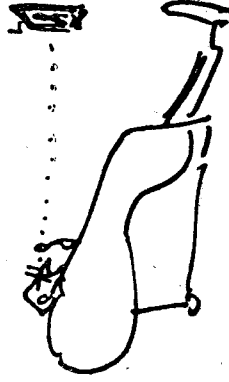


Přeložil Jiří Taufer

V textu bylo použito kreseb
S. Ejzenštejna

princip
a metoda
montáže



první podněty

Abych se dostal z fronty do Moskvy, vstoupil jsem na Akademii generálního štábu do oddělení pro východní jazyky. Proto jsem zdolával tisíce japonských slov, vtloukal si do hlavy stovky bizarních kresbiček hieroglyfů.

Akademie – to nebyla jen Moskva, ale i možnost později poznat Východ, vnořit se do pramenů „magie“ umění, nerozlučně pro mne spjatých s Japonskem a Čínou.

Kolik bezesných nocí padlo na memorování slov neznámé řeči, postrádající jakýchkoli pojítek se známými nám evropskými jazyky! Jak rafinovaných mnemotechnických pomůcek bylo nutno použít!

„Senaka“ znamená rusky „spina“ (záda).

Jak si to zapamatovat?

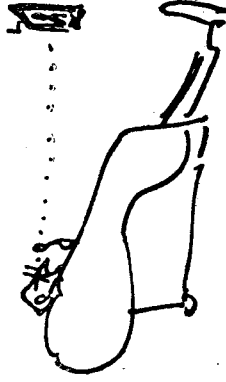
„Senaka“ – Seneka.

Na druhý den si opakuji slovíčka ze sešítku, a zakrýváje dlaní sloupec japonských slov, čtu ruská. Spina?

Přeložil Jiří Taufer

V textu bylo použito kreseb
S. Ejzenštejna

princip a metoda montáže



první podněty

Abych se dostal z fronty do Moskvy, vstoupil jsem na Akademii generálního štábu do oddělení pro východní jazyky. Proto jsem zdolával tisíce japonských slov, vtloukal si do hlavy stovky bizarních kresbiček hieroglyfů.

Akademie – to nebyla jen Moskva, ale i možnost později poznat Východ, vnořit se do pramenů „magie“ umění, nerozlučně pro mne spjatých s Japonskem a Čínou.

Kolik bezesných nocí padlo na memorování slov neznámé řeči, postrádající jakýchkoli pojítek se známými nám evropskými jazyky! Jak rafinovaných mnemotechnických pomůcek bylo nutno použít!

„Senaka“ znamená rusky „spina“ (záda).

Jak si to zapamatovat?

„Senaka“ – Seneka.

Na druhý den si opakují slovíčka ze sešitku, a zakrýváje dlaní sloupec japonských slov, čtu ruská. Spina?

Spina?!
Spina ...

Spina — „Spinoza“!!!
Atd., atd., atd.

Řeč je to neobyčejně těžká.

A nejen proto, že zvukově neasociuje s jazyky, jež známe. Především proto, že myšlenkový řád, na němž je budována věta, je zcela jiný než myšlenkový pochod našich evropských řečí.

Nejtěžší není zapamatovat si slova, nejtěžší je — postihnout ten pro nás neobvyklý pochod myšlení, na němž jsou založeny východní řečové obraty, větná stavba, slovní vazba, grafický obraz slova atd. Jak jsem byl později vděčen osudu, že jsem prodělal léta učení, jež mne sblížila s tímto neobvyklým myšlenkovým pochodem starých východních jazyků a se slovesnou piktografií. Zejména onen „neobvyklý“ myšlenkový pochod mi pomohl později vniknout do povahy montáže. A když jsem tento „pochod“ později pochopil jakožto zákonitý běh vnitřního smyslového myšlení, odlišného od našeho běžného myšlení „logického“, pak zejména to mi pomohlo dobrat se k nejskrýtějším vrstvám metody umění.

„Jak jsem se stal režisérem“, 1945

prvotní »montáž atrakcí«

Věda zná „ionty“, „elektrony“, „neutrony“. Necht' umění má své „atrakciony“ — „atrakce“. Z výrobních procesů se do běžné řeči přestěhoval technický termín označující sestavování strojů, vodovodního potrubí, obráběcích mechanismů. Krásné slovo „montáž“, znamenající složení součástí v celek. Slovo, jež nebylo sice ještě módní, mělo však všechny výhledy, aby se dostalo do oběhu.

Nuže!

Necht' tedy spojení **jednotek účinnosti v jeden**

celek dostanou ten dvojitý, polovýrobní a polo-varietní název, vzniklý sloučením oněch dvou slov.

Obě pocházejí ze sféry urbanismu, a my všichni jsme v těch letech byli strašně urbanističtí.

Tak vznikl termín „montáž atrakcí“.

Kdybych byl v té době více věděl o Pavlovovi, byl bych pojmenoval „teorii montáže atrakcí“ — „teorii uměleckých impulsů“.

Bude zajímavé, připomenuli-li, že se v ní jakožto rozhodující živel vyzvedával **divák** a na základě toho byl učiněn první pokus o organizaci účinnosti a o uvedení všech druhů účinků **na diváka jakoby na společného jmenovatele** (bez ohledu na to, do jaké oblasti a k jaké dimenzi patří). To později pomohlo předem pochopit zvláštnosti zvukového filmu a definitivně se to vyhranilo v teorii vertikální montáže.

Tak se začala má „dvoujedná“ činnost v umění, v níž práce tvůrčí byla ustavičně spjata s analytickou: buď jsem komentoval „dílo“ analýzou, nebo jsem si ověřoval na díle výsledky těch nebo oněch teoretických předpokladů.

Co se týče proniknutí do zvláštnosti umělecké metody, tu oba druhy mi poskytl stejně. A to je pro mne vlastně nejdůležitější, i když úspěchy by byly sebestříjemnější a neúspěchy sebestřpčí! Nad „souhrnem“ poznatků, jež jsem nasbíral v praxi, se už lopotím mnoho let.

montáž jakožto srovnání

... Proč vůbec montujeme? I ti nejuživější odpůrci montáže přitakají: Nikoli jen proto, že nemáme k dispozici nekonečně dlouhý filmový pás a že, jsouce vázání omezenou délkou pásu, jsme nuceni čas od času slepovat jeden kousek s druhým.

„Levičáci“ montáže zpozorovali v montáži druhy

extrém. Pohrávající si s kousky pásu, zjistili jednu jejich vlastnost, jež je mocně uchvátla na mnoho let. Ta vlastnost byla v tom, že **dua jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.**

To však vůbec není nějaká čistě filmová záležitost, ale jev, na nějž se musí nutně narazit ve všech případech, kdy máme co dělat se vzájemným srovnáním dvou faktů, výjevů, předmětů. Navykli jsme si vyvozovat téměř automaticky naprosto určitý, šablonovitý, zobecnující závěr, kdykoli jsou před nás postaveny vedle sebe ty či jiné samostatné objekty. Vezměte jako příklad – hrob. Umístíte-li vedle něho plačící ženu ve smutku, většina lidí dospěje k závěru: „Vdova.“ Zejména na této povaze našeho vnímání je vybudován efekt kratičké anekdoty Ambrose Biercea „Truchlící vdova“ z jeho „Fantastických bajek“.

„Žena ve vdovském šatu vzlykala nad hrobem.
– Uklidněte se, paní, – pravil jí kondolující přítel.“

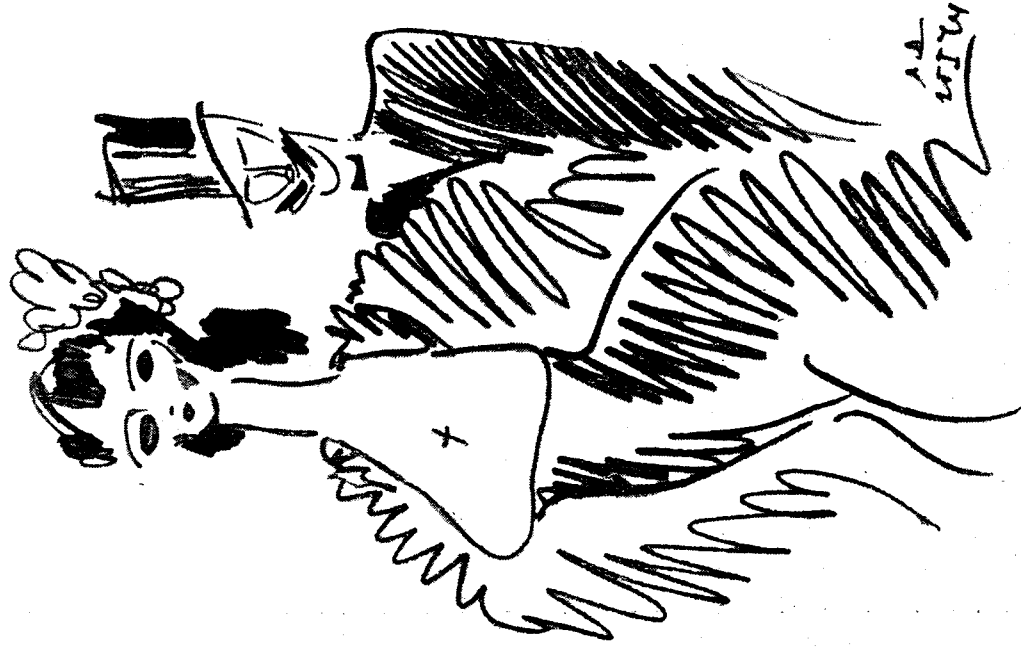
– Milosrdenství nebes je nekonečné. A kromě vašeho chotě se někde na světě vyskytne jiný muž, s nímž budete moci být šťastna.

– Byl takový, – zavzlykala žena v odpověď. – Vyskytl se takový, ale bědal ... to zde je jeho hrob ...“

Veškerý efekt příběhu je vybudován právě na tom, že hrob a stojící vedle něho žena ve smutku se podle ustáleného již šablonovitého závěru skládají v představu vdovy, oplakávající manžela, zatímco oplakávaný byl ve skutečnosti milencem! Téže okolnosti bývá využito i v hádankách. Folklorní příklad: „Vrána letěla a pes na ocase seděl.“ Jak je to možné? Automaticky srovnáváme oba prvky a skládáme je **dohromady**. Otázku chápeme tak, že pes seděl na vraním ocase. Podstatná hádanka je však v tom, že obě činnosti se k sobě nevztahují: vrána letěla, a pes seděl na svém ocase.

Není nic divného, dochází-li divák k určitému závěru při srovnání dvou slepených kousků filmu.

„Montáž 1938“, 1938–41



spojení vyobrazení v obraz

Vyobrazení A a **vyobrazení B** musí být tak vybrána ze všech možných rysů uvnitř rozvíjeného tématu, musí být tak vyhledána, aby jejich **spojení** – právě jejich a nikoli jiných prvků – vyvolávalo v představách a smyslech diváka co nejúplnější **obraz samotného tématu**.

Zde se do našich úvah o montáži dostaly dva termíny – „vyobrazení“ a „obraz“.

Uprášíme rozlišování mezi nimi, jež zde máme na zřeteli.

—
Použijme názorného příkladu. Vezměme bílé kolečko prostřední velikosti s hladkým povrchem, označené na obvodě šedesáti stejně od sebe vzdálenými body. U každého páteho bodu je nakreslena pořadová číslice od jedničky do dvanácti včetně. Ve středu kolečka jsou upevněny dvě volně se otáčející, na konci k obvodu kruhu zaostřené kovové proužky: délka jednoho dosahuje délky poloměru kolečka, druhý je poněkud kratší. Dejme tomu, že delší proužek leží zaostřeným koncem na číslici dvanáct, zatímco kratší proužek míří svým koncem postupně na číslici 1, 2, 3 atd., až do 12. To bude série postupných **geometrických vyobrazení faktu**, že nějaké dva kovové proužky jsou postupně k sobě nakláněny v určitých úhlech, a to 30°, 60°, 90° atd., až do 360°.

Je-li však toto kolečko opatřeno mechanismem, který rovnoměrně pohybuje kovovými proužky, pak geometrický obrazec na jeho povrchu nabývá již zvláštního významu: není již prostě **vyobrazením**, ale je už **obrazem času**.

V daném případě vyobrazení a vyvolaný obraz jsou v našem vnímání tak slity, že je třeba zcela zvláštních okolností, aby mohla být oddělena geometrická kresba ručiček na ciferníku od před-

stavy času. Přece však se to může stát komukoli z nás, ovšem jen za okolností neobvyklých.

Vzpomeňme si na Vronského po sdělení Anny Kareninové, že je těhotná. Na začátku XXIV. kapitoly druhé části „Anny Kareninové“ najdeme právě takový případ.

„Když se Vronskij na terase u Kareninových díval na hodinky, byl tak rozrušen a zaujat svými myšlenkami, že sice viděl ručičky na ciferníku, ale kolik je hodin, nebyl s to rozeznat.“

Obraz času, který vytvářely hodiny, v něm nevznikal. Viděl jen geometrické **vyobrazení** ciferníku a ručiček.

Jak vidíme, dokonce v nejprostším případě, kdy jde o astronomický čas – hodinu, nestačí pouhé vyobrazení na ciferníku. Nestačí jen vidět, je třeba, aby se s vyobrazením cosi stalo, aby se s ním něco provedlo, a jen tehdy přestane být vnímáno jako pouhá geometrická kresba a bude pojato jako obraz „nějaké hořiny“, v níž dochází k události. Tolstoj nám předvádí to, co se stane, jestliže k tomuto procesu nedojde.

V čem tkví tento proces? Určitá konfigurace hodinových ručiček na ciferníku zahrnuje v sobě roj představ spjatých s příslušnou hodinou, již odpovídá daná číslice. Nechtějí to, dejme tomu, číslice pět. V tomto případě je naše imaginace vyvíčena tak, aby v odpověď na toto znamení vyvolávala v paměti obrazy všelikých událostí, jež se dějí v tuto hodinu. Bude to oběd, konec pracovního dne nebo chvíle „ztečí“ vagonů podzemní dráhy. Zavírání knihkupeckých kramů anebo zvláštní osvětlení podvečera, jež je příznačné pro toto denní období... Ať tak či jinak, bude to řada snímků (vyobrazení) toho, co se děje v pět hodin.

Ze všech těchto jednotlivých snímků se skládá obraz pěti hodin.

Takový je tento proces v rozloženém stavu a takový je v stadiu, kdy si osvojujeme vyobrazení číslic, z nichž vznikají obrazy denních a nočních hodin.

Dále se již uplatňují zákony ekonomie psychické energie. Nastává „zhuštění“ uvnitř právě popsaného procesu: řetěz podružných článků odpadává a vypracovává se bezprostřední, přímé a okamžité spojení mezi číslicí a jí odpovídajícím významem obrazu – hodiny. Na příkladu s Vronským jsme viděli, že se vlivem prudekého afektu může spojení přerušit, a pak se vyobrazení a obraz od sebe odtrhnou.

Nás zajímá ten úplný průběh ustalování obrazu z vyobrazení, jak jsme jej právě popsali. Tato „mechanika“ ustalování obrazu nás zajímá proto, že podobná mechanika jeho ustalování v **životě** je samozřejmě předobrazem toho, čím je v umění metoda vytváření uměleckých obrazů.

Proto si zapamatujme, že mezi vyobrazením hodiny na hodinkách a vjemem obrazu této denní doby se táhne dlouhý řetěz navlekaných na sebe vyobrazení jednotlivých aspektů, příznačných pro danou hodinu. Opakujeme, že psychický návyk vede k tomu, že tento podružný řetězec se zkracuje na minimum, a my vnímáme jen počátek a konec procesu.

Ale jakmile máme z jakéhokoli důvodu vystopovat souvislost mezi nějakým vyobrazením a obrazem, který má toto vyobrazení vyvolat ve vědomí a smyslech, jsme nevyhnutelně nuceni uchýlit se k podobnému řetězu podružných vyobrazení, se skupujících se v obraz.

„Montáž 1938“, 1938–41

skladba obrazu

Vždyť také umělecké dílo, chápané dynamicky, je proces ustalování obrazů v divákovských smyslech a rozumu. V tom je specifická opravdu živého uměleckého díla, tím se liší od díla neživého, kde jsou divákoví vyobrazené výsledky jistého dovršeného tvůrčího procesu jen sdělovány, místo toho,

aby byl do probíhajícího procesu vtačován. Tato podmínka je potvrzována vždy a všude, ať se zabýváme jakýmkoli oborem umění. Docela tak je živá hra hercova založena na tom, že ne zobrazuje okopírované výsledky citů, ale nutí city **vznikat, rozvíjet se, přecházet v jiné – žít před divákem.**

Proto obraz scény, epizody, díla atd. neexistuje jako něco dovršeného, **daného**, ale musí teprve vznikat, rozvinout se.

Naprosto stejné tak i charakter postavy, má-li vzbuzovat opravdu živý dojem, musí se divákovi skládat v průběhu jednání a nesmí být mechanickou loutkou s apriorně přidělenou charakteristikou.

Pro drama je zvlášť důležité, aby běh událostí nejen skládal **představy** o charakteru, ale zároveň skládal, „vytvářel“ i **charakter.**

Umělecké dílo tedy už v metodě vytváření obrazů musí reprodukovat týž proces, jehož prostřednictvím se v **samotném životě** skládají nové obrazy v člověkově vědomí a smyslech.

Zůstaňme v mezích příkladu s hodinami.

V našem případě s Vronským neožil geometrický obrys v obraz hodiny. Ale vždyť se stává, že není důležité vyvolat pocit dvanácti hodin v noci, ale prožit půlnoc ve všech těch asociacích a pocitech, které podle běhu syžetu potřeboval autor vyvolat. Může to být hodina rozechvivajícího prožitku půlnocního dostaveníčka, hodina smrti o půlnoci, osudná půlnoc útěku, tj. zdaleka ne obyčejné zobrazení astronomických dvanácti hodin v noci. A tehdy **vyobrazení dvanácti úderů** musí prostupovat obraz půlnoci jako nějaké „osudné“ hodiny, naplněné zvláštním smyslem.

Ilustrujeme si i tento případ příkladem. Tentokrát nám jej napoví Maupassant v „Mjiáčkovi“. Je to příklad zajímavý i tím, že je zvukový. A ještě zajímavější tím, že jako čistě montážní způsob podle

správně volené metody vyřešení je v románu použít na způsob zánovného popisu.
„Miláček.“ Scéna, v níž Georges Duroy, pišící už své jméno du Roy, očekává v kočáru Zuzanu, jež se s ním smlouvala, že spolu ve dvanáct hodin v noci prchnou.

Zde dvanáct hodin v noci – není ani tak astronomická hodina jako spíše hodina, v níž je všechno (nebo zcela nepochybně velice mnoho) vsazeno na jednu kartu: „Konec. Vše je ztraceno. Ona nepřijde.“

Hle, jak Maupassant vtiskuje do vědomí a smyslů čtenáře obraz té hodiny, její důležitost ve srovnání s popisem pouhé noční hodiny.

...Odešel z domu kolem jedenácté, trochu se procházel, najal si drožku a zastavil se na Place de la Concorde, u podjezdu ministerstva námořního loďstva.

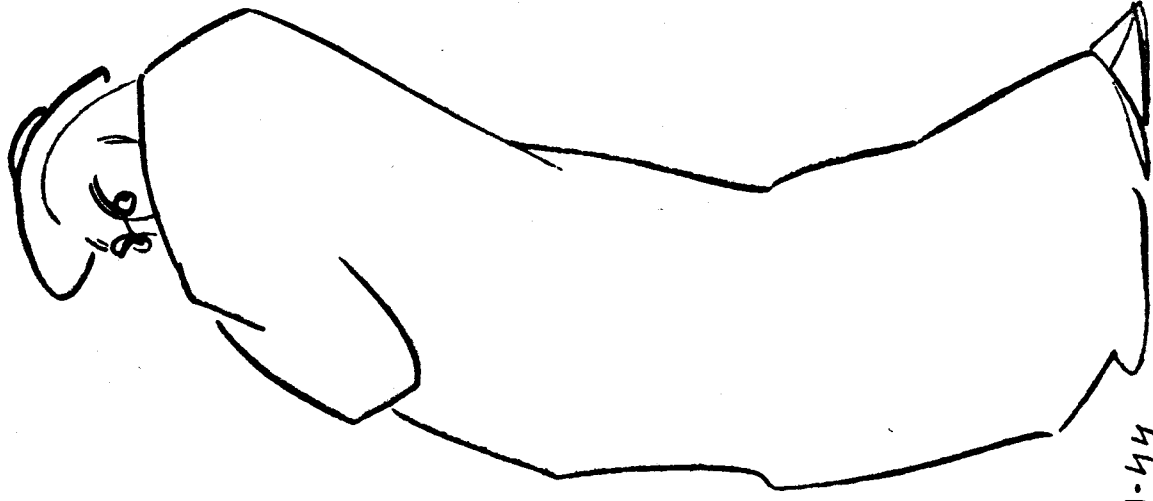
Čas od času zažehl zápalku a pohlédl na hodinky. Kolem dvanácté zmocnilo se ho horečné vzrušení. Každou chvíli vyhlížel z okna kočáru a rozhlížel se, nejde-li již.

Kdesi v dálce odbilo dvanáct, potom ještě jednou, blíž, potom kdesi na dvou hodinách současně a konečně zase docela daleko. Když dozněl poslední úder, pomyslel si: „Konec. Vše je ztraceno. Ona nepřijde.“

Rozhodl se však, že počká do rána. V takových případech je třeba mít trpělivost.

Brzy uslyšel, jak odbilo čtvrt na jednu, potom půl, potom tři čtvrtě a nakonec všechny hodiny opakovaly za sebou jednu, jako před tím odbily dvanáct...“

Z tohoto příkladu vidíme, jak Maupassant, chtěje vtisknout do čtenářova vědomí a smyslů emocionální půlnoci, neomezil se na to, že prostě nechal hodiny odbít dvanáctou a potom jednu. Přiměl nás prožít pocit půlnoci tak, že nechal odbít dvanáct hodin v různých místech, na různých hodinách. Z těchto jednotlivých dvanáctí úderů, jež se spojují v naši senzibilitě, se skládá celkový



13-11-44

pocit púnoci. **Jednotlivá vyobrazení se složíla v obraz.**

Je to provedeno přísně montážně. Daný příklad může posloužit za vzor velice jemného montážního rukopisu, kde „12 hodin“ je zvukově vypsáno celou sérií záběrů „z různých vzdáleností“: „kdesi“, „v dálece“, „blíže“, „docela daleko“. Je to odbíjení hodin, brané z různých vzdáleností, jako zachycování předmětu, fotografovaného v různých směrech a opakovaného postupně ve třech rozličných snímcích „záběrem z odstupu“, „středním“ a „záběrem z ještě většího odstupu“ – jako celek, polocelek, panoráma. Přitom ani odbíjení, přesněji řečeno nesoulad hodin není tu vůbec uveden jako nějaký naturalistický detail noční Paříže. Nesoulad hodin u Maupassanta především neodbytně prosakuje emocionální obraz „rozhodné púnoci“ a nikoli informace o ... „nulité“ hodině.

Kdyby byl chtěl jen poskytnout informaci o tom, že je právě púnoc, pak by se Maupassant byl sotva uchýlil k tak složitému vyjádření. A stejně tak bez tohoto uměleckomontážního řešení, jež si zvolil, by byl nikdy nedosáhl jednoduchými prostředky tak účinného emocionálního efektu.

„Montáž 1938“, 1938—41

pravdivé zkoumání = rozvinutá pravda

Co je pozoruhodného na této metodě? Především její dynamika. Zejména skutečnost, že zájmový obraz se **nepodává, ale vzniká, rodí se.** Obraz, který mají na mysli autor, režisér a herec a který vtělují do jednotlivých zobrazujících prvků, při divákově vnímání znovu a definitivně **vzniká.** A to je konečný cíl a konečná tvůrčí snaha každého herce.

Výborně o tom psal Gorkij Fedinovi: „Přáté se: Trápí vás otázka „jak psát“? Pětadvacet let pozorují, že tato otázka lidi trápí... Ano, ano, je to vážná otázka, také jsem se jí trápil, trápím a budu trápiti do konce života. Ale pro sebe si tu otázku formuluji takto: Jak psát, aby se člověk, ať je jakýkoli, zvedal ze stránek povídky o něm s touž silou fyzického citění své existence, s touž přesvědčivostí své **polofantastické reality**, s níž ho vidím a cítím? O tohle mi běží, v tom vězí celé to tajemství...“

Montáž napomáhá rozluštit tento problém. Síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňuje divákovy emoce a intelekt. Divák je nucen podstoupit touž tvůrčí cestu, kterou urazil autor, vytvářeje obraz. Divák nejenže vidí zobrazitelné prvky díla, on zároveň prožívá dynamický proces vzníkání a ustalování obrazu tak, jak jej prožíval autor. To je zřejmě ten nejvyšší možný stupeň přiblížení se k tomu, aby byly zrakové a plně podány autorovy pocity a záměry, a to „s touž silou fyzického citění“, s níž byly před autorem ve chvílích tvůrčí práce a tvůrčího vidění.

Je na místě si vzpomenout, jak Marx definoval způsob pravdivého zkoumání:

„Pravdivý musí být nejen výsledek zkoumání, ale i cesta, jež k němu vede. Samo zkoumání pravdy musí být pravdivé; pravdivé zkoumání – toť rozvinutá pravda, jejíž rozčleněné součásti se spojují ve výsledku.“

Síla této metody je dále v tom, že divák je vtahován do tvůrčího aktu, v němž jeho individualita není vůbec ztročkována autorovou individualitou, ale projevuje se plně v souladu s autorovým zájmem tak, jako individualita velkého herce při vytváření klasického scénického obrazu splyvá s individualitou velkého dramatika. Vskutku, každý divák, jak to odpovídá jeho individualitě, po svém, ze své zkušenosti, z hlubin své fantazie, z pletiva svých asociací, z předpokladů své povahy, morálky a sociální příslušnosti tvoří obraz podle

přesně seřazených vyobrazení, jež mu napověděl autor, vedoucí ho neúprosně k poznání a prožití tématu. Je to týž obraz, který vymyslíl a vytvořil autor, ale tento obraz je zároveň dílem i vlastního tvůrčího aktu divákova.

Zdálo by se, co může být určitějšího a jasnějšího než téměř vědecký záznam detailů „Potopy“, jak před námi defilují v „montážním plánu“ Leonarda da Vinci. A přece jak nesmírně osobní a individuální jsou všechny ty konečné obrazy, jež vznikají ve čtenářích při tom všem společném vyjmenování a seřazení detailů. Ty jsou stejně tak shodné a zároveň stejně tak rozdílné jako úloha Hamleta nebo Leara, zahrnaná různými herci různých zemí, dob a divadel.

Maupassant předkládá svému čtenáři jednu a touž konstrukci odbijení hodin. Ví, že zejména taková konstrukce neskýtá senzibilitě pouhou informaci o noční době, ale vyvolává v ní pocit důsažnosti půlnoční hodiny. Každý divák slyší stejný zvuk hodin. Ale v každém vzniká jeho obraz, jeho představa půlnoci a její důsažnosti. Všechny tyto představy jsou obrazně individuální, rozmanité a zároveň tematicky jednotné. A každý obraz podobně půlnoci je pro každého diváka-čtenáře zároveň autorský, ale v stejné míře i jeho vlastní, živý, blízký, „intímní“.

Obraz, který vymyslel autor, se nedá odtrhnout od divákova obrazu... Já – divák – jsem jej vytvořil, ve mně vznikl a utvářel se. Je tvůrčí nejen pro autora, je tvůrčí i pro mne, tvůrčího diváka.

„Montáž 1938“, 1938–41

princip montáže v poezii

V tom je tajemství emocionality výkladu (na rozdíl od protokolární informace), o níž jsme mluvili již na počátku a která je vlastní nejen živé her-

cově hře, ale i živé montážní kinematografii. S podobným rojem obrázků, přísně vybraných a zhuštěných do krajní lakoničnosti dvou tři detailů, se určitě setkáme v nejlepších literárních dílech.

Otevřeme Puškinovu „Poltavu“. Zastavme se u scény Kočubejovy popravy. V té scéně je téma „Kočubejova konce“ zvláště silně vyjádřeno obrazem „konce Kočubejovy popravy“. Vždyť sám obraz konce popravy vzniká a vyrůstá ze seřazení tří „dokumentárně“ vzatých vyobrazení, ze tří detailů, jež uzavírají popravu.

**„Je pozdě už! – jim kdosi děl
a směrem k polím pohleděl.
Tam zbytky popraviště stály,
kněz v černém šeptal prosbu svou
a dva kozáci pozvedali
na káru rakev dubovou.“**

Lze těžko najít silnější výběr detailů, aby byl volán pocit obrazu smrti v celé jeho hrůze, než jak je to provedeno v závěru scény popravy.

Fakt, že touto metodou se dá dosáhnout zejména emocionality, potvrdí nám zajímavé příklady. Najdeme si v Puškinově „Poltavě“ jinou scénu, scénu, kde Puškin před čtenářem vytváří magický obraz nočního útěku v celé jeho barvitosti a emocionalitě:

**Nevěděl nikdo, kdy a jak
zmizela. Jeden rybář však
té noci slyšel kopyt tepot,
kozáckou řeč a divčí šepot...**

Tři záběry (montážní kousky):

1. Tepot kopyt.
2. Kozácká řeč.
3. Divčí šepot.

Zase tři předmětně (zvukově!) vyjádřená vyobrazení se skládají v emocionálně prožívaný obraz, jenž je sjednocuje, na rozdíl od vnímání těchto tří výjevů, kdyby nebyly vzájemně spojeny. Této metody se užívá výlučně k tomu účelu, aby se v čtenáři vyvolal potřebný emocionální prožitek. Právě prožitek, neboť informace o tom, že Marie zmizela, podává autor o řádku výše (... zmizela. Jeden rybař však...). Když autor oznámil, že Marie zmizela, chce, aby to čtenář ještě prožil. A proto také ihned přechází k montáži: třemi detaily, vzatými z prvků útoku, způsobí, že montážně vznikne obraz nočního útoku a že tak může být citově prožit.

Ke třem zvukovým vyobrazením připojuje čtvrté. Jako by udělal tečku. A proto čtvrté vyobrazení vybírá z jiné dimenze. Nepodává je zvukovým, ale opticko-plastickým „záběrem zblízka“.

A zárna na palouku v rose

osm stop kopyt černalo se...

Takto „montážní“ je Puškin, když vytváří obraz díla. Ale zcela tak je Puškin „montážní“ i tehdy, když se zabývá obrazem člověka, plastickou modelací jednajících osob. I v tom směru Puškin překvapivě dovednou kombinací různých aspektů (to jest „různých úhlů natáčení“) a různých prvků (to jest kousků vyobrazených předmětů, vymezených výřezem snímků) dosahuje ve svých kresbách ohromující reality. Na stránkách puškinovských básní jako by člověk vsukluku vznikl hmatatelně a viditelně.

Ale v případech, kdy je už „kousků“ mnoho, Puškin jde v montáži ještě dále. Také rytmus, budovaný na střídání vět dlouhých a vět otesaných do jediného slova, zakládá v „montážní stavbě“ dynamickou stránku obrazu. Rytmus jako by zachycoval temperament zobrazovaného člověka, podává dynamickou charakteristiku jeho jednání.

A konečně od Puškina se lze učit i postupností

podání a vylíčení člověka zjevu a povahy. Vynikajícím příkladem v tomto směru zůstane popis Petra v „Poltavě“. Připomeňme si jej:

- I. Tu jiskrou myslí rozohněný
- II. ozval se zvučný Petrův hlas:
- III. „S pomocí boží!“ Před stan, zas
- IV. hloučkem svých věrných obklopený,
- V. vychází Petr. Jeho zrak
- VI. plane. Hněv z tváře se mu lije.
- VII. Má prudká gesta. Nádherný je.
- VIII. Jak boží bouře strašný mrak.
- IX. Jde. Už mu koně přivádějí.
- X. Věrného koně jitií spěch.
- XI. Když zvětrí příští bitvy dech,
- XII. vzpíná se. Nozdry se mu chvějí
- XIII. a letí v dýmu bitevním
- XIV. pyšně se statným jezdcem svým...

Očíslovali jsme řádky. Teď přepišeme tento úryvek v pořadí montážního plánu a očíslováme jednotlivé filmové „zaběry“ tak, jak jsou dány Puškinem.

1. Tu jiskrou myslí rozohněný ozval se zvučný Petrův hlas: „S pomocí boží!“
2. Před stan, zas hloučkem svých věrných obklopený,
3. vychází Petr.
4. Jeho zrak plane.
5. Hněv z tváře se mu lije.
6. Má prudká gesta.
7. Nádherný je.
8. Jak boží bouře strašný mrak.
9. Jde.
10. Už mu koně přivádějí.
11. Věrného koně jitií spěch.
12. Když zvětrí příští bitvy dech, vzpíná se.
13. Nozdry se mu chvějí
14. a letí v dýmu bitevním pyšně se statným jezdcem svým.

Počet rádek a „záběrů“ je, jak je vidět, stejný – těch i oněch je čtrnáct. Přitom se však dělení rádek a dělení záběrů obsahově většinou neshoduje: ve všech čtrnácti případech se shoda vyskytuje jen dvakrát (VIII a 8, X a 11). Přitom nápiň záběrů kolísá od dvou úplných versů (1, 14) do jediného slova (9).

To je velmi poučné pro filmové pracovníky a především pro ty, kteří pracují se zvukem.

Podívejme se, jak montážně je „podán“ Petr:

Záběry 1, 2, 3 – jsou velikolepý příklad významového podání jednajících osoby. Zde naprosto jasně vynikají tři stupně, tři etapy jejího příchodu na scénu.

1. Petr se ještě neukazuje, ale je podán nejprve jen zvukově (hlasem).
2. Petr vystoupil ze stanu, ale ještě není vidět. Viditelná je jen skupina jeho věrných, vycházejících s ním ze stanu.
3. Konečně teprve v třetím kousku je jasné, že jde Petr.

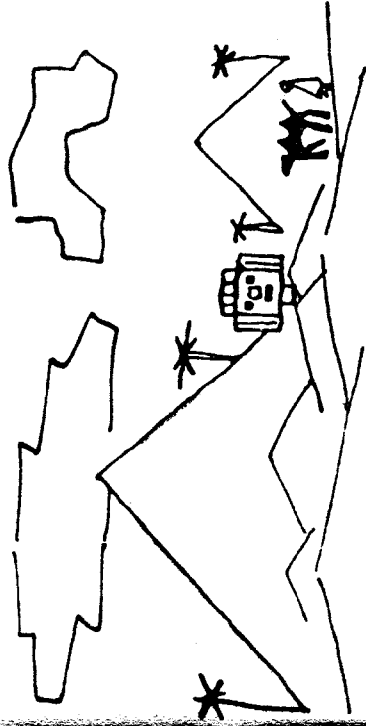
Dále: planoucí zrak jako základní detail jeho tváře (4). Potom – celá tvář (5). A až teprve pak se objevuje celá jeho postava (pravděpodobně po kolena), aby mohla být ukázána Petrova gesta, jejich prudkost. Rytmus a charakteristika pohybů je tu vyjádřena „trhaně“, střetnutím krátkých vět. Postava v celé výši je ukázána až v sedmém kousku, ne však už protokolárně, ale barvitě (obrazně): „Nádherný je.“ V dalším záběru je tento všeobecný přívlastek zesílen konkrétním přirovnáním: „Jak boží bouře strašný mrak.“ Tak se teprve v osmém kousku představuje Petr v celé své (plastické) mohutnosti. Tento osmý kousek zřejmě podává Petrovu postavu v celé výšce, postavu, řešenou všemi prostředky obrazné výraznosti záběru, s patřičně vkomponovanou korunou oblaků nad ním, nad stanem a nad lidmi kolem něho a u jeho nohou. A po tomto širokém, „tabulovém“ záběru nás básník naráz vrací do sféry pohybu a akce jedním slovem: „Jde.“ (9) Lze sotva přes-

něji zachytit a vyjádřit zároveň s „planoucím zrakem“ (4) druhý příznačný rys: Petrův krok. To krátké, lakonické „jde“ úplně vyjadřuje pocit ohromného, živelného, vervního kroku Petrova, jemuž sotva stačí celá jeho suita. Stejně tak mistrovsky zachytil a vyjádřil onen „Petrův krok“ V. Šerov ve svém skvělém obraze, vyobrazením Petra na staveništích Petrohradu.

Myslím, že posloupnost a charakteristika záběrů s Petrovým vystoupením ze stanu tak, jak jsme jej vyčetli z textu, jsou správné právě v té podobě, jak jsme si je vyložili nahoře. Předně, podobně „podání“ jednajících osob je vůbec příznačné pro Puškinův způsob. Můžeme pro to nazvat třeba jiný skvělý příklad naprosto téhož „podání“ baletky Istominové (v „Eženovi Oněginovi“). Za druhé už pořádek slov absolutně přesně podmiňuje **pořádek posloupného vidění** těch prvků, které se nakonec sdružují v obraz jednajících osoby, plasticky jej „vyjevují“.

„MONTÁŽ 1938“, 1938-41

Šerovens.



záběry ve verši

V poezii se přenesení částí větného obrazu z jedné řádky do druhé jmenuje „enjambement“.

„Když se metrické členění neshoduje se syntaktickým, vznikne takzvaný ‚přesah‘ (enjambement)....“

Nejvýraznějším znakem přesahu je, že uvnitř verše vznikne syntaktická pauza, značnější než na počátku nebo na konci téhož verše,“ píše Žirmunskij v „Úvodu do metricky“.

Týž Žirmunskij uvádí jeden z kompozičních výkladů onoho typu stavby, jemuž nechybí jistá zajímavost i z hlediska našich akusticko-vizuálních spojení: „...Jakýkoli nesoulad mezi syntaktickým a metrickým členěním je umělecky uvážená disonance, která má oprávnění tam, kde se po řadě nesouladů konečně syntaktická pauza shodně s hranicí rytmické řady...“ To je dobře vidět na zvláště výrazném příkladu z básně Polonského, který uvádí Jurij Tyňanov v „Problému básnického jazyka“:

**Hled', dosud stojí na úbočí
ta skála tam, kde skoro půl
století předtím u mých očí
tvůj milý úsměv zaplanul...“**

Připomínám, že metrické členění, neshodující se se syntaktickým, jako by opakovalo vzájemný vztah, existující mezi **stopou a slovem**; a tento zjev se netýká jen „enjambementu“, má platnost mnohem širší: „...obvykle se hranice slov neshodují s hranicemi stop. Starí teoretikové ruského verše viděli v tom jednu z podmínek rytmické libozvučnosti...“

• V. Žirmunskij, Vvedenje v metriku (izd. „Academia“, Leningrad, 1925).

•• J. Tyňanov, Problema stichotvornogo jazyka (izd. „Academia“, L., 1924).

••• Týž Žirmunskij.

Tady shoda není běžným zjevem, nýbrž **vzácností**. A právě shody jsou pokládány za něco, co poskytuje neočekávané a zvláštní efekty. Například v Balmontově „Člunu únavy“:

**Večer. V moři. Vzdechy větru.
Velkolepý věnec lun.
Bouře blízka. O břeh bije
čárou čela černý člun...“**

„Enjambement“ se v ruské poezii vyskytuje zvláště často u Puškina. V anglické poezii u Shakespeara a u Miltona a po nich u Thomsona (XVIII. stol.), u Keatse a Shelleye. U Francouzů v poezii Victora Huga a André Chéniera. Když se začneme do podobných příkladů a když si analyzujeme v každém jednotlivém případě **podnětné předpoklady a výrazové efekty** každého z nich, získáme neobyčejné zkušenosti o vzájemném akusticko-vizuálním rozestavení obrazů ve zvukové montáži.

Obrysy básně se obvykle přidržují podoby strof, rozdělených podle metrického dělení verše. Ale my známe v poezii mohutného zástupce jiného řádu — Majakovského. V jeho „sekaném verši“ se dělení neřídí hranicemi verše, ale hranicemi „záběrů“.

Majakovskij nedělí verše podle řádků:

**Prázdnota. Letíte,
až do hvězd jste se vřiz vy...“**

ale dělí je podle „záběrů“:

**Prázdnota...
Letíte,
až do hvězd jste se vřiz vy...“**

Přitom Majakovskij rozsekává řádku tak, jak by to dělal zkušební stříhač, sestavující typickou scénu

• V. Majakovskij, Sergeji Jeseninovi (pozn. překlada-tele).

srážky („hvězda“ a „Jesenina“). Nejprve – jeden. Pak – další. A pak srážka obou.

1. **Prázdnota** (kdyby se natáčel tento „záběr“, bylo by nutno zachytit hvězdy tak, aby byla zdůrazněna prázdnota a aby byl zároveň vyvolán pocit jejich přítomnosti).

2. **Letíte.**

3. A teprve v **třetím** záběru by byl předveden obsah prvního a druhého záběru při srážce.

Spoustu podobných rafinovaných přesunů můžeme najít i u Gribojedova. „Hoře z rozumu“ jimi zrovna oplývá. Například Líza:

...aby si mohl člověk dobře žít

a občas blýsknouti se nějakým tím bálem,

je třeba hodně peněz mít

jak Skalozub; ten má, a chce být generálem.

(I. jednání)

Nebo Čackij:

Řekněte, co vás rozladilo?

Řekněte proč? Mne nevidíte rád?

Či Sofii Pavlovně se snad

něco nemilého přihodilo?

(II. jednání)

Ale „Hoře z rozumu“ upoutá montážníkovu pozornost i z jiného důvodu. A to tehdy, když si začne srovnávat rukopis komedie s různými jejími vydáními. Jde o to, že pozdější vydání se liší od původních nejen textovými odchylkami, ale především **změněnou interpunkcí** tam, kde byla zachována **táž slova** a jejich řád. Pozdější vydání se v mnohém odchýlila od **originální autorské interpunkce** a návrat k interpunkci prvních vydání je z montážního hlediska velmi poučný.

V typografické úpravě i odpovídající tomu recitaci se nyní ustálila tato tradice:

...**kdy stvořitel nás zbaví sám**

těch jejich vlásníček a jehlic, kloboučků a šlářů

a knihkupců a lahůdkářů...

Avsak v Gribojedově původním podání je toto místo myšleno takto:

...**kdy stvořitel nás zbaví sám**

těch jejich vlásníček! A jehlic! Kloboučků!!!

A šlářů!!!

A knihkupců a lahůdkářů!!!

Je zcela jasné, že přednes textu je v každém z těch dvou případů docela jiný. Ale nejen to: jakmile se pokusíme představit si tento výčet vizuálně, v obrazových záběrech, okamžitě uvidíme, že negribojedovský způsob psaní pojímá vlásníčky, jehlice, kloboučky a šláře jako **jeden** souhrnný záběr, kde všechny předměty jsou vyobrazeny **dohromady**. Naproti tomu v původním Gribojedově pojetí je každému z těchto znaků toalety vymezen **samostatný záběr** zblízka a jejich výčet je podán **montážně**, střídajícími se snímky.

Velice příznačné jsou zde dvojnásobné i trojnásobné vykřičníky. Ty jako by vyjadřovaly stupňování blízkosti záběru. Stupňování, jehož se při deklamací dosahuje hlasovým a intonačním zesílováním, projevilo by se v záběrech zvětšujícími se rozměry detailů.

Tudíž ať ve vizuálních, ať zvukových nebo akusticko-vizuálních spojeních, ať při vytváření obrazu či situace nebo v „magickém“ ztělesnění obrazu jednajících osoby – u Puškina nebo u Majakovského – všude stejně je přítomna stále táž metoda montáže.

Jaký závěr se dá vyvodit z toho, co bylo už řečeno? Ten závěr, že není rozporu mezi metodou, kterou tvoří básník, metodou, s jejíž pomocí herec ztělesňuje úlohu **uvnitř sebe**, metodou, s jejíž pomocí též herec **jedná uvnitř záběru** – a tou metodou, kterou hercovo jednání, hercovy činy, jakož i činy jeho okolí a prostředí (a vůbec všecken materiál filmu) září, jiskří a přelévají se v režisérových rukou s pomocí montážní interpretace a výstavby celého filmu. Neboť stejnou měrou zákla-

dem všech těchto prvků jsou životvorné lidské rysy a předpoklady, vlastní každému člověku, stejně jako i každému lidskému, životnému umění.

„Montáž 1938“, 1938—41

Řeč jako vtip a metafora

K pojmu **normální kinematografické řeči** se dospělo naprosto přirozeně přes ono **stadium výstředků v oblasti tropu a primitivní metafor**. Je zajímavé, že v tomto směru jsme se dostali až k metodice šerého dávnověku! Vždyť například „poetický“ obraz kentaura není nic jiného, než spojení člověka a koně proto, aby vznikl **obraz myšlenky**, který nelze přímo **vyobrazit obrázkem** (tak třeba, že lidé v určitém kraji jsou dobří choáci nebo bežci).

Tak již tvorba prostých pojmů probíhá jako srovnávací proces.

Proto je tedy v montážní hře srovnání skryta taková síla účinku. A pak, právě přes původní **holé srovnávání** bylo nutno vypracovat systém složitějšího, vnitřního (již zevně nečitelného) srovnání, jímž je každá věta obvyčejné, normální gramotné řeči.

Avšak tento proces platí i pro stavbu **jakékoli řeči** vůbec. A zejména pro onu **slavesnou řeč**, kterou mluvíme. Jak známo, metafora je zkrácené přirovnání (A. A. Potěbňa).

A v této souvislosti se o našem jazyce velmi případně vyjádřil Mauthner*:

„Každá metafora je v podstatě — vtip. Řeč, kterou nyní mluví ten či onen národ, je sama o sobě sumou miliónů žertů, je symbolem miliónů anekdot, jejichž původ je nenávratně ztracen. V tomto směru máme chuť představit si lidi z epochy vznikání jazyků jako mnohem větší šprýmaře, než jsou

dnešní vtipálkové, žijící ze svých žertíků... Šprým postřehuje vzdálenou podobnost. Blízké analogie mohly být ihned pochycovány pojmy nebo slovy. Přesun slovního významu tkví v ovládnutí slova, tj. v metaforickém a vtipném rozšíření pojmu na jednotlivé podobnosti...“

Stejně kategoricky to říká i A. A. Potěbňa:

„... výchozí bod jazyka a uvědomělé myšlenky je srovnání... Jazyk vzniká z komplikace této prvotní formy...“

I na úsvitu řeči existuje přirovnání, tropus a obraz:

„Všechny významy v řeči jsou svým vznikem obrazy, každý se může časem stát neobrazným. Obě stavy slova, obraznost a neobraznost, jsou stejně přirozené. Byla-li neobraznost slova považována za cosi prvotního (zatímco je vždy odvozená), pak je to proto, že neobraznost je dočasný klid myšlenky (zatímco obraznost je její nový krok), ale pohyb spíše přitahuje pozornost a spíše pobízí k bádání než klid.

Klidný pozorovatel, zkoumající hotový přenosný výraz nebo složitější básnické dílo, může najít ve své paměti příslušný neobrazný výraz, mnohem obrazněji odpovídající jeho (tj. pozorovatelově) náladě. Právě-li, že tento neobrazný výraz je „communis et primum se offerens ratio“,** pak svůj vlastní stav připisuje tvůrci obrazného výrazu. To je něco podobného, jako kdybychom připustili, že je možné, aby se uprostřed prudké bitvy uvažovalo s tímž klidem jako nad simultánní šachovou partii. Kdybychom se vmyslili do stavu mluvčího, pak bychom mohli snadno obrátit tvrzení chladného pozorovatele a usoudit, že primum se offerens, byť i nikoli „communis“, je právě obraznost...“*** Werner ve svém výkladu metafor rovněž klade metaforu až ke kolébce jazyka, i když z jiných

* A. A. Potěbňa, *Mysl i jazyk*, Charkov, 1913, str. 181.

** Ve všem se především projevující rozum.

*** A. A. Potěbňa, *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, Charkov, 1905, str. 203—204.

důvodů. Nespojuje ji totiž s tendencí poznávat nové oblasti a zjišťovat neznámé skrze známé, nýbrž naopak s tendencí utajit, zastoupit, nahradit v běžném užívání to, co je zakázáno jmenovat, co je „tabu“.

Je zajímavé, že už sám „fakt slova“ je v podstatě rudimentem básnického tropu.

„Nezávisele na vztahu slov prvotních a odvozených každé slovo jakožto zvukový znak významu je založeno na spojení zvuku a významu, ať současně nebo postupně, tudíž je metonymií.“*

A ten, kdo by se dohlížel a chtěl snad něco namítnout proti této tezi, ocitl by se okamžitě v situaci pedanta z Třeckovy novely, jenž láleřil:

„... Už když člověk srovnává jeden předmět s druhým, lze. ‚Rozbřesk sype růže.‘ Lze si snad vymyslet něco stupidnějšího? ‚Slunce se noří do moře.‘ Tlachtl ‚jitra se probouzí.‘ Není žádné jitra, jak tedy může spát? Vždyť to není nic jiného než hodina východu slunce. Proklatě! Vždyť slunce ani nevychází – i to je už nesmysl a poezie. Ó, kdyby mi byla dána moc nad jazykem, já bych je řádně vyčistil a vymetl! Ó proklatě! Vymetl! V tom věčně lhoucím světě se člověk nevyhne tomu, aby nemluvil nesmysly!“*

To potvrzuje i obrazné prohloubení prostého vyobrazení. Pěkně to říká známý nám již Potěbňa:

„**Obraz je důležitější než to, co je zobrazováno.** Vyprávění o mnichovi, který, aby neporušil půst, kdyby jedl pečené selátko, pronesl nad ním formulaci „Křtím tě kapr!“** toto vyprávění, zbavené svého satirického zabarvení, nám představuje světodějný zjev lidské myšlenky: slovo i obraz je duchovní polovina věci, jeho podstata.“†

Zkrátka, primitivní metafóra se nutně objevuje již

* Tamtéž, str. 203.

** L. Tieck, Die Gemäide. Tieck-Werke, sv. II, Leipzig und Wien, str. 108.

*** Scéna z Dumasova románu „Králiuv šašek“, kde mnich Gorenflot provedl tuto manipulaci v postní den. (Pozn. překladatele.)

† A. A. Potěbňa, Iz zapisok po teorii slovesnosti.

na úsvitu jazyka a je těsně spjata s obdobím, kdy vznikaly první přenosné, tj. **smyslové**, a nejen **motorické a předmětné** pojmy, tj. s obdobím, kdy vznikaly první nástroje, jakožto první prostředky k „přenesení“ funkci těla a jeho činnosti z člověka na nástroj v jeho rukou. Není tedy nic divného, že období vznikání budoucí článkované montážní řeči muselo také prodělat silné metaforické etapy, jež se vyznačovala množstvím ne vždy dostatečně hodnotných „plastických šprýmů“!

Velmi brzy však tyto „šprýmy“ začaly být pocitovány jako výstřelky a finty jakéhosi „jazyka“. A postupně se pozornost obrací od zvědavosti vůči **výstřelku** k zájmu o **povahu onoho jazyka**.

Tak se postupně odhaluje tajemství montážní stavby jako tajemství **struktury emocionální řeči**. Stačí, přečtete-li si charakteristiku podobné řeči, abyste se bez jakýchkoli komentářů přesvědčili, že tomu tak opravdu je.

Otevřeme příslušnou kapitolu skvělé knihy J. Vendrysa „Jazyk“:

„Základní rozdíl mezi jazykem afektivním a logickým (intelektuálním) tkví ve stavbě věty. Tento rozdíl bije do očí, srovná-li se třeba jazyk literární s jazykem mluveným. Franština literární a mluvená je tak dalece odlišná, že lze říci: Francouzi nikdy nemluví tak, jak píší, a zřídka píší tak, jak mluví...“

... Tytéž prvky, které se snaží literární jazyk sklenout v souvislý celek, jsou v jazyce mluveném rozděleny, rozptýleny, rozčleněny. Už pořádek oněch prvků je zcela odlišný. To již není logický pořádek obvyčejné gramatiky. Je to pořádek, který má rovněž svou logiku, ovšem logiku převážně citovou, pořádek, v němž nejsou myšlenky rozestaveny podle objektivních pravidel postupného uvažování, nýbrž podle významu, který jim mluvčí připsuje a který chce vštípit svému společnosti.

V mluvené řeči pojem věty v gramatickém smyslu úplně mizí. Řeknu-li: L'homme que vous voyez

là-bas assis sur la grève est celui que j'ai rencontré hier à la gare (**Muže, kterého vidíte sedět tam na písčitém břehu, jsem potkal včera na nádraží**) — používám způsobu literárního jazyka a vměstnávám své myšlenky pouze do jedné věty. V mluvené řeči bych řekl: **Voyez-vous bien cet homme — là-bas, — il est assis sur la grève — eh, bien, je l'ai rencontré hier, il était à la gare. (Vidíte tamtoho muže? — tamhle? — sedí na písčitém břehu, toho jsem včera potkal, byl na nádraží.)** Kolik je tu vět? Těžko říci. Dejme tomu, že klesnu hlasem v místech označených pauzou; pak slova là-bas (tamhle) tvoří sama o sobě samostatnou větu, docela tak, jako kdybych odpovídal na otázku: **Où est cet homme? — Là-bas. (Kde je ten muž? — Tamhle.)** Dokonce i věta: **Sedí na břehu** (Il est assis sur la grève) se dá snadno rozdělit na dvě věty, klesnu-li hlasem mezi jejími dvěma částmi: **Il est assis (il est) sur la grève — nebo (C'est) sur la grève qu' (il) est assis (Sedí, je na břehu — nebo: Je na břehu, sedí).** Tu je hranice gramatických vět tak těžce postřizitelná, že je lépe nepokoušet se jí stanovit. Ale z určitého hlediska je zde jen jedna věta. Slovesný obraz (l'image verbal) je jeden, i když se rozvíjí, tak říkajíc, kinematicky. Ale zatímco se v literární řeči podává tento obraz najednou, v mluvené řeči je rozdělen na kousky, jejichž počet i síla odpovídá dojmům, které prožívá mluvčí, nebo tomu, jak chce zapůsobit na posluchače.^{3*}

Není to snad přesná obdoba toho, co se děje při montáži? A nezdá se vám, že to, co tu je řečeno o „literárním“ jazyce, je jakoby přesný popis nemotorného „celkového záběru“, který, jakmile se pokouší cokoli **dramaticky** předvést, se vždy nutně

* Joseph Vendryes (*1875), francouzský filolog, profesor na Sorbonně, specialista v oboru klasických a keltických jazyků. Eizenštejn cituje z ruského překladu jeho knihy „La Lanque“ z roku 1921. Ruský „Jazyk“. Socekgiz, 1937, str. 141–142. (Pozn. překladatele.)

podobá těžkopádné květnaté větě, přečpané vedlejšími větami, přičestími, přechodníky „divadelních“ meziher, k nimž sám sebe odsuzuje? To však vůbec neznamená, že je nutno se stůj co stůj štvát za „montážním hašé“. V té věci se dá na věty aplikovat to, co psal autor „Úvah o starém a novém slohu ruského jazyka“, slavjanofil A. S. Šiškov, o **sloveci**: „Jazyk potřebuje dlouhá a krátká slova; neboť bez krátkých slov bude vypadat jako nějaké táhlé bučení krav a bez dlouhých jako nějaké jednotvárné a vyražené skřepě strak...“^{3*}

Co se týče „logiky citů“, o níž píše Vendryes a která je základem mluvené řeči, montáž velmi rychle objevila, že jde právě o ni. Ale aby se dobrala k jejímu úplnému systému a zákonům, byla montáž nucena podniknout spoustu vážných tvůrčích „výprav“, než dospěla k poznání, že jádro oněch zákonů tkví až v třetím druhu řeči, tj. ani v **literární**, ani v **mluvené**, ale ve **vnitřní řeči**, kde afektivní struktura je v neúplnější a nejjistší podobě. Ale řád oné **vnitřní řeči** je už neoddělitelný od toho, čemu se říká **citové myšlení**.

Tak jsme dospěli k prazákladu oněch vnitřních zákonů, kterými se řídí již nejen řád montáže, ale vnitřní řád každého uměleckého díla — **k základním zákonům umělecké řeči vůbec**, k obecným **zákonům formy**, jež jsou v základech nejen filmového umění, ale veškerého umění vůbec.

„Dickens, Griffith a my“, 1941–42

* A. S. Šiškov, Sborníky sočinění i perevodov, sv. 5, Spb., 1825, str. 229.

montáž, objem a prostor

Právě montáží se ve filmu docíluje pocitu „trojrozměrnosti“.

Jak plošně vnímáme bytost, předmět, interiér nebo krajinu, jsou-li zachyceny jedním záběrem a z jednoho bodu.

A jak hned začnou být vypouklé, objemné a prostorové, začnete-li montážně řadit k sobě jejich podoby, zachycené četnými záběry a z různých bodů.

Onen jediný záběr mi připomíná to, co v dopise z r. 1547, adresovaném Benedetto Varchimu, psal Benvenuto Cellini o malířství a sochařství:

...Tvrdím, že sochařství je osmkrát větším uměním než kterékoli jiné umění, vycházející z kresby, neboť socha má osm bodů, z nichž je třeba ji pozorovat, a ze všech musí být stejně dokonalá...

...Malba není nic jiného než pohled na sochu, upřený pouze z jednoho z osmi hlavních bodů, z nichž je nutno pozorovat sochařské dílo...

...Takových bodů není jen osm, nýbrž přes čtyřicet, neboť kdybychom sochou otáčeli a pootočili ji postupně vždy aspoň o jeden palec, okamžitě upozorujeme, že ten či onen sval je buď příliš vystouplý nebo nedostatečně zřetelný, takže každé sochařské dílo je samo o sobě nesmírně množství podob...

...Nesnáze v tomto směru jsou tak veliké, že není na světě jediné sochy stejně dokonalé při pohledu ze všech stran...

Je-li třeba k tomu, aby socha byla vnímána v plné plastičnosti, osmi hlavních bodů, z nichž musí být pozorována, pak je naprosto stejně přirozené, že spojili se v představě jejich „osm“ díličů podob, vznikne pocit její trojrozměrnosti a objemu.

Tento pocit bude ustavičně stoupat, budou-li těmito díličmi podobami předmětů – řekněme –



jednotlivé filmové záběry a bude-li při jejich vzájemném řazení brána v úvahu posloupnost, změna rozměrů a trvání snímků, tj. budou-li uváděny a cílevědomě sestaveny.

Na jiném místě Benvenuto Cellini praví, že „rozdíl mezi malířstvím a sochařstvím je tak veliký jako mezi stínem a předmětem, jenž jej vrhá“.

I toto přirovnání se úplně hodí pro vystižení rozdílů mezi tím, jak člověk pocítuje předmět, zachycený v objemu nebo v prostoru, fotografovaný komplexně montážním způsobem z mnoha bodů, nebo zachycený jediným celkovým záběrem z jediného bodu.*

„PRKFKV“, 1946

montáž a smyslové složky díla

Vždyť právě proto skica nebo zběžně nahozená črta mívá v sobě často mnohem více života než definitivní plátno (např. Ivanových obraz „Zjevení Krista lidu“ a náčrtky k němu; zvláště Ivanových kompozitních náčrtků k jeho jiným, neprovedeným obrazům). Nezapomínejme, že zmíněná Leonardova „Potopa“ je rovněž „náčrt“, ne-li náčrt podle přírody, tedy aspoň studijní skica, jež je výsledkem snahy chvatně zaznamenat všechny složky představy „Potopy“ tak, jak se vznášely před Leonardovým duševním zrakem. Zejména tím si lze vysvětlit, proč se v tomto popisu vyskytuje takové množství nejen výtvarných a plastických prvků, ale i prvků zvukových a dějových.

Uvedme si však pro názornost příklad jiného náčrtu, skici „podle přírody“, záznamu, v němž je črta, záznamu, v němž je uchováno veškeré „chvění“ prvního, bezprostředního dojmu.

* Nyní mám na mysli jen plastickou stránku dojmu reliéfnosti, kterého se docíluje montáží. O jiných výrazových a smyslových možnostech bylo toho napsáno už tolik, že zde není nutno se o tom šířit. (Pozn. autora.)

Je to poznámka k záznamu v „Deníku“ bratří Goncourtů, datovanému 18. září 1867:

„... Popis **Arény zápasníků** ... Nalézám jej v sešité dokumentárních zápisků k našim příštím románům (romans futurs), které, žel, nebyly napsány:

Na obou koncích sálu, ponořených do hlubokého přiseří – pablesky knoflíků a jilců na šavlicích strážníků.

Svitlivé údy zápasníků, vbíhajících do prudce ozářeného prostoru. Vyzývavé pohledy. Mlaskání dlaní na kůži při zápase. Pot, z něhož je cítit pach dravců. Blednoucí barva tváří, splyvajících s plavým odstínem vousů. Těla, zrůžovělá na místech, na něž dopadly rány. Žáda, po nichž se řine pot, jako po kameni okapových žlabů. Měnící se pozice zápasníků, vlekoucích se po kolenou. Přemety na hlavách atd. atd.“

Známy nám výjev. Sled mimořádně zachycených „záběrů zblízka“. Neobyčejně živý obraz arény zápasníků, který vzniká seřazením těchto záběrů atd. atd. Ale co je na tom nejpozoruhodnějšího? To, že tyto jednotlivé záběry – „montážní prvky“ – vtěsnané do pouhých několika řádek, zahrnují do sebe téměř všechny sféry lidských smyslů:

1. **Hmatově fakturní** (mokrý záda, po kterých se řine pot).
2. **Čichové** (pach potu, který připomíná pach dravců).
3. **Vizuální**:

Světelné (hluboké přiseří a svítivé údy zápasníků, vbíhajících do prudkého světla. Knoflíky strážníků a jilce jejich šavlic, blyštících ze tmy).

Barvé (zbledlé tváře, plavé vousy, těla zrůžovělá na místech, jež byla zasažena úderý).

4. **Sluchové** (mlaskání úderů).

5. **Pohybové** (na kolenou, přemety na hlavách).

6. **Čistě emocionální, „dějové“** (vyzývavé pohledy) atd.

Bylo by možno uvést nesmírné množství příkladů, a všechny by s větší nebo menší pádností doložily