

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

**STŘIHOVÁ SKLADBA**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**TEORIE FILMOVÉHO RYTMU  
KAREN PEARLMANOVÉ**

**Mikuláš Svoboda**

Vedoucí práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Oponent práce: doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D.

Datum obhajoby: 14. 9. 2023

Přidělovaný akademický titul: BcA.

**Praha 2023**

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
FILM AND TV SCHOOL

**DEPARTMENT OF EDITING**

BACHELOR'S THESIS

**KAREN PEARLMAN'S  
THEORY OF FILM RHYTHM**

**Mikuláš Svoboda**

Thesis advisor: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Examiner: doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D.

Date of thesis defense: 14. 9. 2023

Academic title granted: BcA.

**Praha 2023**

# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

## **Teorie filmového rytmu Karen Pearlmanové**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Mikuláš Svoboda

## **Poděkování**

Děkuji doc. Zdeňku Hudcovi, PhD. za vstřícné vedení bakalářské práce, pedagogům a spolužákům KSS za podporu a podnětné rady během celého bakalářského studia, rodičům za jejich upřímnou péči a trpělivost, Timonovi a Julii za jejich sourozeneckou ochotu pomáhat mi, Alžbětě za pomoc s korekturami této práce a Zuzaně spolu s Oldou za štěstí a oporu kterou mi dávají.

## **Abstrakt**

Ve své bakalářské práci se věnuji teoretickému dílu australské filmařky, tanečnice a pedagožky Karen Pearlmanové a kriticky reflektuji její poznatky o stříhové skladbě a filmovém rytmu, které v sobě propojují zájem o taneční choreografii, psychologii vnímání a praktický proces stříhu filmu. Mým cílem je Karen Pearlmanovou zařadit jako teoretičku do kontextu vývoje uvažování o filmovém rytmu, pohybu ve filmu a stříhové skladbě. Ona sama vychází z úvah sovětské montážní školy, ale její pojetí rytmu a jeho analytické rozčlenění do jednotlivých rytmických činitelů odkazuje také na vliv francouzské filmové teorie 20. let a mým zájmem je především vystihnout, v čem debatu o rytmu rozvíjí dál a proč je aktuální se tímto tématem zabývat bezmála sto let po obou zmíněných hnutích.

## **Abstract**

In my bachelor's thesis I examine the theoretical work of Australian filmmaker, dancer and teacher Karen Pearlman and critically reflect on her findings on film editing and rhythm, which incorporate her interest in dance choreography, psychology of perception and practical process of editing a film. My goal is to categorize Karen Pearlman as a theoretician into the context of development of thinking about rhythm, movement and editing in film. She is basing her thoughts on the Soviet montage school, but her approach to rhythm and its analytical segmentation into separate rhythmic factors refers to an influence by French film theory of 1920s and my interest is foremost to aptly depict in what way she moves the discussion of rhythm forward and why is it topical to engage in it nearly one hundred years after the mentioned schools of thought.

# Obsah

1.	Úvod.....	1
2.	Karen Pearlmanová a její model stříhového rytmu.....	4
	1.1. Problematika filmového rytmu .....	4
	1.2. Mapa rytmu.....	8
	1.3. Co je to rytmus?.....	10
	1.4. Nástroje rytmizace.....	14
	1.5. Účely rytmizace.....	24
3.	Kritické zhodnocení modelu.....	30
	2.1. Geneze textu <i>Cutting Rhythms</i> .....	30
	2.2. Způsoby výkladu stříhové teorie rytmu.....	32
	2.3. Absence zvuku a jeho role v tvorbě rytmu.....	35
	2.4. Rytmus je vše.....	37
4.	Závěr.....	40
5.	Prameny a literatura.....	41
	5.1. Prameny.....	41
	5.2. Literatura.....	41

# 1. Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji teoretickému dílu australské filmařky, střihačky, teoretičky, taneční choreografky a pedagožky Karen Pearlmanové.<sup>1</sup> Kriticky reflektuji její poznatky o stříhové skladbě a zejména o rytmu. Její teoretické práce v sobě propojují zájmy o taneční choreografii, psychologii vnímání a praktický proces stříhu filmu. Mým cílem je Karen Pearlmanovou zařadit do kontextu vývoje uvažování o filmovém rytmu, pohybu ve filmu a stříhové skladbě. Základním pramenem této práce je publikace, která v sobě zahrnuje většinu zásadních tezí Pearlmanové o stříhu a rytmu: *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, mimo to pracuji s některými jejími publikovanými texty pro Macquarie University v Sydney, kde působí.<sup>2</sup>

Pearlmanová sama přiznává, že vychází z úvah sovětské montážní školy, ale její pojetí rytmu a jeho analytické rozčlenění do jednotlivých rytmických činitelů odkazuje také na vliv francouzské filmové teorie dvacátých let. Jednou z cest, jak plánuji definovat přínos autorky k současnému stavu poznání a v čem debatu o rytmu rozvíjí dál, je srovnávat její závěry s úvahami zmíněných francouzských autorů dvacátých let, příslušníků sovětské montážní školy a jiných, pozdějších autorů, kteří se tématu věnovali. Primárně ovšem budu kriticky hodnotit a reflektovat její úvahy samotné, a případně to, jak jsou poplatné samotnému tvůrčímu aktu.

Nejprve uvedu práci úvahou nad problematikou filmového rytmu obecně a proč je relevantní se jím zabývat, načež představím a vysvětlím poměrně specifickou terminologii, kterou Karen Pearlmanová užívá ve svých úvahách o rytmu a vůbec její osobitý přístup k tématu, jemuž se již věnovalo velké množství rozličných teoretických prací. Během tohoto výkladu, a také následně po něm

---

<sup>1</sup> Dr. Karen Pearlmanová je ředitelkou oceňované Physical TV Company, kde režíruje, produkuje a stříhá dramata, dokumenty a taneční filmy. V současné době učí na Macquarie University. Karen je bývalou prezidentkou Australského svazu střihačů a čtyřnásobná nominantka na nejlepší stříh v každoročně udíleném ocenění Australského svazu střihačů.

<sup>2</sup> Jsou jimi: PEARLMAN, Karen. *On Rhythm in Film Editing*. In: CARROLL, Noël. *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. 1. vydání. LOT, Shawn. DI SUMMA, Laura T. Cham: Palgrave Macmillian, 2019, ISBN 978-3-030-19600-4. a PEARLMAN, Karen. *Editing and Cognition Beyond Continuity*. *Projections*. 2017, 11(2), 67-86, ISSN 1934-9696. Dostupné z: doi:10:3167/proj.2017.110205

kriticky zhodnotím model jako takový a částečně jej srovnám s teoriemi dalších autorů věnujících se filmovému rytmu. Tyto vybrané autory volím na základě relevance k danému tématu. Daniel Kahneman je v textu práce citován, neb Pearlmanová operuje s pojmy z kognitivní teorie a té se Kahneman podrobně věnuje. Střihači jako Paul Hirsch a nebo Walter Murch jsou v textu citováni, protože se k rytmu vyjadřují ze svých pozic praktikujících střihačů, a navíc jsou zástupci autorů, jejichž tvorba nesahá do tak vzdálené minulosti, aby mezi nimi a Pearlmanovou byla tak dalekosáhlá propast, jako je mezi ní a např. Sergejem Ejzenštejnem. I přesto srovnání autorčiných teorií s těmi Ejzenštejnovými a Moussinacovými má v mé práci své místo, protože na tak časově odlehých bodech lze demonstrovat univerzálnost jistých zákonitostí teorie filmového rytmu. V textu se několikrát objeví i citace dvou tuzemských autorů Josefa Valušiaka a Jana Kučery. Ty volím ne proto, že sama autorka o nich může mít povědomí (ani jeden z textů obou autorů nebyl doposud přeložen do angličtiny), ale naopak kvůli tomu že se jejich tvorba vyskytuje mimo Pearlmanové záběr anglofonní literatury. Z podobného důvodu volím čerpat také z textu Tomáše Hoffmanna Polenského, v němž sice o rytmu mluví pouze mimoděk, ale řada jeho úvah se ukazuje jako velmi podnětná pro analýzu teorie rytmu.<sup>3</sup>

Žádný z textů Karen Pearlmanové dosud nebyl přeložen do češtiny, tudíž vycházím z originálních textů v anglickém jazyce. To mi dává příležitost pracovat s jejím vlastním názvoslovím v jeho původním významu a převádět pojmy do češtiny ne doslovně, ale tak, aby byla zachována původní myšlenka. Stejně postupuji u dalších anglofonních autorů. Literaturu francouzských a sovětských autorů zkoumám v českých nebo anglických překladech.

Předmětem zájmu je především způsob s jakým autorka ke zkoumání rytmu přistupuje – analyticky, deskriptivně, pedagogicky či jinak. Stěžejní vlastností většiny teorií rytmu je jeho rozčlenění do určitých kategorií a podkategorií součinitelů výsledného rytmu. Někteří autoři o svůj vlastní model kategorizace významnou měrou opírají své vlastní hypotézy a proto je podstatné věnovat mimo jiné pozornost tomu, jak autorka rytmus dělí a jaké názvosloví používá pro prvky v něm obsažené. Pearlmanová konkrétně využívá své

---

<sup>3</sup> Jde o text POLENSKÝ, Tomáš Hoffmann. Narativní trhliny a jejich kompenzace. In: K tvarozpytu montážních struktur. Olomouc: PAF, 2015. ISBN: 978-80-87662-09-0.



vlastní velmi rigidní dělení, a i proto mu věnuji celou samostatnou kapitolu. Jiní autoři jako např. Ejzenštejn jsou v tomto ohledu méně systematictí, v tom smyslu, že nevytváří nutně systém, který by měl za úkol ve čtenářově mysli nakreslit jakousi mentální mapu rytmu a spíše než deskriptivní metody využívají preskripce k tomu, aby vystihli jak montážní postupy mohou vytvořit určitý rytmický dojem z díla. To souvisí s historickým vývojem a není to pouze nahodilý rozdíl srovnávaného autora a autorky.

Publikační činnost Karen Pearlmanové nesahá do příliš daleké minulosti (svou disertační práci publikovala v roce 2006 a od té doby publikuje další texty zabývající se tématem filmu, rytmu, střihu a kognice) a mohli bychom téměř s jistotou tvrdit, že jde v současné době o jedinou autorku, která se s takovým vypětím věnuje rytmu. Její práce nebyla podrobena ve větší míře odborné kritice, ani rozsáhlé reflexi ze strany praktikujících střihačů – filmařů. Výjimkou jsou některé odborné texty akademiků, jež využívají Pearlmanové mapu rytmu jakožto prostor pro další úvahy. Uvést mohu například Szilvii Ruszev, která podrobila koncept rytmických trajektorií navržený Karen Pearlmanovou vlastní zevrubné analýze a aplikovala je na vlastní filmové experimenty.<sup>4</sup>

Cíl této bakalářské práce je ovšem prozkoumat teorii filmového rytmu Karen Pearlmanové jako celek a žádné podobně zaměřené analýzy si nejsem vědom. Rozdělení na část výkladovou a na část kriticko hodnotící není tolik přísné. Kritika a komentáře z mé strany se vyskytují v celém textu vždy, když vyvstane v teoretickém modelu určitý problém, jež Pearlmanová nekomentuje či mu nepřikládá dostatečnou váhu. Byť je autorčina práce velmi rozsáhlá, propracovaná a zároveň je do ní koncentrován velký objem poznatků z filmové, taneční a kognitivní teorie, tak i přesto v ní nacházím nedořečené otázky a příležitosti k rozvoji dalších úvah. Pojímám tak teorii filmového rytmu Karen Pearlmanové v této práci jako pole, na němž mohu rozvíjet další dílčí úvahy a zamýšlet se nad možnostmi jiného přístupu k teorii rytmu, než volí sama autorka.

---

<sup>4</sup> RUSZLEV, Szilvia. Rhythmic Trajectories – Visualizing Cinematic Rhythms in Film Sequences. In: *Women Cutting Movies: Editors from East and Central Europe* (ed. by Adelheid Heftberger and Ana Grgic). *Special Issue of Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 7. 2018 [cit. 13.8.2023], DOI: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2018.0007.146>

## 2. Karen Pearlmanová a její model stříhového rytmu

### 2.1. Problematika filmového rytmu

Filmový rytmus je zcela jinou kategorií nežli rytmus v hudbě nebo rytmus v poezii. Lze tvrdit, že je přirozené rytmus obrazů i zvuků ve filmu vnímat a cítit, ale není vůbec snadné tento rytmus vyjádřit v exaktní rovině, jako je toho schopný například hudební notový zápis<sup>5</sup> či dělení verše do rozličných prozodických systémů v lyrice. Důvodů, proč se film vzpírá takovému vyčíslení složitých rytmických vztahů a struktur, je několik. Zejména je to fakt, že na výsledném rytmu filmu se podílí celý komplex složek obrazu i zvuku. Jsou jimi pohyb obrazu, rámování, rytmus stříhu, rytmus hudby a zvuků, ale i pohyb divákovy oka. Rytmus filmu je dojem stvořený souhrou, spolupůsobením a interakcí všech těchto linií dohromady nebo v kontrapunktu.<sup>6</sup> Film tak nabízí nevyčerpatelné pole možností kombinací, co se rytmu týče, a toto široké pole je těžké obsáhnout v jednom koherentním systému.

Šíře tvůrčího potenciálu znamená, že střihač se v procesu rytmizování spíše spolehne na své cítění, na svou intuici, jelikož jen tak lze uchopit rozsáhlé expresivní možnosti kinematografie, čehož je za použití ratic daleko komplikovanější (ne-li nemožné) dosáhnout. Základním předpokladem Karen Pearlmanové ovšem je, že toto cítění není nějakou vrozenou vlastností člověka, ale je to schopnost, kterou si střihač osvojuje jednak praxí a jednak hlubším pochopením toho, jak se jednotlivé výrazové složky filmu podílejí na

---

<sup>5</sup> Pochopitelně notový zápis je pro ve výsledku zahrnou hudební skladbu ideálem, který podléhá interpretaci hudebníka. Pokud se nebavíme o hudbě zahrané počítačem, je určitá rytmická „nepřesnost“ nevyhnutelná a mnohdy žádaná.

<sup>6</sup> Používám zde pojmu „linie“ tak, jak s ním nakládá Sergej Ejzenštejn pro označení různých filmových prvků, které svou přítomností ve filmu vytvářejí svou vlastní „melodickou linku“ a tyto linky spolu navzájem interagují a ovlivňují se. Viz: EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, s 147 - 157.

rytmické polyfonii filmového díla.<sup>7</sup> Intuice je podle Daniela Kahnemana vždy výsledkem dlouhého a opakovaného poznávání. Její vlastností je ovšem i to, že je velmi často mylná a lidé mají tendenci své intuici věřit i v případech, kdy se mýlí. Kahneman jí jednoduše definuje jako „pocit, že něco vím, aniž bych věděl, jak to vím“.<sup>8</sup>

Přestože Kahnemanova definice se vztahuje na většinu „vžitých“ činností, neznalost vlastního procesu poznání nepodmiňuje funkčnost intuice. Jinými slovy, zkoumání nebo pojmenovávání vlastních kognitivních schopností, např. během intuitivní rytmizace kinematografického díla, nijak tuto intuici nenarušuje, protože samotná intuitivní činnost a rozbor procesů vedoucí k této činnosti vždy probíhají ve zcela jiném čase a nikdy ne souběžně. Zvědomění těchto procesů nijak nemůže narušit intuitivní rozhodnutí ve střížně, naopak je může ukotvit v pevnějších teoretických základech. Z toho plyne, že pro střihače je cestou k tříbení rytmické intuice hlubší poznání jak na úrovni praktické, tak i vyvozování praxi poplatných teoretických poznatků. Pearlmanová využívá tuto tezi jako předpoklad ke svému zevrubnému rozboru filmového rytmu.

Už jen tímto předpokladem se chce Pearlmanová vyhnout velmi obvyklému nedostatku vlastnímu filmové literatuře, a tím je určitá snaha se od tématu rytmu odvrátit s tvrzením, že rytmus přece musíme cítit. Zároveň, jak se z četby jejích textů dozvídáme, snaží se také vyhýbat druhé nesnázi, jež vyvstává především když se na rytmus zaměříme ze střihačova úhlu pohledu. Už jen z běžně používaného názvu profese „střihač“<sup>9</sup> je patrný důraz jednak na akt „stříhání“ (původně skutečného filmového materiálu) a potažmo na samotný moment „stříhu“, tedy okamžiku kontaktu dvou střihačem spojených záběrů ve filmu. Když je pak vedena diskuze o rytmu z pohledu střihače, mnohdy je hledisko úzce profilované pouze na rytmus podmíněný spojováním záběrů – stříháním. Takové hledisko ovšem nemůže nabídnout prostor k pochopení mechanismů stojících

---

<sup>7</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 1. ISBN: 978-1-138-85651-6.

<sup>8</sup> BALDONI, John, 2019. What Daniel Kahneman Knows About Your Gut (Decisions). In: *Forbes* [online]. 7.3.2019. [cit. 11.8.2023]. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/johnbaldoni/2019/03/07/what-daniel-kahneman-knows-about-your-gut-decisions>.

<sup>9</sup> To je relevantní i pro anglofonní názvosloví, se kterým operuje Pearlmanová. V něm prim hrají také velmi úzce profilovaná slova jako „edit“, „editor“ a „cut“, která zdaleka nevystihují celou funkci stříhové skladby.

za celkovým rytmem. Oklešťuje otázku rytmu o samotnou pohybovou podstatu kinematografického obrazu, jež se projevuje mimo tyto zvýrazněné body styku dvou záběrů.

Zajímavým způsobem tento neduh shrnuje americký střihač Paul Hirsch<sup>10</sup> v diskuzi o vytváření pocitu napětí ve filmu: „Můžete zvýšit napětí tím, že zkrátíte vzdálenost mezi stříhy. Někdy to dělám mechanicky tak, že si odpočítám počet okének mezi každým stříhem a řeknu si, tenhle záběr má šestnáct okének, ten další bude mít čtrnáct, další tím pádem dvanáct, pak deset, osm, šest. Nelze to udělat úplně mechanicky, ale můžete k tomu nejprve takto přistoupit, a potom měnit podle záběrů a podle toho jak rychle je lze číst na plátně. Nervový systém diváků začne reagovat na stříhy, zvýší se jejich tep a vše začne zrychlovat spolu s tempem stříhu a vytváří to pocit vzrušení.“<sup>11</sup> Jednak tento citát uvádím, protože poslední věta předznamenává značnou část teorie Pearlmanové věnovanou kognici a kinestetické empatii, kterou blíže vysvětlím, a také protože Hirsch dodává, že mechanické skládání záběrů podle skutečné délky záběrů nemůže obstát samo o sobě a je nutné se vždy při řešení podobného problému ve střížně zaměřit na vnitrozáběrové vlastnosti a kontext, ve kterém se záběry nacházejí uvnitř filmu. Sice zde o rytmu mluví pouze implicitně, ale v podstatě zde vyvrací právě ono mechanicky okleštěné střihačské hledisko, které se neohlíží na jiné proměnné, než na tempo vznikající ze stříhové frekvence.

Tím se skrze Hirschův citát dotýkáme ještě jednoho důležitého poznatku, když se pokoušíme definovat rytmus. Tempo není to stejné jako rytmus. V hudbě je tento rozdíl možná na první poslech patrnější. Tempo v podstatě určuje časovou hodnotu jednotlivých hudebních dob a vztahuje tak abstraktní ideu k reálnému plynutí času. Rytmus v hudbě je sice nepochybně ovlivněn tempem, ale tempo je pouze jedním z jeho mnoha strůjců, spolu s délkou not, dynamikou, témbrem i instrumentací. V kinematografii bývají často tyto dvě veličiny spojovány do jednoho společného tvaru: „temporytmu“. Přesto mají podobně hierarchický vztah jako v hudbě,

---

<sup>10</sup> Paul Hirsch (1945–) je americký střihač známý především jako jeden z předních tvůrců období Nového Hollywoodu sedmdesátých let. Spolupracoval na filmech Briana De Palmy, či George Lucase.

<sup>11</sup> OLDHAM, Gabriella. *First Cut*. London: Univeristy of California Press, 2012, s. 190. ISBN: ISBN: 978-0-520-27467-9.

a tempo je podružné rytmu, resp. rytmus je výsledkem více proměnných, mezi nimiž je i tempo. Sergej Ejzenštejn se např. vymezoval vůči Davidu W. Griffithovi: „Griffithova škola je zejména školou tempa a nikoliv rytmu.“<sup>12</sup> Tato distinkce je důležitá, když chceme do diskuze o rytmu vnést právě i jiné faktory kromě kvantity střihu. Je zřejmé, že ty, na něž kladl důraz Ejzenštejn, se objevují i v teorii Karen Pearlmanové, byť například v pozměněném názvosloví, jež autorka předestírá. Právě tomu, jak je formulován teoretický výklad samotné autorky, jsou věnovány následující kapitoly.

---

<sup>12</sup> EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, s 430.

## 2.2. Mapa rytmu

Touto podkapitolou, jak už její název napovídá, chci vyznačit přehlednou mapu poněkud složitého a propracovaného komplexu filmového rytmu Karen Pearlmanové. Je to nezbytné, pokud se má v podkapitolách 2.3. až 2.5. stát předmětem našeho dalšího zkoumání. Zároveň v pozdějším zevrubnějším rozboru se budou do úvah autorky mísit i vnější vlivy, které ona vědomě uplatňuje na zkoumání rytmu (taneční choreografie, kinestetika), proto považuji za správné vydělit nejprve z jejího textu tento „destilát“ čistě filmu a střihu týkajících se kategorií. Následují tedy základní teze autorky, shrnuté do krátkého textu, který bude rozváděn později. Je zřejmé, že znění některých názvů, mnou přeložených z autorčina názvosloví, může vyvolávat více otázek než odpovědí. Ale proto toto názvosloví nyní předvádím pouze v jeho znění bez vysvětlení, abych pak ony případné, vyvstávající otázky mohl zodpovědět později.

**Rytmus** je výsledkem uspořádání **pohybu**. Pohyb je manifestací **energie v čase**. Rytmus lze manipulovat pomocí nástrojů, jimiž jsou **(na)časování, tempování a frázování trajektorií**. Každý z těchto tří nástrojů, které se na rytmickém uspořádání podílejí, byť o nich třeba vědomě nemusíme uvažovat, dělí Pearlmanová na tři základní střihačovi „úkony“. V případě (na)časování jsou to **volba náležitého okénka střihu, určení délky trvání záběru a výběr temporálního umístění záběru**. Kategorie tempování je zástupným pojmem pro tři otázky, které si střihač může položit, když řeší problém spjatý s rychlostí případně pomalostí scény a jsou jimi: **četnost střihu (změny záběru), četnost pohybu (změny uvnitř záběru), a míra celkové změny**. Posledním nástrojem je frázování trajektorií, což je název vzešlý z invence autorky, která v něm pojímá manipulaci energetické složky pohybu, a to třemi způsoby - **pojení či kolidování trajektorií, výběr vhodných trajektorií, tvorba důrazu a bodu akcentu**. Účelem manipulace rytmu je pak vyvolání určité reakce u diváka. Zejména v podobě **střídání cyklů napětí a uvolnění** a obecněji řečeno dosáhnutí **kinestetické synchronizace** diváka s filmem.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Všechny pojmy jsou převzaty z PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 9 - 85.

Pro úplnou přehlednost tématu přikládám níže grafické zpracování této „mapy“, ke které je možné se v průběhu další četby vracet pro lepší orientaci, když budu používat pojmy vytyčené autorkou – k čemuž musíme přistoupit, abychom s jejími myšlenkami mohli v pozdějších kapitolách polemizovat.

---

## **RYTMUS**

<b>Z čeho se skládá?</b>	<b>Jak a čím rytmizujeme?</b>	<b>Proč rytmizujeme?</b>
<b>Pohyb</b>	<b>(Na)časování</b>	<b>Cykly napětí a uvolnění</b>
<b>Energie</b>	volba okénka určení délky záběru temporální umístění	<b>Kinestetická synchronizace</b>
<b>Čas</b>	<b>Tempování</b> četnost střihu (změn záběrů) četnost pohybu (změn uvnitř záběrů) míra celkové změny	
	<b>Frázování trajektorií</b> pojení a kolidování výběr vhodných trajektorií důraz a akcent	

Nyní přejdu k vysvětlení pole zkoumání, které jsem předchozími odstavci vytyčil. Začneme základní otázkou:

## 2.3. Co je to rytmus?

Tato otázka by se na tomto místě mohla jevit duplicitní s tím, co již zaznělo v podkapitole 2.1. Problematika filmového rytmu. Ovšem jak bylo v oné kapitole zmiňováno, obvyklý neduh spojený s okruhem problémů filmového rytmu je tendence autorů míjet přesnou definici rytmu. Karen Pearlmanová, vědoma si tohoto obvyklého selhání, přistupuje k definici rytmu tak, že se ho snaží rozložit na jeho základní skladebné díly: pohyb, čas a energie.

Jak k této konkrétní trichotomii rytmu dochází? Na první pohled Pearlmanová poněkud svévolně určuje pohyb jako alfu-omegu nejen rytmizování filmu, ale také jako „skutečný předmět zájmu teorie a filozofie stříhové skladby“.<sup>14</sup> K tvrzení, že to, co opravdu vidíme, když pozorujeme rytmus, je pohyb, dochází v kapitole *Rhythmic Intuition* v monografii *Cutting Rhythms* jaksi bez vysvětlení a pracuje s tímto tvrzením jako s daností.

Musíme se zaměřit na její příspěvek ve sborníku *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* nazvaném *On Rhythm in Film Editing*, který je současně stručnějším shrnutím i rozšířenou úvahou nad rytmickými možnostmi stříhové skladby. V něm nalezneme vysvětlení, že jakožto zjednodušující model, má redukce rytmu na jeho činitele pohyb, energii a čas své opodstatnění v těch nejzákladnějších principech kinematografie. „Kine“ je řecké slovo pro pohyb a „grafo“ nese význam zápisu. Psát pohybem byla základní přednost filmového média, kterou od počátku vyzdvihovali teoretici i praktici snažící se o cizelaci jedinečné filmové formy. Vždyť iluze pohybu byl pomyslný cíl a výsledek zdokonalování fotografické technologie. A montáž či stříhová skladba, jež byla zejména v počátcích úvah o filmu brána jako základní distinkce kinematografie od ostatních druhů umění, je koneckonců extenzí tohoto principu iluze pohybu, odvislé od promítání dvou rozdílných fází pohybu, zaznamenaných na filmovém pásu, v krátkém čase za sebou. Montážní spojení dvou záběrů vychází z toho stejného předpokladu, pouze se oproti diskuzi dvou po sobě jdoucích okének

---

<sup>14</sup> PEARLMAN, Karen. On Rhythm in Film Editing. In: CARROLL, Noël. *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. 1. vydání. LOT, Shawn. DI SUMMA, Laura T. Cham: Palgrave Macmillian, 2019, s. 149. ISBN: 978-3-030-19600-4.



pohybujeme v jiné pohybové dimenzi<sup>15</sup>. A vždyť nakonec i samotná událost expozice/projekce filmového materiálu je umožněna dynamickou soustavou objektů ve fyzickém světě, včetně fotonů světla pronikajících skrze čočku objektivu a dopadajících na plátno, nebo filmového pásu, jenž je motory hnán skrze kamerový, či promítací aparát.

Zmíněná skutečnost dělá z pohybu vhodný společný jmenovatel materiálů rytmu ve filmu. Tím je myšlen jmenovatel oněch dvou zbývajících materiálů, které Pearlmanová vyzdvihuje. Čas a energie. „Pohyb probíhá v čase a je poháněn energií, ale čas a energii nelze vidět.“<sup>16</sup> Pohyb věcí je tak pro pozorovatele manifestací jinak abstraktních konceptů času a energie, které nemůžeme vidět přímo. Pearlmanová vychází z úvah Andreje Tarkovského, který přisuzuje kinematografii schopnost přenášet čas skrze vnější a viditelné znaky a připodobňuje vliv plynutí času na život kolem nás k měření vodního průtoku, kdy z otáčející se hydrometrické vrtule můžeme vyčíst údaje o proudu vodního toku. Stejně tak z pohybujících se objektů ve fyzikálním světě (a ve filmu) lze vyčíst efekt, který na ně tok proudu času má.<sup>17</sup>

Bylo by tedy nasnadě nyní odpovědět na názvem podkapitoly položenou otázku následně: „rytmus je pohyb, jež je vnímatelným projevem energie v čase“. Tato prostá rovnost „rytmus = pohyb“ se zdá ale až příliš zjednodušující a popravdě funkci rytmu ve filmu nám ani nijak neobjasňuje. Rytmus je pohybem asi do té míry, do jaké film je světlem. Ano, skutečně spolu úzce souvisí, ale světlo není film.<sup>18</sup> Spíše než o ekvivalenci bychom mohli mluvit o tom, že film je umožněn světlem, čímž už bychom se přiblížili pravdě, ale

---

<sup>15</sup> Podle Ejzenštejna se vjem z každého následujícího prvku filmu neřadí *vedle* toho časově předcházejícího, nýbrž *nad* něj. A tedy představa a prožitek pohybu vyvstává z překrytí prvku v jedné pohybové fázi tou následující. To, jak moc se fáze odlišují určuje intenzitu dojmu pohybu. Ejzenštejn dále z tohoto principu odvíjí princip montážního spojení dvou záběrů, jejichž konec a začátek vytvářejí svým překrýváním intenzivní, svébytný druh pohybu. Montážního pohybu.

<sup>16</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 15.

<sup>17</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Texas: University of Texas Press, 1989, s.119-120. ISBN: 978-0-292-77624-1.

<sup>18</sup> Byť jde vpravdě o krásné a poetické tvrzení.

ještě přesnější je říci, že film vzniká limitací světla.<sup>19</sup> Stejně tak ani rytmus není pohybem, ale vzniká limitací pohybu. Tato úvaha je funkční, pokud uvažujeme pohyb jako něco, co je bytostně vlastní filmu a jako něco, co je přirozené a je v našich možnostech (a zájmu) usilovat o limitaci pohybu jako o určitou možnost jeho uspořádání. Limitaci v tomto kontextu vnímejme potažmo i jako jinou formu tvarování a „opracovávání“ pohybu.

O jakém pohybu to ale Pearlmanová mluví? Lze říci, že o veškerém. Vše, o čem můžeme tvrdit, že má, nebo minimálně může mít dynamiku, je v tomto případě předmětem našeho zájmu. Psychologické, biologické, verbální, auditivní, vizuální, grafické a další pohyby a dynamické proměny podléhají určitým způsobem časovosti a v čase se mění. Jsou přirozenou součástí jakéhokoliv filmu a jsou tím, co filmem hýbe a také tím, co může pohnout námi, když se na filmy díváme.<sup>20</sup> Pearlmanová dochází k tomu, že je pro filmové tvůrce praktické rozdělit filmový pohyb do tří skupin, těmi jsou pohyb událostí, pohyb emocí a pohyb obrazu-zvuku. Z nich posléze odvozuje i stejné tři kategorie rytmu, které vznikají tvarováním pohybu obsaženém ve filmovém materiálu. Mluví pak tedy o fyzickém rytmu, který je výsledkem uspořádání pohybu obrazu-zvuku, o rytmu emocionálním, ten vzniká cizelováním emocionálního projevu postav ve filmu a potažmo emocionálního účinku na diváka, a nakonec o rytmu událostí, jež lze ztotožnit se strukturou narativu.

Dříve zaznělo, že rytmus je výsledkem tvarování, limitace a jiného opracování pohybu. Je důležité zdůraznit tuto výsadní úlohu kreativity (nebo přinejmenším alespoň aktivity) v procesu vytváření rytmu stříhem. Neměli bychom o rytmu přemýšlet jako o něčem, co je dané. Ano, rytmus je sice latentně obsažen v již natočených

---

<sup>19</sup> A to jak ve světlocitlivých chemických vlastnostech filmového materiálu, či digitálního čipu, pak v projekci jako v jakési formě pradávné stínohry a nebo v samotném principu přerušované projekce, tedy prokládání světly exponovaných oken „černou“. Mimoto manipulace světla není samozřejmě jedinou podmínkou vzniku filmového záznamu, ale je základem, jemuž je vše ostatní poplatné.

<sup>20</sup> To míním v podstatě doslova, viz kapitola 2.5. diskuze o kinestetice, filmu a divákovi, kdy do této rovnice Pearlmanová přichází z kinestetických pozic a klade velký důraz na pohybovou mimezi u diváka.

záběrech,<sup>21</sup> ale co nazýváme rytmem filmu vzniká až po aktu skladby záběrů, a na základě jejich pohybových vlastností. To nevylučuje ani možnost ponechat například natočený záběr v jeho plné délce. Nebo natočit celovečerní film „v jednom záběru“. O tom tato diskuze vůbec není. Jde ale o to, nahlížet rytmus jako psychologický vjem, který vzniká stejně tak v divákovi, když film sleduje, a stejně tak ve střihači, když s materiálem filmu pracuje. A podmínkou jeho vzniku je vnímání pohybů a jejich interakcí uvnitř audiovizuálního materiálu. „Jako střihač jste publikem“,<sup>22</sup> ale zde je důležitá distinkce, že střihač musí kromě vnímání pohybu také aktivně využívat „pohybové představitivosti“, aby mohl pohyb emocí, událostí a obrazů-zvuků syntetizovat do funkčních rytmických celků. Jaké nástroje mu k tomu nabízí střižová skladba filmu je obsahem další podkapitoly.

---

<sup>21</sup> PEARLMAN, Karen. On Rhythm in Film Editing. In: CARROLL, Noël. *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. 1. vydání. LOT, Shawn. DI SUMMA, Laura T. Cham: Palgrave Macmillian, 2019, s. 146.

<sup>22</sup> WISE, Robert. In: SHARPLE, Win, Jr. Robert Wise: “As the Editor, You’re the Audience”. *Film Comment*. New York: The Film Society of Lincoln Center, březen-duben 1977, číslo 2, s. 21. ISSN: 00 15- 119X.

## 2.4. Nástroje rytmyzace

Pearlmanová uvádí tři kategorie nástrojů pro rytmyzaci pohybu v hrubém filmovém materiálu. Jsou jimi načasování, tempování a frázování trajektorií. Jako příklad situací, kdy se podle ní může takováto kategorizace nástrojů-úkonů střihači hodit, uvádí dvě. Jednak říká, že takto rozebraný postup rytmyzace na ty nejmenší úkony může v základu posílit intuitivní rozhodnutí při střižové skladbě a jednak se tyto nástroje mohou stát návodnými otázkami, které sám sobě střihač může pokládat, když řeší nějaký problém vyvěrající z pocitu, že „konkrétní scéna nefunguje“. Děje se tak často, že tvůrce vnímá svůj pocit při sledování scény a shledává, že „něco by mohlo být lepší“, nebo „scéna je příliš rychlá/pomalá“, ale přitom nedokáže ukázat na konkrétního viníka. Zaměřením se na konkrétní jednotlivé možnosti, které jsou mu nabízeny, může jednak problém přesněji pojmenovat (např.: scéna působí rychle, protože míra vizuálních změn uvnitř záběrů je vysoká) a následně nalézt způsob pro jeho řešení (např.: použít více statických fází záběrů, abych kvantitu grafických změn snížil).

Každou ze tří zmíněných kategorií Pearlmanová dále dělí do tří úkonů-otázek. Do skupiny načasování řadí výběr okénka střižů, určení délky trvání záběru a volba temporálního umístění záběru. Pro upřesnění je nutné předem říci, že žádný z nástrojů zde vyznačených není nijak speciální, či vzácný v tom smyslu, že by šlo o postup, který není běžně střihačem používán. Na toto poukazuje hyperbolický, ale výstižný výrok Waltera Murche: „Když přijde na to, jestli střižnout, nebo ne, střihač dělá dvacet čtyři rozhodnutí za sekundu: Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Ano!“<sup>23</sup> I jiná v této kapitole jmenovaná rozhodnutí jsou rutinní součástí procesu střižové skladby filmu. Pearlmanové jde především o zvědomění těchto běžně užívaných procesů a jejich roztřídění a hierarchizaci dle šíře jejich záběru a funkce. Výběr konkrétního okénka před kterým, resp. za kterým následuje střiž je rozhodováním v tom nejmenším měřítku, jaké je střihači v rámci limitací jeho práce umožněno. A přesto dovede přidání, či ubrání jednoho okénka

---

<sup>23</sup> MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye*. 2. vydání. Los Angeles: Silma-James Press, 2001, s. 16. ISBN: 1-879505-62-2.

mnohdy změnit význam celé scény, ne-li celého filmu, jako je tomu ve filmu *Počátek* (2010), ve kterém je poslední záběr filmu na točící se káču střižený do černé právě v takový moment, který nechává diváka v nejistotě, zda se celý příběh filmu odehrával ve snu hlavní postavy, či v „realitě“. Nejen to, ale střihač často řeší konkrétní „okna stříhu“ ve fázi tzv. čištění, kdy se snaží zejména o rytmickou cizelaci sekvencí. Běžně tak záběry „očisťuje“ od mrkání v těsné blízkosti stříhu, jelikož právě mrkání je velmi silná interpunkce sama o sobě a stříh, zejména ten následující záhy po něm, působí velmi arytickým a zcizujícím způsobem. Pearlmanová se nesnaží tvrdit, že jeden konkrétní postup je korektní. Naopak předkládá jednotlivé nástroje, které vždy implikují pluralitu možných řešení, např. mrknutí vystříhnout, či ne, ale být si vědom účinku, jež dané rozhodnutí bude mít na diváka.

Určování délky trvání záběru odděluje Pearlmanová zvlášť od volby konkrétního okna, jelikož volba mezi dvěma až třemi okny zas tolik neovlivní jednak fyzikální měřitelný čas trvání záběru a jednak ani individuální, ani filmový čas záběru.<sup>24</sup> Když určujeme délku trvání záběru, obvykle se zaměřujeme na větší časový úsek záběru, nežli jen na jediné okno. Záběr prodlužujeme, nebo zkracujeme na základě jeho vizuálně-auditivního, emocionálního či událostního obsahu, a také podle kontextu, ve kterém se nachází. Pokud bude záběr o sedmi oknech mezi několika záběry, z nichž každý má sedm vteřin, bude kratší záběr působit o to kratší ve srovnání s jeho sousedními záběry. Ovšem toto srovnávání záběrů je nutné brát s rezervou a nikoliv jako předpis, jelikož v praxi mají daleko větší vliv na divákovo individuální vnímání času vnitrozáběrové vlastnosti. Divák nikdy primárně nesrovnává délky záběru, to je nutné si uvědomit.

Posledním ze tří úkonů ve skupině načasování je výběr pořadí záběrů. Zde se ovšem projevují slabiny názvosloví vytyčeného Pearlmanovou, resp. mým překladem onoho názvosloví, jelikož tento „podnástroj“ bychom klidně z hlediska jeho funkce mohli nazvat synonymně načasováním. Výběr v jakém pořadí skladby se budou záběry nacházet, tedy v jakém sledu budou předkládány informace je

---

<sup>24</sup> Názvosloví třech různých časů, s jakými se lze u filmu setkat, přejímám ze *Základů stříhové skladby* od Josefa Valušiaka, vzhledem k tomu, že v českém jazyce jde o nejlépe formulovanou terminologii, která není jinak v české a do češtiny přeložené literatuře nikterak standardizovaná.

zásadním a mnohdy prvním problémem, jenž se ve střižně řeší. Oproti scénáři (pokud existuje), podle kterého byl film natočen, ve střižně se pracuje již se skladebnými díly – záběry a není neobvyklé zcela změnit pořadí scén, dialogu, sekvencí v procesu stříhu tak, aby syžet, případně emocionální struktura filmu byla efektivnější ve svém působení na diváka. Pearlmanová polemizuje, proč tomu tak je. Proč při práci se záběry vzniká potřeba jiného uspořádání, nežli když je struktura daná v psaném scénáři. Důvodem je podle ní nátura filmového média, jemuž je, zejména pokud jde o vyprávění filmem, vlastní princip argumentačního řetězce otázek a odpovědí. V tomto ohledu se odkazuje na Noëla Carrola a jeho spis *Theorizing the Moving Image*,<sup>25</sup> který píše: „Koncept otázky [...] nám dovoluje vysvětlit jednu z nejzřetelnějších reakcí publika na lineární narativ filmu: očekávání. Tedy že diváci očekávají odpovědi na filmem vznesené otázky ohledně jeho fikčního světa.“<sup>26</sup> Ačkoliv to nemusí být zřejmé na první pohled, hledisko otázek a odpovědí je podstatné i pro rytmizaci, jelikož vytváří momenty napětí a očekávání, a ty, jak uvidíme v části 2.5., věnované účelům rytmizace, jsou kýženým výsledkem volby pořadí záběrů.

Dostáváme se ke druhé trojici úkonů, které jsou autorkou sloučené pod názvem „tempování“.<sup>27</sup> Z tohoto názvu je jasný důraz na tempo metrické vlastnosti rytmu, jimiž se soubor těchto úkonů zabývá. Spadají do něj četnost stříhu (změn záběrů), četnost pohybu (změn uvnitř záběrů) a míra celkové změny. Jde o tři úkony, které nejvíce modulují tempo a výsledné pocity „rychlosti“ a „pomalosti“

---

<sup>25</sup> V němž se zase Carroll odkazuje na Vsevoloda Pudovkina a jeho tezi, že v rámci narativu filmu mají události k událostem následujícím po nich vztah srovnatelný se vztahem otázky k odpovědi na ní. V kontextu českého myšlení o filmu bychom samozřejmě nemuseli hledat dlouho, abychom našli, že tuto myšlenku prosazoval i Jan Kučera (inspirovaný Pudovkinem) ve svém systému otázek a odpovědí, v nichž „každý záběr, který vidíme na plátně či na obrazovce, v nás vyvolává *trs otázek*“. (KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: NAMU, 2002, s. 29. ISBN: 80-7331-896-2.) Otázky tak mohou a nemusí být zodpovězeny následujícími záběry a stávají se tak nositeli dramatického napětí. Film jako systém otázek a odpovědí tak můžeme najít u mnoha teoretiků napříč zemskými šířkami a érami.

<sup>26</sup> CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. 1. vydání. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996, s. 96. ISBN: 0-521-46607-5.

<sup>27</sup> Tento neologismus zde používám pro absenci lepšího výrazu v češtině, který by v sobě obsáhl důraz na modulaci tempa/rychlosti, jež je obsažená v anglickém originále *spacing*, jež používá autorka. Viz: PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 55.

filmu. Rozdíly mezi těmito třemi úkony jsou poněkud malé, ale v autorčině systému přeci jen zásadní. Pozoruhodným momentem je ono přísné rozdělení na stříh jakožto *změnu záběru*, a na vnitrozáběrový pohyb jakožto *změnu uvnitř záběru*. Vzhledem k tomu, jak jsme na toto téma narazili v kapitole 2.3. v souvislosti s pohybem jako základním principem pro stříhovou skladbu, bych za zajímavější považoval, kdyby naopak autorka zkoumala tyto dvě kategorie nejen zvláště v jejich odlišnostech, ale hledala i jejich styčné body, kdy stříhovým spojením dvou odlišných záběrů přeci jen dochází k určité percepci pohybu a to bytostně filmového pohybu, jemuž totožný dojem nemůže vzniknout jinou než stříhově skladebnou cestou. Bohužel tímto směrem se autorka nevydává a pokračuje ve výčtu jednotlivých úkonů.

Četnost stříhu (změn záběrů)<sup>28</sup> jsem v překladu nazval takto, jelikož samotné četnosti stříhu, která by možná více doslovně odpovídala originálu, by scházela distinkce oproti následujícímu úkonu – četnost pohybu (změn uvnitř záběrů). Snažím se zde v rámci samotného názvu přenést důraz, který autorka ve vysvětlování tohoto konkrétního úkonu klade na sílu změny, jíž jeden samotný „stříh“ disponuje. Ať se bavíme o změně vizuální, emocionální, časoprostorové, úhlové či hlediskové, stříh - změna záběru - může oplývat silou i více takových změn najednou. Změna je vlastně určitým výrazem dynamiky, je podmíněna pohybem věcí, událostí, emocí. Může být nečekaná, rozsáhlá i nepatrná. Podstatné ovšem je, že v rámci četnosti stříhu řeší Pearlmanová především její kvantitu.

Počet stříhů za určitý časový úsek, byť často přeceňovaný, má i přesto nesmírný dopad na tempické působení díla. Ne nadarmo je cinemetrika<sup>29</sup> jednou z filmovědných metod zkoumání proměn filmového jazyka. „Rychlost stříhu“ je podmíněna určitými žánrovými konvencemi. Lze očekávat, že akční film bude obsahovat na stejné metráži více stříhů, nežli melodrama. Přesto se na tuto statistiku někteří filmovědci až s přílišnou oblibou upínají a v podstatě ji tím

---

<sup>28</sup> V originále „*rate of cutting*“. Viz: PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 55.

<sup>29</sup> Původně bakalářský projekt Frederica Brodbecka, který se uchytil jako legitimní metoda zkoumání filmů. Jde o statistickou metodu, kdy jsou vzorkovány určité aspekty filmu, nejčastěji délka záběru, potažmo počet stříhů a na základě těchto údajů jsou navzájem porovnávány různé filmy.

legitimizují jako hlavního strůjce rytmu ve filmu.<sup>30</sup> Je totiž velice snadné se zaměřit na střih izolovaně, protože jde o něco kvantifikovatelného, čemu můžeme přiřknout hodnotu změny a současně jde o silnou interpunkci filmového jazyka, z čehož vyplývá obvyklá redukce celé otázky rytmizace filmového díla na temporytmus, podmíněný počtem střihů za minutu. Zde je příhodné citovat jiný výrok Waltera Murcha: „Pravdou je, že film je ve skutečnosti stříhán dvacetčtyřikrát za sekundu. Každé okénko je přemístěním oproti předchozímu - akorát v kontinuitě záběru je časoprostorové přemístění tak akorát malé (dvacet milisekund), aby jej obecnost viděla jako *pohyb v rámci kontextu* a ne jako dvacet čtyři kontextů za sekundu.“<sup>31</sup>

Tím se dostávám ke kontinuitě jednoho záběru a četnosti změn a pohybu v rámci jeho vizuálního obsahu. Tento bod je vlastně jakýmsi popřením onoho Bordwellovského pohledu, kdy četnost střihu především určuje pocíťovanou rychlost scény. Může se totiž mnohdy stát, že je tomu právě naopak, a ponechání dynamiky jednoho záběru vcelku působí prudčeji, nežli rozdělení pohybu na jeho nejvyhrocenější jednotlivé fáze. Pro lepší pochopení uvedu příklad, jenž používá sama autorka:

„Představte si tyto události v jednom pětivteřinovém záběru. *Sklenice se roztříští - dítě se lekne - otec zanádvává - přátelé poodejdou*. Nyní si tento záběr představte vedle dalšího pětivteřinového záběru, v němž: *ruce se pořežou - pes zavije - dítě zapláče - koště spadne*. Tempo sekvence se může zdát velmi rychlé, ačkoliv střih není frekventovaný [...] Pokud by se střihač rozhodl každou z událostí prezentovat ve svém vlastní záběru a tím pádem stříhat každé tři sekundy a ne každých deset, dynamika změn by se zpomalila. [...] Každou z možností je vytvořen jiný druh napětí. Naroubování událostí do deseti vteřin a pozorovat jak se prolínají uvnitř záběrů, byť nutně širších záběrů, bude nutit divákovu oko rapidně skákat po obraze [...] Rozložením akce mezi osm bližších

---

<sup>30</sup> David Bordwell a Kristin Thompsonová se k této metodě zkoumání souvztažnosti skládaných sekvencí uchylují v jedné z celosvětově nejčtenějších a zároveň nejprotěžovanějších filmovědných monografií: BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin a KOFROŇ, Václav, ed. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6 1 CD.

<sup>31</sup> MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye*. 2. vydání. Los Angeles: Silma-James Press, 2001, s. 6.



záběrů, kdy každý obsahuje jednu událost trvajících tři vteřiny [...] oddaluje rozuzlení situace.“<sup>32</sup>

Pearlmanová zde zcela očividně podceňuje „moc“ detailního záběru a ignoruje do značné míry to, že přesunutím z popisného celkového záběru do bližšího detailního je jakýkoliv sebemenší pohyb dalece zveličován a tedy zároveň je také zveličena jeho akcent v rytmizaci, čistě z toho důvodu, že zabírá více místa na divákově sítnici a míra obrazového pohybu je pak řádově větší. I tak je pro ilustraci tento příklad výstižný. Je ovšem nutné počítat s tím, že tento modelový příklad nebude bezpodmínečně fungovat vždy, když se střiháč bude rozhodovat mezi jedním dlouhým záběrem a jeho jednotlivými fázemi natočenými z různých úhlů, pouze to upozorňuje na poněkud paradoxní chování tempa ve vztahu k jeho proměnným činitelům.

Zjednodušeně, a s vědomím nedostatku každého připodobnění, to lze vztáhnout k psanému textu. Situaci prezentovanou ve dvou dlouhých záběrech by šlo napsat tak úsečně, jak to udělala autorka, ale případ, kdy by každá událost měla svůj vlastní záběr, takto rozepsaná sekvence by už se spíše podobala rozvítemu souvětí se spojkami: *Sklenice padá a na zemi se tříští, načež se dítě vyleká. Otec při pohledu na to zanádá a kolemstojící přátelé poodejdou dále.* Detailní záběr se v tomto případě může stát tím více popisným, jelikož propůjčuje každé z událostí více filmového časoprostoru, a tím pádem i zpomaluje. Méně střihů a druhé záběry neznamenaají vždy pomalejší plynutí času. Byť v tomto s autorkou souhlasím, stejně tak je pravda, že i celkový delší záběr se může stát popisným, pokud není nositelem dostatečného emocionálního náboje, a není propojen se záměrem autora sdělení té dané scény.

Oba již jmenované úkony (četnost změn záběrů a četnost změn uvnitř nich) se také nutně podílejí na míře celkové změny napříč filmem. Proměna emocí, událostí a vizuálně-auditivních prvků filmu podléhá v celkové stopáži filmu těmto jednotlivostem, ale Pearlmanová vyřazuje tuto míru úhrnné změny jako svůj samostatný úkon, který je dobré mít na zřeteli, i když se střiháč zrovna zabývá dílčími konkrétnostmi. Celkový význam, obsah a fabule jsou přece

---

<sup>32</sup> PEARLMAN, Karen. On Rhythm in Film Editing. In: CARROLL, Noël. *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. 1. vydání. LOT, Shawn. DI SUMMA, Laura T. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, s. 153 - 154.

jen tím, co si divák seskládává během sledování filmu ve své hlavě. Je tedy důležité vnímat jako střihač jejich vývoj v časovém horizontu filmu.

Poslední kategorie nástrojů rytmizace má poněkud kryptický název: *frázování trajektorií*.<sup>33</sup> I v originálním znění jde o novotvar, se kterým autorka přišla, aby do něj schovala rytmodělné postupy, které nespádají ani do jedné ze dvou předchozích kategorií načasování a tempování. Vypůjčuje si termín *trajektorie*, v němž je obsažen směr pohybu i energie, která jej pohání. Právě k práci s energií je tento nástroj míněn. *Frázování* zase odkazuje k aktu spojování různých trajektorií v rozličných záběrech, které tímto napojením vytváří určitý tok energie. Tento koncept je ze všech zde probíraných zdaleka nejabstraktnější, a jak uznává i sama autorka, v jistém smyslu také nejvzdálenější střihačově praxi. Ve střižně tyto termíny člověk de facto nevyužije, ne v diskuzi s režisérem. Ale mohou být (a připomínám, že to je obecně záměr celé Pearlmanové metody) užitečné k tříbení své intuice vztažené k cítění pohybu a rytmu.

Ačkoli pojmy, které autorka využívá k pojmenování a vyložení funkce této kategorie jsou převzaté z fyziky, není jejím záměrem, aby byly chápány fyzikálně. V tom je její názvosloví velmi matoucí, protože i když by jej šlo vztáhnout na již obecně známé skutečnosti, autorka jejich univerzálnost ztrácuje ve prospěch užší a specifičtější filmové definice. Slovo *energie* tak zde neoznačuje pouze řekněme sílu, se kterou je určitý pohyb vykonáván, ale především emoci a intenci, které stojí za tímto pohybem. Způsob, jakým je daný pohyb veden, v sobě vyjadřuje záměr člověka vedoucího tento pohyb. „Rána pěstí znamená agresi, násilí, násilný záměr, jestliže její záměr je agresivní, násilný. Rána pěstí může být hravá; jinými slovy může vzejít z hravého nastavení mysli a způsob, který jí bude pohánět, bude zcela jiný. Může se pohybovat stejnou prostorovou drahou jako agresivní rána, stejnou rychlostí a mít stejný tvar, ale její způsob, či energie nám řekne, že znamená něco jiného.“<sup>34</sup> Taková úvaha samozřejmě není postavená na bezohledné svévoli, nýbrž vychází z dlouhé linie zkoumání pohybu, v němž se podle Charlese Férého

---

<sup>33</sup> V originále „*trajectory phrasing*“. Viz: PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 60.

<sup>34</sup> Ibid. s. 61.

nutně odráží idea a mentální proces kauzálně předcházející iniciovanému pohybu.<sup>35</sup>

Prozatím mnou opomíjený aspekt celého zkoumaného rytmického modelu a přitom velmi podstatná a vysvětlující skutečnost je ta, že Pearlmanová celý systém nahlíží z pozic taneční choreografky a obor choreografie se do jejího uvažování o rytmu promítá skrz naskrz. Půjčuje si choreografii, která „je uměním tvarování pohybu“<sup>36</sup> a z ní extrahuje pojmy a metody, které jsou podle ní užitečné pro uvažování a práci s rytmem ve filmu a stříhové skladbě. Koncept pohybových frází, trajektorií pohybu, energie vyjadřující intenci pohybu jsou všechno koncepty, které jsou jistě velmi praktické pro choreografii tance a přeneseně mohou být užitečné i pro „stříhovou choreografii“ pokud připustíme základní předpoklad, a to ten, že film je především pohybem, a jakožto tvůrcům filmu je nám tento pohyb materiálem. A autorka jednoznačně tento názor zastává a v jejím srovnání je mezi disciplínou taneční choreografky a střihačky mnoho průniků a jeden zcela zásadní a to sice ten, že oba manipulují pohyb, aby dosáhly kýženého pocíťovaného rytmu tvořeného z nejmenších jednotek pulzu, které tvoří rytmické fráze.<sup>37</sup>

S choreografickými východisky na zřeteli pokračujeme ve výčtu nástrojů. Pod *frázováním trajektorií* najdeme následující možné úkony: spojování a kolidování trajektorií, výběr vhodných trajektorií a akcentování neboli tvorba důrazu. Spojování a kolidování je velmi doslovný a návodný název. Skládáním dvou záběrů s určitým pohybovým obsahem zprostředkováváme moment styku dvou množin pohybů. Jejich vzájemné směřování, síla a rychlost ovlivní, jak jejich kombinace působí. Pokud jsou jejich vlastnosti značně rozdílné, ať

---

<sup>35</sup> OLENINA, Ana Hedberg. *Psychomotor Aesthetics: Movement and Affect in Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 2020, s. 199 - 202. ISBN: 978-0-19-05126-6.

<sup>36</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. 2. vydání. New York: Focal Press, 2016, s. 33.

<sup>37</sup> Pulz uvádí Pearlmanová jako nejmenší jednotku rytmu ve filmu. Stejně jako v lidském těle je všudypřítomná. Tím, že bývá poměrně konstatní bez náhlých fluktuací, je hlavním vodítkem pocitu rychlosti pro diváka. Stejně jako když tělesný pulz zastaví, zpomalí, či zrychlí příliš může to mít fatální následky i pro film. Pulz je pak stavební jednotkou větších celků, které nazývá rytmické fráze. Tento koncept je indenticky využíván i v taneční choreografii a ukazuje tak opět na spojitost obou disciplín v autorčině myšlení. Viz: PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. 2016, s. 35.

už co do jejich energie, emocionální náplně, či jejich rychlosti a jiných vlastností, pak můžeme říci, že spolu navzájem kolidují. Naopak pokud jsou rysy daných pohybů ve fázi napojení podobné, či totožné, pak jejich napojení působí plynule a střih mezi záběry je tímto vázaným pohybem pro oko „zjemňován“. Ovšem to neznamena, že samotný střih, tedy přechod mezi záběry, je pak o to méně viditelný, čím plynulejší spojení mezi pohyby ve dvou záběrech je. Z mé zkušenosti to často může být naopak, a to protože tzv. návazný, či kontinuální střih na sebe může velmi upozorňovat, obzvláště pokud se nachází v kontextu skladby, kde střih jinak pracuje s časovou výpustkou mezi záběry nebo se silnými nárazy záběrů. Samotný koncept viditelnosti a neviditelnosti střihu je ošemetné téma, jehož diskuze by si možná zasloužila svou vlastní práci, zároveň je zřejmé, a sama autorka to přiznává, že koncept kolize a spojení je z velké části převzatý z Ejzenštejnovi srážky záběrů.

Nedílnou součástí postupu frázování trajektorií je i samotný výběr pohybových trajektorií na základě jejich energetických kvalit, což s napojením a kolizí úzce souvisí. Vybíráme takové fáze pohybu, které nejlépe komunikují emoci, kterou mají v dané scéně obsahovat a v případě hraného filmu také to nejlepší (dle kritérií určených naším záměrem) „jetí“ daného záběru.

Třetí z úkonů a zároveň poslední z řady nástrojů, které jsem zde předkládal a vysvětloval, je tvorba důrazu a bodů akcentu. „Důraz v pohybu je gradace síly, či intenzity energie. Ve frázi skladebného materiálu může dvouvteřinový záběr být buď dvě vteřiny blízký detail křiku a nebo dvě vteřiny široký záběr povzdechu. Oba jsou stejně dlouhé, četnost pohybu a změny v nich srovnatelné, ale důraz, který obsahují a vytvářejí se liší.“<sup>38</sup> Přiznám se, že při bližším zkoumání všech vyznačených nástrojů tento vnímám jako velmi nedomyšlený, obzvláště v jeho funkci a v jeho možné záměně s jinými nástroji. Např. tvrzení o tom, že velký detail a velký celek mají srovnatelnou četnost pohybu, je naprostým popřením funkce velkého detailu ve filmu. Ta totiž stojí právě na tom, že jakýkoliv pohyb a emoce, kterou může být záběr prostoupen, jsou s menším měřítkem detailního záběru, nepřímo úměrně zvětšeny. Princip toho,

---

<sup>38</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. 2. vydání. New York: Focal Press, 2016, s. 66.

že detailní záběr bude více onen pohyb zdůrazňovat, je z tohoto pohledu správný, s tím nelze nesouhlasit, ovšem Pearlmanové vysvětlení, proč tomu tak je v tomto případě, je zpochybnitelné. Kdyby totiž použila příměru v opačném pořadí, a tázala by se, zda křik v širokém záběru působí jako větší akcent než šepot ve velkém detailu, lépe by to ukazovalo na dilemata, jimiž je střihačovo rozhodování skrz naskrz naplněno, protože zde by formální náležitosti záběrů byly protichůdné ke svým obsahům. A to odpovídá mnohovrstevnatosti skutečného filmového materiálu, se kterým střihač pracuje, v němž ne vždy všechny složky (herecká akce, barevnost, světelnost, pohyb kamery atd.) nejlépe podporují autorský záměr a je na střihači, aby porovnával jejich vzájemnou důležitost a zvažoval, které prvky jsou pro a proti ideji filmu a zda nepřevažují ty protichůdné.

Pod drobnohledem jsme probrali jednotlivé nástroje rytmizace, které Pearlmanová představuje. Jejich názvosloví a vzájemnou hierarchizaci berme spíše jako koncepty, za kterými stojí určité univerzální principy - což je ostatně vidět ve chvíli, kdy naznačené pojmy postavíme vedle známých pojmů jiných autorů. Konkrétní názvosloví, jež Pearlmanová volí, je někdy méně a někdy více návodné, ale podstatné je chápat funkci stojící za těmito názvy, a proto jsem měl zapotřebí jednotlivé nástroje ozřejmit. V další části se zaměřím na důvody, proč by vůbec tyto principy měl střihač znát a využívat k rytmizaci filmu.

## 2.5. Účely rytmyzace

V předchozím textu jsem citoval Roberta Wiseho kladoucího rovnítko mezi střihače a diváka, a doplnil jsem jej o upřesnění, že střihač využívá také „pohybové představivosti“, aby mohl tvůrčím způsobem pracovat s materiálem a promýšlet možnosti, které mu daný materiál nabízí. Pojďme se nyní k tomuto tvrzení vrátit, protože nám může pomoci objasnit účely rytmyzace filmového materiálu. Toto tvrzení je podloženo kinestetikou. Ta, jak z názvu vyplývá, se zabývá zkoumáním estetických funkcí a vlastností pohybu.<sup>39</sup> Zejména tedy z hlediska uměleckého vyjádření a využití pohybu. Zkoumání filmu z kinestetických pozic není tak úplně novou metodou. Logicky je tak kinestetika ze všech druhů uměleckého vyjádření nejužitečnějším nástrojem pro tanec, kde pohyb probíhající v časoprostoru je hlavním výrazovým prostředkem. Není tedy divu, že se k ní Pearlmanová – taneční choreografka – vztahuje a využívá této možnosti interdisciplinárního zkoumání filmu. Právě do taneční vědy se ve dvacátém století přenesl, z přírodních věd zkoumajících pohyb živých organismů, pojem „kinestetická empatie“. Do běžně užívaného tanečního žargonu jej implementoval kritik a teoretik John Martin. Navazoval tak na teze filozofa a estetika Theodora Lipse o vnitřní mimezi pohybu – jednoduše řečeno, nehybný pozorovatel zažívá při pohledu na pohybujícího se ten totožný stav myslí jen díky aktu pozorování. John Martin tuto komunikaci těla s tělem nazval kinestetickou empatií.<sup>40</sup>

Pro účely taneční kinestetiky dále nebylo nutné zabývat se samotným mechanismem fungování tohoto napojení a po zbytek století bylo v tanečních kruzích bráno jako danost. Určitým potvrzením platnosti tohoto modelu bylo v devadesátých letech vědou objevení tzv. zrcadlových neuronů, které jsou odpovědné za tuto fyziologickou odezvu v těle a v mysli pozorovatele. Tento převratný objev byl jakousi pečetí legitimacy, jež z dlouho užívaného konceptu učinil uměnovědný fenomén podepřený empirickým výzkumem.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Narozdíl od kinetiky, která pohyb nahlíží jako fyzikální, měřitelný fenomén.

<sup>40</sup> GARNER, Stanton B., Jr. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*, 2018, s. 3. ISBN: 978-3-030-06300-9.

<sup>41</sup> Ibid. s. 2-3

Zároveň se ze zrcadlových neuronů stal až poněkud nadužívaný pojem a byla jim přiřítána větší moc, než v celém univerzu estetiky mají, byť Stanton B. Garner ml. uvádí, že jde stále o probíhající uměnovědnou debatu a existují proto na toto téma různé názory.<sup>42</sup>

Ačkoliv nadměrný důraz kladený na kinestetické hledisko se týká rozhodně více tance, než kinematografie (stačí pohledět na poměr teoretické literatury o filmu, která jej nahlíží z jiného, např. dramaturgického, historického, sociologického hlediska, k literatuře, jež se zaměřuje na kinestetiku filmu) v případě Karen Pearlmanové musím tuto námitku vznést, neboť vystupuje právě z pozice taneční choreografie. To s sebou, krom unikátního interdisciplinárního vhledu, nese i jistou tendenci a zaujatost na straně fyziologie filmu.

Na druhou stranu, Pearlmanové monografie nese název *Cutting Rhythms*, lze od ní tedy očekávat podrobný a pečlivý přehled problematiky souvztažnosti filmového stříhu a rytmu. A rytmus je koneckonců cítěný fenomén,<sup>43</sup> z toho plyne jistá prominence tělesného vnímání filmu v autorčině teorii. Avšak Pearlmanová, jak jsme viděli (a jak ještě uvidíme), rámuje celou problematiku filmového rytmu daleko širším záběrem, než by se mohlo od pojednání o rytmu očekávat. Uvedené pojmy jako rytmus událostí, rytmus emocí a další zdánlivě novátorské pojmy odkazují ke strukturám filmu, které bychom spíše řadili do sféry dramaturgie a celkové výstavby filmu, jeho charakterových a příběhových linií atd. To jsou všechno dobře známé koncepty, zejména pokud se někdy člověk setkal s jakoukoliv obšírnější teorií filmu. Pearlmanová ovšem klade na rytmus takové nároky, že podle její rétoriky je rytmus rozhodujícím prvkem i těchto dosti širokých zákonitostí filmového dramatu. Rytmus událostí zde totiž neznačí pouhé rytmizování událostí, jak by se mohlo jevit. Pearlmanová tím skutečně má na mysli samotné vytváření a skládání motivů a činů postav do sousledné událostní linie, která má být rytmizovanou celkovou dramaturgií díla. Rytmus v jejím pojetí jest v podstatě vším a vše je rytmem. Jako by byl v její koncepci rytmus výlučně „filmo-dělným“ nástrojem.

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 6.

Takový pohled na komplexnost filmu a de facto zredukování této komplexnosti, ve snaze o osvojení postupů rytimizace, je velmi zajímavý a neotřelý, ovšem nese s sebou jistá rizika. Při čtení *Cutting Rhythms* se noříme hluboko do velmi úzkého profilového segmentu filmové teorie. Pearlmanová to ale maskuje tak, že opravňuje tuto jednu z dílčích, byť nikoliv nedůležitých, složek, aby se stala všestrannou pomůckou – jakýmsi švýcarským nožičkem filmu – jenž aplikujeme na vše – od volby délky jednoho konkrétního záběru po skladebnou práci s většími plochami filmu. Čtenář tak má pocit, že čte spíše knihu teorie filmu a ne teorie rytmu.

Je v tom určitý paradox, protože Pearlmanová skutečně do nejmenších detailů rozpracovává systém dělení na podnástroje, nástroje a různé úkony, ale nepočítá s tím, že by si je člověk měl pamatovat, či je vědomě využívat, ale spíše realisticky, s ohledem na to, že rytmus není zdaleka to jediné, čemu se střihač věnuje, počítá s tím, že konkrétní rozdělení bude zapomenuto a v nejlepším případě zůstane jeho otisk ve čtenářově intuici. Zároveň je rozporné i ono výlučné zaměření na narativní film, když právě v naraci se člověk mnohem častěji obrací spíše k dramaturgickým nástrojům, které pomáhají dát příběhu nutnou strukturu. Naopak to, co běžně nazýváme rytimizací, tedy především rytmus obrazů-zvuků, ten nejformálnější z rytmů, zde hraje častěji podružnou roli a je spíše čistě formálním prvkem. V nenarativní kinematografii tomu může být i naopak, kdy určitý rytmický motiv (či jiný formální prvek) se může stát nosnou strukturou díla. Je tedy přinejmenším zvláštní, že zkoumání rytmu v nenarativním, či experimentálním filmu (až na občasnou zmínku vlastních, autorských, tanečních filmů) v Pearlmanové teorii absentuje.

Přesto však nelze rozporovat, že rytmus není zcela podružným aspektem. O jeho hierarchickém vztahu k jiným aspektům filmu polemizuje i jiný novodobý autor – Walter Murch. Ten jej ovšem ve své hierarchii šesti kritérií účinnosti stříhu řadí až na třetí místo za emoční podmíněnost a podmíněnost příběhem. Konkrétně rytmu přisuzuje desetiprocentní důležitost, zatímco emoce rozhodují o účinku stříhu z padesáti jedna procent a to jak se stříh podílí na rozvoji příběhu má váhu dvacet tři procent.<sup>44</sup> Pozoruhodné na tom je,

---

<sup>44</sup> MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye*. 2. vydání. Los Angeles: Silma-James Press, 2001, s. 18.



že Murch nepropůjčuje narozdíl od Pearlmanové rytmu tak výsadní roli, ovšem nerozparuje, že rytmus je nepochybně důležitým komunikačním prostředkem mezi filmem a divákem, přičemž jeho komunikačním kanálem je fyziologická odezva v těle a zároveň dodává, že v praxi jsou nezřídka tři zmíněná kritéria úzce propojena během rozhodovacího procesu.<sup>45</sup>

Vnitřní mimeze pohybu ovšem není jedinou cestou, jak se nevědomky na film divák napojuje. Důležitou roli krom zrcadlení pohybu totiž hraje i předjímání tohoto pohybu. Různí autoři, podle toho zda mají blíže, či dále neurovědě, nazývají tento proces různými jmény. Pearlmanová se upíná k vědecktější a širší definici „ztělesněné simulace“, ovšem nám může postačit i prostý a výstižný název „kinestetická představivost“. Zjednodušeně bychom mohli mluvit o tom, že jde o formu diváckého očekávání, ovšem na viscerální úrovni.<sup>46</sup> Divácké očekávání je aspekt, se kterým filmová dramaturgie počítá a uvědomělý tvůrce jej využívá ve prospěch díla, ale Pearlmanová zde striktně odděluje očekávání na úrovni tělesné a na úrovni racionální. Stejně jako v předchozích odstavcích toto přičítám přílišné zaujatosti stran kinestetiky, která je v souladu se záměrem autorky, jen je též vhodné připomenout, že procesy diváckého očekávání jsou vždy komplexem toho, co bychom nazvali tělesným a kognitivním. Jejich oddělování může být užitečné, když se je snažíme, jako v případě *Cutting Rhythms*, rozpoznat, ale v praxi asi bude málokdy podstatné je rozdělovat.

Divácké očekávání je velmi potřebná, až nutná součást prožitku filmu. Očekávání vlastně vybízí diváka k aktivitě, což je nutnou podmínkou ke vzniku významu. Neboť když se vrátíme ke srovnání střihače a diváka, jejich role ve vztahu k montáži filmu nejsou až tak odlišné. Střihač i divák se určitou měrou podílejí na montáži filmu! U střihače je to skrze samotnou skladbu materiálu. U diváka jde (pouze) o mentální činnost, ale přesto lze tvrdit, že v divákově hlavě při projekci hotového díla probíhá jakási druhotná montáž, dekonstrukce a následná rekonstrukce, díky které divák „aktivně

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Odkazují zde tímto pojmem k tzv. viscerálním zážitkům, o kterých referuje Tomáš Hoffman Polenský jako o divákových fyzických reakcích, vyvolaných jednak empatií s fikční emocií postav a jednak formálními kvalitami díla jako tempo, rytmus, osvětlení, hudba. Viz: POLENSKÝ, Tomáš Hoffmann. Narativní trhliny a jejich kompenzace. In: *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015, s. 12.

organizuje materiál filmového příběhu. Významy na plátně nenalézá, ale sám je na jeho podkladě konstruuje. Jeho aktivita je nezbytnou podmínkou vnímání filmového příběhu. Není tedy otrokem pohlceným ve fikčním světě, ale aktivním spolutvůrcem, který zaplňuje mezery vlastní filmovému vyprávění a dává smysl filmovému dílu.<sup>47</sup> Je nasnadě dojít nyní k pointě, že za tím vším stojí zrcadlové neurony a jimi umožněná empatizace s obrazovými a zvukovými podněty filmu. Ale co pak tolik využívaný opak empatie ve filmu – odstup – emocionální distance diváka od dění a postav – není to snad také legitimní nástroj divákovi aktivizace? Vzpomeňme např. slavný příklad, kdy Hitchcock na dvakrát jinak viděné scéně s bombou pod stolem ukazuje, jak díky informacím, které divák dostane „navíc“ oproti filmové postavě, dochází k vyšší míře očekávání u diváka (zda a kdy bomba vedle nic netušící oběti vybuchne) a s tím spojeného napětí. Divák je v takovém případě distancován od postavy, ale přesto více součinný s konstrukcí fabule. Toto bude platné i v případě nenarativního rámce, jelikož lidská mysl je nastavená tak, že jakýkoliv řetězec vjemů chce organizovat způsobem pro ní koherentním.

Nyní by se naopak mohlo zdát, že role střihače či tvůrce filmu je vlastně zanedbatelná oproti neomezené a nekontrolované vůli významy tvořícího diváka. Nezapomínejme však, že divák tuto aktivitu vyvíjí na podkladě samotného filmu a hlavně pouze tehdy, je-li k tomu vybízen. A řekl bych, že ve vybízení diváka tkví ona skutečná role rytmu v kinematografii. Rytmus je nástrojem tvůrce, který může využít k tomu, aby diváka filmem provedl. Rytmizací jednotlivých filmových prvků (nazývejme je klidně informacemi), vzniká srozumitelnější sdělení, ze kterého může příjemce extrahovat to pro něho podstatné sdělení. Rytmus filmu tak má skutečně podobnou roli jako rytmičnost řeči. Bez přízvuků a bez modulace výrazu a rychlosti mluvy by verbální komunikace byla jen stěží efektivním způsobem dorozumívání. Jsou to právě nonverbální prvky, které dávají slovům kontext a podněcují k určité interpretaci významu. Tak může být věta složená ze slov a pronesená mluvčím tázavým tónem hlasu přijímaná jako otázka... A nevracíme se obloukem zpět k principu otázek a odpovědí? Otázek a odpovědí, jež

---

<sup>47</sup> POLENSKÝ, Tomáš Hoffmann. Narativní trhliny a jejich kompenzace. In: *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015, s. 14.

slouží jako aktivizační vazba mezi jednotlivými záběry filmu a dávají vzniknout koherentnímu sdělení? Nebo ještě lépe – nejsou to přeci právě otázky přímo či nepřímo pokládáné divákovi, které v něm podněcují nutnost nějakého postoje? Jak píše Josef Valušiak v knize *Střihovou skladbou k N-té dimenzi*, stačí změnit důraz a ze zřetězení otázek a odpovědí můžeme důraz přenést na zřetězení otázek. Otázky, které generují další a další otázky.<sup>48</sup>

A tady se v podstatě legitimizuje ona předpojatost se zrcadlovými neurony a zlom, který jejich objev způsobil. Je jasné, že hrají vitální roli ve vnímání všech nuancí veškeré jiné než slovní komunikace. Tedy i v napojení diváka na rytmičnost filmu budou hrát prim. Pearlmanová tento kýžený stav nazývá synchronizací diváka s rytmickými oscilacemi filmu. Píše o cyklech napětí a klidu, které je střihač s to modulovat, aby divák rezonoval spolu s rytmem audiovizuálním, rytmem emocionálním a rytmem událostí. Účel rytmu tak v teorii Karen Pearlmanové není jen výsledkem uspořádání záběrů. Je to klíč k pochopení díla. Je vtahujícím prvkem pro diváka, aby pronikl do samotného díla a mohl jej nahlédnout zevnitř. Je divákovým průvodcem. A nebo jak jej nazývá Jan Kučera: „Rytmické dělení času tvoří schůdky, jimiž divák vystupuje do budoucnosti.“<sup>49</sup> Ostatně Jan Kučera rytmus filmu vnímá skutečně jako něco víc než jen uspořádání záběrů a v podstatě se domnívám, že by Pearlmanové snahu o co nejzevrubnější teoretizování procesu rytmizace filmového materiálu kvitoval. Byť si už nejsem tolik jistý, zda by souhlasil s jí zvolenou metodou, ukazuje to alespoň na to, že autorka se v mnoha bodech příliš neliší od předešlých teoretiků, což není překvapivé, když se na ně často odvolává (na Kučera nikoliv). A v momentech, kdy se autorka svým předchůdcům vzdaluje, je to veskrze díky jejímu vhledu do kinestetiky a jejímu přesahu do filmového rytmu. Podrobnější vylíčení toho, v čem se Pearlmanové teorie odlišuje od předchozích teorií a v čem jsou její myšlenky novátorské, následuje v druhé kapitole.

---

<sup>48</sup> VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k N-té dimenzi*. 2. opravné vydání. Praha: AMU, 2000, s.49. ISBN: 80-85883-58-9.

<sup>49</sup> KUČERA, Jan. *Knih o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, s. 66.

## 3. Kritické zhodnocení modelu

### 3.1. Geneze textu *Cutting Rhythms*

Jelikož textem, se kterým operuji jako s hlavním vhladem do studií Karen Pearlmanové, je v úvodu zmiňovaná publikace *Cutting Rhythms*, myslím, že je opodstatněné se obeznámit s jeho genezí, s důvody proč vznikal a pro koho jej autorka zamýšlela. Text vychází z větší části z disertační práce Pearlmanové z roku 2006,<sup>50</sup> ale myšlenky, které v ní autorka formuluje, se začaly rodit již po získání titulu Masters, kdy byla oslovena katedrou střihu na University of Technology v Sydney k výzkumné práci v oboru teorie a historie střihu za účelem zlepšení kvality výuky těchto oborů na katedře.<sup>51</sup> Úvahy nad rytmem a střihem tak od začátku byly zamýšlené, jako potenciální studijní materiál pro studenty oboru a jako hlubší teoretický rozbor procesů, se kterými se nepochybně studenti setkávají v praktické výuce. Konkrétně filmový rytmus, jako předmět svého zkoumání, si podle svých slov Pearlmanová zvolila, protože ze všech témat, které obor pojímá se zdál být tím nejprchavějším – zdráhá se být definován. „Zkušení střihači, ačkoliv se shodnou, že rytmus (a struktura) jsou tím, co střihač v tvořivém procesu tvaruje, se zdráhali artikulovat jeho definici.“<sup>52</sup> Rytmus tak představoval, pokud ne otevřenou otázku, tak alespoň otevřenější ve srovnání s mnoha jinými tématy, jako právě například struktura, jíž se kromě mnoha studií teoretiků věnuje i nepřeberné množství literatury z oboru dramaturgie.

To nám může sloužit jako předpoklad k tomu, jakým způsobem autorka formuluje svoje postoje k tématu. Uspořádává poznatky nejen ze střihačova oboru, ale i z jiných disciplín tak, aby sestavila funkční pedagogický nástroj, protože teoretická a pedagogická

---

<sup>50</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Ideas About the Shaping of Rhythm in Film Editing*. Sydney, 2006. Disertační práce. University of Technology, Faculty of Humanities and Social Sciences.

<sup>51</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. xi.

<sup>52</sup> Ibid. s. xii.

činnost je hluboce provázána už z podstaty. Ve filmu tomu tak bylo obzvlášť a mnoho teoretiků, kteří své myšlenky formulovali na papíře, zároveň přednášeli a věnovali se svým způsobem filmové výchově.<sup>53</sup> Nemluvě o tom, že disciplína filmové vědy – potažmo teorie jako takové, se od druhé poloviny čtyřicátých let dvacátého století institucionalizuje téměř výhradně na akademické půdě. Na snaze přinést nové teoretické vhledy (s přesahem do praktické činnosti) do výuky na filmově praktický obor na univerzitě, tak není zcela nic překvapujícího. V čem ale přece možná Pearlmanová vybočuje z nastíněné linie je způsob, jakým informace předkládá a jakým způsobem vůbec uchopuje text jako pedagogický nástroj.

---

<sup>53</sup> Nejexponovanějším příkladem jsou příslušníci Sovětské montážní školy dvacátých let v čele s Kulešovem, Ejzenštejnem a Pudovkinem, kteří všichni krom vlastní kinematografické činnosti také přispívali statěmi do teoretického diskurzu a učili na státní škole VGIK v Moskvě. Jmenovat bychom mohli další, např. Béla Balázs.

## 3.2. Způsoby výkladu stříhové teorie rytmu

Pearlmanová přichází do ne zcela neprozkoumaných vod filmového rytmu s modelem exaktního dělení a třídění a hierarchizace jednotlivých složek, které se podle ní na funkci a stavbě rytmu v kinematografickém díle podílejí. V důsledku to znamená, že se pokouší o vytvoření poměrně přísného řádu a systému, který by „artikuloval principy rytmu ve filmovém stříhu jako otázky, se kterými mohou střihači, filmaři či studenti filmové vědy konfrontovat sebe a nebo svůj materiál v zájmu rozšíření rozhledu a citlivosti své rytmické intuice“.<sup>54</sup> Pearlmanová tak odmítá, že by vytvářela „učebnici rytmu“, nebo že by vytvářela pravidla, kterými se musí filmař řídit a nesnaží se ani o vymezení tvůrčích hranic ve stylu hnutí, jako bylo Dogma 95.<sup>55</sup> Její uspořádání poznatků o rytmu nemá sloužit jako návod, ale spíše jako inspirativní přehled pro ty, kteří inspiraci hledají.

Ačkoliv to se může na jednu stranu jevit jako velkomyslné, není náhodou, že autoři před Pearlmanovou volili pro stejné účely jiné prostředky a jinou formu textu nežli výčet rytmických pojmů, jež vznikly v některých případech z informovaného bádání, ale v některých z autorské svévole.<sup>56</sup> Jakási větší lehkost, nesvázanost a svoboda psaného projevu v textech S. Ejzenštejna, D. Vertova, J. Epsteina, L. Moussinaca (a mohl bych pokračovat) daleko snáz propůjčuje svůj múzický charakter člověku, který v textu hledá inspiraci na své cestě k integraci uměleckého procesu. Je to paradox, týkající se akademického poznávání umění, který pojmenoval Barry Salt,<sup>57</sup> když napsal: „Filmová věda není schopná stát se zcela reálnou vědou kvůli vnitřní, přirozené inovativnosti,

---

<sup>54</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 5.

<sup>55</sup> V roce 1995 sepsala čtveřice dánských režisérů Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring a Søren Kragh-Jacobsen deset pravidel kinematografie, k nimž se ve své tvorbě přihlásila, aby následně, v souladu se svými podvrtnými postoji k jakýmkoliv předpisům, tato pravidla jedno po druhém porušila. Šlo tedy spíše než o opravdová dogmata o záměrný marketingový tah ze strany těchto tvůrců.

<sup>56</sup> Jak se domnívám – a jak budu argumentovat v nadcházejících kapitolách, jde především o názvy vytyčených nástrojů rytmizace. Např. frázování trajektorií.

<sup>57</sup> Barry Salt (1933 –) je australský filmový historik a držitel titulu PhD. z teoretické fyziky. Vedl kurz na London Film School. Natáčel a režíroval několik dokumentárních filmů.

idiosynkrazii a komplexnosti uměleckého objektu. Neexistují věčné zákony estetiky.“<sup>58</sup> Otázkou pak tedy je, proč volit takový přístup, jaký zvolila Pearlmanová? Proč se pokoušet o téměř vyčerpávající výčet prvků, nástrojů a důvodů, které nakonec vůbec nemusejí být poplatné reálnému tvůrčímu aktu?

Přitom texty autorů, na které narážím, povětšinou obsahují obdobný výčet proměnných a činitelů rytmizace, byť nezaznívají v tak systematické dikci. Zastavíme-li se u posledního zmíněného Léona Moussinaca<sup>59</sup> a jeho statě *Rytmus a střih*<sup>60</sup>, uvidíme, že se zde objevuje zmínka o důležitosti role záběru v čase, tedy v jakém sledu se nacházejí obrazy za sebou, což je to stejné, jako když Pearlmanová mluví o načasování záběru. Moussinac to zdůvodňuje tím, že jen umístěním záběru do správného kontextu jej může prostoupit emocionální náboj, což je opět v podstatě totožné zdůvodnění. Moussinac zde také rozděluje rytmus vnitřní a vnější (to je něco, co je určitým trendem, v mnoha teoriích rytmu), podobně jako Pearlmanová rozlišuje rytmus střihem vzešlý a rytmus pohybu v izolovaném záběru. Dokonce se zde objevují náznaky pojmenování podobných aspektů rytmu, jež Pearlmanová postihuje v rámci svého novotvaru „frázování trajektorií“, protože Moussinac mluví o proměnlivé intenzitě projevu v obrazech, které svou intenzitu mění na základě spojení s předešlými a nadcházejícími obrazy.<sup>61</sup>

Může tedy vyvstat otázka zda a v čem je přístup autorky lepší, než přístupy autorů a autorek, před ní, když jak vidno i sto let starý text obsahuje, byť jinak pojmenované a někdy ne zcela definované pojmy, které ale odkazují k totožným myšlenkám, s nimiž o století později operuje Pearlmanová ve své knize. Je tedy hierarchizace a třídění názvosloví ten skutečný přínos, autorčiny práce? Aby se na takovou otázku dalo odpovědět, museli bychom podrobně nastínit celou vývojovou linii myšlení o rytmu ve filmu, což by zahrnovalo

---

<sup>58</sup> SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 2009, s. 25. ISBN: 978-0-9509066-5-2.

<sup>59</sup> Léon Moussinac (1890 – 1964) byl francouzský spisovatel a filmový kritik a teoretik. Jako autor a režisér se uplatnil v divadle, ovšem filmu se věnoval pouze z teoretické strany. Měl blízko např. k Sergeji Ejzenštejnovi, který mu věnoval kapitolu v pamětech *Soudruh Léon*.

<sup>60</sup> Stať je z roku 1923 a u nás vyšla v roce 1963 ve sborníku *Film je umění*.

<sup>61</sup> MOUSSINAC, Léon. *Filmový rytmus*. In: BROŽ, Jaroslav. *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963, s.31.

minimálně několik desítek autorů, jež věnovali své úsilí na formulaci poznatků tomu věnovaných. Navíc taková otázka je poněkud zavádějící. Pokud souhlasíme, že rozdělení na podkategorie a kategorie rytmovělných činitelů je to jediné a hlavní, s čím autorka nově přichází (což je samo o sobě otázné), pak ani tak není na místě ignorovat historický vývoj a stav filmové teorie, v jejíchž různých kontextech vznikaly např. práce francouzských autorů dvacátých let a např. Waltera Murche, nebo právě Karen Pearlmanové. Konkrétně v případě autorů francouzských byla definující dobovou realití jejich snaha vymezovat se vůči „divadelnění“ a „literárnění“ filmu. Na druhé straně Waltera Murche i Karen Pearlmanové bychom pro jejich časovou souměznost mohli kategorizovat pod společnou snahu podrobného zvědomění tvůrčí činnosti.

Ptát se po výhodách a nevýhodách dvou přístupů k teoretické činnosti v kontextu filmového rytmu (potažmo ve filmové teoretické činnosti vůbec) je jistě relevantní, ovšem na základě informací, které autorka zprostředkovává v úvodu své publikace se domnívám, že i ona sama si uvědomuje rozpory a dilemata, nesené jí zvoleným přístupem. Sama se mnohdy odkazuje na již zmíněné předchůdce, avšak neváhá se právě svým osobitým přístupem pustit na nejisté pole formulací myšlenek, které mohou mnohými být zavrženy jako pouhé subjektivní domněnky nemající nic společného se skutečnou filmovou vědou. Případně na „druhé straně barikády“ jim hrozí být zavrženy, jako pouhý formalismus, nemající nic společného s přirozeností tvůrčího aktu. Pearlmanová sama činí maximum pro to, aby její intence nepsat nedotknutelné formule byla zjevná a vnímá proměnlivost a unikátnost každého tvůrčího aktu. „Střihači často tvrdí, že začínat každý nový projekt je jako učit se opět úplně od začátku jak stříhat a z mojí zkušenosti je toto výstižný popis.“<sup>62</sup> Toto tvrdí sama autorka, která je filmovou teoretičkou a tvůrkyní nezávislých filmů zároveň.

---

<sup>62</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press, 2016, s. 11.



### 3.3. Absence zvuku a jeho role v tvorbě rytmu

Srovnání teorií Pearlmanové a Moussinaca, potažmo dalších autorů, kteří v němém éře filmu o rytmu přemýšleli (můžeme vzpomenout např. Reného Claira a jeho statě *Rytmus*, v níž v podstatě navrhuje jakoukoliv snahu o systematické dělení rytmu a vyzývá hru, spontaneitu a náhodu jako zásadní principy tvorby)<sup>63</sup> je přece jen trefné ještě z jednoho důvodu. Ani v jednom případě nepracují autoři systematicky se zvukem a jeho rytmus podněcující funkcí. U autorů němé éry je to ovšem daleko pochopitelnější, Pearlmanovou totiž dělí necelé století od zavedení zvukového filmu. Skutečně je pro mě záhadou, proč autorka, pracující tak podrobně s vizualitou filmu, ve své knize téměř zcela upozaduje roli druhé, rovnocenné složky filmu. Samozřejmě zmínky o stříhové práci se zvukem se v textu objevují, ale autorka jakoby se vyhýbala podrobnějšímu průniku do tohoto tématu.

Důvody si lze pouze domýšlet. Může to být pro samotnou obsáhlost souvztažnosti zvuku a obrazu, protože jakmile rozšíříme pole zkoumání z obrazu i na zvuk, už se nezabýváme dvakrát tolika činiteli, ale zabýváme se i samotnými vertikálními, obrazo-zvukovými vztahy. A těm přeci jen samotný Sergej Ejzenštejn věnoval celou studii *Vertikální montáže*, jež je pravděpodobně nejrozsáhlejším uceleným textem z jeho bibliografie.<sup>64</sup> Může se tak zdát, že k tématu role zvuku v tvorbě rytmu, na rozdíl od tématu rytmu jako takového, není už co dodávat, nebo že lze naopak tímto tématem naplnit svou vlastní knihu nezávislou na *Cutting Rhythms*. Zároveň autorčin text působí dojmem, že cokoliv, co Pearlmanová tvrdí o rytmu s těžištěm v obrazové složce, lze jedna ku jedné přenést i na principy fungování zvuku. A koneckonců nahlédneme-li do zmíněného Ejzenštejnova textu, dočteme se, že „v přístupu k montáži ryze vizuální, a k montáži, při níž jsou spojovány prvky různých oblastí, jmenovitě obraz vizuální a zvukový, aby byl vytvořen jednotný, souhrnný vizuálně auditivní obraz – není zásadní rozdíl“.<sup>65</sup> Ovšem

<sup>63</sup> CLAIR, René. Rytmus. In: BROŽ, Jaroslav. Film je umění. Praha: Orbis, 1963, s.36-38.

<sup>64</sup> EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, s 277-376.

<sup>65</sup> EJZENŠTEJN, Sergej. *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 40.

odbít takto jakoukoliv diskuzi nad podílem zvuku na filmovém rytmu je zcela nekonstruktivní.

Ano je pravda, že platí určité obecné zásady filmového jazyka, které jsou podobné pro obrazovou i zvukovou složku. Ovšem nelze mechanicky přenášet pravidla poplatná práci s obrazovými záběry na práci s těmi zvukovými. Každá z nich klade určité specifické nároky na vnímání. Zvukový záběr zpravidla vyžaduje delší čas, aby byl pro diváka srozumitelný, kdežto obraz působí instantně. Obě složky se úplně jinak podílejí na divákově utváření představy filmového času a prostoru. A mohli bychom pokračovat dále, mým cílem ovšem není v této kapitole předložit vyčerpávající výčet jedinečností obou složek.<sup>66</sup> Pouze vznáším otázku, proč Pearlmanová, které jde přeci právě o analytickou reflexi problémů a otázek, jež střihač řeší, obchází kolem tohoto konkrétního problému, jakoby nebylo potřeba verbalizovat a rozepisovat možnosti, které střihač má při jeho řešení.

Samozřejmě celou předestřenou mapu rytmu lze vzít a jednotlivé kategorie, nástroje a podnástroje reflektovat s vědomím specifik zvukové složky filmu. Některým nástrojům zůstane veskrze podobná funkce jako v případě rytmizování obrazu. Např. temporální umístění zvukového záběru a obrazového záběru se bude řídit podobnými pravidly. Na druhé straně četnost stříhu, či volba okénka budou poněkud vzdálené tomu, jak fungují v případě obrazu a v případě zvuku. Důvodem proč ale vnímám jako problematickou skutečnost, že k této reflexi v textu nedochází, je to, že absence této problematiky sama o sobě implikuje jistou menší potřebu věnovat této otázce pozornost během stříhové skladby. Přitom vizuálně auditivní souvztažnost je jedním ze základních zájmů stříhové skladby. Není pochyb, že si je toho Pearlmanová vědoma. Možná to považuje za určitý pedagogický postup, aby si na základě předestřené mapy rytmu doplnil čtenář sám její význam pro zvukovou složku díla a ona sama mu nechce tuto práci příliš usnadnit. Avšak to je v určitém nepoměru s tím, jak moc je jinak důsledná ve svém výčtu arzenálu nástrojů, jimiž střihač pro rytmizaci filmu oplývá.

---

<sup>66</sup> Textů, jež o toto usilují je mnoho a za jeden z nejpregnantnějších bych označil *Stříhovou skladbu ve filmu a v televizi* Jana Kučery, v níž kapitoly věnované obrazově zvukové jednotě a vazbě jsou velmi dobrým úvodem do této problematiky. Viz: KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: NAMU, 2002, s. 156-161.

### 3.4. Rytmus je vše

Byť název této kapitoly zní poněkud ezotericky, chci pouze vyjádřit dojem, který si čtenář po přečtení Pearlmanové textu odnáší. *Cutting Rhythms* je kniha věnovaná stříhové práci s filmovým rytmem a přitom jakoby na tuto jednu konkrétní složku filmu – na rytmus – klade nároky celého kinematografického jazyka včetně filmové dramaturgie. Netvrdím v žádném případě, že tato témata nejsou reálně propojená a plná souvislostí, ale Pearlmanová se k nim v mnoha případech staví, jako by teorie rytmu v sobě pojímala např. dramaturgii díla jako takovou. Jako příklad může sloužit jí podstoupené rozdělení rytmu na rytmus obrazů-zvuků, rytmus emocí a rytmus událostí. V tomto případě se zdá, jakoby rytmus událostí byl vlastně jiným pojmenováním dramaturgie. Tato jakási zaujatost rytmem jakožto výlučně filmo-dělným prvkem provází celou autorčinu monografii. Podle mého názoru jde o poněkud zavádějící redukcionismus, kdy by bylo lepší upozornit na to, že rytmizování událostí ve filmu je pouze jedním z možných hledisek, jak lze vnímat proces dramaturgie díla.

Přitom je třeba dát Pearlmanové za pravdu, že střihač hraje nepochybně důležitou roli i v tomto ohledu a v závislosti na žánru a procesu vzniku filmu zastává do určité míry vždy roli dramaturga. V některých filmech, např. v dokumentárních, je tomu tak rozhodně více než v jiných. Ale Pearlmanová zde jednoduše nenazývá věci pravými jmény ve snaze držet se na maximum svého vlastního názvosloví a neupustit ani na okamžik od pojmu „rytmus“, který má z pochopitelných důvodů v jejím textu prominentní postavení. A ano, rytmus je skutečně oněmi schůdky, o nichž mluví Kučera.<sup>67</sup> Vytváří vnitřní logiku díla a můžeme jeho funkci zhruba připodobnit k funkci filmové struktury, jež má také za úkol diváka provést filmem. Ale nemůžeme přece jen jedno zaměňovat s druhým.

Domnívám se, že existuje složka filmového díla, ke které má rytmus daleko blíže než k dramaturgické struktuře. Pojem „atrakce“, který je s teorií i historií kinematografie a montáže tolik spjatý, Pearlmanová pouze nepřímou oslovuje, ale myslím, že v souvislosti

---

<sup>67</sup> Citováno v kapitole 2.5. z: KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, s. 66.

s rytmem jej v této práci nelze opomenout. Můžeme v souvislosti s ním připomenout teorii montáže atrakcí Sergeje Ejzenštejna. Jde o jeho prvotní a základní montážní teorii a jako v případě jeho dalších šlo o přenos určitých obecně platných uměleckých principů na filmovou montáž. V tomto případě se navíc ještě inspiroval přírodními vědami a přenesl koncept základních stavebních jednotek – iontů, elektronů, neutronů – do uměleckého vyjádření. Jejich ekvivalentem pro umění tak má být „atrakción“. Spojování těchto základních stavebních kamenů má za účel co nejsilněji působit na diváka, přitahovat ho – jak vyplývá se základu slova atrakce. „V ní se jakožto rozhodující živel vyzvedával divák a na základě toho byl učiněn první pokus o organizaci účinnosti a o uvedení všech druhů účinků na diváka jakoby na společného jmenovatele“.<sup>68</sup>

Atrakce v Ejzenštejnově pojetí měly být vlastně jistými výpady na diváka. Výboje energie, schopné jej aktivizovat a přimět být soustrůjcem filmového sdělení. „Každý agresivní moment podrobující diváka smyslovému a psychologickému působení, které je experimentálně ověřené a matematicky vypočítané, aby způsobilo divákovi určitý emocionální otřes.“<sup>69</sup> Čistě dle etymologie je atraktivní to, co přitahuje pozornost - kořen slova pochází z latinského *trahere* (táhnout) a spojením s předponou *ad* (k) vzniklo sloveso *adtrahere*, tedy „táhnout k“.<sup>70</sup> Podle Tomáše Hoffmanna Polenského<sup>71</sup> je mód atrakčního působení, které bezděčně ovlivňuje divákovu tělesnost, v dialektické opozici k narativní rovině filmu (je-li přítomna). V ideálním případě (i podle Ejzenštejna) je řetězec atrakcí filmu tematicky propojen a ruku v ruce s narativem tak

---

<sup>68</sup> EJZENŠTEJN, Sergej. *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 9.

<sup>69</sup> EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelní ústav, 1999, s. 124. ISBN 80-88987-03-2.

<sup>70</sup> POLENSKÝ, Tomáš Hoffmann. Narativní trhliny a jejich kompenzace. In: *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015, s. 23.

<sup>71</sup> Tomáš Hoffmann Polenský (1989 – ) Vystudoval režii na Vyšší odborné škole filmové ve Zlíně. Po jejím absolvování získal magisterský titul na pražské FAMU – obor stříhová skladba. Obhájil svou diplomovou práci nazvanou *Narativní trhliny a jejich kompenzace*, jež byla posléze otištěna ve společném sborníku montážních tvarozpytců, z něhož v této kapitole cituji.

směřuje ke konečnému sdělení, tedy k tematickému efektu.<sup>72</sup> Toto je nakonec ten samý účel, jež propůjčuje Pearlmanová rytmu – být jakýmsi průvodcem diváka, který jej zve svým viscerálním působením, aby divák pak na podkladě filmu produkoval své vlastní univerzum významů a myšlenek. Řetězení atrakcí ovšem může sloužit i opačnému účelu, a to k odvádění pozornosti od nedostatečného narativního rámce a od absentujícího tématu filmu. Jak píše Polenský o některých hraných filmech novodobé hrané české kinematografie: „Atrakční řetězec představuje primitivní strukturu organizace filmového materiálu. Ve zkoumaném vzorku filmů však je tato struktura obsahově vyprázdněná a představuje pouze pouťovou atrakci pro pobavení většinového publika.“<sup>73</sup>

V tomto dilematu spatřuji pravou podstatu rytmu a jeho role při stříhové skladbě filmu. Může sloužit oběma způsoby: buď jako ukazatel, vedoucí diváka ke kýženému sdělení, souznící s celkovou tematickou jednotou filmu, a nebo jako pouhý rozptyl pozornosti, atrakce pro divákův vjem, která si své místo vydobývá na úkor sdělení. Rytmozování filmových prvků je jen jedním z mnoha nástrojů, jež má střihač k dispozici a jejich účinek je v první řadě závislý na intencích, s nimiž jsou použity. Rytmus je vždy ryzí atrakcí. Vytváříme jej proto, aby byl vnímán, aby přitahoval pozornost, ne proto aby byl neviditelný. Může být podprahový, latentní a může se skrývat v různých grafických, barevných, zvukových, ruchovéch, hudebních, emocionálních a jiných složkách filmu. Ale vždy by měla jeho přítomnost být podmíněna potřebou vnímatelného a srozumitelného sdělení a nikoliv jen potřebou samoučelně diváka zaujmout.

---

<sup>72</sup> POLENSKÝ, Tomáš Hoffmann. Narativní trhliny a jejich kompenzace. In: *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015, s. 29.

<sup>73</sup> Ibid. s. 30-31.

## 4. Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo analyzovat teoretický model stříhového rytmu Karen Pearlmanové. Nejprve jsem v kapitole „Karen Pearlmanová a její model stříhového rytmu“ přednesl model samotný včetně definice rytmu, nástrojů, kterými k jeho tvorbě oplývá střihač a samotných účelů rytmizace. Spolu s tím jsem zprostředkoval vlastní komentář k jednotlivým autorčiným poznatkům. V následujícím „kritickém zhodnocení“ jsem reflektoval vzešlé otázky: Proč volí Pearlmanová právě takový přístup k tvorbě modelu, jaký volí a jak se liší od snah předešlých autorů? Proč v modelu téměř zcela absentuje systematická práce se zvukovou složkou filmu a co to má za následek? Nakonec jsem se zaměřil na samotnou relevanci tématu rytmu pro současnost a na přílišnou zaujatost rytmem stran autorky.

Zmíněné otázky vnímám jako podstatné, byť netvrdím, že jde o vyčerpávající seznam otázek, které mohou při čtení autorčiných textů vyvstat. Považuji je ale za nejpálčivější a zejména absenci zvuku a přílišné protěžování rytmu na úkor jiných kinematografických složek vnímám v autorčině teoretickém výkladu jako nevyužitý potenciál. Na jejich širší rozvedení mi ovšem rozsah této práce s vytyčeným tématem nedává prostor a zevrubnější zamyšlení se nad např. specifiky zvukové složky v rytmizaci filmového díla by se dle mého názoru již míjelo s obsahem této práce.

Pro mě osobně je hodnotný velmi detailní rozbor Pearlmanové teorie, jehož cestou jsem se vydal, protože mi dává šanci později postupy zde citované a rozebírané, implementovat do vlastního procesu tvorby a stříhové skladby. V ideálním případě (a to by byl i kýžený výsledek ze strany Pearlmanové) mi bude tato analýza poskytovat minimálně základ pro rozvoj intuitivního přemýšlení nad rytmickým třibením filmového materiálu. Přesto se v mém rozboru opakovala snaha zařadit autorku co nejkonkrétněji do vývojového rámce filmové teorie rytmu. Využíval jsem k tomu komparaci s jinými autory, ale jsem si vědom toho, že k pravdivému vyličení celé vývojové linie teorie rytmu by bylo třeba prozkoumat minimálně několik desítek autorů a návaznost jejich závěrů. Domnívám se, že se zde nabízí pro mě zatím neprobádaná strana tématu filmového rytmu, kterou bych rád prozkoumal v další odborné práci.

## 5. Prameny a literatura

### 5.1. Prameny

PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. 2. vydání. New York: Focal Press, 2016, ISBN: 978-1-138-85651-6.

PEARLMAN, Karen. On Rhythm in Film Editing. In: CARROLL, Noël. *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. 1. vydání. LOT, Shawn. DI SUMMA, Laura T. Cham: Palgrave Macmillian, 2019, ISBN 978-3-030-19600-4.

PEARLMAN, Karen. Editing and Cognition Beyond Continuity. *Projections*. 2017, 11(2), 67-86, ISSN 1934-9696. Dostupné z: doi:10.3167/proj.2017.110205

### 5.2. Literatura

EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961.

OLDHAM, Gabriella. *First Cut*. London: University of California Press, 2012. ISBN: 978-0-520-27467-9

TARKOVSKIJ, Andrej. *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Texas: University of Texas Press, 1989. ISBN: 978-0-292-77624-1.

MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye*. 2. vydání. Los Angeles: Silma-James Press, 2001. ISBN: 1-879505-62-2.

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: NAMU, 2002. ISBN: 80-7331-896-2.

CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. 1. vydání. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996. ISBN: 0-521-46607-5.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin a KOFROŇ, Václav, ed. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6 1 CD.

OLENINA, Ana Hedberg. *Psychomotor Aesthetics: Movement and Affect in Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 2020. ISBN: 978-0-190-05126-6.

GARNER, Stanton B., Jr. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. ISBN: 978-3-030-06300-9.

POLENSKÝ, Tomáš Hoffmann. Narativní trhliny a jejich kompenzace. In: *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015. ISBN: 978-80-87662-09-0.

VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k N-té dimenzi*. 2. opravné vydání. Praha: AMU, 2000. ISBN: 80-85883-58-9.

KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.

SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 2009. ISBN: 978-0-9509066-5-2.

MOUSSINAC, Léon. Filmový rytmus. In: BROŽ, Jaroslav. *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963.

EJZENŠTEJN. Sergej. *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-88987-03-2.



WISE, Robert. In: SHARPLE, Win, Jr. Robert Wise: "As the Editor, You're the Audience". *Film Comment*. New York: The Film Society of Lincoln Center, břez-en-duben 1977, 2, s. 21. ISSN: 00 15- 119X.

RUSZLEV, Szilvia. Rhythmic Trajectories – Visualizing Cinematic Rhythms in Film Sequences. In: *Women Cutting Movies: Editors from East and Central Europe* (ed. by Adelheid Heftberger and Ana Grgic). *Special Issue of Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 7. 2018. [cit. 13.8.2023]. DOI: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2018.0007.146>.

BALDONI, John, 2019. What Daniel Kahneman Knows About Your Gut (Decisions). In: *Forbes* [online]. 7.3.2019. [cit. 11.8.2023]. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/johnbaldoni/2019/03/07/what-daniel-kahneman-knows-about-your-gut-decisions>.