

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2018

Tereza Kozáková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**JUMP CUT, STŘIH POSKAKUJÍCÍ PO
KONVENCÍCH KONTINUÁLNÍ VAZBY**

Tereza Kozáková

Vedoucí práce: MgA. Adam Brothánek

Oponent práce: RNDr. Martin Čihák PhD.

Datum obhajoby: 13. září 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

JUMP CUT, STŘIH POSKAKUJÍCÍ
PO KONVENCÍCH KONTINUÁLNÍ VAZBY

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



Obr. 1

Abstrakt

Tato bakalářská práce nahlíží diskontinuální stříhový postup - *jump cut* v kontextu teoreticko-historickém, tak v rámci tří filmových analýz pak i praktickém a významovém.

Teoretická část této práce slouží k uvědomění si základních principů stříhové skladby a zejména pak definuje okolnosti, které stojí za úspěšnou vazbou záběrů obecně. V další části textu je věnován prostor technické stránce *jump cutu* a s tím souvisejícím aspektům, které jsou určující pro jeho skladebnou kvalitu. V této části je také zkoumán historický původ *jump cutu* na příkladech filmů, kde se objevuje vůbec prvně, popřípadě uvědoměle. Do značné míry je zde rozvedeno, nakolik a jakým způsobem k jeho popularizaci přispěla dobová filmová kritika.

A konečně analýzy tří vybraných filmů, které zkoumají jak technicky "povedený" *jump cut*, tak i případy, kdy se tak nestalo, mají za cíl konkrétně charakterizovat význam i provedení *jump cutu* a jeho vliv na diváka v rámci příběhu analyzovaných děl a zda, popřípadě za jakých okolností *jump cut* přispěl k výslednému celku díla, či nikoliv.

Abstract

This bachelor thesis examines the discontinuous editing process - *jump cut* in the theoretical-historical context, as well as in the three film analyzes, both practical and meaningful.

The theoretical part of this work serves to realize the basic principles of shearing composition and, in particular, defines the circumstances that are behind the successful binding of shots in general. The next part of the text is devoted to the technical aspects of the *jump cut* and the related aspects that are decisive for its composite quality. This part also explores the historical origin of the *jump cut* on film examples, where it appears first and / or consciously. To a large extent, how much and how the popular film criticism has contributed to its popularization.

Finally, the analysis of the three selected films examine both the useful *jump cut* and the occasions when it is not. Analysis are specifically intended to characterize the importance of *jump cut* and its impact on the viewer in the story of the analyzed works and whether, under what circumstances the *jump cut* contributed to the resulting whole or not of the work.

Klíčová slova:

jump cut, střihová skladba, čas, prostor, rozdíl, vazba záběrů, kontinuální a diskontinuální střihová skladba, pohyb, tonalita, trvání, George Méliès, Bertold Brecht, Jean-Pierre Oudart, Jean-Luc Godard, David Bordwell, U konce s dechem, Zakázané ovoce, Po svatbě

Keywords:

jump cut, editing, time, space, difference, binding, continuous and discontinuous editing, motion, tonality, duration, George Méliès, Bertold Brecht, Jean-Pierre Oudart, Jean-Luc Godard, David Bordwell, Breathless, Out of Sight, After the Wedding

Poděkování:

Děkuji vedoucímu práce Adamovi Brothánkovi za inspirativní vedení (nejen) prvácké dílny, což je také období myšlenkového zárodku této práce.

Obsah

ÚVOD	1
1. ZÁKLADNÍ SLOŽKY FILMOVÉHO DÍLA	3
1.1 PROSTOR	3
1.2 ČAS	5
1.2.1 FILM A JEHO ČTENÍ V ČASE	6
1.2.2 FILMOVÁ POSTAVA A JEJÍ ČTENÍ V ČASE	7
1.3 ČASOPROSTOR	7
1.3.1 VNÍMÁNÍ ČASOPROSTORU	8
1.4 TRVÁNÍ, TEDY DURRÉE REÉLLE HENRIHO BERGSONA	10
2. VAZBA ZÁBĚRŮ	11
2.1 ZÁBĚR - PROTIZÁBĚR	12
2.2 VELIKOST ZÁBĚRŮ	13
2.3 PRAVIDLO 30°: "KLÍČ K ÚSPĚŠNÉ VAZBĚ"	14
2.4 MENTÁLNÍ VAZBA A JEJÍ SUPLUJÍCÍ SUBJEKT - DIVÁK	15
3. DEFINICE JUMP CUTU	17
3.1 TECHNICKÝ ASPEKT JUMP CUTU A JEHO PROVEDENÍ	17
3.2 JUMP CUT V KONTEXTU HISTORIE KINEMATOGRAFIE	18
3.3 SKANDÁLNÍ JUMP CUT A ODCIZENÍ BERTOLDA BRECHTA	21
4. ANALÝZA JUMP CUTU	23
4.1 JUMP CUT A SUBJEKTIVIZACE STAVU TOUHY VE FILMU ZAKÁZANÉ OVOCE (1998)	23
4.2 JUMP CUT A DÁNSKÉ BUDOVÁNÍ REALISMU POD RELIKTY VLIVU DOGME 95 VE FILMU PO SVATBĚ (2006)	27
4.3 JUMP CUT VE FILMU U KONCE S DECHEM	39
ZÁVĚR	46

ÚVOD

Jump cut je mnohými považován za jakýsi zmetek na poli stříhové skladby, neboť v našem vnímání filmového díla trčí, svou povahou je nápadný, okatě upozorňuje na plynutí času, které přerušuje a často pak máme jako diváci při vnímání filmu pocit, že něco "poskočilo", což nás může rozčilovat.

Pro mě však byl jump cut od počátku mého vnímání filmů vůbec spojen s autenticitou emocionální, tak i formální, neboť první filmy, které jsem byla schopna uvnímat, na sobě měly nános ještě doznívajícího dánského hnutí Dogme 95, jež se ve svém manifestu vymezovalo proti tradici vyprávění a filmové konvenci. V těchto filmech se jump cut vyskytuje čteně a koresponduje s často překotným vyprávěním. Příběhu a postavám pak dodává na syrovosti, neboť je nekompromisní k času, na který okatě upozorňuje.

V této práci se nevěnuji hnutí Dogme 95, zajímalo mě však proč je v těchto filmech jump cut skladebnou a formální esencí, respektive jak docílit takové esence, proč je v těchto případech jump cut esence a kdy je jump cut funkční a proč a kdy nikoliv. Zda je vázán na význam, popřípadě zda ho vytváří nebo zda jde pouze a jen o formální koření filmového díla, protože dánské hnutí, odkud jump cut znám, se samo sebe za takové koření často považovalo.

Zamyšlením se nad základními aspekty filmového vyprávění, jež jsou budovány právě stříhovou skladbou, a za které považuji prostor a čas, což jsou kvality určující pro stříhovou skladbu se chci spletitou cestou dobrat k pochopení vazby jako takové. Tedy úvodní má badatelská otázka zní, co stojí za úspěšnou kontinuální vazbou mezi záběry? A pokud pak vnímáme jump cut jako diskontinuální stříhovou figuru, v čem tedy tkví problematika jejího provedení a co dokáže divákovi zprostředkovat?

Pole pro svůj výzkum jsem vykolíkovala třemi filmy, které analyzuji co do provedení jump cutu s ohledem na příběh jež vyprávějí, tedy můj výzkum probíhá na poli narativního filmu. Jedná se o dánský film Po svatbě, americký film Zakázané ovoce a francouzský film U konce s dechem. Všechny tři filmy spojuje výskyt jump cutu v jejich skladebné struktuře, avšak v každém z nich jump cut (ne)funguje jinak s ohledem na vyprávění a technické zázemí s ohledem na dobu, ve které vznikly.

1. ZÁKLADNÍ SLOŽKY FILMOVÉHO DÍLA

Jak již bylo zmíněno v úvodu, v této práci se budu věnovat skladebnému jevu, který byl do češtiny přeložen jako "střih poskočný"¹, lépe snad střih po ose, v anglickém originále, který budu užívat v tomto textu pak jevu označovaném jako jump cut.

Pro analýzu kteréhokoliv skladebného postupu je však klíčové vzít v potaz následující životadárné aspekty filmu, které jsou stříhovou skladbou, což platí i pro jump cut, budovány vždy znovu, od píky, a těmi je prostor a čas.

Vždy platí, že prostor i čas, jsou již v rámci natáčení otisknuty do záběrů v každém případě, avšak v rámci analýzy, jež probíhá ve střížně, se obojí mění na pouhou kvantitu a jejich kvalita je pak budována od prvopočátku až stříhovou skladbou. Tento proces je výsostnou vlastností místnosti, jež nazýváme právě střížnou.

1.1 PROSTOR

V dvourozměrném filmu se prostor zobrazuje následujícími třemi způsoby²: teatrálním - divák sleduje plátno, na které je promítána jevištní scéna, tedy divák si po právu připadá jako v hledišti divadla (viz kapitola praotce jump cutu George Mélièse v této práci).

Za další lze prostor ve filmu vystavět montáží, tedy divák je vlivem rozzáběrované scény a pomocí detailů a změn úhlu záběrů a kompozic do prostoru vtažen. Popřípadě lze prostor ustavit vnitrozáběrovou montáží za minimálního užití stříhové skladby. A to buď pohybem kamery nebo pohybem uvnitř statického záběru,

1 Termín "poskočný střih" se objevuje v posledním, tedy devátém vydání českého překladu knihy *Umění filmu* dvojice Borwell a Thompsonová.

2 VALUŠIAK, Josef. *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. Str. 33.

avšak pohybem diagonálním, abychom dokázali rozpoznat hloubku zorného pole, tedy dokázali odvodit hloubku prostoru a získali tak perspektivu.

Klíčovým pro budování prostoru ve filmu je pak světlo, potažmo stín, jakožto jedna ze čtyř bytostných součástí filmu.³

Josef Valušiak však vede úvahu⁴ nad prostorem o poznání dále, a to v rozdělení na prostory "reálný - dějiště", "ireálný - jeviště" a "komplexní - jsoucno".

V prvním případě, tedy v úvaze nad prostorem "reálným" Valušiak přirovnává tento prostor k "dějišti", tedy jde o klasický fyzikální 3D prostor, „kde se živé a neživé objekty pohybují, kde se dějí přesuny, změny a události.“⁵, tak, jako je tomu ve smyslu filmu, jako kinetického umění, tedy založeného na pohybu.

Druhý řád, tedy prostor "ireálný", jež je nadstavbou prvního ("reálného") obsahuje navíc „naše zkušenosti, teoretické úvahy, vzpomínky, plány, ale i fantazie, sny atd. (...) Zejména oblast imaginárních jevů již nelze konkrétně reprodukovat či realizovat, můžeme ji jen znakově zjevovat...“⁶. Proto Valušiak tuto druhou dimenzi prostoru označuje jako "jeviště".

Třetím a nejvyšším řádem je pak v případě tohoto dělení prostor "komplexní". Tento prostor přesahuje nás a naše racionální vnímání prostoru v rámci našeho ryze praktického života. Dokáže nás dovést do dimenze imaginárního, od reality odpoutaného prostoru, který bude přesně takový, jaký my sami budeme chtít, poud však svedeme úspěšný souboj s vlastní duší. „Je to prostor (dimenze) PAVLOVA "bojování proti duchu", prostor nevědomí a kolektivních

3 Vedle plátna, rámu a času, jak píše Jan Kučera v Knize o filmu.

4 Přičemž čerpá ze seminární práce Martina Čiháka s názvem: *Funkce záběru při vytváření tvůrčího obrazu*.

5 VALUŠIAK, Josef. *Strihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. Str. 34

6 Tamtéž, str. 34

archetypů, prostor, kde vane stříbrný vítr, kam odchází duha a odkud přicházejí tóny Bachovy fugy: Prostor průsečíku rovnoběžek nebo dovršení víry, která je "nadějných věcí podstata a důvod věcí neviditelných". (Neumím ho popsat, neumím pro něj najít jiný výraz než "jsoucno")⁷.

Tyto prostory nelze separovat jeden od druhého či třetího, jejich hodnota není kvantitativní, nýbrž je zásadně kvalitativní a co do jejich budování prostupná, tedy každý z prostorů zahrnuje ty ostatní. Valušiak však upozorňuje na úskalí, které s sebou umění nese, zákonitě pak, vedu-li na tuto cestu za poznáním někoho dalšího (což je bytostný umělcův úděl). Ono úskalí tkví v komunikaci, která pokud probíhá pod vlivem transu či extáze, neopírá se o reálný prostor, může být zavádějící a nemusí probíhat prakticky vůbec, což celý proces sdělení může činit marným.

1.2 ČAS

Řecká mytologie rozděluje význam slova čas na dvě hodnoty, a to *Kairos* a *Chronos*. *Chronos* je časem lineárním, konkrétním, přesným. Kupříkladu lze jeho pomocí vyjádřit, že 9. července vychází slunce v 5:03 ráno, popřípadě lze říci, že v lineárním světě vyjde slunce a zakokrhá kohout, tedy že jedna událost podmiňuje v lineárním smyslu další.

Vedle toho (nikoliv naproti) je druhá hodnota času, a tou je *Kairos*, který vyjadřuje čas magický. Lze ho také nazvat časem příhodným, jedná se tedy o časové období, které nelze ohraničit přesně jako něco uvnitř dvou bodů úsečky. K přirovnání si lze představit ráno, kdy za vycházejícího slunce kokrhá kohout, tedy že obě události se ovlivňují navzájem a lze jim přisoudit existenci v "ten pravý čas" nebo také existenci "magickou".

⁷ VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. Str. 35

1.2.1. FILM A JEHO ČTENÍ V ČASE

Pokud si film představíme jako koberec, lze říci, že je upleten od *začátku* (zleva), přes *prostředek* až do *konce* (doprava). V průběhu pletení však po vzoru perského umění⁸ tvoříme na koberci vzory, které vytváříme s cílem nějakého významu. Právě tyto vzory lze vnímat jako body na lineárním koberci - filmu, které si divák v rámci filmového času spojí v obraz ve své paměti.

V rámci sémiotiky jde o syntagmatické čtení znaků toho kterého díla (vyšívání vzorů na koberci), které však zpětně dekodují v rámci paradygmatu (zpětná analýza vzorů na koberci po jeho dožití). Avšak díky realismu filmového obrazu jsme v rámci jeho čtení konfrontováni se situací, která nese reálný čas. Proto bude divák vždy film číst v rámci svého subjektivního času. Zde pak nemusíme nic překládat jako písmena / znaky ve slově, pohybujeme se na úrovni konfrontace s vlastní odžitou či žitou realitou.

Pro srovnání lze říci, že kupříkladu psaný text čteme v duchu času Chronos lineárně. Když si však představíme situaci v galerii, kde sleduji vystavený obraz, kde navíc nepodléhám stresu čtení za vymezený čas (což je typická situace při sledování filmu, kdy je každý záběr omezeně dlouhý a jeho významy tak čteme pod tlakem, rychle a povrchně), jedná se o čtení v duchu času Kronos. „*Náplň malířského obrazu je tedy stabilní, klidová v tom smyslu, že po určitou dobu stačí vnímajícího zaujmout, jakoby šlo o zcela samostatný, autarktní (soběstačný) jev, na ničem jiném nezávislý.*”⁹

8 „Tkalcí vytváří elegantní vzory v široké škále barev. Perské koberce se podobají perským zahradám – jsou plné květů, ptáků a jiných živočichů. Barviva se nejčastěji vyrábí z divoce rostoucích květin, častými barvami jsou vínová, tmavomodrá a různé odstíny béžové. Tkanivo se pro změkčení často máchá v čaji čímž je dosaženo unikátní kvality. Vzory a barvy se liší podle toho, kde je koberec vyroben.” - https://cs.wikipedia.org/wiki/Persk%C3%A9_um%C4%9Bn%C3%AD#Tkan%C3%AD_koberc%C5%AF

9 KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Str. 56

1.2.2. FILMOVÁ POSTAVA A JEJÍ ČTENÍ V ČASE

Divák vnímá filmovou postavu odlišně než příběh. Každá následující událost vytlačuje v rámci lineárního čtení filmu vzpomínku na tu předešlou, tzn. v paměti nám zůstávají převážně odchylky, popřípadě situace, které svou povahou vystupují svou pozorností nad ostatními.

V rámci této paměti pak velmi dobře funguje empatie vůči postavě. Nejvíce nám pak v paměti utkví to, co jsme sami prožili v reálném životě, a to proto, že již známe význam takové věci nebo situace a v rámci vnímání filmu má pak takto prožitá věc ve čtení jejího významu zásadní výhodu.

V neposlední řadě platí, že s postavou (narozdíl od děje) si právě vlivem empatie pamatujeme všechno to, co nese význam. Tento proces pak lze připodobnit k dětskému stojanu na barevné kroužky - děti se snaží z určité vzdálenosti naházet všechny kroužky na stojan, přičemž vidí všechny barvy (v našem případě vidí divák významy).

1.3. ČASOPROSTOR

Co je to časoprostor? „*Obecná teorie relativity propojuje časovou dimenzi se třemi dimenzemi prostoru tak, že vzniká to, co se nazývá časoprostor. Einsteinova teorie relativity, ověřená velkým množstvím pokusů, ukazuje, že čas a prostor jsou neoddělitelně propojeny. Nelze zakřivit prostor, aby se to netýkalo také času. Proto má čas tvar. Zahrnuje působení gravitace tím způsobem, že říká, že rozložení hmoty a energie ve vesmíru zakřivuje a deformuje časoprostor, takže ten není plochý.*“¹⁰ Časoprostor je tedy všudypřítomným domovem naší existence.

10 HAWKING, Stephen. *Vesmír v kostce*. Praha: Argo, 2002. Str. 34-35.

Filmový časoprostor se plně rozvinul až s montáží. Záběrováním vedeme ve filmu pozornost diváka, montáž pak umožňuje manipulaci s časem a jeho znovuvytvoření a jedním dechem utváří také prostor.

1.3.1 VNÍMÁNÍ ČASOPROSTORU

Vnitrozáběrové změny a stříhová skladba vytvářejí ve filmu nové informace a vkládají do filmu časovou dimenzi. Postavy a děje časoprostor propojují a současně jsou mu nadřazené.

Důležitým parametrem ve vnímání časoprostoru ve filmu je zkušenost z reálného žitého světa, kterou má každý z nás. Ve filmu totiž v rámci reflexe tohoto světa a jeho interpretace čerpáme právě z této zkušenosti. Zde naprosto funguje fyzikální zkušenost - pokud tedy vyjadřuji únavu, ve filmovém provedení budu takovou situaci řešit dlouhými záběry, které budou čas natahovat (uměle).

Pokud mi jako divákovi bude ke sledování promítnuta scéna s bagrem, který v lomu těží křemen a ve filmu budu chtít vyjádřit těžkou váhu bagru a potenciální možnost, že se pod ním v lomu sesune půda vlivem vytěženého množství křemene, ocením režisérovu volbu zvolit snímání vysokou snímkovací frekvencí, abych poté v pomalých záběrech mohla sledovat (prostřednictvím takového snímání) cítit tíhu bagru.

A pokud budu chtít zabít onoho každé ráno kokrhajícího kohouta (a nyní neberu v potaz, zda kokrhá s východem slunce nebo protože slunce vyšlo), useknu mu hlavu sekerou. Jsem-li ovšem unavená, sekeru se mi bude zdát nebývale těžká, a protože nemám dostatek energie, sekeru budu zvedat dlouho. Tedy tempo skladby bude pomalé.

Čas ani v jednom z příkladů nevynecháváme elipsou, nýbrž ho prodlužujeme a uměle kondenzujeme (kupříkladu ona zrychlená snímková frekvence). Zpomalený záběr na bagr umožňuje jeho analýzu a uvědomnění si jeho reálné váhy. To samé platí pro záběr na

těžkou sekeru. V obou scénách bude důležité temporytmus skladby neuspěchat, aby nedošlo ke vnímání holé informace, nýbrž v rámci filmového jazyka k vnímání informace rozvinuté, tedy pro znaky, jež odkazují k těžké váze bagru a nebo k těžké sekeře, bude skladba subjektivizovat divákovo vnímání tak, že ho zpomalí – vlivem temporytmu, aby byla jeho pozornost na analyzovaný objekt – bagr, upřena po delší čas.

Jak již bylo řečeno, samotná divákova interpretace je pak z hlediska času pod tlakem, neboť součástí psychologické potřeby diváka je záběry číst rychle, čili povrchně. Lidské vnímání je selektivní, detailů si všímáme v klidu, ve stresu je vnímání omezené. Pokud půjde v jiné příkladu o záchranu lidského života, tak vzhledem k úzkosti z ohrožení vlastní existence, pro tuto chvíli logickou a současně zmatkovitému vnímání reality, budeme volit krátké, útržkovité záběry, rychlé ve skladbě, abychom tuto úzkost a stres zprostředkovali jak psychologicky, tak i fyzicky.

Tzn. vypjatá scéna bude stříhaná tak, aby skladba záběrů přiblížila vnímání dané chvíli a situaci. V tomto případě budeme uměle natahovat scény, avšak zrychlíme temporytmus, abychom je skrze vnímání přiblížili k referenci vůči vlastnímu životu. Zde pak platí pouze jediný čas, vůči kterému bude film fungovat či nikoliv, a to je čas diváka. Tento čas poté zpomalujeme nebo zrychlujeme právě pomocí stříhu.

1.4 Trvání, tedy durrée réelle Henriho Bergsona

„Přítomnost je pro mne to, co mne zajímá, co žije pro mne, jednoduše to, co mne podněcuje k činnosti, zatímco má minulost je v podstatě bezmocná“¹¹

11 BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. Str. 103

„Durée réelle“ znamená v Bergsonově terminologii naše psychologické trvání probíhající reálně v čase, „kdy se „Já nechá žít“ a nevnímá odlišnosti mezi přítomnými a minulými stavy, posuzuje je jako plynoucí kontinuum.“¹²

Bergson uvádí jako příklad vzpomínání si na tóny hudby, kdy přítomný tón, který slyšíme „ted“ částečně splývá s tónem minulým, který jsme již slyšeli, ale navazuje i na tón, který teprve propukne. Nevnímáme tóny každý jednotlivě a zvlášť, ale vnímáme je dohromady a ty tak vytváří jednoduší sled bez vnitřního rozdělení.

Přítomnost zasahuje jak do naší minulosti, tak ale současně do naší budoucnosti. „V našem zájmu je sledovat to, co se rozvíjí a nikoliv to, co se již zcela rozvinulo.“¹³ Nejprve však zasahuje do minulosti, neboť to, co teď čtu je již minulostí, avšak současně přirozeně tíhnu k budoucnosti, kam upínám své bytostní směřování, čili ocitám se v permanentním trvání - DURÉE RÉELLE. „Avšak jakmile se minulost stane obrazem, opouští stadium čisté vzpomínky a stává se určitou částí mé přítomnosti. Obraz je stavem přítomným a s minulostí souvisí jen vzpomínkou, z níž vzešel.“¹⁴

12 BRADÁČOVÁ, Anna. *Bergsonovo pojetí času*. Liberec, 2012. Diplomová práce. Technická universita v Liberci. Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická. Dostupné na: <https://dspace.tul.cz/bitstream/handle/15240/13878/V%2B388-12%2BPb.pdf?sequence=1>

13 BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. Str. 113

14 Tamtéž, Str. 104

2. VAZBA ZÁBĚRŮ

*„Vezměte dvě seberozdílnější věci, izolujte je od jejich běžných vztahů, které si sebou přinášejí a postavte je těsně k sobě. Z tohoto sousedství vznikne vždy nějaký smysl, význam nebo citový vzruch.“*¹⁵

- Jan Kučera

Připomeňme si, co obnáší samotný proces stříhové skladby. Vrátime-li se před okamžik, kdy byl poprvé materiál naimportován do počítače, tedy vrátíme-li se výhradně ke stříhacímu stolu, tak fyzicky zakusíme pro filmové dílo životně důležité fáze, které předcházejí procesu skladby.

Jako první záběry osamostatníme z matečního kotouče s názvem **denní práce**. Tyto osiřelé záběry následně vyskládáme dle pořadí klapek na basu od jedničky vzestupně a teprve poté (přejdou-li pro stručnost zásadní krok analýzy materiálu a výběrky) skládáme za pomoci lepičky záběry tak, abychom na konci tohoto procesu byli ve prospěch díla spolu s režisérem spokojeni.

Tento fyzický (především však duševní) proces, jehož výsledek následně sledujeme na plátně v podobě **servisky**, je ale neúplným dílem a takto neúplným bude na první (fyzický) pohled vždy. Pokud ovšem do chtěného a dosud neúplného celku projekční situace svou část (ne)vloží divák a jeho podvědomí atakující podněty, které ho svou dotěrností nutí záběry podvědomě vázat a tím si dokola odpovídat na otázky a zároveň pokládat nové - tedy (ne)bude-li dotvářet filmové dílo do celku absolutního, pak tento (ne)aktivní divák celý dosud probíhající proces z(ne)hodnotí. Pro potřeby této bakalářské práce však budu pracovat s pozitivní variantou tohoto procesu.

¹⁵ KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002.

2.1 ZÁBĚR - PROTIZÁBĚR

„Systém otázek a odpovědí, podnětů a reakcí na ně je vlastní vazebnou silou záběrů. Skladba a skladebné natáčení musí docílit, aby byl systém této vazby co nejpevnější, co nejvíc utříděný a zároveň co nejvíc vzrušující.“¹⁶ Diváková aktivita je tedy jedním z určujících prvků, které podmiňují vlastnost záběrů vázat. A je to právě časově lineární proces pokládání otázek a sbírání odpovědí, na jehož systém divák přistupuje. *„Podle řešení záběru i souvislosti, v níž se záběr nachází, jsou otázky drobné, jemné nebo pádné a hrubé. Následující záběr na otázky odpovídá. Přesně řečeno divák očekává, že na otázky dostane v následujícím záběru odpověď a touží po ní. Záběr však nemusí odpovědět a také neodpovídá většinou na všechny otázky, které předchozí záběr vyvolaly, nýbrž jen na některé z nich. Ani na tyto však neodpovídá vždy zcela uspokojivě vyčerpávajícím způsobem. Odpovídá tak, že otázku vlastně zužuje, zpřesňuje a tím jí p o s i l u j e.“¹⁷*

Systému otázek a odpovědí ale předchází jedna z klíčových hodnot záběrů vedle sebe skladebně koexistujících, a tou je poměr shody a rozdílu, který nesou. Pro znázornění si lze představit ocílku a pazourek, tedy dvě nerostné suroviny, které úderem o sebe dávají za vznik jiskření. Toto jiskření je hodnota, která vzniká třením křemene (pazourek) o uhlíkatou ocel (ocílka). Křemen je minerálem oxidu křemičitého, naproti tomu ocílka je forma zakalené oceli, tedy slitina železa, uhlíku a dalších prvků. Na tomto příkladu je zřejmé, že právě rozdíl ve složení pazourku a ocílky dává za vznik onomu jiskření.

Rozdíl a shoda je tedy základním předpokladem k úspěšné vazbě záběrů. *„Otázky a odpovědi jsou ideální hodnoty ve vědomí*

16 KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Str. 30

17 Tamtéž

diváka. V jednotlivých záběrech, které spolu sousedí, jsou jejich materiálními nositeli *s h o d y a r o z d í l y*, které vidíme nebo slyšíme. Každý následující záběr je totiž s předešlým, s nímž se váže, v něčem *s h o d n ý* a v něčem *r o z d í l n ý*. Rozdílnost "odpovídá" na otázky, které vyvstaly v předchozím záběru nebo je rozšiřuje či zužuje." ¹⁸

2.2 VELIKOST ZÁBĚRŮ

„Ale myslím, že už je nejvyšší čas na malou vsuvku na téma označování velikosti záběrů. Je to ovšem záležitost poněkud relativní, vycházející z tématu.“ ¹⁹

V rámci natáčení dané scény musíme nepřetržitě myslet na to, co jí chceme sdělit, neboť vůči tomuto záměru musíme uzpůsobit i velikosti záběrů, pomocí kterých záměr divákovi sdělíme. Cílem snímání v rámci takové scény je pak natočení soustavy potřebných velikostí, které bude možné ve střížně vázat, a to i s ohledem na znaky, které zprostředkovávají. A aby znaky, potažmo významy, které chceme zprostředkovat byly co nejlépe rozpoznatelné, musíme pro jejich kvalitu zvolit pro ně nejvhodnější velikost.

Záběry dělíme na: celek - C, polocelk PC, americký plán - AP, polodetail - PD, detail - D a velký detail - VD. Vždy je však nutné velikost správně vztáhnout jak k danému předmětu, tak i vůči jeho okolí.

V rámci analýzy dané scény nejčastěji začínáme celkem, kterým situaci analyzujeme. *„Ideální -C- není jen souhrn, suma materiálních soustav, s jejich částicemi a celky. Je to hodnota, ve které se řeší konkrétní lidský a společenský problém.“*²⁰ Tedy nejde nad materiálním, tedy formálním celkem co do velikosti takového

18 KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Str. 31

19 VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. Str. 54

20 KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Str. 65

záběru uvažovat jen v tomto omezeném měřítku, nýbrž je třeba ho vnímat s přesahem k jeho obsahu, ale stejně tak k obsahu celé soustavy dalších velikostí záběrů v dané sekvenci.

V pokračující analýze nám dále slouží detaily dané situace, kterou analýze podrobuji. Analytický postup bývá deskriptivní a na začátku, směr analýzy je lineární. Syntéza jde opačně, tedy vazbou detailů skládám celek.

*“Ideální systém vzniká během vnímání. (...) Systém musí při vnímání tvůrčího díla ve vědomí diváků probíhat vždy nejen v poloze racionální, nýbrž i citově divák pociťuje a prožívá dění a tím se vnitřně mění.”*²¹

2.3 PRAVIDLO 30°: “KLÍČ K ÚSPĚŠNÉ VAZBĚ”

Představme si modelovou situaci natáčení scény na place. V prvním záběru sledujeme nakrátko ostříhanou blond studentku žurnalistiky v pruhovaných šatech a slunečních brýlích, která sedí v bílém kabrioletu, jež projíždí ulicemi Paříže a kterou kamera snímá ze zadního sedadla kabrioletu křížem v polodetailu. Vidíme její levé rameno a část tváře. V druhém záběru (a již na place počítáme s tím, že tento záběr bude vázán na polodetail ženy) snímá kamera muže, se kterým žena vede dialog. Ten má klobouk, zapaluje si jednu cigaretu o druhou a auto řídí. Muže kamera snímá taktéž ze zadního sedadla totožně křížem. Sledujeme tedy pravé rameno muže a část jeho tváře.

Později ve střížně budeme v rámci naší modelové scény k její stavbě přistupovat kontinuálně a vzhledem k úhlu, který mezi sebou oba záběry svírají, tedy (+, -) 30°, provedeme (pravděpodobně) úspěšně kontinuální a dle mnohých amerických teoretiků “správnou” vazbu, protože jak praví klasik, pro úspěšnou vazbu záběrů potřebujeme rozdíl.

21 KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Str. 66

Pro kontinuální vazbu záběrů je úhel 30° klíčový, neboť jednoduše rozdíl předurčuje. Pokud bychom zvolili menší úhel snímání, přiblížili bychom se rebelii, protože množství rozdílů se zákonitě v zorném poli záběru sníží a ona kontinuita tak počne býti v ohrožení.

“Pravidlo” 30° je uváděno (nejen některými internetovými příručkami o filmu)²² jako “důležitá stříhová směrnic”, která má vyloučit možné divákově nedorozumění, které by mohlo vyvstat ve chvíli nečekaného “skoku” v kontinuitě, tedy divák by se mohl domnívat, že někdo omylem kopnul do stativu nebo došla elektřina, která způsobila přerušování snímání kamery.

2.4 MENTÁLNÍ VAZBA: ABSENCE ODPOVĚDÍ A JEJICH SUPLUJÍCÍ SUBJEKT, TEDY DIVÁK

Stejně tak je tomu s jiskřením mezi záběry vedle sebe koexistujících. Zde vedle jiskry navíc vzniká otázka, která ve vědomí diváka snad tvoří spíše zájem, který ho “všívá” do systému otázek a odpovědí filmového díla.

Teorii Sutury a procesu všívání diváka do filmového obrazu sepsal francouzský teoretik Jean-Pierre Oudart v textu *La Suture*, který vyšel v časopise Cahiers du Cinema roku 1969. Oudart v tomto textu popisuje efekt Sutury na Bressonových filmech *Kapsář* (Pickpocket, 1959) a *Proces Johanky z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc, 1962), přičemž tvrdí, že efekt Sutury je Bressonovým největším přínosem kinematografii. Ve zkratce jde o proces, který vzniká mezi záběry, tedy mezi záběrem a protizáběrem. Pokud divák vnímá záběr č. 1, nemůže se zbavit pocitu čehosi absentujícího, tedy chybějících odpovědí. Tuto absenci zakrývá všíváním sebe sama na pozici chybějícího, aby poté v záběru č.2 zjistil, že již plně ztratil svou

²² Toto „pravidlo“ je uvedeno také v knize *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* autorů Borwella a Thompsonové

autenticitu, kterou prve obětoval ve prospěch absentujícího a stal se tak součástí systému - diskurzu.

3. DEFINICE JUMP CUTU

*„Uvědomějí tvůrci často záměrně porušují skladebná pravidla a právě tím, že je porušují, dosahují svých cílů. Současný film začíná vyjadřovat a sdělovat myšlenky mnohem složitější a jemnější, než na jaké jsme byli dosud zvyklí. Jeden francouzský kritik řekl v kritice o Resnaisově filmu "Muriela", že zatímco většina filmových tvůrců užívá ještě bicyklů, on se již pohybuje na vesmírné lodi. Tento výrok neplatí jen o Resnaisovi.“*²³

- Jan Kučera

Dva záběry, k jejichž vazbě je zvolen jump cut, vycházejí z předpokladu, že mají identické nebo skoro-identický hledisko - úhel pohledu - úhel snímání (tedy záběry na sebe vázané svírají v úhlu pohledu méně jak 30°). Výsledkem takového stříhu je pak v obsahu záběru mnoho elementů, které jsou nezměněny, zatímco jiné jsou náhle posunuty co do pozic, měřítek nebo úhlu pohledu. Pomocí takového stříhu se primárně "skáče" v čase, tedy vytváříme jím elipsy a cíleně čas ve filmu kondenzujeme.

Stříhem v takovém záběru, popřípadě navázáním jiného, "skoro-identického" záběru přerušujeme časový tok a vytváříme časovou elipsu, přičemž se v rámci vazby kompozice záběru změni minimálně. Časově se pak posouváme lineárně, tedy kupředu.

3.1 TECHNICKÝ ASPEKT JUMP CUTU A JEHO PROVEDENÍ

Vraťme se ale k onomu "stejnému" nebo "skoroidentickému" charakteru obou vázaných záběrů. Vnější znakem jump cutu je vazba mezi záběry též velikosti.

²³ KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

Tradičně je jump cut definován tak, že se jedná o stejný záběr ze kterého prostě kousek vystříhneme. Problematika jump cutu je ale přirozeně mnohem složitější. Nejde jen o to kousek „vystříhnout“ z prostředku jednoho záběru, nýbrž za jump cut je nutné v první řadě považovat vazbu zcela odlišných záběrů avšak stejné, či podobné velikosti. Jde zkrátka o stylistický typ vazby a nikoliv o pouhou technickou „z nouze ctnost“, na což bude poukázáno v analýzách filmů této práce.

Při hlubší analýze této vazby dále přijdeme na to, že ono identické hledisko naprosto neplatí, pokud naší pozornost upneme k pohybu. Tato hloubková analýza předpokládá, že se zaměříme na poslední okno prvního záběru a první okno druhého vázaného záběru. Právě pohyb je zásadním *hybatelem* určujícím úspěšnou vazbu jump cutu, neboť strhává divákovu pozornost, kterou tak odvrátí od stříhu samotného. Pohyb je pak obsažen buď v posledních oknech prvního záběru nebo v úvodních oknech záběru druhého neboť je to právě pohyb v jednom ze záběrů a staticčnost v druhém ze záběrů, které v identickém úhlu a kompozici zaručují rozdíl mezi vázanými záběry.

3.2 JUMP CUT V KONTEXTU HISTORIE KINEMATOGRAFIE

Když si Méliès roku 1901 ve filmu *L'homme à la tête en caoutchouc* utrl svou hlavu, aby mu však v zápětí dorostla, použil k tomu jednoduchý trik, při kterém zastavil kameru, scénu upravil ve prospěch magie a poté kameru znovu zapnul, aby se dostavilo kýžené kouzlo. Mélièsova motivace k tomuto formálnímu postupu pramenila zejména z podstaty žánru fantastického filmu, kterého byl Méliès historickým průkopníkem. V jeho filmech nám fyzikální zákony v rámci magického světa nebrání vnímat časové skoky jako přirozenou normu a proto tento jev nazýváme stop trik. Nejednalo se sice o jump cut v tom slova smyslu, o kterém se v tomto textu bavíme, nicméně formální a technická podobnost je zde neoddiskutovatelná.

Formálně v Mélièsových filmech navíc dochází k figurativním proměnám postav ve prospěch diegetického světa. Nedochozí však k proměně prostoru, a to ani prostoru herce. „V tom co Méliès považoval za omezení, neprohlédl specifčnost kinematografie budovat prostor scény hloubkově, a tím i měnit velikost záběru (nikoli změnu postavení kamery - na to bylo tak říkajíc trochu brzo), ale alespoň pohybem a postavením herce, a tím mu poskytnout nový herecký prostor.“²⁴ Méliès sám, si této bytostné funkce filmového média nebyl vědom a zůstal tak pouze ve světě magie, aniž by kdykoliv později přišel na tuto bytostnou funkci filmového média. Ze stejného důvodu nemohl nikdy nad stříhem ve svých filmech uvažovat jako o “skocích v čase” nýbrž “jen” jako o technické finese, jež oživuje jeho kouzla.

Kolem 1960 se však jump cut objevuje v souvztahu s technickými inovacemi, kterými filmový průmysl prošel, což je skutečnost, kterou kupříkladu americký filmový teoretik David Bordwell ve své historické analýze o jump cutu naprosto přehlíží.²⁵

Primární funkci ztrácí stativ - technicky přelomové lehké kamery umožnili ruční snímání a dokázaly tak sledovat postavu za chůze.

André Bazin, francouzský teoretik, který svými texty vychoval Novou vlnu ve Francii mluví v průběhu 50. let o tom, že film už diváky nudí. Skladba filmu se ustálila na přibližně 300 záběrech pro celovečerní film, a tak Bazin burcoval ke změně mizanscény. Diváci prostě jen znali filmy v “sérii”, ve kterých se již inovace neobjevovala, neboť jela v rámci svého schématu. (Známe tak Hollywood 50. let, jehož klasická a zároveň otrocká skladba byla ve filmech následující:

24 ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. Str. 155

25 Jedná se o text JUMP CUTS AND BLIND SPOTS, který Bordwell roku 1984 sepsal pro filmový čtvrtletník *Wide Angle* věnující se kritice, teorii a praxi ve filmu.

establishing shot - tedy ustavující záběr - jako první, za další záběr a za třetí protizáběr).

Úspěch filmu *U konce s dechem*, kde kritika objevila a definovala jump cut²⁶, pak vychází zejména z provokace. Těží z okamžiků bez motivací, z jinakosti a především se straní sterilitě vycházející ze schématických kinematografií. Vystačí si především s jump cutem, jako formálním prostředkem, kterým řídí vnímání diváka. Narozdíl od sovětských montážníků, kteří pro atak divákovu vnímání využívali celou škálu diskontinuálních skladebných postupů, jako např. elipsy, přesahy, repetice, Godard si vystačil pouze s elipsami.

To, co Bordwell obhajuje jako klíčové pro kritické přijetí jump cutu právě po filmu *U konce s dechem* je snazší orientace v čase a prostoru, která se ve všech předchozích filmech, kde se měl jump cut historicky vyskytovat, nepovedla nastolit a divák měl snad být utlučen agresivitou stříhové skladby, která postrádá kontinuitu a nenabízí komplexní časoprostor pro divákovu orientaci.

Bordwell praví, že děj filmu *U konce s dechem* se časově odvíjí lineárně a obecně poskytuje komplexnější prostorovou kontinuitu než je tomu kupříkladu u již zmíněné sovětské montážní školy²⁷. Sám Bordwell oceňuje: „jsme obvykle dobře orientovaní v prostorové akci“. Záběry jsou dle jeho studie v porovnání se sověty také o poznání delší - v průměru činí délka záběru v *U konce s dechem* 11 vteřin, v *Bouři nad Asii* je to průměrně 2,6 vteřiny.

Jump cuty se objevují ve shluku po třech a více, čímž nastaví divákovu vnímání na očekávatelný formální postup, který se v průběhu filmu nemění. V popředí je tak jump cut, který stojí na „čistotě vnitřích základů záběru“.²⁸

26 David Bordwell JUMP CUTS AND BLIND SPOTS

27 Což však v žádném případě nevnímejme jako přítěžující okolnost v hodnocení kvality těchto děl. Spíše se zaměříme na kapacitu diváků – teoretiků, kteří ona díla nejsou na základě vlastních limitů schopni zhodnotit v jejich plné šíři a neštítí se srovnávat (a posléze napsat) něco takového.

28 David Bordwell JUMP CUTS AND BLIND SPOTS

Americká filmová kritika tak dle Bordwellova textu *Jump Cuts and Blind Spots* s filmem *U konce s dechem* konečně objevila jump cut, čímž ho však prakticky jen pro své vlastní pohodlné čtení filmu vyňala z ostatních diskontinuálních skladebných postupů a pojmenovala ho, což Bordwellovi uniklo. Důležité je však zmínit explicitní Bordwellovo sdělení hned v úvodu textu: „*Mnou uvedené příklady se omezují jen na anglicky psanou kritiku.*“, což závěry textu ze své povahy automaticky degraduje, neboť na světě neexistují jen anglické závěry o teorii, kritice a praxi ve filmu, což jak víme je zásadní problém Bordwellova díla obecně.

3.3 SKANDÁLNÍ JUMP CUT A ODCIZENÍ BERTOLDA BRECHTA

Dle již jmenovaného Davida Bordwella, amerického teoretika (jen) Hollywoodské kinematografie je jump cut „*vskutku rušivý nástroj*“.²⁹ Napadá základní principy kontinuální stříhové skladby, mate divákovo vnímání časoprostoru a psychologie postav a narušuje kontinuitu trvání. Navíc se dle Bordwella vlivem jump cutu odkrývá „unikátní perspektiva“, kterou můžeme najít v díle německého dramatika, divadelního teoretika a režiséra Bertolda Brechta.

„*Brecht vyzdvihuje racionální, uvědomovací stránku zobrazení na úkor stránky emocionální.*“³⁰ Prakticky se jedná o prvky, které narušují plynulost vnímání dramatu, aby diváka vytrhly z plynulosti a zamezily tak jeho odpoutání se od žité reality a reálného času. Zde se nabízí vzít v potaz Oubertovu teorii sutury, kdy se divák všívá do filmového obrazu a vlivem záběru a protizáběru projektuje na plátno sám sebe a sám sebe současně ztrácí ve prospěch sledovaného filmu.

29

Ve svém textu *JUMP CUTS AND BLIND SPOTS*, který Bordwell roku 1984 sepsal pro filmový čtvrtletník *Wide Angle* věnující se kritice, teorii a praxi ve filmu doslova píše: „*The jump cut is fairly desruptive device...*”

30

MUSILOVÁ, Martina. *Zdravá schizofrenie*. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2007, str. 9.

V analogii k divadelní scéně se podobné divákově bytostné projekci do dramatu odehrávajícím se na jevišti snažil Bertold Brecht zamezit a volil tak cestu zcizení: „Jde o to, aby diváci neseseděli v hledišti jako hypnotizovaní, vytržení z normálního života, ale aby je herci na jevišti zábavným způsobem burcovali k duševní činnosti, k utváření vlastního úsudku. Proto Brecht soustavně ruší iluzi toho, že jsou diváci přítomni skutečné události. Brecht tím způsobuje, že se divák nemůže do hry příliš „vcítit“. Ve chvíli, kdy hrozí nebezpečí, že by se divák dostal do takového stavu „omámení“, přerušuje autor plynulý tok děje a zasazuje do něj komentář, song, titulek apod.”³¹ Vzhledem k tomu, že jump cut ignoruje změnu postavení kamery o alespoň 30°, zaniká u něj vazba na bázi záběru a protizáběru (tak jak tento postup známe zejména z klasické hollywoodské kinematografie 50. let, kdy nám pro snazší orientaci v časoprostoru postav slouží navíc ještě onen úvodní ustavující celek). Jump cut váže identickou velikost záběru a kompozici sám na sebe a perceptivně atakuje vnímání diváka.

Avšak to, čím Bertold Brecht způsobil revoluci v divadelní tvorbě Bordwell v analogii k jump cutu považuje za problém. Ona „unikátní perspektiva“ totiž dle Bordwella ve filmovém umění a prostřednictvím jump cutu způsobuje přímý odkaz k filmové kameře, k čemuž dle něj dochází ve chvíli, kdy se nemění úhel pohledu, ale došlo k nějaké změně mizanscénických prvků, čímž se odhaluje postavení kamery. Nejedná se však v případě jump cutu taktéž o efekt zcizení? A pokud si odpovíme kladně, nejde ve filmech užívajících jump cutu jako vazebného systému právě o tento efekt?

31

HAVELKOVÁ, Pavla. Zcizovací efekty v inscenacích Divadla Komedie. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2013, str. 18

4. ANALÝZA JUMP CUTU

Pokud odhlédneme od militantního přesvědčení Borwellova a pustíme se do výzkumu samotného jump cutu a jeho užití ve filmech, nezjistíme nic jiného, než že se jedná vědomý a plnohodnotný vyjadřovací prostředek, který stejně jako kontinuální stříhová skladba utváří časoprostor a psychologii postav, a navíc pracuje s výrazným perceptivním atakem na divákovo vědomí. To je samo o sobě natolik významotvorné, že se vskutku jedná o zásadní prvek filmové řeči, což se pokusím objasnit v dalších kapitolách této práce.

Filmy, jež jsem k analýze vybrala využívají jump cut nejen jako technickou finesu, nýbrž jde o přidanou hodnotou vyprávění.

4.1 JUMP CUT A SUBJEKTIVIZACE STAVU TOUHY VE FILMU ZAKÁZANÉ OVOCE (1998)

Film Zakázané ovoce natočil roku 1998 Steven Soderbergh jako adaptaci stejnojmenné knihy Edwarda Leonarda. Soderbergh zde poprvé v rámci svého celoživotního tématu exponuje George Clooneyho jako recidivistu a lupiče. Jeho postava Jacka Foleyho se živí přepadáváním bank a loupežemi. Při svém dalším útěku z vězení mu však do cesty za svobodou vstoupí policistka Karen Sisco, do které se zamiluje, což ohrozí poslední loupež jeho života – loupež diamantů v Detroitu, neboť se původně již chystal do důchodu.

Jedná se o žánrovou komedii, která však využívá mnoho různých časoprostorových rovin od flashbacků a flashforwardů, přes sny a představy, které se následně prolínají s realitou postav. Ona časová diskontinuita je pak v rámci adaptace přenesena z knihy a mimo jiné souvisí s autorem předlohy Edwardem Leonardem, který ve svém díle mění časové roviny z ničeho nic stylem: „*O tři roky dříve*

byl Jack Foley...“, tedy skoky z jedné časové roviny do druhé jsou přirozeným aspektem jeho literárního vyprávění. Stejně tak k tomu ve svém filmu přistupuje Soderbergh a neváhá do struktury vpašovat i sny a představy ústřední dvojice tedy Jacka a Karen.

V rámci stříhové skladby se tak ve filmu objevují křížové a paralelní montáže, v jednotlivých situacích pak skoky po ose a stejně tak jump cuty, tzn. že Soderbergh ke skladbě filmu přistupuje diskontinuálně v rámci jeho celku po celou dobu, vyjma prvního jednání, kdy úvodní loupež, která končí nezdarem, vyústí v následný Jackův útěk z vězení, což je jediná linie reálného časoprostoru ve filmu.

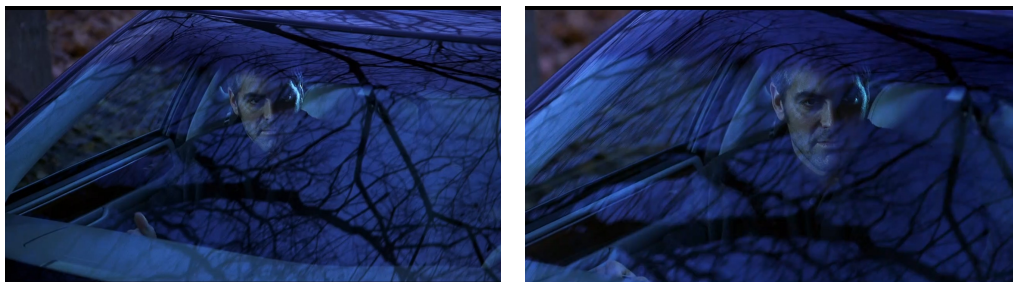
Jump cut je zde (zřídka užitou) figurou, která však důsledně provází pouze hlavní postavu Jacka v jeho putování a vyskytuje se zásadně v situacích, které souvisí s Karen Sisco, tedy objektem jeho touhy:

Příklad č.1: Jack se svým parťákem domlouvá cestu do Detroitu za diamanty, avšak během telefonátu se nevyhne zmínce o Karen.



Obr. 2

Příklad č. 2: Jack čeká v autě, hraje si se zapalovačem (což je rekvizita spojená s Jackem počas celého filmu) a v druhé ruce drží novinový výstřížek s článkem o postupujícím vyšetřování útěku z vězení, kde je také fotografie Karen.



Obr. 3

Příklad č. 3: jump cut propojuje dvě paralelní situace, kdy je Jack s Karen v restauraci a vedle toho je zde stříhaná totožná situace avšak s Karen v hotelovém pokoji.



Obr. 4

Příklad č. 4: Karen Jacka zpacifikovala a předává ho policii



Obr. 5

Příklad č. 5: Jack sedí v policejním voze a má být z Detroitu převezen zpět na Floridu (v obrněné policejní dodávce sedí na sedadle spolujezdce Karen, což v tuto chvíli Jack zatím netuší).



Obr. 6

Ve všech uvedených příkladech, je zde jump cut použit zejména a jedině proto, aby vlivem elipsy prodloužil čas, během kterého Jackovy myšlenky směřují ke Karen a subjektivizoval tak změnu Jackova vnímání času pod vlivem Jackovi zamilovanosti.

Současně je zde jump cut využit koncepčně střídme, takže snadněji upoutá divákovu pozornost vůči významu, kterého je zde nostelem.

4.2 JUMP CUT A DÁNSKÉ BUDOVÁNÍ REALISMU POD RELIKTY Vlivu DOGME 95 VE FILMU PO SVATBĚ (2006)

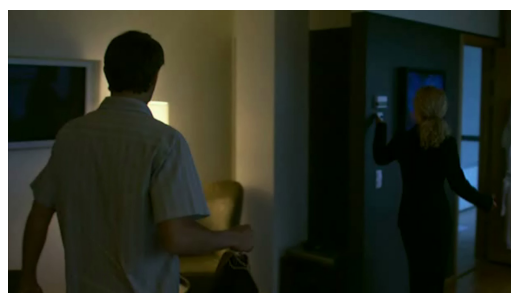
Dánský film *Po svatbě*, v jádru konzervativní melodrama, kráčí již v reziduu hnutí Dogme 95 a vybírá si z něj především jeho formální syrovost, třebaže již řádně okleštěnou. Zůstává především ruční kamera, která v rámci vazby dovoluje pružněji nacházet v záběrech pohyb, na který je skladba nejčastěji vázána. Oproti filmu *Zakázané ovoce* je zde jump cut využit od začátku do konce filmu téměř v každé scéně.

Hlavní postava Jacob Petersen (Mads Mikkelsen) je zaníceným dobrovolníkem v krachujícím sirotčinci v indické Mumbai. Po 20 letech je nucen se vrátit do rodného Dánska, vzhledem k podmínce multimilionáře Jorgena (Rolf Lassgård) jež sirotčinci přislíbil finanční pomoc, avšak pouze tehdy, když se s ním Jacob setká osobně v Kodani. Jacob neochotně přijíždí do Dánska, setkává se s Jorgenem, kterého problematika sirotčince zajímá jen letmo a dále pak trvá na tom, aby v rámci dobrých (potenciálních) obchodních vztahů navštívil svatbu jeho dcery Anny konající se druhý den. Neschopen odmítnout pozvání mecenáše, potkává Jacob na okázale snobské svatbě svou bývalou přítelkyni Helene (Sidse Babett Knudsen), která s ním před dvaceti lety žila v Indii a je však současnou Jorgenovou manželku a matkou Jorgenovy dcery Anny, jež se vdává. A jak už to tak v dánském filmu chodí, (rodinná) oslava odstartuje dramatický sled událostí, které postupně odkryjí pravý důvod Jorgenovy podmínky Jacobovy cesty do Kodaně.

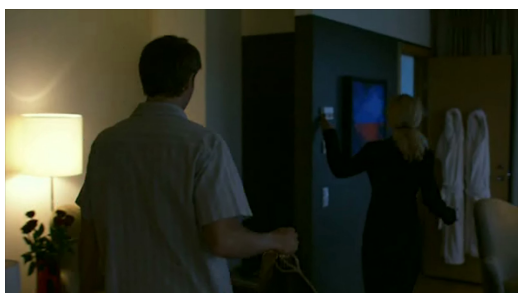
Tak jako již v jejím předchozím filmu *Otevřená srdce (2002)*, i zde Susanne Bier využívá jump cutu ve vazbě záběrů k subjektivizaci postav vůči divákovi, a to v situacích, kdy postavy

prožívají pro jejich vývoj klíčové emoce nebo jsou konfrontováni s nastalými událostmi:

Příklad č.1: Jacob se po 20 letech ocitá v Kodani, jež tvoří kontrast s chudým sirotčincem v Indii, což je však prostřední pro Jacoba přirozené, narozdíl od luxusního hotelového pokoje, kterým ho provádí recepční:



Obr. 7 ...zde je televize...



Obr. 8 ...zde je trezor a terasa...



Obr. 9 ...tady je minibar.



Obr. 10 ...recepce je k dispozici 24/7.

Jacobova zmatenost je v této sekvenci podpořena jump cuty, které trhají plynulost jeho vnímání, potažmo vnímání diváka. Zároveň pak jump cuty nabízejí rychlý sled záběrů s popisem hotelového pokoje, ve kterém nechybí sauna ani klimatizace a podporují onu zmatenost. Skladba záběrů je zde vázána na postavu recepční, která gestem ruky ukazuje na vypínače, které Jacob 20 let neviděl a současně nabízí pohyb, který vede divákovu pozornost, jež současně odvrací od stříhu.

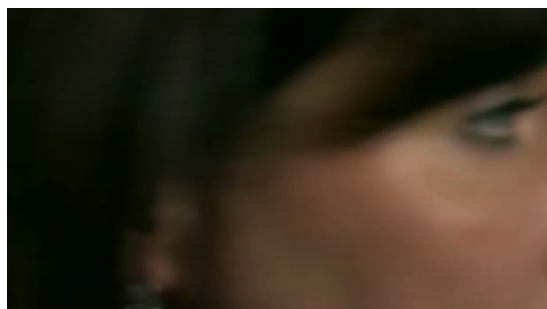
Film důsledně pracuje s velkými detaily očí. V rámci těchto záběrů sledujeme nejčastěji reakce postav, a to v jump cutech, které přerušují trvání a vytvářejí rozdíl před zprávou/informací, kterou postava zpracovává a následně poté v reakci na ní, k čemuž pak poslouží jemná mimika očí:

Příklad č. 2: Helene sleduje Jacoba, který přichází do kostela na svatbu:

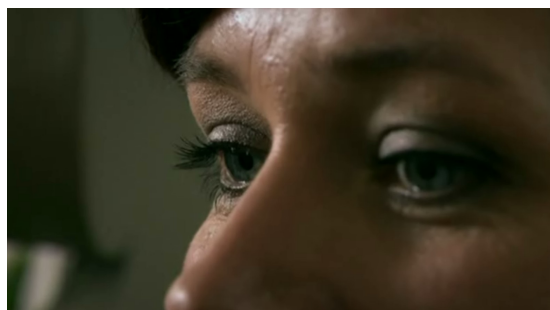
1a) nejprve vidíme akci...



1b) ...vázanou přes
pohyb hlavy...



2) ...na reakci³²



Obr. 11

³² Helene Jacoba viděla naposledy před 20 lety, kdy s ním žila v Indii, nyní ho z důvodu této "náhody" potkává na svatbě své dcery...

Příklad č. 3: Jacob se v rámci proslovu během svatby dovídá, že Jorgen není biologickým otcem Anny a rychle si odvodí, že je jím on sám, neboť před dvaceti lety žil s Helene v Indii, kde se s ním Helene rozešla a vrátila se zpět do Dánska...



Obr. 12

Helene ví, že probíhající proslov, ve kterém nic netušící Anna děkuje svému nebiologickému otci Jorgenovi, což explicitně zmiňuje, již nemůže zastavit a že Jacob je přítomen mezi svatebními hosty. Zatímco slyšíme plynulý Annin projev, který podporuje trvání nesnesitelné situace, současně sledujeme záběr na tvář Helene, jež je protkána jump cuty. Sledujeme tak stupňující se nervozitu, která je prostřednictvím jump cutu divákovi subjektivizována a graduje. Souvislé mluvené slovo Anny pak, ve zvuku váže celou sekvenci a přispívá k plynulosti vazby neboť spojuje časoprostor svatební události v bílém party stanu včetně existence jejich postav.

Příklad č. 4: Prostřednictvím jump cutů poté sledujeme reakci Jacoba ve velkých detailech očí: přes vztek, po dojetí.

Záběr na obě oči, avšak separovaně v detailu váže navíc díky změně barvy v pozadí Jacoba z červeno-hnědé na světle modrou. Vazbu navíc podporuje snímání kamery bez stativu z ruky:



Obr. 13

Příklad č.5: Helene během klíčového telefonátu s rodinným lékařem Dr. Philippsenem v druhém jednání v rámci twistu zjišťuje, že je Jorgen nemocný. V záběru 1B sledujeme rozdíl v emoci oproti záběru 1A, během kterého Helene poslouchá zdrcující Jorgenovu diagnózu. Zpracování reakce pak nevidíme v jejím procesu, ale již jen jako výsledek tohoto procesu, což utváří rozdíl. Šok, který Helene prožívá je divákovi subjektivizován právě takovýmto jump cutem, bez předchozího upozornění, aby zpráva zprostředkovaně byla šokující i pro nás, přestože diagnóza ve filmu nikdy nepadne, vlivem dalších znaků odtušíme, že jde o nemoc smrtelnou.

1A.)

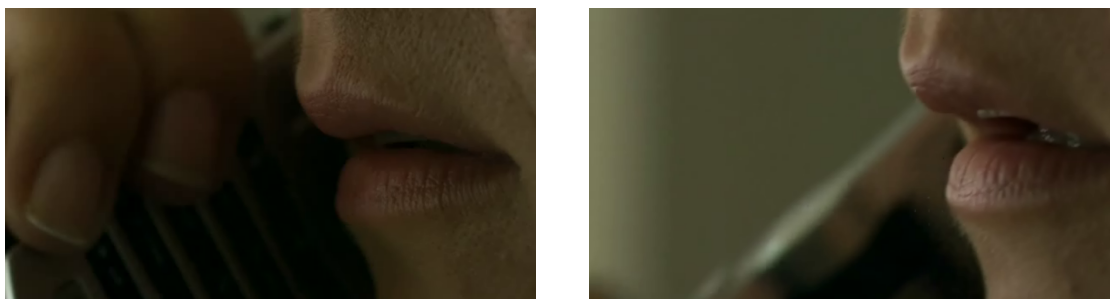


1B.)



Obr. 14

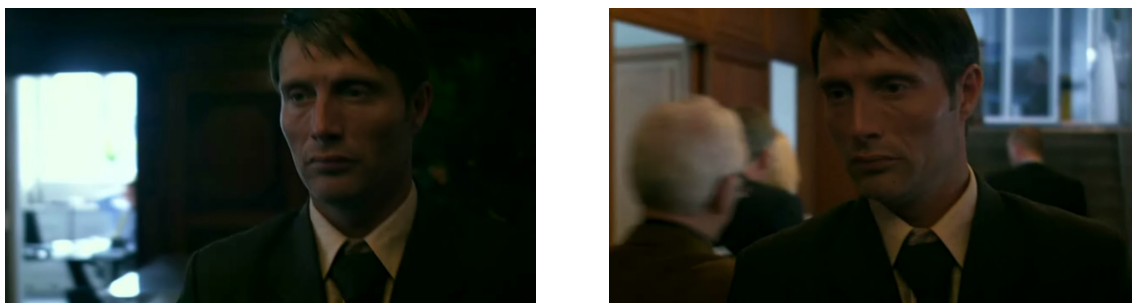
Příklad č. 6: Rozdíl v reakci úst navíc doplní i změna v tonalitě obou záběrů. V prvním záběru vidíme tmavou levou část, kdy Helene drží telefon. V druhém záběru již Helene paralyzována informací odkládá telefon a my tak můžeme sledovat světlou zeď ložnice.



Obr.15

Příklad č. 7: Změna tonality záběru v rámci jump cutu je pak velice častým postupem pro takovou vazbu, neboť současně zajišťuje rozdíl. Takovou vazbu pak spojuje postava, která prostředím prochází, potažmo projíždí:

Jacob odchází ze schůzky s Jorgenem...



Obr. 16

Jorgen přijíždí domů...



Obr. 17

Příklad č. 8: Zdrucující informaci o Jorgenově nemoci pak předcházelo hledání indicií, protože všem zúčastněným začíná docházet, že Jorgen ví víc než oni a že je celá situace s Jacobem v Dánsku pro všechny zúčastněné až příliš velká náhoda, jak sama Helene zmíní v prvním jednání filmu. V rámci hledání klíčů od Jorgenovy skříňky (kde Helene najde Morfium, což vede k telefonátu s Dr. Philippsenem), pak můžeme být svědky jump cutu, který váže dvě různá jetí téhož záběru:

1.A



1.B



Obr. 18

Helene hledá klíč od Jorgenovi trezorové skříňky v jeho šatní skříni a jeden z regálů přitom téměř vyhází ven - záběr 1A. Následuje však záběr, kdy totožnou policičku vidíme zaplněnou, avšak Helenina akce v hledání klíče je stejně intenzivní - záběr 2B. Jump cut zde váže dvě jetí a překrývá je přes sebe, což však váže Helenina fyzická akce. Časově je tak hledání prodlouženo nejen vlivem elips, ale i umělým prodlužováním akce, čímž se stupňuje naše nervozita, v takových chvílích subjektivně taktéž vnímáme okolní čas jako mnohem pomalejší.

Příklad č. 9: Jump cut je ve filmu Po svatbě užíván *konceptně*, aby udržel divákovo vnímání nastavené vůči takovým střihům od začátku do konce. Proto se jump cut vyskytuje i mimo situace a psychologizování postav a přispívá tak obecně k módu observace a k budování realismu takřka dokumentárního po celou dobu filmu:

V expozici filmu sledujeme Jacoba odjíždějícího z Mumbaje na letiště, během čehož sledujeme z jeho perspektivy indickou ulici z okna taxíku:



Obr. 19

Také kluci, kteří si na svatbě krátí chvíle hraním fotbalu jsou doprovázeni jump cuty, abychom od začátku přes prostředek a konec filmu stále vnímali konstantní nastavení stříhové skladby:



Obr. 20

Příklad č. 12:

Jump cut je ve filmu využit také k přechodu mezi časem a místem. Ovšem mnozí teoretici by snad raději použili termín match cut, tedy "střih kompoziční návaznosti". Zde se jedná o střih mezi Dánskem, kde se ve vaně milenecky objímá Helene s Jorgenem a Indií, kde se loučí Jacob s ředitelkou sirotčince. Takový střih má zde úlohu zejména srovnávací:



Obr. 21

Obecně lze říci, že skladebná koncepce filmu *Po svatbě* je vystavená tak, aby co nejlépe divákovi subjektivizovala vnitřní vnímání postav modulací času. To proto, bychom byli jako diváci postavám v jejich vypjatých emočních situacích blíže a mohli tak jejich realitu porovnávat s realitou vlastní, již odžitou. Z té nám v paměti zůstává také fyzické prožívání. Právě to je nutné divákovi zprostředkovat. V rámci tohoto textu se domnívám, že v tomto filmu se to daří.

4.3 JUMP CUT VE FILMU U KONCE S DECHEM

Již zmíněný film *U konce s dechem* je debutem francouzského režiséra Jean-Luc Godarda, který jej natočil roku 1959. Tento film se stal během několika týdnů pro francouzskou novou vlnu ikonickým, neboť se v něm mísila její esence co do obsahu tak současně i formy a stylu. Dobová filmová kritika s sebou přinesla pojmy jako "enfant terrible", kterým onálepkovala samotného Godarda, avšak pouze její část z něj učinila vizionáře na poli (již tehdy) povadající kinematografie.

Godard sáhl po jednoduché zápletce spratkovitého mladíka Michella Piccarda (Jean-Paul Belmondo), který v expozici filmu ukradne auto a následně zastřelí četníka, jež ho pronásleduje. Zatímco po něm policie neúspěšně pátrá, potuluje se Paříží, skáče z jednoho odcizeného kabrioletu do druhého, shání peníze pro útěk do Itálie a je zamilován do krásné Patricie Franchiniové (Jean Sebergová), americké studentky žurnalistiky, která není s to se rozhodnout, zda Michella také miluje. Bezstarostnost, která čpí z ústřední dvojice, jež byla sama o sobě jistým výsměchem konzervativní francouzské společnosti, byla přitažlivá ve své provokaci, a to pak zejména v Godardově ztvárnění, kdy na pole již zkostnatělé kinematografie dokázal přinést zejména jednu (pro tento text) důležitou inovaci v oblasti střihu a tím byl právě jump cut.

V rozhovoru s americkým kritikem Andrew Sharrisem Godard popisuje koncepci jump cutu v tomto filmu takto: *"Pravda je taková, že pokud nejste opravdu zdatný, většina prvních filmů je příliš dlouhá a vy pak následně během dvou až tří hodin ztratíte rytmus a své diváky.*

U konce s dechem mělo v prvním střihu dvě a půl hodiny a producent nám řekl, "Musíte vystříhnout jednu hodinu." A my se rozhodli to udělat matematicky. Tady vystříhneme tři sekundy, tři tady, tři tady, tři tady, a později jsem zjistil, že nejsem prvním

režisérem, který tohle dělá. Stejný proces byl popsán v memoárech Roberta Parrishe, jež byl stříhačem Roberta Rossena a stříhal jeho film Všichni královi muži (1949) byl asi třetím nebo čtvrtým stříhačem tohoto filmu, protože jeho předchůdci nebyli schopni film ustříhat. Parrish Rossenovi řekl: "Pojďme zkusit něco jiného. Podíváme se na každý záběr a zachováme z každého jen to, co má energii. Pokud bude takové místo na konci, vyhodíme začátek záběru. Pokud to bude na začátku, vyhodíme konec." A to je přesně to, co jsem já udělal později, aniž bych věděl, co udělali oni. Ovšem já tehdy řekl, "Nechme tam pouze to, co se mi líbí." ³³

Nahodilost v rámci stříhové skladby je při bližší analýze filmu evidentní. Avšak stříhová skladba je vázána nejčastěji pohybem (nejen) těkajícího Michella, který se zastaví pouze jednou, v nejdelší dialogové scéně filmu - v posteli hotelového pokoje Patricie. Právě pohyb má v tomto filmu zásadní vliv na kvalitu vazby. Avšak technicky popřípadě významově zvládnutý jump cut je v tomto ač určujícím filmu spíše vyjímkou...

Příklad č. 1: Jak již Godard zmínil v citátu výše, film bylo nutné razantně krátit. V rámci toho se asi nejlépe nabízí krátit sekvence jízdy autem, neboť reálný čas trávený v autě by ve filmu U konce s dechem vystačil minimálně na hodinu divákova času:

³³ <https://www.interviewmagazine.com/film/new-again-jean-luc-godard>



Obr. 22

V rámci pohybu auta ve kterém sedíme je nám vzhledem k perspektivě z místa spolujezdce za čelním sklem auta nabídnut prakticky vlastní subjektivní pohled tedy POV diváka na situaci na silnici. Volbou jump cutu právě v této sekvenci, a právě z tohoto (divákova) úhlu pohledu, kde vlivem ubíhající perspektivy z auta je každý takový střih divákem ihned velmi jasně rozpoznatelný, sílí celkový pocit diskontinuity. Skladbu pomáhá vázat jednotící kompoziční prvek, kterým je jedoucí auto v levé straně obrazu, které se však typově proměňuje, avšak naše pozornost na něm zůstává upřená i vzhledem k jeho oblému tvaru. Čímž ji strhává od pozornosti vůči střihu. To, že je tato sekvence použita v expozici je pak zásadní pro nastavení divákova vnímání vůči celku filmu, neboť jump cuty a nejen ty jsou v rámci diskontinuální střihové skladby užity více či méně koncepčně, avšak konstantně po celou dobu filmu.

Příklad č. 2: V jiné situaci se opět nacházíme v autě, nyní již s Patricií a zde již nejsme my, diváci na sedadle spolujezdce, nýbrž je jím Patricie. Perspektivu měnícího se prostředí za oknem v jehož popředí vidíme Patricii pak už čteme skrze její subjektivní vnímání situace s Michellem v autě a především pak vnímáme její postavu jako tu, ku které se význam jump cutu vztahuje. Subjektivně jsme s Patricií dlouho. Travíme s ní potřebný čas pro naší vlastní psychologizaci její postavy.

Sekvence jízdy autem je ve zvuku vázána také vlivem dialogu mezi Michellem a Patricií. Michelle naléhá, že bez Patricie nemůže žít, Patricie pak ve své prchavosti (snad možná spíše lhostejnosti) na Michella nereaguje. Vedle kompozičních a tonálních změn, které pozorujeme ve skladbě pak ale navíc i Michellovy poklonky vůči Patricii napomáhají samotnému vnímání jump cutu neboť tak skladbu rytmizují. Michelle vyjmenovává jednotlivé části těla Patricie, které na ní miluje a s vyjmenováváním těchto slov se pak rytmicky stříhá do jízdy v autě - čímž je kladen důraz na Michellovo sdělení:



Obr. 23

Vzhledem k ubíhající perspektivě a také tomu, že se jedná o silnici, kde nám ve skladbě pravděpodobně pomůžou i ostatní jedoucí auta, se zde párkrát povedlo jump cut vázat právě na ostatní auta v pohybu. Za další se pak vážou ty stříhy, které tvoří velký kontrast v tonalitě. Také Patriciina ruka, jež vyndává zrcátko váže záběry na pohyb.

Příklad č. 3: V rámci jump cutu je zde i několik dalších míst, které skladebně po technické i významové stránce nevážou. Tady pak pod povrchem nálepky progresivního formálního stylu filmu *U konce s dechem* prosvítá ona nahodilost v rámci montáže, která je při bližší analýze evidentní.



Obr. 24

Během schůzky Patricie a jejího nadřízeného z redakce novin, sledujeme jump cuty v dialogové sekvenci jejich rozhovoru v kavárně. Jediným pohyblivým prvkem kompozice záběru na novináře poklonkující Patricii je opět jedoucí auto, které sledujeme za oknem kavárny. Tentokrát jde však o velký celek, ve kterém je vůz sotva vidět. Další pohyb v záběru chybí. Ani sama postava novináře se příliš fyzicky nehýbe. Ruka zapalující doutník je elipsou vystřižena, tudíž nevidíme ani kuřákům tolik známé zhasínání zápalky (na které by se bylo bývalo vázalo nejlépe).

Laciný novinářův úsměv už vůbec nelze považovat za pohyb, jež by měl navíc pomoci vazebnosti skladby.

Novinář je ve statické pozici sedíc u stolu, minimální pohyb rukou není stříhaný na jejich fyzický pohyb, ale až následně, když jsou ruce již v klidové fázi. Pozadí taktéž nenabízí pohyb a neprobíhá zde ani změna kompozice či tonality. Časově se pak subjektivně nedostavuje pocit prodloužení času, protože skladba neobsahuje rozdíl, který by v rámci srovnání mohl nabídnout proměnu, jež se potenciálně uskutečnila za uplynulý (vystřižený) čas. Vazba tak působí rušivě, stříhy na sebe upozorňují bez zjevného důvodu. Scéna navíc není stříhaná tak, abychom jí četli z perspektivy Patricie. Potom bychom snad mohli v rámci analýzy říci, že Patricii rozhovor nezajímá, tudíž promluvu kolegy novináře nevnímá uceleně, ale jen letmo. Což však není pravda, Patricie s novinářem flirtuje a navíc jde o jejího nadřazeného, který jí svěruje důležitý rozhovor se slavným spisovatelem Parvulescem...

To, že Godard skutečně do všech detailů nepřemýšlel příliš nad koncepcí celku skladby, a to především technické koncepce jump cutu v rámci jeho provedení je zřejmé. Naproti tomu však pomocí nich dokázal vytvořit temporytmus, který v rámci divákovy vnímání filmu odpustí i stříhovou skladbu, která neváže, protože se postupně od vnímání expozice stává pro film přirozenou. V rámci psychologizace postav ve filmu a také něčeho, co nazvu "revolučním mládím" se pak skladba velmi blíží subjektivnímu vnímání života z perspektivy samotného Michella a jeho přirozeného prostředí ve filmu, tedy vzdor ku konzervatismu a obdiv k anarchismu, téma Godardem mnohokrát řešené především v následujících letech od vzniku tohoto filmu a dále pak i mimo jeho filmové aktivity.

ZÁVĚR

Jump cut je nástroj, kterým lze subjektivizovat vnímání diváka a přiblížit ho tak rozpoložení postav a situací v rámci narativního filmu, neboť pracuje s reakcí a rozdílem, jehož výsledek sledujeme na plátně takřka ihned. Je však nutné s jump cutem pracovat vědomě a koncepčně, jedině tak lze výsledný emocionální prožitek divákovi přiblížit.

Důležitým prvkem pro technicky správný a proveditelný jump cut, je pohyb. Právě vazba na pohyb snižuje v rámci trvání efekt onoho "poskočení" a minimálně pak narušuje kontinuitu vnímání, přestože se jedná o diskontinuální vazbu.

Rozdíl v záběrech, jež chceme vázat, který také stojí za úspěšnou vazbou záběrů obecně, pak hraje zásadní roli i ve vazbě jump cutu. Je to právě již zdůrazněný pohyb, který je důležitý pro stržení pozornosti diváka od stříhu samotného, který s sebou přirozeně rozdíl přináší, neboť stříh v pohybu nabízí nalézt jeho aktivní a následně pasivní fázi. Rozdíl však zajistí i tonalita v záběrech, která střížená na sebe, avšak v rozdílné aranži obdobně zajistí rozdíl ve vazbě.

Kultovnímu francouzskému filmu *U konce s dechem* pak budme vděční za jeho odvážnou práci s jump cutem, která stála za jeho definitivním pojmenováním a zde také poděkujme americké filmové kritice, ač právě u tohoto filmu s ohledem na formální strukturu a jump cut platí, že není všechno zlato co se třpytí...

Závěrem i pro tento text platí Godardův postesk nad nutností něco (času) vypustit: *"Naopak v U konce s dechem, jsem nemohl říci vše. Mohl jsem říct jen některé věci, ale které? Vlastně už to je dobrý začátek: vědět, co se nemá sdělit. Byl jsem tedy nucen něco vypustit, a tak zůstalo jen to důležité, co bylo třeba říct."*³⁴

34 GODARD, Jean-Luc, Helena BENDOVIÁ a David ČENĚK. *Jean-Luc Godard - texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005. Edice 20/21.

ZDROJE

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární:

BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti.

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013.

GODARD, Jean-Luc, Helena BENDOVIÁ a David ČENĚK. *Jean-Luc Godard - texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005. Edice 20/21.

HAWKING, Stephen. *Vesmír v kostce*. Praha: Argo, 2002.

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

VALUŠIAK, Josef. *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000.

VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012.

Sekundární:

BORDWELL, D 1984, 'JUMP CUTS AND BLIND SPOTS', WIDE ANGLE, VOL. 6, PP 4-11.
dostupné na: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Wide%20Angle_vol6_no1_4.pdf

HAVELKOVÁ, Pavla. *Zcizovací efekty v inscenacích Divadla Komédie*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2013.

BRADÁČOVÁ, Anna. *Bergsonovo pojetí času*. Diplomová práce. Technická universita v Liberci. Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická. Liberec, 2012.

MUSILOVÁ, Martina. *Zdravá schizofrenie*. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2007.

Internetové zdroje:

<https://www.interviewmagazine.com/film/new-again-jean-luc-godard>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Persk%C3%A9_um%C4%9Bn%C3%AD#Tkan%C3%AD_koberc%C5%AF

Seznam citovaných filmů:

Po svatbě (Susanne Bier, 2006)

U konce s dechem (Jean-Luc Godard, 1959)

Zakázané ovoce (Steven Soderbergh, 1998)

Seznam použitých obrázků:

Obr. 1 Screenshot z filmu Po svatbě (Susanne Bier, 2006)

Obr. 2 - Obr. 6 Screenshot z filmu Zakázané ovoce (Steven Soderbergh, 1998)

Obr. 7 - Obr. 21 Screenshot z filmu Po svatbě (Susanne Bier, 2006)

Obr. 22 - Obr. 24 Screenshot z filmu U konce s dechem (Jean-Luc Godard, 1959)