

MOŽNOSTI STŘIHOVÉ ANALÝZY

David Lorenz

Bakalářská práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **David LORENZ**
Osobní číslo: **K10163**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Střih a zvuk**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Možnosti stříhové analýzy**

**2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor
audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min.,
stříhová skladba**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. **Formální podoba:** 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo:

3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) ságraficky upraveným bookletem

1 ks MiniDV SD/HD

1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)

1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy UAAU pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení).

Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

SVOBODA, Jan. Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2007, 405 s., [8] s. obr. příl. Knihovna Illuminace, 23. ISBN 978-807-0041-321.

MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

KUČERA, Jan. Stříhová skladba ve filmu a v televizi. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, 230 s. ISBN 80-733-1896-2.

VALUŠIAK, Josef. Základy stříhové skladby. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, 143 s. ISBN 80-733-1039-2.

David Bordwell: Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American film. Film Quarterly 55, 2002, č. 3, s. 16-29.

Noel Carroll: Toward a Theory of Film Editing. In: N.C.: Theorizing Moving Image.

University of Cambridge Press, Cambridge 1996, s. 403-419. Walter Murch: In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. Los Angeles: Silman-James 1995.

Vedoucí bakalářské práce:

MgA. Libor Nemeškal

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

30. listopadu 2012

Termín odevzdání bakalářské práce:

14. května 2013

Ve Zlíně dne 30. listopadu 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



MgA. Libor Nemeškal

ředitel ústavu

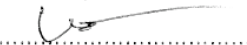
PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 10.12.2012.....

DAVID LORENTZ



.....
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělěčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Děkuji vedoucímu bakalářské práce MgA. Liboru Nemeškalovi, za jeho osobní čas a konstruktivní připomínky.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zabývá analýzou filmů z pohledu stříhové skladby. Bude se snažit popsat a rozpoznat filmové styly. Popíše různé druhy montáží a obecné informace, které jsou spjaty se stříhovou skladbou. Následně pak skrze strukturu, žánr a montáž se pokusí vytvořit funkční schéma či určitý vzorec, podle kterého by se daly analyzovat a dělit filmy.

Klíčová slova: film, střih, montáž, žánr, struktura, stříhová skladba, analýza

ABSTRACT

This thesis deals with the analysis of the film in terms of editing. It will try to define and separate different film styles and it also describes the various types of montage and general information that are associated with editing. Subsequently through a structure, genre and a montage, it tries to create a sort of functional diagram or a formula. Thanks to this formula, movies can be analyzed and sorted out.

Keywords: film, edit, montage, genre, structure, editing, analysis

OBSAH

ABSTRAKT.....	7
ÚVOD.....	10
1 VZTAHY MEZI ZÁBĚRY.....	11
1.1 Co je to střih ?	11
1.2 Střihová skladba.....	12
1.3 Délka záběru.....	14
1.4 Návaznost záběru.....	14
1.4.1 Prázdný záběr.....	15
1.4.2 Stíračky a falešné švenky.....	15
1.4.3 Prostřih.....	16
1.4.4 Ostrý střih.....	17
1.4.5 Paralelní střih.....	17
1.4.6 Křížový střih.....	17
1.4.7 Rapidmontáž	18
1.4.8 Dialogová sekvence.....	18
1.5 Rytmus a tempo.....	18
1.6 Narace x aktuální emoce.....	19
2 ŽÁNŘ.....	20
2.1 Prvky v žánru.....	20
2.2 Analýza žánru.....	20
2.2.1 Žánrové konvence	20
2.3 Hranice žánru.....	21
3 STRUKTURA.....	23
3.1 Příběhový trojúhelník.....	23
3.2 Archplot, Miniplot, Antiplot	24
3.3 Příklady filmů.....	25
4 MONTÁŽ.....	28
4.1 Počátky.....	28
4.2 Pudovkin	31
4.2.1 Pudovkinovo třídění montáže	32
4.3 Sergej Ejzenštejn: Teorie montáže.....	33
4.3.1 Metrická montáž.....	33
4.3.2 Rytmická montáž	33
4.3.3 Tonální montáž	34
4.3.4 Harmonická montáž.....	34
4.3.5 Intelektuální (duševní) montáž.....	34
4.4 Dziga Vertov	34
4.5 Druhy montáží.....	35

5	ANALÝZA.....	36
5.1	ANALÝZA FILMŮ.....	36
6	ZÁVĚR.....	38
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	39
	SEZNAM POUŽITÝCH INTRNETOVÝCH ZDROJŮ	40
	SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ.....	41

ÚVOD

V minulosti se nejrůznějším filmovým analýzám věnovali odborníci a kritici z celého světa. Ať už to byli ruští montážníci, dějiny filmu ovlivňující eseje Alexandroho Astruca či jeho následovatelé. Vždy šlo o nové pohledy na problematiku rozdělení filmu, jeho budoucí vývoj a směřování. Mluvili o nutnosti filmové revoluce a snažili se měnit pohled diváků na filmové médium obecně.

Současná filmová kritika a filmové publikace se stříhové analýze již tolik nevěnují. Je to možná způsobeno tím, že popisy a analýzy montáží, by pro diváka nebyly příliš poutavým čtením. Běžný divák dává přednost spíše recenzi, kde ho více než odborný rozbor zajímá procentuální hodnocení. Možná je to proto, že se ještě nikdo nepokusil postavit rozdělení filmů na možnostech stříhové analýzy, která by nastolila novou kategorizaci filmů do vzorových modelů.

Pro potřeby svého výzkumu vezmu v potaz kompilaci odborných publikací zabývajících se stříhem. Začnu stříhovou skladbou, u které budu definovat základní pojmy a sledovat pravěpodobný vývoj až k modernímu pojetí. Obecné pojmy stříhu nejlépe popisuje ve své knize „*Základy stříhové skladby*“ Josef Valušiak. Dále budu pokračovat vývojem filmových žánrů. Jako srovnání mi poslouží kniha „*Umění filmu*“ od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Filmové struktury se nejlépe věnuje Robert McKee, jenž bude se svou prací „*Story*“ hlavním zdrojem v tomto odvětví.

Jednou z nejdůležitější částí pak bude popis montáží zasazených v historickém kontextu a následná samotná analýza vybraných filmů *Poslední výkřik* a *Grandhotel*. O historii a různých typech montáží mi poskytne potřebné informace kniha Kena Dancygera „*The technique of film and video editing: history, theory, and practice*“.

Tyto informace použiji k vytvoření schématu, který by pomohl myšlence ustanovení nových kategorií. Toto schéma bude následně aplikováno na daný film a ověří se, zda se dá touto cestou dojít k nějakému výsledku.

1 VZTAHY MEZI ZÁBĚRY

Ve 20. letech 19. století prošel střih jistou změnou a byl povýšen na své právoplatné místo. Filmaři si uvědomili jeho sílu a potenciál. Střih se tedy stal jedním z nejvíce diskutovaných filmových postupů. Tento boom zapříčinil i jiné negativní stránky. Někteří filmaři se domnívali, že právě střih „dělá“ dobrý film. Tomuto oponuje avantgardní vlna, která střih zcela ignorovala (není pravidlem) a vznikaly jednozáběrové snímky. Film Victora Sjostroma z 20. let využíval střih minimálně. Scény byly točeny na jeden záběr a režisér spíše pracoval s detailní mizanscénou a s její manipulací. Experimentální filmy někdy zcela ignorují střih a točí tak dlouho, kolik se jen vejde do kamery materiálu. Například film Andyho Warhola *Eat, Sleep (1963)* a *Empire (1964)*.¹

Je však zřejmé, proč se tolik neobvyklé pozornosti věnuje střihu. Filmy jako *Křižník Potěmkin (1925)* - scéna na oděských schodech, *Psycho (1960)* – vražda ve sprše, *Mlčení jehňátek (1961)* – objevení doupěte zabijáka atd., vděčí za svou nesmrtelnou slávu právě přímo střihu.²

1.1 Co je to střih ?

*„Střih je základní tvůrčí silou, pomocí níž se z bezduché fotografie (jednotlivých záběrů) stává živá filmová forma“. - V.I.Pudovkin, režisér*³

V širším rozmýšlení můžeme brát samotný střih jako spojení dvou záběrů. Zde spíše přecházíme k technickému přemýšlení a mechanickému úkonu správného odstřihu aktuálního záběru a nástřihu na následující záběr.

„Střih v technickém smyslu - technický střih film. pásu ve smyslu materiální, výrobní úpravy, ne tvůrčího procesu; např. pouhý střih negativu přesně podle předlohy pracovní kopie (podle stopových neboli perforačních ásel) připravené uměleckým střihačem.“⁴

Uměleckou tvůrčí činností ve střihu můžeme nazývat montáž. Umělecký střihač kombinací jednotlivých fragmentů, sekvencí a obrazů vytváří finální vzhled filmu. Filmoví tvůrci si jsou vědomi síly tohoto procesu. Střihač dokáže ze špatného materiálu vystříhat

1 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 291. ISBN 9788073312176

2 Cit.: BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 291. ISBN 9788073312176.

3 Cit. In. Cit.: BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 291. ISBN 9788073312176.

4 Cit.: SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorieI (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

vynikající film. Stříhem se může změnit žánr, motivy atd.⁵

Stříhová skladba spojuje funkční ucelené samostatné dílo s literárním dílem. Tato spojitost je však povýšena na vyšší level – přeměny myšlenek vložené do scénáře ve film. Stříhová skladba má tedy syntetický charakter - syntéza.⁶

1.2 Stříhová skladba

Stříhová skladba je proces systematických úkonů, které podléhají vyššímu řádu. Tento řád má své zákonitosti a specifikace, které najdeme v každém filmovém díle. Kombinací různých typů montáží dosáhneme jedinečnost filmového díla⁷

Jerzy Płażewski ve své knize *Filmová řeč* rozděluje vizuální skladbu do tří skupin

- 1) technický střih - plynulost, orientace, rytmus
- 2) dramaturgická skladba – lineární, paralelní, synchronní, retrospektivní
- 3) asociativní skladba – tvůrčí, protikladem analogií, polyfonní, refrénu⁸

Technický střih je jedním z hlavních úkolů střihače. Střihač se stará o to, aby bylo správně technicky dosaženo spojení dvou záběrů. Tedy za technickou stránku filmu (do této technické sekce můžeme i počítat plynulost a čistotu) odpovídá přímo střihač. Naopak dramaturgická skladba a asociativní skladba je závislá na scénáristovi a následně pak režisérovi.⁹

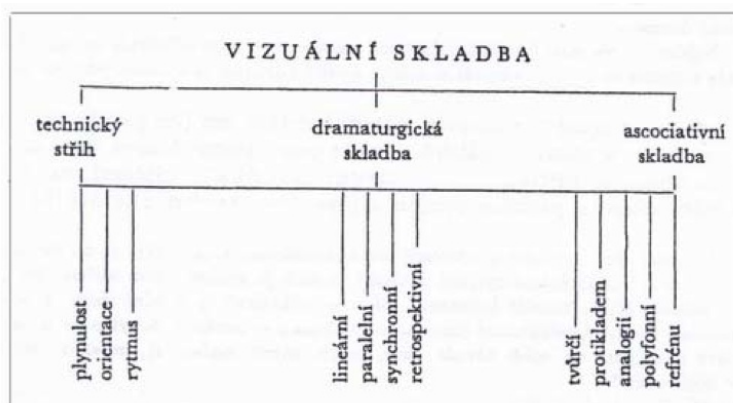
5 Srov. SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorie I (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

6 Srov. KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi. 2.*, dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, s. 9. ISBN 8073318962.

7 Srov. KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi. 2.*, dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, s. 11. ISBN 8073318962.

8 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 91. Filmové publikace.

9 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 91. Filmové publikace.



Obr. č.1 Rozčlenění vizuální skladby

David Bordwell uvádí ve své knize *Umění filmu* 4 dimenze ve spojení dvou záběrů.

1. kompoziční vztahy mezi záběrem A a záběrem B
2. rytmické vztahy mezi záběrem A a záběrem B
3. prostorové vztahy mezi záběrem A a záběrem B
4. časové vztahy mezi záběrem A a záběrem B ¹⁰

Domnívám se, že skoro ve všech filmech najdeme střihovou skladbu, která má kompoziční a temporytmické vztahy. Tomuto tvrzení oponují avatgardní abstraktní filmy, ve kterých jsou časové a prostorové vztahy nepodstatné. Naopak tomu je ve skladbě postavené na konkrétních obrazech. ¹¹

Postupem času a postupným vývojem technologie a pozvolným přechodem filmařů na digitální médium se dostalo filmovým tvůrcům takřka neomezených možností, co se týče dostupnosti „suroviny“. S tímto pokrokem přišly změny i do střihové skladby. Moderní uspěchaná doba se chtíc nechtíc infiltruje i do filmové tvorby.

¹⁰ Cit.: BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 292. ISBN 9788073312176.

¹¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 292. ISBN 9788073312176.

1.3 Délka záběru

Záběr je základní stavební kámen každého filmu. Hlavním požadavkem jeho délky je jeho čitelnost. Divák musí přečíst každý záběr, který vidí, a neměl by být zmatený z toho, co mu je představováno. Pokud je to ovšem režijní záměr, aby záběr nebyl čitelný, vyvolá to v divákovi nervozitu a zmatenost, že něco nestihl, něco mu uniká... nějaký motiv, spojitost. Naopak, je-li záběr dlouhý, začne si filmové publikum všimnout jiných věcí, technické nedokonalosti, detailně začne zkoumat mizanscénu a chyby v ní. Délka záběru je ovlivněna mnoha faktory, například liší se na dramaturgické ose filmu. V expozici filmu, kde představujeme nové prostředí a seznamujeme s hlavními postavami, se setkáváme s delšími záběry. V polovině filmu už nemusíme vidět ten stejný vstupní celek tak dlouho, jako na začátku filmu, protože se už orientujeme v prostředí a v postavách. Tedy můžeme tvrdit, že dramaturgie přímo promlouvá do délky záběrů, ale nesmíme zapomenout na režijní záměry. Délku tedy stanovíme podle požadovaných výsledných pocitů. Neřídíme se tedy racionálním technickým kritériem, ale spíše emocionálním a temporytmickým.¹²

1.4 Návaznost záběru

Navázností záběru je potažmo myšleno spojení dvou záběrů "vedle sebe". Čistota navázání záběru = navodění pocitu divákovi, aby nevnímal střihy a nechal se nést dějem, nebo naopak ho střihem na něco upozorníme. S návazností záběrů spolupracují prvky jako zrání záběru, délka, čitelnost záběru či tempotmus.

Jerzy Płazewski se zmiňuje ve své knize *Filmová řeč* o třídění Pierra Morela Melbourn. Ten uvedl 17 montážních spojení dvou záběrů. „17 typů montážních spojení: změna místa, změna sklonu kamery, změna velikosti záběru, změna optické kresby, uplatnění prostřihu, evokace minulosti, evokace budoucnosti, živá představa z odstupů, souběžné akce, kontrasty, analogie, refrén, výtvarná narážka, soustředění, zvětšení nebo vzdálení, montáž uvnitř záběru, triky.“¹³

12 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 53-55. ISBN 8073310392.

13 Cit.: PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 90. Filmové publikace.

V obecnějším širším rozdělení můžeme rozlišit dva druhy navazování záběrů (střih):

- 1) střih v klidu
- 2) střih v pohybu

Střihem v klidu můžeme diváka na něco upozornit, dát něčemu větší potřebnou váhu, upoutat jeho pozornost, znervóznit ho. Střih v pohybu právě naopak střihy zneviditelňuje a divák proplouvá dějem a střihů si nevšimá, nechává se nést dějem. Síla střihu má svoje pole působnosti hlavně v čase a prostoru. Střihem můžeme čas natahovat nebo i markantně zrychlovat. Toto zrychlování a zpomalování vytváří celkový temporytmus a na diváka přenáší emoce. Podobnou funkci střih splňuje v přechodu v prostoru. Tyto přechody můžou být natahovány nebo také zkracovány.¹⁴

1.4.1 Prázdný záběr

Prázdný záběr je ukázkovým příkladem časového a prostorového zkrácení. Tento typ záběru je ve filmech velmi využíván. Příklad: muž s kufry vchází do panelového domu. Nejede výtah. Kolemjdoucího se optá, kde bydlí Novákovi. Ten mu odpoví, že až v posledním patře. Výtah nejede. Muž se rozejde do schodů. Odchází z obrazu. Ostře střiháme na statický záběr. Slyšíme muže jak stoupá, avšak ho ještě nevidíme. Postava vchází do záběru a jde ke dveřím. Zvoní, dveře se otevírají. Podstata prázdného záběru tkví právě v ostrém střihu, kde není jasně řečeno, kolik pater muž vyšel a jak mu to dlouho trvalo. Nutno říci technickou poznámku k ostrému střihu v této montáži: k zachování technicky správného střihu volíme odstřih v prvním záběru v momentě, kdy muž těsně mizí z obrazu. Na nástřihu druhého záběru schválně necháme diváka čekat než muž dojde do záběru (prázdný záběr).¹⁵

1.4.2 Stíračky a falešné švenky

Stíračka jakožto druh střihu opět naplňuje teorii časového a prostorového zkrácení. Toto tvrzení nemusí být pravidlem a stíračka může být jen technickým přechodem mezi dvěma záběry (např. střih z C na PD). Jak už sám název napovídá stíračka nám stírá obraz a následným odstřihnutím dosáhneme jiné velikosti záběru (Čelisti - plavčík kouká na moře, před kamerou přecházejí lidé, kteří nám stírají obraz). Podobným principem

14 Srov. VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 60-70. ISBN 8073310392.

15 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. Vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 64-65. ISBN 8073310392.

můžeme navázat panorámy či jízdy. Stíračky jsou také hojně používány u přechodu z prostředí do prostředí jiného. Často je tomu využíváno v dokumentech. Nemusím se nějak déle zmiňovat, že zde musí být dodrženo pravidlo osy a hlavního směru pohybu. Falešné švenky neboli strhy fungují na principu, že se nám nepohybuje snímáný objekt, ale hlavní pohyb vykonává kamera. Ve strhu stříháme... V současné době, kdy 5K není nic ojedinělého, se používají postprodukční digitální švenky.¹⁶

1.4.3 Prostříh

Prostříhem rozumíme krátký záběr, který je vložen mezi dva sousední záběry stejného dění. Tento krátký záběr obohatí dění o potřebnou informaci, která může doplňovat děj o další poznatky, či může nést informace úplně z jiné méně související události. Tento krátký vložený záběr umocňuje emocionální dopad na diváka (nervozitu, strach...) Často se tento záběr vkládá do záběru, který byl původně koncipován, že nebude rozstřížen. Velikost prostříženého záběru je častokrát užší než okolní dva záběry. Je tomu tak dáno, pokud akce není natolik čitelná.¹⁷

Prostříhem můžeme opět dosáhnout časové zkratky. Například u pracovního postupu: C – dělník utahuje šrouby (první ze čtyř), D – obličej dělníka, C – dělník dotahuje poslední šroub. Naopak prostříhem můžeme čas natáhnout. Příklad: auto jede po silnici, vběhne do cesty srnka. Řidič brzdí. Kola auta. Spolujezdci padají. Rozlévá se pití. Jídlo padá na zem. Celá tato akce, kdy auto brzdí, může trvat cca 3 sekundy, avšak touto montáží natáhneme celou akci klidně na 10 sekund. Touto skladbou dosáhneme tzv. Přetžitého pohybu.¹⁸

Další funkcí prostříhu můžeme brát jako neutrální záběr, díky kterému se zbavíme špatného stříhu např. po ose, na stejnou velikost záběru, na podobný úhel, atd...¹⁹

16 VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 68. ISBN 8073310392.

17 VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 72-75. ISBN 8073310392.

18 VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 72-75. ISBN 8073310392.

19 VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 72-75. ISBN 8073310392.

1.4.4 Ostrý střih

Ostrý střih je jeden z nejběžnějších výrazových prvků jak vypíchnout kontrast mezi dvěma atmosférami, situacemi. Často je tento střih využíván pro šokový efekt, který je často podpořen zvukem. Ostrý střih též může sloužit jako časová zkratka, která si hraje s filmovým časem, ožíví celkovou skladbu, hraje si s divákovou psychikou. Přímou promlouvá do celkového temporytmu.²⁰

1.4.5 Paralelní střih

S paralelní montáží se setkáváme snad ve všech filmech. Může to být spojením dvou souvisejících/nesouvisejících linií příběhu, které jsou položeny do jednoho celku. Tyto dvě linie nemusejí probíhat ve stejném čase. Jedna linie může být ze současnosti a druhá z minulosti a navzájem se mohou prokládat. Četněji se objevuje paralela ve stejném čase, ale s jinými místy.²¹

1.4.6 Křížový střih

Za křížový střih označujeme, když děj probíhá na jednom místě, a střihem střídáme linii A s linií B. Typickým příkladem křížového střihu je honička lupiče a policisty po ulici. Důležité je na začátku této honičky ukázat vzdálenost obou postav a ukázat jejich schopnosti a rychlost. Divák se musí orientovat v prostoru. Nesmí být zmatený. Musí se mu ukázat všechny změny úsudku, či směru běhu, které obě postavy udělají. Tyto klíčové body musí divák vstřebávat. Pomocí orientačních bodů říkáme, jak obě postavy jsou od sebe daleko a zda policista lupiče dohání nebo naopak. Příklad: lupič běží kolem bezdomovce a narazí do něj. Bezdomovec vyvaleně zírá... Policista běží a bezdomovce obíhá. Divákovou adaptací na již ukázaný bod (bezdomovec) určíme, jak daleko je policista za zlodějem. Je to způsobeno časovou prodlevou, která nám určuje, zda má zloděj náskok či ne.²²

20 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 59. ISBN 8073310392.

21 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 79-80. ISBN 8073310392.

22 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 80-81. ISBN 8073310392.

1.4.7 Rapidmontáž

Rapidmontáž je krátká sekvence složená z rychlých krátkých záběrů. Tyto záběry na sebe nemusejí nějak pohybově nebo obsahově vázat. Tento rychlý sled záběrů určuje divákovi dojem: dopravní zácpa, oslava na diskotéce, moment před výbuchem. Při skládání této sekvence a řazení záběrů za sebe, neurčuje pořadí vzájemná vazba, ale asociace obsahu po sobě jdoucích záběrů. Tato konstruktivní montáž má svoji promyšlenou symboliku a promyšlenost. Rytmičnou kompilací těchto krátkých záběrů dosáhneme elegantního dramaturgického akcentu.²³

1.4.8 Dialogová sekvence

Nutno zmínit pár slov ke střihu v dialogových sekvencích. V tomto typu sekvence hraje střih hlavní roli. Tak, jako dopomáhá rakurs kamery, osvětlení, aranžmá v mizanscéně, tak pomáhá střih k celkovému dramatickému napětí celé scény. Střihem můžeme rozhovor dvou lidí nést v poklidném pohodovém tempu. Přetažením obrazu druhého mluvícího herce přes prvního, dosáhneme dojmu, že rozhovor probíhá v poklidném přívětivém tempu. Naopak, když obraz první postavy podložíme zvukem druhé postavy, působí tento střih mnohem agresivněji, postava ostřeji vstupuje do rozhovoru. Střížením obrazu a zvuku naráz dosáhneme dialogové přestřelky. Pauzami a zrychlováním střihu dáme postavám požadovaný důraz a důležitost.²⁴

Správný střih v dialogové sekvenci dbá na to, aby herecký výstup byl co nejlepší. Špatné mimiky, dynamiku rozhovoru, slabší herecký výkon, to vše můžeme eliminovat střihem a hercům pomoci. Díky těmto střihovým postupům dosáhne celá dialogová sekvence požadovaného tempa.²⁵

1.5 Rytmus a tempo

Naváznosti pohybu a střihová skladba v sekvencích je podřízena tempu a rytmu. Tyto dva pojmy jsou převzaty z hudby. „*Tempo je rychlost, ve které je skladba provedena (largo, moderato, presto). Analogicky ve filmu je tedy tempo určeno rychlostí akce, pohybu*

23 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 81-83. ISBN 8073310392.

24 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 83-85. ISBN 8073310392.

25 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 83-85. ISBN 8073310392.

herců, kadence dialogů, ale také rychlostí pohybů kamery (nájezdů, panoram), a to jak uvnitř jednoho záběru, tak průběžně v záběrových řadách. Obecněji je pak určeno způsobem vyprávění děje (baladicky, dramaticky apod.)“²⁶

Definice rytmu zní jako pravidelné střídání zvukných a nezvukných dob. Po převedení do filmové terminologie to můžeme chápat jako vzájemné vztahy délek záběrů a jejich variace. Nesmíme zapomenout na vnitrozáběrové pohyby, které ovlivňují vnitrozáběrový rytmus.²⁷

Tempo každé scény je určeno rytmickým střídáním záběrů. Variací obrazů s určitým tempem dostaneme rytmus filmu. Temporytmus přímo ovlivňuje vztahy mezi záběry a promlouvá i do technické čistoty střihu (emocionálním a temporytmickým střihem může tato technická čistota být narušena).

1.6 Narace x aktuální emoce

Jak bylo již zmíněno, nástup digitální technologie zapříčinil změny i ve střihu. Za posledních 50 let došlo ke zrychlení temporytmu filmových děl. Tato změna byla zapříčiněna nástupem digitálního zpracování obrazu – digitální nelineární střížny, umožnění nekonečného kombinování záběrů... Tento vývoj zapříčinil i vliv reklam, nástup televize a působením MTV. Film *Sunset Boulevard (1950)* má v prvních dvaceti minutách 85 střihů. *Šestý smysl (1999)* má na stejném časovém úseku 170 střihů. *Fight club (1999)* má 375 střihů. Toto zrychlování je nezadržitelný vývoj střihové skladby. Nemůžeme s přesností říci, jak tento vývin půjde dále. Jestli bude dosaženo nějakého vrcholu. Pokud ano, dá se tedy předpokládat opětovný návrat ke zpomalení temporytmu a transferu znovu na start. Současnému divákovi tedy nevadí, že se film rozfragmentoval a rozložil na části. Publikum se tedy nesoustředí na příběh a naraci, ale na lokální emoci a pocit z toho, na co se zrovna dívá. Divák vše chápe, a v klidu si na svém smartfoune zkontroluje Facebook a není vytržen z děje.²⁸

²⁶ Cit.: VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 56. ISBN 8073310392.

²⁷ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, s. 56. ISBN 8073310392.

²⁸ MURCH, Walter. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd ed. Los Angeles: Silman-James Press, c2001, s. 118-119. ISBN 1879505622.

DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 168. ISBN 0240813979.)

2 ŽÁNŘ

Po vstupu do jakékoliv videotéky uvidíme rozdělení filmů do různých skupin. Může to být podle oblíbeného herce nebo i klidně podle původu filmu, či podle období, ale nejvíce se setkáme s rozdělením podle žánru. Slovo žánr je převzato z francouzštiny a znamená „typ“ či „druh“ od slova „genus“. Avšak toto třídění nemá přesný vědecký vzorec na správné zařazení. Toto zkatégorizování vzniká u filmařů, kritiků, diváků → shodují se, že tento film je podobný s jiným. Tak vznikne uskupení sobě podobných filmů, které pak dostanou nálepkou žánr. Postupným vývojem kinematografie a postupem doby se hranice definování určitého žánru chtě nechtě posouvají a mění. Filmový žánr tedy divákovi nepřímou říká, co může od filmu čekat. Napoví mu, jestli chce jít na romantický film, a nebo na akční film.²⁹

2.1 Prvky v žánru

Filmoví tvůrci zkoušejí do daného filmového žánru implementovat prvky z jiného žánru a kombinací těchto prvků se pokoušejí o inovaci, změnu a oživení. Toto snažení pramení z přirozeného chtíče oslovit diváka a nabídnout mu něco, co ještě neviděl. Vypůjčování těchto prvků vede k žánrové nestabilitě a hybnosti hranic žánru.³⁰

2.2 Analýza žánru

K analyzování žánru dopomáhá i sémiotika (nauka o znakových systémech). Studování žánrů je založeno na zkoumání znaků a nastolených konvencích, které pomáhají k rozeznání a rozkategorizování jednoho filmu od druhého. Tyto konvence jsou uzavřeny mezi filmovým publikem, filmovou kritikou a tvůrci.³¹

2.2.1 Žánrové konvence

Touto konvencí může být například **syžet**. V detektivním gangsterském filmu budeme očekávat, že se hrdina bude chtít pomstít, že policista bude chtít vyšetřit svůj případ. V životopisném filmu či dokumentu, že budou zachyceny zlomové klíčové okamžiky ze života hrdiny. Že princ v pohádce zachrání princeznu a dostane půl království. Že v teen-komediálním filmu bude mít hrdina svého nejlepšího kamaráda,

29 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-425. ISBN 9788073312176.

30 ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 40-41. ISBN 9788073312466.

31 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-426. ISBN 9788073312176.

se kterým bude škodit po okolí a bude naštvávat rodiče.³²

Další takovou konvencí může být **téma** filmu. V gangsterce očekáváme, že úspěšnému policistovi, který mafii usekl jedno chapadlo, se následně něco stane, nebo jeho rodině, a za svoje úspěchy ponese následky.³³

Další příklad konvence může být **filmový postup a stylizace**. V hororu očekáváme ponuré a temné svícení, lekačky atd. V akčních filmech budeme očekávat rychlé střihy s rytmickými montážemi, které budou podpořeny akční agresivní hudbou.³⁴

Další konvencí může být **ikonografie**. Jestliže divák uvidí v prvních třech záběrech tanky a děla, je jasné, že asi nebude očekávat milostnou komedii. Když uvidí rytíře v brnění s mečem, je hnedka jasné, z jaké doby film bude.³⁵

Díky konvencím se tedy divákovi dostává jakýchsi imaginárních zachytných bodů, díky kterým se adaptuje na film, a díky kterým ho dokáže bez jakýchkoliv problémů vstřebat. Publikum tedy už očekává, co má od filmu čekat. Žánrový film tedy nabízí divákovi něco osvědčeného a klasického, avšak implementováním jinožánrových prvků dochází k oživení.³⁶

2.3 Hranice žánru

U některých filmů se zcela určitě nedá přesně říci do jakého žánru spadají. Je to zapříčiněno právě míšením různožánrových prvků do jednoho filmu. Například film „*Válka světů kombinuje horor sci-fi a rodinné melodrama*“³⁷. K tomuto tématu je třeba zmínit se o historickém vývoji vnímání žánru publika.

V roce 1959, kdy byl uveden snímek Alfreda Hitchcocka *Na sever severozápadní linkou (1959)*, byl tento snímek vnímán publikem jako thriller. V dnešní době publikum

32 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-436. ISBN 9788073312176.

33 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-436. ISBN 9788073312176.

34 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-436. ISBN 9788073312176.

35 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-436. ISBN 9788073312176.

36 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-436. ISBN 9788073312176.

37 Cit.: BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 424. ISBN 9788073312176

za thriller spíše označuje filmy více drastičtější. Například *Hanibal (2001)*. Jak už bylo výše psáno, hranice žánru jsou tedy pohyblivé a stále se posouvají. Za tuto plastičnost může i technický vývoj kinematografie. V 19. století technický vývoj dal impuls ke zrození například muzikálu (zvukový film). CGI a VFX otevírají filmovým tvůrcům další a další dimenze a možnosti. Digitální triky umožnily vznik sci-fi, fantasy a animovaných filmů.³⁸

Mezi širší základní žánry můžeme považovat thrillery, komedie, romantické filmy, horory, muzikály, westerny. Tyto základny mají své dané konvence, ze kterých čerpají novodobé žánry a propojením jejich jednotlivých prvků se snaží předložit divákovi něco nového a zároveň klasického zajetého. Po úspěchu jednoho subžánrového filmu ho začnou napodobovat ostatní filmy a divák je mezi sebou začne porovnávat. V tento moment tedy můžeme přemýšlet, že vznikl nový žánr (subžánr). Jakmile žánr vznikne, neexistuje žádný vzorec, který by ho zcela definoval. Tedy dá se říci, že tento vzorec splňují ranné filmy, které mu podléhají.³⁹

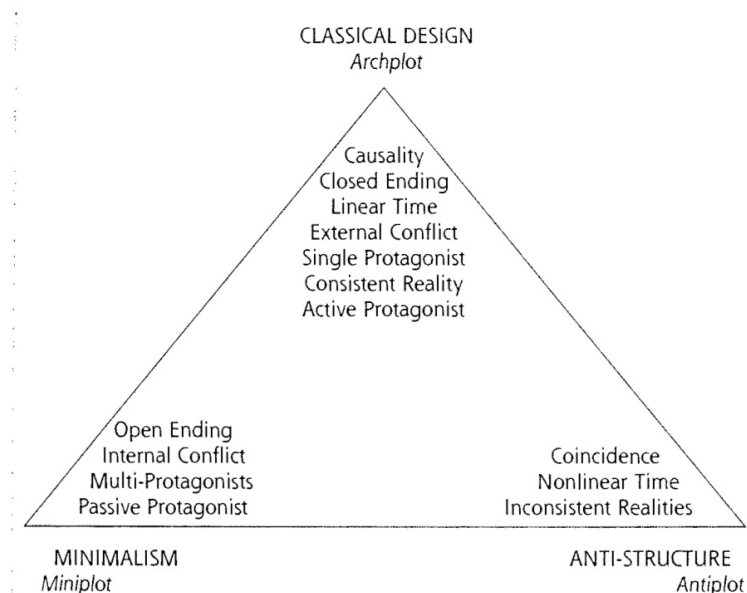
38 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-426. ISBN 9788073312176.

39 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 423-426. ISBN 9788073312176.

3 STRUKTURA

Další kapitolou, které se budu věnovat je struktura příběhu. Tato kapitola se bude věnovat rozdělení filmů podle struktury, kterou nastolil slavný americký scénarista Robert McKee. Jeho kniha *Story* v sobě nese cenné informace, týkající se filmové dramaturgie. Nespočet scénaristů z celého světa čerpá právě z této knihy. Tato kapitola bude jednou z proměnných ve vzorci, kterým se dají rozdělovat filmy. McKee velkou část knihy věnuje rozdělení filmů podle struktury a toto rozdělení načrtl do trojúhelníka.

3.1 Příběhový trojúhelník



Obr. 2 Storytriangle

Tři vrcholy trojúhelníku reprezentují tři struktury. Archplot, miniplot, anti-plot. Každá z těchto struktur nese prvky, kterými se vyznačuje. V horním rohu najdeme filmy, které spíše vznikaly na americkém kontinentě. V dolní části trojúhelníku najdeme filmy, které vznikaly na evropské či asijské půdě. Toto schéma by se dalo dále rozdělit na filmy umělecké a filmy, které vznikly jako výrobek. Filmy v horním rohu (americké) jsou typickou ukázkou filmu, jako výrobek (komerční, výdělečné). Filmy ve spodní části trojúhelníku můžeme kategorizovat spíše jako umělecké (art) filmy, které jsou méně komerční a méně výdělečné.⁴⁰

⁴⁰ MCKEE, Robert. *Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 43-45. ISBN 0060856181.

3.2 Archplot, Miniplot, Antipplot

Ačkoli variací, jak vystavět příběh je nespočetně, nejsou tyto varianty úplně bez omezení. Tři vrcholy trojúhelníku zastupují tři konvenční vyprávěcí struktury. V horní části trojúhelníku jsou principy, které utvářejí klasický design - **archplot**. Levý roh zastává minimalistickou strukturu – **miniplot**. Právý roh hájí antistrukturu – **antipplot**.⁴¹

Klasický design obsahuje příběh postavený kolem aktivního hrdiny, který bojuje proti řadě vnějších sil antagonismu k uspokojení jeho vlastní touhy, a to ve spojitém lineárním čase a kauzálně spojitě fiktivní realitě s absolutně uzavřeným koncem a nevratnými změnami. Hlavní hrdina je aktivní. V uzavřeném konci jsou všechny nadhozené otázky zodpovězeny, vyvolané emoce jsou uspokojeny. Publikum je spokojeno, uvědoměno a nenecháno v jakékoliv pochybnosti. Americké nejúspěšnější filmy, blockbustery, odpovídají tomuto designu.⁴²

Na první pohled se může zdát, že **minimalistický design** se proti klasické struktuře nějak bouří. Minimalistický design začíná s prvky klasického designu, avšak tyto prvky se postupně komprimují a ořezávají. Minimalismus spíše usiluje o jednoduchost a úspornost při zachování klasických konvencí, které budou filmové publikum dostatečně bavit. V minimalistickém designu tedy můžeme rozpoznat tyto znaky: otevřený konec, multiprotagonismus (více hlavních hrdinů), interní (duševní) konflikt hlavního hrdiny, pasivní hrdina, čas nemusí být lineární. Filmy s minimalistickým designem vznikají spíše na evropské půdě. Avšak toto tvrzení nemůžeme brát za pravidlo. V poslední době se začaly prvky minimalismu objevovat i v amerických blockbusterových filmech, u kterých by divák čekal čistou archplotovou strukturu.⁴³

Antistruktura má své umístění v pravém dolním rohu trojúhelníku. McKee píše, že tato struktura vychází z antinovely nebo z Nového Románu či z Absurdního divadla. Tato struktura nijak nesnižuje klasický design, ale obrací se vůči tradiční formě. Snaží se ho popírat a posilňuje tak extravaganci a avantgardu. Do této struktury se dají zařadit filmy, které především vznikají v Evropě. Mezi antistrukturní prvky patří náhoda filmových událostí, nelineární čas, nejednotné prostředí.⁴⁴

41 MCKEE, Robert. *Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 43-45. ISBN 0060856181.

42 MCKEE, Robert. *Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 43-45. ISBN 0060856181.

43 MCKEE, Robert. *Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 43-45. ISBN 0060856181.

3.3 Příklady filmů

Pro úplnost a představu dělení podle struktur, doplním seznam několika filmů, které Robert McKee uvádí ve své knize *Story*.

Příklady filmů s klasickým příběhem (Archplot):

Velká vlaková loupež, THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA/1904)

Poslední dny Pompejí, THE LAST DAYS OF POMPEII (Italy/1913)

Kabinet doktora Kaligariho, THE CABINET OF DR. CALIGARI (Germany/1920)

Chamtivost, GREED (USA/1924)

Křižník Potěmkin, THE BATTLESHIP POTEMKIN (USSR/1925)

Občan Kane, CITIZEN KANE (USA/1941)

Sedm samurajů, THE SEVEN SAMURAI (Japan/1954)

Kmotr 2, THE GODFATHER PART II (USA/1974)

Velký, BIG (usa/1988)

THELMA & LOUISE (USA/1991)

Příklady filmů s minimalistickým designem:

Nanuk – člověk primitivní NANOOK OF THE NORTH (USA/1922)

Utrpení Johanky z Arku, LA PASSION DE JEANNE D'ARC (France/1928)

Paisa, PAISAN (Italy/1946)

THE MUSICROOM (India/1964)

Malé životní etudy, FIVE EASYPIECES (USA/1970)

Korida lásky, IN THEREALM OF THE SENSES (Japan/1976)

Nežné milosti, TENDER MERCIES (USA/1983)

Oběť, THE SACRIFICE (Sweden/france/1986)

TO LIVE (China/1994)

Smím prosit, SHALL WE DANCE (Japan/1996)

Filmy s antizápletkou:

Andalúzsky pes, UN CHIEN ANDALOU (France/1928)

Krev básníka, BLOOD OF THE POET (France/1932)

Loni v Marienbadu, LAST YEAR AT MARIENBAD (France/i960)

8 a 1/2 (Italy/1963)

Monthy Python a Svatý Grál, MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (UK/1975)

44 MCKEE, Robert. *Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 43-45. ISBN 0060856181.

Ten tajemný příběh touhy, THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE (France/Spain/1977)

Waynův svět, WAYNE'S WORLD (USA/1993)

Do filmů s antizápletkou můžeme zařadit i mimo jiné také tyto dokumenty.

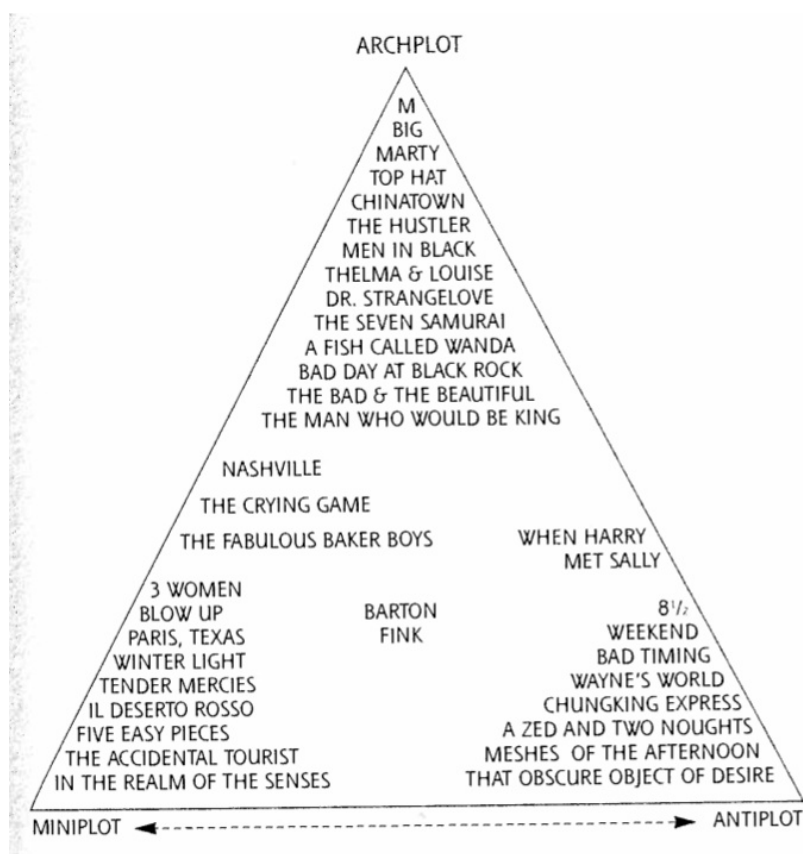
NIGHT AND FOG (France/1955)

KOYAANISQATSI (USA/1983)

HUKLE (Hu/2002)

SAMSARA (USA/201)

Příklady filmů vtěsnány do trojúhelníku



Obr. 3 Příklady filmů v trojúhelníku

Jak už bylo řečeno, v horní části trojúhelníku najdeme komerčně úspěšnější filmy. Za popřemýšlení určitě stojí otázka: Proč tomu tak je? Proč v kinech je 80% amerických filmů? Proč americká kinematografie tolik válcuje tu evropskou? Pokud bychom tento nepoměr chtěli nějak vyrovnat a chtěli bychom, aby evropské filmy byly více úspěšné, domnívám se, že budeme muset scénáře směřovat více do horního vrcholu trojúhelníku.

Na druhou stranu holywoodské filmy si začaly brát prvky minimalismu a snaží se nebýt tak konzumní (není pravidlem). Např. *Atlas mraků* (2012/Tom Tykwer, L. a A. Wachowski) zcela určitě nekopíruje klasický design. Naopak norský film *Lovci hlav, Hodejegerne* (2011/Morten Tyldum) je vzorným příkladem, jak se přiblížit a konkurovat americkým filmům. Tento film kombinuje jak prvky klasické struktury, tak prvky minimalistického designu.

4 MONTÁŽ

Poslední kapitolou v teoretické části práce bude montáž. Právě montáž bude hrát hlavní roli v pokusu o třídění filmů z hlediska stříhové skladby.

V hraném filmu montáž z hlediska stylového může buďto sloužit narativní kauzalitě a skrývat se za plynutí akce (v tzv. klasickém kontinuálním stylu; historicky "normální" fce montáže), nebo upozorňovat sama na sebe a vytvářet skrze střety časoprostorově nenavazujících obrazů specifické expresivní efekty (produkuje estetický šok, kolize nezávislé na vyprávění, střetem obrazů vyjadřuje ideje, emoce); kreativní fce, montážní efekt (montáž vytváří něco nového, neobsaženého ve spojovaných záběrech)⁴⁵

Montáž je převzaté slovo z francouzštiny a znamená: skládat, sestavit. V technické řeči to znamená montování, smontování strojů či věci dohromady. Ve filmové obecné formě to znamená kreativní spojování částí, fragmentů, sekvencí ve funkční celek.⁴⁶

4.1 Počátky

Stříhová skladba nevznikla zároveň se zrodem kinematografie. Tvůrci v ranném období necítili její potřebu a neuvědomovali si její sílu. První filmy **bratří Lumiérů** *Odchod z továrny, Příjezd vlaku, Koupání v moři* byly v podstatě hýbající se „fotografie“, které nenesly prvky dramatičnosti, až na jeden film *Pokropený kropic* (1895), který v sobě nesl tyto prvky. Na tento film navázal **George Méliése**, který začal vyrábět mnohem exotičtější díla jako je *Popelka* (1899), *Výlet na Měsíc* (1902). Avšak ani Méliése ve svých filmech nedával stříhové skladbě nějaký důraz a když ano, tak úplně minimální. Nicméně v tomto ranném období se nedával důraz ani na kontinuitu vyprávění, směry pohybu, umístění kamery vůči mizanscéně a pomyšlení na nějaké emocionální dopady, osvětlení nemělo náznak dramatičnosti, bylo pouze fiktivní, a to i pro interiérové scény. I když Méliése ve svých filmech nepracoval s výše zmíněnými prvky, jeho filmy dosahovaly na svou dobu značných délek (až 14 minut). Kamera byla statická. Filmy byly stříhány podle scén. Každá scéna fungovala jako samostatný celek, který byl natočen v jednom záběru. Herci se pohybovali po scéně jako po divadelním jevišti.

45 Cit. SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorie I (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

46 SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorie I (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

Méliése využíval střih buď jako stoptrik (vizuální efekty), nebo jako transfer mezi scénami. Po poslepowání těchto záběrů (scén, obrazů) vznikal celý film. Film *Výlet na Měsíc (1902)* je řádnou ukázkou tohoto slepení.⁴⁷

Na přelomu 20. století vznikla v Anglii tzv. **Brightonská škola** (Smith, Williamson, Paul). Jako první začali jednotlivé scény rozbíjet na části a začali je jednoduše rozzáběrovávat. Začali používat detail. Kombinací různých velikostí záběrů můžeme říci, že pracovali se střihovou skladbou. Nikoliv však se střihovou skladbou s hlubším přemýšlením a asociacemi, ale spíše s technickým střihem.⁴⁸

Vyšší level střihové skladbě dal až Edisonův americký kameraman **Edwin Porter**, který začal používat vizuální kontinuity, která dělá film dynamičtější. Též objevil, že základní stavební kámen je záběr a vytvořil základní střihové principy. Porterův film *Život amerického hasiče (1903)* je složen z 20-ti záběrů. V tomto filmu můžeme obdivovat zachování plynulosti děje, vybudování napětí pomocí pauz a promyšleného záběrování. Pro vybudování a navnadění pocitu, že se hasičovi může něco stát, volí šikovně řešené záběrování (nechodí s kameru do hořícího domu). Takovéto přemýšlení můžeme považovat už za dramatickou střihovou skladbu.⁴⁹

David W. Griffith je uznávaným otcem filmového střihu v moderním slova smyslu. Měl silný vliv na Hollywood a na ruské revoluční filmy. Jeho přínos pokrýval celé dramatické spektrum střihové skladby. Emocionální změny v záběrech, extrémně dlouhé záběry, úzké záběry – detaily, změny úhlů kamery, změny ohniska, postavení vzdálenosti kamery, temporytmické změny, zkracování, zkratky, paralelní, křížové montáže, hlediska. Všechny tyto novátorské inovace jsou připisovány právě jemu. V porovnání s jeho předchůdci, měly jeho filmy mnohem větší dramaticko-emocionální dopad. Griffith rozbíjí scénu na doposud nevídané počty záběrů. Využívá znalosti technického střihu, který zdokonalili jeho předchůdci a do filmové tvorby tak přináší dokonalou dramaturgickou skladbu.⁵⁰

47 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 3. ISBN 0240813979.

48 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 80-81. Filmové publikace.

49 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 4-5. ISBN 0240813979.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 81. Filmové publikace.

50 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 5-8. ISBN 0240813979.

„Griffithovi montážní inovace lze rozdělit na 2 skupin: střídání záběrů s proměnlivou prostorovou délkou a s proměnlivou časovou délkou“⁵¹ Ve filmu *Zrození národa* (1915) uplatňuje synchronní montáž, kterou dosahuje dramatické kulminace.

„Jezdci Ku-Klux-Klanu pádí ze všech koňských sil na pomoc obklíčeným, zatímco na rodinu Cameronů, zavřenou v malé chatě, útočí armáda černochoů. Podobně se v závěru současné povídky v *Intoleranci* pomalé přípravy k popravě proplétají s tím, jak závodní auto (jímž jede odsouzenecova milá) stihá expres (v němž je gubernátor, kompetentní zachránit odsouzenec). V obou těchto klasických rozuzleních, zvaných přímo „griffithovská záchrana v poslední chvíli“, je důležité nejen samo proplétání dvou souběžných akcí, nýbrž i tempo tohoto proplétání: rychlé, vzrůstající. Je nejen stále rychlejší; režisér kromě toho užívá poněkud delších záběrů pro ohrožení osvobozovaných a poněkud kratších pro spěch osvobozujících – nevelké rozdíly v metráži mezi těmito krátkými záběry vytvářejí dojem, že se čas osvobozovaných nesnesitelně vleče a že osvoboditelé strašně spěchají.“⁵²

Intolerance (1916) Griffith používá paralelní a symbolickou montáž, prostřihává akce na různých místech. Čtyři příběhy, které na konci splynou. Symbolika trvání lidstva → matka kolébá dítě.⁵³

Existuje jen málo pochybností, že David W. Griffith byl první velký mezinárodní filmař a že pokles evropské produkce během světové války napomohl té holywoodské. Není překvapující, že v roce 1918 Griffithovy teorie o stříhové skladbě byly následovány mnoha filmaři z celého světa. V Sovětském svazu byla *Intolerance* předmětem intenzivního studia díky svým technickým prvkům, tak i těm dramaturgickým. Za 10 let Segrej Ejzenštejn psal o Griffithovi a V. I. Pudovkin studoval jeho teorii montáže a zdokonaloval ji. Dziga Vertov se této teorii vzepřel.⁵⁴

51 SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorieI (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

52 Cit.: PLAŹEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 8š. Filmové publikace.

53 SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorieI (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

54 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 12. ISBN 0240813979.

4.2 Pudovkin

Ačkoliv většina sovětských filmařů byl silně ovlivněna Griffithem, jejich vlastní vývoj spočíval v zakomponování revolučních prvků ve filmech. Jak sám Lenin potvrdil význam filmu podpořil revoluci. Mladí filmaři byli nadšeni pro tuto cestu propagace a své ideály energicky ztvárnili ve svých filmech, se kterými řešili politické problémy. Pudovkin se pokoušel vyvinout teorii stříhové skladby, která by filmařům umožnila postupovat nad rámec klasické Griffithovi skladby, a která by přinesla větší úspěch k uplatnění těchto nápadů. Tato teorie vycházela opět z Griffitha. Představa, že pokud se celá scéna rozzáběruje, vytvoří se hranice charakteru postav. Pudovkin vzal tuto myšlenku a pracoval s ní dále. Za hlavní stavební kámen postavil záběr. Pomocí záběrů začal sestavovat sekvence, ve kterých mohl prodlužovat, zkracovat a vytvářet prostor. Začal tak pracovat s pojmy jako je filmový čas či filmový prostor. Filmová surovina mu tedy otvírala novou realitu a dimenzi, kde pomocí záběrů dosáhl požadovaného výsledku – nové reality. Pudovkin experimentoval s tímto předpokladem. Jeho spolupráce s Levem Kulešovem byla postavena na teorii postavení jednoho záběru vedle různých záběrů, které vytvářejí emocionální dopad na publikum. Ve slavném experimentu s hercem Ivanem Mosjukhinem, používali stejný záběr na herce, který byl prostřiháván třemi různými záběry: talíř s polévkou na stole, rakev s mrtvou ženou a holčičku, která si hraje u stolu. Publikum reagovalo na tyto tři sekvence a cítilo rozdílné emoce: hladový člověk, manželův smutek, radost, avšak záběr na muže byl pokaždé stejný. Pudovkin tyto poznatky využil a pracoval s nimi dále. Použitím fabule ukázal, co se za ní skrývá. Ve svém filmu *Matka (1926)* nepracoval s hercem a jeho projevem k ovlivnění psychiky diváka, ale skrze montáž. Pudovkin tuto montáž nazval konstruktivní.⁵⁵

Příklad konstruktivní montáže ve filmu *Matka (1926)*

„Když matka navštíví syna ve vězení, strčí mu nepozorovaně do ruky kousek papíru. Hlídač oznamuje konec návštěvy. Matka odchází. Následuje titulek: „A venku je jaro.“ Rozvodněná řeka. Potůček mezi kameny. Husy na louce. Dítě se směje. Upadlo. Kalužemi k němu běží husy rozstříkující vodu. Žena zdvihá dítě. Rozvodněný potok. Matka jde přes blátivé pole a podél potůčku. Syn v cele čte: „Lampář dá ke zdi žebřík. Zítřka ve dvanáct hodin během procházky bude čekat na rohu drožka.“ Velký detail včejňových očí, krátký záběr (8 okének). Polodetail: syn sedí na kraji kavalce. Detail zpěněného potoka. Detail

⁵⁵ DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 13-18. ISBN 0240813979.

PLAŽEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 83. Filmové publikace.

synovy ruky křečovitě svírající okraj kavalce. Polodetail jeho hrudi, na niž padá stín mříží. Dlouhý záběr rozvodněné řeky (39 okének). Podobný záběr řeky (14 okének). čtyři krátké velké detaily směřujícího se dítěte (4, 6, 20 a 8 okének). Dva záběry zpěněné vody (14 a 13 okének). Opět rozesmáté děcko (27 okének). Šplouchnutí, po němž se voda pomalu zakalí (32 okénka). Velký detail synových očí (11 okének). Zakalená voda (14 okének). Syn sedící na kraji kavalce (16 okének). Syn v polodetailu, sňatý zezadu, vyskakuje (13 okének). Velký detail shora: hrnek na stole a ruka, jež se po něm natahuje (9 okének). Detail syna házejícího hrnek na podlahu (21 okének). Detail: hrnek poskakuje po zemi. Další detail: hrnek poskakuje, až se zastaví. V tom syn – nepotlačuje už vlnu radosti, jež ho zaplavuje – začne bušit pěstmi do dveří věžeňské cely.⁵⁶

Tato montáž možná dnes může působit nějak sentimentálně či vtíravě, ale v roce 1926 otevírala filmařům nové možnosti, jak vystavět působení emocí na diváka.⁵⁷

4.2.1 Pudovkinovo třídění montáže

Pudovkin ze svých aplikovaných teoretických poznatků konstruktivní montáže vyvodil 5 různých typů:

- **montáž kontrastní** neboli také **skladba protikladem** (bída – bohatství) podstata v konfrontaci dvou rozdílných záběrů, silný emocionální dopad, snadno zneužitelné.

- **paralelní** (ledy se pohly – manifestace v *Matce*)

- **intelektuální** nebo též **skladba analogií** (masakrování dělníků – porážení dobytka ve *Stávce*) vytvoření záminky ke spojení dvou záběrů s užším vyšším intelektuálním přemýšlením a ambicemi.

- **synchronní** (dvě navzájem na sobě závislé akce, např. závěr *Intolerance*)

- **montáž refrénu (opakování)** nebo též **skladba příznačného leitmotivu** (kolébka v *Intoleranci*) pracuje s charakteristickým prvkem, který charakterizuje scénu či obraz. Prvek se několikrát rytmicky opakuje.⁵⁸

56 Cit.: PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 83. Filmové publikace.

57 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 83. Filmové publikace.

58 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 90, 102-104. Filmové publikace.

4.3 Sergej Ejzenštejn: Teorie montáže

Sergej Ejzenštejn byl druhý z hlavních ruských filmařů, ba jako režiséra ho můžeme považovat za největšího. O jeho režijních schopnostech není pochyb, ale jeho nadání zasahovalo i do scénáristiky. Nakonec vyučoval nastupující generaci mladých filmařů. Ejzenštejn zkombinoval Griffithovi lekce a učení Karla Marxe do jedinečného díla. Jeho transformování teorie do praxe je vidět například v jeho filmě *Stávka (1925)*, kde Ejzenštejn se pokusil skloubit stříhovou skladbu s ideami. Princip dialektiky byl vhodný zejména pro politické účely, předrevoluční a revoluční záležitosti. Ejzenštejn dosáhl úspěchu své stříhové teorie, kterou úspěšně dokázal aplikovat. Svou teorii o montáži rozčlenil do pěti druhů: metrická montáž, rytmická montáž, tonalická montáž, harmonická montáž, intelektuální montáž.⁵⁹

4.3.1 Metrická montáž

Metrická montáž se přímo odkazuje na délku trvání záběru ke vztahu k záběru druhému, bez ohledu jaký nese obsah. Délka prvního záběru je shodná s druhým záběrem. Čas trvání záběru musí být pro diváky dostatečně čitelný. Ve sledu rychlých krátkých záběrů musí být jasně přečteno, co bylo obsahem. Takto rychlá sekvence zvyšuje napětí, které vyplývá ze scény. Použitím makrosnímků s kratkými záběry se vytvářejí intenzivní sekvence⁶⁰.

4.3.2 Rytmická montáž

Rytmická montáž odkazuje na kontinuitu vyplývající z vizuálních informací v záběrech. Návaznosti jsou na základě akce a vnitrozáběrového směru. Tento typ montáže má značný potenciál pro vylíčení konfliktu. Nepřátelské síly mohou být zastupovány na jedné straně obrazu (kantny) a protagonistické síly na straně druhé. Tomuto komponování odpovídá například sekvence na oděských schodech ve filmu *Křižník Potěmkin (1925)*. Vojáci na straně jedné, a prchající lid na straně druhé.⁶¹

59 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 16. ISBN 0240813979.

60 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 17. ISBN 0240813979.

61 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 18. ISBN 0240813979.

4.3.3 Tonální montáž

Tonální montáž se vztahuje na stříhovou skladbu, kde navazuje na emocionální charakter scény. Tento charakter se v průběhu scény může změnit. Je variabilní. Tón, nálada je vodítkem a interpretací dané scény. Tyto změny pocitů jsou podobné emocionálním změnám v hudbě. V *Křižníkovi Potěmkinovi* v sekvenci na schodech je tato montáž použita – smrt mladé matky, kočárek se rozjíždí a padá ze schodů → tyto implementované prvky zvýrazňují a prohlubují emocionální pocit z tragédie masakru.⁶²

4.3.4 Harmonická montáž

Tato montáž je kombinace metrických, rytmických a tonálních montáží. Touto kompilací myšlenek, emocí je dosaženo vyvolání požadovaného dopadu na publikum. V oděských schodech vede k pobouření publika.⁶³

4.3.5 Intelektuální (duševní) montáž

Intelektuální montáž se týká napadů ve velmi emocionálně nabitě sekvence. Příkladem této montáže můžeme uvést scénu ze *Stávky* - masakrování dělníků, které je položeno do asociace s porážením dobytka.⁶⁴

4.4 Dziga Vertov

Pokud Ejzenštejn dokládá stříhovou teorii věnovanou přetvoření reality k podněcování podporování obyvatelstva k revoluci, byl Dziga Vertov striktně postaven myšlenkou, že pouze dokumentární pravda je upřímný nástroj přinést skutečnou revoluci. Odmítal točit všechno co není autentické. Svoje teorie vkládá do svého filmu *Muž s kinoaparátem (1929)*. Tento film představuje experiment v kinematografii. Vizuální jevy bez pomoci mezititulků, bez scénáře, bez herců. Tento experiment si klade za své cíle vznést mezinárodní filmový jazyk či pravidla. Vertovova oddanost je ztvárněna v jeho filmu, který zachycuje jeden den v životě filmového kameramana. Vertov opakovaně připomíná divákovi umělost a nerealismus kinematografie. V důsledku tohoto

62 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 18-20. ISBN 0240813979.

63 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 20. ISBN 0240813979.

64 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 21-22. ISBN 0240813979.

nerealismu a umělosti a manipulace se tyto prvky staly součástí této sebereflexe filmu (speciální efekty a fantazie). Vertov přikládal pohromný význam asociativní montáži. Jeho filmy zdokonalily tuto montáž a snažil se být více tvůrčí⁶⁵.

„Ve snímku Kinooko (1924) bylo obyčejné vztyčení vlajky na stožár v táboře pionýrů, trvající necelou minutu, rozbito na 52 záběrů o 16 tématech. Tak puntičkářská práce vyžadovala po střihačovi rytmizační přesnost.“⁶⁶

4.5 Druhy montáží

O pár řádků výše bylo řečeno a napsáno něco málo o různých typech montáží. Shrňme si tedy tyto různé druhy montáží a jejich typy.

Pudovkin: antitezí/kontrastní, paralelní, analogií/intelektuální, synchronní, leitmotivem/opakování refrénu

Ejzenštejn: metrická, rytmická, tonální, harmonická, intelektuální

Docent Sczepanik ve svých textech ještě uvádí dělení podle Bély Balázse

Balász: ideologická, metaforická, poetická, alegorická, intelektuální, rytmická, formální a subjektivní.⁶⁷

Jerzy Płażewski Balázsovo dělení nechává stranou jakožto i dělení podle Angela Arnheima či Spottiswooda. Většinou tato dělení navazují na Pudovkinovo dělení nebo vypovídají to samé avšak pod jiným názvem.

65 DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 23-25. ISBN 0240813979.

PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 82-83. Filmové publikace.

66 *Cit.*: PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 83. Filmové publikace.

67 SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBPa04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBPa04 Pojmy filmové teorieI (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBPa04/Montaz_pojem.txt.

5 ANALÝZA

V předchozích kapitolách jsme si obecně shrnuli podstatné důležité informace, které využijeme k analýze dvou filmů. U každého filmu stanovíme jaké odpovídá struktura (archplot, miniplot, antiplot). Dále ho správně zařadíme do žánru a poslední kolonku tabulky vyplní druhy montáží, které se objevují nejčastěji ve filmu. Mezi těmito kategoriemi tedy můžou vzniknout časté shody (například u akčních filmů s klasickým designem se mnohem častěji opakují: paralelní, rytmické, metrické montáže. Avantgardní filmy budou spíše odpovídat antiplot-struktura s intelektuálními tonálními montážemi), ze kterých mohou vzniknout pravidla a konvence. Tyto pravidla by se pak mohla aplikovat na každý jednotlivý film, který by byl zkatégorizován.

5.1 Analýza filmů

Prvním filmem, který budu analyzovat, bude snímek režiséra Davida Ondříčka *Grandhotel*. Tento film z roku 2006 je klasickou českou komedií. Struktura filmu odpovídá minimalistickému designu. Hlavní hrdina je pasivní s vnitřním (duševním) konfliktem. Společně se svými přáteli (multiprotagonismus) řeší problémy lásky, frustrace, obavy z budoucnosti.

Tento film neobsahuje větší počet různých typů montáží. Většinou jde o lineární vyprávění, ve kterém se velmi často objevují dialogové sekvence. Ojedinele se setkáme s paralelní montáží a ke konci filmu v akčnějších scénách narazíme na křížovou montáž.

Druhý film je od režiséra Tomáše Kučery – *Poslední výkřik* (2012) je reprezentantem slasher žánru. Tento film splňuje snad všechny béčkové prvky i neprvky. Od oslňujících hereckých výkonů až po stylizovanou přehnanou hudbu, která uměle „naplácle“ doplňuje atmosféru. Film se nechal inspirovat osvědčenými vzorci jako je *Vřískot* (1996) nebo *Vím, co jsi dělal minulý pátek 13.* (2000). Tyto filmy mají stejné prvky – záhadné vraždy, telefonát ohlašující smrt, prostředí vysokoškoláků, hrdinka pátrající po vrahovi. Tyto snímky můžeme považovat za áčka v tomto uměle béčkově stylizovaném žánru. *Poslední výkřik* se snaží vypadat stejně, avšak nedosáhl kýženého cíle. Chaotické motivace, zmatené chování postav, mnoho technických chyb (kamerové, zvukové), tento film stahují nekompromisně ke dnu.

Struktura filmu odpovídá klasickému designu. Mladá školačka se snaží vypátrat vraha svých rodičů. Lineární čas. Uzavřený konec. Odpovědi na otázky jsou zodpovězeny.

Tento film je chudý na různorodost montáží. Celý snímek je lineárně odvyprávěn. Nenajdeme tu skoro žádný náznak paralelní montáže. Akční scény jsou rychleji střiženy a mají rytmičtější náznaky.

Film	Struktura	Žánr	Montáž
Grandhotel	Minimalistický design	Komedie	Dialogové sekvence, paralelní, křížová, rytmická
Poslední výkřik	Klasický design	Slasher, horor	Převážně dialogové sekvence, linární vyprávění, ojediněle křížová

Na správné zařazení filmu do žánru jsou nám nápomoci žánrové konvence. Podobný princip takovýchto konvencí by nám byl nápomocen i u třídění podle střihové skladby. Následně těmito konvencemi by se daly vytvořit vzorové modely. Příklad tohoto modelu:

Struktura	Žánr	Montáž	Model
Klasický design	Akční	Paralelní, křížová,	James Bond
Minimalistická	Drama	Lineární vyprávění, křížová montáž	La Haine

Model James Bond naplňují akční filmy, které mají klasický design. Nejčastěji se setkáme s paralelními, křížovými montážemi. Označení James Bond je prozatím pracovním názvem. Až vznikne větší uskupení filmů, které mají stejné znaky, budeme tento název moci stanovit.

Model La Haine - podle filmu *La Haine (Nenávist /1995)* naplňují filmy s minimalistickým designem. Zařazení do žánru – drama. Filmy jsou lineárně odvyprávěny. Ojediněle se objevuje křížová montáž. Označení La Haine je opět jen pracovní stejně jako u modelu James Bond.

6 ZÁVĚR

Jak jsem naznačil v úvodu, v této práci se mi podařilo shromáždit informace z různých publikací o střihové skladbě, žánru, struktuře příběhu a různých typech montáží. Tato kompilace poznatků má za úkol poskytnout základní rozhled v těchto pojmech. Cílem této práce byl pokus o vytvoření schématu, podle kterého by se daly vytvořit nové kategorie třídění filmů. Shrnuté poznatky byly aplikovány na dva filmy - Poslední výkřik a Grandhotel. Výsledky této analýzy byly dosazeny do tabulky, která měla znázorňovat, jak by takovýto model mohl vypadat. Každý tento pokusný model měl své prvky, které ho charakterizovaly. Pojmenování tohoto výsledku (modelu) je zatím čistě pracovní. Podobně jako žánrové konvence charakterizují skupiny filmů, které jsou si podobné, tak modelové konvence by pracovaly na stejném principu. Pro určení těchto konvencí by bylo zapotřebí hloubkové analýzy širšího spektra filmů, které by vytvořily toto názvosloví.

Jako hlavním problémem vidím subjektivní náhlížení každého z nás na různé typy filmů. Tato subjektivní vnímavost vnese chyby do prvků (struktura, žánr, montáž) v modelu a vzniknou chyby ve schodách. Tento princip opět můžeme vidět v žánrech, kde dochází k míšení a nestálosti.

Tato práce si nekladla za svůj cíl vytvořit nové kategorie třídění filmů, ale měla pouze o této myšlence pouvažovat a poskytnout toto rozmýšlení k dalšímu zkoumání.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, Filmové publikace.

DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, ISBN 0240813979.

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005, ISBN 8073310392.

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, ISBN 8073318962.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, ISBN 9788073312176.

MCKEE, Robert a [abridged by the AUTHOR]. *Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, ISBN 0060856181.

MURCH, Walter. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd ed. Los Angeles: Silman-James Press, c2001, ISBN 1879505622.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, ISBN 9788073312466.

SEZNAM POUŽITÝCH INTRNETOVÝCH ZDROJŮ

SZCZEPANIK, P. Montáž. In: *Informační systém Masarykovy univerzity: Studijní materiály předmětu FF:FAVBP04* [online]. 22.5.2005 [cit. 2013-05-02]. FF:FAVBP04 Pojmy filmové teorieI (jaro 2005). Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2005/FAVBP04/Montaz_pojem.txt.

SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ

Obr. č.1 Rozčlenění vizuální skladby - PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, s. 91. Filmové publikace.

Obr. č.2 Storytriangle - MCKEE, Robert. Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 45. ISBN 0060856181.

Obr. č.3 Příklady filmů v trojúhelníku - MCKEE, Robert. Story substance, structure, style, and the principles of screenwriting. Abridged. New York: Harper Audio, 2005, s. 55. ISBN 0060856181.