“. Nakl. Penguin Books, Londýn, 1946, str. 78.
- 12.) Jak uvádí Morin (cit. dílo, str. 150- 151), malá Paulinka Elambertová, hrdinka filmu *Mateřská škola* od Benoît-Lévého, po zhlédnutí filmu pravila: „Neměla jsem tušení, že jsem tak strašně nešťastná.“ Aby režisér dosáhl svého cíle, nemuselo děvčátko pochopit svou úlohu ani se ztotožnit s vytvářenou postavou.
- 13.) Stává se však, že režisér záměrně ukrývá hrdinu za jeho zevnějškem, který se s představou o této postavě zdánlivě nebo skutečně nekryje (*Vrah mezi námi*). Zdá se však, že se takový rébus, jenž diváka mate, provádí hlavně maskérskými retušemi na hercově postavě. Mladý milovník dostává např. brýle a rozcuchanou paruku. Kdyby však byl do role mladého milovníka angažován letitý pyknik, připomínalo by to naivní operní konvence.
- 14.) Henri Agel: „Le cinéma“, str. 181.
- 15.) Za zmínku stojí spor, k němuž došlo v polském tisku po premiéře Rybkowského filmu *Kariéra Nikodéma Dyzmy*: zda herec tak jednoznačného ražení jako Dymśa, jenž téměř reflexivně budí kladné asociace, má právo vytvářet postavu zápornou.
- 16.) Denis Diderot: „Vybrané spisy“. Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953, str. 271.
- 17.) Opačným a zároveň potvrzením teorie Stanislavského, který herce nutil, aby žil po způsobu svých postav, je teze Franka Capry, který nutil postavu, aby žila po způsobu herce: „Každý herec pokládá za nejpozoruhodnější ty role, které mu skýtají možnost, aby širše projevil své přirozené sklony.“ (Interview v pařížském časopise Cinémonde z ledna 1939; cituji podle Marcela Lapierra: „Anthologie du cinéma“, str. 334.)
- 18.) Hlásí se k ní tak rozdílné režisérské osobnosti jako Rošal a Kalatozov, jako Visconti a Elia Kazan, jako Fábry a Autant-Lara. Mezi zajímavé analytické úkoly, jež čekají na zpracování, patří nepochybně srovnávací zjištění, jak uvedení tvůrci této metody používají.
- 19.) Nadšeným stoupencem metody Stanislavského byl především Pudovkin, jenž ji dvakrát adaptoval pro kinematografii („Herec ve filmu“, 1934 a „Systém Stanislavského ve filmu“, 1951). Mezi oběma adaptacemi jsou ostatně charakteristické rozdíly, podmíněné vývojem sovětské kinematografie mezi rokem 1934 a 1951.
- 20.) Intencionalismus je v tomto smyslu rozumové zaměření na nějaký úkol či výkon, v našem případě na herecký výkon, směřující k vytvoření dramatické postavy. (Pozn. red.).
- 21.) U nás se též označuje termínem „naturščik“, přejatým z ruštiny.
- 22.) Tu i dál se řídím výhradně estetickým, nikoli ekonomicko-právním zřetelem. Neprofesionálním hercem je tedy herec nezformovaný, jenž za koncepci své role vděčí režisérovi, nikoli herec, pro něhož herectví není zdrojem příjmu. Některá studentská divadla, jež v Polsku vznikla v letech 1955-1956 a působí dodnes, mají formální oprávnění, aby platila za divadla neprofesionální, kdežto ve smyslu estetickém reprezentují jejich adepty, hrající ve filmu, určité „profesionální“ herecké školy (např. Cybulski v *Popelu a démantu*).
- 23.) Srov. Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 88. – V polském znění se v doslovném překladu praví: „...je jedním z nejkrásnějších režisérských úkolů.“ (Pozn. překl.).
- 24.) Claudio Varesse: Il film senza attori. Bianco e Nero, Řím, č. 10 z října 1950. Je tam i termín „stradismo“ („uličnost“), určující tento herecký typ.
- 25.) V. R. Gardin: „Vospominanija“, tom 2. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1952, str. 39.

26.) Stejně jako zajímavé montážní nápady nemusí být střihačovým dílem, tak ani zajímavé nápady mimické a zejména gestické nemusí pocházet od herce. Mohl je napovědět scénář, mohl je také při natáčení dané scény vymyslet režisér.

27.) Nebo jeho *náhradník*. Fakt, že je specificky filmové povolání náhradníka-akrobata, který anonymně obohacuje hrdinovu osobnost o oslnivé rysy, je dokladem toho, jaký význam mají ve filmu fyzické schopnosti.

28.) I třetí hercova funkce – *pronášení dialogu* – se řídí podobnými zákony: herec buď prohlubuje nebo podtrhuje sdělovaný obsah, nebo jej popírá a relativizuje, anebo konečně lhotejným přednesem bagatelizuje.

29.) Béla Balázs: „Film“, str. 36-37.

30.) Tu však musím poznamenat, že toto konstatování nemírní mé výtky, že mnoho tvůrců podceňuje přesnost mimického výrazu. Jde mi o běžnou chybu, kterou lze označit jako *skladebnou nespojitost* mimiky. Když po záběru herce v detailu přistupuje režisér k následujícímu záběru z poněkud větší vzdálenosti (nebo naopak), přičemž střih mezi záběry nenaznačuje žádný časový skok, často se stává, že po herci nepožaduje přesně týž mimický výraz jako na konci předchozího záběru. Způsobuje to nakonec nepřírozený, ničím nevysvětlitelný mimický skok, který divákovi mylně naznačuje jakousi prudkou citovou změnu, nebo prostě odhaluje, jak málo se při natáčení dbá o plynulost mimického výrazu.

## XXXIV. – MASKA

Ve snaze po tom, aby měl herec v dané roli správné vnější vzezření, sahá tvůrce filmu po *masce* (pokud jde o změny v hercově fyzickém vzhledu) a po *kosťmu* (pokud jde o charakteristiku postavy úborem).

Maska, modifikující hercův vzhled a přibližující ho subjektivnímu tvůrcovu vidění, týká se především hercovy tváře. Žádoucí estetické výsledky dává však někdy úprava tvaru lebky (nestvůrně rozšířená, boulovitá holá lebka školního dozorce v Pabstově *Deníku ztracené*, exponovaná i v detailu) nebo ztvrdlin upracovaných rukou, shrnujících těžkou prehistorii člověka (v sovětských revolučních filmech).

Pomineme-li však tyto zvláštní případy a omezíme-li se zásadně na nejběžnější případy *ličení*, *česání* a *velké kosmetiky* s použitím plastických hmot, je třeba konstatovat, že těchto operací ve filmové tvorbě stále ubývá.

Maska, jež má rysy *samostatného výrazového prostředku*, nikoli jen technické retuše, je zřejmě na *ústupu*. „Zajímavé“ podmalované oči milenců z dvacátých let, smutečně obkroužené oči a černé řasy na křídových tvářích prvních naivek (např. v Renoirově *Naně* z roku 1926) podle vzoru hrozivých masek japonského divadla No odlišovaly herce od obyčejných smrtelníků, vtiskovaly mu pečeť konvenční důstojnosti. Režisérův zásah tu byl nadmíru velký, na první pohled patrný.<sup>1</sup>

Jsou ovšem i dnes filmy, v nichž má maskérův podíl prvořadý význam. Jsou to především filmy předvádějící obecně známé historické postavy (*Pád Berlína*), herce hrajícího hrdinu v různých stadiích jeho života (*Dáblova krása*), nebo prostě historické filmy s lidmi rozmanitě učesanými a oblečenými. Ve všech těchto případech nemůže hrát herec sebe sama, nýbrž přizpůsobuje se víceméně přesnému vzoru, jenž existuje v režisérově představě.

Méně lícidla, střídmejší maskování umožňuje herci hrát samostatněji. Nejde tu jen o potíže, jež dělá lícidlo mimice, nebo o eventuální neobratné maskování. V tom případě musí herec své duševní a fyzické proměny vyjádřit sám a nijak se nespolehat na někoho třetího.

Velká Betty Davisová se už ve třicátých letech nejednou odvážila hrát bez masky, což uvádělo v úžas její četné soupeřky. Ztrácela tak neobyčejně na kráse, zejména na té standardizované kráse hollywoodské, jež se důrazně prosazovala jako další model pro nekritické napodobování a bezhlavé nadšení. Stejně nepochybné je i to, že se zároveň svými hereckými výtvoři přibližovala skutečnému životu a že se pružněji měnila (i fyzicky) podle potřeby role.

Velmi zjednodušeně lze říci toto: dříve se pro určitou úlohu vybíral herec, jehož vzhled bylo dost vzdálen od vzhledu, jehož bylo ve filmu potřeba, a pak se od maskéra očekávaly záznaky zručnosti; dnes se vyhotila především kritéria fyzické způsobilosti herce, který – je-li dobře obsazen – může pak už hrát téměř sebe sama.

Tím, že skepticky hovořím o výrazových možnostech masky, nechci popírat, že se maskér bude vždycky určitým způsobem podílet na vzhledu každé filmové postavy. Vzniká otázka, v jakém směru má maskér zasahovat.

Donedávna se na tuto otázku odpovídalo jedním způsobem, který podivně odpovídal tendencím filmového herectví v jeho nejprimitivnějších obdobích (a to už v letech, kdy jsme se oněm prvotním filmům dávno smáli). Maska měla zdůraznit *základní rys* postavy. Jestliže špeh byl kromě toho např. obecně váženým zahradníkem, zdůrazňovaly se ve špionážním filmu především jeho rysy „špehovské“, nikoli „zahradnické“. Jestliže v psychologickém filmu byl někdo svůdcem, maskér to hned zdůrazňoval tím, že mu dával ráz energického, výbojného, přehnaně elegantního muže atd.

Jestliže ve filmu o profesorovi při spatření herce říkáme „to je typický profesor“ a ve filmu o boxerovi „to je typický boxer“, má na tom maskér vsutku velký podíl. Je to však taková přednost, jak se zdá? Není někdy lépe maskovat rotmistra ve výslužbě jako knihomola a nutit diváka, aby pod jeho vnějším vzhledem sám hledal pravou podobu postavy? Vypadá ve skutečnosti každý vysloužilý rotmistr jako vysloužilý rotmistr?

Zdá se, že maskér musí jinak pojednávat postavy, jež mají ve scénáři *ústřední* postavení, jejichž psychologie je pečlivě překreslena a jejichž jednání je bohatě motivováno, a jinak postavy *epizodní*, plnící pomocné funkce. Jestliže se vysloužilý rotmistr ukáže jen v několika záběrech, ať si je kvintesencí všech vysloužilých rotmistrů světa; usnadní se tím jeho úsporné uvedení. Jestliže však maskér stejně pojedná i hlavního hrdinu, odhaluje hned vnějšími rysy jeho nitro, v zárodku takovou postavu zeschematizuje, i kdyby ji scenárista sebebohatěji vybavil polotóny, i kdyby ji herec zahrál sebezdrženlivěji jako postavu trojrozměrnou<sup>2</sup>.

Ze tří hlavních maskérových operací – *ličení*, česání, velké kosmetiky – nejrozšířenější je první. Obecně známy jsou jeho křiklavé příklady, zdůrazňující v hercově tváři momenty hrůzy, svůdcovství, bláznovství.

Rád bych upozornil na jednu základní funkci této operace; týká se ženské krásy. Velcí maskéři uměli nejen maximálně zdůraznit všechny přirozené hodnoty dané tváře a skrýt její defekty, nýbrž přímo vytvářet *určité typy krásy*. Tvář pojímali jako surovinu, z níž – jako démant ze skalního kvádru – dobývali úspěšnou krásu, již si neuvědomovala ani sama představitelka. Tak vznikl např. slavný typ krásy Brigitte Bardotové, který bychom marně hledali na jejích prvních hereckých snímcích. V kapitalistických podmínkách filmové výroby se bohužel zdařily „typ“ začíná napodobovat a rozmnožovat až do omrzení.

Účes a vousy skýtají mnohem víc zajímavých možností k narážce než líčení. Když Chaplin v *Diktátorovi* operuje charakteristickým knirkem a kšticí vlasů šikmo spadajících na čelo, nikdo nepochybuje, že jde o postavu Hitlera. V *Gervaise* se městský četník špičatými kníry a španělskou bradkou připodobňuje Napoleonovi III. – a hned je znám jeho světový názor a ctizádnost. Ve filmu *Hellzapoppin* je dotěrná letitá zpěvačka učesána jako školačka – má čůpky převázány mašličkami; komický účín této postavy se tím neobyčejně zvyšuje.

Bohužel účes, zejména ženský, patří k prvkům, jež jsou silně spjaty s aktuální módou; má to ten důsledek, že tyto prvky rychle pomíjejí a dráždí pak svou nesoučasností.

Maskéři se domnívají, že dnešní divák není s to přijmout žádný jiný účes kromě současného; proto jak na dvoře Ludvíka XIV., tak v Kleopatřiných palácích svrchované vládné ondulace à la Max Factor (i když se podrobnosti úboru snaží napodobit předváděnou epochu). Z podobných důvodů má v současných tuctových filmech každá prodavačka na všední den účes, který by ji stál půl měsíčního platu a jaký dělají jen ve filmové výrobě za účasti štábu specialistů<sup>3</sup>.

*Velká kosmetika*, spočívající v úpravě tváře a těla pomocí plastických hmot, je riskantní operací, jak to dokazují vědecko-fantastické filmy nebo postavy Quasimoda z četných verzí *Zvoníka u Matky Boží*. A přece právě dlouhý nos a neveliký hrb, přilepené Laurenci Olivieroovi v Richardu III., dovolily herci, aby vytvořil roli tak odlišnou od jeho ostatních shakespearovských úloh a tak nelitostně sugestivní.

### POZNÁMKY:

- 1.) Něco jiného je, že ortochromatická emulze, užívaná do dvacátých let a necitlivá na červenou, překládala škálu barev do černé a bílé ve filmovém obraze často v rozporu se zkušeností lidského oka. V povrchu pro kameru nejzajímavějším – v povrchu lidské tváře – taková emulze nadmíru černě kreslila linii úst stírajíc výraz očí (zvláště modrých) a vůbec zbavujíc tvář harmonických polotónů. Ospravedlňovalo to jak samu složitost masky, tak i její přebujelost. Musíme dodat, že klasická díla v jejich dnešní archivní podobě jsme získali tím, že jsme je mnohokrát překopirovali. Tento proces zdůraznil nedostatky ortochromatického filmového pásu a dřívějšího líčení mnohem silněji než tomu bylo v tehdejších distribučních kopiích pořízených přímo z natočeného materiálu.
- 2.) Jistě však je maskérovou povinností, aby dva herce, podobně si věkem, vzrůstem, rysy obličeje a funkcí ve filmu, pojednal tak, aby je divák od sebe ihned rozlišil a během děje rozeznával. V práci „Zájem o události a postavy ve filmu“ (cit. dílo str. 77) píše Wallon: „Tím, co překáží sledovat zápletku, co ji tříští, je nejednou to, že nelze okamžitě od sebe odlišit jedající osoby.“ Tento svůj důležitý, i když jistě málo efektní úkol, maskéři všech kinematografií velmi odbývají.
- 3.) Pravdu má François Timmory, když se v 70. čísle časopisu Image et Son z roku 1954 ptá jak je to možné, že hrdinka jednoho amerického filmu, která dva dny a dvě noci jela načerno v nákladním vagoně, vystoupila z něho jako z kosmetického salónu.

## XXXV. – KOSTÝM

Významný francouzský kostýmolog Jacques Manuel nazývá kostým „dekorací člověka“ a dodává, že každý úbor „se na plátně stává kostýmem, neboť stírá osobnost hercovu a zdůrazňuje osobnost hrdinovu“<sup>1</sup>.

Problematika filmového kostýmu se hodně *ztožňuje* s problematikou kostýmu divadelního. Některí teoretikové vyvozují tuto styčnost z *geneze* filmového kostýmu, který je prý pokračováním kostýmu divadelního. O jednom i druhém lze pochybovat. Vzájemný vztah kostýmu a dekorace v divadle je právě *opačný* než ve filmu. Některá divadla (obvykle tzv. „herecká divadla“, např. pařížské TNP, bývalé Vilarovo divadlo) omezují úlohu dekorace do té míry, že ji redukuje na neutrální tmavé závěsy. Takto zdůrazňují, že předvádějí zvláštní svět, který je podřízen hereckému egocentrismu. Tento egocentrismus nás nutí, abychom tím větší pozornost věnovali kostýmu, jenž určuje člověka-herce. Potvrzuje to i zřetel k tomu, aby se výtvarné stránce dostalo vyrovnání.

Ve filmu, který s dokumentární autenticitou předvádí soužití člověka s hmotou, s přírodou, s prostředím – nabývá *vnější svět*, tj. *dekorace*<sup>2</sup> základní význam. Tím kostým zároveň ztrácí část svého významu a neovladatelné spontaneity, jakou má v divadle. Kromě fantastických filmů a zčásti filmů historických je filmový kostým omezován tím, co víme o předváděném světě a škála možností, jimiž disponuje režisér, není příliš rozsáhlá.

Pravda, ve filmovém kostýmnictví byla tendence, kterou směle můžeme nazvat *divadelní*. Pojila se počátkem dvacátých let, hlavně s německým expresionismem. Znalkyně problému Lotte H. Eisnerová připomíná v této souvislosti ranou knížku Bély Balázse „Der sichtbare Mensch“ (1924) a jeho tehdejší typicky expresionistický názor na symbolizační funkci kostýmu. „Při vytváření kostýmů se podle něho (tj. Balázse) nemyslí na charakteristiku obyčejů, zálib a módy, již hrdina podléhá, nýbrž na symbolizační úkol postavy.“<sup>3</sup>

Je charakteristické, že v takovém *Caligarim*, jakož i v mnoha jiných německých filmech tohoto období, je úbor herců vůbec mimo jakoukoliv dobu, jen někdy nevýrazně navazuje na druhou polovinu 19. století. Vysoké cylindry, černé peleríny, císařské kabáty nemodního střihu s dlouhými šosy a širokými rukávy jsou prosty drobností, jež charakterizují člověka v jeho všedním životě, zato však usilují o to, aby syntetizovaly celou složitou osobnost postavy. Lze říci, že chtějí vyjádřit ne tak hrdinovu minulost, jako jeho *budoucnost*.

Divadelní tendence ve filmovém kostýmnictví v prověrce životem neobstála. Jinými slovy – kostýmér se dnes příliš nestará, aby připadl na nějaký nikdy nevidaný, jedinečný úbor, zato věnuje více pozornosti tomu, aby úloze a hercově osobě *výstižně přizpůsobil* jeden z typických úborů, jež mu vnucuje čas a místo děje.

Zdaleka ovšem nepodecňujeme filmový kostým, byť je jeho funkce tak odlišná od role kostýmu divadelního. Kostým, jako příslovečná košile blížká tělu, je složkou, která ve filmové podívané s člověkem nejtěsněji spolupracuje. Sotva vstoupí do děje nová postava – aniž se stačí ozvat jediným slovem –, už ji divák hodnotí na základě úboru.

Kostým mění člověka. V době všeobecné standardizace úborů na celém světě rádi zapomínáme na velké možnosti kostýmu, které bude vždycky připomínat film *Chaplin se vrací z flámu*. Opilý Charlie dlouho nemůže zdolat strmé schody k ložnici; po marných pokusech si tedy háže na záda baťoh a nasazuje klobouk s pírkem, aby statečně překonal překážku jako turista. Dělníci z Clairova filmu *At žije svoboda*, oblečení do halen téměř věžeňských, ztrácejí lidské rysy a mění se ve stádo robotů. Obyvatelé štěstných jižních moří z Murnauova *Tabu*, kteří tančí v podřadné krčmě v Papete v evropských škrpálech a kloboucích, jsou výmluvnou obžalobou západní civilizace a zároveň vyjadřují touhu po ztraceném ráji naivní selanky.

Nikoli bezdůvodně tedy četní režiséři, kteří doceňovali funkci filmového kostýmu, sami kreslili návrhy kostýmů pro své filmy: Ejzenštejn, Murnau, Dovženko, Cavalcanti, Autant-Lara<sup>4</sup>. Auriol a Verdone s oprávněnou ironií píše o režisérovi, který angažoval neobyčejně elegantní herečku a pravil jí: „Obleč se, jak chceš, má drahá; v oblasti, kde bych se měl od tebe hodně učit, bych se ti neodvážil radit. Vim, jakého máš krejčího a mám k vám oběma naprostou důvěru!“ „Taková odpověď je pravým koncentrátem ignorance,“ komentují autoři, „neboť za prvé ani geniální krejčí nezná mnoho technickoestetických požadavků filmu: osvětlení, optiku, pohyb. Za druhé skutečně udivuje, že takzvaný režisér nemá ne-li už výtvarnou představivost, tedy aspoň nějakou představu o vzhledu postavy, kterou chce vytvořit. Není-li tvůrcem, musí v nejhorším případě aspoň pečovat o harmonii úborů, daných prostředím, atmosférou a situací. Vždyť kdejaký režisér ochotnického divadla ví, že *Dáma s kaméliemi* si musí obléci jiné šaty, aby přijala Duvala otce, a jiné, když se chystá na schůzku s Armandem.“<sup>5</sup>

Režisér, jenž nespolehá na náhodu, myslí především na dvě aktivní funkce kostýmu: první má *prozrazovat*, druhá *ukrývat*.

Oblast pojmů a faktů *prozrazovaných* kostýmem bývá rozsáhlá.

**a) Čas děje.** Obecně lze říci, že kostýmy každého historického filmu ukazují zhruba na epochu, o níž hovoří film. V oblečení však můžeme najít tak charakteristické podrobnosti, že určí čas děje s přesností na několik měsíců. V Maetzigově filmu *Ernst Thälmann, vůdce své třídy* ukazuje scéna s bojůvkami v uniformách SA, že je už aspoň podzim 1921, kdy byly oddíly SA vytvořeny. Oblíbeným orientačním znakem mnoha sovětských filmů z druhé světové války (např. Jegorovových *Dobrovolníků*) jsou epolety, známé „pagony“, zavedené v roce 1943 po vítězství v Stalingradu. Hrdinova uniforma (distinkce na límci nebo na ramenou) tady naznačuje, zda děj probíhá před stalingradským přelomem či už v období válečných úspěchů.

**b) Hrdinova národnost.** Standardizace oblečení obyvatel dvacátého století nedosáhla takového stupně, aby se tu a tam dosud nenosily národní kroje, jež určují velmi přibližně hrdinovu národnost. Nejpräsnějším ukazatelem jsou obvykle uniformy, které (viz str. 264) každý režisér rád exponuje v davu chodců na ulici, když se děj přenáší z místa na místo. Ale i některé civilní úbory určují národnost zcela srozumitelně: kimono, rubaška, skotská sukénka, sarong, tyrolský klobouček<sup>6</sup>, sombrero, turban, fez, dřeváky, čizmy se zvednutou špičkou jsou znaky, jež málokdy diváka zklamou. A protože téměř všechny uvedené druhy garderoby nosí ponejví vesničané, konzervativci a lidumilové, setkají-li se v daném prostředí (např. v tokijské restauraci) kimono s evropskými plesovými šaty, vyplývají už z toho závěry nejen geografické, nýbrž i společenské a obyčejové.

**c) Hrdinovo společenské postavení.** Rozdíl ve společenském postavení kapitalistického fabrikanta a dělníka, statkáře a rolníka se v prvé řadě projevovat jejich oblečením, čím hlouběji do minulosti, tím výrazněji – i po stránce formálně právní – byly od sebe odděleny úbory jednotlivých stavů. Demokratizace a urbanizace postupně odstraňuje závažnější rozdíly v oblečení a jejich přílišné zdůrazňování v současném filmu by bylo naivní (příslovečně tmavé vesty kulaků v různých *Zázracích u mlýna* s nevyhnutelným řetízem na velkém břichu). Rozdílů však dál existují, ale je třeba dávat je najevo zdrženlivě (např. jemné rozdíly v oblečení mezi úřednickou rodinou Galiny a dělnickou rodinou Sergeje ve filmu *Dům, ve kterém žiji*). Vyskytují se i mladé, málo stmelené společnosti, v nichž skulinami společenské nerovnosti pronikají efektní kostýmní paradoxy. V mladém černošském státě z Ciampiho filmu *Hrdinové jsou unaveni* máme tři kostýmní vrstvy: polonahé „domorodce“, rozhalené košile zpocených bělochů a bezvadné smokiny černošské aristokracie.

**d) Hrdinův charakter.** Není nádhernější příklad „psychologického“ kostýmu, jenž vyjadřuje hrdinův temperament, duševní stav a způsob života, než kostým Chaplinův. Obrovské sešmaťchané boty a burínka, rozřtěpené pomačkané kalhoty a koketní bambusová hůlka – o tom všem se napsaly celé knihy, neboť dodnes se nedosáhlo stejně trvalé symbiózy úboru a charakteru. Silně působí logické, i když paradoxní vybavení Mackieho-Kudly z Pabstovy *Žebrácké opery*: bílé rukavičky s černým švem, světlé zapínací kamaše, šedý cylindr, hůlka se stříbrnou koulí. Mužský úbor Johanky z Arku v Dreyerově *Utrpení Panny Orleanské* lze vysvětlit historickou tradicí. Ale jakou psychologickou váhu mu dává Carné v *Návštěvě z temnoty*, kde Dominique<sup>7</sup>, oblečená Georgesem Vakhévitchem, je buď bezpohlavním efebem (když je jen vyslankyní d'ábla) nebo okouzlující ženou (když svádí pána zámku). Korbálův špatný, ale už „městský“ oblek z Kawalerowiczova filmu *Hledal jsem pravdu* dobře charakterizuje energického šplhouna bez skrupulí a romantická čapka partyzána z filmu manželů Petelských *Základna zemřelých* kontrastuje se zanedbanými kožichy jeho špinavých kolegů.

Slabou stránkou uvedených významových funkcí kostýmů je to, že nepochybně závisí na divákových *předběžných vědomostech*. K takovým znalostem patří pravidlo, že se muž na večerní hostinu neobléká světle, ale může si vzít bílý smoking. Kvakeři z filmu Williama Wylera *Přesvědčování po dobrém*, kteří se modlí nasadivše si klobouky, buď zamýšlený překvapivý efekt u evropského diváka, ale nešokují diváka izraelského nebo egyptského.

Všechny kostýmní záměry amerických režisérů nám nejsou stejně jasné. Jsme málo zasvěceni do vývoje kovbojského úboru mezi rokem 1835 a 1890, a proto nedovédeme u takových filmů jako Vidorův *Souboj na slunci* stanovit, kdy probíhá děj, kdežto vycvičené oko Američana časově lokalizuje sledované události podle typu ostruh nebo podle stužek u klobouků. Takové jemnosti unikají v japonských filmech všem Evropanům; v historických filmech by jistě unikaly všem divákům kromě několika historiků, a proto se s nimi při natáčení raději nepočítá.

Vedle funkce prozrazovat a vyjadřovat má kostým i opačnou funkci – *ukrývat*. Můžeme rozlišovat dva stupně téže funkce: kdy *ten, kdo je zainteresován*, záměrně vyhledává mimiky, zaujímá obranný postoj a kdy *režisér* stírá příliš výrazné znaky v hrdinově úboru, dělá je z něho postavu záhadnější a dvojnásobnější.

První případ dokládají žebraři z *Žebračké opery*, jejichž hadry jsou maskou jejich zámožnosti a livrejí nezbytnou pro výkon povolání. Horší je to se špiclem z *Maximova mládí*: v dělnickém prostředí Pitěru, v němž se nosí čepice, je v protikladu ke svým životním zájmům na sto honů nápadný svým okázalým kloboukem.

Druhý případ otvírá mnohem širší obzory a je v souladu se současnou tendencí nechat místo náhodě a vtahovat diváka do situací, kde sám musí vyvíjet určité myšlenkové úsilí. Musí být každý profesor oblečen jako „typický profesor“ a každý švec jako „typický švec“? Nebude zajímavější obléci profesora jako „typického ševce“ nebo naopak? Ovšem jenom tehdy, když dějový tok poskytuje dost místa, aby se divák jinou cestou dověděl, kdo je profesorem a kdo ševcem. O tuto obrácenou zásadu se zčásti opírá úbor *hejtmana z Kopníku* v prvních sekvencích Kautnerova filmu: jeho oblek je do té míry nepřizpůsoben jeho postavení, do té míry špatně zvolen, že to začíná být velmi nápadité.

Kostým může plnit *samostatnou dramatickou funkci*, a to dvojí: a) může být samostatným objektem dramatu; b) může být výmluvným svědkem dramatu.

Takovým *samostatným objektem dramatu* je livrej z *Poslední štace*, ztělesňující ideu ztracené moci, významu, účty; je jím chovanecký stejnokroj z *Děvčat v uniformě*, který uzavírá mladé, citlivé bytosti do bezduchého pancíře pruského drilu; je jím jiskřivá hebkost nádherné kožišiny z *Bouře nad Asii*, která je bezprostřední příčinou toho, že poškozenej Bair protestuje; je jím *plášť* petěrbuského úředníka, soustřeďující v sobě všechny jeho sny o štěstí; je jím konečně cylindr kabaretní divy v *Dámách z Boulognského lesíka*, prozrazující v nevhodnou chvíli pochybné chování své majitelky. Ve všech těchto příkladech přestává být kostým pouhým kostýmem a začíná absolutizovat odtažité pojmy (o čemž svědčí i některé názvy) a krystalizovat konflikty. Nebylo by však správné doplňovat tento soupis např. slameným kloboukem, jenž není ničím víc než pitoreskní zámkou, nebo frakem z *Historek z Metropole*, kde je tato rekvizita pouhým pojítkem několika povídek.

Významným *svědkem dramatu* je kostým tehdy, když jeho proměny vyjadřují proměny hrdinova osudu. Renoirova *Fena*, která je pochmurnou historií morálního úpadku pokladníka, začíná záměrně záběry hrdiny ve smokingu; jak hrdina upadá, stává se jeho úbor stále ošumělejší; film končí tím, jak hrdina žebrař v hadrech. Podobně v Bressonově filmu *K smrti odsouzený uprchl* prozrazuje kapitánovo oblečení, kolikrát byl vyslýchán a mučen – tu je všechno vypsáno na jednom a téže obleku.

Nelze pominout úlohu kostýmu v historii *filmové erotiky*. Je to dvojnásobný pojem, jenž není „filmovým faktem“ podle definice Cohena-Séata, neboť filmovými prostředky uvolňuje jen erotiku, existující již předtím v divákově a závislou na vědomí každého diváka. Nicméně však film, vizuálně zdůrazňující tělesnost, musel rozvinout nebo přímo vytvořit určité formy erotiky, dříve neznámé.

Nejzávažnější složkou filmové erotiky byl a je kostým. Jako u všech problémů kostýmu, odpovídal tu proudu zkušeností, okopírovaných ze života, proud nápodobě života, předkládaných. Ve všech ostatních oblastech si však filmový kostým od života více půjčoval, kdežto v této oblasti mu sám více vnucuje.

Z těchto důvodů je erotika filmového kostýmu – více než jiné otázky kostýmu – předmětem sociologie filmu, nikoli jeho estetiky. Připomeňme si však, byť jen v rychlém výčtu, milníky uražené cesty: od naivního negližé nejrůznějších *Pařížanek v lázni* z prvních let filmu, přes „bathing girls“ Macka Sennetta, který ve filmu pomoci plavek jako první spojil ženské tělo s pleněrem a se sluncem, přes perverzní černý kostým Musidory z Feuilladových *Upírů*, jakoby přilepený k tělu, přes černé krajkové prádlo Marlen Dietrichové z *Modrého anděla*, přes sublimovanou, zeštíhlující, hladkou a změkčující „linii 1930“ Brigitte Helmové a Caroly Lombardové, přes pokrytecké nápady Američanů, ukazujících Simone Augerovou v mužské košili s náznakem, že je to její jediný oděv, nebo Jean Russelovou v kabaretním kostýmu, který odhaluje maximum nahoty, ale složitou pavučinou zakrývá i její pupek – až po neorealisticke hadry Lollobrigidiny, hojně odkrývající vydatné poprsí.

Kostým skýtá materiál k výborným *gagům*. Ve filmu *Helzapoppin* putuje skupina herců filmovým ateliérem přecházejíc z dekorace do dekorace: jejich oblečení se naráz mění, v „arktické krajině“ jsou oblečeni do kůží a když vcházejí do „komnaty Ludvíka XIII.“, mají už na sobě úbory D'Artagnanů. Ve filmu *Chaplin vesnickým hrdinou* probudí Charlieho, který bleskurychle svléká noční košili, pod níž... je úplně oblečen. Americký zbohatlík ve *Strášídle na prodej* pěstuje ve svém domě „skotské feudální mravy“ a přikazuje aby při obědě hrál orchestr dudáků v kostkovaných suknicích, jenže orchestr se skládá z černochů hrajících na saxofony. Hořkého humoru není prosta ani scéna z filmu *Rvačka mezi muži*, v níž Dassin, oblečen s vybranou elegancí pařížského donchuána, vystupuje po schodech elegantního apartmá, aby... udělal otisk klíče pro lupičskou bandu.

Pokud jde o *historický kostým*, je třeba se vším důrazem podtrhnout<sup>8</sup> že vlastně nikdy nejde o mechanické kopírování autentických vzorů, nýbrž vždy o víceméně diskrétní stylizaci. Nepřekračuje-li určité meze libovůle, je třeba ji uznat za přípustnou a oprávněnou. Už úbory Kartagiňanů z *Cabirie* (1913) připomínaly spíš Aidu v La Scale než historické příručky. Lo Duca správně poukazuje, že Michèle Morganová v Delannoyově *Jane z Arcu* zřejmě nosí podprsenku. A renesanční kroje z *Návštěvy z temnot* (1942) se tak liší od renesančních krojů z *Lukrecie Borgii* (1953), jako móda z roku 1942 od módy z roku 1953.

Otázka *módy* a jejího *míjení*, neodmyslitelně spjatá s filmovým kostýmem, se někdy bolestně dotýká celého filmu natočeného před několika lety: zachoval si plnou svěžest obsahu a formy, ale šokují nás oděvy, které už vyšly z módy. Tento ničivý jev míjení je však – jak správně poznamenává Jean Mitry<sup>9</sup> – pomíjivý. Směšná je nám jen móda poměrně nedávného období. Ve dvacátých letech se smáli módě z roku 1910, jež se nám dnes zdá dost ctihodná, podobně jako móda z roku 1830. V roce 1927 rozesmával *Slaměný klobouk* i svými úbory, jež pro nás dnes mají jistý „působ patiny“. Úbory Suzy Delairové z *Nábřeží Zlatníků* (1947), jež nás dnes dráždí, nabudou za několik let „neutrálního působu“ minulé epochy a přestanou nám při vnímání tohoto významného filmu překážet.

#### POZNÁMKY:

- 1.) Jacques Manuel: Esquisse d'une histoire du costume de cinéma. Ve sborníku „L'art du costume dans le film“, vydaném jako zvláštní, 19.-20. číslo časopisu Revue du Cinéma, Paříž, podzim 1949, str. 3-4.
- 2.) Je lhostejné, zda dekorace přirozená či uměle aranžovaná.
- 3.) Lotte H. Eisner: Aperçus sur le costume dans les films allemands. Ve sborníku „L'art du costume dans le film“, str. 69.
- 4.) Claude Autant-Lara je dokonce příkladem tvůrce, který cestu k režisérskému křeslu nastoupil jako kostymér.
- 5.) Jean George Auriol, Mario Verdone: La valeur expressive du costume dans le style du film. Ve sborníku „L'art du costume dans le film“, str. 90- 91.
- 6.) Pokud se nestal světovou módou, jak je tomu v posledních letech. (Pozn. překl.)
- 7.) Jméno jak mužské, tak ženské.
- 8.) Nezmenšuje to, nýbrž naopak zvětšuje význam kostyméra ve filmu.
- 9.) Jean Mitry: „Vieillard pour un oeuvre d'art?“



## XXXVI. – DEKORACE

Jestliže příliš neudivuje nedostatek teoretických prací o tak složitých problémech jako je filmový rytmus nebo konstrukce vyprávěcích rovin, mohlo by se teoretické zanedbávání oblasti poměrně tak prosté jako dekorace zdát nepravděpodobné. A přece je faktem.

Začneme určením toho člena tvůrčího štábu – jednoho z nejdůležitějších – který za dekorace odpovídá. Jak uvádí slovník Reinerta-Pasinetiho, Američané nazývají tohoto muže „uměleckým ředitelem“, Němci a Švédové „architektem“<sup>4</sup>, Francouzi „architektem dekorací“, Italové „scénografem“ a Španělé a Poláci „dekorátérem“. Dodejme k tomu, že v SSSR je označován jako „výtvarník“. Každé označení obsahuje jiný významový odstín a napovídá jiné kompetence. Polské označení „dekorátér“ je snad nejhorší. Iros má pravdu, když píše: „Přijetí termínu ‚dekorace‘ v německé jazykové oblasti dokazuje, jak se význam těchto objektů podceňuje.“<sup>2</sup>

V našem pojetí rozumíme *dekoraci jakékoli neživé vizuální prvky hraného filmu*, jež tvoří pozadí lidskému počínání. Praxe posledních let, zejména praxe filmu barevného a širokouhlého, ukazuje jednoznačně, že všechny tyto prvky se dožadují aspoň zorganizování a uvědomělé harmonizace, ne-li přímo vytvoření. Odvrhneme-li do stoupy zastaralé, z divadla přejaté označení dekorace jako speciálně vytvořených rekvizit, v nichž se odehrávají ateliérové scény filmu, bude lépe nahradit pojem „dekorátéra“ širším pojmem „scénografa“.<sup>3</sup>

Dekorace dělíme na *umělé*<sup>4</sup> a *přirozené*. Po okouzljících zkušenostech neorealistů s reálným filmovým prostorem se publikum stalo podezřívavým a cítí se pobouřeno každým umělým „pleněrem“, aranžovaným pod střechou ateliéru, i když až do konce druhé světové války se takových nepravých pleněrů užívalo všeobecně. Režiséři<sup>5</sup> respektují požadavky publika a vyhýbají se stále víc umělým dekoracím, a to nejen v pleněru, nýbrž i v interiérech<sup>6</sup>. Stále častější jsou tvůrčí štáby, které bez ohledu na technické potíže vnášejí kamery do autentických vesnických chalup (*Krásny Serge*) nebo do továrních objektů (kabinet přednosta stanice v *Člověku na kolejích*). Náměstí a ulice předválečného francouzského realismu, pracně budované v dílnách (*Hôtel du Nord*, *Den začíná*, *Nábřeží mlh*), udělaly místo skutečným náměstím a ulicím ze *Zlodějí kol* a *Srpnové neděle*. Co se ztratilo na možnostech básnivé kompozice a malebného pohledu, to se s nádavkem vrátilo v pravděpodobnosti fabule a autentičnosti podrobností.

Podíl pleněrů na filmu, podíl „čerstvého vzduchu“ je vůbec stále větší. Dříve se v něm odehrávaly hlavně scény se spádovým dějem, ale scény psychologického sblížení se většinou vracely do interiérů. Dnes se i klíčové reflexivní scény snaží režisér rozehrát pod širým nebem, v přirozené scénérii, jež nijak nezdržuje prefabrikovaný ráz vyprávěného příběhu.

Příznačné a „moderní“ je tu význámí Federica Felliniho: „Jestliže se například – což se vztahuje nejen na *Silnici*, nýbrž na všechny mé filmy, jak to ukázali už *Darmošlapové* – rozhodující scény odehrávají na břehu moře nebo v noci na náměstích malých městeček, je tomu tak proto, že v každém mém filmu hlavní postavy v určité chvíli prožívají krizi, pro niž – jak se domnívám – nejlepší pozadí tvoří mořský břeh a náměstí v noci. Neboť mlčení a osamění tváří v tvář noci nebo moři ideálně soustředí pozornost na duševní boj člověka.“<sup>7</sup>

Dělení dekorací na umělé a přirozené je jasné a případné. Je však třeba je doplnit jiným dělením, nikoli technickým, nýbrž věcným: na dekorace, jejichž účelem je především *organizovat filmový prostor*, jak to vyžaduje obsah filmu, a na dekorace, zvolené jako *příhodné pozadí předváděných událostí*. Jak vyplývá z této definice, dekorace organizující prostor budou v podstatě dekoracemi umělými, kdežto dekorace tvořící pozadí patří do obou technických skupin.

Musíme podtrhnout, že ve smyslu našeho širšího určení význam filmových dekorací ve filmovém umění vzrůstá. Nikoli proto, že se pro natočení Gerasimovova *Tichého Donu* – jak uvedl sovětský tisk – spotřebovaly 4 tuny hřebíků, nýbrž proto, že metoda prodlužujících se záběrů (širokouhlý film!) znamená mimo jiné vítězství dekorace nad montáží.

Ostatně tento jev není jednoznačně kladný a neměl by lákat architekta nebo režiséra k autonomním dekoračním exhibicím, jež nevyplývají z obsahu. Stále aktuální zůstává výstraha Jeana Epsteina z roku 1926: „Říká-li se o nějakém filmu, že má krásné dekorace, je lépe vůbec o tom filmu nemluvit, protože je špatný.“<sup>8</sup>

### DEKORACE ORGANIZUJÍCÍ FILMOVÝ PROSTOR

Ze dvou základních úkolů dekorace je to zajisté funkce užší, ale i aktivnější. Její aktivita neustále hrozí tím, že filmová skutečnost bude příliš umělá, že ji filmoví tvůrci budou utvářet příliš uvědoměle a uváženě.

Předchůdci i teoretiky tohoto směru – a to hned v jeho nejkřiklavějších projevech – byli nepochybně Němci, zasažení na začátku dvacátých let silným vlivem divadelního expresionismu. Pro německé expresionistické divadlo byla *tvorba jevištního prostoru* (Raumbildung) kategorií napůl metafyzickou; směřovala v první řadě k symbolickému utváření vztahů mezi protagonisty.

Příznačné je tu svědectví Lotte H. Eisnerové<sup>9</sup>, která motiv schodů v německých filmech objasňuje takto: „Ve své knize *Aktuelle Dramaturgie*, vydané v roce 1924, se snaží známý divadelní kritik Herbert Ihering rozbrat smysl známých ‚Jessnerových schodů‘, oněch stylizovaných schodů, které slavný režisér Leopold Jessner dal postavit na scéně a jichž tak hojně využíval při své inscenaci ‚Fausta‘. Ti, kdo inscenaci vytýkají, že na schodech, podestách a ve výklencích se děj neodehrává, podle Iheringa nechápu, že tu nejde o výtvarný efekt, nýbrž o výklad těchto složek, neboť ‚členění prostoru‘ je ‚dramatickou funkcí‘. Víme dobře – dodává – ‚že pustá cesta ve ‚Vilému Tellovi‘ není schodištěm a že děj ‚Richarda III.‘ se neodehrává na schodech. Jessner zavádí schody, protože objevuje nové možnosti pro hrdiny, pro strukturu, členění a koordinaci scén a skupin a protože ví, že slova a gesta musí být ‚raumbildend‘, tj. že musí budovat prostor, vytvářet jej.“<sup>10</sup>

Snaha po obohacení prostorových vztahů mezi hrdiny jako vizuálního projevu jejich vztahů dramatických byla podepřena pracemi německého psychologa umění Rudolfa Arnheima. Při rozboru rozdílů mezi reálným obrazem a obrazem filmovým autor zjišťuje, že omezení filmového obrazu – především redukce trojrozměrné skutečnosti na dva rozměry filmového plátna – je zdrojem filmového umění<sup>11</sup>.

Odstranění hloubky filmovému režisérovi ukládá, aby našel příslušnou náhradu. Z toho plyne závěr o základním významu *uspořádání „zploštělého“ prostoru*, jeho správného zasnění atd.

Nebezpečí se skrývá v tom, že při organizaci prostoru pomocí dekorace může, ba musí být filmový tvůrce mnohem střídmejší než tvůrce divadelní.

Vzhledem ke zřejmému technickému omezení divadelní podívané je konvenčnost divadelní dekorace pravidlem, jež divák přijímá bez zdráhání. Filmová dekorace si však vždycky bere za vzor nějakou reálnou skutečnost, v níž musí hledat své alibi.

„V protikladu k divadelní dekoraci nemá filmová dekorace vlastní, samostatnou existenci, je mnohem intimněji spojena s dějem“, píše Barsacq, jeden z největších francouzských filmových architektů<sup>12</sup>. Většina výhrad vůči filmovým dekoracím pramení právě z jejich přehnaných ambic, z jejich vtíravě „významového“ symbolického rázu.

Kudy probíhá hranice mezi tím, co je *přípustné* a co *nepřípustné*?

Není snadné na to odpovědět, neboť tato mez je závislá na druhu a stylu filmu; kromě toho se posouvá podle toho, jak se rozvíjí filmové vědomí publika.

Můžeme se však domnívat, že „jessnerovské schody“ (např. v Langově *Unavené smrti*, kde po nich stoupá děvče hledající svého ženicha) by se nám dnes zdály umělé, neodůvodněné. Ale oděské schody z *Křížníka Potěmkina* si dodnes zachovávají svou realistickou motivaci – a symbolika srážky dvou nepřátelských sil na nich neobsahuje nic umělého. Do prostorového protikladu postavil dva světy stejně přirozeně Wilder v poslední scéně filmu *Sunset Boulevard*, kdy Gloria Swansonová sestupuje k policistům, kteří na ni čekají, a Ford, když v Brzeziňské kavárně z *Chopinova mládí* dal táboru mladých romantiků usednout na vyvýšeném místě a klasicistické kritiky ponechal níže.

Na samé mezi přípustnosti – zásluhou Ejzenštejnova génia nepřekročené – je snad redukce prostoru v *Alexandru Něvském*, kde kostel označuje Novgorod, jedna chata rybářskou vesnici a jeden stan teutonský tábor. Podobné licence užívá Laurence Olivier v *Richardu III.*, kde jsou dekorace Westminsterského paláce a Toweru postaveny těsně vedle sebe (viz str. 264-265). Kdo však Londýn nezná, ten si této libovůle nevšimne.

Přes to všechno skýtá organizace prostoru velké možnosti i tehdy, využívá-li se bez jakékoli stylizace jen prostředků daných tématem.

Připomeňme si, jak Carné a Duvivier uzavírali hrdiny předválečného pesimistického realismu do úzkých zamlžených uliček bez perspektivy, nebo dusnou stíněností Stanleyova bytu z *Kazanovy Tramvaje do stanice Touha*, ty malé pokojíčky ústící do slepých zdí nebo do klevetnické uličky, které byly bezprostřední příčinou dramatu. Připomeňme si také přínos Orsona Wellese, který v *Občanu Kaneovi* velkým počtem zrcadel postavených proti sobě násobil hrdinovo osamění a když jeho hrdina utrpěl porážku, drtil ho skutečnými stropy, jež se ve filmové dekoraci objevily poprvé.

Méně efektní než stavba speciálních schodů, odpočívadel a výklenků je práce, kterou vynaložil architekt *Umberta D*, aby moudře a přehledně uspořádal hrdinův byt, mělo-li být samo jeho uspořádání do značné míry příčinou dramatu. Tato diskrétnost, působící na diváka dojemem, že architekt do prostředí *těměř*

*nezasahoval*, je snad nejsprávnější cestou pro ty, kdo organizují filmový prostor v současných realistických filmech.

## VOLBA POZADÍ – UMĚLÁ DEKORACE

Dekorace pojaté jako pozadí si divák vždycky všimne jen v druhé a často v třetí řadě. Ale její neustálá přítomnost a schopnost navazovat rozmanité vztahy s dějem odedávna poutala pozornost tvůrců. Správného pozadí pro děj filmu lze dosáhnout tím, že je tvoříme (*umělá* dekorace) nebo že využijeme pozadí existujícího (*přirozená* dekorace).

Snad hlavním problémem umělé dekorace (jež jako každá filmová dekorace hledá své opodstatnění ve skutečnosti) je její *oproštění*. V tomto ohledu vládne nápadná jednomyslnost.

Uvedme slova Carla Dreyera: „Režisér může vtisknout vnitřní obsah místnostem tím, že z nich odstraní vše, co je zbytečné, tím, že několik předmětů bude... psychologicky vyjadřovat osobnost těch, kdo tyto místnosti obývají.“<sup>13</sup> Filmová dekorace tedy operuje menším množstvím prvků než skutečnost. Ale nakolik menším? Po jaké meze?

Tyto meze jsou si opět mnohem bližší než u divadelní dekorace. Ve filmu, ani ve filmu básněném a fantastickém, nelze kousek sloupu pokládat za palác, ani stylizovaný stromek za nitro lesa. Stejně jako při organizaci prostoru pomocí dekorace i tu hodně záleží na míře realismu díla, na jeho žánru, na tvůrčově individuálním stylu.

Drama napjatých lidských tváří, jimž je *Utrpení Panny Orleánské*, se znamenitě a bez jakékoli nepřirozenosti omezuje jen na několik rekvizit v pozadí jako stůl, lavice, krucifix, kolo na mučení, holé klenuté stěny. Podobná askeze je namístě i v Autant-Larově *Markéte noci*, symbolickém dramatu, jež nadčasově navazuje na téma Fausta, i v *Dámách z Boulonského lesíka* od Bressona, který do naší doby transponoval Diderotova „Jakuba fatalistu“, ale kostýmy a interiéry zbavil realnosti.

Je však nepochybné, že takové sebeomezí bylo nepochopitelné u Beckerově *Antoinovi a Antoninettě* nebo v Munkově *Člověku na kolejích*. Nadměrné oproštění dekorací od životních detailů budí dojem prázdnoty, nedostatku života, vnuká myšlenku, že tvůrci po všech stránkách nedomyslili, jak jejich postavy žijí.

Přehnaně „eleganční salony“ z četných polských předválečných filmů, prostě jakéhokoli individuálního výrazu, neprozrazují ani tak snahu „odstranit vše, co je zbytečné“, jako spěch, nepořádkost, nedostatek fantazie. Kuchyně malé služby z *Umberta D* není nijak bohatě vybavena, ale architekt nezapomněl na škrábane na stěně nad plynovými kamínky, v místě, o které hrdinka denně škrtá zápalkami.

Syntetizace pozadí ovšem divákovi pomáhá, aby se soustředil na hlavní problém filmu, a na pozadí může nepřiměřeně záviset, zda na plátně uvidíme trpící ženu či Utrpení, lakomého měšťáka či Chamtivost. Avšak každé odstraňování podrobností pochopitelně k těmto lákavým výsledkům nevede.

Filmová dekorace stejně jako kostým může *děj lokalizovat časově*. Ale předběžné znalosti, které umožňují pochopit tvůrčův záměr, musí tu být zvlášť velké, a proto jsou výsadou jen několika vyvolenců. V *Chopinově mládí* je např. ukázán salónek v Chopinů z roku 1830, zařízený ve slohu Direktorátu. Má to být jemný náznak, že nábytek není podle poslední módy, že Fryckovi rodiče se nehoní za novinkami nebo že na to nemají peníze. Ale této narážky si divák nevšimne.

Architektonické módy (je to vidět zejména v architektuře interiérů) jsou pomíjivé, filmu by tedy i po stránce dekorační mohlo hrozit nebezpečí – jako v případě kostýmu – že po nějaké době budou diváka šokovat výtvarná řešení vyšlá už z módy. Takové nebezpečí není v praxi velké: architektonické módy jsou trvalejší než módy kostýmní. V Cameriniho filmu *Muži jsou darebáci* (1932) je scéna, která se odehrává v elegantní drogerii. Když se na ni díváme dnes, připadá scéna směšná pro nabubřelé úbory prodavaček, kdežto moderní interiér obchodu (moderní v době, kdy film vznikl) úspěšně prošel zkouškou času.

Z hlediska, jež nás jediné zajímá – tj. podle estetických důsledků vyvolaných určitými druhy dekorací – můžeme rozdělit umělé dekorace na osm skupin.

**1. Dekorace interiéru *svědčí o mentalitě*** toho, kdo jej obývá. Z ohromného počtu příkladů můžeme uvést hnidopišské pedantství v bytě úředníka a domácího tyranu z Dreyerova *Pána domu*; chmurnou asketičnost v domě suchého pastora v Dreyerově *Dni hněvu*; dečky s vyšívanými kočičkami u okázalé měšťky Červíčkové z Kawalerowiczova filmu *Hledal jsem pravdu*; hrozně hliněné figurky v domě hrdinčiny matky v Kulidžanovově *Domově*, jejichž zásluhou se tento chudý interiér mění citlivé moskevské studentce v pravou mučírnu.

**2. Dekorace *určuje prostředí***. Laciné pozlátko kabaretu ze Sternbergova *Modrého anděla* a bída jeho kulís demaskují nablýskanou lež o povolání tanečnice. Maličký trojúhelníkový pokojíček v podřadném penziónu, v němž bydlí Juan z Bardemovy *Hlavní třídy*, prozrazuje pravdu o skutečném postavení tohoto domýšlivého pozera. Vladimír Gardin chtěl ve svém čínském filmu *400 miliónů* co nejsilněji zdůraznit kontrast

**Jerzy Plązewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 204 )**

světa nuzáků a bohatců; proto pověřil jednoho architekta, aby vypracoval návrhy paláců, a druhého, aby navrhl uličky. Předběžné znalosti bývají druhdy potřebné i tady: u Mizogučiho *Ukřižovaných milenců* nevíme, zda japonské středověké interiéry, rozlehlé a prázdné, znamenají pořádek či nedostatek. Rafinovaní tvůrci licoměrně volí nejneočekávanější dekorace, což někdy působí otfesně: nevěstinec v Gruneho *Ulíci* je zařízen ve slohu barokního kostela.

**3. Dekorace vytváří *náladu***. Pobožené schody „holubníka“ ve filmu *Pětka z Barské ulice*, kde se scházejí mladí konspirátoři, vytvářejí atmosféru nervozity a neklidu. V Murnauově *Upíru Nosferatu* ukazuje Ellen Hutterovi stopy po upírových kousnutích, přičemž pozadí tvoří maketa opuštěné sýpky, v níž se upír ukrývá. V Pabstově *Žebrácké opeře* změna dekorace okamžitě mění náladu: zásluhou bandy Mackieho-Kudly a ukradeného nábytku se prázdné a špinavé přístavní skladiště mění v elegantní salón.

**4. Dekorace je symbolem určité situace**. V *Modrém andělu* profesor, polapený do tenat Loly-Loly, zaujímá místo v čestné lóži kabaretu, nad níž visí nahá karyatida bujného poprsí. Když v Radványiho filmu *Nikde v Evropě* běží hrdinové za náletu kolem lunaparku, hrůzně v něm hoří postavy z kabinetu voskových figur, které symbolizují starý, zanikající svět. Mnohem realističtějších pomůcek využívá Carné v *Dětech ráje*: když v šatně Baptista vycítá Garanci, že mu ničí život, bere do rukou kus křídla a přeskrtává svůj obraz v zrcadle.

**5. Dekorace je *projevem hrdinova já***. Expresionisté se domnívali, že dekorace unese i tak těžký úkol. Ve Wieneho *Caligarim* se expresionističtí architekti Warm, Reinmann a Röhrig jednou jedinkrát v dějinách pasovali, na hlavní tvůrce filmu, aby prosazovali estetiku hrůzy, architekturu snů. Tím, že deformovali předměty a že jim dávali „vlastní tvářnost“, nutili nás věřit, že duševní stav hrdiny lze vyjádřit viděním světa, jak jej vidí on. Správně však poznamenává Balázs<sup>14</sup>, že přes podtitul filmu (Jak vidí svět šilencec) nehledí na křivé domy a zprohýbané lucerny hrdina, nýbrž spíš kamera, tj. tvůrce filmu, jenž se tak sám stává „šilencem“. Kromě toho se tu nedeformuje pohled kamery: kamera s dokumentární věrností zachycuje expresionistické obrazy, deformované už předtím; je to tedy jaksi umění z druhé ruky. Zajímavý pokus s *Caligarim* nevyšel a byl rychle zavržen.

**6. Dekorace je *ukázkou monumentálního přepychu***. Nákladná gigantická podívaná, i když není výrazem nejlepšího vkusu, stále masového diváka neodolatelně láká: od babylónské povídky v *Intoleranci* přes díla Cecilia B. de Milla až po Ciaeurelio *Pád Berlína*.

**7. Dekorace je *prvkem dramatické akce***. André Bazin píše: „Nesčetněkrát jsem provedl tento pokus: hned po projekci Carného filmu *Den začíná* jsem se ptal diváků, jakého nábytku si všimli v Gabinově pokoji. Odpověď byla vždycky stejná: postel, stůl, zrcadlo, židle, křeslo, normandská skříň a noční stolek... Všichni zcela zapomínali na velmi okázalý kus: na velký prádelník mezi krbem a skříní. To opomenutí je charakteristické: na prádelník se díváme nesčetněkrát, v poslední scéně zaujímá čtvrtinu plátna. Jediným vysvětlením je fakt, že každý z uvedených kusů nábytku sehrál v některém momentě určitou úlohu, kdežto prádelník se děje aktivně nezúčastnil.“<sup>15</sup> Dekorace může mít nepochybně dramatický význam; v tom případě působí nesrovnatelně silněji. Připomeňme obrovského Molocha z *Cabirie*: jeho okem vybíhá Fulvius, aby zachránil Cabirii, mezi jeho dravčímí zuby vybíhá zástup jeho pronásledovatelů. Připomeňme mimo to aspoň betonový sloup, v němž tragicky končí Geremio v Dmytrykově filmu *Dej nám tento den*, nebo stůl-bednu s mrtvolou ukrytou uvnitř, který je ústředním bodem Hitchcockova *Prozavu*.

**8. Dekorace jako *komický prvek***. Vzácný druh dekorace s velkými vývojovými možnostmi. Klasický příklad: chata ze *Zlatého opojení*, klátící se veselé na pokraji propasti. Je namístě uvést ještě skromnou skříň z Buczkowského filmu *Hledá se poklad*, za níž si Dymysza zřídil malý pelech, a sešlý dům, v němž bydlel Tatiho *Můj strýček*, podnikající denně podivnou a zavilou pouť ke své mansardě.

## VOLBA POZADÍ – PŘIROZENÁ DEKORACE

Především tedy městský a venkovský plenér, i když se občas vyskytuje i reál (autentický interiér). Přirozená dekorace se nepochybně méně poddává režisérově vůli než dekorace umělá, obsahuje více prvků vůči akci neutrálních nebo vzhledem k ději disharmonických. Do jisté míry však koresponduje se záměry integrálního vyprávění: nutí diváka stále napínat pozornost, neboť dějový zvrat se tu nemusí označovat zvlášť expresivní dekorací a začleňuje vyprávěný příběh do proudu reálného života, v němž do našich hrdinů vrážejí lokty jiní lidé, kteří žijí jině, vlastní příběhy.

Dělení přirozených dekorací podle úkolů, jež plně, přejímám od Irose<sup>16</sup>; uvádím však vlastní příklady a vyvozuji samostatné závěry.

**1. Dekorace jako *součást děje***. Poušť v závěru Stroheimovy *Chamtivosti* určuje s konečnou platností osud hrdinů: nemají už vodu, poušť je příliš rozlehlá, než aby ji mohl kdokolí živý projít. Stejným efektem operuje Cayatte ve filmu *Oko za oko*, kde prvním náznakem toho, že hrdina je ohrožen pouští je nečekaná ztráta auta. Jiná funkce připadá pramenům, kolem nichž se točí děj Wylerova westernu *Velká země*: jestliže se jich

**Jerzy Plązewski: Filmová řeč – Sedmý díl ( 205 )**

zmocní jeden z rivalizujících dobytkařů, zničí svého konkurenta tím, že mu zamezí přístup k jediným pramenům v okolí.

2. Dekorace *charakterizuje hrdinu*. Samozřejmě takového, jehož lze charakterizovat stálým obcováním s přírodou, jako např. vysokohorského průvodce z Duvivierova filmu *Její první ples*, který pro své povolání rezignuje na ženu, nebo jako Mičurina v Dovženkově *Životě v květech*.

3. Dekorace *určuje dramatickou situaci*. V Michelově *Čarodějce* hledá hrdina těžce zraněné děvče, jde po jeho stopě lesem (opakují se táž místa), ale od rozvětvené břízy, u které děvče odbočilo doprava, zahýbá na opačnou stranu: závěr – včas je nestihne. V Andersenových *Ničitelích hrází* letí bombardéry nad kanálem La Manche a blíží se načernalé pevnině – Holandsku; závěr – hned začne palba nepřátelského dělostřelectva.

4. Dekorace *určuje hrdinovu náladu*. Zpravidla uklidňující vliv přírody na hrdinu jasně ukázal Dudov v *Silnějších než noc*, kde si pár spiklenců po těžkých zkouškách bezprostředně před konečným zatčením uspořádá krátké, bezstarostné prázdniny u moře. Podobně je tomu s medovým měsícem páru chudých milenců z Rabenaltova *Manželství doktora Danwitz*, kteří se dostali z obtíží a uprostřed zimy se na sněhu radují z rozbouřeného moře. Opačný příklad máme ve filmu Petelských *Základna zemřelých*, kde např. Devítka proklíná skučící vichřici, která přehlušuje houkačku jeho vozu.

5. Dekorace *ovlivňuje divákovu náladu*. Nejčastější způsob užití pleněru. Exponování osvětivského bahna, baráků, drátů, dýmajícího krematoria pomalými panorámami už samo o sobě vytváří neopakovatelné klima *Osvětlení* W. Jakubowské. V první povídce filmu *Třikrát žena* malinký světlý kosočtverec válečného hřbitova na protilehlém úbočí zdůrazňuje nezávažnost smrti vzhledem k životu, který běží dál. Přistavní mříže v Clémentově filmu *U bran Malapagy* oddělují hrdinu od spořádaného života. Nekonečné sněžné pláně z Blombergova *Bílého soba* ukazují na odlišný ráz konfliktů v tak odlišném světě. Konečně boudy nuzáckého Kozlova z Kawalerowiczova filmu *Hledal jsem pravdu* zdůrazňují nepatrné vyhlídky pracovitého a schopného vesnického chlapce, který před válkou odešel do města. Při tomto využívání pleněru se tvůrci bohužel dopouštějí chyb, neboť je příliš často pokládají za univerzální lék proti nedostatkům scénáře. V Golikově zajímavém filmu *Děvče a dub* se děvče naivně fotografuje s mohutným dubem v pozadí, je-li spokojené a sebejisté, když však prožívá mučivou nejistotu, objevuje se v pozadí zmrzačený stromek. Malebné záběry říčních břehů a západů slunce, jež se často opakují v sovětských filmech, nebývají dost spjatý s dějem a s osudem hrdinů. Pěkný pohled nemá zázračnou moc automaticky vytvářet náladu a nedá se ve filmu umístit kamkoli.

K uvedeným skupinám bych chtěl připojit ještě jednu, která snad není tak vyhraněná, ale je závažná. Jde mi o případy, kdy je určitý *druh přírodních dekorací* přímou *příčinou* toho, že *film vznikl*, kdy se k přírodním dekoracím „dopisují“ scénáře. Mohou to být pleněry exotické ve smyslu geografickém, jako např. Grónsko z Ballingova filmu *Quivitoq*, nebo exotické ve smyslu historicko-společenském, jako Německo zničené válkou ve filmu Roberta Rosselliniho *Německo v roce nultém*, nebo konečně exotické ve smyslu malebného aspektu velkých lidských záměrů, jako vodní přehrada v Allégretově *Nejlepší části*. Může to však být i malebná krajina poblíž některé výroby, která svým půvabem provokuje k tomu, aby se jí využilo především v žánru dobrodružném. Hollywood má např. známé Údolí smrti v Sieře Nevadě, které na malém povrchu nabízí nejrůznější krajinné útvary, a speciální „městečko westernů“ Kanab ve státě Utah, jež s ním po 25 let konkuruje; zde se natáčely filmy Johna Forda *Přepadení* a *Můj miláček Klementina*<sup>17</sup>. Stejně „pleněrová“ byla geneze takových filmů jako Machova *Akce B*, Dragonův a Iacobův film *Za jedlovým lesem*, a polský *Čertův žleb* od Kaňského a Vergana, i když v něm polské hory nebyly stejně fotogenické jako hory ve filmu československém a rumunském.

## POZNÁMKY:

- 1.) Také u nás se užívá tohoto označení. (Pozn. překl.)
- 2.) Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 119.
- 3.) V našem překladu se držíme vžitého označení „architekt“. (Pozn. překl.)
- 4.) Označení „umělá dekorace“ ovšem neobsahuje onen záporný významový odstín, jaký se někdy v estetice pojí s pojmem „umělost“.
- 5.) To, co píšu o rozhodující úloze režiséra při vytváření výtvarné podoby filmu, nijak nezmenšuje význam architekta, pro něhož režisér vždycky byl a bude instancí nadřazenou.
- 6.) Mám tu samozřejmě na mysli především nejrozšířenější druh realistického dramatu. Tato poznámka se netýká ani filmové fantastiky, ani grotesky, ani žádných stylizačních konvencí (zřejmých např. ve Viscontiho *Natálii*, filmové adaptaci Dostojevského „Bílých nocí“).
- 7.) Federico Fellini: Mé filmy jsou částí mne samého. Neue Züricher Zeitung, Curych, 7. 12. 1956.

8.) Jean Epstein: „Le cinématographe vu de l’Etna“. Nakl. Les Ecrivains Réunis, Paříž 1926. Cituji podle Zbigniewa Gawraka: Jean Epstein jako teoretik i filozof filmu, str. 62.

9.) Lotte H. Eisner: „L’écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l’expressionisme“. Nakl. André Bonne, Paříž 1952, str. 67.

10.) Snad stojí za zmínku, že Jessner je znám i v kinematografii jako režisér expresionistického filmu, příznačně nazvaného *Zadní schody* (1921).

11.) Rudolf Arnheim: Film a skutečnost. Ve sborníku „Film je umění“. Orbis, Praha 1963, str. 63-66.

12.) Leon Barsacq: Le décor. Ve sborníku „Le cinéma par ceux qui le font“, uspořádaném Denisé Marionem, str. 192.

13.) Carl Dreyer: Myšlenky o mém řemesle. Sight and Sound, Londýn, č. 3, zima 1955/56. Srov. i mínění dvou předních francouzských architektů: „Nejdůležitější je vyčlenit v maketě hlavní charakteristické podrobnosti a podtrhnout je tím, že odstraníme všechno, co neprohlubuje náladu“ (Alexandre Trauner: Témoignage. Radio-Cinéma, Paříž, č. 190). „Vůbec není třeba věrně rekonstruovat určité místo, stačí jen vybrat jeho charakteristické prvky a ekvivalentně vyjádřit skutečnost s vynaložením minima prostředků. Hromadění nepotřebných podrobností může žádoucí efekt jen pokazit“ (Leon Barsacq: „Le décor“, str. 196).

14.) Béla Balázs: „Film“, str. 104-105.

15.) André Bazin: Funzione drammatica e ambientale della scenografia. Ve sborníku „La scenografia del film. Antologia a cura di Mario Verdone. Quaderni della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia“. Nakl. Edizioni dell’Ateneo, Řím 1956, str. 75.

16.) Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 120-121.

17.) J. L. Rieupeyrou, A. Bazin: „Le Western ou le cinéma américain par excellence“. Série „7<sup>e</sup> Art“. Les Éditions du Cerf, Paříž, str. 143-145.

## XXXVII. – OSVĚTLOVÁNÍ

Mnoho prvků příštího filmu, i výtvarných (např. velikost záběru, kompozice záběru), je popsáno už v režisérském scénáři. Osvětlení každého záběru se však nejčastěji ponechává na poslední chvíli okamžitému rozhodnutí režiséra nebo kameramana. Proč je tomu tak? Jistě proto, že základní funkci osvětlování je vytvářet příslušnou náladu a protože nálada je složkou, jež se nejobtížněji poddává rozboru, úloha osvětlení se často podceňuje.

A přece je osvětlování, jemuž připadá řada podřadnějších „kosmetických“ úkolů, jedním z důležitých postupů, jak se vmaňovat z *diktátu přírody* a jak podporovat tvůrčovu individualitu. V jednom rozhovoru s Eckermannem pravil Goethe v souvislosti s jedním Rubensovým plátnem, na němž jsou zřejmé dva světelné zdroje: „To dvoji světlo je sice násilné a můžete třeba říkat, že je proti přírodě. Ale je-li to proti přírodě, říkám zároveň, že je to výš než příroda, říkáám, že je to smělý mistrovský hmat, jímž Rubens geniálně ukazuje, že umění není tak zcela podrobena přirozené nutnosti, nýbrž že má vlastní zákony.“<sup>1</sup>

K podobným závěrům, směřujícím k formální obrodě kinematografie, dochází v naší době Carl Dreyer v zajímavé, i když nepochybně riskantní tezi: „Fotografie samozřejmě předpokládá perspektivu – světlo a stín mizí směrem k pozadí. Snad by se podařilo dosáhnout zajímavé abstrakce záměrným odstraněním perspektivy, zavřením tak vyhledávaných efektů hloubky a vzdálenosti.“<sup>2</sup>

Většina současných filmů bohužel zcela zanedbává možnosti, jež skýtá světlo a stín. Je to další nedostatek zvukového filmu, který upustil od mnoha výrazových prostředků, vytříbených ve dvacátých letech. Jestliže nás dodnes fascinují formální úspěchy němě německé kinematografie, je to hlavně zásluhou jejich výtvarné stránky, opřené o výraznost ostrých *kontrastů šerosvitu*.

Ponecháme-li stranou nejasnou metafyziku nebo přímo mystiku světla a stínů, která v obou hlavních směrech německé kinematografie, v expressionismu a kammerspielu, neprošla dobře zkouškou času, je nám líto puntičkářství Němců, kteří z letných záblesků, ze hry stínů, z tváří, viděných v zakouřeném lokálu, tvoří žádoucí podobu skutečnosti jako mozaiku. Když Lotte H. Eisnerová píše o *Silvestrovské noci* od Lupu Picka, připomíná, že scenárista Carl Mayer, jenž ostatně nazval svůj film „hrou světla“ (Lichtspiel), nenechal ani jeden z 55 obrazů scénáře bez jasných údajů o rázu osvětlení.

Jestliže litujeme ztráty světelných efektů jako činitele utvářejícího styl a atmosféru filmu, je třeba z druhé strany přiznat, že se dnes už nelze prostě vracet k přebujelým zvykům expressionistického šerosvitu. Ve dvacátých letech publikum bez odporu přijímalo koncepci tvůrce-demiurga, řídícího silnými tahy divákovy emoce. Nedráždily je tenkrát zvláštní efekty jako např. prudké osvětlení hlavního objektu, zatímco celé okolí bylo ponořeno do tmy, jako např. použití celé řady světelných zdrojů, když děj zřejmě připouští jen jeden atd.

Situace se změnila. Diváme-li se dnes na Lampinova *Idiota* (1946), budí v nás prudký protest scéna, v níž je Gérarde Philipe, dovolávající se slova božího, zezadu náhle osvětlen bodovým reflektorem, který mu na vlasech vytváří jakousi svatozář. Takové vyjádření režisérova záměru, nemotivované dost podrobně dramatickou akcí, je prostě naivní.

Režisérův zásah – i v oblasti osvětlení – musí být mnohem diskrétnější, osvětlení většiny scén může být jen rozptýlené, banální; křiklavé speciální efekty musí být oprávněny logikou *situace*. Aspoň pokud jde o filmy, hlásící se k realistické konvenci. Efektivně maličké, silně expresivní osvětlení v Olivierově *Hamletovi*, osvětlení zjevně nerealistické, nevádí nám v tom filmu stejně, jako nám nevádí Elsinor bez dveří a oken.

Ostatně i v realistickém filmu přijímá divák nejednu konvenci, jestliže si bez ní těžko můžeme představit nějakou scénu. Akceptuje např. scény z *Třetího muže* nebo z *Kanálů*, odehrávající se v interiérech bez jakéhokoli světla. Naproti tomu ho dráždí fragment *Ztracenců* od Makovce, který noční scénu ve venkovské chatě začíná statickým záběrem chodby. Všude je tma, jen úzký průchod je bohatě osvětlen světlem neznámého původu. Divák (správně) uhaduje, že právě v tomto pruhu světla se za chvilku bude něco dít, ale zazlívá režisérovi bezohlednost, s níž narušuje jeho iluze.

Podle Lindgrenovy klasické definice používá kameraman „světél k překreslení nebo ke zjemnění *obrysů* a ploch natáčených *předmětů*, k vyvolání dojmu prostorové *hloubky*, k navození citové nálady a *atmosféry* a příležitostně dokonce i k reprodukování určitých *dramatických efektů*“<sup>4</sup>. Tři ze čtyř uvedených úkolů doplníme několika příklady, abychom pak šíře pojednali o problému nálady a atmosféry.

Osvětlení, závislého na vlastní vůli, může režisér a kameraman používat jen v interiérech a venku jen v noci. Jejich invence je tím ovšem omezoována mechanicky daným rámcem (připomeňme znovu, že počít

plenérových záběrů v současném filmu neustále roste na úkor scén ateliérových). V plenéru mohou sice filmová tvůrci operovat s umělým osvětlením, ale to má v daném případě jen pomocný význam; hlavně jim zmiřují přílišné kontrasty slunečního světla<sup>5</sup>. Nemohou však operovat stínem, „černým světlem“ a dramatickými prvky vyplývajícími z nedostatku světla. Světelné efekty osvětlení, závislého na tvůrcích, vyplývají z intenzity světelného zdroje, jeho směru a stupně rozptýlení.

Podtrháváním *obrysu* a *trojrozměrnosti* fotografovaného předmětu se zdůrazňuje jeho hmotnost; někdy tento předmět doslova vytváří přenášeje ho z „prostředí“, jehož si divák nevšímá, mezi předměty, jež v jeho vědomí aktivně existují. Osvětlení hebké kožešiny v Pudovkinově *Bouři nad Asii* nebo faktury kvádrů uhlí, jež visí nad hrdiny v Munkově filmu *Hvězdy musí zářit*, činí z těchto neživých předmětů aktivní účastníky dramatu.

Kameramanův úkol se stává ještě závažnějším, je-li předmětem osvětlení lidská tvář. Umění filmového portrétu těžší z bohatých zkušeností statické fotografie a jen druhotně uvádí do souladu statické zákony fotografie s požadavky filmového pohybu. Čelné osvětlení rozšiřuje tvář, boční světlo ji prodlužuje. Protisvětlo umožňuje exponovat vlasy modelu, spodní osvětlení dává tajemné stíny, jež deformují tvář, a odhaluje v ní nečekané rysy. Soustředěné světlo (u některých reflektorů není jeho kužel širší než 8°) vydoluje tvář z prostředí a zvětšuje kontrasty obrazu. Rozptýlené světlo změkčuje obraz, jako by jemně vyzářovalo ze všech stran najednou.

Snaha vsugerovat divákovi, že se dívá na obraz trojrozměrný, vede k zdůrazňování *hloubky* záběru světlem. Tuto funkci světla záhy přejali od Reinhardtova divadla němečtí filmaři, jejichž zkušenosti shrnul Kurtz už v roce 1926: „Němečtí filmaři přikládají velkou váhu světelným efektům, a proto nakládají se světlem jako s prvkem prostorově konstrukčním (raumgestaltender Faktor).“<sup>6</sup>

Slavné interiéry pralesa, postavené v ateliéru pro Langovy *Nibelungy* („hloubka“ v něm vyplývá v první řadě z jeho hlubokého soumraku, který je v plenéru nedosažitelný), nebo londýnská ulička ze závěru *Pandořiny skříňky* od Pabsta (vytvořená vlastně jen z mlžného soumraku houstnoucího směrem k pozadí) jsou typické příklady konstrukčního využití světla.

Konečně světelné vytváření *dramatických efektů*. První krok učinil už Chaplin ve své *Pařížské maitresse*, když místo odjezdu vlaku ukázal jen záblesky světla padajícího z oken vlaku na hrdičinu tvář. Tento efekt tak osnil režiséry, že jej téměř doslovně opakoval Brown v *Anně Kareninové* nebo Lean v *Poutě nejsilnějším*.

Četné efekty se stíny hrdinů (o tom viz dále), se svícny v oknech nebo s objevováním uprchlíků pomocí reflektorů patří dnes k všedním zjevům. Avšak v širším smyslu vzniká za součinnosti světla každý dramatický efekt. „Beze světla člověk pro film neexistuje“, praví Pudovkin. „Neosvětlený herec – to je nic.“<sup>7</sup>

Čím méně světla, tím více zaniká mimika a gesto. Za diskuse v redakci filmových novin v *Občanu Kaneovi* ukazuje Welles toho, kdo diskusi řídí, proti ostrému světlu reflektoru. Gesta jeho siluety jsou dokonale patrná, ale mimika zcela zastíněná tváře naprosto zaniká.

Hlavním úkolem osvětlení je však *vytvářet náladu*. Tu už nejde jen o detailní dějové efekty jako je bílá ruka vynořující se náhle ze tmy, nýbrž o celkovou tonalitu záběru.

Martin asi příliš nepřehání, když píše, že filmové umění přejímá věčné lidské mýty: „Neopírá se d'ábelská a tajemná úloha přišelí o ustavičný strach člověka ze tmy?“<sup>8</sup> Lidský strach ze tmy, ztělesněný ve věčném zápase Ormuzda s Ahrimanem, vedl ke spojování temnoty se zlem a zoufalstvím<sup>9</sup>.

Není pochyb, vztah tmy ke světlu, živost a kontrastnost světél v záběru rozhodují schematicky, ale účinně o divákově náladě a jeho dispozicích. Americký kameraman John Arnold má svou úzkou, ale nepochybnou pravdu, když píše: „Vezměme jednoduchou scénu: ložnice nemocného dítěte a bdící matka. Ukážeme-li tuto scénu v temném ladění s dlouhými, zlověstnými stíny, divák hned pocítí, že dítě je těžce nemocné a že se snad vůbec neuzdraví. Je-li však světnička zalita sluncem a veselé paprsky všeho ozařují, instinkt nám napoví, že krize minula.“<sup>10</sup>

Výjimky z tohoto pravidla – tak jako z každého jiného – dělají nekonformní tvůrci. Nejsmutnější scéna *Silnice*, vražda Blázna, probíhá v jasném slunečním světle za doprovodu ptačího trylkování. Nestvůrnost Zampanova zločinu, jak jsme se o tom už zmiňovali, se tak násobí.

Různorodé užívání světla a kombinace jeho působení na diváka vyvrcejí velmi spornou Lindgrenovu tezi, podle níž určité žánry filmů mají určitou strukturu osvětlení: tragédie jsou tónovány tlumeným světlem s jemnými kontrasty, v melodramech se také používá tlumených světél, ale s ostrými kontrasty, v lyrických námětech převažují jasné tóny s jemnými kontrasty a v komediích tóny nejzářivější<sup>11</sup>. Respektování tak tuhých pravidel by jistě, jako atavistické mýty, nemělo opodstatnění, mělo by však za následek zmechanizování nebo přímo zničení kameramanské invence.

Výsledkem působení světla na objekt je *stín objektu*. Užitím mnoha zdrojů rozptýleného světla se může sice zcela odstranit stín, jenž neodlučně provází objekt ve slunečném plenéru, ale i naopak: umělé bodové světlo může libovolně stín objektu zkontrastovat a zveličít.

Stín člověka, který umění zajímá nejvíc, lze interpretovat dvojím způsobem. Metafyzická interpretace pochází od Lotte Eisnerové: „V německých filmech se stín stává obrazem Osudu: náměsíčný César (z *Caligariho*) vztahuje vražedné ruce před sebe a vrhá na zeď svůj gigantický stín, tak jako *Nosferatu* skloněný nad poutníkovým lůžkem.“<sup>12</sup>

Realistická interpretace vidí ve stínu průmět osobnosti dané postavy, jenž má platnost buď výtvarné dominanty nebo metonymie (viz str. 218).

Ohromný stín *Ivana Hrozného* z Ejzenštejnova filmu, či jako vykřičník černý stín koncertujícího Paganiniho, podezřívajícího ze styků s ďáblem (*Chopinovo mládí*), mají za úkol podrobit si prostředí, i když se vlastní fyzické jednání postavy od jiných postav příliš neliší.

Jiný význam má stín presidenta, s nímž ve Fernandezově filmu *Rio Escondido* hovoří mladá učitelka, nebo na záclonu padající stín svlékající se Loly-Loly ze Sternbergova *Modrého anděla*. V obou případech mají stíny metonymický význam. Režisér prvního filmu se chtěl vyhnout potížím s konkretizací presidentovy tváře, režisér druhého snímku opět potížím s přímým předvedením nepřístupné scény.

#### POZNÁMKY:

- 1.) Eckcrmann: „Rozhovory s Goethem“. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955, str. 491.
- 2.) Carl Dreyer: „Myšlenky o mém řemesle“, str. 28. Musíme dodat, že pod pojmem „abstrakce“ Dreyerovi „vůbec nejde o bezpředmětnost nebo pojmovost, jež se běžně pokládají za synonyma abstrakce, nýbrž o abstrahování, o to, aby se tvůrce odpoutal od skutečnosti“ (J. Plažewski: Carl Theodor Dreyer. Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 3 z roku 1958).
- 3.) Lotte H. Eisnerová: Poznámky o kammerspielu. Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 10 z dubna 1952.
- 4.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 125 (podtrženo mnou – J. P.).
- 5.) Italští neorealisté důsledně zavrhovali reflektory v plenéru; pokládali to za neodůvodněné opravování skutečnosti (Rossellini: *Řím otevřené město*, De Santis: *Řím o 11 hodin*, Maselli: *Zbloudilí*).
- 6.) Rud. Kurtz: „Expresionismus und Film“. Nakl. Lichtbild Buehne, Berlín 1926; cituji podle Lotte H. Eisnerové: „L'écran démoniaque“, str. 47.
- 7.) Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 97-98.
- 8.) Marcel Martin: Le langage cinématographique, str. 57.
- 9.) „...bez hry světél, bez té masy temna, z níž se vynořují ruce, jež škrtí, a tváře zkřivené bolesti, nebylo by na plátně děsu. Frankenstein se zrodil na pomezí světla a tmy“ (Gaston Bounoure: „L'expression cinématographique“, str. 89).
- 10.) Ve sborníku „We Make the Movies“. Nakl. Faber and Faber, Londýn 1938.
- 11.) Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 128-129.
- 12.) Lotte H. Eisner: „L'écran démoniaque“, str. 71.

# OSMÝ DÍL

## XXXVIII. – BARVA

Dosud jsme se zabývali těmi výrazovými prostředky filmové řeči, kterých se mohlo užívat – podle režisérovy vůle – v *každém* filmovém díle. Osmý díl naší knihy bude věnován novým prostředkům, které poskytuje *současná technika* navíc, prostředkům, kterých se může užívat ve zvláštních druzích filmů.

Nejdůležitějším a zároveň nejrozšířenějším novým prostředkem je *barva*.

Barva je prostředkem, jehož účelnost pro určité typy filmů se zdá nesporná. Ale zároveň jiné typy filmů neposkytují vážnějších možností k využití barvy, což zřejmě naznačuje, že barevný film a film černobílý budou neustále koexistovat.

Je ovšem možné, že tu opakuji chybu Balázse, který se roku 1930 domníval, že němý a zvukový film budou stále žít vedle sebe. Pro naši tezi však hovoří fakt, že ačkoli se dosavadní barevné systémy neustále zdokonalují, výrobně si nedobyla barevná kinematografie za čtvrtstoletí své existence<sup>1</sup> naprostou převahu. Tam, kde prohlašovali, že zavedou výrobu barevných filmů na běžícím pásu, pochvalují si dnes přednosti černobílého filmu. Barevný film se na produkci takových filmových mocností jako SSSR, USA a Japonsko podílí průměrně 20-25 procenty a v poslední době projevuje dokonce klesající tendenci, i když je barva závažným trumfem filmu v konkurenčním, boji s dosud černobílou televizí.

### CESTA K BARVĚ

V protikladu např. k širokouhlému plátnu je třeba přiznat, že postulát barevného filmu nebyl vysloven z reklamně-konkurenčních pohnutek a odpovídá divákovým přirozeným požadavkům „*integrálního realismu*“ (viz str. 289). Jen opožděné technice barevné fotografie ve srovnání s fotografií černobílou je třeba připsat to, že průkopníci kinematografie museli své pohyblivé vidění světa zbavit barvy.

Ale koloričnost tohoto vidění zneklidňovala a provokovala odedávna. Historie pokusů s barevnou kinematografií je tak stará jako sama kinematografie.

Zpočátku to byly nejjednodušší pokusy: *ruční barvení* jednotlivých okének, ekvivalent ručního barvení pohlednic v „přírodních barvách“. Ruční barvení celých okének bylo v době krátkých filmů pouťového kina dost rozšířeno. Některé Mélièsovy iluzionistické filmy počítaly s přimalovanou barvou natolik, že když se na ně dnes díváme v černobílém verzi, nejednou ztrácejí dramatickou pointu<sup>2</sup>.

Později už nebylo možné barvit každé jednotlivé okénko, protože filmy byly značně dlouhé, barvení bylo v každém okénku jiné a protože nároky diváků se zvýšily. Nejednou se však k této primitivní proceduře vrátí i význační tvůrci, aby aspoň na jedné kopii přimalovali nějaké barevné prvky. Tak v roce 1923 Stroheim ve své *Chamtivosti*, jejíž dominantou je zlato, dal nabarvit všechno, co mělo zlatou barvu. O dva roky později přimaloval Eizenštejn v první kopii *Křižníka Potěmkina* rudou barvu praporu, který byl vztyčen na vzbouřené lodi.

Jiným projevem touhy po barvě bylo *virázování* pásu, tj. chemická změna černé barvy na černobílém pásu na barvu hnědou, modrou, červenou atd.

Neupouštělo se takto od jednobarevného okénka, kromě černé a bílé se však na plátno zaváděla jiná barva, vlastně jiné barvy, neboť pás virázovaný červeně se dal od kteréhokoli místa virázovat modře atd. Například v Clairově filmu *Tajemství Zámku Voronova* byly komorní scény ve světle lampy virázovaný oranžově a když hrdinové zhasli světlo, pás dostával zabarvení modré. Změny zabarvení následovaly nejednou už po několika záběrech v závislosti na světelné (méně často: barevné) dominantě dané scény.

Ještě jedním dokladem touhy po barvě byla v černobílém filmu „*barva vybavená*“: kompozici, osvětlením nebo přiblížením k předmětu se naznačovaly jeho barevné rysy, známé divákovi z jeho mimofilmové zkušenosti. To si snadno ověříme na příkladě z filmu *Žaluji!*, v němž Gance vyvolává barevné dojmy ve dvou zlosupných záběrech: z detailu rudé kokardy řádu Čestné legie přechází na detail krvácející rány. Jenom diváci, kteří si vybavili, že oba předměty jsou rudé, mohli považovat tento skladebný přechod za plynulý a logický.

### ODPOR PROTI BARVĚ

Ve třicátých letech se objevily optické systémy a chemické metody (aditivní – přičítání barev a subtraktivní – pohlcování barev), jejichž zásluhou se konečně sny o barevném filmu začaly stávat skutečností. Tu vyslovili filmoví teoretici své první *námítky* proti barevnému filmu, v kterých dodnes neustali.

Uveďme nejzávažnější námítky v chronologickém pořadí. Chronologie je pořádá i z hlediska jejich dosahu: první námítky mají nejširší dosah a vyjadřují naprostou negaci, kdežto pozdější, pod zřejmým dojmem prvních opravdových úspěchů barevného filmu, se týkají spíše podrobností a ukazují nikoli na absurdnost barvy ve filmu, nýbrž na její skutečná omezení.

1. Nejdále zachází Arnheimova teze, podle níž nedostatek barvy je „konstitutivním prvkem“ filmového umění; tato teze zcela neguje barvu. Nedostatek barvy nutí tvůrce, aby ji nahradil záměrným využitím světla, které mu umožní „dobyť drahocenného smyslu hmoty“ kompozičními a výtvarnými hodnotami.<sup>3</sup>

2. Tím, že barva posiluje spojení mezi filmovým obrazem a skutečností, znesnadňuje umělci, aby se individuálně vymanol z otroctví přírody, „a vytváří výraznou tendenci k ještě většímu *naturalismu*“<sup>4</sup>.

3. *Skladebné* spojení dvou barevných pásů plodí další potíže, jež černobílý film nezná, neboť jak tvrdí Spottiswoode<sup>5</sup>: je třeba brát v úvahu jen přípustná barevná spojení. Aby nemusel upustit od důsažných efektů rapidmontáže, musel by se režisér v některých skladebných formách vracet k černobílému materiálu (!), co by svou kategoričností rušilo kladné efekty použité barvy.

4. Podle Irose vytvářejí barevné obrazy mnohem větší pocit hloubky než obrazy černobílé, jež jsou plošší. *Spojme-li* prostým střihem *detail s velkým celkem*, šokuje to v barevném filmu mnohem víc než ve filmu černobílém, což dodatečně komplikuje skladbu<sup>6</sup>.

5. Originální výraz, jehož dosahuje filmový obraz zásluhou *šerosvitu*, je v barevném filmu setřen. Místo šerosvitu se tu filmový obraz utváří hlavně barevnými kontrasty.<sup>7</sup>

6. Při slabém přirozeném nebo umělém osvětlení ztrácejí barvy působivost a v *nocí* svět barev vůbec zaniká.

7. Přechody z *plenéru do interiéru* jsou obtížné, neboť znamenají prudkou změnu barevné škály, jež není vždy motivována dějovými okolnostmi<sup>8</sup>.

8. Přesnost kresby lze zeslabit změkčením nebo rozostřením, málo důležitý hluk lze ztišit, avšak nelze libovolně *tlumit barvu*. „Je správné, aby byla barva stálou a agresivní hodnotou nezávislou na dramatickém obsahu jednotlivých scén filmu?“<sup>9</sup>

### HLAVNÍ FUNKCE BARVY

Všechny uvedené vážnější či méně závažné námítky musely v praxi kapitulovat před významem tří základních funkcí barevného filmu, který se a) přibližuje *objektivnímu odrazu* skutečnosti, b) *zvětšuje* výtvarnou výraznost filmu, c) může plnit různé funkce *dramaturgické*.

První dva uvedené rysy v sobě skrývají plno různých uměleckých nebezpečí. *Pasivní předvádění barevného světa* nemůže být účelem, může bořit i vlastní umělcův svět a v této souvislosti absolutní věrnost přírodě sama o sobě není předností. „Nepotřebujeme kamery k tomu, abychom se dověděli, že je nebe modré, louka zelená...“ (Barjavel)<sup>10</sup>.

Z toho samozřejmě neplyne opačná teze: že každá odchylka od přírody, zejména je-li vyvolána nahodilými chybami technickými (špinavé barvy, nedostatek určitých tónů v barevné stupnici), je tvůrčovým úspěchem. I v jednom i v druhém případě se stejně projeví, že dosahované výsledky nejsou dílem režisérova cílevědomého úsilí.

Druhý rys – silnější působivost barevného filmu –, který nepochybně fascinuje davы přesycené šedí, je největším pokušením. Po léta mu podléhali vydavatelé barevných pohlednic, podléhají mu i režiséři, kteří podporování určitými křiklavými barevnými systémy (jako americký Technicolor) dělali nebe modřejším, stromy zelenějšími a ženská ústa rudějšími, než ve skutečnosti.

Tak zvaná „oslňivá výprava“ filmových podívaných (např. filmů historických) se často stává samoučelem, hlavní pohnutkou k natočení filmu. Annenskij v *Anně na krku* zcela zradil Čechova tým, že děj jeho povídky přenesl z okázalého provinčního městečka do paláců téměř petrohradských.

Avšak z druhé strany je třeba připomenout známou pravdu, že vhodně použitá barva silně podporuje působivost obrazu, zejména plenérových scén.

Třetím rysem barevného filmu je potenciální možnost dosáhnout barvou *dramaturgických* efektů, nedostupných filmu černobílému.

Je třeba uznat, že v obou filmech, kterými začíná historie barevného filmu se barvy použilo právě tímto způsobem. V Mamoulianově *Trhu marnosti* je proslulá scéna vojenského plesu před bitvou u Waterloo,

snímaná z nadhledu v níž se bílé toalety dam mísí s červenými stejnojmennými důstojníky. Když zadání první výstřely, propuká panika, dámy poplašeně opouštějí sál, který nabývá intenzivně krvavého odstínu uniforem. Ještě výraznější je příklad z Ekkovy *Grunji Kurnakovové*. Dělnice továrny na porcelán je za boje s kozáky raněna. Šátek, přiložený na ránu, se zbarví krví. Žena běží na věž a mává odtud šátkem. Zkrvavený šátek se v jejích rukou mění v rudý prapor a pohled naň vyburcuje dělníky k útoku. Tato scéna je na černobílém materiálu vůbec nemyslitelná.

Dramaturgických efektů lze dosáhnout spojováním barevného materiálu s materiálem černobílým. V dokumentární kinematografii užil tohoto postupu Alain Resnais v uvedeném filmu o hitlerovských táborech *Noc a mlha* (viz str. 157). V hraném filmu je nutné se zmínit o logické adaptační koncepci v díle *Dobrý den, smutku* od Otty Premingera, který retrospektivní vzpomínky hrdinky Saganové rozvíjel v jasných barvách koloritu Středozemního moře, kdežto spojovací výjevy, odehrávající se v přítomnosti, natočil v černobílých stupnicích. Má to své oprávnění v pesimismu hrdinky, jejíž slunné vzpomínky udusila beznadějná přítomnost.

V souvislosti s dramaturgickou funkcí barvy ve filmu se mnohokrát uváděly koncepce absolutního „významu“ jednotlivých barev, „vnitřního znění“ barev, stálého sepětí těchto barev s určitými citovými stavy. Sestavovaly se dokonce zvláštní „slovníky“ barevných významů podle Samohláseka J. A. Rimbauda, který v hláskách O, E nebo I chtěl objevit jejich absolutní ekvivalenty barevné, obrazové a citové. Toto úsilí mělo buď filosofický, psychologický anebo historický základ, avšak závěry v každém případě směřovaly k vytvoření strnulých receptů, jež měly zaručovat, že divákovi navodí určité citové reakce.

Natalie A. Kalmusová, umělecká ředitelka koncernu Technicolor a poradce pro barevnou kompozici filmů natáčených touto technikou, stanovila takové lapidární formulky, které prý jsou podloženy vědeckou autoritou. Ve své knize je se vši vážností cituje May<sup>11</sup>: „Barvy se obecně dělí na teplé (červená, oranžová, žlutá atd.) a na chladné (modrá, zelená atd.): první působí na psychiku kladně, druhá tíživě; první sblíží, druhé oddalují; první vábí ke světlu, druhé zapuzují, srážejí do tmy; první upoutávají pozornost, druhé odpuzují.“

Naivně pragmatické recepty Natalie Kalmusové a podobných „teoretiků“, předkládané kameramanům a režisérům, s vzácnou přesvědčivostí vyvrátil Sergej Ejzenštejn jak známým analytickým článkem<sup>12</sup>, tak vlastní tvorbou.

V tomto článku Ejzenštejn loajálně konstatuje, že existuje mnoho pověstmi utvrzovaných mýtů o symbolickém významu určitých barev (zejména hodně záporných významů, spojovaných se žlutou barvou), odhaluje však literárně-anekdotickou genezi těchto mýtů, jež se naprosto nezrodily z nějaké imanentní vlastnosti dané barvy. Vedle záporného významu se týmž barvám v jiné době a na jiném místě přikládal právě opačný význam, obvykle také motivovaný nějakou historkou, nějakým souborem idejí, nikoli fyziologií smyslové percepcie.

V závěru článku autor konstatuje: V umění „nikdy nerozhoduje a nikdy nerozhodne nějaký apriorní katalog barevných symbolů... To neznamená, že se podřizujeme jakýmsi ‚imanentním zákonům‘ absolutních ‚významů‘ a souvztažností barev a tónů a absolutních souvztažností mezi nimi a určitými emocemi; to znamená, že my sami předpisujeme barvám a tónům, aby sloužily těm účelům a těm emocím, které považujeme za správné.“

Toto hrdé prohlášení podepřel Ejzenštejn svou tvůrčí praxí tvrdě, že ani v rámci černobílé stupnice nelze stanovit stále emocionální hodnoty pro obě základní barvy. V *Generální linii* se s bílou barvou pojila radost, život a nové formy hospodaření a s černí veškerá zaostalost a zločinnost, kdežto v *Alexandru Něvském* se běl pojí se smrtí (!) a krutostí teutonských rytířů, kdežto čern s chrabrostí a vlastenečtím ruského vojska<sup>13</sup>.

I kdyby divákovi určité fyziologické sklony závislé na určitých barvách byly objektivním faktem, bylo by pro tvůrce krásným posláním, aby se vymaňoval z diktátu přírody, aby vytvářel nové podněty a nové reakce na ně. Když se takový sklon nedá objektivně zjistit, je normativní doporučení Natalie Kalmusové vkládáním hlavy do neexistujícího jha.

Z četných funkcí, jež barva plní, je třeba se ještě zmínit o jejím zřejmém významu *dokumentárním*. Je jasné, že barva je vítanou složkou značné části dokumentárních filmů a v určitých případech je přímo *conditio sine qua non* (filmy o malířství, folklóru, turistice apod.).

Péče o dokumentární ráz nemusí vždy znamenat, že tvůrce zaujme vůči barvě pasivně registrační postoj. V sovětském populárně vědeckém filmu *Vznik krystalů* se proces krystalizace pozoroval mikroskopem. Vhodným výběrem složek, jež tento proces objasňovaly, docházelo někdy k překvapivým konfrontacím pohybujících se barev, což vyvolávalo estetický účín, nedostupný abstraktnímu malířství ani animovanému filmu. Přítom nebyla barva nijak deformována ani retušována.

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Osmý díl ( 213 )**

Ještě dál směrem k básnivým efektům šly v podstatě dokumentární Cousteauovy pokusy v jeho *Světě ticha* o životě pod vodou. Tvůrce tu požíval vzácné výsady: poněvadž naprostá většina diváků skutečnost představovanou Cousteauem z vlastní zkušenosti nezná, veškerá srovnávací kritéria odpadají a do popředí vystupuje krása pohyblivé barvy. Kamera se tu chová nejen jako objevitel krásy, nýbrž přímo jako její tvůrce, neboť objevuje nečekanou barvitost mořského dna i tam, kde objektivně neexistuje – ve velkých hloubkách kam už světlo neproniká.

## KOMPOZICE BARVY UVNITŘ ZÁBĚRU

Kompozice barvy je pojem, který se nemá mechanicky spojovat s *každým* filmem natočeným v barvách. Tento pojem obsahuje moment uvědomělého výběru, jenž je pro vznik uměleckého díla rozhodující. Dá se sice hovořit o „bezděké“ nebo „neuvědomělé“ kompozici, za niž vděčíme náhodě, a ta by mohla stírat hranici mezi tvůrcem vybírajícím a registrujícím – kdyby ovšem filmové dílo neprobíhalo v čase. Jednotlivé okénko nebo záběr mohou být zcela vyvážený a barevně sladěný, avšak tvůrce bezradnost odhalí následující záběr nebo spojení obou záběrů.

Kompozice barvy ve filmu se může chápat dvojím způsobem: jako kompozice barvy *uvnitř jednotlivých záběrů* nebo jako barevná kompozice *celého filmu*. Není náhodou, že první pojetí kompozičních problémů má mnohem bohatší teoretickou literaturu; barevná kompozice nejmenších jednotek filmu může ve značné míře čerpat ze zkušeností statických umění (např. pokud jde o spojování barev). Naproti tomu problematika barevných struktur časoprostorových, jež má určité analogie jenom v tanci a částečně v divadle, je pro kinematografii oblastí téměř panenskou.

Máme se ve snaze po výrazné barevné kompozici uvnitř krátkého záběru řídit *naturalistickou věrností přírodě*? Výše jsme odpověděli, že to není nutné, ledaže dokumentární funkce barvy v daném filmu dominuje. Umělec, který vědomě usiluje, aby získal diváka pro vlastní vidění, aby všemi prostředky podepřel psychologický nebo společenský obsah díla, má plně právo se od přírodního stavu odchýlit a barvu stylizovat nebo i *deformovat*.

Musíme to říci otevřeně, neboť se vyskytují bázlivé formulace, které se marně snaží udělat rovnítko mezi přírodním stavem a deformací. Postupuje tak např. Iros, který touto formulací značně rozšiřuje pojem přirozené barvy: „Pojem obecné přirozenosti barvy vzniká tenkrát, když různé výrazové možnosti barevného procesu... jsou vzájemně harmonicky sladěny v kompoziční rovnováze obrazu a když se psychologicky využívá vlivu barvy na city, její symbolické a asociativní platnosti.“<sup>14</sup> Do takovéto formulace přirozenosti se vejde i zelená kráva a fialové vlasy hrdinky.

Vůdčí myšlenka filmu může ospravedlnit dost důsažnou deformaci. Kameraman Kosmatov v *Pádu Berlína* uvedl do kontrastu záběry sovětské strany tím, že udržoval záběry hitlerovského tábora v záměrně chladných, nečistých tónech. Dekorací, osvětlením, maskou dosáhl efektů, jež nejsou realisticky motivovány dějem filmu: silné nebo špinavě tmavočervené tóny pleti, namodralý nebo olivový odstín běloby atd. V celkové kompozici filmu byl takový manicheismus vtíravý, ale v kompozici daných záběrů vytvářel využitím prostředků nerealistické deformace zajímavé výrazové efekty.

Odsoudili jsme *nezamýšlenou* deformaci barvy. To však neznamená, že bychom měli mechanicky akceptovat každou *záměrnou deformaci*. Zejména je třeba protestovat proti přehnané manýře *barevného sivení* v sovětských filmech od *Života v květech* po *Skanderbega*. Barevný svazek světla, vržený z malé vzdálenosti na objekt natáčení, je prostředkem velmi nebezpečným: navádí do umělcova světa zneklidňující relativismus. Barevný reflektor zbavuje věci jejich vlastních barev, vnucuje jim barevné hodnoty, jichž je za chvilku zbaví opět jiný reflektor. Milenci, stojící večer u okna, mají modré tváře, jež se však náhle změni v cihlové, jakmile cestou ke krbu vyjdou z dosahu jednoho reflektoru a přiblíží se druhému.

Jsem přesvědčen, že režisér může přimět barvu, aby sloužila jeho záměru, hlavně tím, že *změní barevnou hodnotu samého objektu*. Jako pomocný prostředek může sloužit úprava celkového barevného tónu scény (a to použitím diskretních filtrů, jež naráz zasáhnou celé zorné pole kamery), a to tak, aby se barva vlastního objektu zdůrazňovala, nikoli stírala.

Odchylky od této zásady musí být odůvodněny – a tu se otevírá cesta zajímavým efektům. Stačí připomenout scénu ze *Směšné tváříčky* od Stanleye Donena, v níž má Audrey Hepburnová ve fotoreportérově temné komoře tvář zalitu červeným světlem.

Zcela pochybený je však nápad Joshuy Logana v jeho filmu *Jižní Pacifik*, kde se na idylickou scénu z polynéského atolu začínáme náhle dívat silným filtrem oranžovým, pak červeným, potom fialovým, nakonec safírovým. Nápadu se ovšem dá někdy logicky použít; barevně velmi syté filtry mohou vytvořit zvláštní

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Osmý díl ( 214 )**

monochromatická, odlišnou od černobílé akolorické monochromie, a vyvolat účinný, podobný dávno zavrženému virázování.

*Monochromatická* má rozmanité psychologické opodstatnění. V Hitchcockově *Okně do dvora* je motiv zločince napadajícího reportéra, jenž si zlámal nohu a nemůže se tedy pohybovat. Napadený je beze zbraně, má v rukou jen svůj fotografický aparát sbleskem. Protože se scéna odehrává téměř v potmě, oslepuje fotoreportér útočníka postupnými flešemi. Jak vidí člověk oslepený elektronovým bleskem? Hitchcock odpovídá na otázku tím, že pokračování děje rozehrává ve slabém červenavém světle, které postupně přechází do normálního zabarvení. I když toto řešení z hlediska očního lékařství trpí značnou libovůlí, z divákovy stanoviska je zcela oprávněné.

Snaha po neobvyklých barevných kompozicích přiměla několik režisérů, aby použili *negativu barevného pásu*. Takové barevné vidění „světa naruby“ mnohem silněji dráždí naše percepční návyky než negativ černobílého filmu. Proto použil Inagaki v *Rikšovi* tohoto postupu jen pro nerealistický refrén točícího se kola, jež je symbolem denodenní hrdinovy práce. Negativ barevného filmu je snad nejdrastičtějším prostředkem odklonu od přírody – nejen v oblasti barevného filmu, nýbrž filmu vůbec – musí se ho tedy užívat cílevědomě.

Barvu lze deformovat ještě jedním, poněkud nuceným způsobem, o němž se zmiňuje Barjavel<sup>15</sup>. Současné barevné emulze věrně reprodukuje fotografované barvy, jsou-li barevné předměty *silně osvětleny*. Příliš silné, zejména pak příliš slabé osvětlení barvy deformuje. Ale i správně zasnížený záběr zaručuje věrnou reprodukci např. barvy hrdinčiných šatů jen tehdy, je-li celý povrch šatů, viděný kamerou, osvětlen rovnoměrnou intenzitou. Chce-li však kameraman použít nějakého výrazného světelného důrazu, musí určitě partie těchto šatů ponechat ve stínu. V tomto místě se barva šatů bude od skutečné barvy odchylovat, a to různým směrem podle různých druhů barevného materiálu. Kameraman, který si je vědom těchto vlastností materiálu, může odchylek od normy využít jako dodatečného výrazového prostředku; ten, kdo si to neuvědomuje, dosáhne efektu nahodilého, zpravidla záporného.

To je hlavní důvod, proč barevný film tak málo čerpá z šerosvitu a proč tak ochuzuje škálu výtvarné výraznosti díla. I když však pomineme pravděpodobný pokrok v oblasti barevné emulze, můžeme se domnívat, že to není nepřekonatelná překážka.

Mluvíme-li o barevné kompozici okénka nebo záběru, není snad nutné se zmiňovat o zřejmých nesmyslech, kterých se dopouštějí řemeslníci bez výtvarného vkusu, kteří za každou cenu chtějí na plátně dosáhnout maximální barevné *strakatiny*. Je však třeba zdůraznit nápadný nedostatek opačných řešení, tj. *využití černobílých efektů* na pásu barevném.

Dochází tu k podobnému jevu jako je „naslouchání tichu“ ve zvukovém filmu. Černá a bílá barva konečně ztrácí svůj náhradní ráz a začínají promlouvat za sebe. Definitivnost černé a bílé, známá každému malíři, vytváří jako snad žádná jiná dvojice barev tak výrazné dominanty, že mají ráz závěrečných výroků.

Když Autant-Lara v *Červeném a černém* buduje výjev, v němž pokoení Matyldě de la Môle vrcholí Julianovo dlouhodobé úsilí, dá bíle oblečené Matyldě ležet na zemi u nohou vzpřímeného černého Juliana. V uvedených scénách jsou v pozadí rekvizity různých barev, ale již např. Minnelli ve filmu *Bandwagon* konstruuje vystoupení trojice estrádních herců jen v černobílé tónině bez jakýchkoli jiných barevných prvků.

Mimořádně řečeno, revuálně hudební film je žánr, kde je tvůrce nejsvobodnější, pokud jde o organizaci filmového prostoru, tj. pokud oprostuje film od zbytečných a nežádoucích prvků a pokud uvádí v harmonický soulad vhodné složky<sup>18</sup>.

## BAREVNÁ KOMPOZICE FILMU JAKO CELKU

Zbývá širší problém, který jsme už naznačili: barevná kompozice filmu *jako celku*. Tento problém je v teorii úhorem; nevychází se tu v podstatě za obecná doporučení, aby se „celek udržel v určité barevné tonalitě“, aby se „našly stálé barevné dominanty adekvátního obsahu“ apod.

Proto mají tím větší hodnotu formulace Tadeusze Kowalského, který architektoniku barevných časoprostorových struktur srovnává s architektonikou hudebního díla a své úvahy uzavírá dvěma konstrukčními pravidly.

„Barvy spolu sladně nejsou ještě obrazem hodným toho názvu, tak jako harmonické akordy nejsou ještě hudbou, netvoří-li melodii... Opakování, rytmus, barevné variace na základní průběžné téma tvoří dobrý filmový obraz... Souhlasíme-li s tím, že barevné harmonie nejsou ještě měřítkem hodnoty, neboť podléhají velmi subjektivním soudům, že mohou tvořit nanejvýš surový stavební materiál, dá se objektivní kritériem hodnoty vyjádřit dvěma prostými konstrukčními zákony: **1.** Barvy musí být v *pohybu* (...užíváním variací, souznění,

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Osmý díl ( 215 )**

opakování). **2.** Výrazný *barevný příznačný motiv*, jenž má příbuzné ekvivalenty v různých partiích barevného pole, je sponou spojující kompozici v to, co nazýváme obrazem.“<sup>17</sup>

Praktický příklad výborného užití barevného „leitmotivu“ je v kompozici snad nejlepšího barevného filmu, jaký jsem kdy viděl – v *Bílé volavce* od Teinosuke Kinugasy. Komorní děj se odehrává hlavně v interiérech japonských domů, maximálně oprostěných od vnitřního zařízení: neutrální plochy jejich pozadí jemně podtrhávají teplou barvu pleť hrdinů. Kinugasa a jeho kameraman Kimio Watanabe spínají téměř všechny sekvence velkými plochami šedých stěn a exponují v každé scéně jen jeden barevný objekt, obvykle část oblečení. Tento nesmírně výrazný, čistý barevný efekt dokonale ladí s pozadím a uvolňuje místo dalšímu efektu, aniž dochází ke kolizi.

Jiný známý Kinugasův film *Brána pekel* neměl už pro pestrý děj tak výraznou barevnou sponu, jež by spojovala film v celek, nýbrž stavěl na principu postupných dominant, který také můžeme nazvat principem úspornosti.

Příznačné pro tuto zásadu je např. téměř monochromatická scéna, jež zobrazuje posly, pádící za úsvitu po mořském břehu. Scéna je traktována v tmavohnědých tónech s příměsí fialové barvy; v této těžké atmosféře tonuli koně, jezdcí, zachmuřené nebe, hory a moře. Jenom v popředí, hned vedle kamery, pyšně vzkvétal sytý barvou malý polní kvítek.

Barevná kompozice filmu jako celku je dnes ve značné míře předem stanovena technickým systémem a *druhem emulze* filmového materiálu, jehož tvůrce používá.

Oba Kinugasovy filmy byly natočeny systémem Eastmancolor, který s realistickou věrností reprodukuje skutečné barvy, disponuje ohromnou škálou těchto barev, jejich čistotou a plnou sytostí<sup>18</sup>. Takový materiál nabádá ke střídání s pozadím, které snadno může urážet náš vkus strakatinou barev a k uvážlivému exponování jednotlivých barevných efektů<sup>19</sup>.

Opačně je tomu s Agfacolorem. Zejména v definitivní podobě distribuční kopie zužuje barevnou škálu, za určitých okolností některé barvy vůbec nereprodukuje (modrou, trávově zelenou, purpurovou); naproti tomu tlumí kontrasty a přílišnou intenzivnost agresivních barev. Hodně mechanicky tlumí barevné chvění světla, opravuje značnou část režisérových chyb, k nimž dochází tím, že mrhá barvou. Barevná výraznost tohoto materiálu není velká a četní tvůrci pocítují její diskretnost jako omezení, když v některém záběru chtějí barvě světit úlohu důrazně kurzívou.

## POZNÁMKY:

- 1.) Za počátek barevné kinematografie můžeme pokládat léta 1935-1936, kdy byl natočen Mamoulianův americký *Trh marnosti* a Ekkova sovětská *Grunja Kurnakovová*; tyto filmy postavily otázku barvy jako problém estetiky. Uvedený letopočet není ovšem výrobním datem prvních barevných filmů vůbec.
- 2.) Např. zapálení plamínku z dálky, které je na černobílém kontrastním materiálu prakticky neviditelné.
- 3.) Rudolf Arnheim: „The Film As Art“, str. 62-69.
- 4.) Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film“, str. 151 (podtrženou mnou – J. P.).
- 5.) Tamtéž.
- 6.) Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 78.
- 7.) Tamtéž, str. 76.
- 8.) Antonio Petrucci: „L'avventura del colore“. Nakl. Edizioni dell'Ateneo, Řím 1956, str. 86.
- 9.) Marcel Martin: „Le langage cinématographique“, str. 22. Zdá se, že aspoň diskretní použití filtrů při laboratorním zpracování osvětleného materiálu může do jisté míry v nejkřiklavějších případech zabránit zlu.
- 10.) „Když je škaredo, máme špatnou náladu, všechno je černé. Avšak když svítí slunce, jsme spokojeni, tu všechno svítí barvami. Tak bych nastínil svou koncepci filmové barvy.“ (Erich von Stroheim: Jsem nejdražším a nejspínavějším režisérem na světě? Gente de Cine, Buenos Aires, č. 33 z června 1954. – Cituji podle Filmu na Świecie, Varšava, č. 2 z dubna 1957.)
- 11.) Renato May: „Il linguaggio del film“, str. 131.
- 12.) S. Ejzenštejn: Vertikální montáž. V knize „Kamerou, tužkou i perem“, 2. vyd., str. 307-336.
- 13.) V *Ivanu Hrozném* (I. epocha) se tvůrce vrací ke konvenci *Generální linie*: jemná Anastazie je vždycky světlá a bíle oblečená, černá barva je důsledně přívlaskem licoměrné Eufrosiny. Ale už v druhé epoše (Spiknutí bojarů) je nový zvrat: opričníci věrní Ivanovi mají černé pláště i černé kápě.
- 14.) Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 77.
- 15.) René Barjavel: „Film bez hranic“, str. 42-43.
- 16.) Toto poslední konstataování nás však ještě neopravňuje k tomu, abychom přijali tuto Agelovu tezi (Le cinéma, str. 157): „Mnoho barevných filmů lze klasifikovat podle stupně realismu a tím i podle vzrůstajících

**Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Osmý díl ( 216 )**



estetických možností. V tom případě bychom měli takovou řadu: dokumentární filmy, dramata, komedie, historické filmy, epopeje, „romance pláště a kordu“, westerny, „korzárské“ filmy, féerie a pověsti, hudební revue, kreslené filmy.“ Taková řada ospravedlňuje dost naivní, ale populární přesvědčení, podle něhož se na barevný materiál mají natáčet spíše historické filmy než současná dramata. Agelova řada je správná jen jako klasifikace žánrů podle stupně tvůrčova možného zásahu do organizace filmového prostoru, nikoli však „podle vzrůstajících estetických možností“. (Srov. podobné pokusy u Lindgrena, jenž třídí filmové žánry podle toho, nakolik vyžadují hudební ilustraci – viz str. 281, a podle druhů osvětlení, jež s nimi zdánlivě korespondují – viz str. 340; jsou to pokusy stejně nepřesvědčivé.)

17.) Tadeusz Kowalski: Barwa w filmie. Ve sborníku „Zagadnienia estetyki filmowej“, str. 299-300 (podtrženo mnou – J. P.).

18.) Tuto škálu možností Eastmancoloru názorně předvedl René Clair v plesové scéně z *Velkých manévřů*: dámy otáčející se ve valčíkovém tempu předvádějí postupně tylové toalety, jež si jsou svou fakturou velmi podobné, avšak liší se velmi jemným tónováním: běložlutá bělooranžová, bělorůžová, bělomodrá. Každá tato barva se výrazně lišila od ostatních. V polských barevných kopiích tohoto filmu, pořízených na Agfacoloru, všechny rozdílily zanikly; zdálo se, že všechny toalety mají téměř stejnou barvu.

19.) Např. Lamorissûv *Červený balónek*: celá červená skvrna na pozadí smutně šedé periferie. Nebo začátek *Velkých manévřů*: dragouni v purpurových kalhotách reprezentují život v zatuchlé atmosféře zámožného městečka se spořádanými, avšak k smrti jednotlivými šedožlutými domy.

## XXXIX. – ŠIROKOÚHLÉ PLÁTNO

V roce 1926, jenž byl pro filmovou techniku tak plodný, byly k využití připraveny dva vynálezy. Mladí inženýři z amerického koncernu Western Electric vypracovali metodu elektrického záznamu a reprodukce zvuku, jakož i jeho zesílení pomocí zesilovače s triodou.

Zároveň si dal ve Francii optik Henri Chrétien vystavit patent na čočku hypergonar, která nasazena na obyčejný objektiv kamery kondenzovala na filmovém pásu obraz dvakrát širší než normální. Druhá čočka, nasazená na objektiv promítačio přístroje v kině, roztahovala ten zhuštěný obraz do reálných proporcí a umožňovala promítat na zvláštní plátno obraz dvakrát širší.

Vynález inženýrů Western Electric nečekal na své praktické uplatnění ani rok, Chrétienův vynález čekal 26 let. Zvuk zrevolutionizoval filmovou estetiku. Čeká širokoúhlé plátno podobná kariéra?

Jisté je jedno: když Spyros Skouras, generální ředitel Foxova hollywoodského koncernu, vyhrabával po letech starý francouzský patent, nemyslel vůbec na rozšíření škály výrazových prostředků, nýbrž na protiútok proti televizi, která během několika let odvedla kinům v USA více než 30 % diváků.

Prvním široce propagovaným cinemaskopickým filmem – jak svou techniku nazval Chrétien – bylo *Roucho* od Henryho Kostera, biblický film se zástupy statistiků a nákladnými dekoracemi. Skouras chtěl diváka ohromit a udivit, a proto využití nového vynálezu usměrňoval k filmovým podiváným. Ale rok 1953 nebyl rokem bratří Lumièreů a za technickou zajímavostí by musely následovat estetické důsledky, aby cinemaskop nebyl pouhou jepicí.

Byl přijat skepticky. Když se Jean Cocteau dověděl, oč jde, prohlásil: „Zítřa napíší báseň na mnohem širší arch papíru.“ Bránil se mu René Clair uváděje Sadoulovu v rozhovoru pro Les Lettres Françaises úplný seznam jeho nedostatků. Stejně kdysi protestoval proti zvuku. Je v tom určitá zákonitost. Jen nádeníci a nevědomci se vrhají na každou novinku počítající s tím, že ukryje jejich nedostatky. Ti, kdo své prostředky dobře ovládají, nejdříve litují toho, s čím uměli tak dobře nakládat.

*Námítky* proti širokoúhlým filmům jsou četné a oprávněné. Nejdůležitější se týká režiséra a toho, že se mu z ruky vyraží možnost vědomého *výběru*. Rozsáhlé zorné pole kamery se těžko organizuje. Popředí, důležité pro dramatický děj, nestačí, aby zaclonilo vtíravě nápadné, lhostejné pozadí. Neutrální celek zabíjí významnou podrobnost. Vynálezce a nadšený stoupenec polyvize Abel Gance proti očekávání přijal novou techniku velmi rezervovaně: „Opravdu nevím, jaké virtuózní kousky budou muset provádět moji kolegové, aby zaplnili široké plátno během celého filmu... Kolik mrtvých a prázdných míst na plátnech!“<sup>1</sup>

Režijní praxe je bohatá na příklady *inscenačních pokroucenin*, jež vyžaduje zaplnění okénka neobvyklých rozměrů.

Tak např. ve scéně z širokoúhlé verze Clémentova filmu *Monsieur Ripois* stojí Gérard Philipe v měšťanském salónu a tvoří v něm značný vertikální akcent; kdyby měla být v obraze zachycena celá hercova postava, musela by se kamera umístit příliš daleko, takže by výraz hrdinovy tváře, pro výjev důležitý, nebyl zřetelný. Clément tedy přiměl herce, aby se opřel o kožené křeslo v nepřírozeném šikmém postoji, který pak kameře umožnil, aby se přiblížila na malou vzdálenost. Na jednom místě své *Rosy Berndové* se chce Staudte mermomocí vymanit z monotónních polodetailů dvou rozmlouvajících herců, kteří i tak ponechávají po levé a pravé straně snímku mnoho jalového prostoru; staví Marii Schellovou tak, aby jejího spolubesedníka bylo vidět v zrcadle a aby jeho hlas ve skutečnosti vycházel z prostoru, snímek nezachyceného. Ani tak rafinované postavení (jež se stěží dá často opakovat) nedokázalo zorganizovat celou plochu obrazu<sup>2</sup>.

Umění nespočívá v tom, aby ukazovalo všechno, co se dá. Umění je funkcí výběru a umělec, tvořící v rozměru cinemaskopu, vybírá s většími obtížemi než při práci s klasickým formátem.

Tuto námitku ze strany režiséra je třeba doplnit námitkou ze strany *diváka*, který se cítí před širokoúhlým filmem ztracen a bezradný. Nemůže znakem obsáhnout celé plátno a téká po něm zleva doprava pokoušeje se uhádnout, oč tvůrci šlo. Báláz srovnává postavení takového diváka se situací posluchače nějaké relace, v níž by se říkalo více než lze najednou vnímat sluchem.

Taková situace není prosta určitých kladných prvků, na něž ukážeme v kapitole o integrálním vyprávění (viz str. 381). Jde o to udržet stále diváka v bdělém napětí, udržet jeho aktivní vztah k předkládané skutečnosti. Jestliže však překročíme určitou míru, divák nás přestane chápat, jeho vzbušená aktivita prudce klesne nejen na nulu, nýbrž až pod ni. Když během rozhlasového vysílání začínou dvě osoby mluvit najednou, posluchač se na chvíli přinutí k tomu, že uzná jeden monolog za důležitější. Budou-li si však oba hlasy

konkurovat delší dobu, posluchač přestane poslouchat vůbec. Na širokoúhlém plátně lze tento jemně naznačený *práh chaosu* překročit snadněji než na klasickém formátě.

Jde o druhý zřetel, který působí, že širokoúhlý film neplní požadavky integrálního vyprávění tak ideálně, jak se původně zdálo. Teorie integrálního vyprávění vznikla na základě zvětšené hloubky ostrosti, stavby děje do hloubky a skladby uvnitř záběru. Jinými slovy dává přednost *pohybu ke kameře a směrem od ní*, pohybu psychologické hloubky, pohybu stále přítomných prvků, jež však mění vzájemné vztahy. Širokoúhlé plátno naproti tomu dává přednost *příčnému pohybu* zleva doprava nebo naopak, prudkému vnějšímu pohybu, pohybu prvků příležitostně vstupujících do obrazu a opět z něho vystupujících.

Rozbití normálních proporcí plátna, zvětšení obsahového objemu okénka a nutnost *prodloužit čas*, který divák potřebuje, aby se *seznámil* s náplní dalšího snímku, podporuje prodlužování záběrů, zmenšuje v širokoúhlém filmu přípustný počet střihů<sup>3</sup>. Nutnost *úsporné skladby* v širokoúhlém filmu je bohužel faktem<sup>4</sup>. Můžeme toho jen litovat.

Konečně poslední – jen podmíněná – výhrada. Rozvinutí obrazu jehož rozsah překračuje vnímatelův zorný úhel (což zesiluje divákův dojem že se účastní děje), závisí ve velké míře na tom, jaké místo zaujímá *divák v hledišti*. Sedi-li v prvních řadách plátnem standardních rozměrů, vidí toto plátno v širším úhlu než širokoúhlé plátno, na které hledí z posledních řad<sup>5</sup>.

Z druhé strany mají obhájci širokoúhlého plátna nesporně mnoho pravdy když ukazují na zajímavé estetické možnosti nové metody. Klady jsou to často rubem nebo prodloužením záporů.

První *předností* širokého plátna je to, že se na něm projevuje *rozlehlost světa*, že do filmu vane prostor, vzduch. Pokud – jak jsme se o tom zmiňovali výše – zvětšená plocha obrazu nezačíná nudit nahodilými a lhostejnými prvky, potud dramaturgické hodnoty mohou nabývat i pusté duny, ploché roviny nebo monotónní cihlová zeď. A to nejednou už pouhou svou prostorovou rozměrností, nezávisle na tom, zda u diváka budí pocit nadšení nebo pocit přesycenosti a nudy.

Vyvolávat takové efekty si nejednou stavěli za cíl tvůrci minulých období a v tomto smyslu lze hovořit o jejich podvědomé touze po širokém plátně. Aby pro scénu dobytí Babylónu dosáhl co nejširšího zorného pole utekl se Griffith ve své *Intoleranci* k uvázanému balónu.

Druhou předností širokoúhlého plátna je prostorovější vidění filmového obrazu, *větší důraz* kladený na *prostorové vztahy*, který v určitých případech (detail, pohyb kamery vzhledem k blízkému statickému předmětu, umístění diváka v blízkosti parabolického plátna) může vyvolávat dojem dílčí plastičnosti.

Třetí přednost tvoří možnost přirozeně řešit *skupinové detaily*. Při použití klasického formátu působí detail dvou postav, stojících pohromadě, vážné potíže a detail tří je technicky nemyslitelný. Jean Renoir směřná v detailu na cinemaskopické plátně, naráz šest tváří.

Naproti tomu – na rozdíl od téměř veškeré literatury<sup>6</sup> – nepokládám za přednost širokoúhlého plátna to, že na něm lze snadno rozvíjet děj ve *dvou rovinách*. Tento postup, jenž by mohl diváka na klasickém formátě mást, musíme ještě opatrněji doporučovat plátnu širokému. Větší náplň snímku divákoví neusnadňuje orientaci, nýbrž ztěžuje ji.

Technicky od cinemaskopu odlišný systém cineráma nebo sovětská cirkoráma (projekce několika synchronizovanými přístroji najednou) není esteticky ničím novým než ještě větším rozšířením zorného úhlu snímání kamery – nové výrazové problémy tedy nepřináší.

Z třetího programu cinerámy *Sedm divů světa* však uvádím postup, k němuž se mi zdá cineráma především předurčena. Jde tam o vyjádření obrovitosti náměstí a katedrály sv. Petra v Římě. Monumentální výtvor Bramanteho patří k těm urbanistickým komplexům, jejichž reprodukce se vymyká statickým uměním – malířství a fotografii. Rozhodujícím dojmem tu působí nikoli detail, nýbrž celek komplexu, koexistence protikladných prvků: prázdnoty, náměstí organizované sloupovím a svislé kupole katedrály nad náměstím. Statické vyjádření tohoto celku z dálky snižuje monumentalitu kupole, kdežto pohled zblízka redukuje obrovitost sloupoví. V uvedeném filmu rychlý nájezd spojený s panorámováním vyjadřuje to, v čem spočívá soužití sloupové baziliky, reprodukuje prostorové vztahy v celé jejich pravdě.

Nepochybně odlišná, i když ne nová, je estetická formule *cirkorámy* (sovětská kruhoráma), obklopující diváka uzavřeným kruhem 8-12 polokruhovitých pláten. Prvenství tohoto nápadu patří Francouzi Grimoin-Sansonovi, který svou Cirkoramou předvedl na Světové výstavě v Paříži v roce 1900. Tento nápad vyhrabali Disneyovi inženýři v souvislosti s bruselskou Světovou výstavou v roce 1958, což samo o sobě budí podezření, že tato formule má jen „výstavní“ význam.

Cirkoráma, sledující naivní cíl naturalistické iluzivnosti, zdá se mi svou podstatou nefilmová. Tvůrce tu nemá naprosto žádnou jistotu, že divák bude hledět právě směrem, ve kterém se mu něco nabízí<sup>7</sup>. Režisér v

cirkoramě splývá s kameramanem a oba dohromady jsou téměř zbaveni *jakýchkoli možností výběru*; mohou jen spouštět a zastavovat kameru.

Ještě zápornější je efekt, který lze označit jako „roztahování skutečného prostoru“. Umístíme-li soubor kamer v nevelkém pokoji a spustíme-li je, pokojik se nám na plátně cirkorámy rozšíří do rozměrů hlediště, v němž se na tento film budeme dívat, tj. na velký sál pro 300 osob. Bude to karikatura onoho pokoje, karikatura prostoru.

#### POZNÁMKY:

1.) Abel Gance: Odpověď na anketu o širokoúhlém plátně. Sight and Sound, Londýn, č. 4 z jara 1955. Cituji podle Filmu na Świecie, Varšava, č. 1 z ledna 1956.

2.) Při projekci v polských širokoúhlých kinech jsou ze cinemaskopických filmů často odřezávány celé pásy z levé a pravé strany. Někdy je to vidět – když se např. odřízne část původních úvodních titulků. Musíme přiznat, že toto nečekané zúžení zorného úhlu kamery celkem nepůsobí promítaným filmům žádnou újmu.

3.) Naproti tomu lze sotva souhlasit s Chrisem Markerem (Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 27 ze září 1953), podle něhož je montáž „dětskou nemocí filmu“, vyvolanou jen „katastrofálním prostorovým omezením filmového plátna“. Na širokoúhlém plátně se v jednom záběru málokdy dají řešit úkoly, jež se na klasickém plátně řešily spojením dvou tří záběrů. Jestliže se dnes na takovém místě širokoúhlého filmu užije místo dvou tří záběrů záběru jednoho, není to nejčastěji proto, že by přestaly být dramaturgicky nutné, nýbrž vzhledem k fyziologickým mezím vnímání takového filmu.

4.) Alespoň v komorních filmech a ve statických scénách. Filmovým bitevním výjevům se někdy podaří obnovit význam rapidmontáže i na širokoúhlém plátně, co mimo jakoukoli pochybnost dokázal Alexander Ford svými *Křížáky*.

5.) Viděl jsem v Cannes malý stísněný sálek, vybavený také (pod náporom konkurence) „širokoúhlým plátnem“. Protože už předtím sahalo plátno klasických rozměrů od stěny ke stěně a nedalo se rozšířit... bylo zúženo tím, že se shora a zdola odřízly velké pruhy aby se formát přizpůsobil cinemaskopu (1 : 2,55).

6.) Např. článek Jacquesa Rivetta v 31. čísle Cahiers du Cinéma; cituji podle Henriho Agela: „Le cinéma“, str. 113.

7.) Srov. i Jerzy Plażewski: Czy nowe techniki wpływają na rozwój filmowych środków wyrazu? Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 31 z podzimu 1958.

## XL. - PROMĚNLIVÉ PLÁTNO

Nepochybným a snad neodvratným, výsledkem ofenzivní širokoúhlých plátén bylo praktické vyvrácení teze, že rozměry plátna jsou neměnné. Vzájemný poměr stran v dosavadním horizontálním obdélníku, se řídil pravidlem zlatého řezu (menší část se má k větší tak jako se má větší k celku); máme-li věřit staletým tradicím malířství, nejnaléhavějším požadavkem filmaře, který překračuje hranice tohoto tradičního obdélníka, naprosto nemusí být to, aby byl dál horizontálně rozšiřován, nýbrž spíš aby se získal vertikální obdélník stejných rozměrů. Zatím se stalo jinak, můžeme se však domnívat, že to všechno je jen krok k estetice proměnlivého plátna.

Tvůrci němé kinematografie – kteří k otázkám výtvarného výrazu nebyli tak lhostejní jako četní tvůrci z padesátých let – často používali *výřezových efektů proměnlivého plátna*.

Griffith v *Intoleranci* dosahoval vertikální kompozice tím, že černými maskami zakrýval pravou a levou stranu plátna, aby ve středu exponoval vzdálený pád bojovníka z vysokých hradeb Babylónu nebo aby ukázal vertikální portréty hrdinů tmavě orámovaně. V benátské epizodě Langovy *Unavené smrti* je Girolamova postava vydělena z pozadí černými svislými pásy. Podobně se užívá bočních zatmívacích pásů v Sjöströmově *Vozkovi smrti*. Když se nám ve Stroheimově *Chamtivosti* poprvé představí Mc Teaguovo sídlo, vidíme ve vertikálním obdélníku jen roh domu, pak se pohled rozšiřuje, jako by se na obě strany otvírala černá opona.

Dodejme k tomu hojně ve dvacátých letech užívané clony, postupně zmenšující nebo zvětšující plochu obrazu. Téměř každá z nich, motivována dramaturgicky, byla režisérovým protestem proti neproměnlivému rázu filmového obrazu.

Stačí připomenout *postupující* clonu, použitou ve *Zrození národa* ve scéně Lincolnova zavraždění (malá výše v dolní části plátna ukazuje mladé manžele Stonemanovy, sedící v křeslech, clona postupně odkrývá velký interiér zaplněného divadla) a *zakrývající* clonu z Dreyerova *Čtvrtého snátka pani Margarety* (člen farní rady oznamuje výsledek voleb: z velké hromadné scény vyděluje clona tvář zvoleného a postupně zakrývá ostatek okénka, což budí dojem detailu, ačkoli velký celek trvá dál a kamera se z místa vůbec nehnuje)<sup>1</sup>.

Nejmajímavějším pokusem o umělecké využití proměnlivého plátna – pokusem bohužel zapadlým – bylo první praktické použití Chrétiensova objektivu hypergonar, kterého dnes mechanicky a staticky využívá cinemaskop. Použil ho ve svém raném experimentálním filmu *Rozdělat oheň* (natočen 1925, uveden 1928) Claude Autant-Lara a takto o něm pak psal: „Diváci, kteří se dívali na film *Rozdělat oheň* v podobě, v jaké byl promítán po dva měsíce ve Studiu Parnasse, si vzpomenu, že plátno se neustále měnilo, hned bylo širší a hned vyšší; občas operovalo dvěma souběžnými ději. Kromě toho byly některé úseky celé horizontální, jiné vertikální. Ze sedmi dílů, z nichž se film skládal, byly čtyři horizontální a tři vertikální.“<sup>2</sup>

Ještě jedním dokladem snahy pro proměnlivé plátne je film *Picassovo tajemství* od Clouzota, který natočil film na klasický formát, ale pro poslední díl zvolil širokoúhlé plátne.

Tak důležitý výrazový problém, který mnohokrát sužoval praktiky, nemohl nenajít svůj odraz v teoretických pracích, a to dávno před zavedením cinemaskopu. Jedním z nejdůležitějších se zdá názor Ejzenštejna, který vznesl požadavek *kulatého plátna* (přednáška ve Filmové akademii v Hollywoodu) a pak *plátna čtvercového* (v anglickém měsíčníku Close Up)<sup>3</sup>. Ejzenštejn upozorňuje, jak velký význam v životě člověka mají prostorové struktury, přechod od života čtvernožců do postoje homo erectus, jaký význam připadá tomu, že člověk hledá ve vertikále vyjádření svého duševního vzletu, jak se to projevuje od gotických domů po mrakodrapy. Ale z druhé strany se zachoval půvab horizontální linie: daleké roviny, bezbřehé obzory, nostalgie obrovských oceánů vyjadřují krásu přírody nedotčené rychlou civilizací. Jak tento konflikt rozřešit?

„Ejzenštejn doporučuje čtvercové plátne, nestranně traktující prostorové struktury, jež nejsou svým rázem ani svislé ani vodorovné. Přesvědčivě vyvrací argumenty ve prospěch dosavadních proporcí: 1. že statistický výzkum tvaru četných malířských děl ukazuje převážně poměr základny k výšce jako 1,5 : 1,2; 2. že pravouhelník ‚zlatého řezu‘ (1,677 : 1) dominuje v umění po staletí pro svou dynamičnost; 3. že normální zorné pole člověka je spíš horizontální, neboť je lze přímhouřením očí snadněji učinit horizontálním než je stejné prostým způsobem učinit vertikálním<sup>4</sup>. Tato tvrzení Ejzenštejn zamítá uváděje: 1. že v umění, kdy odchylky od normy jsou pravidlem, obyčejný průměr mnoho neznamená; 2. že dynamika od filmu neodmyslitelná (např. rytmická montáž) nemusí být podporována zvláštními proporcemi jednotlivých okének; 3. že vertikální zorné pole získává člověk prostým pohybem hlavy, která se snadněji otáčí vertikálně než horizontálně.“

Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Osmý díl ( 221 )

Ejzenštejnovo pronikavě argumenty však nehovoří ani tak pro čtvercové plátne jako *proti diktatuře standardního plátna* nebo i přímo *pro plátne proměnlivé*. Ve svých dost nejasných poznámkách k vlastnímu článku, v nichž komentující Spottiswoode zdůrazňuje prvky vnitřně rozporné, vyslovil Ejzenštejn právě myšlenku o proměnlivých proporcích promítaného obrazu pomocí plochého pozadí a rámu.

Jak se zdá, zásada proměnlivosti filmového obrazu, jeho velikosti a proporcí – stejně jako dávno přijatá zásada proměnlivé vzdálenosti od předmětu a skladby rozličných záběrů – vyplývá logicky z *mozaikového rázu lidské percepce* (viz str. 141). Každému je zřejmé, že když sedíme na vzdáleném místě na fotbalovém utkání a pozorně sledujeme brankářovu robinsonádu, náš zrak se soustřeďuje na velmi úzkou výseč prostoru, ačkoli oko má určitý stálý zorný úhel, v dané chvíli o nic větší ani menší než obvykle. Když naopak vystoupíme na vrchol hory, odkud se před námi náhle otvírá rozlehlý a krásný výhled, náš zrak, vnímající zároveň celou krajinu, se snaží rozšířit onen přirozený zorný úhel, ačkoli stavba oka zůstává nezměněna (o zásadách zrakové percepce viz str. 37 a n.).

Prvního účinku lze dosáhnout tím, že po velkém celku následuje záběr zblízka. Taková vazba však může u diváka vyvolat dojem, že dramatická postava zároveň změnila stanovisko. Opačný postup není možný: ustoupí-li kamera vzad, aby zabrala rozměrnější zorné pole, vznikne dojem, že dramatická postava stojí v určité vzdálenosti před kamerou, ačkoli autor chce vyvolat dojem, že stojí na *místě* kamery. Do jisté míry zde mohou pomoci transfokatory, objektivy měnící nejen zorné pole, nýbrž i zorný úhel. Není však pochyb, že normálnější bude rozšířit rám obrazu a to jak ve směru vertikálním, tak i horizontálním.

Změny filmového obrazu by se měly přirozeně řídit požadavky dramatické akce<sup>5</sup>. Mají usilovat o *okamžitou* proměnu, jež je analogická ostrému stříhu, nebo *postupnou*, užívající stíračky nebo zatmívání? Zdá se, že žádnou z těchto možností nelze vyloučit. Nabízejí-li se postupně a klidně přechody jako výraz rozumu přijímacího vjemu postupně, je z druhé strany třeba pamatovat na dramatickou hodnotu šoku, překvapení vyvolaného prudkou změnou.

Není pochyb, že správné zacházení s proměnlivými proporcemi obrazu na plátně poněkud *omezí* dosavadní funkci *proměnlivé vzdálenosti* kamery od předmětu i funkci *pohybu kamery*. Bude k tomu pravděpodobně docházet se vzrůstající subjektivizací kamery. Dnes může např. nájezd znamenat tři věci: **1.** hrdina se blíží k předmětu; **2.** nehybný hrdina soustřeďuje svou pozornost na předmět; **3.** režisér soustřeďuje divákovu pozornost na předmět. V mnoha takto probíhajících scénách nelze přesně stanovit, o kterou z těchto tří variant jde. Nelze tedy stanovit, zda hrdina stojí či zda se pohybuje a – což je důležitější – zda se s ním kamera ztotožňuje či ne.

Při proměnlivém plátně bude režisér pravděpodobně užívat nájezdu jen tehdy, změní-li hrdina své stanovisko; půjde-li o soustřeďování pozornosti nehybného hrdiny, použije příslušného (postupného) zúžení obrazového rámu, aniž změní proporce předmětů. V jednom i druhém případě postupná změna naznačí, že kamera se v daném záběru ztotožňuje s některým účastníkem dramatu. Ve třetím případě, když chce režisér divákovi zdůraznit význam nějakého předmětu (který zatím uniká pozornosti dramatických postav), může to naznačit ostrým stříhem a okamžitým přechodem k záběru z mnohem menší vzdálenosti, což je pro vnímající subjekt fyzicky nemožné<sup>6</sup>.

Kombinace *pohybu uvnitř snímku se změnou jeho orámování* může poskytnout nemenší výrazové možnosti než jeho kombinace s pohybem kamery (což jsme rozebírali v druhém díle této knihy). Můžeme si např. představit hrdinův pohyb od kamery (jako v závěru mnoha Chaplinových filmů), při němž se snímek na plátně mění ve směru hrdinova pohybu: hrdina před námi je stále menší, ale přiměřeně se zmenšuje i rozsah „vzduchu“ nad ním nebo kolem něho; pohyb předmětu se tím poněkud tlumí. A naopak když se snímek rozšiřuje proti pohybu hrdiny, odcházející postava je náhle obklopena záplavou prostoru, její odchod se nám zdá prudší.

Podobné možnosti skýtá kombinace *proměnlivého rámování snímku s pohybem kamery*. Např. panoráma vzhůru se současným zúžením obrazu a panoráma dolů s rozšířením plátna jsou – zdá se mi – jaksi přirozené kombinace, odpovídající povaze lidské percepce. Stejně tak nájezd spojený se zúžením a odjezd spojený s rozšiřováním plátna. Ale výjimečně dramatické okolnosti mohou zdůvodnit opačné kombinace popsaných postupů.

Mohou se ovšem kombinovat všechny tři prvky naráz: *změny rámování snímku, pohyby předmětu a pohyby kamery*. Vzniká tak ohromující množství nejružnějších kombinací (např. obraz se rozšiřuje – jezdec pádí v plenéru – provází jej panoráma nebo travelling; nebo obraz se zužuje na vertikální obdélník – panoráma vzhůru – herec skáče shora dolů podél svislé osy obdélníka, atd.). Je to velmi rozsáhlé téma, hodné zvláštního rozboru, k němuž však nastane nejpříhodnější doba, až praxe – aspoň experimentální – poskytne první materiál<sup>7</sup>.

Jerzy Plażewski: Filmová řeč – Osmý díl ( 222 )

S otázkou velikosti a proporcí filmového obrazu pojí se při proměnlivém plátně závažná otázka *asymetrie* obrazu. Jen nejrozsáhlejší záběr může být rozložen po celé ploše velkého plátina přesně kolem osy projekční plocha – promítací aparát. Avšak už záběr, formovaný do klasického rámu, a všechny menší formáty (horizontální, vertikální, čtvercové) se budou moci umísťovat jak na levé tak na pravé straně této scény. Použijeli režisér např. křížového střihu dvou souběžných akcí, aby zdůraznil přechody od jedné akce k druhé, bude. moci scény jedné akce umísťovat na levé straně plátina a scény druhé akce na straně pravé. V krajním případě dospějeme k zásadě prostorové skladby, k současnému uvádění dvou různých snímků vedle sebe. Ale tím se budeme zabývat až v kapitole o polyvizii. (viz str. 372).

#### POZNÁMKY:

- 1.) Z použití clony, máloky uplatňované po zavedení zvuku, stojí za zmínku postupující clona z prvního záběru Carného *Návštěvy z temnot* (ďáblovi poslové putují pouští, jejíž obrovitost a prázdnota se postupně odhaluje) a zakrývající clona v ironickém zakončení Clouzotových *Dábelkých žen* (plátno se zavírá a náš pohled se soustřeďuje na malého žačka, jemuž se zdá, že vidí duchy, a pro každý případ si sám stoupne do kouta).
- 2.) Radio, Cinéma, Télévision, Paříž, č. 23 z dubna 1957.
- 3.) Dva Eizenštejnovy články o čtvercovém plátně, otištěné v londýnském časopise *Close Up*, nikdy nebyly uveřejněny rusky. Úryvky z nich a jejich rozbor citujeme podle knihy Raymonda Spottiswooda: „A Grammar of the Film“, str. 142-146. – Eizenštejnova práce vyšla mezitím rusky ve sborníku *Voprosy kinoiskusstva*, vyp. 4, Nakl. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moskva 1960, str. 218-237. Viz i český překlad: *Dynamický čtverec*. Film a doba, 1961, č. 2, str. 99-103 a č. 3, str. 189-196. (Pozn. překl.)
- 4.) český filmolog Jiří Struska provedl v roce 1959 zajímavý výzkum o formátech vynikajících děl světového malířství, navazuje tak v konkrétnější formě na práce německého filosofa a fyzika Gustava Theodora Fechnera. Prozkoumal 495 obrazů pražské Národní galerie a 986 obrazů amsterodamského Rijksmuseumu. V pražských sbírkách převažovaly gotické obrazy podlouhlých rozměru, komponované ve značně míře vertikálně. Amsterodamská galerie se vyznačovala tím, že v ní bylo hojně zastoupeno nizozemské barokní malířství, v němž horizontální kompozice (krajinka, zátiší, zánrovy scény) byla zvláště bohatě zastoupena. Grafika byla z výzkumu vyloučena. Shrnutí výsledků prokázalo obrovskou podobnost proporcí v obou galeriích. Tu i tam převažovaly vertikální kompozice (portrét). Ještě zajímavější je to, že jak ve vertikálních, tak v horizontálních formátech měly drtivou většinu obrazy s poměrem stran 1 : 1,3 a 1 : 1,4 (poměr stran v éře němého filmu byl 1 : 1,33, dnes je 1 : 1,38). Je to v rozporu s tezemi Fechnera, který přeceňoval význam pravidla „zlatého řezu“ (1 : 1,66). Pro širokouhlé plátno (proporce cinemaskopu jsou 1 : 2,55) je snad nejpodstatnější to, že počet podlouhlých obrazů, u nichž poměr stran překračoval 1 : 2, byl v Rijksmuseumu 3,4 % a v Národní galerii 1,6 %. (Jiří Struska: *Formát filmového obrazu*. Film a doba, č. 12 z r. 1959.)
- 5.) Režisér Marcel L'Herbier v interviewu o širokých plátnech (*Sight and Sound*, Londýn, č. 4 z jara. 1955) mimo jiné prohlásil: „Hodlám natočit film ‚Adrienne Mesurat‘ podle subtilního románu Juliana Greena. Na počátku filmu bych rád použil širokého plátina, ale jak by se děj rozvíjel, chtěl bych, aby se plátno zmenšovalo a tak symbolizovalo vzrůstající pocit uvěznění, který nakonec přivádí hrdinku k šílenství.“
- 6.) Třetí způsob (jako ostatně i první) je ovšem možný i v dnešním filmu, bez proměnlivého plátina. Okolnost, že druhého postupu nelze použít, přispívá však k tomu, že v používání jednotlivých postupů při řešení určitých úkolů roste libovůle, neboť dosavadními metodami se trojí možný způsob takjaktak jednoznačně řešit nedá.
- 7.) Američan Glenn H. Alvey za finanční podpory Britského filmového ústavu natočil roku 1956 experimentální film *Dveře ve zdi* (podle H. G. Wellse) systémem proměnlivého plátina, který nazval „Dynamic Frame“ (dynamický rám); tento systém – jak se zdá – prakticky řeší některé problémy, jež jsme tu naznačili (srov. např. článek Egona Larsena: *Projekční plátno roste a zmenšuje se*. Südkurier, Kostnice, 29. září 1956) Alveyův film se mi bohužel nepodařilo zhlédnout.

## XLI. – STEREOFONNÍ ZVUK

Béla Balázs, jemuž vděčíme za mnoho výstižných poznámek o povaze filmového zvuku, napsal: „Směr zvuku nelze pomocí zvukových ‚reflektorů‘ tak přesně určit jako je tomu u světla. Nemáme tak přímočarý ‚zvukový proud‘ bez rozptylu jako je proud světla.“<sup>1</sup>

Vynález stereofonie odporuje takovému tvrzení. Filmový amplión, umístěný uprostřed za plátnem, redukoval velké bohatství zvuku v okolí registrující aparatury (zvuků) v rovině filmového děje, před touto rovinou a za ní) jen, na *jeden bod*. Vzájemný vztah zvuků v rovině akce a v pozadí se dal věrně vyjádřit pomocí jediného ampliónu, neboť pohybům směrem k této rovině a směrem od ní odpovídala vzrůstající nebo zmenšující se intenzita hlasu. Naproti tomu zvuky *před* rovinou akce (vznikající tedy jaksi za zády diváka pozorujícího děj) musely vycházet z téhož bodu, umístěného právě na opačné straně než zdroj zvuku.

V rovině děje to také nevypadalo ideálně; častému pohybu herce nebo jiného zdroje zvuku napříč osy snímání, tj. např. zleva doprava, neodpovídal žádný pohyb zvuku. Široká plátna dala pocítit tento nedostatek velmi silně, neboť krajní body filmové akce se ještě víc vzdálily od ústředního ampliónu. Proto se technika širokých pláten poměrně rychle doplňovala stereofonní technikou, prostorovým zvukem. Jako hudba a akustické efekty, jež tvůrci po vynálezu zvuku okamžitě a bez výhrad přijali, kdežto proti dialogu ještě delší čas brojili, tak také stereofonní zvuk byl přijat téměř ihned, zatímco širokouhlé plátno dál naráží na odpor.

Stereofonního zvuku dosahujeme souzněním celé sestavy ampliónů, rozmístěných v *různých bodech plátina a v hledišti kina* a reprodukcijících zvuk zaznamenaný na několika samostatných zvukových stopách. Škála takto získaných nových výrazových možností není zvláště rozsáhlá; dosahované efekty však umožňují podstatným způsobem rozšiřovat filmový prostor, budit dojem jeho hloubky a trojrozměrnosti. Je přitom třeba rozlišovat tři skupiny použití:

1. různé využití *dvou* nebo *tří skupin ampliónů*, 2. pohyb zvuku do *hloubky hlediště kina*, 3. pohyb zvuku v *rovině plátina*.

Fakt, že existuje mnoho samostatných zvukových stop téhož obsahu, částečně obsahově shodných nebo zcela odlišných, umožňuje poprvé vědomě použít zvukového kontrapunktu, tj. souběžného vedení *dvou* různých *zvukových motivů*. V dosavadním systému se takové kontrapunktické efekty někdy vyskytovaly, byly však tlumeny technickou nepřesností: jeden zvuk překrýval druhý, neboť oba vycházely z téhož zdroje (jednotlivého ampliónu), i když akce svédčila o něčem jiném. V *Románu podvodníka* od Sachy Guitryho zpívala v jedné scéně tlustá a škaředá zpěvačka a její vokální vystoupení překrýval sborový zpěv pochodujících vojáků. Oč silněji by na diváka působil tento vtipný kontrapunkt, kdybychom sbor vojáků neslyšeli, z plátina, nýbrž z prostoru kina, ze zcela jiného zdroje.

Dnes je možné, aby zvuk působil ve dvou i ve třech rovinách zároveň. Zvuky, vycházející z těchto rovin, budou se sice dál *překrývat*, neboť k divákovým bubínkům budou pronikat současně, nebudou se však *rušit*, neboť budou přicházet z různých směrů. Bude tedy možné skoncovat s nerealistickým tlumením hluku, např. pouličního, aby bylo slyšet rozhovor dvou osob na ulici; pouliční hluk prostě přejde na jiné amplióny a ústřední amplión bude vyhrazen hlavněmu dialogu.

Pokud jde o konstruování filmového prostoru, dobývá stereofonie pro film nový rozměr: začíná být reálné to, *co je před* rovinou plátina.

V prvním, programu cinerámy To je cineráma se jednoho novátorského, výrazného účinu dosáhlo nikoli pomocí trojitého širokouhlého plátina, nýbrž pomocí stereofonního zvuku. Ukázala se hlavní loď katedrály sv. Štěpána ve Vídni při mši, zpívané chórem chlapců, jež na snímku nebylo vidět. Hlasy zpěváků se blížily a postupně mohutněly, až se v kulminační chvíli zleva a zprava ukazovaly první postavy chlapců v bílých komžích se svícemi v rukou. Pomalou měli kameru další chlapci a zpěv se přenášel ze zadních ampliónů na přední.

V témže programu se podobného efektu prostorovosti dosáhlo ve snímku přistávání letadla ha palubu lodí tím, že hučení motoru přicházelo k divákovi nejprve zezadu a letadlo vletlo do obrazu ve chvíli zvukové kulminace.

Takto konstruovaný filmový prostor, pojednáváný v uvedených příkladech jen informativně, může nabýt *samostatných dramaturgických hodnot*. V anglickém filmu Rolanda Neama *Muž, který nikdy nebyl* je scéna, jež by byla bez stereofonie nesrozumitelná. Nepřátelská loď útočí hlubinnými bombami na ponorku, ukrytou na mořském dně. Loď vrhá bomby ve víceméně pravidelných intervalech – v (předních) ampliónech a na tvářích posádky cítíme, jak se blíží. V určité chvíli padají bomby v nejtěsnější blízkosti, ale začínáme je už slyšet zadními amplióny. Přes ohlušující detonace si posádka začíná blahopřát – cítíme, že útok už není nebezpečný.

Ve srovnání s možnostmi, jež skýtá rozmístění ampliůnů *po stranách* a v hloubce kina, připadají mi možnosti, vyplývající z umístění ampliůnů *v pravém a levém rohu plátna*, mnohem skrovnější.

V prvních stereofonních filmech se často stavěli herci nepřírozeně daleko od sebe, aby hlas jednoho doléhal zřetelně zleva a druhého zřetelně zprava, ale to se už našťásti zavrholo. Pískání jedoucí lokomotivy, které putuje za obrazem z levé strany snímku na pravou, samozřejmě zcela odpovídá naší zkušenosti ale jakmile se s ním setkáme několikrát, zcela je přestáváme vnímat. Přitom je můžeme pozorovat hlavně v první a druhé řadě sedadel, v hloubce hlediště rozdíl směru téměř zaniká.

#### POZNÁMKY:

1.) Bela Balázs: „Film“, str. 221.

## XLII. - STEREOSKOPICKÝ FILM

Touhu po prostorovém vidění, po vidění *trojrozměrného světa*, můžeme uznat za legální požadavek publika, směřující k integrálnímu realismu. Odedávna se vyvíjelo úsilí, aby se také tomuto požadavku učinilo zadost. Není však vyloučeno, že by vybavení filmu třetím rozměrem na způsob stereoskopu přineslo víc škody než užítu.

Nemám tu na mysli drobné nevýhody stereoskopie, jež spočívají např. v tom, že nelze používat zadní projekce a různých maket. Jde o nebezpečí, jež ohrožuje umění proto, že se příliš přibližuje skutečnosti.

Dokonale iluze skutečnosti by umění zabila. Žádný dogmatismus prospěch nepřináší, proto se stanovisko Arnheima, který spatřuje podstatu filmu v jeho omezení (dnes už v mnoha ohledech překonaném), zdá anachronické. Z druhé strany však musíme pozorně sledovat danajské dary, jež nám poskytují nové techniky, a pečlivě hodnotit možné zisky a ztráty.

Reprodukce *tří rozměrů na ploše* bude vždy jen technickým trikem. Nelze ji srovnávat např. s barvou ve filmu, jež vskutku vtrhla na filmové plátno, aniž použila nějaké náhražky. Proto by nás filmová stereoskopie jen zdánlivě přibližovala k integrálnímu realismu, neboť by byla prvkem „ireálně realistickým“, „konkrétně abstraktním“.

Dodejme ještě, že dojmy, jež nám poskytují dosavadní stereoskopické systémy, nevyjadřují plastickou předmětnost světa, nýbrž spíš jeho prostorovost: předměty, jež jsou v prostoru předváděném divákům, vypadají jako ploché makety z lepenky, zastrčené do země v různé vzdálenosti od kamery. Dobře cítíme, jak jsou tyto makety od sebe vzdáleny, vůbec však nepocítujeme jejich objemnost.

Nejbolestnějším důsledkem stereoskopie jsou další *potíže*, a to *se skladbou*. Různou vzdálenost k předmětům, kterou divák v stereoskopickém filmu velmi reálně vnímá, nelze překonávat tempem, v němž po sobě následují různé záběry. Rychlá montáž záběrů jednoho výjevu, předmětně si podobných, avšak snímaných v různé velikosti, by v divákovi vyvolávala dojem – jak výstižně konstatuje Renato May<sup>1</sup> – „že (divák) kolem hrdinů skáče hned sem hned tam, ocitaje se v různých vzdálenostech od nich a dívaje se z různých úhlů, kdykoli se na plátně mění záběr.“

Můžeme se ovšem domnívat, že by se po určité době u diváka vytvořily konvence, jež by takové skoky akceptovaly. I tenkrát by však taková montážní mozaika trojrozměrného světa byla v rozporu se skutečnou percepcí; zdánlivě větší realismus části takové mozaiky by spíše ztěžoval než usnadňoval to, aby divák předváděnou podívanou přijal jako celek. Nejen to – trojrozměrné by ve filmu byly především blízké předměty. Jak se vzdalujeme od objektivu, *dojem trojrozměrnosti mizí*. Ve fotonorámě se krajiny bez popředí zdají stejně ploché jako na fotografii. Jak by se postava vzdalovala od kamery, nevyhnutelně by se *zplošťovala* což by se opět pojilo s pocitem, že tato postava ztratila dramatický význam a v jistém smyslu by ji to i ponížilo<sup>2</sup>. A když se postava vzdaluje, nemusí režisérovi vždycky jít právě o tento účín.

K tomu přistupuje nemalý nedostatek – technické obtíže. Jak nutnost nosit speciální brýle (v západních systémech), tak znehybnění diváka v jedné šťastné pozici (v sovětském systému) *vtíravě připomíná techniku*, a tím i umělost, fiktivnost podívané. O fyzických obtížích ani nemluvíme.

Sergej Ejzenštejn, jeden z mála nadšených stoupců stereoskopie ve filmu, zdůvodňoval přednosti nové techniky takto: „Různá vzdálenost při natáčení nutí vyobrazení, aby se do nekonečna rozestupovalo do šířky i do hloubky a stalo se Prostorem, anebo aby se jeho hmota hrnula na diváka, a stalo se tak smyslově pocitovaným, trojrozměrným Objemem. A tak to, na co jsme si zvykli jako na plošné vyobrazení promítnuté na plátno, nás pojednou ‚vtahuje‘ do neviděného dříve prostoru kdesi za plátnem, nebo se na nás ‚vrhá útokem‘ jehož síla nikdy předtím nebyla vůbec myslitelná... Taková skladba poskytuje v jediném záběru možnost... maximálního kontrastního srovnání objemu a prostoru.“<sup>3</sup> Jako doklad pro svou tezi uvádí Ejzenštejn slavnou scénu z *Ivana Hrozného* (I. epocha), v níž popředí zaujímá mohutný carův profil a daleko v pozadí se vine procesí, jež přišlo cara prosit, aby se vrátil.

O mnohém by se tu dalo pochybovat; i o vtahování diváka do „neviděného dříve prostoru kdesi za plátnem“, neboť v prostoru za plátnem trojrozměrnost zaniká, i o samotném příkladu, který je tak působivý v dvojrozměrném filmu a jehož jasná platnost si nevyžaduje žádné další prostředky.

Nepochybně však má Ejzenštejn pravdu, když ukazuje na prospěch, jež odtud vyplývá pro hloubkovou stavbu obrazu o mnoha rovinách, kterou stereoskopie zdůraznila a divákovi předložila v přehlednějším uspořádání. Je to tím důležitější, že v době, kdy se rozšířilo integrální vyprávění, začíná režisér věnovat zvláštní péči tomu, aby jednání dramatických postav komponoval „objemově“.

## XLIII. – POLYVIZE

Operuje-li normální film montáží v *čase*, polyvizní film operuje montáží v *prostoru*. Přesněji: i v čase i v prostoru.

Ve své nejstarší podobě, vytvořené Abelem Gancem v jeho *Napoleonovi* (1927), spočívá polyvize v tom, že se na širokoúhlé plátno promítají *tři obrazy současně*. Tyto obrazy, spojující se v divákově vědomí v jakousi zmoženou expozici (viz str. 110), navazují spolu těsnou spojitost, kterou nazývám montáží v prostoru. Montáž v prostoru samozřejmě nenahrazuje montáž v čase, nýbrž ji sugestivně doplňuje.

Polyvize se řídí zásadou *zvětšit obsahový náboj* jednotlivého záběru a v souvislosti s tím poskytnout divákovi *větší možnost, aby si svobodně zvolil* předmět svého pozorování. Tato zásada pozoruhodně koresponduje s novými tendencemi ve filmové režii, jako je využívání hloubky ostrosti, rozvíjení děje ve dvou rovinách, inscenace záběru do hloubky a provokování diváka pomocí zámlk, aby zaujal aktivnější postoj vůči filmové skutečnosti<sup>1</sup>

Gance nedospěl k polyvizi cestou technické vynalézavosti, nýbrž cestou estetické potřeby. V *Napoleonovi* ho podněcovalo to, že byl fascinován postavou titulního hrdiny. Prostřední obraz byl obvykle věnován císařově osobě a oba boční obrazy monumentalizovaly centrum, směřující symetricky (podle principu zrcadla) k hlavnímu obrazu. Napoleon, přítomný ve středu, „přeskakoval“ někdy najeden z bočních obrazů a při jízdě se dokonce ukazoval zároveň na pravém i na levém plátně. Gance tak vyjadřoval mýtus o jeho všudypřítomnosti.

V posledním postupu se skrývá možnost, jež je blízká kubistům, *obhlížet předmět* (událost) *současně ze všech stran*, z různých hledisk; to je jeden z mnoha velmi zajímavých podnětů polyvize.

Nesmělou náhražkou tohoto „kubistického“ polyvizního postupu je např. scéna z Renoirovy *Feny*, v níž se na Michela Simona díváme v jeho přirozené podobě zezadu, v zrcadle zpředu a mimo to ho vidíme na vedlejším autoportrétu. Jiným příkladem je známá scéna z Wellesovy *Dámy ze Sanghaje*, v níž vidíme Wellesa a Ritu Hayworthovou zároveň jak v přirozené podobě, tak v mnoha zrcadlech stojících v půlkruhu.

Rozšíření zorného pole a zvětšení divákovy svobodné volby často vyvolává představy o podobnosti polyvize a cinemaskopu. Podobnost je však povrchní a rozdíly v možnostech ohromné. Sám Gance, hodnotící v podstatě široké plátno jako krok vpřed (ač nevelký), přirovnává je ke „koni, jemuž sundali klapy. Ale kůň proto nezačal běhat rychleji“<sup>2</sup>.

V dalším režisérově vyznání se jako dominanta prosazuje tendence ke zvětšování obsahové náplně obrazu; této tendenci cinemaskop nečiní zadost. O *Napoleonovi* Gance píše: „V bitvě poduškami v ložnici, kde spal mladý Bonaparte, jsem v jedné chvíli spojil v jednom záběru devět rozmanitých výjevů natáčených zvlášť... Expresivita se v tomto krátkém časovém zlomku ohromně zvýšila. Dnes ještě vášnivěji toužíme po pohybu, chceme vidět všechno zároveň, číst všechny noviny, všechno vědět, všechno poznat, všechno si prohlédnout. Naše doba to po nás žádá, proto se polyvize stává podvědomou potřebou. Místo pohybu se nám na širokých plátnech předkládají pohledy na pouštní duny. Jaká ztráta expresivity! Kdybychom sečetli všechen požitek, jaký poskytuje široké plátno během tříhodinového představení, a všechnu nudu vyvolanou mrtvými místy na plátně – obávám se, že by nad požitekem převážila nuda.“<sup>3</sup>

Současná projekce tří různých obrazů bude ovšem po divákovi vyžadovat, aby se *více soustředil*, a po režisérovi, aby obrazy *čitelně uspořádal* a aby hlavnímu obrazu výrazně podřídil doplňující obrazy, jež musí být stavebně prosté a přehledné.

Můžeme akceptovat to, že v hraných filmech (v protikladu k básnickým impresím, k publicistickým a dokumentárním filmům) se budou boční doplňující obrazy vyskytovat při zobecňování nebo při vytváření nálady, naproti tomu zmizí tam, kdy by mohly konkurovat rychlým dějovým zvratům.

Zdá se, že polyvize může *obnovit Ejzenštejnovu asociativní montáž*, jež si těžko hledá místo v dnešní kinematografii, a přizpůsobit ji moderním vyprávěcím postupům.

Ejzenštejnův životopisec Jean Mitry dospívá k témuž závěru z jiné strany, nikoli rozbořem možnosti polyvize, nýbrž rozbořem tvorby tohoto sovětského režiséra: „V *Deseti dnech, které otřásl světem* není vlastně konfrontace realistického obrazu se symbolem; je jenom nahrazení jednoho druhým, jak se jedny obrazy připojují k druhým. Ale poněvadž tu je jenom posloupnost obrazů, bylo třeba do rámce téhož sledu včlenit dva typy záběrů odlišné povahy... Kdybychom však místo jediného plátna disponovali několika – např. trojitým plátnem Abela Gance –, měli bychom několik obrazů, tedy i... několik možných sledů. Na první pohled je patrné, že jeden sled by mohl být harmonicky nebo kontrastně kombinován s druhým. Můžeme si tedy představit jakoukoli dramatickou akci, jež se logicky rozvíjí na prostředním, nejdůležitějším plátně a na bočních plátnech doplňující

Úloha *nájezdu* kamery, zejména pak *pohybu předmětu ke kameře*, neúměrně vzrůstá; tyto prostředky nabývají nových kvalit. Předmět snímání se prodírá z mlhy neutrální dvojrozměrnosti, aby si – obrůstaje objemovým „masem“ – uzurpoval právo fascinovat diváka; tím, že poprvé v dějinách filmu dráždí jeho hmat. Na nevybíravé hollywoodské reklamě dobrodružného filmu *Pán-Dábel*, natočeného systémem 50, něco je: „ženy vám sedají na klín, lvi vám skáčou na krk“.

Uvedené přednosti se nám přesto zdají dost nepatrné. Nedá se přehlédnout ani fakt, že stereoskopické filmy, které se natáčejí odedávna (v SSSR bez přestání od roku 1941), nejen nezlákaly žádného velkého tvůrce, nejen nevydaly ani jedno vynikající dílo, ale nezískaly si ani publikum alespoň natolik, jako teoreticky mnohem nezajímavější plátno širokoúhlé.

Nechceme předem pronášet konečný soud o věci, kterou může od základu obrodit buď nějaká překvapující technická novinka nebo jedna silná tvůrčí individualita; budiž nám však dovoleno soudit, že v nedostatku trojrozměrnosti se skrývá jedno z těch omezení kinematografie, jež jí umožňuje, aby nesplynula se skutečností a – zůstala uměním.

### POZNÁMKY:

- 1.) Renato May: „Il linguaggio del film“.
- 2.) Srov. např. Irosovy poznámky v knize „Wesen und Dramaturgie des Films“, str. 80.
- 3.) S. M. Ejzenštejn: „Kamerou, tužkou i perem“, 2. vyd., str. 161-162.

obrazy, symbolicky vyjadřující hlavní děj. Tu bude přijatelné i sousoší s koněm, konfrontované s Kornilovem, i harfenistky, konfrontované se sjezdem sovětů, i soška Napoleona, konfrontovaná s Kerenským – prostě všechno. Tyto obrazy nebudou zasahovat do dramatu, zůstanou stranou. A co víc, budou koexistovat v čase... Špatná tedy nebyla zásada, nýbrž její uplatnění, jež umožnil klasický formát s jednou jedinou melodií... Je to nástroj, který neodpovídá tvůrčovým záměrům: symfonii nelze zahrát na klavír.<sup>44</sup>

Dalším programovým bodem polyvize se zdá být *obnovení* dramaturgické *skladby*, především skladby *synchronní* a *paralelní*. Kontrapunktické rozvíjení děje (např. obléhání – obléhající, sytí – hladoví apod.) dosud vyžadovalo buď paralelní skladbu nebo kontrapunkt obrazu a zvuku. Polyvize, vyhýbající se úskalím obou těchto postupů, řeší problém jen na základě vizuálního kontrapunktu, obrazu s obrazem. Poetická pádnost, jež se v tom skrývá nemá obdobu.

Snadno si můžeme představit mnohonásobnou expresi v Makarczyňského filmu *Život je krásný*, v němž se motiv „tance na sopce“ proplétá s motivem atomové hrozby. Kdyby se tam vedle zvukově-obrazového kontrapunktu (písnička *C'est si bon* a scény z Dachau) mohlo použít kontrapunktu vizuálního (současný obraz karnevalu v Nice a tábora v Dachau) – idea filmu by se stala ještě suggestivnější.

Potvrzuje to ostatně Ganceův pokus. V polyvizním programu *Magiráma*, uvedeném v soutěži experimentálního filmu v Bruselu v roce 1958, „přeložil“ do polyvize ukázky svého filmu *Žalují!* (1937). Klade vedle sebe obrázky, které dřív následovaly po sobě, a staví své vidění na silně kontrastních prvcích. Hřůzný dojem slavného pochodu padlých proti živým posilují na bočních plátnech obrazy útěku živých z ohroženého města. Vojáka, umírajícího v blátě, obklopují přeludy míru a štěstí. Ve snaze po maximálním nasycení obrazu obsahem užívá Gance i v polyvizi zmnožených expozic, takže v jedné chvíli se na plátně vyskytuje šest obrazů, nikoli jen tři.

Jiným důležitým posláním polyvize může být obnovení pohybu. Dojem pohybu v záběru klasického nebo i širokouhlého formátu (nezáleží na tom, zda vychází z pohybu kamery nebo z pohybu objektu) je jaksi pohlcován statickou tmou, v níž je zavěšeno plátno. Avšak cestující ve vlaku, který se setkává s expresem uhánějícím opačným směrem, má intenzivnější pocit rychlosti než jede-li vlakem, který míjí vagóny stojící ve stanicích.

Do zmíněné *Magirámy* byl mimo jiné zařazen krátký film Nelly Kaplanové *Pouť*, dokumentární impresie, jejíž určité partie se natočily jen proto, aby se ukázalo, jak lze tento pohyb násobit. Po cinemaskopu, cinerámě, po systému Todd AO tu Gance využívá tradičních záběrů jízdy lunaparkem. Na všech třech plátnech jsou to však obrazy pohybu vpřed, levý obraz je nadto zrcadlovým opakem pravého obrazu. A zdálo se, že postupem, jenž se tu nabízí, bude především konfrontace pohybu vpřed na ústředním plátně s pohybem vzad na bočních plátnech.

Konečně je třeba se zmínit o dekoračních funkcích polyvizního *násobení obrazů*, které můžeme nazvat *metodou vlysu*. Jde konkrétně o násobení třemi, tj. o opakování téhož obrazu na všech třech plátnech. Tohoto postupu se použilo už v *Napoleonovi*. Oddíl pochodujících vojáků snímaných v polodetailu vyvolává účín disciplinovanosti, nutné při přehlídkách; tento účín ještě vzrůstá tím, že obraz oddílu je trojitý – tvoří živý vlys jednotné a synteticky komponovaný.

Méně přesvědčivá byla aplikace Ganceovy metody vlysu na abstraktní kanadský film Mac Larena *Pryč se starostmi*, který se opírá o zajímavé barevné asociace. Gance „přeložil“ kanadský film do řeči polyvize tím, že rozšířil klasický formát o prvky téhož formátu. Vyplynuly odtud nahodilě kompozice, narušující kompozice původní; celek se jen při jisté dávce štěstí mohl prokázat autonomními hodnotami.

V dubnu 1960 použil Ganceovy metody polský televizní režisér Adam Hanuszkiewicz. Na trojitém plátně – využívaje z 95 % cizího materiálu, hlavně sovětských němých filmů – vytvořil podívanou, kterou nazval *Triptychem o Leninovi*. Ganceovy experimenty tu poprvé posloužily k vytvoření podívané s výrazným ideovým posláním, kde žonglování formálními nápady nebylo samoučelné, nýbrž *podřizovalo se vyjadřovanému obsahu*.

K použití trojitěho plátna přiměly Hanuszkiewicz Ejezenštejnovy němé filmy: touha vidět vedle sebe, nikoli po sobě, určité efekty asociativní metody z *Generální linie*. Toto „polyvizní“ vidění sovětských mistrů němého filmu zdůraznil Hanuszkiewicz nejsilněji citátem z Dovženkova *Arsenálu*. Ukrajinský režisér tam v obrazech války operoval záběry tří žen, jež marně čekají na návrat svých mužů: Rusky, Francouzky a Němky. Hanuszkiewicz uvedl tyto tři ženy vedle sebe, jak čekají současně, a tím umocnil účín, o který Dovženkovi nepochybně šlo.

Jeden záběr, zobrazující matku ve smutku, posloužil ke vzniku zajímavého *barevného kontrastu*. Černobílému obrazu matky na ústředním plátně byly postaveny do protikladu dva záběry vybuchujícího šrapnelu, jež se doplňují jako obrazy v zrcadle; tyto záběry se virážovaly na červeno. Už sám kontrast barev vyjadřoval ve zkratce smysl scény.

Hanuszkiewicz zásadně rozvíjel hlavní motiv na ústředním plátně (postava Lenina se např. vždycky ukazuje uprostřed), ale někdy se od tohoto pravidla odchyloval. Tak např. rychle stříhaný obraz kontrarevolučního kulometu se nečekaně objevuje hned napravo, hned nalevo, hned uprostřed a vytváří tak pocit, že revoluce je ohrožována ze všech stran.

Zajímavé možnosti polyvize spočívají v tom, že režisér *upouští od jednoho plátna*; *Triptych* je předvedl ve scéně, v níž bylo po stranách vidět slunečné záběry spuštěného Dněprogesu a uprostřed obraz vesnického děvčete, sfukujícího zadymenou petrolejkou. Když lampa zhasne, zůstane prostřední plátno po nějakou dobu temné, a divákova pozornost se přenáší na boční plátna.

Příznačným rysem *Triptychu* byl *simultánní stříh* na všech třech plátnech. Vedlo to někdy k otřesným efektům. Ukazovaly se např. obrazy mírového života newyorské, varšavské a pařížské ulice, které byly najednou přerušeny aby se na všech plátnech zároveň exponoval strašný obraz atomového výbuchu. Častěji se však zdálo, že tato simultaneita tvůrcevo představitost brzdí.

Vcelku nás Hanuszkiewiczův experiment přesvědčil, že polyvize je zvlášť vhodná pro náladový publicistický film, který si neklade za cíl informovat diváka, nýbrž který operuje známým materiálem – ten však s pomocí polyvize předkládá zvlášť suggestivně a objevně.

Technicky a výrazově jinou polyvizní podívanou předvedl na světové výstavě 1958 československý režisér Alfred Radok. Radokův systém se nazývá *polyekran* a jeho první program měl sloužit filmovému naslouchání hudbě.

Na hluboké scéně s matově černým pozadím je umístěno osm plátěn (téměř třikrát víc než u Gance) různé velikosti a rozmanitých tvarů, v různé vzdálenosti od diváka a různě vůči němu skloněných. Předem složená hudba byla východiskem tvůrce, který ve shodě s jejím rytmem a melodií promítal na každé plátno jiný obraz, černobílý nebo barevný. Černobílé jsou vystřídány barevnými nebo naopak, obraz na jednom plátně přechodně mizí, aby podtrhl význam obrazu, na sousedním plátně, potom se objevuje znovu. Na levém horním plátně hodí dáma z balkónu, červenou růži – na pravém dolním plátně jí v letu chytá elegantní mládenec v renesančním kroji. V divákově vědomí vzniká pravidelný oblouk, opsaný růží ve *filmovém prostoru mezi plátny*.

Polyekran, pojatý jako vizuální doprovod hudby, operoval obrazy statického obsahu, ornamentálními a obecnými. Zdá se však, že změnil-li obrazy, může plnit samostatnější úkoly, např. v oblasti filmu básnického, osvětového, turistického, zejména pak publicistického.

*Krajní mnohorovinový ráz* tohoto systému připomíná *rapidmontáž*, oblíbenou Dellucem a francouzskými impresionisty (viz str. 164). Jako slavná symfonie jízdy z Ganceova *Kola života*, spájající ve zhuštěnou sekvenci kola, koleje, semafora a telegrafní sloupy, tak může polyekran uskutečňovat velké syntézy, působící nikoli sledem obrazů po dramatické linii, nýbrž souhrnem simultánních obrazů.

Polyekran má jeden rys společný s divadelním, operním nebo baletním představením: každý divák podle svého místa v hledišti vnímá *poněkud jinou podívanou*, s poněkud změněnými prostorovými poměry. Z druhé strany nemůže polyekran, podobně jako divadlo, neomylně řídit divákova, pozornost a jeho asociace, neboť ještě ve větší míře než u Ganceovy polyvize není tu žádná jistota, že se divák soustředí právě na určité plátno.<sup>5</sup>

Ze všech nových technik – i když sem přičtete techniky, jež prakticky ještě nevykristalizovaly, jako projekce bez plátna, magnetický zápis obrazu nebo nešťastný „čichový film“ – zdá se mi právě polyvize esteticky nejneproduktivnější. Nikdy zajisté nevytlačí, klasickou kinematografii. Ale jen ona má šanci vypěstovat v divákovi nové psychické dispozice, vyvolat nový typ estetických zážitků, odlišných od zážitků dosavadních.

Neboť – jak krásně řekl Balázs – sled obrazů v čase je melodie a simultánní soubor obrazů je akord.

#### POZNÁMKY:

- 1.) Srov. Jerzy Płażewski: *Czy nowe techniki wpływają na rozwój filmowych środków wyrazu?* Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 31 z roku 1958, str. 79.
- 2.) Abel Gance: *Obrat k polyvizi*. *Cahiers du Cinéma*, Paříž, č. 31 z prosince 1954. Cituji podle Filmu na Świecie, Varšava, č. 1 z ledna 1956.
- 3.) Tamtéž.
- 4.) Jean Mitry: „S. M. Ejezenštejn“, str. 53-54.
- 5.) Nezapomínám se tu jinou nesmírně zajímavou Radokovou myšlenkou, jež nese název *Laterna magica*, poprvé se uskutečnila, v Bruselu roku 1958 a od té doby pokračuje v Praze. Spočívá v proplétání a kombinování filmového a jevištního děje a vyžaduje účast živého herce. Proto ji zařazují do estrádní tvorby inspirované filmem.

# DEVÁTÝ DÍL

## XLIV. – ANALYTICKÉ A INTEGRÁLNÍ VYPRÁVĚNÍ

### VLIV TECHNIKY NA RÁZ VYPRÁVĚNÍ

Film se staví ze sekvencí, sekvence ze scén, scény ze záběrů a jejich stavba se nazývá skladba (montáž); její pravidla jsme poznali. A přece, když srovnáváme současné filmy s arcidily filmové klasiky, vzniklými kolem roku 1925, bez potíží pozorujeme rozdíly ve stavbě. Pomalu a nepozorovaně probíhá příznačný vývoj názorů na specifčnost filmové řeči, na divákův vztah k filmové skutečnosti, na podstatu stavby filmového vyprávění; tento proces si vždycky neuvědomují ani sami tvůrci.

Problém je složitý. Zmíněný vývoj nevedl od jednoho rovnovážného stavu k druhému, který se dá snadno popsat, nýbrž probíhá dál. Ba je možné, že větší část tohoto vývoje patří teprve budoucnosti kinematografie. Přesto však určité tendence a teorie s nimi spjaté – i když mají ráz pracovní, nikoli konečný – je třeba už dnes vzít v úvahu. Výchozím rovnovážným stavem byla pro současnou kinematografii estetika němého filmu, utvářená na sklonku dvacátých let sérií pravých arciděl. Hlavní stavební metodou těchto děl byla skladba, zejména skladba asociativní.

Tento typ skladby ovšem umožňoval, aby kinematografie řešila stále jemnější ideové a umělecké úkoly. Byl to však jenom tlak oněch úkolů (předpokládejme, že šlo v podstatě o neustálý a neměnný tlak), který způsobil, že se vytvořila ta přesná filmová řeč, řeč *Konce Petrohradu* a filmu *Ecce homo*? Hledějme nejprve *proměnlivého* činitele, který měl vliv na to, jakým směrem se bude filmová řeč vyvíjet. Takovým činitelem byla technika.

V období prvních filmů a pouťového kina byly v oběhu nedokonalé objektivy s nízkou světelností, málo citlivé filmy vysoce reagující na modrou a nereagující na červenou, nízký světelný potenciál osvětlovacího parku a ty znemožňovaly složitější inscenaci, větší pohyblivost kamery, zajímavější efekty šerosvitu.

Po roce 1920 se zavedly zdokonalené anastigmatické objektivy s velkou světelností, kreslicí ostře a kontrastně a umožňující dosahovat mnoha nových efektů. Vedle četných předností měly jednu organickou vadu: čím vyšší byla jejich světelnost, *tím menší byla jejich hloubka ostrosti* (viz str. 67). Předměty, jež byly středem kameramanovy pozornosti, byly na plátně dokonale ostré a plastické, ale předměty poněkud bližší a poněkud vzdálenější se stávaly neostrými, zamřeny, divák je už nemohl rozeznat.

Filmový tvůrce si poradil způsobem, jenž byl pro něho i z jiných důvodů výhodný. Začal se vyhýbat inscenací ve velkých celcích, která byla v období prvních filmů nejběžnější, prosazoval pohyb zleva doprava a naopak na úkor pohybu směrem ke kameře a od ní, vyhýbal se rozmístění dějových center v různých vzdálenostech od objektivu. Vyhýbaje se mu upozoroval a využil mozaikového rázu přirozené percepcie a *rozbil skutečnost* na velmi mnoho složek, spojených důmyslně *stříhovou skladbou* – iluzí o plynulosti fabule. Když se naučil, jak se má mezi novými možnostmi pohybovat, nastala ona zlatá doba němého filmu, onen výchozí rovnovážný stav, který pak byl tak rychle porušen.

Rovnováha byla porušena v letech 1928 až 1930 – jak se všeobecně má zato – zavedením *zvuku*. Zvuk byl nepochybně prvním a nejnápádnějším prvkem technických změn, neboť nejbezprostředněji ovlivňoval estetiku. Ale za zvukem šly *jiné změny*, často nepozorovatelné: vynález panchromatického filmu (jehož emulze byla jednak všeobecně citlivější, jednak rovnoměrně citlivá na všechny barvy), používání stále mohutnějšího osvětlovacího parku, konečně zavedení přesných širokoúhlých objektivů. Souhrn těchto činitelů umožňoval už koncem třicátých let dosahovat *velké hloubky ostrosti i v ateliéru*.

Jako první začali nových metod používat Američané. Protože právě hollywoodské výroby tenkrát (tj. kolem r. 1940) technicky předchýly ostatní filmový svět, potvrzuje to ex post tezi, že to byly právě technické předpoklady, jež umožnily vznik nové vyprávěcí formy.

### KONDENZACE AKCE POMOCÍ HLOUBKY OSTROSTI

Hovořili jsme už o scéně z *Občana Kanea*, zobrazující zároveň 1. chlapcovu matku jednající v popředí se zástupcem banky o synově budoucnosti; 2. otce, jenž tomuto rozhovoru opodál naslouchá s mlčenlivým nesouhlasem; 3. chlapce bezstarostně sáňkujícího daleko za oknem. Všechny akce jsou divákovi stejně ostré a čitelné.

Kdyby se měl tento výjev vyjádřit tradiční technikou *analytického režisérského scénáře*, která monopolně vládla před Wellesem a byla odvozena ze skladebných konvencí němého filmu, byl by rozbit nejméně na tři záběry: a) na matku a bankovního úředníka, b) na otce, c) na sáňkování. V němém filmu by záběr a) nemusel respektovat reálnou délku rozhovoru, mohl by se omezit na naznačení jeho začátku nebo konce a trvat např. 15 vteřin a být přerušen vloženými záběry b) a c), aby se označila jejich simultánnost. Předpokládejme, že záběry b) a c) by trvaly každý např. 4 vteřiny. Celek by tedy trval: a + b + a + c + a, tj. 5 + 4 + 5 + 4 + 5 = 23 vteřiny.

*Ve zvukovém filmu před Wellesem* by režisérský scénář vypadal podobně s tou zásadní změnou, že záběr a) by musel trvat tak dlouho, jak dlouho by trvalo pronášení vět v rozhovoru mezi matkou a bankovním úředníkem podle scénáře. V každém případě by to trvalo mnohem déle, např. 30 vteřin. Tu by dva vložené záběry b) a c) nestačily oživit monotónní vyjev; a bylo by nutné užít jich dvakrát. Vložený záběr sáňkování, vyžadující samostatné zvukové pozadí, by se přitom musel prodloužit, např. o 8 vteřin. Vložený záběr otce by mohl zůstat stejně dlouhý jako dříve a sméstnat se v předpokládaných 30 vteřinách, neboť během jeho trvání bychom dál slyšeli hlas jednající matky a úředníka mimo obraz. Scéna by byla například vypadat takto: a/b + c + a/b + c + a = 10 + 8 + 10 + 8 + 10 = 46 vteřin.

*Wellesův postup* redukuje scénu na jeden záběr, nemůže zkrátit čas na pronesení dialogu (30 vteřin), zkracuje však scénu o 16 vteřin, věnovaných předtím dvakrát vloženému záběru c); vyjadřuje se tedy v stručných časových mezích němého filmu, ač zároveň činí tuto scénu intelektuálně mnohem obsažnější.

### PŘÍKLADY INTEGRÁLNÍ INSCENACE

André Bazin, jemuž vedle Francouzů Leenhardta a Schérama připadá zásluha o teoretické zobecnění nových tendencí, rozebírá při různých příležitostech<sup>1</sup> několik scén, o něž opel svou teorii integrálního režisérského scénáře<sup>2</sup>.

Kromě popsaného výjevu uvádí jinou scénu z *Občana Kanea*: Suzaninu nezdařilou sebevraždu. Tentokrát je v popředí nestvůrně zvětšená sklenka s jedem, poněkud dál bezvládně ležící tělo Suzan, v pozadí pak dveře, po jejich vypáčení bude v nejdálčenším pozadí zahájena záchranná akce.

Jiný příklad čerpá Bazin z *Lištiček* od Williama Wylera. Bette Davisová otráвила svého muže Herberta Marshalla a chladnokrevně čeká, až jed začne působit. Chytaje se za srdce prosí muž ženu, aby mu přinesla kapky, a když nedostane žádnou odpověď, sám se zvedá z křesla, jde k vnitřním schodům, ale namáhavě stoupání po schodech ho zabijí. Scéna je rozehrána tak, že uprostřed obrazu máme vydatně osvětlenou ženu, jejíž kamenná reakce je závažnějším tématem než neobvyklá smrt jejího manžela. Když muž vstává z křesla, kamera ho ani nesleduje ani nenásleduje nový záběr, jehož tématem by byla mužova tragická pout. Bez ohledu na tradiční techniku filmového vyprávění se ani kamera ani sedící žena nehýbají z místa. V důsledku toho muž na chvilku vychází ze záběru, za chvilku se do něho v pozadí vrací a jeho pád na vzdálených schodech už divák sotva postřehne.

Ještě výraznější je příklad z Wylerových *Nejlepších let našeho života*. V Butchově restauraci se setkávají demobilizovaní kamarádi. Al, otec mladého děvčete, naléhá na letce Freda, aby nechal jeho dceru. Fred vstupuje do kabiny a poslušně děvčeti telefonuje. V téže době se v restauraci odehrává jiná scéna, jež diváka rovněž zajímá: Butch hraje čtyřručně na klavír s invalidou Homérem, který má místo rukou protězy. Tento výjev Wyler režiruje takto: Fred odchází od kamery směrem ke vzdálené a jasně osvětlené telefonické kabině, Al stojí za klavírem hledě na Butche a Homéra, kteří hrají těsně před objektivem. Al se stává pojitkem mezi oběma akcemi: mezi exponovanou hrou na klavír, dominující v obraze, a mezi sotva viditelnou, ale dramaturgicky nejdůležitější postavou Freda v kabině. Bazin loajálně dodává, i když to poněkud kalí čistotu jeho příkladu, že dlouhý záběr, námi tu popsaný, je dvakrát přerušen detailem Ala, znepokojeně hledícího na kabinu: režisér se přece jen obával, aby atraktivní, vnucující se scéna s hrajícím invalidou nezastínila hlavní věc, a proto dvakrát divákovi připomněl, jakou váhu má rozhovor v kabině.

Poslední příklad se týká Wellesových *Skvělých Ambersónů*. George hovoří v kuchyni s touto Fanny pojíejade jahodový dort. Rozhovor dosahuje kulminačního bodu, Fanny v hysterickém záchvatu odbíhá dozadu a kamera se deset minut nehýbá z místa s objektivem upřeným na jahodový dort, jako by groteskní akce (Georgeovo hltounství) byla důležitější než odehrávající se drama.

Příklady, uvedené Bazinem, by se ovšem daly rozmnožovat do nekonečna, zejména kdybychom si všimli novějších filmů, v nichž integrální inscenace à la Welles udělala značný pokrok. Stačí tu aspoň připomenout citovaný předposlední zaber z Munkovy *Eroiky*. V popředí je nástup důstojníků, sdělujících si navzájem různé poznámky, mj. o neznámém osudu uprchlého poručíka Zawistowského. Rozhovoru se neúčastní



dva důstojníci, kteří pravdu o Zawistowském znají. Tu se v pozadí objevuje cisternový vůz, doprovázený gestapem, a projíždí podél apelplacu. Jen divák a dva důstojníci vědí, že obsahuje tělo poručíka Zawistowského.

## ROMMŮV A HITCHCOCKŮV PŘÍNOS

Po těchto příkladech – ke kterým lze připojit mnoho dalších, jež jsem uváděl, když jsem na str. 68 hovořil o hloubce ostrosti – je namístě uvést ještě miněni dvou tvůrců, které Bazin nevezal na zřetel a kteří až vyšli z odlišných předpokladů, dospěli k podobným výsledkům.

Prvním z nich je režisér Michali Romm, který ve filmech *Člověk č. 217* (1945) a *Ruská otázka* (1947) vědomě použil metody, již nazval „*hloubkovou inscenací s proměnlivou škálou hercových rozměrů*“.

Romm vyjadřuje politování nad tím, že se v dialogických scénách, charakteristických pro dnešní filmy, záběry prodlužují a že se omezují funkce skladby. Souhlasí však s tím, že skladebné tříštění takových scén za každou cenu bývá často psychologicky falešné; škodí, místo aby pomáhalo. Na starých záhadách tedy nelze lpět. Z druhé strany dlouhatánské scény rozhovoru nehybných herců, natáčené nehybnou kamerou, jsou pro diváka nezáživné, obrazová jednotvárnost ho nudí.

Proto Romm navrhuje,<sup>3</sup> aby se kamera stavěla co nejdál od dekorace. Postavíme-li před takové pozadí „v velké vzdálenosti od objektivu herce, vytvoříme *polodetail* nebo *detail*... Stačí však, aby herec ustoupil o dva kroky, a získáme *polodetail*... Herec ustoupí ještě o několik kroků zpět a vznikne *velký celek* dobře viditelné dekorace, v jejímž rámci lze inscenovat velké přesuny herců“.

Hercovy pohyby vytvoří dojem skladby, které se však dosáhlo bez střihání a slepování pásu. Poněvadž se tohoto účínu dosáhlo jen v rámci nepřerušovaného záběru, nazýváme jej *skladbou uvnitř záběru*. „Inscenace s proměnlivou škálou velikosti záběrů“, píše dál Romm, „je spojením několika záběrů v jeden, přičemž je lze rozbořem, rozdělit na řadu záběrů různé velikosti.“

Jako typický příklad své metody uvádí Romm scénu z filmu *Člověk č. 217*. Nehybně stojící kamera pojímá do svého zorného pole maximum dekorace představující sklep. V pozadí leží mrtvola profesora, nad níž se sklání Lisjanská. V popředí, vysunuta daleko před dekoraci, sedí shrbená Kuzminová připomínající družce slova, jež profesor pronesl před smrtí. Její postava vyplňuje víc než polovinu záběru. Když její zoufalství vrcholí, herečka se zvedá a běží k lůžku odkrývající celou dekoraci. V divákově vědomí vznikne dojem, že došlo k ostrému střihu, ačkoli kamera stojí bez hnutí a dramatická akce probíhá bez přerušování přísně respektující reálný čas. Je zřejmé, že kdyby herečka provedla týž pohyb například z levé strany dekorace na pravou v celkovém záběru a ve stejné vzdálenosti od kamery, nevzbudila by její akce ani zčásti dosažený dojem.

Druhým tvůrcem, který jde podobnými cestami, je Alfred Hitchcock, který zejména ve svých filmech *Provoz* (1947) a *Pod obratníkem Kozoroha* (1948) použil velmi dlouhých záběrů, označovaných kritikou jako metoda TMT – Ten Minutes Takes (desetiminutové záběry).

Francouzský kritik Paul Chwat popisuje metodu TMT takto: „Celé sekvence, měřící stovky metrů a sestavené dřive z několika desítek záběrů, tvoří nyní *jeden nepřetržitý celek*, během něhož kamera ani na chvíli nepřerušuje svou registrátorskou činnost. V těchto sekvencích se tím jaksi předem provádí střihová skladba, v čemž pomáhá režisérovi neobyčejně pohyblivá kamera, jež může svobodně měnit postavení ve všech třech dimenzích.“<sup>4</sup>

Když se Hitchcocka ptali na jeho metodu, prohlásil: „Je to metoda úsporná v tom smyslu, že se natáčejí výhradně scény nezbytné a na podlaze střížny se nekupí odstřížky pásu, které do filmu nevešly. Mou základní snahou však není získat čas ani uspořít peníze. Domnívám se, že metoda TMT může dát filmovému vyprávění více plynulosti, umožňuje dosáhnout méně přerušované a méně neklidné projekce.“<sup>5</sup>

Musíme dodat, že metoda TMT byla v *Provazu* dovedena do posledních důsledků, neboť celý film se vlastně skládá z jednoho gigantického záběru, který trvá bez přestávek a bez skoků v prostoru nepřetržitě, půldruhé hodiny. Nikdy pak už Hitchcock nepoužil metody TMT tak extrémním způsobem, neboť vedle svých předností musela vést k jistému mhrání filmovým časem a k nepřesnému vyhrání jednotlivých dramatických point<sup>6</sup>.

## BAZINOVA TEORIE INTEGRÁLNÍHO REŽISÉRSKÉHO SCÉNÁŘE

Dostí příkladů! Dovolme nyní André Bazinovi, aby je poprvé shrnul do nejobecnější teorie, jež se netýká jen inscenace (jako u Romma) nebo technologie (jako u Hitchcocka), nýbrž má ráz ontologicko-psychologický – *do teorie integrálního vyprávění*.

„Režisér, který v režisérském scénáři rozbíjí situaci na jednotlivé záběry“ – píše Bazin v článku o Wylerovi<sup>7</sup> – „člení za nás pozorovanou skutečnost, s níž obcujeme v denodenním životě. Bezděky souhlasíme s jeho analýzou neboť odpovídá zákonům naší pozornosti. Ale jeho analýza nás zbavuje jiného privilegia, které je

Jerzy Plaźewski: Filmová řeč – Devátý díl + Závěr (233)

psychologicky neméně oprávněno a kterého se zřikáme zcela nevědomky: je to *výsada svobodné volby* (alespoň potenciální) našeho *vlastního*, odlišného systému členění skutečnosti. Má to závažné estetické důsledky. Taková technika směřuje k odstranění dvojznačnosti, *nejistoty*, jež je od skutečnosti neodmyslitelná. Do krajnosti ‚subjektivizuje‘ situaci, poněvadž každý její zlomek je nám *vnučen tvůrcem*. Nejenže nevede k dramaturgickému citovému nebo morálnímu výběru, nýbrž ani po nás nevyžaduje, abychom *samostatně určili svůj vztah ke skutečnosti*.“

Tyto myšlenky rozvíjí Bazin poněkud později v článku o hloubce ostrosti u Orsona Wellese<sup>8</sup>: „Režisérský scénář daného typu (tj. analytický) není tak odůvodněn psychologii jako estetikou. Vyvozuje se ze vztahu, jehož se chtělo dosáhnout mezi divákem a předváděnou akcí... Tvůrci se zdánlivě omezovali na členění akce na části podle jejího skutečného průběhu, v podstatě však plně podřizovali skutečnost požadavkům děje proměňující skutečnost v *systém abstraktních znaků*. Detail kliky – to už není obyčejná měděná klika, jejíž chladný dotek můžeme předvídat. Takový detail se rovná otázce: ‚otevrou se dveře či ne?‘ Nedomnívám se, že by taková konvence nebyla esteticky oprávněna, ale tvrdím, že:

1. *neponechává divákovi žádnou svobodu, aby sám interpretoval danou situaci;*

2. *její povahou je dán předpoklad, že daná skutečnost má pro děj v této chvíli jeden jediný význam.*

Jestliže se ve skutečnosti účastním nějaké události, moje pozornost, řízená mými úmysly, vytváří také jakýsi druh analytického režisérského scénáře, kde pro mne daný předmět ztrácí některé skutečné aspekty a stává se užitečným symbolem. Ale děj se neustále obnovuje a předmět mi každou chvíli může připomenout svou realnost (např. tím, že mi rozřízne kůži, je-li to sklínka) a tak změnit předvídaný průběh děje. I já mám možnost přerušit tuto událost nebo stáhnout se z ní a dát přednost jiné všečí skutečnosti, která se mi tak přestane zdát krabičkou naplněnou symboly. Avšak klasický režisérský scénář zcela odstraňuje tento pruh svobody mezi mnou a předměty. Takový režisérský scénář nás místo svobodné volby nutí, abychom přijali předem stanovené teze, jež vylučují jakoukoli volbu“.

V práci o Wylerovi jde Bazin tak daleko, že postulovanou teorii svobodné volby spojuje s pojmem *demokracie*: „hloubka ostrosti Williama Wylera je liberální a demokratická“<sup>9</sup>.

Teorie integrálního vyprávění je vědomou a oprávněnou reakcí na období tvůrce skladebné všemohoucnosti, na období, kdy si *tvůrce diváka podřizoval*.

## PRAVDA A SVOBODA VOLBY

Ale abych připomněl nejdůležitější pochvalu, kterou jsem vyslovil na adresu analytického vyprávění – tento způsob poněkud apodiktického nakládání s publikem byl pro ně nakonec velice kladný.

Tvůrce mohl ze svých beder svrhnout jarmo omezující závislosti na okolním životě, mohl začít volit, tj. vytvářet vlastní individuální vidění skutečnosti a vršit prostředky, které mu umožňovaly, aby svou vizi nadchl publikum. Mohl svrhnout okovy jednoty místa a času, které poutají divadlo. Ziskal jistotu, že nejdrobnější efekty pronikají do divákovy vědomí a mohl téměř matematicky propočítat dojmy, jež u publika budily jednotlivé části jeho díla. Mohl diváka vést kam chtěl.

Mluvíci integrálního vyprávění tu ironicky poznamenávají, že analytické vyprávění vychází z předpokladu, že filmový divák je bytost filmově málo vyvinutá: v detailu se mu ukazoval hrdinčin skrývaný vzlyk, aby jej nepominul, kdyby ho viděl jenom v americkém plánu. Vzdělaný divák si musí takový vzlyk domyslit, i když ho téměř nevidí.

Ti, kdo inteligenci diváka tradičního typu berou v ochranu, mohou však na jeho obranu uvést, že chápání například efektů asociativní skladby u Ejzenštejna vyžadovalo mnohem větší pozornosti a větší intelektuální námahy, než sledování scény mužovy smrti v *Lištičkách*.

Správnější tedy bude, že úspěchy integrálního vyprávění neplynou tak ze vzrůstu filmové inteligence diváka jako spíš z jeho větší filmové zkušenosti, z návyku, zejména pak z *přesycení určitými konvencemi*, kterých se často zneužívalo.

Není pochyb, že analytické vyprávění, výborně sloužící logické, čitelné výstavbě fabule, slouží někdy příliš dobře.

Jevy skutečnosti, při nichž nejsme přítomni, jsou divákovi vždycky hádankou. Nikdy nemáme jistotu, co se stane za čtvrt hodiny, ani za minutu, a skutečnost často vyvrací naše nejpodstatnější očekávání. Avšak analytické vyprávění nás uvádí do zvláštního, neexistujícího světa – do světa bez překvapení. Neboť i v případě, že pointou daného filmu je překvapení, že se divákovi připraví nečekané řešení jako například ve finále Clouzotových *Dábských žen*, tvůrce všechna tato překvapení naplňuje u psacího stolu, ukáže nám jen ty

Jerzy Plaźewski: Filmová řeč – Devátý díl + Závěr (234)

zlomky skutečnosti, které nám ukázat chce, a to v takovém pořadí a podobě, jak mu to vyhovuje. V logické (přilíši logické) konstrukci takového vyprávění divák nenajde *hrozivou a vábnou nejistotu*, náhodu, chaos a tím i plnou pravdu okolního světa. A tu divák, i když se dobře baví obratně sestrojenou podívanou, řekne: „Je to dobré, ale nepravdivé. V životě to tak nebývá.“

Možná, že Bazin nemá pravdu, když předvídá, že integrální vyprávění se může kdykoli zmonopolizovat. Má však pravdu, když tvrdí, že analytické vyprávění utvrzuje určitý divákův vztah k předváděné skutečnosti. Je to vztah *pasivní*.

Analytické vyprávění vychovalo diváka, jenž okamžitě chápe intenci každého režisérského gesta. Je například známo, že si ve filmu nikdo jen tak nekašle. Jestliže filmový hrdina zakašlal, zvěstuje to bohužel v bezpočtu případů jeho rychlou smrt na souchotiny nebo alespoň okamžitý zápal plic. Tisíce bezvýznamných, všedních a naprosto nahodilých podrobností se ve filmu stává *záměrným*, „významovým“ symbolem. Nikoli klika, nýbrž něčí nečekáný příchod. Nikoli zakašlání, nýbrž předpověď smrti. Taková jsou pravidla hry konvenčního světa analytického vyprávění, z něhož byla vymýcena náhoda, bezvýznamná odchyłka.

Avšak od konce druhé světové války a od triumfálního vpádu italského neorealismu na světová plátna si nároční diváci začali vzít především filmů které jsou zvlášť důvěrné s *pravdou*. Nejdříve se uznalo, že hollywoodská malovaná pozadí a dekorace stavěné za okny jsou nesnesitelné, pak se začalo protestovat proti esesmanům hovořícím francouzsky nebo rusky a nakonec vznikla nedůvěra k filmům, v nichž se málokdy ukáže plenér, autentická ulice a jiné vrcholné doklady skutečné existence světa, předkládaného nám tvůrcem.

A podobné pochybnosti o pravdě vtělené do filmu začal vzbuzovat i film analytický vyprávěný. Přilíši logické dopínání i těch nejmenších patentek fabule, přilíši vtíravé udržování diváka v pasivním přesvědčení, že předváděný obraz je pro děj nezbytně potřebný a má jen jeden smysl, začalo vyvolávat námitky.

Proč se přestalo mrhat detailem? Protože byl často režisérským netaktním příkazem: „Hleď sem a nikam jinam!“ Proč se teď tak přísně kontroluje, čím je motivován každý nájezd kamery? Protože se filmař musí obávat diváka, který má právo říci: „Přestaňte mě táhnout dopředu, já se chci podívat tady stranou.“

Prostý příklad uvedený Jeanem Mitrym v jeho knize o Ejzenštejnovi<sup>10</sup> nejlépe ilustruje *základní rozdíl* mezi integrálním a analytickým vyprávěním. Dejme tomu, že tvůrce má za úkol ukázat u stolu sedícího hrdinu, který pojednou přestává psát, hledí před sebe a zamyslí se.

V integrálním režisérském scénáři se úkol řeší jedním dlouhým záběrem: herec je dost daleko (např. v americkém plánu), je přesně vidět, co se děje vedle něho v pokoji a co ho obklopuje. To, jak se vytrhuje z psaní, je ukázáno také zdaleka: hrdina přenáší zrak na nějaký předmět ležící na stole, ale kamera ho blíž neurčuje, ponechávající herci (a divákovi) určitou svobodu pohybu a svobodu závěrů. Přestal psát, neboť se zamyslíl; nebo něco zpozoroval? Hledí na něco nebo prostě téká zrakem?

Integrální režisérský scénář, předkládající divákovi všechny prvky skutečnosti najednou, *nedává odpověď na každou z těchto otázek*. Možná, že na některé není nutné odpovídat? Skutečnost, jež nás obklopuje, nám také klade otázky a na všechny hned neodpovídá.

Tutéž scénu by analytický režisérský scénář řešil aspoň dvěma záběry<sup>11</sup>. První záběr, detail, by představoval tvář pišícího hrdiny, pak zvednutí hlavy a pohled před sebe; druhý – velký detail – lampu na rohu stolu, na niž padl hrdinův pohled. Tento druhý záběr objasní, že hrdinu nic nevystrašilo, že se zamyslíl a přenesl pohled na lampu, zároveň však nám představí jeho pohled jako fakt jedině možný a „něco znamenající“. Udělala se tečka nad i.

„Hrdina už nemá žádnou svobodu jednání, žádnou svobodnou volbu“, komentuje Mitry jménem režiséra takového filmu. „*Nesmí vidět nic jiného než lampu*, kterou mu nastrkují pod nos. To se já vypoovídám, já vnučuji, já řídím děj, já mu dávám smysl, který mu chci dát, podřizuje skutečnost svému cíli. Nefalšuji autentický fakt, nelžu v přísném smyslu toho slova: používám fakt, interpretuji ho, řídím ho. Stávám se demiurgem, lyrikem, který oslavuje, epikem, který zneklidňuje, který přetváří, který zušlechťuje.“

Mitry, jenž má k integrálnímu režisérskému scénáři přes to všechno kritický vztah, mu ve filmu připisuje úlohu „*románové nebo psychologické řeči*“ a analytickému režisérskému scénáři – úlohu „*básnické řeči*“. Mezi psychology zahrnuje Chaplina, Stroheima, Wellese, Wylera. Mezi básníky-demiurgy Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka, Griffithe, Murnaua, Gance, Dreyera.

Řešení scény s pišícím hrdinou v duchu analytického vyprávění ovšem zaručuje, že scéna je mnohem jasnější, jednoznačnější, srozumitelnější každému divákovi. Je však třeba souhlasit s tím, že maximální srozumitelnost a jednoznačnost nebývá vždy v umění konečným cílem. Schematický film s lacinou morálkou bývá obvykle ideálně srozumitelný a přece každý víc ocení dílo, jež nás nutí přemýšlet, jehož

**Jerzy Plaźewski: Filmová řeč – Devátý díl + Závěr ( 235 )**

zakončení skýtá možnost ne zcela stejné interpretace (z tohoto důvodu zamyšlené zámlky z Kalatozovova filmu *Jeřábi táhnou* o třídu převyšují jednoznačnou morálku Ghejficovy *Iřšky*, osudy Felliniho *Cabirie* nás víc svými rozpory dojmají než postoj hrdinů z De Sicovy *Střechy*, zbařený jakéhokoli překvapení, a hrdinové Resnaisova filmu *Hirošima, má láska* pootvírají dveře do oblasti nepojmenovaných, ale nejbolestnějších ran atomové éry).

Vraťme se ke scéně z *Nejlepších let našeho života*, kterou vypsál Bazin. Kdyby se divákovi ve zvláštním záběru ukázal telefonický rozhovor a zejména kdyby jej mohl vyslechnout a dovědět se jeho výsledek – odpadla by jakákoli obava, že divák bude dezorientován. Jak si pamatujeme, Wyler takové obavy živí, neboť dvěma prostřihy s Alem pohlížejícím ke kabině připomíná, že právě tam se odehrává hlavní věc. A přece pokládal za prospěšné podstoupit toto riziko. Neboť divákův pasivní vztah k ději chtěl změnit ve vztah činný. Neboť chtěl z diváka učinit *spolutvůrce* filmu.

Blahoslavené pro kinematografii bylo období, v němž se režisér naučil neomylně vést diváka po cestách svých záměrů. To bylo před třiceti lety. Je to přilíši velká vymoženost kinematografie, než abychom se jí kdykoli mohli zříci. Ale přestala být univerzálním ideálem.

Trefně si z tohoto ideálu tropí žerty Jacques Becker v jedné scéně *Tvrdohlavců*. Starý Císař, jízlivý zakladatel rodu, mne v rukou bankovky rozmýšleje, co s nimi počít. Postupem pohled-protipohled se pak kamera ztotožňuje s Císařovými očima: v příštím záběru spočine jeho pohled na ohni plápolajícím v krbu. Podle abstraktní řeči analytického režisérského scénáře to znamená jen jednu věc – úmysl spálit bankovky. Režisér mrká na publikum a pohrává si s touto konvencí, aby pak připomněl, že taková „významová“ asociativní montáž nemusí být prostoduše jednoznačná. Ukazuje se, že Císaře vůbec nenapadlo, aby páčil peníze. Divák nabyt svobody aktivně interpretovat skutečnost, ačkoli v uvedeném příkladě – s čímž Becker počítal – neuměl ještě této svobody využít.

## INTEGRÁLNÍ REŽISÉRSKÝ SCÉNÁŘ A OTEVŘENÉ MOTIVY

Analytický režisérský scénář se zdá zvlášť nevhodný pro *otevřené motivy* tak časté po roce 1945. Aniz se pustíme do specifických dramaturgických problémů, nastiňme zhruba danou otázku.

Co jsou to otevřené motivy? Určeme je nejdříve záporně. Nejsou to uzavřené motivy, stavěné výhradně z „nezbytně potřebných“ scén, jejichž nadmíru symetrická, jednodílná, důsledná konstrukce vnuká podezření, že „v životě to muselo vypadat jinak“. Uzavřené motivy celkem nezanechávají v divákově vědomí pochybnosti, že jsou *myšlenkovými konstrukcemi autora* výtvořeny jeho fantazie.

Opačně je tomu s motivy otevřenými. Ty přímo pronikají do všední skutečnosti, obklopující tvůrce. Analyzují ji pomocí co nejautentičtějších prvků. Otevřené motivy jsou vyjímány ze samé houště života nikoli podle toho, zda se od života co nejvíc odlišují, nýbrž podle toho, jak jsou životu co nejpodobnější. Jakmile se daný motiv rozuzlí, nemá mít divák dojem, že je od života na hony vzdálen, nýbrž naopak má cítit, že je mezi potenciálními hrdiny dalších motivů, z nichž každý by mohl být předmětem stejně vzrušujícího vyprávění. Otevřený motiv – zejména na svém počátku a konci – *se tedy otevírá směrem k autentické skutečnosti*, z níž byl jen na chvíli kvůli vyprávění vyňat.

Dramaturgii otevřených motivů nejpřesněji definuje Césare Zavattini. Klade důraz na to, že dramaturgie tohoto typu neúčinněji přivádí diváka v hledišti k aktivní účasti. Umělci už nemusí záležet na tom, aby „dojímal nebo pobuřoval lidi vymyšlenými situacemi. Musí je však přimět k tomu, aby se zamyslili nad vlastním jednáním a jednáním jiných lidí, nad platností skutečných faktů“<sup>12</sup>

„Každá hodina dne, každé místo nebo osoba“, píše dál Zavattini, „může se stát předmětem vyprávění. Je zapotřebí jen vyprávěče, který umí vypořizovat a objasnit spojitost všech na sobě vzájemně závislých jevů zkoumáním jejich vnitřního obsahu... Žena hodlá koupit pár bot. Tato základní situace stačí ke konstrukci filmu. Je však třeba pochopit všechny prvky, jež tuto událost utvářejí, a pak je ukázat a stanou se hodnými naší pozornosti, přitažlivými.“<sup>13</sup>

Otevřenými motivy se zabývá i Siegfried Kracauer ve své práci o filmové estetice<sup>14</sup>. Klade důraz především na těsnou souvislost mezi motivy tohoto typu a autentickou skutečností. Podle Kracauerovy definice se „otevřený motiv celý vztahuje k dané skutečnosti, z níž se vyvozuje. A poněvadž je součástí syrového života, jež registruje kamera, nemůže se rozvinout v celek na tomto životě nezávislý a v sobě uzavřený... Vynořuje se a rozplývá v samém ‚proudu života‘, který je diktován autentickou skutečností... a je nadřazen fabuli.“

Zdá se, že takto definovaný otevřený motiv je opravdu nejvhodnějším materiálem pro vyprávění vskutku filmová.

Divadelní představení se nikdy nezbaví stigma umělosti, předstírání, metaforičnosti, a proto jeho snaha, aby u diváka budilo iluzi skutečnosti, bude vždycky odsouzena k neúspěchu<sup>15</sup>. Největší úspěchy divadelních novátorů vycházely z předpokladu, že divák ani na chvíli nezapomíná na konvenční ráz divadelní

**Jerzy Plaźewski: Filmová řeč – Devátý díl + Závěr ( 236 )**

podívané. Dokud bude divadlo existovat, speciálně angažovaní herci ve speciální budově budou před divákem hrát dramatikem vymyšlené děje.

Pohyb předmětů na filmovém plátně nemusí – jak víme – vzbuzovat u diváka obdobné pocity konvenčnosti. Vždyť tu může jít o filmové noviny nebo o jiný druh dokumentárního filmu, odrážejícího skutečnost přímo. Není tedy náhoda, že největší úspěchy filmových novátorů se týkaly připodobnění filmu životu.

Vyplývá odtud závěr, že specificky filmová bude taková konstrukce fabulárního materiálu, která bude připomínat formy konfliktů ve skutečném životě. Tyto formy se budou lišit od ideálně divadelních forem tím, že v nich *větší podíl připadne náhodě*, že v nich *dramaturgický lhostejně okolí* bude víc zasahovat do děje, že představené dramatické události nebudou mít nutně podobu nejnvýhodnější pro autorovu tendenci, zkrátka odchylkami od analytického vyprávění.

Chci tu upozornit na fakt z oblasti vnímání, který tyto závěry potvrzuje. Setká-li se v jevištním umění herec s nějakou nepředvídanou odchylkou (jestliže zakopne, převrhne židli nebo se při přednesu textu zajíká), reaguje hlediště záporně, neboť to narušuje jednotlou divadelní konvenci, jež je slepě náhodě uzavřena. V analogickém případě je reakce filmových diváků kladná, neboť omyl nebo hercova neobratnost ještě víc ruší přehradu mezi divákem a hrdinou, mezi představením a životem. Inteligentní filmoví režiséři nejen nevystřihují takové scény jako nezdařilé, nýbrž vsazují je do konečné kopie filmu, ba někdy sami aranžují zdánlivé „náhody“.

Motivy otevřené směrem ke skutečnosti vyžadují široký pohled. Například v *Říme otevřeném městě* je scéna, v níž inženýr Manfredi uniknuv gestapákům jde po schodech k bytu sazeče Francesca. Chudé, smutné schody. Na jednom patře ho míjí skupina dětí. Je to „organizace“ malého Romola, která končí film optimistickým tónem, ale o tom divák ještě nic neví. Naproti tomu na jiném místě potkávají inženýra dvě dívky, jež nesou podivný demizón. Kamera je chvilku úslužně doprovází. Na rozdíl od Romolovy skupiny se dívky ve filmu už neobjeví. Ale tato odbočka dává na srozuměnou, že vedle Manfrediho kypí skutečný život plný náhod, že historie oněch shánlivých děvčat by možná byla neméně zajímavá než historie Manfrediho.

Technika otvírání motivů je spjata s *hloubkou ostrosti*, s nasycením obrazu *dramatickou akcí o mnoha rovinách*, s hloubkovou inscenací a s tím, že se divákovi ponechá *svobodná volba*, pokud jde o středisko jeho zájmu. Přitom tu nejde o integrování se zásadním dějem akcí příbuzných a spolu spjatých (jako je sáňkování malého Kanea spojeno s jedním jeho matky, jako je Fredův telefonický rozhovor spojen s klavírní exhibicí invalidovou), nýbrž spíš o integraci akcí nebo mikroakcí bezvýznamných, *odbočujících* (Manfredi a potkaná děvčata s demizónem).

Raymond Borde<sup>16</sup> správně poznamenává: „Taková hloubka ostrosti jako v dosavadní praxi hollywoodských kameramanů je jen novým způsobem inscenace záběru. Sama strukturu vyprávění nemodifikuje... Scéna natočená v pozadí je přirozeným důsledkem události jež byla rozvinuta v popředí.“<sup>17</sup>

Borde sní o takové struktuře vyprávění, která kontrapunkticky obohatí hlavní děj ne tak o vedle plynoucí život – jak tomu chce Kracauer – jako o *dramaturgický komentář* a podává takový příklad: „Milenci si cosi vysvětlují. Stále stejná slova. Vzlky. Muž se mechanicky dívá na ulici. Poblíž si dal černoš schůzku se dvěma mladými ženami v lehkých šatech. Je léto, teplá noc, všichni se líbají. Děvčata s chlapcem odcházejí. Silně se objímají pažemi – že by to byly lesbičanky? Zoufalý milenec pozoruje tu scénu. Sní o tom, že z aktovky vydá krátkou karabinu a chladně, s rozmyslem ty dvě samice zabije. Nějaká věta, vyslovená poblíž, přerušuje jeho vzrušené snění. Několik metrů od něho u stolu hovoří kuřáci o přednostech tabáku: „Nic se nevyrovná starým Bojarům.“ Tato odbočka... obohacuje drama. Je to psychologický test, jenž odhaluje naši druhou tvář: sexuální mstu a její rasistické podhoubí“.

## ANTAGONISMUS ČI SOUČINNOST?

Shrňme nyní všechno, k čemu jsme dospěli, a načrtněme mapu oblastí integrálního vyprávění, oblastí dosud málo poznávaných, jež mají nevýrazné a proměnlivé hranice.

Zanesme do té mapy především *vnější symptomy* nových tendencí, směřujících k integrálnímu režisérskému scénáři. Necht' jsou kladnými vrstevnicemi, jež označují vysoké, snadno rozeznatelné terénní body.

1. *Obecné používání hloubky ostrosti*, rozmisťování center našeho zájmu v obraze ve výrazně rozdílné vzdálenosti od kamery.

2. *Inscenování akce do hloubky*, rehabilitace pohybu podél optické osy kamery.

3. *Současné rozvíjení dvou rozdílných akcí* v jednom záběru, jež jsou ve vzájemně těsnější nebo volnější souvislosti.

4. *Zvětšování obsahové náplně záběru* tím, že se v něm hromadí značné množství samostatných prvků, jejich integrace.

5. *Používání hlavně záběrů z větší vzdálenosti*, jež obsáhnou mnohem víc, při současném pomíjení detailů.

6. *Prodlužování záběrů* někdy až po stírání hranic mezi záběrem a scénou tak, aby každý záběr nabyl vlastního autonomního obsahu, a pomíjení symbolických záběrů, nabývajících významu teprve v kontextu.

7. *Nahrazování skladebných postupů*, při nichž se přibližujeme vzdálenému předmětu skoky, plynulými změnami po jednotlivých záběrech, vytvářenými buď pohybem předmětu nebo pohybem kamery, tedy *skladbou uvnitř záběru*<sup>18</sup>.

Jakmile jsme do naší mapy zanesli kladné vrstevnice, je na čase vymezit hranice oblasti, *dané estetickými důsledky* této metody. K čemu směřuje tvůrce používající nových vyprávěcích forem?

1. Vrací skutečnosti její *neustálou mnohoznačnost*, obnovuje působení náhody a v zájmu pravdivosti upouští od nadměrně symetrických struktur, uzavřených s podezřelou přesností, i od struktur vypjaté symbolických.

2. Omezuje vlastní svobodnou volbu, tvořivou vládu nad časem a prostorem, aby zvětšil *divákovu svobodu volby*: jeho svobodu pozorovat a vyvozovat závěry.

3. Určuje – aspoň v těch částech svého díla, jež jsou k tomu vhodné – zcela nový divákův vztah k předkládané vizi: kritický, aktivní vztah *spoluvůrce díla*.

4. Nahrává si k tomu, aby *zásadní motiv otevřel* skutečnosti, která ten motiv obklopuje a která je vyprávěně epizodě nadřazena.

5. Dosahuje větší *plynulosti a spádu vyprávění*, v mnohem větší míře respektuje reálný čas a reálný prostor a zřídka se přistihování skutečnosti podle svých subjektivních záměrů.

Abyste naše mapa byla úplná, zbývá do ní ještě zanést slabé stránky a omezení metody integrálního režisérského scénáře, tedy jakési záporné vrstevnice, označující depresi. Tyto deprese jsou v mnoha případech prostě opakem výšek, druhou stranou vysledovaných možností kladných.

1. Divák, který je zmaten simultánními akcemi a velkým počtem prvků v obraze, nepoužívá práva volby, jež mu bylo přiznáno, a *ztrácí nit*, což mu vážně ztěžuje vnímání dalších scén.

2. V záběrech z velké vzdálenosti podrobnosti ztrácejí výraznost; celky odpuzují svou *jednotvárností* a ztěžují sledování subtilních odstínů dané dramatické akce.

3. Převaha dlouhých záběrů způsobuje, že se *film podobá divadlu*; redukce filmu na třicet záběrů (každý záběr – 3 minuty) přivede kinematografii k Shakespearovým dramátům<sup>19</sup>.

4. Respektování reálného času a prostoru vyžaduje, aby se do filmu vedle momentů dramaticky nasycených včleňovaly *nudné přechody prostorové* (z místa na místo) nebo časové (od situace k situaci), které filmu nic nepřinášejí.

5. Tvůrce rezignuje na úlohu stvořitele-demiurga, což mu znemožňuje, aby používal mnoha individuálních, subjektivních stylistických forem, rozmanitých zkratk a perifrází, a tak *ničí metaforičnost* filmu.

6. Rozpuštění hlavního dramatického motivu v příliš velkém počtu odboček, příliš silné otevření motivu všednímu životu zhatí jeho stavbu; divák tvůrci uvěří, ale *drama ho přestane vzrušovat*.

Co ukazuje taktó nastíněná mapa našeho problému? Že téměř každá přednost metody integrálního režisérského scénáře může se za určitých okolností stát její vadou a ohrozit nejfilmovější výrazové prostředky kinematografie.

Čtvrt století minulo od chvíle, kdy Pudovkin ve své práci „Herec ve filmu“ napsal větu, jež téměř prorocky vyjadřuje samu podstatu dnešních sporů o integrální a analytické vyprávění: „Dlouhé záběry, natáčení celých scén ve velkých celcích, kde několik herců – aniž mizí z plátna – hraje své role tak, jak se to dělá v divadle, nutí diváka, aby podobně jako na divadelním představení sám volil, nač se má dívat a co má poslouchat – všechno to je mylnou a bludnou cestou ve vývoji filmu. Neboť tímto způsobem, jdouce po linii nejmenšího odporu, nevyužíváme kladných možností, kterými film disponuje a které může poskytnout jenom on.“<sup>20</sup>

Tato slova nepřestávají varovat. Můžeme-li snadno ukázat četná filmová arcidíla, budovaná důsledně metodou analytického vyprávění, nemáme dodnes ani jeden film, vytvořený výlučně metodou vyprávění integrálního.

Proto také může integrální vyprávění zásadně pomoci kinematografii v určitých filmových žánrech při řešení některých partií filmu, kontrastně sestavených s jinými partiemi, řešenými podle starých konvencí. Taková *součinnost* obou metod, obohacující filmovou řeč, připomínala by analogickou tendenci směřující k tomu, aby se v jednom filmovém díle postupně proplétal režisérův subjektivní a objektivní postoj (viz str. 240).

Naproti tomu si stěží můžeme představit, že by integrální vyprávění mohlo někdy zcela nahradit vyprávění analytické. Takový krok by se mohl stát vražednou ranou, zasazenou samé podstatě filmu.

#### POZNÁMKY:

- 1.) André Bazin: William Wyler ou le janséniste de la mise-en-scène. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 10 a 11 z února-března 1948. André Bazin: Hloubka ostrosti Orsona Wellese. Ciné Club, Paříž, č. 7 z května 1948, Jean Cocteau, André Bazin: „Orson Welles“, cit. dílo.
- 2.) Bazin sám proti pojmu klasického, tj. analytického vyprávění staví jen nepřesné označení vyprávění „hloubkového“ („do hloubky“). Jímí francouzští kritikové (např. Henri Agel: „Le cinéma“, str. 52) používají pro jeho teorii názvu „syntetické vyprávění“. Tento název se mi však zdá méně jednoznačný než „integrální vyprávění“, neboť zahrnuje pojem kompoziční kompaktnosti a oproštění od nepotřebných prvků, což neodpovídá rázu integrálního vyprávění.
- 3.) Michail Romm: O mizanscene. Iskusstvo kino, Moskva, č. 3 z roku 1948.
- 4.) Paul Chwat: TMT. Ciné-Club, Paříž, č. 1 z roku 1946.
- 5.) Tamtéž.
- 6.) Což na příkladech ukazuje Reisz („Umění filmového střihu“, str. 122-124).
- 7.) André Bazin: Wylliam Wyler... str. 45-46. (Podtrženo mnou – J. P.)
- 8.) André Bazin: Hloubka ostrosti Orsona Wellese. (Podtrženo mnou – J. P.)
- 9.) Cit. článek, str. 47.
- 10.) Jean Mitry: S. M. Ejzenštejn, str. 75-76.
- 11.) Dokonce třemi, i když o tom Mitry nepíše, neboť by se úvodem jistě přidal krátký informační americký plán, představující hrdinu v dekoraci a v jeho prostředí.
- 12.) Césaire Zavattini: Několik myšlenek o filmu. Rivista del Cinéma Italiano; cituji podle Filmu, Varšava, č. 9 a 10 z r. 1954.
- 13.) Tamtéž.
- 14.) Cituji podle newyorského měsíčníku Film Culture, č. 1/7 z r. 1956, který uveřejnil stručný konspekt knihy. – Kniha mezitím vyšla pod názvem „Theory of Film“. New Yor 1960. (Pozn. překl.)
- 15.) Od vzniku filmu, zejména pak od rozšíření televize se moderní divadelní konvence stále víc vzdalují od iluzivního naturalismu. Divadlo bylo zbaveno úkolů, jež nevyplývaly z jeho podstaty.
- 16.) Raymond Borde: Za obnovení filmové formy. Les Temps Modernes, Paříž, č. 118 z r. 1955. Cituji podle Filmu na Świecie, č. 2 z r. 1956.
- 17.) Např. záchrana Susan v *Občanu Kaneovi*, jež probíhá v hlubokém pozadí, je logickým důsledkem událostí předvedených v první a druhé rovině (sklenka s jedem, bezvědomá Susan).
- 18.) Tento poslední vnější symptom provokuje k polemice. Je pravda, že struktura vyprávění, vyplývající z integrálního režisérského scénáře, odstraňuje skladbu, jež byla podle Pudovkina „základem filmové estetiky“? Vezměme např. výjev z filmu *Člověk č. 217*, který popsal Romm. Jak jsem se už zmínil, postupně fáze hereččina obchodu od kamery tvoří jakoby sérii postupných záběrů, snímaných ze stále větší vzdálenosti, avšak jejich vazba respektuje reálný čas a skutečný prostor.
- 19.) Např. „Král Lear“ má 26 „scén“, jež pokaždé vedou ke skoku v čase a prostoru.
- 20.) Vsevolod Pudovkin: „Izbrannye statji“, str. 162.

## ZÁVĚR

Mám-li se rozloučit se čtenáři – oním geniálním publikem in spe, které uvede kinematografii do jejího „zlatého věku“ –, musím ještě jednou provést malou bilanci.

Geniální publikum je takové publikum, které se při sledování filmu nedá zkrátit o žádnou část požitku, jenž mu patří – které si umí hrát na film. Kdo si hrát neumí, ten se tomu může naučit.

Pokoušeli jsme se o to na všech předchozích stránkách. Bylo těch stránek mnoho. Práce o filmových výrazových prostředcích snad poprvé zahrnula tak rozlehlou a složitou oblast. Snažili jsme se nic neřešit apodikticky, nic nenechávat nedoloženo, neustále čtenáře podněcovat k samostatným závěrům, které si může vyvodit vedle závěrů nebo i proti závěrům autorovým.

Knížka snad v určité míře splnila svůj základní úkol: naučila lépe si hrát na film. Námaha, vynaložená na její přečtení musí teď přinášet úroky v podobě uspokojení z plnějšiho, uvědomělejšího vnímání filmového díla, ze samostatného objevování všech jeho krás, dříve snad ani netušených. (Bylo by dobře zjistit to prakticky, například opětným zhlédnutím filmu, který platí za vynikající a který se nám kdysi vůbec nelíbil; jestliže nás jeho druhé zhlédnutí přiměje, abychom změnili svůj dřívější názor, může to být nepřímý důkaz jisté účinnosti této knihy.)

A co dál? Budeme si moci v tomto šťastném případě říci, že si umíme hrát na film beze zbytku a „navždy“? Je to jako s plaváním – jednou se tomu naučíš a umíš to na celý život? Tu se sluší připomenout, co jsem naznačoval už mnohokrát. Nic nebudeme umět „navždy“. Strom umění se zelená ustavičně, ale tvar jeho ovoce se časem mění.

Tvorba velkých filmových umělců nespočívá v tom, že by se přizpůsobovali zákonitostem popsáným v této knize, jejichž platnost dokázaly *dosavadní* dějiny kinematografie. Přínos Ejzenštejna nebo Wellese spočíval právě v tom, že převrátili naruby mnoho kánonů, uznávaných předtím za nedotknutelné. *Pravý tvůrce nic „nemusí“ a nic „nemá“*. Hotové recepty zajímají nanejvýš špatné řemeslníky.

Proto smím knihu o filmové řeči věnovat divákům, nikoli tvůrcům. Za deset, za patnáct let bude třeba mnoho kapitol této knihy napsat znovu. Zrodí se nové osobnosti. Objeví se nové postupy.

Vyprovokujete je vy – geniální diváci.

## RECENZENTŮV DOSLOV

Kniha Jerzyho Płażewského „Filmová řeč“, určená „geniálním divákům“, je nadmíru užitečná.

Těch nemnoho knížek světové literatury, které jednájí o tom, jak se dělá film, a jsou určeny odborníkům, je hodně. Už proto, že filmových tvůrců je poměrně málo a lidem prakticky tvořícím stačí stručná poučení.

Těch mnoho knížek, brožur a článků o tom, jak film konzumovat, a určených *divákům*, je stále málo – už proto, že diváků je bezpočtu.

Je ještě vážnější důvod: většina filmových diváků na celém světě hledí dosud stále na filmy značně lehkomyšlně, jako na „jen zábavu“. Odskočí si do kina místo do zakoupené restaurace nebo místo do přírody, když prší. Kdyby čtenář jen středně dobrého románu nebo sbírky básní, pozorovatel obrazů v galerii či posluchač hudby v koncertní síni mel takový příležitostní vztah k uměleckým dílům, vytěžil by ze svých setkání s nimi nikoli málo, ale nevytěžil by z nich vůbec nic. Film je dnes již jediné umění, které poskytne vnímajícímu určité smyslové dobrodružství nebo alespoň zdání skutečného zážitku, i když k němu divák přistupuje lehkomyšlně.

Ovšem povaha dnešních dobrých filmů – a do jisté míry, vlivem jakési indukce, i filmů nedobrych – je značně složitá, takže povrchní vnímání, i když poskytne jakés takés uspokojení „za peníze, které si divák zaplatil“, zdaleka nevyčerpává jejich skutečnou uměleckou náplň.

Dnešního diváka je už třeba do filmového území zavádět, označovat mu schůdné i méně schůdné cesty, mapovat pro něho území kinematografie. A proto je každá kniha, věnována filmovým divákům, cenná.

Knižek, určených divákům – mluvíme-li o těch užitečných – je stále málo také proto, že je málo autorů, kteří dovedou vnímat diváckýma očima a zároveň filmu rozumějí jako odborníci. Každý muzikolog, i když neumí hrát na žádný nástroj (a to je zcela výjimečně) docela jistě rozumí technice nástrojů, jejich ladění, jejich možnostem, zná zákony hudební komposice. Naproti tomu filmologové velmi zhusta podceňují odborné znalosti o filmování. Stává se pak, že i zajímavé a originální názory se opírají o nepřesné, ne-li zholá nesprávné technologické a výrobní údaje: vývody takových autorů jsou tak trochu hádáním z kávové usazeniny. Jsou pak podle toho vratké a krátkodeché.

Dnešní filmy ve shodě s uměleckými díly ostatních oborů nepředkládají divákům přímo smyslové vnímatelné jevy proto, aby se u nich zastavili a aby se s nimi spokojili, nýbrž proto, aby šli *za ně*. Vnějšík, tvary a zvuky světa, viděné na plátně a slyšené z něho jsou jakýmsi slapem, který má rozvířit divákovy vnímající schopnosti, oksylčit je a změnit tak „obyčejného člověka“, který vstoupil do hlediště kina, v bytost rozcitlivělou a naladěnou na zvláštní kmitočet – v bytost, kterou zveme *divákem*. Dnes však na tuto proměnu již sám film nestačí: je třeba, aby člověk, který se hodlá stát divákem, měl určité zkušenosti, znalosti i schopnosti specificky filmově divácké, určité orientační čivy. Nemá-li je, ztratí se pod hladinou formy, ve světě stínů, kam ho filmový vír stáhne.

### JAK FILM PŘIŠEL O MASY

Všeobecně se mluví o krizi kina. Projevuje se na celém světě rapidně klesající návštěvností. Nacházejí se nesčetná vysvětlení, více méně trefná.

Jisté je, že dnes lidem zhusta nestojí zato chodit častěji do kina, opouštět domov pro ně a vracet se pozdě v noci. To dříve, ještě těsně před druhou světovou válkou, nebylo problémem.

Tuto netečnost ke kinu nelze zcela zdůvodnit ani nástupem televize, ani vysokou zaměstnaností, ale ani tím, že v průměru jsou filmy horší. Řekl bych dokonce, že v průměru jsou filmy hodnotnější.

Co se však radikálně změnilo od doby před třiceti lety je *atmosféra kina*. Lidé se dnes neobtěžují jít častěji do kina, protože v něm naleznou tu zvláštní, nesmírně přitažlivou, přímo okouzující atmosféru, ono nikde jinde neexistující klima, jaké vznikalo v „biografech“ za našich mladých a mladších let. V kinech se tehdy stejně jako dnes scházeli lidé navzájem si cizí. Ponořili se do tmy, v níž bylo vykrojeno zářící obdélníkové okno.

Pod dojmem toho, co se za tímto oknem dělo, se však jednotlivci podivuhodně měnili v články masy. Vznikal docela nový, stohlavý organismus, který rázem získal vlastní charakter, vlastní specifickou váhu, elektricky náboj a který se jaksi dal pod vlivem magnetismu zářícího plátna do jednotného citového pohybu. Nikoli jednotlivci, ale celý divácký kolektiv upadal do stavu masového vzrušení: byl společně okouzlen, společně ho přepadal pocit hrůzy, odporu, štěstí nebo veselí. Byl to jednotlivý sbor bez sólistů a bez ulejků. Jakmile film skončil a v sále se rozsvítilo, „oblékl“ každý znovu svou osobitost, odpoutal se od davu a kráčel spokojeně k domovu. Avšak vždy si sebou odnášel něco z této přeměny, ze všech ostatních diváků, z jejich nálad a reakcí. Bez tohoto mystéria nebylo kino kinem, návštěva kina neměla žádný smysl.

**Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Recenzentův doslov, Poznámka překladatelova ... ( 241 )**

Za našich mladých a mladších let se promítaly filmy dobré i špatné (a dokonce horetně špatné, jaké se dnes snad již, ani nevyrábějí), avšak vždy jen takové, které dovedly stmelit diváky v živou, jednotnou masu a uvést ji do mohutného citového pohybu. Takovou moc měly stejně filmy *Býčí oko* a *Tarzan jako Kid a Frigo na mašině* či *Křížník Potěmkin* a *Bouře nad Asií*. Film, který nedokázal sobě navzájem cizí jednotlivce načás přeměnit v buňky masy a naplnit je společným, násobeným příbojem různorodých citů, nebyl *špatný* film – to totiž *vůbec nebyl film*.

V oněch dobách jsme se domnívali, že magnetické pole, vznikající v kinu při promítání, má jen jeden pól, totiž film – a z něho výhradně že se šíří do hlediště. Televize nás poučila, že byly póly a zdroje dva: ten druhý byl v divácích. Promítají-li se dnes totiž tyto specificky masové filmy na televizní obrazovku v divákově domově, jsou bez lesku a svůdnosti jako preparované květiny. Rodina před televizorem se jim ani bláznivě nesměje, ani netrne hrůzou, ani se necítí podmaněna do sebezapomnění. Prostě je jen s větším či menším zájmem registruje. Hlavním důvodem toho není, že to jsou filmy staré, nýbrž to, že příbytek není hlediště kina a rodina není divácká masa, která z heterogenního stavu přechází do homogenního, jak se to stávalo v kinech. Důvodem je, že v domácnosti před televizorem nevzniká ono zvláštní, specificky „biografové“ klima, v němž jediné se mohou tyto filmy rozvíjet, rozzářit, rozžít a vydechovat vůně, které omamují. Kdybyste se chtěli dnes znovu ponořit do velkých filmů např. Chaplinových nebo filmů sovětských klasiků, mohlo by se vám to zdařit jediné v kinu, jehož hlediště by bylo z větší části naplněné. Před televizní obrazovkou jejich skutečnou sílu nepocítíte. Tam o nich získáte jen vnější informaci.

Filmy, určené jen pro zaplněná kina a pro masové reakce se dnes již nenatáčejí. Zanikly během druhé světové války. Dnešní mladí diváci, kteří nepoznali kino před válkou, si změnu vůbec neuvědomují a nechápou ji. Nedíví se, že v kinu nezakoušejí slastný pocit převtělení, že na sedadle kina zůstávají takoví, jací do kina vstoupili, každý jen sám sebou, oddělený od ostatních. Nedíví se, že v nich při představení někdy dokonce pocit oddělení od ostatních silí až k ostré nenávisti k spoludivákům, k pohoršení jejich reakcemi. Některým se diví, že se jim film líbí, druhé jindy obvinují z hlouposti nebo zaostalosti, když nejsou filmem nadšeni. Dnešní filmy spíš společnost diváků v kinu drobí než stmelují.

Vysvětlit tuto změnu není snadné a já to nedovedu. Proto se omezím jen na stručný náčrt hlavních rysů kinematografické minulosti.

Na počátku byl film zázrakem. Měl zvláštní, jiným oborům nedostižné schopnosti kopírovat a věrně zachycovat skutečnost. Chytil vodu do cedníku a vzduch do hrsti, protože zaznamenával a uchovával tvar věcí v pohybu. Postihoval tvářnost nestálosti.

Až dosud lidé poznávali věci hlavně z jejich statického vzhledu, z momentů jejich klidového stavu. Pohyb, změna, která vedla od jednoho stavu k druhému, jim unikala. S ní jim unikala i přítomnost. Film měl schopnost polapit právě změnu, ono uplývání v čase a tedy – zdánlivě – i sám čas. Diváci, sledující snímky na plátně, byli uchvacováni ohromujícím pomyšlením, že z minulé přítomnosti se stává přítomná minulost a že člověk, krácející – na plátně – po louce, je zcela určitým člověkem, který skutečně kráčel po zcela určité louce a že po ní bude kráčet vždy a kdykoli, i když již kráčet nebude, i když již nebude vůbec kráčet po zemi a i když se už louka změnila v město.

Okouzlení tímto zastavením času zakrátko, pominulo. Jakmile opadlo, byl film schopen stát se uměním.

Po „určitěm člověku, skutečně krácejícím po skutečné louce“ se začaly na plátnech kin objevovat postavy, věci, scenerie a děje, které ve skutečnosti neexistovaly, ale jakmile se octly na plátně, existovat začaly, rozmnožily skutečnost světa. Tak se zrodila filmová mytologie, největší básnický sebeklam lidstva od starověku.

To už však začala na film působit ostatní, vospělá a zkušená umění, obdařená velkou autoritou. Film se chtěl stát členem uměleckého sboru starců, zároveň však si chtěl uchovat svůj charakter a své mládí. Denním stykem s masami získal také citlivost, ba přecitlivělost k lidské a společenské skutečnosti, takže chtěl nechtě reagovat se seismografickou exaktností a s věšteckou předvídatostí nejen na současný pohyb ve společnosti, ale i na události, které teprve měly nastat.

Tak německý expresionistický film už od konce dvacátých let – ještě v němém období – oznamoval neradostnou budoucnost své vlasti: křečovitým šklebem Nosferatů a Mabusů, exaltovaným nadlidstvím Siegfriedy, sebetřýznivým mravním rozpadem profesora Neřádů ohlašoval nastávající pohromu lidstva dlouho před tím, než si ji uvědomili sami lidé.

V téže době však o několik poledníků na východ vznikalo jiné, rovněž jednotně laděné masové filmové umění, neméně podmanivé a neméně předvídaté: klasický sovětský film však měl na rozdíl od německého kladný morální náboj a neohlašoval rozpad starého, nýbrž vznik nového. Podobně jako deset dnů Velké říjnové revoluce, i hrstka asi deseti sovětských filmů otfásla tehdejší světem.

**Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Recenzentův doslov, Poznámka překladatelova ... ( 242 )**

Mezi těmito krajními bloky umělecké kinematografie vznikl ještě třetí úctyhodný komplex: byl to film Spojených států. V té době – tj. od poloviny dvacátých let do konce let třicátých – byla jeho velká díla (jichž nebylo málo) prodchnuta ideály buržoazní demokracie a humanismu.

Americký film byl naivní, ale upřímný, tvrdý, ale čestný, tradicionalistický, ale s přísným smyslem pro přítomnost. Byl sice jen „utopii o buržoazní minulosti“, neměl v sobě nic věšteckého; nicméně v době kvasu smrtelné krize, vykající se tehdy ještě jen evropské buržoazie, zmiřňoval nápor postupující nacistické náказы a demoralizace.

Vedle těchto tří monolitů se ovšem rozvíjely i jiné národní kinematografie, např. francouzská, skandinávská nebo anglická. Historiky nemůže nezajímat otázka, proč právě v těchto zemích vznikala hodnotná a půvabná díla, která již připomínala dnešní ráz filmů, díla, laděná intimně a nesoucí rysy v tehdejší filmovém světě vzácné skromnosti, kdežto země, mezi nimiž se měla zakrátko rozehrát hlavní partie o budoucnost světa, vytvořily již, předem ořesané filmové monumenty.

Za druhé světové války, tedy vlastně náhle, obratem, ztratil film na celém světě svůj bezprostřední úderný styk s masami. Vzdal se výrazně své záliby v monumentalitě, v monumentalitě mas, staveb, přírody, příběhů, zla, dobra, hrůzy i krásy. Zvítězila do té doby skromná linie filmů, které se soustřeďovaly na životní podrobnosti a které sledovaly ve stále podrobnějším zvětšení nejjemnější záchvěvy lidského nitra. Za model této nové kinematografie – později nejrůzněji obměňovaný – lze považovat film *Pouto nejsilnější*, natočený v Anglii těsně po konci války. Za cenu psychologické introspekce ztratila kinematografie bezprostřední, smyslový vliv na masy, přestala být uměním zástupů.

Bylo by dozajista nemístné mluvit při této příležitosti o úpadku kinematografie nebo o zradě jejich nejvlastnějších cílů. Ve společnosti prostě nastala radikální změna a ta se odrazila i v umění.

Kinematografie, která se do té doby jako dravá řeka rozlévala po povrchu, začala pronikat pod povrch lidské skutečnosti. Její jinošská síla a zvidavost objevuje nyní v nitru lidí a společnosti napovrch neviditelně a neznámé prostory.

A právě v době tohoto zintimnění filmového umění se lidé začínají rozmyšlet, mají-li jít do kina či raději zůstat doma.

To, co se snadno nazve krizí kina, je důsledek strukturální přestavby filmového umění, vyvolané společenskými změnami. Film jako žádné zdravé umění se neodvrací od lidí. Stane se však, že je v něčem předstihne: například ve způsobu vyjadřování, ve způsobu chápání svého úkolu. V takové chvíli je třeba přispět umění tím, že se poskytne pomoc jeho konzumentům, tedy divákům. Je třeba otevřít divákům pohled do anatomie současného filmového díla. Dnes již nelze chápat film jen smyslově a instinktem, bez soustavných a uspořádaných zkušeností. Dnes je třeba naučit se nové řeči filmu a naladit se na její citový i myšlenkový kmitočet. O to se právě pokouší Plažewski, a proto je vskutku jeho kniha navýsost užitečná.

## CO PLAŽEWSKI OPOMENUL

Když Plažewski přistupoval k úkolu seznámit diváky s frazeologií, semiologií a stylistikou filmového umění, správně si uvědomil, že se jeho výklad musí vyvarovat popisu toho, jak se film dělá. Všechna literatura, která se snažila zpopularizovat pro laiky technické zákulisí filmu, neusnadňovala, ale naopak znesnadňovala přístup diváků ke kinematografické tvorbě. Vždy měla nádech jarmarečního humbuku, který zdůrazňuje, že film je trik, který z něčeho dělá podvodem jiné a naprosto přehlídí, že film je především uměleckým obrazem života.

Přesto, že Plažewski názor na škodlivost výkladu o tom, jak se filmuje, sdílí, neubránil se, jak jste si mohli povšimnout, tomu, aby do tohoto terénu občas nezabrousil a neřekl nejen, jak se film dělá, ale dokonce jak by se dělat měl (např. v partiích o interpunkci nebo o užívání zvukových efektů). Tato místa vybočují z linie díla nejen proto, že zanedbávají divácké požadavky, nýbrž většinou také proto, že autor nemluví o technických principech vždy zcela odborně. Pochybují, že čtenář tyto autorovy nepřesnosti hned postihne. Přesto jsem se je snažil v lektorských připomínkách napravit a upozornit na ně – pokud měly význam pro jasnost autorových vývodů – spolu s překladatelem i v poznámkách k jednotlivým kapitolám.

Plažewski sleduje jednotlivé skupiny výrazových prostředků a postupů, které utvářejí anatomii filmového díla. Zmiňuje se jednotlivě o účasti herců, kamery, zvuku, stříhové skladby. Sleduje různé stylistické figury a obraty atd. V organismu filmového díla jsou všechny tyto postupy a formy k sobě vzájemně těsně připoutány, vzájemně se ovlivňují a proměňují. Vyžadují také určitou proporcionálnost.

V podstatě se tato vnitřní struktura nevytváří až při vlastním natočení nebo při stříhové skladbě – jak se laicky divák mylně domnívá –, ale jednotlivé složky vstupují do vzájemných styků a modelují se již před natáčením, v *dramaturgické* předloze, tedy v literárním scénáři.

**Jerzy Plažewski: Filmová řeč – Recenzentův doslov, Poznámka překladatelova ... ( 243 )**

Literární scénář je nedílnou součástí *tvůrčího* procesu filmování. Je v něm uložena jak pozdější práce režisérská, tak stříhové skladebná. Praktici se shodují v tom, že literární scénář je výchozí složkou celé tvorby filmu, složkou, která zůstává skryta divákům jako ponořená část ledovce a v níž, rovněž jako u ledovce, tkví těžiště díla. Je znám Clairův výrok: Literární scénář je hotov, zbývá již jen film natočit.

Domnívá se, že vypuštěním dramaturgické složky filmové tvorby Plažewski svůj výklad o struktuře filmového díla ochudil. Film, především umělecký film je opravdu *jen* nasnímané drama. Dramatikova práce je v něm transformována a plně obsažena. Ve filmovém scénáři nejsou – jak se domnívají laici – jen zapsány a popsány postavy, děje, situace a prostředí. Literární scénář je sám uměleckým dílem, v němž, jsou vtěleny a v němž již i fungují embryonální zárodky příštího filmu, jeho osobité struktury a umělecké hodnoty.

Pokud jde o Plažewského pojednání jednotlivých postupů a výrazových prostředků, zaráží mě stručnost, s níž promluvil o *osvětlování*. Je to jedna z nejkratších kapitol. A přece právě na osvětlení a jeho formy je divák bezděčně nejcitlivější. Rozvržení jasu a stínů v ploše záběru, šerosvitné pokrytí předmětů, světelná atmosféra, tonalita, pohyb světla – to všechno jsou pro diváka nesmírně závažné podněty: divák podle světla předmětů identifikuje, odhaluje jejich texturu, určuje denní i roční období, ba někdy i zeměpisnou polohu; světlo mu člení snímek, spolučňuje, jak divák bude snímek a skupiny snímků číst, v jakém pořádku, jakým směrem a jakou rychlostí, a konečně osvětlení podstatně ovlivňuje divákovu citovou rozpoložení. Proto znát abecedu osvětlování, lépe řečeno několikrát abecedy, protože světlo má mnoho jazyků, je pro divákovu vniknutí do filmového díla nadmíru významné.

Avšak vzhledem k tomu, že „Filmová řeč“ je prvním soustavným pohledem do anatomie filmu z hlediska diváka, mnohem systematictějším, jednotnějším i ideově správnějším, než práce Francouzů, např. Martina, jsou tato opomenutí vysvětlitelná a celkem málo závažná.

## UKONČENÉ OBDOBÍ KINEMATOGRAFIE

Zvláštní zajímavost i hodnotu dodává Plažewského knize její historická uzavřenost: své poznatky čerpá totiž vlastně autor z jednoho ukončeného vývojového období kinematografie. Výrazové postupy, které Plažewski objasňuje, mají proto stylovou jednotu a logiku, kterou jim vtiskla historie.

Všimli jste si jistě, že příklady, jichž autor užívá, v podstatě začínají Porterovou *Velkou železniční loupeží* a končí De Sicovým *Umbertem D*. Tyto dva filmy lze považovat za hraniční milníky jedné epochy kina, určené na počátku naivním realismem Portera a jeho současníků a na konci neorealismem. Díla těchto systémů, ač od sebe oddělená půl stoletím a několika generacemi různorodých tvůrců, jsou podivuhodně spřízněna: Porter se snažil vyloupnout „všední“ příběh ze všední, běžné skutečnosti; neorealisté se snažili „všední“ příběh do tkáně všedního, běžného života znovu včlenit. Díla obou systémů se navenek podobají basreliefu, u něhož z plochy pozadí vystupují objemově, ostře vykreslované, dramaticky zhuštěné figury. Děje prvních filmů jsou rudimentální, prosté a nahlížené zvenčí, kdežto děje či náplně posledních filmů jsou jemné, složité a snaží se být roentgenovými snímky nitra lidí i společenských skupin. Postavy a děje porterovských filmů jsou naplněny vnitřní tendencí vydělit se z osnovy každodenní všednosti, postavy a děje desicovských filmů mají snahu se s všedností organicky spojit, splynout s ní.

Mezi těmito dvěma póly probíhal bouřlivý, půl století trvající vývoj kinematografie. Plažewski velmi uvážlivě vybírá z této periody nečetné, ale charakteristické příklady, reprezentující jednotlivé stupně vývojové cesty: díla Griffitha, Ejzenštejna, Stroheima, Sternberga, Wellese, Wylera, neorealisté.

Knihu koncipoval Plažewski zřejmě v době *Umberta D*, tedy na sklonku neorealisticke éry. Svě názory na podmínky realistického filmu a na další vývoj kinematografie vyvozoval do značné míry z teorií i z praktických výsledků neorealisticke školy. Pod dojmem výsledků neorealistickeho usilování formuloval i své souhrnné vyznání víry, uložené hlavně v kapitolách Pravda a svoboda volby a Integrovaný režisérský scénář a otevřené motivy.

## ATELIÉR NEBO REÁL?

Dnešní stav světové kinematografie tyto názory poopravil. Tuto korekturu je třeba čtenáři připomenout.

Pod dojmem názorů a skutků neorealistů – i pod dojmem jejich následovníků ze školy cinéma-verité – vznikl skeptický názor na ateliér: zdá se, jakoby stěny studií izolovaly filmové umění od života a od pravdy. Je to názor velmi jednostranný. Kinematografie *musela* z uměleckých důvodů opustit přírodu, jakmile jí k tomu dala technika a výrobní organizace příležitost. Sledujeme-li např. Chaplina, snadno postřehneme, že přirozené a přírodní prostředí nebylo pro něho nikdy výhodné – jako ostatně pro žádného umělce a clowna – a že složitost, hloubka a jennost jeho děl stoupá úměrně s dokonalostí studia. Přitom Chaplin vůbec nikdy nevyužíval naplno

**Jerzy Plažewski: Filmová řeč – Recenzentův doslov, Poznámka překladatelova ... ( 244 )**

rafinované studiové techniky. Naopak, dodnes natáčí velmi primitivně, pokud jde o kameramanskou, osvětlovací a trikovou stránku.

Rafinovaná dramatická postava, již tvořila a celý umělecký život dotvářela Greta Garbo, by nebyla mohla vzniknout pod nediferencovaným slunečním světlem a v prostředí, které by nebylo do všech podrobností přizpůsobeno „profilu“ jejího charakteru. Právě tak nebyla přirozená skutečnost souměřitelná s postavami německého naturalistického a psychologického filmu Pabstova či Siodmakova, s utopickými vizemi H. G. Wellse a A. Kordy v Anglii, s Ejezštejnovým *Ivanem Hrozným*. René Clair by nebyl mohl vykouzlit podivuhodně přesvědčivou svěží omšelost pařížských střeš a mansard ani čirou něhu svých malých hřištníků bez důmyslné dekoratérské, kameramanské, osvětlovačské a zvukařské techniky, pečlivě chráněné před vlivy přirozené skutečnosti zvuko- i světlotěsnými stěnami studia. Vznikla úctyhodná kinematografická kultura, vyráběná výhradně „synteticky“ v ateliéru-laboratoři, bez jediného slunečního paprsku, bez jediné živé květiny, bez jediného závanu větru a přirozeného zvuku. Charakterizují ji taková díla jako *Občan Kane* nebo *Řím v 11 hodin*.

Samozřejmě, že v týchž ateliérech s touz technikou vznikla a vznikají také díla naprosto špatná, jako vznikla, vznikají a budou vznikat v exteriérech a v reálu.

Dřív, než se obrátíme k neorealismu a jejich teorii pravdivého filmu, připomeňme si jeden poučný příklad: Lamorisse chtěl ve filmu *Červený balónek* vykouzlit, možno říci, atmosféru Paříže totožnou s tou, již vyvolal o dvacet let dříve Clair ve filmu *Pod střechami Paříže*. Neuzavřel se však, jako Clair, do studia, nýbrž vyšel do ulice města. Jeho záměr se zdařil právě tak, jako se zdařil Clairovi.

Lamorisse se vyhnul ateliéru nikoli proto, že na něj neměl peníze, ani proto, že v ateliéru nelze vytvořit přirozené město, nýbrž prostě proto, že měl jinou *koncepti*, jiný systém uměleckého sdělení, než Clair.

Právě tak neorealisté neopouštějí ateliér, protože jeho prostředí nedovoluje vytvořit pravdivý film – ač to tvrdili a ač tomu možná i věřili (přestože i neorealista de Santis nevytáhl při natáčení *Říma v 11 hodin* z ateliéru paty) –, nýbrž proto, že se jim pro dané látky, postupy, a v dané době jeví dokumentárně-autentická osnova jako neúčinnější prostředek nejen pro to, jak se vyjádřit, nýbrž i jak vyvolat v divácích dispoce pro objevování a vyčítávání umělecké pravdy.

Neorealistické filmy vyvolávají dojem, že jejich autoři nivelizují dramatickou postavu a situaci na úroveň všedních lidí a situací. Ve skutečnosti však docílují dojmů „všednosti“, každodennosti příkrým kontrastem dokumentárně-autentického snímku „obyčejného“ prostředí s dramaticky zhuštěnými a vyhocenými postavami a situacemi. Hrdinové *Říma, otevřeného města, Zlodějí kol* nebo *Umberta D*, ač působí všedně a „obyčejně“, by nemohli vyjít do skutečných ulic – na jejichž pozadí vystupují ve filmu –, aniž by vzbudili pozornost chodců svou nadživotní velikostí (ale právě tak by nebyli mohli uniknout údivné pozornosti návštěvníku „obyčejného“ nádraží Porterovi lupiči, kteří zorganizovali „velkou železniční loupež“).

Tajemství účinnosti neorealismu – v jejich nejzdařilejších dílech – je, že podobně jako někteří renesanční malíři, celník Rousseau či jaká soudobí kolážisté používají v kompozici obranu několikerého, nejméně dvojitou perspektivního systému: jednoho pro hlavní jednatelské postavy a jiného pro prostředí. Prvky těchto dvou soustav komponují nejen výtvarně, ale i dramaticky tak, že výsledek působí na diváka jako srostlý celek, vypjatý pouhým pohledem a poslechem sice nepostřehnutelnou, emocionálně však vysoce rozpornou vnitřní dynamikou.

Jisté je, že neorealisté a jejich následovníci kladou výjimečný důraz na dokumentárně autentické prvky ve filmovém dramatu a že na ne svalují hlavní odpovědnost za pravdivost díla. V totéž věřil Porter a Griffith, Dovženko a Flaherty, věří Colpi nebo Vardová. Z čeho pramení tato důvěra? Filmovací proces je bezprostředně citlivý na dokumentaci hmoty, již kamera vidí. Dovede ji obtnout s podrobnostmi, které ji v divákově vědomí a citění vtíravě oživují. Proto snímá-li kamera dekoraci, která bude fungovat jako skutečný pokoj, musí kameraman vykonat mnoho pro to, aby snímek nebyl dokumentem o dekoraci, nýbrž obrazem pokoje. Přitom se však na snímku umrtví četné podrobnosti, těžko polapitelné nebo napodobitelné, které na dokumentu provazují přirozenou skutečnost, jakési pouhým okem nepostřehnutelné bakterie, které vždycky cizopasí na živé hmotě a vyvolávají na jejím povrchu neustálé mihotání. Proto se filmaři, vždy po určitém čase vracejí k dokumentárním snímkům přiřazené skutečnosti. Mají dojem, že s nimi vniká na plátno sám živoucí život. A ztrácejí-li jako umělci – v určitém období – kontakt s realitou a mají-li znepokojivý pocit, že jim uniká i pravda, chytají se dokumentárnosti jako nejjistějšího prostředku záchrany. Tato zásada však platí jen potud, pokud je filmový autor přesvědčen, že jedinou a konečnou orientací v díle a ve vztahu díla ke skutečnosti může divákovi poskytnout snímek co nejpodobnější všední skutečnosti; pokud je přesvědčen, že divák nemůže jinak pochopit smysl díla a prožít je, než převede-li šifry umělecké stylizace do běžné, civilní soustavy skutečnosti.

## FILM NA NOVÉ CESTĚ

V umění jsou však, jak známo, i jiné cesty k pravdě (či nepravdě), než ty, vedoucí galerií zrcadel, co nejméně odrážejících všednost. Uměleckou myšlenku mohou vnímajícímu sdělit a přímo v něm zrodit také prostředky, které záměrně zanedbávají podobnost s přirozenou skutečností, které neustále vnímajícího nevybízejí, aby hledal podobnosti nebo totožnosti toho, co vidí na plátně, s rekvizitami reálného života. Jakmile se tento názor ujal v kinematografické tvorbě, zanikla starost autorů o vyvolání věrnější či méně věrně, nerušené či provokativně deformované dokumentární autentičnosti. Někteří soudobí kinematografisté se vzepřeli tyranii realit a jejich vzájemných vztahů v „rozměru běžné užítkovosti“ a snaží se osvobodit od vrozené mánie kopírování a realistických tautologií. Svědčí o tom např. Resnaisův *Marienbad*, Bergmanovy *Lesní jahody*, Antonioniho *Červená pustina*, *Démanty noci* Jana Němce.

Plazewského průvodce filmovou anatomii do tohoto kvalitativně nového údobí již, nezasahuje. Tím se vysvětluje, proč Plazewski neorealismus a jeho zacházení s dokumentem skutečnosti jednak přečeňuje, jednak podceňuje. Přečeňuje ho, když se domnívá, že neorealisté našli poslední heslo od zámku trezoru, ukrývajícího pravdu. Nedoceňuje ho, když, ho považuje za pouhé lineární *pokračování* předchozího vývoje kinematografie.

Neorealismus nemel větší a mocnější patent na objevování umělecké pravdy, než, kterékoli jiné systémy. Neorealismus však byl zakončením a vyvrcholením jedné, totiž první etapy vývoje filmu. Samozřejmě, v jeho návratu k přirozené realitě a v rozbití systému jedné perspektivy jsou současně zárodky dalšího, vyššího stupně kinematografického vývoje, na jehož počátku dnes stojíme.

## PRAVDA A NÁPODOBA SKUTEČNOSTI

Pod dojmem výsledků vrcholní neorealistické tvorby dopouští se Plazewski omylu, kterému podlehl i praktici, kteří dohnali názory neorealismu do krajnosti, do „levé úchytky“ – myslím tím vyznavače cinéma-vérité, sociologického filmu a filmu-ankety: ztotožňuje mechanicky *pravdu a pravost*. Dobré i zlé výsledky neorealismu a další tvorby, operující s dokumentární autenticitou, dokázaly dnes již jistě i praktikům to, co předem věděli filosofové, že neexistuje zjevená pravda, nýbrž že pravda je proces ve vědomí lidí, proces mezi umělcem a divákem, který může, ale nemusí uspět, kopíruje-li film realitu, jako může ale nemusí uspět, tvoří-li se film uměle ve studiích s přispěním nejdůmyslnějších filmových triků.

V důsledku víry ve zjevenou pravdu kladé Plazewski v kapitolách *Pravda a svoboda volby* a *Integrální režisérský scénář* a otevřeně motivy jako podmínku toho, aby dnešní divák objevil ve filmovém díle pravdu, „větší volnost“ pohybu zobrazovaným prostorem. Přitom se odvolává na denní lidskou zkušenost.

Avšak ideálem umělecké tvorby přece není docílit za každou cenu a vždy co největší shody či obdoby s životní entropií (řečeno termínem teorie informací), tj. přehltnout dílo nejrozmanitějšími naturalními částicemi a útržky nejrůznějších systémů lidského dění, které se v běžném životě vzájemně překrývají, prolínají, ruší, deformují, zastupují atd. a jimiž si člověk musí neustále, v každém momentu života, klestit cestu k poznání nebo alespoň k jakés takés okamžité užítkové orientaci. Na autorově záměru záleží, vede-li diváka k hlavní, tj. logické páteři díla, k ústřednímu motivu výjevu, k těžišti záběru nebo záběrové věty cestou složitější či jednodušší.

Tento záměr je vymezen druhem látky, její únosností, a samozřejmě historickým stadiem vývoje umění a s ním i diváka. V tomto posledním ohledu jsou jak umělec tak divák pasivní – prostě nepřipadnou na řešení, na než nedorostli. Postavíme-li se na úroveň kteréhokoli určitého historického stadia – abychom si pro zjednodušení vyloučili z úvahy vývojový faktor –, pak v každém období má umělec stejnou svobodnou možnost vytknout si širší či užší „operační pole“ a v jeho hranicích zas hrdstí, členitější nebo řidší, jednodušší náplň. Pokaždé mu však musí jít o to, aby docílil co možná největší rovnováhy a úměrnosti mezi látkou, v níž se vyjadřuje, mezi tím, co chce vyjádřit a tím, jak chce na diváka působit a jaké pochody v něm vyvolat.

Chaplin odevždy volil scénu striktně jednoduchou a buďoval drama převážně mezi dvěma postavami. Nejdůležitější výjevy rozehrával vždy na malé ploše – v „koutech“, zbavených všech zbytečností (vzpomeňte navýsost úsporného řešení prostoru i akce ve scéně noční rozmluvy dívky, která chtěla spáchat sebevraždu, s vrahem z filmu *Monsieur Verdoux*). Věleňuje-li Chaplin do výjevu větší kompars – např. v *Kidovi* na ulici –, aranžuje jej tak, aby lidé chodili po jedné perspektivně úběžné linii do perspektivního středu (v *Kidovi* směrem, ke dveřím modlitebny). Tím je vylučuje z akčního popředí a neutralizuje je. Pro tuto krajní střídmost náplně operačního pole však nelze přece hodnotit Chaplinovy filmy méně než třeba Rosselliniho *Řím otevřeně město*, v němž se četné hlavní postavy vzájemně prolétají, mění svou dramatickou hierarchii a zároveň se ponořují do bohatě oživeného prostředí a opět se z něho vynořují. Nelze dávat přednost filmu *Zlodějí kol* před filmem *Jules a Jim* jen proto, že v prvním se hrdina přímo utápí v ruchu ulic, takže ho musí režisér stále znovu zachraňovat před utonutím, kdežto v druhém izoloval autor tři postavy v naprosté samotě. Do divákově vědomí vniká – či lépe vzlíná – historická společenská realita, osvětlující smysl postav a dějů, stejně v tom jako v onom filmu.

## PODMÍNKY DIVÁKOVY TVOŘIVÉ ÚČASTI

Motivická polyfónie a bohatá věcná instrumentace obrazu prostředí není vynálezem konce čtyřicátých let, jak by bylo lze usoudit z Plažewského výkladu. Jejich pravzor se objevuje již v *Intoleranci* a ve *Zrození národa*, i když – samozřejmě – Griffith nemohl zobrazovat tak složité, diferencované a jemné vztahy mezi postavami a mezi nimi a prostředím, jako Wyler v *Nejlepších letech našeho života*.

Ve jmenovaných kapitolách však Plažewski ohrožuje srozumitelnost výkladu, když směřuje vícerovinou (integrální) *stavbu* díla *s volnou či těsnou vazbou* prvků dramatu uvnitř záběrů, mezi záběry a mezi záběrovými větami. Cituje Mitryho a sdílí s ním názor, že tzv. analytická skladba – což je těsná vazba dramatických prvků – omezuje divákovu svobodu. Oba pak tvrdí, že takový postup umrtvuje divákovu aktivní spoluúčast.

O diváckou spoluúčast stojí každý umělec, i když, příznějme, zhusta nevědomky a nedůsledně. Bez tvůrčí aktivity v divákově vědomí, bez indukovaného uměleckého procesu ve vnímajících nemůže dojít k plodnému *estetickému* vztahu mezi dílem a konzumentem. Každé umělecké dílo je svým způsobem „hádkou“, samozřejmě hádkou snáže či obtížněji řešitelnou<sup>a</sup>. Autor, který se snaží za konzumenta všechno vyřešit, nemůže *umělecky* uspět. Aktivní tvůrčí účast diváka však neprobouzí sama o sobě ani volná ani těsná vazba.

Kdyby těsná, nebo, Plažewski slovem, analytická vazba zabraňovala divácké aktivitě, pak by např. výjev na oděských schodech z *Křižníku Potěmkin* byl dokonale neúčinný. V něm totiž navazují na sebe a stojí proti sobě těsně a v důsledném předjatém řádu jen zcela určité, prostorově úzce vymezené prvky, třeba: rozbité brýle – kočárek, řídicí se ze schodů – postupující nohy četníků – rozbité brýle – kočárek... atd.

Kulešovův experiment, o němž se zmiňuje i Plažewski, v němž stavěl jeden a týž snímek hercovy tváře proti snímkům různých předmětů a tím měnil význam výrazu tváře i smysl této záběrové dvojice, by pak byl objevem diváka navýsost zatracujícím. Vzpomeňme ještě tématu zkaženého masa v úvodu *Křižníku Potěmkin*: D tváře lodního lékaře – VD červů v mase pod čůčkou cvikru – D tváře lékaře – D tvář námořníků – VD červů, v mase... atd. Jak mocnou diváckou aktivitu tato scéna vyvolává! Nejde jen o prudké citové vzrušení, nýbrž současně, pod vlivem takto probuzené aktivity, se divák usilovně snaží pochopit kořeny i důsledky tak krajního případu sociální nespravedlnosti.

I z nedávné doby lze nalézt řadu příkladů těsné, ba nejtěsnější vazby, která podněcuje diváckou tvůrčí aktivitu: např. úvod filmu *Silnice*, střídající záběry potulného klauna, Gelsominy a její matky.

Avšak i když režisér řeší výjev volnou vazbou neznamená to; že diváka neovládá, či lépe, že diváka zmate. Režisér v takovém případě nechává diváka, aby se nejprve prošel okolím hlavního motivu a aby pak k němu dospěl oklikou, jakoby volně, náhodně. Ve skutečnosti však k němu musí dojít *nutně*: ať krátkou či delší cestou, divák musí dospět nakonec vždy jen k určitému bodu. Od něj pak překročit, přejít, přeskočit nebo být mrštěn zase k dalšímu, zcela určitému bodu. Jde tedy opět o těsnou vazbu, i když je tentokrát provedena volnými svazky. Je to však vazba přesná a přísná, z níž divák nemůže „vypadnout“. To si právě Plažewski neuvědomuje. Domnívá se patrně, že filmový autor doopravdy předkládá divákovi směs rozmanitých prvků, volně spjatých vzájemně i s prostředím a situací, aby si divák vybíral po libosti a podle své nálady a vkusu.

To by ovšem pak už nešlo o umělecké dílo, které je přísným řádem, nýbrž o číslo nějaké hádankářské soutěže.

## OSVOBOZUJÍCÍ SKLADBA FILMU

Plažewski, Mitry a jiní brojí proti tomu, aby skladba záběrů „nutila diváka dívat se jen na lampu“. Mají pravdu, pokud se divák skutečně cítí ochuzen a omezen necitlivou nebo nedůslednou skladbou a má potřebu podívat se na jiné články dramatického prostředí víc než, právě na lampu.

Divák se však cítí omezen jen v tom případě, kdy předchází záběr nebo záběry v něm vyvolaly podněty, na něž následující záběr či záběry neodpovídají nebo reagují jen nepřesně. Neuměla vnitřní skladba záběrů i jejich vnější skladba (vazba) zavede diváka jinam než kam autor předpokládal. Nastane situace, která diváka podnítl, aby se ptal: „Jak to že kamera stála připravena k snímání právě na této zatáčce silnice, kde za zlomek vteřiny došlo k automobilové nehodě? Jak to mohl režisér tušit?“ Postavení kamery u dramatu nediriguje totiž režisér, ale systém skladby dramatu, který se dal do pohybu. Určuje-li umístění režisér, má divák pocit aranžovanosti, nesvobody, nemožnosti účastnit se aktivně dění.

Přesně a citlivě řešená vnitřní a vnější skladba naopak vyvolává v divákovi pocit osvobození, uvolnění, protože každá změna uvnitř záběru a každý nový záběr jakoby předvídavě plnily nejtajnější a nejneuvědomlejší, ale reálně v divákově nitru existující tužby, podmíněné předchozími záběry a vyvolané vlastní divákovou tvůrčí aktivitou. Zda k takovému splnutí diváka a díla dojde či nikoli, o tom nerozhoduje druh vazby – těsný či volný – nýbrž jen jeho použití.

V období kinematografie, které analyzuje Plažewski, platilo za sílu a výhodu filmu – na rozdíl od ostatních umění – i to, že snímání po záběrech a skladba záběrů dovolují režisérovi vést diváka, kam se mu zachce – např. z celku louky soustředit jeho pozornost skokem na detail okvěti jedné jediné rostliny. Na toto diktátorství byli a dodnes jsou mnozí režiséři nesmírně hrdí. V existenci tohoto zákona zvuile zřejmě věří i Plažewski (a autoři, jichž, se dovolává), a proto se *právem* proti němu bouří. Jenomže tento zákon plně moci pro filmového režiséra vůbec nikdy v kinematografii *neexistoval*. Byl jen velikášskou iluzí filmařů.

Když D. W. Griffith „objevil detail“ – jak se říká – a C či PC postavy, ztělesněné Lilianou Gishovou (ve filmu *Zlomený květ*), a přešel na VD jejich gazelích zraků nebo na D lilie, zašlápnuté do bláta, vyvolal v divácích skutečně hluboké dojetí. Docílil toho však nikoli tím, že násilím vrhl diváky do blízkosti tváře Liliany Gishové nebo do blízkosti pošlapané lilie, nýbrž tím, že předchozími záběry, jejich kompozicí a vazbou vyvolal v divácích tužby, které se nejlodněji a nejintenzivněji realizovaly právě v očích postavy a v detailu lilie – přesněji řečeno: právě jen o těch očích a právě v tak a jinak osvětlené lilii, ležící na tmavé zemi.

Nevim, znal-li Griffith toto tajemství svého úspěchu, či zda se měl za demiurga, který vrhá diváka kam mu libo. Jisté je, že si počínal správně.

Každý jen poněkud citlivý stříhač potvrdí, že spojí-li dva tři obratně natočené záběry, začnou se další k tomuto akordu jakoby samy přibližovat, projevovat snahu se spojovat, a to nejen podle předmětného a pohybového obsahu, ale i podle jakéhosi vnitřního rytmu, ba podle – promiňte mi tento výraz – jakési něžné vnitřní náklonnosti.

Samozřejmě, že toto oživení se nerodí v mrtvých páscích filmu, nýbrž ve vědomí a citění stříhače, které reaguje na náplň i ladění záběrů radarovým způsobem: odráží se od obrázku, které vidí na stínítku stříhacího stolu.

Jde pak o to, aby „slučivý elán“ záběrů – mluveno obrazně – se shodoval co nejvíc a co nejjemněji se záměrem autorů filmu, aby dokonce tento záměr uskutečňoval „o poznání lépe“, než si autoři představovali. Běda, je-li nutné, aby stříhač musel umrtvovat tento vnitřní život záběrů ve prospěch předjaté myšlenky autorů, aby musel rušit přirozené výběrové přibuzenství záběrů.

Podobný proces probíhá později i v kinu mezi snímky na plátně a diváky. Každá buňka filmu vyvolává v divácích živé procesy, které v jistém smyslu předvídají další záběry a vyžadují si je – a nejen co do jejich náplně a dějové posloupnosti, ale i co do jejich světelné, zvukové, rytmické nálady. Autor filmu „nastartuje“ diváky a tak se stává, že oni ho v určitých momentech předbíhají. Autor je musí „dohánět“, protože si musí udržet iniciativu a autoritu vůdce. Uvedl určitý systém do pohybu a je na něm, aby esteticky pohyb nevybočil z řádu, aby divák neztratil orientaci, aby jeho rozlet nebyl bržděn nebo vydáván marně. Nesmí se mu však ani stát, aby se mu umělecký proces, který vyvolal, vymkl z rukou. V takovém případě ho čeká úděl proslulého čarodějeva učně.

Myslím, že to jsou nejdůležitější poznámky k Plažewského dílu, nutné pro jeho doplnění z hlediska dnešního stavu vývoje kinematografického umění.

Pominul jsem některé dílčí názory, které jsou dnes již evidentně nepřesné (např. otázka skutečné náhody ve filmovém dramatu). Myslím, že si je čtenář upraví již sám. Lze se nadít, že nejen Plažewského originální názory, ale i některé jeho nepřesnosti jsou s to vyprovokovat čtenáře, aby sám přemýšlel o problémech filmu a tak se aktivně připravoval stát se nejen geniálním, ale i poučeným, vzdělaným a citlivým divákem dnešních i zítřejších dobrých filmů.

Jan Kučera

<sup>a</sup> O teorii umělecké „nesrozumitelnosti“ vydal základní studii Abraham Moles: *Théorie de l'information et perception esthétique*. V nakl. Flammarion, Paříž 1958.



## POZNÁMKA PŘEKLADATELOVA

„Filmová řeč“ Jerzyho Płażewského je jednou z mála publikací, která usiluje o relativně úplný a soustavný přehled filmových výrazových prostředků, a jejich rozmanitých funkcí. V tomto smyslu uzavírá v naší odborné literatuře řetěz, jehož dřívější články tvoří Pudovkinova raná knížka „Od libreta k premiéře“ (1932), Kučerova „Kniha o filmu“ (1941 a 1946), výbor z Ejzenštejna „Kamerou, tužkou i perem“ (1959 a 1961), zejména jeho 2. vydání se stává „Vertikální montáž“, Lindgrenovo „Filmové umění“ (1961); k nim je třeba, připojit Kučerova skripta od „Základů jilmové skladby“ (1950) po „Skladbu ve filmu a televizi“ (1964) a hektografovanou publikaci Ludvíka Barana „Řeč filmové kamery“ (1964 a 1965).

Sledujeme-li Płażewského v této řadě, neujde nám, že ve srovnání s Pudovkinem a Lindgrenem je speciálnější, omezuje se na problematiku filmové řeči sensu stricto, tj. na vlastní oblast filmových výrazových prostředků, a ponechává otázky filmové dramaturgie, filmové genologie, filmové estetiky a filmové psychologie a sociologie příslušným disciplinám. Z druhé strany je zřejmé, že Ejzenštejn v klíčových statích jako „Montáž 1938“ a „Vertikální montáž“, Kučera ve svých pozdějších pracích o stříhové skladbě i Baran se nezabývají filmovou řečí vcelku, nýbrž jen jejími určitými aspekty a úseky, které propracovávají hlouběji než polský autor. Ten má proti nim opět tu přednost, že zachycuje otázky filmové řeči v úhrnné vyvážené celistvosti.

Ke knize Płażewského můžeme mít různé kritické výhrady (některé uvedl v doslovu Jan Kučera), celkem však není pochyb, že v našich podmínkách pomáhá přesněji vymezovat oblast filmové řeči, vyhraňovat její speciální problematiku, spojovat dosavadní dílčí práci v jeden celek, získávat širší veřejnost pro studium filmových výrazových prostředků (neboť zatím jen ona je vydána knižně s náležitým obrazovým vybavením). Záslouhou Kučerových a Baranových skript se u nás v posledních letech konstituovala filmová řeč jako samostatná disciplína filmové vědy. Pohřichu však jako obor naprosto utajený před očima veřejnosti – jako vzdálený ledovec. Płażewski načrtává základní obrysy ledovce a jeho strukturu. Dál půjde o to, abychom se s využitím dosavadních prací, pramenným studiem dalších, zejména novějších filmů a v kontaktu s divákem dopracovali krystalických hodnot tohoto ledovce.

Řekl jsem, že „Filmová řeč“ Płażewského je dílo systematické, tíhnoucí k celistvosti, k postižení filmových výrazových prostředků v jejich úhrnu. Rýsovala se tu lákavá možnost: aby se při českém vydání této práce doplnila, upravila, sjednotila, prověřila a tím i stabilizovala naše rozkolísaná terminologie z této oblasti.

Že naše stesky na terminologickou rozkolísanost nejsou plané, o tom se pozorný čtenář jistě přesvědčil při studiu shora uvedených publikací. To, co je u Lindgrena označováno důsledně jako „stříh“, se u Ejzenštejna s nemenší důsledností označuje jako „montáž“; k tomu se ještě druží Kučerův termín „stříhová skladba“, který má proti ostatním dvěma radu předností, jakkoli je nechce plně nahradit a odstranit. Podobně je tomu i s jinými termíny. To, co jeden autor označuje jako „úhel záběru“ (vzdálenost kamery od snímáného předmětu), chápe druhý jako „velikost záběru“, přičemž naši publicisté s oblibou užívají „úhlu záběru“ pro označení sklonu (rakursu) kamery. Srovnáme-li také Sadoulovy populární „Zázraky filmu“ se školním snímkem „Filmová řeč – záběr“, shledáme značné rozdíly i ve výměru pojmů VC, C, PC, PD, D, VD, jízdy kamery a jejich funkční platnosti. Konečně ani sám pojem nejzákladnější, tvořící titul této knihy, není ustálen: napořád se u nás vedle „filmové řeči“ a „řeči filmu“ hovoří o „filmovém jazyku“, „jazyku filmu“ apod.

K tímto potížím se připojují další. Z jedné strany jsou stále v oběhu slangové výrazy „švenk“, „švenkr“, „mrtvolka“ aj., z druhé strany se projevuje snaha nahrazovat domácími termíny výrazy přímo přejeté z cizí řeči („souběžná jízda“ – „travelling“). Polský autor nás přitom nutí, abychom používali nebo adaptovali termíny u nás málo obvyklé nebo i zcela nové jako „zjasnění“, „polyfónní skladba“, „skladba protikladem“, „materiální kontrapunkt“, „vyprávěcí rovina“, „analytické a integrální vyprávění“, nemluvě o poněkud hybridních terminologických metaforách v kapitole o herectví jako „pól výraznosti přímo nebo protichůdně souběžné s obsahem“ a „rovník lhostejnosti“.

Při překládání jsem se snažil maximálně respektovat terminologickou výzbroj autora a zároveň co nejvíce bránit dalšímu prohlubování terminologické rozkolísanosti. Obávám se, že jsem se často pokoušel smířit oheň s vodou.

Když jsem se pouštěl do překladu této knihy, usiloval jsem o zřízení terminologické komise, která by platnost jednotlivých užívaných termínů diskutovala, verifikovala, popř. i kodifikovala. O potřebě takové komise jsem stále přesvědčen. Její práce by měla být korunována novým pojmovým filmovým slovníkem, který by organicky navázal na záslužný Gütlerův „Malý filmový slovník“ (1948) a který by se zároveň snažil postihnout všechno to, k čemu za posledních dvacet let dospělo filmové umění a tvorba vůbec, filmová věda a estetika.

Jestliže překlad „Filmové řeči“ nepodává první dílčí výsledky cílevědomé cesty (prověřené termíny z oblasti filmové řeči), ať aspoň podněcuje k přemýšlení o nich i k otevřené diskusi. Snad aspoň tak splní své terminologické poslání.

**Zdeněk Smejkal**

## O AUTOROVI

Jerzy Plazewski, nar. 1924, původním vzděláním ekonom, od r. 1941 novinář, autor několika historických publikací o válce 1939-1945 a o polském povstání r. 1863. Dnes jeden z nejvýznamnějších polských filmových kritiků, přispívající po léta do řady kulturních a filmových časopisů polských i zahraničních. Z jeho knižní produkce: „Filmové črty“ (1952), populární „Malé dějiny filmu v obrazech“ (1957) aj. Vyvrcholením jeho teoretické činnosti je kniha „Filmová řeč“ (1961), kterou dosáhl na Varšavské universitě hodnosti doktora filmologie. Od prvopočátku pracuje velmi agilně v polské federaci filmových klubů a jako vedoucí jednoho z nejúspěšnějších „kin dobrých filmů“. Mnohokrát zastupoval Polsko v porotě FIPRESCI na festivalech v Benátkách a v Cannes. Je prvním laureátem Ceny Karola Irzykowského, udělované filmovým kritikům. Za svou bohatou publicistickou činnost byl vyznamenán Zlatým křížem za zásluhy.

## BIBLIOGRAFIE

(Tituly označené \* připojil k autorovi bibliografii překladatel.)

- Agel, Henri:** *Le cinéma. Synthèses contemporaines.* Nakl. Casterman, Tournai-Paríž 1955.
- Agel, Henri:** *Esthétique du cinéma.* Nakl. Presses Universitaires de France, Paříž 1957.
- Agel, Henri – Agel, Geneviève:** *Précis d'initiation au cinéma.* Nakl. Edition de l'Ecole, Paříž 1956.
- Alwyn, William:** *The Music of the Film.* Journal of the British Film Academy, Londýn, podzim 1954.
- Aristarco, Guido:** *Teoria di Eisenstein.* Bianco e Nero, Řím, č. 1 z ledna 1950.
- Armatys, Barbara:** Leon Trystan, teoretyk filmu. *Kwartalnik Filmowy*, Varšava, č. 4 z r. 1957.
- Arnheim, Rudolf:** *The Film As Art.* Nakl. Faber and Faber, Londýn 1958. – Srov. Nultý překlad *Kino kak iskusstvo.* Izdatel'stvo inostrannoj literatury, Moskva 1960.
- Arnoux, Alexandre:** *Du muet au parlant.* Memoires d'un témoin. Nakl. La Nouvelle Edition, Paříž 1946. *L'Art cinématographique.* Nakl. Alcan, Paříž, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931 (8 svazků).
- Auriol, Jean Georges:** *Faire des films. Les origines de la mise en scène.* La Revue du Cinéma, Paříž, č. 1 z r. 1946.
- Auriol, Jean Georges – Verdone, Mario:** *La valeur expressive du costume dans le style de film.* La Revue du Cinéma, 6. 19-20 (*L'Art du costume dans le film*) z r. 1949.
- Balázs, Béla:** *Film. Vývoj a podstata nového umenia.* Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1958.
- Balázs, Béla:** *Iskusstvo kino.* Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1945.
- \***Baran, Ludvík:** *Řeč filmové kamery,* Čs. televize, Praha 1964 (hektografováno).
- Barbaro, Umberto:** *Soggetto e sceneggiatura.* Nakl. Centro Sperimentale della Cinematografia, Edizione dell'Ateneo, Řím 1947.
- Bardèche, Maurice – Brasillach, Robert:** *Histoire du cinéma.*  
a) Volume I. *Le cinéma muet.* Nakl. André Martel, Paříž 1953.  
b) Volume II. *Le cinéma parlant.* Nakl. André Martel, Paříž 1954.
- Barjavel, René:** *Film bez hranic.* Čs. filmové nakladatelství, Praha 1947.
- Barry, Iris:** *Brève histoire du cinéma américain. Trois siècles d'art aux Etats-Unis.* Nakl. Editions des Musées Nationaux, Paříž 1938.
- Barry, Iris:** *D. W. Griffith, American Film Master.* Nakl. Museum of Modern Art Library, New York 1940.
- Barsacq, Léon:** *Le décor.* Ve sborníku *Le cinéma par ceux qui le font*, uspořádaném Denisem Marionem. Nakl. Arthème Fayard, Paříž 1949.
- Bataille, Robert:** *Grammaire cinégraphique.* Nakl. Taffin-Lefort, Lille-Paříž 1947.
- Bazin, André:** *En marge de „L'érotisme au cinéma“.* Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 70 z dubna 1957.
- Bazin, André:** *Funzione drammatica e ambientale della scenografia.* Ve sborníku *La scenografia del film.* Antologia a cura di Mario Verdone. Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Nakl. Edizioni dell'Ateneo, Řím 1956.
- Bazin, André:** *Głębia ostrości Orsona Wellesa.* Ciné-Club, Paříž, č. 7 z května 1948. – *Film na Świecie*, Varšava, č. 6 z r. 1956.
- Bazin, André:** *Le langage de notre temps.* Ve sborníku *Regards neufs sur le cinéma.* Collection Peuple et Culture. Nakl. Editions du Seuil, Paříž 1953.
- Bazin, André:** *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage.* Série „7e Art“. Nakl. Les Editions du Cerf, Paříž 1959. – *II. Le cinéma et les autres arts.* Tamtéž, Paříž 1959. – *III. Cinéma et sociologie.* Tamtéž, Paříž 1961.
- Bazin, André:** *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène.* La Revue du Cinema, Paříž, č. 10 a 11 z února a března 1948.
- Bece, Guiseppe:** *Kinothek.* Nakl. Schlesinger, Berlín b. r.
- Bece, Giuseppe – Erdmann, Hans:** *Allgemeines Handbuch der Film Musik.* Nakl. Schlesinger, Berlín 1927. \**Berliner Eisenstein-Konferenz* 1959. Nakl. Henschelverlag, Berlín 1960.
- Berthomieu, André:** *Essai de grammaire cinématographique.* Paříž 1946.
- \***Boček, Jaroslav:** *Film, tvorba a řemeslo.* Čs. spisovatel, Praha 1959.
- \***Boček, Jaroslav:** *Jiří Trnka. Historie díla a jeho tvůrce.* Státní nakladatelství krásné literatury, Praha 1963.

**Borde, Raymond:** O odnowienie formy filmowej. *Lea Temps Modernes*, Paříž, č. 118 z r. 1955. – Film na Świecie, Varšava, č. 2 z r. 1956.  
**Borde, Raymond:** Problèmes du vieillissement au cinéma. Positif, Paříž, č. 22 z března 1957.  
**Bournoure, Gaston:** L'expression cinématographique. Ve sborníku *Regards neufs sur le cinéma*. Collection People et Culture. Nakl. Edition du Seuil, Paříž 1953.  
**Bourgeois, Jacques:** Le cinéma à la recherche du temps perdu. *La Revue du Cinéma*, Paříž, č. 3 z prosince 1946.  
**Brousil, A. M.:** *Problematika námětu ve filmu*. Čs. filmové nakladatelství, Praha 1946.  
**Buchanan, Andrew:** *Film Making, From Script To Screen*. Nakl. Faber and Faber, Londýn 1947.

*Le cinéma par ceux qui le font*. Sborník uspořádaný Deniséem Marionem. Nakl. Arthème Fayard, Paříž 1949.  
**Clair, René:** *Po zralé úvaze*. Nakl. Orbis, Praha 1964.  
**Cocteau, Jean:** *Entretiens autour du cinématographe. Recueillis par André Fraigneau*. Nakl. André Bonne, Paříž 1951.  
**Cocteau, Jean - Bazin, André:** *Orson Welles*. Collection Cinéma en marche. Nakl. Chavane et Co, Paříž 1950.  
**Cohen-Séat, Gilbert:** *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Nakl. Presses Universitaires de France, Paříž 1946.

*Dějiny sovětského filmu I*. Vědecká redakce: J. S. Kalašnikov, N. A. Lebeděv, L. P. Pogoževová, J. R. Jureněv. Stát. pedag. nakladatelství, Praha 1959 (hektografováno).  
**Dekeukeleire, Charles:** *Le cinéma, et la pensée. Le cinéma: art de l'analyse du monde moderne*. Nakl. Lumière, Brusel 1947.  
**Delluc, Louis:** *Le jungle du cinéma*. Nakl. Ed. de la Sirène, Paříž 1921.  
\***Dobin, J.:** *Poetika kinoiskusstva*. Nakl. Iskusstvo, Moskva 1961.  
**Doniol-Valcroze, Jacques:** Naissance du véritable ciné-oeil. *La Revue du Cinéma*, Paříž, č. 4 z r. 1947.  
**Dovženko, A.:** Pisatel' i kino v svete trebovanij sovremennosti. Iskusstvo kino, Moskva, č. 2 z r. 1955.  
**Dreyer, Carl:** Myšli o moim rzemiošle. *Sight and Sound*, Londýn, č. 3 ze zimy 1955/56. – Film na Świecie, Varšava, č. 6 z r. 1956.  
**Dreyer, Regina:** Slovo w filmie. Ve sborníku *Zagadnienia estetyki filmowej*. Nakl. Państwowy Instytut Sztuki, Varšava 1955.  
\***Dreyer-Sfard, Regina:** *Montaż, w twórczości Eisensteina*. Nakl. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varšava 1964.

**Eisenstein, S. M.:** The Cinematographic Principle. Transition, Paříž, číslo z června 1930.  
**Eisenstein, Sergei:** *The Film Form. Essays in Film Theory*. Nakl. Denis Dobson Ltd., Londýn 1951.  
**Eisler, Hanns:** *Hudební skladba pro film*. Stát. pedag. nakladatelství, Praha 1959 (hektografováno).  
**Eisner, Lotte H.:** Aperçus sur le costume dans les films allemands. *La Revue du Cinéma*, Paříž, č. 19-20 (L'Art du costume dans le film) z r. 1949.  
**Eisner, Lotte H.:** *Ecran démoniaque. L'influence de Max Reinhardt et de l'expressionisme*. Nakl. André Bonne, Paříž 1952.  
**Eisner, Lotte H.:** *Uwagi o Kammerspiel*. Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 10 z dubna 1952. – Film na Świecie, Varšava, č. 6 z r. 1956.  
\***Ejzenštejn, S. M.:** *Kamerou, tužkou i perem*. Orbis, Praha 1961 (2. vyd.).  
**Ejzenštejn, S.:** Primery izučeniija montažnogo pisma. Iskusstvo kino, Moskva, č. 4 z r. 1955.  
**Ejzenštejn, S.:** Naš Oktjabr. Po tu storonu igrovoj i neigrovoj. Kino, Moskva, číslo z 13. a 20. března 1928.  
\***Ejzenštejn, Sergej:** *Izbrannyje proizvedeniija v šesti tomach*. Tomy 1, 2, 3. Nakl. Iskusstvo, Moskva 1964.  
*Enciclopedia dello spettacolo*. Nakl. Casa Editriace Le Maschere, Řím 1954-1960.  
**Epstein, Jean:** *Le cinéma du diable*. Nakl. Jacques Melot, Paříž 1947.  
**Epstein, Jean:** Le cinématographe vu de l'Etna. Nakl. Les Ecrivains Réunis, Paříž, 1926.  
**Epstein, Jean:** *Esprit du cinéma*. Nakl. Edition Jeheber, Ženeva-Paříž 1955.  
**Epstein, Jean:** *Mysliaci stroj*, Čs. filmové nakladatelství, Praha 1948.

**Feyte, Jean:** Le montage. Ve sborníku *Le cinéma par ceux qui le font*, uspořádal Denis Marion. Nakl. Arthème Fayard, Paříž, 1949.  
\**Film je umění. Sborník statí*. Uspořádali Jar. Brož a Ljub. Oliva. Orbis, Praha 1963.

**Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Recenzentův doslov, Poznámka překladatelova ... ( 253 )**

*Filmlexicon degli autori e delle opere*. Nakl. Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni Bianco e Nero, Řím 1958-1960.  
**Fowler, Roy Alexander:** *Orson Welles*. Nakl. Pendulum Publications, Londýn 1946.

**Gance, Abel:** Zwrot ku poli wizji. Cahiers du cinéma. Paříž, č. 31 z prosince 1954. – Film na Świecie, Varšava, č. 1 z r. 1956.  
**Gardin, V. R.:** *Vospominanija*. Nakl. Goskinoizdat, Moskva, 1952.  
**Gawrak, Zbigniew:** Jean Epstein jako teoretik i filozof filmu. *Kwartalnik Filmowy*, Varšava, č. 4 z r. 1958.  
\*Gawrak, Zbigniew: *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*. Nakl. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varšava 1962.  
**Gilson, Paul:** *Ciné-magic*. Collection Encyclopédie du Cinéma. Nakl. André Bonne, Paříž 1951.  
**Giuglarisovi, Šinobu a Marcel:** *Japonský film*. Ústřední půjčovna filmů, Praha 1961 (hektografováno).  
**Giżycki, Jerzy:** *Film o mlodym Chopinie*. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1953.  
**Golovňa, A.:** *Svet v ukusstve kinooperatora*. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1945.  
**Gotvalt, V.:** *Kinematograf („Živaja fotografija“), jeho proišchoždenije, ustrojstvo, sovremennoje i budušeje obščestvennoje i naučnoje začeniije*. Nakl. Vokrug sveta, Moskva 1909.  
*Griffit*. Sborník uspořádaný S. Ejzenštejnem a S. Jutkevičem. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1944.

\***Helman, Alicja:** Rola muzyki w filmie. Nakl. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varšava 1964.  
**Huntley, John:** Notable Film Music. Ve sborníku: *Winchester's Screen Encyclopedia*. Nakl. Winchester Publications Limited, Londýn b. r.

**Chartier, J. P.:** Art et réalité au cinéma. Bulletin d'IDHEC, Paříž, č. 3 z r. 1946.  
**Chartier, Jean-Pierre:** Les „films à la première personne“ et l'illusion de la réalité au cinéma. *La Revue de Cinéma*, Paříž, č. 4 z ledna 1947.  
**Chartier, Jean-Pierre:** Ivan le Terrible. *La Revue du Cinéma*, Paříž, č. 1 z října 1946.  
**Chartier, J. P. – Desplanches, R. P.:** *Derrière l'écran*. Nakl. Spes, Paříž 1950.  
**Chiarini, Luigi:** *Cinematografo*. Nakl. Cremonese, Řím 1936.  
**Chiarini, Luigi:** *Cinema quinto potere*. Nakl. Editori Latezza, Bari 1954.  
**Chiarini, Luigi – Barbaro, Umberto:** *L'arte dell'attore*. Nakl. Bianco a Nero, Řím 1950.  
**Chwat, Paul:** TMT. Ciné-Club, Paříž, č. 1 z r. 1948.

**Iros, Ernest:** *Wesen und Dramaturgie des Films*. Nakl. Max Niehans Verlag A. G., Curych 1957.  
**Irzykowski, Karol:** *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Krakowska Spółka Wydawnicza, Krakov 1924. Nové vydání Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1957.

**Jacobs, Lewis:** *The Rise of the American Film. A Critical History*. Nakl. Harcourt, Brace and Co., New York 1939.  
**Jasset, Victorin:** La mise en scène cinématographique. *Ciné-Journal*, Paříž, číslo z října-listopadu 1911.  
**Jaubert, Maurice:** Musique dans le film. *Cinéma. Cours et Conférences de l'IDHEC*, Paříž, č. 1 b. r.  
**Jeanne, René – Ford, Charles:** *Histoire encyclopédique du cinéma. I. Cinéma français 1895-1929*. Nakl. Robert Laffont, Paříž 1947. *II. Le cinéma muet (suite)*. Nakl. S. E. D. E., Paříž 1952. *III. Le cinéma américain 1395-1945*. Nakl. S. E. D. E., Paříž 1955. *IV. Le cinéma parlant*. Nakl. Robert Laffont, Paříž 1959.  
**Junakovskij, V.:** *Postrojenije kinoscenarija*. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1940.

**Keim, Jean:** *Un nouvel art. Le cinéma sonore*. Nakl. A. Michel, Paříž 1947.  
**Koenig, Lester:** Gregg Toland. Ciné-Club, Paříž, č. 2 z listopadu 1948.  
**Kowalski, Tadeusz:** Barwa w filmie. Ve sborníku *Zagadnienia estetyki filmowej*. Vyd. Państwowy Instytut Sztuki, Varšava 1955.  
\***Kracauer, Siegfried:** *Theory of Film*. New York 1960.  
\***Kučera, Jan:** *Skladba ve filmu a v televizi*. Čs. televize, Praha 1964 (hektografováno).  
\***Kulešov, Lev** (úprava Jan Kučera): *Základy filmové režie I. a II.*, Stát. pedag. nakladatelství, Praha 1958 (hektografováno).  
**Kulešov, Lev:** *Iskusstvo kino*. Nakl. Teakinopečat', Moskva 1929.  
**Kulešov, Lev:** *Iskusstvo svetovorčestva*. Kino, Moskva, č. 12 z r. 1918.

**Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Recenzentův doslov, Poznámka překladatelova ... ( 254 )**

\*Kulešov, Lev: *Kadr i montaž*. Moskva 1961.

**Kurek, Jalu:** O nowe drogi w kinematografii. Odrodzenie, Krakov, číslo z ledna 1946.

**Kurtz, Rud.:** *Expressionismus und Film*. Nakl. Lichtbild Buene, Berlín 1926.

**Kyrou, Ado:** *Le surréalisme au cinéma*. Collection Ombres Blanches. Nakl. Arcanes, Paříž 1953.

**Kyrou, Ado:** *Louis Buñuel*. Orbis, Praha 1965.

**Lachenay, Robert:** Cinepsychopathia sexualis. Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 42 (L'Amour au cinéma) z r. 1954.

**Lapierre, Marcel:** *Anthologie du cinéma. Textes réunis*. Nakl. La Nouvelle Edition, Paříž 1946.

**Laurot, Edward de:** Poemat świętego szaleństwa. Film Culture, New York, č. 1 (7) z r. 1956. – Film na Świecie, Varšava, č. 6 z r. 1956.

**Lebeděv, N. A.:** *Očerki istorii kino SSSR. Nemoje kino. 2-je pererabotannoje, dopolnennoje izdanije*. Nakl. Iskusstvo, Moskva 1965.

**Lebeděv, N.:** Roždenije zvukovogo kino. Vosprosy kinoiskustva, Moskva 1955.

**Leirens, Jean:** *Le cinéma et le temps*. Série „7e Art“. Nakl. Les Edition du Cerf, Paříž 1954.

**Lenartowicz, Stanisław:** Organizacja czasu i przestrzeni w utworze filmowym. Ve sborníku *Zagadnienia estetyki filmowej*. Vyd. Panstwowy Instytut Sztuki, Varšava 1955.

\***Lewicki, Bolesław:** Podstawowe zagadnienia budowy dzieła filmowego. Ve sborníku *Zagadnienia estetyki filmowej*. Varšava 1955.

**Lewicki, Bolesław:** Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu. Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 2 (30) z r. 1958.

**Lewicki, Bolesław Włodzimierz:** *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*. Nakl. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Vratislav-Varšava-Krakov 1964.

**Lindgren, Ernest:** *Filmové umění. Úvod, do filmového hodnocení*. Ústřední půjčovna filmů, Praha 1961.

\***Lissa, Zofia:** *Estetyka muzyki filmowej*. Nakl. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakov 1964.

**London, Kurt:** *The Film Music*. Nakl. Faber and Faber, Londýn 1936.

**Malraux, André:** Nástin psychologie filmu. *Ve sborníku Film je umění*. Orbis, Praha 1963.

**Manvell, Roger:** *The Film*. Pelican Books. Nakl. Penguin Books, Londýn 1946.

**Manvell, Roger:** *The Film and the Public*. Nakl. Penguin Books, Londýn 1955.

**Manuel, Jacques:** Esquisse d'une histoire du costume de cinéma, La Revue du Cinéma, Paříž, č. 19-20 (L'Art du costume dans le film) z r. 1949.

**Marjamov, A.:** *Národní umělec Vsevolod Pudovkin*. čs. státní film, Praha 1955 (hektografováno).

**Martin, Marcel:** *Le langage cinématographique*. Série „7e Art“. Edition du Cerf, Paříž 1955.

**Masumura, Yasuzo:** Il profilo storico del cinema giapponese. Bianco e Nero, Řím, č. 11-12 z r. 1954.

**Mauriac, Claude:** *L'amour du cinéma*. Nakl. Albin Michel, Paříž 1954.

**May, Renato:** *Il linguaggio del film*. V sérii Saggi critici. Nakl. Poligono, Milán 1954.

**Meyerhoff, Horst:** *Tonfilm und Wirklichkeit. Grundlagen zur Psychologie des Films*. Nakl. Bruno Henschel und Sohn, Berlín 1949.

**Mitry, Jean:** Orson Welles i budowanic akcji w głąb. Ciné-Club, Paříž, č. 7 z května 1948. Film na Świecie, Varšava, č. 5 z r. 1957.

**Mitry, Jean:** *S. M. Eisenstein*. Série Classiques du cinéma. Nakl. Editions Universitaires, Paříž 1956.

**Mitry, Jean:** „Vieillir“ pour un oeuvre d'art? Image et Son, Paříž, č. 68-70 z r. 1954.

**Morel-Melbourne, Pierre:** Essai d'une fable de montage. Bulletin d'IDHEC, Paříž, č. 9 z června 1947.

**Morin, Edgar:** *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'antrpologie sociologique*. Collection: L'homme et la machine. Nakl. Edition du Minuit, Paříž 1956.

**Morin, Edgar:** *Les stars*. Nakl. Edition du Seuil, Paříž 1957.

**Mousainac, Leon:** *L'age ingrat du cinéma*. Nakl. Edition du Sagittaire, Paříž 1946.

\***Müller, Gottfried:** *Dramaturgie divadla a filmu*. Stát. pedag. nakladatelství, Praha 1957 (hektografováno).

**Müller, Gottfried:** *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films*. Nakl. Konrad Triltsch Verlag, Würzburg 1954.

**Nalecki, Konrad – Wajda, Andrzej:** Kompozycja obrazu w filmach Eisensteina. Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 8 z r. 1952.

*Očerki istorii sovetского kino*. V redakci J. S. Kalašnikova, N. A. Lebeděva, L. P. Pogoževové, R. N. Jureneva. Nakl. Iskusstvo.

a) Tom pervyj: *1917-1934*. Moskva 1956.

b) Tom vtoroj: *1935-1945*. Moskva 1959.

c) Tom tretij: *1945-1956*. Moskva 1961.

**Olivier, Laurence:** O filmowaniu Szekspira. Rozmowa z Rogerem Manvellem. Journal of British Film Academy, Londýn. – Film na Świecie, Varšava, č. 3 z r. 1956.

**Page, Louis:** Opérateur. Ve sborníku *Le cinéma par ceux qui le font*, který uspořádal Denis Marion. Nakl. Arthème Fayard, Paříž 1949.

**Pasinetti, Francesco:** *Filmlexicon. Piccola enciclopedia cinematografica redatta sulla base del Klenes Filmlexikon di Charles Reinert*. Nakl. Filmeuropa, Milán 1948.

**Petrucci, Antonio:** *L'avventura del colore*. Nakl. Edizioni dell'Ateneo, Řím 1956.

**Plažewski, Jerzy:** Carl Theodor Dreyer. Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 27 z r. 1958.

**Plažewski, Jerzy:** Czy nowe techniki wpływają na rozwój filmowych środków wyrazu? Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 31 z r. 1958.

**Plažewski, Jerzy:** *Szkice filmowe*. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1952.

*Poetika kino*. Sborník uspořádaný B. M. Ejchenbaumem. Nakl. Kinopečať, Moskva 1927.

\***Pondělíček, Ivo:** *Film jako svět fantomů a mýtů*. Orbis, Praha 1964.

**Prolo, Adriana Maria:** *Storia del cinema muto italiano (1896-1315)*. Nakl. Poligono, Milán 1951.

**Pudovkin, Vsevolod I.:** *Film Technique*. Nakl. Newnes, Londýn 1929.

**Pudovkin, Vsevolod:** *Od libreta k premiéře*. Nakl. Čefis (Filmový kurýř), Praha 1932.

**Pudovkin, Vsevolod:** *Izbrannyje statji*. Nakl. Iskusstvo, Moskva 1955.

*Regards neufs sur le cinéma*. Collection Peuple et Culture. Nakl. Edition du Seuil, Paříž 1953.

**Reisz, Karel:** *Umění filmového střihu*. Ústřední půjčovna filmů, Praha 1962 (hektografováno).

**Renoir, Jean:** A bâton rompus. Cinema 55, Paříž, č. 2 z r. 1954.

**Renoir, Jean:** Ce bougre de monde nouveau. Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 78 z prosince 1957.

**Richter, Hans:** *Filmgegner von heute. Filmfreunde von morgen*. Nakl. H. Reckendorf, Berlín 1929.

**Rieuepyrout, J. L. – Bazin, André:** *Le western ou le cinéma américain par excellence*. Série „7e Art“. Editions du Cerf, Paříž 1953.

**Roger, Jos:** *Grammaire du cinéma*. Nakl. Editions Universitaires, Brusel-Paříž, b. r.

**Rohmer, Eric – Chabrol, Claude:** *Hitchcock*. Nakl. Editions Universitaires, Paříž 1957.

**Romm, Michail:** O mizanscene, Iskusstvo kino, Moskva, č. 3 z r. 1948.

**Sadoul, Georges:** *British Creators of Film Technique*. Londýn 1948.

**Sadoul, Georges:** *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. Orbis, Praha 1963 (2.vyd.).

**Sadoul, Georges:** *Histoire général du cinéma*. Nakl. Denoël.

I. *L'invention du cinéma, 1832-1897*. Paříž 1948.

II. *Les pionniers du cinéma, 1897-1909*. Paříž 1947.

III. *Le cinéma devient un art, 1909-1920. Premier volume. L'Avantguerre*. Paříž 1952.

III. *Le cinéma devient un art, 1909-1920. Deuxième volume. La première guerre mondiale*. Paříž 1952.

VI. *L'époque contemporaine. Premier volume, Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*. Paříž 1954.

*La scenografia del film*. Antologia a cura di Mario Verdone. Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Nakl. Edizioni dell'Ateneo, Řím 1956.

**Schaener, Pierre:** L'élément non-visuel au cinéma. Cooception de la musique. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 2 z listopadu 1946.

**Schaeffer, Pierre:** L'élément non-visuel au cinéma. Psychologie du rapport vision-audition. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 3 z prosince 1946.

**Schérer, Maurice:** Le cinema, art de l'espace. La Revue du Cinéma, Paříž, č. 14 z června 1948.

**Schwob, René:** *Une melodie silencieuse*. Nakl. Grasset, Paříž 1929.

**Sieński, Maciej:** *Filmowe zdjęcia trickowe i specjalne*. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza, Varšava 1954.

**Souriau, Etienne – Agel, Henri – Germain, Jean – Lemaitre, Henri** aj.: *L'univers filmique*. Bibliothèque d'Esthétique. Nakl. Flammarion, Paříž 1953.

**Speri, Pietro:** *Estetica del narratage*. Ferrania, Milán, č. 2 z r. 1955.  
**Spottiswoode, Raymond:** *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1951 (2. vyd.).  
**Stepun, Fedor:** *Theater und Film*. Nakl. Carl Hauser, Mnichov 1953.  
**Svitáček, Vlad.:** K otázce orientace diváka ve filmovém prostoru. Film a doba, č. 4 z června 1954.  
**Šklovskij, Viktor:** *Gamburskij ščot*. Nakl. Izdatelstvo Pisatelej, Leningrad 1928.

**Toeplitz, Jerzy:** *Historia sztuki filmowej*. Nakl. Filmowa Agencja Wydawnicza.  
a) Tom I. *1895-1913*. Varšava 1955.  
b) Tom II. *1918-1928*. Varšava 1956.  
c) Tom III. *1923-1933*. Nakl. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varšava 1959.

**Toeplitz, Jerzy:** Mlodość Chopina. Kwartalnik Filmowy, Varšava, č. 5/6 z r. 1952.  
**Trauner, Alexandre:** Témoignage. Radio-Cinéma, Paříž, č. 190.  
**Trystan, Leon:** Kino jako muzyka wzrokowa (Estetyka kinematografu). Film Polski, Varšava, č. 4-5 z r. 1923.  
**Turkin, V. K.:** *Dramaturgija kino. Očerki po teorii i praktike kinoscenarija*. Nakl. Goskinoizdat, Moskva 1945.

**Vertov, Dziga:** Kinooki. Perevorot. LEF, Moskva, č. 3 z r. 1923.  
**Vertov, Dziga:** O ljubvi k živomu čeloveku. Iskusstvo kino, Moskva, č. 6 z r. 1958.

**Wallon, Henri:** Zainteresowanie wydarzeniami i postaciami w filmie. Revue Internationale de la Filmologie, Paříž, č. 17 z dubna 1954. – Film na Świecie, Varšava, č. 6 z r. 1956.  
*We Make the Movies*. Sborník. Nakl. Faber and Faber, Londýn 1938.

*Zagadnienia estetyki filmowej*. Sborník uspořádaný Reginou Dreyerovou. Vyd. Państwowy Instytut Sztuki, Varšava 1955.  
**Zavattini, Césare:** Kilka myšli o filmie. Rivista del Cinema Italiano. – Film, Varšava, č. 9 a 10 z r. 1954.