

**Filmová akademie múzických umění v Praze  
katedra režie**

**Klíčový záběr u režisérů,  
pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací**

**Bakalářská práce**

Vypracoval: *Pavel Ruzyak*  
Vedoucí: prof. PhDr. *Jan Bernard, CSc.*

**2016**

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně.  
Veškeré použité podklady, ze kterých jsem čerpal informace, jsou uvedeny v seznamu použité literatury a citovány v textu podle normy ČSN ISO 690.

V Praze dne:  
10/8/2016

Jméno a příjmení studenta:  
Pavel Ruzyak

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji za odborné vedení práce, věcné připomínky, dobré rady a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce prof. PhDr. Janu Bernardovi, CSc.

## ABSTRAKT

Práce si klade za cíl prozkoumat pojem dlouhého filmového záběru ve spojení se stylizací filmové scény.

Na třech vybraných režisérech je ukázána hlouběji problematika a možnosti uměleckého vyjádření formou dlouhého záběru a stylizace. Stylizace se týká především filmové scény (*mise-en-scène*) a jednotlivých prvků (herectví, filmových rekvizit, filmového prostoru, zvukové složky,...).

Stylizací a dlouhým záběrem se práce zabývá jak způsobem obecné analýzy, tak i zkoumáním použití v tvorbě konkrétních režisérů a v konkrétních filmech.

Jako hlavní režiséry této práce jsem vybral Andreje Tarkovského, Carla Th. Dreyera a Béla Tarra a jejich tři filmy (ve stejném pořadí) - *Oběť*, *Gertrud* a *Satanské tango*. Vybraní režiséři a filmy jsou z mého pohledu nejlépe odpovídající příklady k pojmu stylizace a dlouhého záběru kvůli jasnému rukopisu a ucelenosti formy.

Snažím se vycházet především z vlastní analýzy a reflexe nad pojmem dlouhého záběru při stylizaci na základě literatury, filmů a vlastní tvorby, využívám ovšem i přímo citáty tvůrců a pasáže z teoretických textů.

Práce je svým druhem nejbližší analyticko-esejistické studii.

## ABSTRACT

This thesis wants to explore long shots alongside with stylization in cinema.

Through three directors are explored possibility and problematic of cinematographic expression through long shots and stylization. Stylisation is connected mainly with mise-en-scène and particular aspects of it – acting, film decoration/props, film space, film sound,...

The terms stylisation and long shot (plan-séquence) are analysed and explored on its own and in the films of the chosen directors.

The main analysed directors are Andrei Tarkovskij, Carl Th. Dreyer and Béla Tarr and their three films (in the same order) - *Sacrifice*, *Gertrud* and *Satantango*.

The chosen directors are from my point of view the best example of the use of stylisation and long shots due to their artistic clarity and coherence.

I try to base this work mostly on my own analysis and thoughts about long shots and stylisation based on the literature, films and my own film works, although I also use quotations from directors/authors and quotations from theoretical works.

The thesis in its form is closest to the analytic and essay study.

## **OBSAH**

1. úvod.....	7
2. dlouhý záběr – obecná analýza.....	8
3. stylizace ve filmu – obecná analýza.....	12
4. dlouhý záběr ve spojení se stylizací.....	17
5. autoři: Dreyer.....	21
6. autoři: Tarr.....	25
7. autoři: Tarkovskij.....	29
8. jiní tvůrci.....	32
9. filmy: Satanské tango.....	36
10. filmy: Gertrud.....	40
11. filmy: Oběť.....	43
12. závěr.....	47
13. použitá a citovaná literatura, periodika a internetové zdroje.....	49
14. filmografie.....	50
15. seznam grafického materiálu.....	51

..

## 1. Úvod

Tato práce se soustřeďuje na autory-režiséry napříč dějinami kinematografie, kteří měli společně chápání toho, co kinematografie z uměleckého hlediska představuje. Ačkoli tito režiséři byli osobití ve svém filmovém vyjádření, měli několik stylistických prvků, které je spojovaly napříč dějinami filmu a kterými se zároveň velmi odlišovaly od běžné filmové produkce. Z těchto prvků se v této práci zabývám dvěma – práce s dlouhým záběrem a současně stylizace záběru ve smyslu mise-en-scène (tento pojem přiblížím na konci 3. kapitoly o stylizaci).

Stylizací i pojmem dlouhého záběru a jejich funkcí se zde pokusím podrobně zabírat a neustále se přitom ptát, jak souvisí s podstatou filmového vyjádření, která podle mnoha rozebíraných režisérů je v běžné produkci zcela povrchní a šablonovitá.

V rámci těchto dvou základních prvků se budu snažit analyzovat i další aspekty filmového jazyka, ale zůstanu pevně zakotven ve vybrané duální formě, která pak ostatní prvky ovlivňuje (zvuk, příběh, pojem trvání,...) a je jimi též ovlivňována.

Bylo však potřeba také vybrat nejreprezentativnější režiséry, jejichž počet sice není příliš veliký, zato jejich tvorba by byla na komplexní a dlouhý rozbor.

Proto jsem se omezil na tři režiséry – A. Tarkovskij, C. Th. Dreyer a B. Tarr. Vybraní jsou ne proto, že by nejlépe splňovali moje kritéria, ale právě proto, že jejich tvorba je i přes společné chápání zmíněných prvků nesmírně rozmanitá a velmi osobitá, přitom však je přítomné podobné chápání podstaty filmového jazyka. Opakované užívání dlouhého záběru i tíha ke stylizaci (ať už nápadné či skryté) jsou od těchto režisérů neoddelitelné.

U tří režisérů jsou pak rozebrány jejich tři filmy v rámci jejich osobitosti a zralosti – *Oběť* u Tarkovského, *Gertrud* u Dreyera a *Satanské tango* u Tarra.

V průběhu celé práce je neustále uváděn odkaz k různorodým režisérům, ať již podobným či odlišným, stejně jako k filmům, pro celistvost a bohatost analýzy a srovnání. Tímto se ukazuje, že někteří režiséři, mající značně odlišný styl (např. krátký záběr a různorodý typ stylizace), jsou ve skutečnosti vedeni podobnými motivy jako rozebíraní režiséři – příkladem jsou Robert Bresson, Jacques Tati, Alexandr Sokurov,.... Tím se na konci druhé části ukazuje, že více než dlouhý záběr a stylizace se rozebírá filosofie filmové tvorby – co to tedy může být osobně chápaný film, který využívá prvky kinematografii vlastní a ne jí cizí či vnucené.

Práce se nesnaží dokázat, že je nějaký výjimečný styl kinematografie, který je málo do hloubky prozkoumaný, ale ukázat, že existují málo poznané cesty, které však činí film osobitým, estetickým a staví ho na vyšší úroveň než na jaké je úroveň běžné produkce – ukazuje však i nebezpečí toho, používáme-li stylistických prvků bez osobního tématu a chápání filmového jazyka a jeho uměleckých kořenů.

Velmi dobře to vyjadřuje citát A. Tarkovského:

*„Nejnápadnější projev geniality podle mě spočívá ve schopnosti umělce dodržovat vlastní koncepci, ideu a princip natolik důsledně, aby nad nimi nikdy neztrácel kontrolu, dokonce ani kvůli potěšení z vlastní práce. Geniálních tvůrců není v kinematografii mnoho (...) Nikoho z nich si nelze splést s kýmkoliv jiným. Takový umělec sleduje přímou linii, byť za to musí někdy platit vysokou cenu. Tato linie přitom může mít slabá nebo dokonce nepřírozená místa, ale on se jí drží ve jménu jediného cíle, jediné koncepce.“*

---

(Tarkovskij, Andrej Arseněvič – Zapečetěný čas, Příbram: Camera obscura, 2009, str. 80)

## 2. Dlouhý záběr – obecná analýza

Dostávám se nyní k prvnímu tématu, kterým je dlouhý záběr.

V úplném základu je dlouhý záběr pojem čistě technický – je to nestříhaný záběr, který je delší, než je běžně užívaná stopáž záběru. Právě v definici délky dlouhého záběru je to samozřejmě více či méně subjektivní záležitost. Při dnešních vteřinových střížích by byl dlouhý záběr kratší než dříve, ale opět je nutno dodat, že dlouhý záběr je více věc stylu a přístupu k filmu než otázka technických parametrů.

Dlouhý záběr především pracuje s pojmem *trvání a nepřerývaného děje*.

Upozorním na to, že skrytě stříhaný dlouhý záběr (jako je tomu ve filmech *Provaz Hitchcocka*, či *Občan Kane Wellese*,...) v této práci pro mne dlouhý záběr vlastně není, protože se snaží hlavně o *počet nepřerývaného* jako takový a ne o trvání samotné – falešný dlouhý záběr je vlastně jen záběr stříhaný a nestaví svoji filosofii na principech dlouhého záběru. Bohužel právě tímto mnoho záběrů se skrytými stříhy zcela míjí podstatu toho, co je trvání a situace a jak dlouhý záběr ovlivňuje herce, kameru (choreografii) a atmosféru natáčení, takže podobné filmy se více snaží o samotný efekt nepřerývaného filmu, zatímco tento efekt je často neopodstatněný a působí často prvoplánově.

Dlouhý záběr je především spojen s celou strukturou potenciálního filmového díla, ovlivňuje totiž zevrubně narativní modus ve filmu. Více než členění na obraz, složený ze scén a mnoha stříhů udává dlouhý záběr filmu rytmus jednoho *obrazu-scény* (či situace bez stříhů), tedy jakéhosi bloku – z těchto bloků se staví pak celý film.

U dlouhého záběru je důležité soustředění se na ucelenou událost, protože film se pak musí postavit především z dobře vybraných situací, jelikož jakékoliv stříhy jsou vyloučeny. Bloková struktura filmu vyžaduje i značné narativní elipsy a o to více má každý obraz-scéna důležitost jednak sám o sobě, jednak v návaznosti ne na stříh, ale na další blok-obraz. Přitom to, co se mezi těmito scénami v elipse vynechalo, je jakýsi samostatný obraz, který si divák domýšlí a podvědomě doplňuje na mnohem širší úrovni ne mezi stříhy, ale v rámci celého filmu z podobných obrazů. Proto jsou většinou filmy s dlouhými záběry mnohem více jednotné jako celek než je tomu u stříhových filmů, protože vystřížení jednoho dlouhozáběrového obrazu by znamenalo vážnější narušení celé struktury díla co se týče příběhové linie a psychologie postav. Z dlouhozáběrových filmů by tedy ideálně nemělo jít nic odebrat a ani k nim něco přidat.

Z teoretických prací, kdy se porovnávala právě podstata stříhu a dlouhého záběru, je dobré si uvést známou práci André Bazina „*Co je to kinematografie?*“ (příklad je o podstatě stříhu):

*„Možná bychom zde měli podotknout, že ve své podstatě není stříh něco absolutního, přinejmenším v psychologickém slova smyslu. Ve své původní jednoduché formě lidé nevnímali stříh jako nástroj o nic více než lidé, kteří se při prvním promítání filmu bratři Lumiérových rozebíhali do zadních řad kinosálu, když vlak vjížděl do Ciotat. Ale zvyklost chodit do kina už diváky poučila a dnes většina lidí, pokud je požádáte se trochu koncentrovat, rozpozná opravdovou scénu a scénu vytvořenou montáží.“*

Pro Bazina je dlouhý záběr spjat především se situací, s realitou v dokumentárním slova smyslu, se vzrušením z toho, že něco trvá před našima očima a skrývá v sobě napětí. Více fenomenologickým zkoumáním tohoto problému se zabývá ve svém pojetí *La durée* Henri Bergson – mluví tedy o těžce věci, jen z jiného pohledu. Montáž je pro Bazina naopak spjata s pojmy imaginace (domýšlení si souvislostí), kouzelného triku, nereálna.

---

(Bazin, André: *What is Cinema?*, University of California Press, 1967, strana 45; překlad autora – stať o stříhu a dlouhém záběru)



Mluvím-li o formě montáže a dlouhého záběru, je nutné i něco dodat k pojmu formy samotné.

Každá forma ovlivňuje obsah a vlastně se obsahem stává, proto je nezaměnitelná. O rozdělení obsahu a formy se dá mluvit pouze teoreticky. Když je před námi již dané filmové dílo, lze ho rozebrat na prvky, ale ve skutečnosti obsah a forma jsou již spojeny – kdyby se nějaká scéna, vyjadřující jisté téma, natočila jinak, nejen že by již byla jiná stylisticky, začala by i vyjadřovat jiný aspekt tématu a tedy i mluvit o jiné věci. Proto v již zaznamenaném díle je forma spojena s obsahem, protože obsah je předán jen tímto daným způsobem a má jednotu obsahu a formy. Forma je totiž též část obsahu a má sama o sobě výpovědní hodnotu jak o režisérovi, tak o látce a přístupu k látce – forma se dá brát pak jako téma samotné, ale přitom jen v návaznosti na obsah a naopak.

Ovlivnění struktury filmu dlouhozáběrovou formou znamená i kompletní ovlivnění filmového příběhu, protože v dlouhých záběrech nejenže nelze odvyprávět (ukázat) běžné téma běžným způsobem – téma i způsob se musí podřídit formě dlouhého záběru a vlastně se dlouhým záběrem stát – v ideálním případě by podobné vzájemné ovlivnění obsahu a formy mělo obojí jen posílit a vykrystalizovat.

Dlouhý záběr není ve skutečnosti jen stylistický prvek, ale přímo a zásadně odlišný přístup ke všem zavedeným aspektům kinematografie. Vylučuje mnoho způsobů vyprávění i mnoho nedramatických situací (které by neustály trvání), ale zároveň otevírá zcela nový svět vyprávění skrze trvání.

Zde opět uvedu jednu odbočku. Existuje totiž možnost použití dlouhého záběru mimo celkový koncept filmu. Tedy v případě, že rytmus celého filmu je už daný, ale objeví se (u montážního filmu) několik dlouhých pasáží (či naopak krátkých u dlouhozáběrového filmu). Příkladem je Wellesův film *Dotek zla*.

Opět to ovšem nelze vnímat v rámci pojetí struktury dlouhozáběrového filmu v této práci. Jde spíše o rytmickou změnu, ne o dlouhý záběr jako takový, i když takové změny rytmu jsou velmi zajímavé a je to jedna z cest i pro film, zcela odvyprávěný v dlouhých sekvencích – krátké záběry, prostříhy, změny rytmu.

Ale jak už jsem se zmínil, film postavený na dlouhých záběrech vyžaduje velmi komplexní přístup, proto pár dlouhých záběrů v jinak běžně odvyprávěném filmu nehraje zásadní stylistickou roli.

V čem tedy spočívá výjimečnost použití dlouhého záběru?

Je potřeba si uvědomit, že struktura dlouhého záběru velmi odporuje struktuře filmového příběhu, pokud se na něj díváme pouze z pohledu literatury a divadla – mnohé prvky jsou jistě společné, ale zároveň kinematografie je výjimečná jen svojí podstatou, totiž – trvajícím obrazem a jeho vlastní působením, které se (ve zdařilých příkladech) dá těžko převést i do slov. Je potřeba si vždy pamatovat, že film je vizuální a trvajícím v čase a působením obrazu (se zvukovou stopou) je výjimečný zážitek, protože vizuální působení kinematografického obrazu na člověka je ojedinělé a nesmírně komplexní.

Dodnes je však bohužel přemýšlení o filmu v rámci jiných forem umění pro film hubičí, ačkoliv již bylo napsáno nespočet studií, že tomu tak nemá být – požadavek srozumitelnosti a šablony však má navrch a špatný přístup k filmu začíná většinou už ve fázi scénáře, kdy se na scénář pohlíží jako na literaturu.

Přitom mnohé filmy, které vůbec scénář neměly, využívaly právě pochopení kinematografické situace a příběhu, kdy přes obraz a trvání se stává realita realitou kinematografickou, realitou obrazovou a metaforickou. Na to totiž poukazoval Bazin, když mluvil o čerpání síly kinematografie z jejího reálného (dokumentárního) základu za pomoci dlouhého záběru.

Nevylučuje se přitom využití mnoha prvků divadla i literatury (například filmy A. Resnais, který s oběma prvky pracuje), ale to má smysl jen pokud je na prvním místě brán trvajícím obraz jako takový a jeho působení.

Trvání dlouhého záběru znemožňuje větší změnu prostoru a opírá se o situaci v její

psychologické, dramatické a vizuální jednotě vázané na časoprostor.

Vizuální podstatu situace získává často právě přes trvání, totiž přes čas, který divák potřebuje na uvědomění si symbolické stránky zobrazované reality převedené na obraz. Výběr takových trvajících dramatických situací, psychologických pochodů, vizuální a choreografie, časové rozvržení – to jsou pak nejdůležitější prvky, na výběru kterých se projeví talent režiséra dlouhého záběru a přesah i realističnost tohoto výběru poukáže na to, nakolik je oko a cit režiséra zdatné v kinematografii.

Omezení dlouhého záběru, pokud se použije nesprávně, vycházejí znatelně na povrch – mnohé z dnešních filmů, které jsou natočeny jen jedním záběrem, doplácují na nesmírnou chudobu estetiky i tématu, protože jeden záběr je zbaven elips, větších změn časových rovin a rovin prostorových. To se ale dá dohnat v rámci práce se scénou a dramatickými situacemi. Filmy na jeden záběr jsou zajisté pozoruhodnou kategorií, která však může také být kategorií prázdných a vizuálně ochuzených filmů.

Ve druhé řadě je důležité si uvědomit i dílčí ovlivnění všech prvků kinematografie v rámci dlouhého záběru – dopad je na celkovou strukturu narativu, práci kamery, práci s hercem,...

Preciznost práce kamery je pochopitelně důležitá – ve statickém záběru je to komponování a práce s mise-en-scène, v dynamickém záběru je to choreografie a opět komponování toho, co divák vidí i nevidí (tady velmi důležitou roli hraje zvuk). V dlouhém záběru má velkou roli působení pohybu kamery – už jen to občas na diváka působí velmi silným dojmem. Pozoruhodná radost z toho, že se člověk dívá na pohyb a změnu, na něco, co trvá a přitom přes kameru získává metaforický rozměr ve formě trvajících obrazu, který v běžném životě oko už nevidí či vidět není zvyklé. A může se jednat jak o symboličnost pohybu kamery tak i o symboličnost scény samotné. A dostává-li pohyb kamery či vnitřně dynamická statická scéna ráz narativní či přímo symbolický skrze obraz, je kinematografie dovedena ke katarzním účinkům nejvlastnějším filmu – přes pohyb (kamery, uvnitř scény či psychologického pochodu scény) a trvání obrazu.

V rámci uvedeného není tedy zvláštní, že právě dlouhý záběr může vyžadovat od struktury záběru i filmu jistou míru stylizace. Je samozřejmě možné dávat dlouhým záběrům čistě dokumentární ráz a dosahovat tím značných výsledků. Ale pokud se v rámci i tak poměrně realistického zobrazení dlouhého záběru začne pracovat se stylizací scény, dostáváme se k úplně jinému chápání uměleckého vyjádření v kinematografii.

Vezmu si jako ilustrativní příklad přístup k herectví.

Tady nejvíce je zřetelná možnost buď přímého stylu (vše, co není výrazněji stylizované) či druhá metoda – stylizace, která ustojí dlouhé trvání záběru.

Dlouhý záběr totiž vylučuje způsob zlaté střední cesty – nedopustí nepřiznaně slabé herectví, slabý prvotní konflikt scény, nepodstatnost scény – právě trvání odhalí všechny slabé stránky. Proto vyžaduje přemýšlení o podstatě příběhu a každé scény samotné a nutí režiséra být plně tvůrčím. Chce od něj, aby scénu natočil a vystihl ne ve své realistické podstatě, ale ve své podstatě emocionální a psychologické. Buď tato stylizace ustojí objektivnost filmové kamery a ukáže divákovi podstatu zobrazovaného, nebo se rozpadne ve své falešnosti či nedůležitosti vybrané scény pro celý příběh filmu.

V tom dlouhý záběr vyžaduje přesnosti v každém prvku.

Na druhou stranu se ale zapomíná i na obrovské možnosti, které pozorování v reálném čase, spojené s dějem a konkrétní situací, vizuální i tématickou, nabízí. Nesporné je, že kinematografie dlouhého záběru je kinematografie vizuálu a ne mluvené řeči, ačkoliv pro zvuk dlouhý záběr dává též obrovské možnosti. Ale dlouhý záběr a stylizace umožňuje volný umělecký rukopis obdobný třeba v malířství (emocionální volnost linie, barvy, nefigurativní zobrazení věcí,...) Filmový jazyk dostává velmi zajímavé možnosti – realističnost trvání ve spojení s plnou volností umělce v mise-en-scène při dané stylizaci herce, scény, rekvizit, osvětlení, atp. za účelem vyjádření podstaty scény z pohledu umělce.

Podívejme se tedy blíže na samotný pojem stylizace a ještě si uveďme následující originální citát R. Bressona k tématu:

*„Skutečnost, která dospěla k mysli, už není skutečností. Naše příliš myslící, příliš inteligentní oko.*

*Dva druhy reality: 1. syrová realita, zaznamenaná kamerou taková, jaká je;*

*2. to, čemu říkáme realita a co vidíme deformováno naší pamětí a špatnými záměry.*

*Problém. Ukázat to, co vidíš pomocí stroje, který to nevidí, jako to vidíš ty. Ukázat to, co slyšíš, pomocí jiného stroje.“*

### 3. Stylizace ve filmu – obecná analýza

Na první pohled by se stylizace v umění dala chápat jako nerealistické zobrazení běžně vnímané reality, přitom toto zobrazení ve své nerealističnosti podléhá právě subjektivitě autora. Pro nás je nejdůležitější zdůraznit, že většina velkých umělců používala odklon od běžného zobrazování reality ne kvůli odklonu a novátorství samotnému, ale protože realitu chápali jinak a nespokojili se s tím, jak je co běžně vnímané. Chtěli poukazovat na podstatu jevů, lidí a věcí a to právě tak, jak věřili, že to vnímají oni skrze své vědomí a umělecký názor. Nesnažili se odklonit od reality, nýbrž naopak ukázat, že vnímání je zahalené a často nevidíme podstatu věcí.

Není divu, že nejbližší z filosofie je kinematografii blízká fenomenologie a autoři jako Maurice Merleau-Ponty (obecně o fenomenologii) nebo Paul Ricoeur (struktura narativu, jiný pohled na problém fenomenologie,...).

Nejpřesněji lze realitu skrze umění vnímat tak, že máme svoje vlastní oko. Umění je ve skutečnosti jedno z nejsubjektivnějších oblastí lidské činnosti – je to boj o přiblížení subjektivní pravdy pravdě ideové a objektivní. Pokud se tomu tak nedaří, vznikají filmy, které se sobě podobají a ztrácejí v bezvýznamnosti, i kdyby zpracovávaly vážná témata. Neosobitý umělecký přístup tvoří jen témata povrchní.

Chápu zde pojem stylizace především ve smyslu esteticko-ideového chápání pravdy a reality daného umělce. Jedná se o osobité vyjádření toho, co je ve skutečnosti realita a podstata zobrazovaného skrze filmové medium. Tímto se vybraní autoři též liší od mnoha jiných režisérů, kteří stylizaci chápali spíše jako odklon od reality jistým směrem za předem daným účelem – komerčním, zjednodušujícím, komickým, ironickým,... - tedy obecně tendenčním. Když ale mluvím o případech např. komerční či komické stylizace, rozumím tím jen případy prvoplánovosti těchto kategorií v tvorbě – komičnost či ironie např. u Felliniho je naopak stylizace, za kterou se skrývá touha zobrazit opravdové životní situace a psychologické mechanismy. Stylizace čiré frašky bez přesahu není to, o čem zde mluvím. Tyto stylizace se už ve své podstatě liší od toho, jak chápu stylizaci v této práci - jako stylizaci spojenou s uceleným rukopisem režiséra a osobní odpovědností za takový rukopis.

Uvedme si pro ilustraci příklad z oblasti malířství. Jedná se o obraz Otto Dixe – *Portrét novinářky Silvie von Harden*.



Obr. 1



Obr. 2

Otto Dix, který uvedený portrét stylizovaně namalované ženy vytvořil (obr. 1), vzpomíná na svůj rozhovor s dotyčnou:

*-'Musím vás namalovat! Zkrátka musím! ... Jste reprezentativní pro celou epochu!'*

*-'Takže vy chcete namalovat nevýrazné oči, ozdobené uši, dlouhý nos, má úzká ústa; chcete namalovat mé dlouhé ruce, mé krátké nohy, má dlouhá chodidla — věci, které lidi jen odradí a nikoho nepotěší?'*

*-'Popsala jste sebe sama perfektně, a to vše povede k portrétu, který bude reprezentovat celou epochu, která se stará ne o vnější vzhled ženy, ale o její psychologický stav.'*

To velmi dobře ilustruje i tvorbu režisérů, kterými se zde chci zaobírat a přístup k realitě jako takový.

Všimněme si i fotografie té samé ženy. Ačkoliv je fotografie reprezentativní v mnoha jiných aspektech a cenná právě proto, že zobrazuje věrný odlitek ženy, nevypovídá o ženě a o umělci tolik, jako je tomu u uvedeného obrazu. Jde však o to, že obzvláště v kinematografii existují jisté prvky, které dovolují podobné zobrazení psychologických stavů.

Hledejme i my to, co kinematografii přes stylizaci pomáhá tento psychologický stav vyjadřovat s přesností. Několik prvků jsem již zmínil v první kapitole – jak dlouhý záběr dokáže přes trvání, pohyb a změnu zobrazovat stavy věcí a postav.

Jak se tedy projevuje stylizace konkrétně ve filmu? Především se jedná o mise-en-scène a jednotlivé její prvky.

Jedním z hlavních prvků je samozřejmě herectví. Styl herectví jako takový, s každým jeho aspektem zvláště. Na to vše se podíváme na konkrétních příkladech u jednotlivých režisérů, zde jen upřesním, že u herectví je to styl mluvy (s čímž souvisí pojetí dialogu jako takového a řeči ve filmu obecně), samotný pohyb herců a postoj, nevyjímaje obličejové mimiky.

To vše může podléhat stylizaci za účelem vykreslení vnitřního stavu postav. Je zde však jedno velké nebezpečí – totiž špatné odhadnutí této pravé podstaty. Pokud to nastane, vznikají scény, kterým se běžně říká, že jsou moc teatrální či neodpovídají jakési vnitřní logice filmu. Proto největší umění a cit k detailům se projevuje právě při práci s herci, kteří musí plně na plátně vyjadřovat podstatu situace v souladu s celou scénou a pojetím filmu, aby s tím vším splynuli a jejich vyjádření bylo součástí celku.

Nejhorší neduh režiséra je pak nedostatečný cit pro filmové zobrazení či nedostatek zkušeností s látkou. Pokud se neduhy překonají, otevírají se neomezené možnosti vyjádření nejniternějších lidských emocí často jednoduchými prostředky, občas jen lehce odkloněnými od běžné filmové zvyklosti (obecně film má rád jen lehká odklonění, o to však jsou pak účinnější) – tato jednoduchost však stojí nemálo práce a zkušeností.

Dalšími možnostmi pro stylizaci mohou být dekorace a rekvizity. Uvedme si například, jak s nimi pracuje ve svých filmech finský režisér Aki Kaurismäki. Jeho práce, často velmi jemná a jen s několika rekvizitami, spočívá např. v asynchronním pojetí času. Několik prvků/rekvizit v mise-en-scène nepatří do časového položení příběhu a opět se tady toho využívá v rámci toho, že i jeho hrdinové jsou jaksi spjatí více s minulostí, s tím, co již zanesl čas, s nostalgií... Rekvizity mimo čas pak poukazují na stylizaci i na psychologii postav zároveň. Uvedu jeho film *Děvče ze sirkárny* z roku 1990 či *Bohémský život* z roku 1992.

---

(citát Otto Dixe uveden v knize: Michalski, Sergiusz - *New Objectivity*, Cologne: Benedikt Taschen, 1994; překlad autora)

Jednou z nejpozoruhodnějších oblastí stylizace je filmový zvuk (pod tím se chápé i hudba), obzvláště filmového kontrapunktu. Nemusí se často jednat ani o stylizaci samotného zvuku, spíše jde o to, co se objeví (a také neobjeví) ve zvukové stopě. Stylizace často udělá nesmírně silné emocionální působení i přes svoji jednoduchost (nebo právě kvůli ní). Příkladem jsou filmy Bressona (ke kterému se ještě později vrátím) i jeho spisy, především kniha *Poznámky o kinematografu*. Často nezapojení všech zvuků, které bychom slyšeli a následně upřednostnění jednoho zvuku dominantního a jednoho vedlejšího (např. atmosféry a ruchu) dělá obraz přesnějšího emocionálního obsahu než při realistickém zobrazení, dává také větší volnost a možnost spolupráce s obrazem v kontrapunktu a zároveň jej umělecky stylizuje.

Jak silně například u Bressona působí prosté cvaknutí zapínání u peněženky poté, co se do ní dal úplatek ve filmu *Peníze* – dominantní zvuk, dokončující obraz.

V jednom (bohužel nedohledatelném) amatérském filmu neznámého autora se pracuje s jednoduchou scénou – vidíme okno a z okna dvůr. V dlouhém záběru se na dvoře objeví mužská postava, otáčející se párkrát, ale stále odcházející pryč. A do toho ve zvuku slyšíme jen pláč dítěte. Kolik asociací jen toto dokáže vyvolat! Je to otec, co opouští dítě s matkou? Nebo jde jen do obchodu? Do hospody? Je dítě s mámou, je samo? ...

Dá-li se scéně smysl a rámeček, je imaginace diváka při zvukovém kontrapunktu nesmírně hravá, jen se musí vést správným směrem.

Právě práce se zvukem a ruchy je například velmi populární v rámci současného filmového směru tzv. *Berlínské školy*, kde naopak se ruch a atmosféra ve zvuku vybírá velmi jednoduše, ale natolik přesně vyjadřuje pocit scény, že se skoro stává hudbou – uveďme si film *Yella* Christiana Petzolda. Naopak práce s hudbou skoro jako se zvláštním druhem ruchů je v současné kinematografii na běžném pořádku – viz například filmy s hudbou minimalistické školy od Philipa Glassa – filmy A. Zvjagintseva, G. Reggia,...

V této kapitole je ještě velmi důležité vysvětlit, co rozumím pod pojmem *mise-en-scène*, se kterým budu velmi často pracovat.

Pod pojmem *mise-en-scène* se dá chápat ve své podstatě vše, co *je ve scéně*.

Zamyslíme-li se nad francouzským spojením samotným, označuje doslova *dané do scény*. A jelikož je film médium trvání, nelze od scény oddělit ani čas. Přitom je potřeba si uvědomit, že časová a ideová jednotka rytmu je ve filmu střih.

Scéna označuje také vše, co se v ní objeví při pohybu kamery – v rámci jednoho záběru kamera může švenkovat a odhalit další prostor – to vše je scéna, stejně tak jako je scéna i částečně to, co si divák může domyslet mimo rámeček kompozice.

Uvnitř scény se jedná především o osoby a věci, ale také mnoho dalších prvků, které se dají analyzovat samostatně či jako vlastnost něčeho – např. barva, linie, prostor samotný,...

Ale ani to není zdaleka tak jednoduché. Jedná se též o nasvícení scény – jeho projev i zdroj. Otázka je, zda se pod pojmem scéna dá rozumět také zvukový obsah scény či nikoliv. Zda se dívat na *mise-en-scène* jako na složku převážně obrazovou či i zvukovou (vždyť zvuk také *je ve scéně*, je do ní *dán* a je s ní *spjat*). A další otázka – kamera samotná, ať už v pohybu či statická, je součástí *mise-en-scène* či je naopak *zobrazujícím* *mise-en-scène* a jejím prostředníkem?

Tyto čistě technické otázky je nutné si položit pro vymezení pojmu, samotné autorské vyjádření však přichází právě v uměleckém aspektu *mise-en-scène* jako takové – jedná se o vytvoření *vztahů* mezi osobami, předměty a světlem před kamerou, dokonce i s kamerou. Jde o působení prvků navzájem, o jejich harmonii a disharmonii a o jejich utváření skrze vzájemné působení. Nakolik přesně a osobitě dokáže umělec předat emoci a situaci či stav za pomoci těchto prvků a jejich působení – tedy přes *mise-en-scène* – natolik je scéna emocionálně pravdivá či nikoliv.

Důležité však je si uvědomit, že *mi-en-scène*, ačkoliv obsahuje slovo scéna, není v žádném případě scéna a už určitě ne v tom divadelním pojetí. Zde je to více časo-prostorový

soubor všech prvků, včetně prostoru samotného, který ale se stává mise-en-scène teprve převedením na obraz. Ve filmu se stále musí myslet na to, že jediné a rozhodující působení má obraz, ne to, jak vidí např. scénu režisér při natáčení. Pohled přes kameru je sice blíže obrazu, ale teprve samotný obraz je pravou řečí kinematografie se všemi svými specifiky. Rozhodně se tedy nejedná o scénu ve smyslu neobrazovém. Rozhoduje jen působení finálního obrazu – to je teprve mise-en-scène ve své pravé podstatě.



#### 4. Dlouhý záběr ve spojení se stylizací

Nyní se podívejme na spojení stylizace a dlouhého záběru, tedy na dlouhý stylizovaný záběr.

Je nutno dodat, že stylizace například technická (obrazová – poměr stran, 3D,...) je pro účel práce nepodstatná, neboť jakákoliv technická stylizace je především právě technická a až v druhé řadě stylistická a také proto, že klasickými prostředky se prozatím dosáhlo mnohem větší jemnosti a hloubky vyjádření, než jaké se dosáhly hrubšími technickými stylizačními prostředky (právě např. neobvyklý poměr stran, filtrově-barevná stylizace, stylizace zvláštními efekty,...).

Je potřeba ještě uvést jednu obecnou skutečnost, kterou sdílejí režiséři, využívající stylizaci a především dlouhý záběr – totiž pochopení kouzla filmu v jeho nejjednodušší a prvotní složce, to jest v pohybu. Je to právě pozorování pohybu, jak jsem se již zmiňoval, které je ve skutečnosti největší magii – úplně prostého pohybu. Připomeňme si aspoň příjíždějící vlak na nádraží Ciotat bratří Lumiérů a bezprostřední reakce diváků.

Pochopení fascinace pohybem na plátně (ať už scénickým či kamerovým) totiž nemusí být, jak mnohem později začali chápat filmaři, jen záležitostí prvoplánovou. Dá-li se pohybu nějaký hlubší smysl, má často pohyb funkci až katarzní z hlediska výjimečného zážitku z vnímání kinematografického obrazu a jeho osobitého kouzla – ve smyslu toho, že vizuálně může být např. pohyb kamery natolik neobvyklý pro běžné lidské vnímání, že začíná působit symbolicky a (dá-li se to tak jednoduše pojmenovat) nepopsatelně magicky. Příkladem je nejedna scéna z Tarrova *Satanského tanga*, kdy například jen to, že kamera přejíždí v černobílém obraze podél staré zdi, která začíná moknout od deště, má nebývalý efekt na vnímání.

Problém je odhalit, ve kterém pohybu se skrývá účinek a ve kterém ne. Protože kinematografie především má tu zvláštnost, že dokáže při úplně obyčejném pohybu při celkem obyčejné mise-en-scène nabývat skoro až hypnotický ráz a pár minut sledování takového záběru nám beze slov řekne o životě často více než jakékoliv slovní pojednání. Právě v této složce (samozřejmě mnohem bohatší a zdaleka nejen této) se film nejvíce přibližuje působení hudby na člověka – v mluvení zcela osobitým jazykem (filmovým obrazem), který působí přímo na naše srdce - stejně jako působení hudby na duši člověka se dá těžko popsat slovy, podobně může působit i kinematografický obraz.

Nutno si též uvědomit, že dlouhý záběr je disciplína velmi náročná na všechny složky – choreografii, kameru (především dříve, kdy kotouče byly omezeny délkou), scénu, osvětlení a především - herectví.

To, co se obecně dá sestříhat v průměrný film s průměrnými výkony herců absolutně krachuje při dlouhém záběru (a naopak to, co by zkrachovalo při střihání, může dostat smysl při trvání). A tady se dokonce dostáváme do jistého rozporu – jak to, že se použije stylizace, která může tak lehce výkon herce dostat k tomu, čemu říkáme herecké přehrávání a to se ještě spojí s tak precizním nástrojem, jako je dlouhý záběr? Vždyť naopak dlouhý záběr sám o sobě se často využije jen k falešné uměleckosti svým trváním, ale sám o sobě nic neříká...

Až se podíváme na níže uvedené filmy, stane se situace více jasnou a pronikneme více do osobitosti tohoto spojení. Nyní se pouze zamysleme nad tím, že všechny stylizace vybraných režisérů v dlouhém záběru zpětně nepůsobí jako stylizace, působí jen svébytně. Často ani nevnímáme, že se díváme na dlouhý záběr, protože nám „utíká“ před očima dostatečně dynamicky. Při sledování podobných stylizovaných filmů tedy často přestáváme stylizaci vnímat, nakolik se stylizace stala pro nás přirozenou a harmonickou, vyjadřující něco mnohem hlubšího než co je na povrchu.

Jak jsem již psal, režiséři přes stylizaci pronikají k duchovní podstatě scény, kterou přenášejí na pozorného diváka a tak se začíná tvořit umělecké dílo spolu s divákem, zatímco se filmově vyobrazuje něčí charakter, atmosféra, čin, emoce... Ačkoliv při objektivním

zamyšlení jde o velmi svěbytné odklonění od tzv. realisticky-dokumentárního a klasického vyprávění, je vnímaný film ve skutečnosti od reality posunut jen velmi jemně a naopak přes tento odklon se k ní přibližuje mnohem hlouběji. Často poté máme pocit, že když je něco vyjádřeno nerealistickými, uměleckými prostředky, náhle nám to o našem každodenním životě řekne mnohem více než dokumentární forma – podobně tomu může být i u filmů, kdy film obecně je velmi citlivý na zobrazování jemných nuancí a odklonů od reality. Mistrná stylizace vždy míří k podstatě, nikdy od ní neodvádí, hlavní emoci či ideu nijak naopak nestylizuje, ale vyobrazuje ji bohatě a plně, živě a skutečně. Dalo by se s nadsázkou říct, že naopak stylizované filmy jsou jediné filmy, které zobrazují běžný život přesně v jeho duchovní podstatě.

Stylizace pod taktovkou dlouhého záběru vyžadují od režiséra opravdovou mistrnost, zručnost i lehkost ve vyjádření, protože na druhou stranu je i přes nekompromisnosti dlouhého záběru při stylizaci toto spojení velmi vděčné – dává autorovi zcela volnou ruku prostředků (stylizace podobně jako u malířů) a zároveň je k dispozici čistě filmový prvek – reálný čas, ve kterém se tvoří, tzv. „zapečetěný čas“, jak by řekl Tarkovskij.

Tvorba při dlouhém záběru a stylizaci by měla brát ohled na přednosti i obtížné prvky takového spojení, kterými jsou preciznost natáčení při dlouhém trvání záběru, volnost při mise-en-scène a práce s hercem, scénou, zvukem. Dbát by se mělo především na dodržení ideové či emocionální podstaty scény a postav, vnitřní logiky příběhu - nastavení tzv. filmového světa, dle zákonů ne reality, ale ideí a emocí.

Jako ilustrující vysvětlení k této kapitole si například uveďme film *Kabinet doktora Caligariho* Roberta Wienu z roku 1920.

I když film má jisté sklony k dlouhému záběru (ale jen náznakově vzhledem k době vzniku), je to film především stylizovaný. Jednou z nejproblematictějších otázek, na kterou poukazovali teoretici, je, zda tato stylizace je filmu vlastní či nikoliv. Někdo považuje film za geniální ve svém vyjádření a volnosti, někdo za teatrální a nepřírozený. Pravda je nejspíše obojí – film opravdu trpí dětskými nemocemi, zároveň však nesmírná vnitřní potence příběhu a jeho symbolické vyjádření přes scénu je příkladem ideové stylizace ve filmu. Možná právě tento film, pokud by byl natočen v delších záběrech a neprostrháván, ztratil by jen trváním veškeré své nedostatky. Z „divadelní stylizace“ (pojem je běžně užívaný, ale bohužel trochu zavádějící – čemu se říká „divadelní“ a ne filmové může být naopak velmi filmové, ale držím se vžitého významu tohoto slovního spojení - tedy jako něčeho filmu nepřírozeného) by se rázem v dlouhém záběru stala stylizace kinematografická, jelikož by v trvání dostala rytmus a symboliku přes toto trvání. Všimněme si však, že film přeci jen je natočen v záběrech, které více než na střihy spoléhají samy na sebe ve svém trvání a působení – není to zdaleka střihový film v dnešním slova smyslu.

Např. v delším celku bychom začali vnímat a vše to, co nám přijde falešné v krátkém záběru kvůli své umělosti a připravenosti, by nám přišlo v delším záběru spíše symbolické či absurdní a o absurditě vypovídající. Na první pohled by zdaleka nezmizela absurdnost dekorace i jistých gest herců, ale právě při trvání (klidně statické kamery) by naopak tato teatrálnost ztratila svojí vyumělkovanost a začala by působit – a to právě svojí absurditou! Dekorace by začaly vypadat jako připravené dekorace a ne symboly – a tím by se staly pravými symboly ve své absurditě! Protože film nakonec pojednává o absurdní situaci stavu světa a lidí, divák by v dlouhém záběru mohl takovou situaci a filmovou rétoriku konečně mít čas zažít. Situace jistě není tak jednoduchá, že by se každá stylizace projevovala jen v dlouhém záběru, spíše jde o to si uvědomit, že trvání dává často stylizaci ten pravý ráz a rytmus, dává čas ji vstřebat – o to více by to bylo zajímavé u filmu *Kabinet doktora Caligariho*, kde se vede tolik sporů o opravdovosti stylizace jako takové.

Obecně by se dalo říct, že němé filmy využívají především stylizaci – to je také to nejcennější, co se ztratilo přechodem k zvukovému filmu. Mylná je naopak představa o tom, že při přechodu ke zvukovému filmu se ztratila důležitost filmového obrazu a začalo se ve filmech především mluvit. Mluvit se sice začalo, ale to je až vedlejší neduh, že se opustilo

od působení obrazu jako takového a od hledání podstaty filmového dialogu. Samotné němé filmy ale zas tolik podstatu filmového obrazu ještě nevyužívaly – důkazem je to, že film se skoro neobešel bez hudby, tedy bez jakéhosi podpůrného (alespoň tehdy) a rytmizujícího prvku. Je naopak pravda, že i krátké záběry tehdy byly mnohem rytmičtější a jaksí pomalejší, alespoň působením – ve složce rytmu se tedy opravdu více dbalo o působení obrazu, jak tomu je dnes u záběru dlouhého.

Zvuk ale naopak přinesl v jistém ohledu zcela novou epochu právě proto, že otevřel nebývalou sílu obrazu – pomalu (velmi pomalu, do dneška takových filmů moc není) se mohly natáčet filmy, které působily obrazem a nepotřebovaly hudbu. Místo hudby zaujaly zvukové atmosféry a ruchy a tím tedy přiblížily diváka samotnému obrazu mnohem více. Stylizaci scény (a vyjádření emocí) se však můžeme ještě nemálo přiučit právě od němého filmu, ať už bylo např. herectví „divadelní“, dbalo se přesto o něco velmi podstatného – o to, jak vyjádřit emocionalitu a ideový obsah záběru umělecky.

Zmiňoval jsem film *Kabinet doktora Caligariho* jako ilustraci, jak ovlivňuje dlouhý záběr stylizaci – totiž že stylizaci zbavuje přes trvání obvyklých významů a dává jí významy mnohem solidnější, protože podléhají divákovu zkoumání, což je jeden z nejdůležitějších momentů ve filmu – většina dnešních filmů zkoumání divákovi kvůli své rychlosti absolutně znemožňuje a dokonce to bere jako nežádoucí, aby se divák záběrem začal moc zaobírat. Využívá se přitom toho, že film vlastně není médium, které jde zastavit, a využívá toho ne pro výcvik divákovy soustředěnosti, ale naopak pro úplné rozptýlení soustředěnosti. Proto tolik diváků chodí do kina pro rozptýlení – ve skutečnosti tam jdou pro to, aby si oslabili smysl pozornosti a kritiky, který však většinou neunavuje, ale naopak dodává divákovi síly se orientovat ve světě a dívat se na svět kritickým okem. Dlouhý záběr sám o sobě dělá ze zobrazovaného něco trvalejšího a méně (či více) symbolického, protože při dlouhém záběru nastává symbolika zcela jiná – symbolika trvání, která ale má půdu jen v kinematografické relevantnosti zobrazovaného (filmové téma) pro takové trvání.

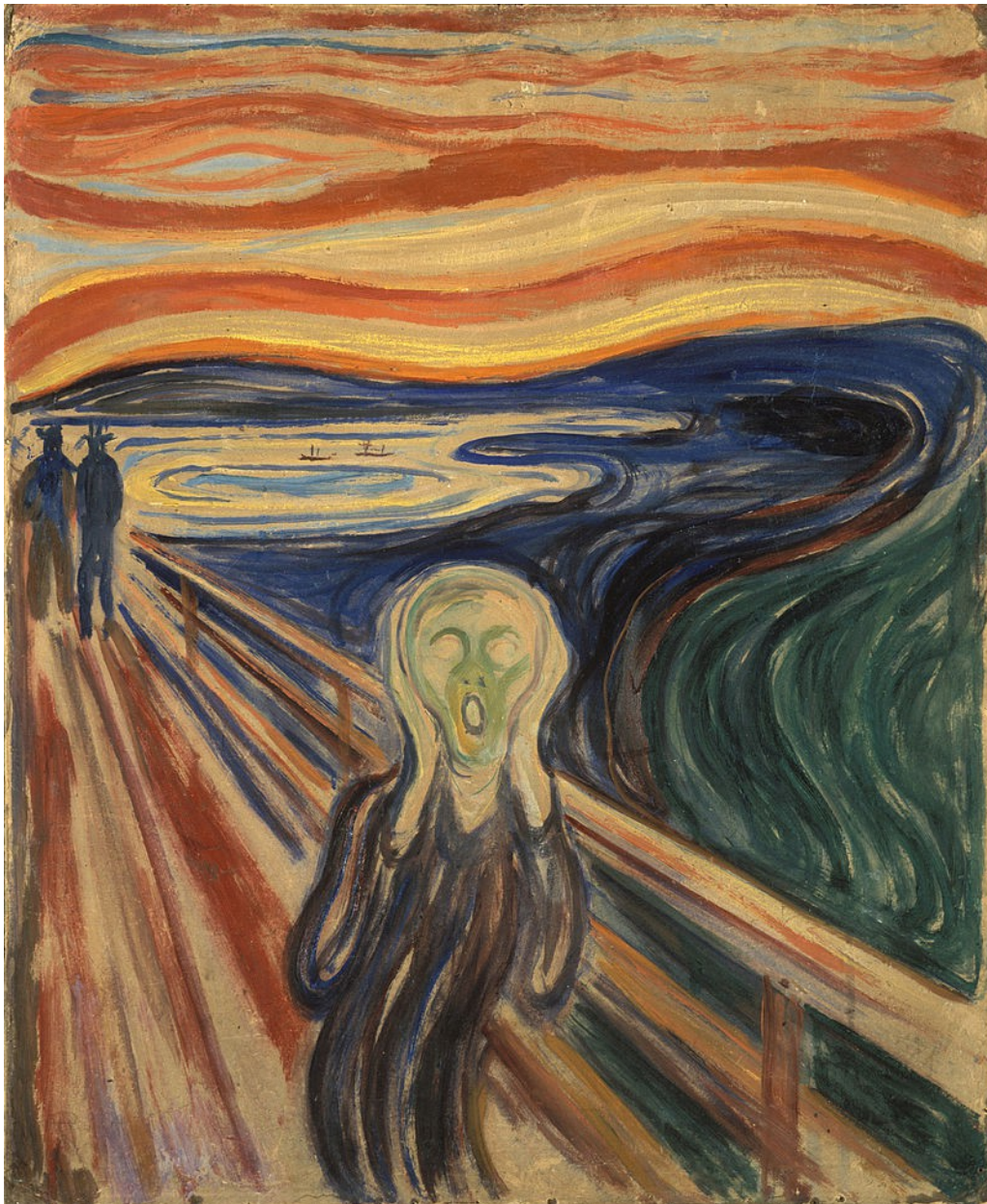
Prvotní stylizaci ze scény tedy dělá už samotný dlouhý záběr, který naopak mnohým dalším stylizacím dává prostor, zatímco v krátkém záběru by neměly čas vůbec vyniknout.

Na závěr předznamenám další kapitolu citátem a níže uvádím malbu *Výkřik* Edvarda Muncha - malba, která zajisté též přiblíží čtenáři této práce uvažování o tom, co je pro kinematografii vlastní při vyjadřování pocitů, symbolismu, vnitřních emocí...

Nejprve tedy citát (řeč je o filmu *Utrpení Panny orleánské* Dreyera):

*„Nejde volně přizpůsobit tento film expresionistickým pokusům, i když film Utrpení Panny orleánské dva principy expresionistické estetiky využívá, oba dle poznatků Maxe Reinhardta:*

*z jedné části jde o opakující se abstrakci, odpojení se od přirozenosti přírody, jistý druh caligarismu (vše je vystaveno ve filmu Utrpení Panny orleánské uměle, stejně jako namalovaná plátna v „Caligarim“ nebo katedrály z cementu a objekty u Frize Langa); z druhé části pomalost a naléhavost psychologické analytičnosti, stejně jako v pracích Kammerspielu a například ve filmu Poslední štace Muranua.“*



Obr. 3.

Jak by se tato scéna dala vyjádřit ve filmu s prostředky filmu vlastními?

Při dlouhém záběru?

Při dlouhém záběru se stylizací?

Při montážnickém přístupu?

Při montážnickém přístupu by to byla však úplně jiná scéna, než při dlouhém záběru či při stylizaci.

O tom však už by mohla být napsána jiná práce – montážnické pojetí oproti pojetí dlouhého záběru a otázka o podstatě stylizace v obou případech.

## 5. autoři: Dreyer

Začnu s použitím dlouhého záběru a stylizace u Dreyera.

Upozorním ještě, že u Dreyera (ale vlastně u většiny zde zmíněných režisérů) se bavíme hlavně o jeho pozdním období – filmy jako *Gertrud*, *Slovo* a připravovaný nerealizovaný scénář k filmu *Ježíš*.

Tito režiséři jsou také podobní v tom, že teprve v pozdním období, jak často sami zmiňují i navzdory názoru kritiků, dozráli do své tvůrčí plnosti.

Ale není to tak jednoduché – Dreyer sice používal v rané tvorbě krátké záběry, ale i tyto krátké záběry se vyznačovaly jistou osobitostí a zvláštností. Jde o to, že např. u Dreyera či Bressona záběr sice trvá krátce, ale samotný film není postaven na běžném (informativním) systému střihů, ale i krátký záběr se považuje za samostatný blok-scénu (i když krátkou), jakýsi samostatný prvek, ne nutně podléhající časové či příběhové logice, ale vyjadřující emoci či psychologický stav. Jsou to krátké záběry, využívající logiky záběru dlouhého – nejsou postaveny na logice navazujících střihů, ale na logice samostatnosti každého záběru.

To je velmi důležité si uvědomit, neboť to ukazuje, že dlouhý záběr je opravdu přístup ke scéně jako takové a ne pouze technické vymezení času. Jakýkoliv krátký záběr raného Dreyera se značně liší od jakéhokoliv krátkého záběru průměrné produkce – u té je záběr úsek, který představuje výsek toho nejlepšího a nedynamičtějšího. Je to pouze výsek a nic více. Zatímco krátký záběr u Bressona či Dreyera je plně samostatná, kompletní jednotka ve filmu, která právě kdykoliv může pokračovat, jelikož vždy má v sobě další herecký i scénický potenciál a je omezena střihem jen kvůli rytmu. Není to vlastně tedy otázka střihu a vybírání akce, ale otázka rytmu. Využívá se přitom velmi podobné filosofie záběrování, jako při dlouhometrážních střizích.

Proto když se bavíme o Dreyerově pozdním období, opravdu se bavíme o tvorbě Dreyera jako takové, i když ze začátku měla jiný rytmus, ale ukazuje se, že vývoj režiséra je mnohem systematičtější, než by se to mohlo zdát, právě protože využívá podobného přístupu k podstatě kinematografie jako takové napříč svojí tvorbou.

Dlouhý záběr pro Dreyera je prvek, který nepředstavuje nic sám o sobě ojedinělého (tím se zásadně liší od Tarra, kterého budu rozebírat později). Naopak mise-en-scène a to, co se odehrává před kamerou, je absolutní priorita, které Dreyer podřizuje vše – pohyb kamery, zvukovou složku mimo obraz, děj mimo obraz (se kterým pracuje např. Bresson, Tarr,...) – to jsou všechno prvky podřadné pro Dreyera, jelikož je soustředěný především na situaci, která je v rámci záběru („zarámována kamerou“).

O to více pak využívá dokonale připravenou scénu skrze dlouhý záběr – je to neúčinnější prostředek, jak využít potenciál připravené scény, tj. přes trvání.

Dlouhý záběr (i když tedy u Dreyera ne mimořádně dlouhý a na sebe neupozorňující) je použit hlavně kvůli tomu, že dává plně vyznění scéně a dává divákovi čas sžít se s sebemenším detailem mise-en-scène.

Další otázka je – co je pohyb kamery (švenk, jízda,...) v dlouhém záběru pro Dreyera. Tato otázka je velmi důležitá, protože dlouhý statický záběr a dlouhý pohyblivý záběr jsou dva od sebe nesmírně odlišné prvky.

Jde o to, že do scény s pohybem kamery se přidává jeden další herec, který hraje buď dobře (harmonický pohyb kamery, odpovídající duchu scény) či špatně (opak). O tom, jak přibližně přistupuje k mise-en-scène Dreyer, mluví podobně i Tarr:

*"Nikdy jsme nevěřili, že můžeme přinutit herce zahrát nějakou situaci. A proto chceme, aby se situace skutečně stala. Musíme vybrat herce, kteří když se společně dostanou do nějaké situace, opravdu se chovají stejně jako v reálném životě. Takže při režirování se nikdy nemůžeme spoléhat sami na sebe. Nemůžeme dělat film, já dokonce nemůžu ani režirovat scénu. Můžu jen vše dát dohromady a možná z toho něco vznikne."*

U Dreyera je pohyb kamery velmi zajímavý – i při pohybu se snaží být hercem vedlejším, pohyb kamery u Dreyera je opět zcela podřízen tomu, co se děje na scéně. Například film *Gertrud* – pohyby kamery jsou zde vskutku omezeny na to, aby ukázaly prostor a také co se v prostoru děje, nesnaží se být pohyby viditelnými. Pohybem kamery Dreyer nijak neopovrhne, naopak v něm vidí možnost spojit prostor v nepřetržitém čase (vždyť např. švenk vlastně jen spojuje prostor v jednotném čase beze střihu tím, že ukáže více prostoru), tedy střihá uvnitř záběru.

Pro Dreyera je filosofie zaznamenaného taková, že před kamerou se toho má odehrávat mnohem více, než co vlastně dokáže kamera zachytit. Ale teprve potom má kamera dostatečný materiál k zaznamenání a ukazování - scény se opravdu zdají být bohatší, než kamera dokáže zaznamenat, ačkoli jde právě o dokonalé souznění mise-en-scène a záznamu kamerou a obojí je vyvážené. Obrazová asketičnost uvnitř toho, co zachycené je, ale není v rozporu se samotnou filosofií stavět obraz „nad rámec zachytitelného“.

Dreyer je mistr přípravy scény, podobá se v tom stylem až dokumentárnímu přístupu, kdy kamera často ani nestíhá zaznamenat to, co se odehrává – to vše ale nejsilněji působí u Dreyera přes dlouhý záběr, protože přes střihy by nebyl čas poznat přesah scény. Tohle je jedno z největších mistrovství dánského režiséra – rozvinout skoro dokumentární přístup v hraném filmu skrze absolutně dokonalou přípravu scény a děje a tedy i silnou stylizaci jako takovou.

Příkladem můžou být mnohé scény z filmu *Gertrud*, ve kterých je v záběru mnoho herců – poté se zdá, že celá situace žije samostatným životem, každá postava si dělá co chce a jen je u toho natáčena. Opak je však pravdou – vše je velmi synchronní s kamerou a smyslem scény samotné. Přitom často přestáváme i vnímat to, nakolik je scéna stylizovaná.

Dreyer se scénou většinou pracoval takto: dal někomu, kdo je se scénou sžit, realisticky scénu zařídit. Například kuchyni dal zařídit kuchařce, ať si tam dá vše, co by potřebovala. Pak sám už z té scény odstranil vše, co teoreticky není tak nutné, avšak postupoval zde již z více symbolického hlediska vyjádření filmu. Hledal vlastně to, co ve své podstatě znamená kuchyně. Když toho dosáhl přes pár předmětů, strohost, lehce symbolické osvětlení (k použité světla se ještě dostaneme) a rakurs kamery, dosáhl Dreyer podstaty scény, která může být s herci natočena.

Tento příklad ukazuje přístup ke scéně v její podstatě, ať už se jedná o emoci či o obyčejné zařízení kuchyně – ale z pohledu uměleckého vyjádření.

Posunu se k pojetí stylizace.

Právě v této složce je Dreyer nejspíše nejosobitější režisér, který kdy existoval. Ačkoliv je Dreyer dnes trochu mimo módu a debatu, je to veliká škoda pro dnešní kinematografii, která by právě pro svojí duchovní obnovu potřebovala režiséry jemu podobné.

Stylizace u Dreyera je natolik hluboké pochopení reality, lidské podstaty a emocí, že se řadí k nejlepším mistrům mise-en-scène.



Jak je patrné z příkladu o zařizování kuchyně, Dreyer především vycházel z čistě pragmatické reality. A teprve na základě toho začal svojí tvorbu. Jeho tvorba spočívala v tom, že uměl pochopit, co je umělecká podstata scény, ne ta každodenní, ale naopak, že v té každodenní dokázal minimalizovat natolik, že z toho vznikala realita dokonce mnohem bohatší.

Stylizace u Dreyera je sama o sobě téma velmi komplexní, ale jde o to, že se Dreyer vždy snažil o emocionální jádro scény, stejně jako Tarr se snaží o psychologické pochody scény a Tarkovskij o spirituální prvky ve scéně. Dreyerova stylizace též není teatrální, protože prochází trváním dlouhého záběru, jak jsem se již zmiňoval u filmu *Kabinet doktora Caligariho*.

Stylizace Dreyera se týká absolutně všech prvků. V pozdním období se to nejvíce týká herců. Herci jsou už zbaveni veškeré zbytečnosti – v gestech, v hlase, v jakémkoliv pohybu. V tvorbě Dreyera ale naopak teprve takto dostává herec prostor pro tvorbu – přes něco málo prostředků, co má, ale které jsou ty jediné podstatné. Dreyer chce, aby herec hrál přes dikci, hlas, přes postavení těla, sebemenší pohyb, který kamera zaznamená v celku či detailu. Podívejme se na poznámku Dreyera:

*„...To je důvod, proč režisér udělá vždy lépe, pokud herci nevnucuje žádné svoje hledisko, protože herec nemůže tvořit dle příkazu city autentické a pravdivé. Nemůžeme emoce ždímat. Je potřeba, aby vytryskly sami ze sebe a je přirozené, aby herec a režisér těmito emocím pomohli vzniknout. Pokud se jim to podaří, správný výraz se zrodí sám od sebe.“*

Každý prvek je u Dreyera opravdu nezbytný a něco vyjadřující. Dreyer pracoval především ve studiu právě kvůli možnosti přípravy – i když v jeho pozdním období už všude okolo bujely všemožné Nové vlny, on se držel studiového natáčení.

Ale je potřeba si i uvědomit, že Dreyerova absolutní kontrola nepostrádá lehkostí. Je to kontrola ne pedanta, ale umělce, který tvoří. Když Dreyer koncipuje scénu, tvoří ji s lehkostí a tvořivostí, ne s nutností kontroly a vypočítavostí.

Zmiňoval jsem také u Dreyera velmi důležitý aspekt filmového osvětlení. Studiové, především bodové světlo, Dreyer využíval velmi rád. Pro něj světlo ve studiu není pojem osvětlení před kamerou, jedná se naopak o pojem scény. Dreyer, například ve filmu *Slovo*, přes světlo zdůrazňuje prvky scény a dělá tím často pouze pomocí osvětlení (a vlastně světla samotného) z obvyklých prvků prvky symbolické. Všimněme si například osvětlení ve filmu *Slovo* a jak z často obyčejného svícnu při dodatečném světle se stává prvek symbolický, ne funkční (svícen je naráz zdroj světla v jeho symbolickém slova smyslu, ne technického osvětlení). Světlo dělá u Dreyera právě dodatečného herce, jako je tomu u Tarra u pohyb kamery. Osvětlení u Dreyera dodává duchovní ráz a zároveň často zbavuje věci jejich obvyklé a zažité funkce pomocí neobvyklého nasvícení.

Přiblížil jsem tedy konkrétněji na tvorbě Dreyera a několika příkladech použité stylizace ve spojení s dlouhým záběrem a nyní přejdu k dalšímu režiséru.

Na závěr ještě dodám citát Dreyera ohledně barvy. Ačkoliv se na barevný film teprve chystal a vždy tvořil v rámci černobílého filmu, vyjadřuje paradoxně ve svých poznámkách jedny z nejpozoruhodnějších myšlenek o barvě ve filmu. V níže zmíněné knize najdeme několik myšlenek o barvě, tady uvedu následující citát:

*"Barvy jsou vynikajícím pomocníkem pro režiséra. Pokud se zvolí vědomě dle jejich emocionálního působení a přizpůsobeny jedna druhé, mohou dodat filmu uměleckou kvalitu, kterou by film bez barev vůbec neměl. Ke komponování černobílého obrazu se přidává komponování barev barevného filmu. V černobílém filmu se pracuje se světlem oproti stínu a s linií oproti linii. V barevném filmu se pracuje hmota vůči hmotě, forma vůči formě a barva vůči barvě."*



## 6. autoři: Tarr

Pojem mise-en-scène je pro Tarra svázán se všemi dalšími prvky (kamerou, hereckou akcí, prostorem,...), na rozdíl od Dreyera se nedává takový důraz na pojem „scéna před kamerou“, kamera je součástí organiky scény, každý prvek je propojen s ní navzájem – kamera ve filmech Tarra je plnohodnotná postava uprostřed světa, který zaznamenává a je jeho součástí. U Tarra je filmový svět ten, ve kterém kamera scénu vytváří (tím, jak ji zaznamenává) či je s ní v kontrapunktu. Zároveň je kameře scéna podřízena či se snaží zůstat na kameře nezávislá.

Pro Tarra není ani pojem herec omezen pouze na herce. Kamera je také herec (zvláště v pohybu), hudba, ale třeba také déšť, objekt v prostoru – to všechno jsou herci.

Vezmeme si například režisérův citát o hudbě:

*"...mám rád, když máme hudbu ještě před natáčením, protože hudba je jednou z hlavních postav a má svou vlastní tvář, vždy mi na ní velmi záleží. (...) Tehdy jsme měli čistý klavírní motiv, který jsme použili. Když se Valuska zastavil, jednoduše jsme stiskli knoflík. Byl to playback, velmi jednoduché."*

Jeden z hlavních pojících prvků všech těchto objektů je choreografie. Choreografie scény (herci, pohyby kamery, práce s rekvizitami,...) a choreografie rytmická (zpětně hudba, postsynchron jako choreografie hlasu, choreografie ruchů,...).

Choreografie je vždy zatěžkávací zkouška talentu režiséra v dlouhých záběrech, protože se zde mísí čistě technické prvky a načasování spolu s uměleckým projevem. Občas se slabší momenty projeví i u Tarra, především protože laťku má v této oblasti nesčetněkrát výše než jakýkoliv jiný režisér. Špatná choreografie totiž prozradí i špatné pojetí scény, jelikož scéna se všemi svými prvky musí vždy působit jednotně a v harmonii, je-li vše navzájem propojené tak důkladně.

Nakolik je podobná harmonie všech složek obtížná, ukazují ale právě nejlépe slabší momenty z filmu *Muž z Londýna*. Ohledně toho si dovoluji na chvíli odbočit:

Žádný velký umělec (ani žádné dílo) se neobejde bez slabších momentů – naopak často ty dávají vyniknout síle uměleckých děl v jejich silných momentech. Umělecké dílo je organické a nejde očekávat dokonalost ve smyslu racionality, jen dokonalost ve smyslu tvoření a svobody. *Muž z Londýna* ukazuje slabší momenty, kdy se nepovedlo synchronizovat všechny složky navzájem – čas a trvání nemá svoji symbolickou hodnotu, herci nejsou ztotožnění s tímto časem, kamera ztrácí svoji samostatnost a ztrácí na svém špatném zapojení do příběhu...

*Muž z Londýna*, film, který vznikl za nesmírně obtížných produkčních podmínek, ale názorně ukazuje právě úskalí této metodiky dlouhého záběru. Nakonec úskalí vlastní metodiky a slabší momenty/filmy najdeme u každého z opravdu osobitých režisérů, u některých více, u některých méně. Přesto však to neznamená, že takové filmy musí být slabší – někdy jde naopak o velmi osobní umělecké projevy. Stejně tak si myslím, že film *Muž z Londýna* má mnohem více předností než nedostatků, které mu kritici přisuzují.

Řekli jsme si tedy k dlouhému záběru to, že je součástí scény a herectví. Co je pro Tarra samotný dlouhý záběr? Tarr je zajisté režisér, který dovedl dlouhý záběr do zcela nových rozměrů a ukázal zcela novou možnost filmu, na kterou navázalo nesčetně jiných režisérů (Gus van Sant, Fliegau, Sokurov,...), mnoho i bez úspěchu (především dlouhé záběry bez obsahu), pár zajímavě inovátorsky (již zmíněný Fliegau např. ve filmu *Mléčná dráha*), avšak stále Tarr zůstává opravdovým mistrem toho, co sám poznal. Jeho inspirací, jak sám zmiňuje, byly filmy Tarkovského, Fassbindera, Cassavete a dalších.

Dlouhý záběr pro Tarra opravdu není nic, co existuje samo o sobě – Tarr má velmi jasnou rytmizaci a postavení i chápání struktury filmu, která se rozvine plně pouze při trvání záběru. Koncipuje tak každou scénu i celý film – jak jsem se zmiňoval, dlouhý záběr přestavuje od základu strukturu filmu a soustředí se více na vizuální vyprávění a klíčovou situaci s častými příběhovými elipsami mezi záběry (ačkoli se film dá takto odvyprávět i dokumentárně a bez elips, např. v rámci jednoho dne – to je dramaturgicky vlastně často ještě vhodnější možnost, ale záleží na tématu).

Kamera jako herec a dlouhý záběr jako filosofie vyprávění. Sám Tarr říká ohledně vyprávění následující: (mluví o pojmu příběhu u režiséra M. Jancsó) –

*„Osvobodil jsi kinematografii. Jasně jsi pochopil, že jádro smrtelné nemoci "hraného filmu" spočívá v lineárním vyprávění. Upozornil jsi na to, že film není žádné storytelling, nýbrž že je to součet obrazů, zvuků, rytmu, hudby, pohybu a lidských pohledů. Tehdy se může stát uměním.“*

Jak již bylo zmíněno, Tarr je režisér nesmírně vizuální. Svědčí o tom i jeho láska k černobílému filmovému materiálu, který podle Tarra sám o sobě přidává na symbolice a vizualitě obrazu. Filmový materiál je prvotní stylizace, ke které Tarr přidává všechny další.

Tarr měl i raný barevný film *Podzimní almanach*, kde pracuje s barvou velmi symbolicky, místy až moc nápaditě, ale sám od této cesty pak upustil, ačkoliv barvou jako takovou zajisté nepohrdal, jen jeho filmy vyžadovali jiný druh vizuality (a černobílý film je druhý prvek stylizace vedle filmového materiálu sám o sobě).

Režisérův málo známý středometrážní film *Cesta na planině* z roku 1995 naopak používá barvu zcela volně, k tomu je natočen na digitál, k němuž má Tarr značné výhrady. Sám Tarr říká v jednom z rozhovorů, že ještě neviděl film, který by stál za to být natočen na digitál a využíval svého digitálního potenciálu (tedy bral digitální médium takové, jaké je se všemi klady i protiklady, soustředil se na podstatu digitálního média) a ne naopak svůj potenciál ničil tím, že se digitálnímu natáčení vnucuje styl natáčení na film.

I když se musí přiznat, že Tarr opravdu není režisérem barvy a digitálu, na jeho tvrzení jistě něco je, protože digitální médium prostě není médium filmové suroviny a to je potřeba si uvědomit. Jeho zmíněný film *Cesta na planině* je každopádně velmi zajímavým tématem k diskuzi o natáčení na digitální médium a též patří k velmi osobitým přínosům režiséra, především protože ukazuje jinou možnost vizuálu i příběhu v rámci digitální kinematografie.

Než se dostanu k pojmu scény a stylizace u Tarra, nesmíme opomenout Tarrovo práci se zvukovou složkou ve filmu (tedy i s hudbou).

Hudba jako herec je herec velmi specifický. Tarr nijak hudbu neschovává, ale rytmicky a atmosférově je opět plně zapojena a spojena se všemi dalšími prvky. Tarr má svého dvorního skladatele Mihály Víga, který částečně čerpá z dnes módního hudebního minimalismu, ale zároveň s Tarrem spolupracuje velmi úzce „na míru“ a vytvořil svůj vlastní přínos pro Tarrovy filmy v rámci skvělého pochopení vztahu hudba-obraz-rytmus. Sám Tarr říká, že občas se hudba skládá již před scénou, občas až v postprodukci. Na rozdíl od Dreyera Tarr se scénou samotnou pracuje mnohem volněji, tvoří více celkovou atmosféru scény („náladu scény“) než její precizní detaily, ačkoliv i na ty velmi dbá kvůli zatěžující choreografii. Hudbu proto Tarr využívá pro emocionální účinek a vytvoření jiného duchovního rozměru scény, ani ne tolik v kontrapunktu, ale zároveň to není ani druh hudby, která scénu podporuje – tedy hudba ani neodporuje náladě obrazu, ale ani s ním není v souladu, naopak v obraze poukazuje na jeho jiný možný rozměr, který by bez hudby nebyl možná patrný. Hudba u Tarra na jednu stranu souladně, na druhou stranu v kontrapunktu dodává scénám právě jejich duchovní a symbolický rozměr, který najednou s hudbou přechází i skrze obraz.

Jak Tarr pracuje se složkou hlasu a dialogu ve filmu? Zde též velmi využívá kvalitu hlasu samotného (jeho melodie, dikce, barvy hlasu – podobnost s hudbou), ale především rytmu řeči – její naléhavost, pomalost, bezprostřednost k divákovi,... V tom se velmi shodují s Dreyerem, pro kterého melodie hlasu byla důležitější než obsah dialogu. Tarr podobně režíruje i scény – herce především poslouchá. Na rozdíl od mnoha režisérů, kteří naopak herce nikdy neslyší, ale kontrolují obsah scénáře.

Tarr pracuje nejčastěji s postsynchronem, jak můžeme vidět např. ve filmu *Muž z Londýna*, kde dokonce předaboval herce, kteří ve filmu mluví rozdílnými jazyky, bylo ovšem důležitější, že hrají ve svém jazyce a předávají emoci obrazově. V postsynchronu už se pak (i když se zřetelnými obtížemi) předabovali na společný jazyk – výsledek sice není možná vždy synchronní, ale obrazová emoce byla pro Tarra důležitá a vlastně i občasný asynchron nepůsobí nijak rušivě, možná dokonce naopak.

V podobných případech je postsynchron disciplína velmi náročná, ale zároveň vděčná právě v tom, že melodie hlasu se dá dovést do potřebného tvaru – ve své intimitě, ne dokonalosti z hlediska „divadelního pojetí“.

Přejdu ke stylizaci. Je nesnadné definovat přesně, co znamená stylizace u Tarra. Zatímco u Dreyera je toto vymezení snažší (zřetelnější stylizace scény), pro Tarra je každá složka filmu svázaná s tou další a proto se vlastně nedá mluvit o žádné stylizaci samostatně a konkrétně. Zdá se, že filmy Tarra jsou bez větší stylizace, ale tento dojem je jen výsledek mistrného sladování složek mise-en-scène v rámci dlouhého záběru – stylizace je ve skutečnosti značná a to, že tak nepůsobí, je výsledek skvělé reжіe.

Jak se projevuje tato skrytá stylizace?

Jedna její složka je kompletní podřízení rytmu záběru v rámci choreografie, což mizí z viditelného při dobrém provedení. Ale tento rytmus prostupuje vším – herci kvůli tomu musí hrát „v taktu“ s kamerou a přitom být od ní i zcela odpoutaní, dialog či naopak mlčení (pauza) jsou vázány na celkový rytmus scény, obsah scény se nemůže vybírat jen tak náhodně, musí se brát ohled na dlouhý záběr – to vše ale nabízí i výhodu jasného rytmu, podle kterého už se dá tvořit dále. Je to to samé, jako když se na začátku notového zápisu napíše u skladby jasný klíč – takto se pak musí v klíči filmového rytmu tvořit i scénář, situace i samotná natáčecí scéna. Proto zde dochází k velmi silné skryté stylizaci, která však nesmí vyjít najevo prvoplánově, s pomocí stylizace se tvoří zcela umělecky volně kinematografické plátno podobné tomu, jak na plátno maluje malíř.

Proto se u Tarra nejedná o konkrétní stylizaci, ale o stylizaci obecnou (filmový materiál, černobíllost obrazu, silná rytmizace, choreografie, podřízenost kameře, utváření specifické atmosféry...). Velkou důležitostí, jak jsem již zmiňoval, má především rytmus, na který se musí myslet už od počátku. Tímto se pak tvoří celý film.

Tarr je výjimečný právě tím, že netvoří film natočený dlouhými záběry, tvoří rovnou kinematografický svět. Svět, ve kterém se před divákem otevírají nové zákony světa, zákony skryté, mechanismy hlubokých lidských emocí a vášní, na které se dívá kamera jako něco vyššího, objektivního, sounáležícího i cizího zároveň, kamera, která udává zcela soběstačný rytmus, nadhled i empatii, zcela nový pohled na realitu skrze film.

Tím se vepsal do dějin kinematografie na rozdíl od jiných, kteří třeba také točí filmy s dlouhými záběry, ale dlouhý záběr Tarra je jednolitý, jako jeho herci, hudba, pohled na svět, morálka a humanismus i jeho tragédie – vše je sobě podřízené a film přesahuje. Tarr má umělecký rukopis, který se nedá zcela rozškatulkovat a nebrat přitom ohled na propojení prvků, stejně jako se nedá rozškatulkovat libovolně rukopis u žádného velkého umělce – i tato práce se snaží pouze popsat obrysy jejich tvorby, ne ji rozdělit na části. Z filmů Tarra je zcela jasná právě jeho osoba a jeho pevný charakter, včetně nedostatků, ale o to více jsou filmy přesnější ve vyjádření toho, o co Tarrovi vždy šlo nejvíce podle jeho vlastních slov – o zobrazení lidské důstojnosti i v těch nejtragičtějších situacích a zkouškách.

## 7. autoři: Tarkovskij

Třetí a poslední režisér je Andrej Tarkovskij.

Nutno hned na úvod uvést, že dlouhý záběr a stylizace v tvorbě Tarkovského procházely neustálým vývojem a jedná se o nejdynamičtější přístup k těmto prvkům v rámci uvedené režisérské trojice. Stejně jako u Dreyera a Tarra, dlouhý záběr byl ve své filosofii vždy Tarkovskému vlastní, avšak procházel různorodým vývojem dle toho, jak docházelo k tomu i u samotného Tarkovského, což je vidět na nesmírné rozmanitosti jeho nemnohých filmů.

Dlouhý záběr u Tarkovského je ale také pojem velmi vágní, ačkoliv fundamentální, právě kvůli rozmanitosti používání napříč celou tvorbou. Na jednu stranu je dlouhý záběr používán kvůli potřebě akce v trvajícím a nepřerývaném záběru (kvůli vnitrozáběrové montáži a komplexnosti záběru v jeho symboličnosti), na straně druhé zde také hraje výjimečnou roli samotný fenomenologický zážitek z mistrného pohybu kamery (není tedy divu, že Tarr Tarkovského hluboce studoval).

Ale je tu ještě jeden prvek – pro Tarkovského je velmi důležitá symbolika. Tarkovskij je především geniální režisér symbolických náznaků na filmovém plátně. Proto dlouhý záběr u Tarkovského podporuje podobnou symboliku, která by při střihu ztratila na svém kouzle. Tarkovskij při natáčení symbolických scén (změna osvětlení, levitující předměty a postavy, básně ve voice-over,...) využíval často až banálních technických prostředků, od kterých by však nejspíše neodstoupil ani v dnešní době efektů, které nemají s jeho symbolikou nic společného. Jako příklad si uveďme scénu z filmu *Solaris* – konkrétně scénu, kdy došlo ke stavu beztlíže a předměty a posádka se začaly vznášet, za použití hudby Bacha, a kamera rytmickými pohyby sledovala scénu a otevřela nový symbolický prostor obrazů Brueghela, které visely na zdi kosmické lodi. Ačkoliv na jednu stranu je vše velmi jednoduše uděláno, vypracování podobných triků zabralo nemálo práce a úsilí. Přesto si Tarkovskij nikdy neliboval v dokonalém provedení trikové práce – jen v dlouhém záběru natočil symbolickou scénu (a přitom i vlastně zcela realistickou scénu i mimo žánr sci-fi) a nedbal na efektnost této scény, nýbrž na její emocionální důvěryhodnost. Nakonec svoji mistrnou genialitu v nesmírně těžkém organizování až akrobatických dlouhých záběrů (na kterých se všichni učí dodnes) i v režii náročných a velkých scén Tarkovskij dokázal už ve filmu *Andrej Rublev*. Nekonečně příkladů bude ve filmu *Stalker* a v *Zrcadle*, v různé míře nakonec napříč celou tvorbou Tarkovského.

Zde si též můžeme vzpomenout na kapitolu z knihy *Co je to kinematografie?* Bazina o montáži a dlouhém záběru (uvedené v odstavci o dlouhém záběru), ze které by se dalo odvodit, že obzvláště při symbolických scénách by ještě přehnaná symboličnost střihu jen škodila, proto každá symbolika ve filmu potřebuje jistý čas na vstřebání a proto se většinou váže na pomalejší rytmus. Jiná věc jistě je, pokud se tato symbolika tvoří jen spojováním záběrů a význam vzniká mimo záběr při střihu – já se však bavím především o spojení mise-en-scène a vnitrozáběrové montáže.

Tarkovskij o tom říká následující:

*"Neměli jsme předem připravené a vizuálně zformované záběry nebo epizody – důležitá byla atmosféra, vjem duchovního stavu, který na místě natáčení vyžadoval přesné vizuální prostředky. Pokud něco před natáčením „vidím“ nebo mám určitou představu, jde především o vnitřní stav, o charakter vnitřního napětí scén, které se budou natáčet nebo o psychologický stav herců. V takové chvíli však ještě neznám přesnou formu, kterou to všechno dostane. Na místo natáčení chodím proto, abych si definitivně ujasnil, jakým způsobem lze daný stav zobrazit ve filmu. Když to pochopím, začnu natáčet."*

Výše uvedeným si již trochu odpovídám na otázku, co je stylizace pro Tarkovského. Jde především o vytvoření scény v její symbolické podstatě. Tato symbolika je snahou o vyjádření absolutní podstaty vybrané scény, která byla vybrána kvůli nejnějnějšímu zobrazení vývoje celého příběhu či postavy. Nejzajímavější je přístup k symbolice – jak jsme si řekli, využívá na jednu stranu až mechanických prvků (konkrétně např. scéna změny osvětlení v pokoji v hotelu ve filmu *Nostalgie*), na straně druhé vše spojuje s nesmírně odvážnou otevřeností a upřímností symboliky, často vázanou na velmi osobní pocity. Ačkoliv podobné zobrazení může často hraničit až s naivním zobrazením emocí a stavů, ukazuje se pod taktovkou Tarkovského tato symbolika filmu zcela vlastní a nesmírně diváka emocionálně obohacující nejen kvůli svému novátorství, ale především kvůli upřímnosti a věrnosti předávané emoce. Jádro této zdařilosti je v tom, že Tarkovskij dokázal své pocity přenést na plátno nejbezprostředněji. Jeho básnické kořeny se projevují nejen tím, že se ve filmech básně často čtou, prostupují totiž přímo každým záběrem a Tarkovskij je doopravdy jeden z mála filmových básníků, kteří pochopili, jak lze tvořit filmovou poezii skrze kameru.

U Tarkovského se nejedná ani tak o stylizaci stěžejního prvku herectví, které je naopak dostatečně realistické, ačkoliv vedení herců podléhajících rytmizaci dlouhého záběru je znatelné. Nejedná se ani tolik o práci s rekvizitami, spíše tedy už s objekty, které pak představují nějakou symboliku, ačkoliv do scény pasují naprosto přirozeně. Nejvíce se totiž stylizace u Tarkovského týká prostoru.

Prostor jako takový je to pravé pole působnosti stylizace, dovolující Tarkovskému vyjádřit tvůrčím způsobem vnitřní emocionalitu, nejjemnější detaily i v tom nejobšrnějším prostoru. Využívá k tomu buď práce se osvětlením (přirozené i stylistické – osvětlení hotelového pokoje ve filmu *Nostalgie*), jednak využívá prostor samotný, často ho spojujíc s přírodními jevy či stavy (což opět ovlivnilo Tarra a jeho déšť či bouřky ve scénách). Prostor ve filmu Tarkovského je tím nejdůležitějším prvkem co se symboliky týče. Přitom paradoxně je prostor využíván více než u Antonioniho, který k prostoru kvůli svému vzdělání velmi tíhnu a také se snažil využívat jeho symboličnost (např. film *Červená pustina*,...).

Právě v prostoru, do kterého jsou vrženy postavy se svým příběhem a se svojí náladou, se projevuje nejvíce styl Tarkovského, který je především režisér, zobrazující emocionální stav člověka (zatímco Tarr zobrazuje spíše stavy společnosti a Dreyer ideály svých postav).

Kolik variací je ve filmu *Nostalgie* ve vztahu prostor-postava a přitom, jak napovídá název, je zobrazen pouze kolorit jedné jediné emoce napříč filmem – té samé nostalgie. Kolik toho říkají o hlavním hrdinovi obrovské ruiny kostela, do kterého sněží a kamera se oddaluje od maličké postavy... Nebo dlouho zamýšlený a sněný, nesmírně těžce natáčený závěrečný nejdelší záběr ve filmu *Obět'*, kdy začíná ve velkém celku hořet dům uprostřed klidné přírody za klidného dne, a při dlouhé jízdě v celku kolem domu pobíhají lidé, přijíždí sanitka, panuje zmatek, zatímco tam u hořícího domu se nachází i ten, který dům zapálil a jehož vnitřní svět již divák zná.

Takových příkladů najdeme nesmírně mnoho. V tomto spojení se projevuje tvůrčí rukopis Tarkovského, který do samotného výběru prostoru dává množství osobních pocitů, takže prostor samotný začíná vyjadřovat emoci a naladění celé scény, nevstupuje-li přitom prostor do kontrastu s často opačnými emocemi postav v daném prostoru.

V tomto ohledu nám o Tarkovském mnoho řeknou dokumentární filmy o něm samotném, často i méně známě, ale mezi dva klasické a pro moje účely velmi výmluvné patří ten o natáčení filmu *Nostalgie - Tempo di Viaggio*, natočený s Tonino Guerrem a dokončený roku 1983 a také portrét Tarkovského od jeho kolegy A. Sokurova – *Moskevská elegie*.

Co se týče práce s barvou ve filmu, Tarkovskij je pro nás režisér, který s barvou pracuje ve svých filmech naplno a zručně. Nedá se říct, že by to byl příklad velmi novátorského přístupu k barvě ve filmu (například v duchu zmíněného pokrokového citátu

Dreyera), každopádně Tarkovskij s barvou pracuje uvědoměle a originálně. Pro Tarkovského více než jednotlivé barvy je důležitější barevná emocionalita záběru. Opět a zase si všimněme změny tonality při změně osvětlení hotelové scény z *Nostalgie* – nejde o barevnost, ale o zabarvení prostoru, který začíná vypovídat jinak (barva může tedy ovlivnit atmosféru scény podobně jako hudba).

V tomto ohledu je dobré si přečíst poznámky o spolupráci s Tarkovskijem na jeho posledním filmu *Oběť* kameramana filmu Svena Nykvista ve jeho knize *Úcta ke světlu*, kdy v kapitole o Tarkovském, i když je v jistých pasážích možná až moc zavádějící, popisuje tvůrčí spolupráci:

*„Na rozdíl od Ingmara (Bergmana – pozn. aut.) Tarkovskij neměl představu o aranžování scény, dokud nebyl na place, neseděl sám u kamery a neditoval jí. To ovšem mohlo trvat dlouhé hodiny.*

*K věci patřilo i to, že když teprve si ujasnil, jak chce co mít, mohl jsem nastoupit já se svícením. A protože šlo zpravidla o dlouhé jízdy, trvalo i to značnou dobu. S exteriérovým, jen zdánlivě rovnoměrným světlem nemůžete zacházet dle libosti. Navíc často docházelo k velkým změnám ostroty, které se asistent kamery musel nejdříve naučit.“*

Při práci s prostorem Tarkovskij vždy myslel i na práci se zvukovou dramaturgií. Práce s hudbou Bacha je značná, stejně jako práce s možnostmi hlasu (opět většinou dává velký důraz na melodii hlasu) a scény recitujících básní postav – právě recitace často mění povahu prostoru, ve kterém se recituje a naopak prostor vizuálně ovlivňuje divákovu imaginaci při recitované básni.

Nutno dodat, že Tarkovskij si velmi vážil potenciálu a možností tehdy právě bující elektronicky komponované hudby. Těžko nyní říct, zda měl správný odhad o budoucnosti elektronické hudby a jejího přínosu pro film, každopádně viděl velký potenciál pro tento druh hudby jako kontrast k realistickému filmovému prostoru a k naturalistické atmosféře.

Podstatný článek-rozhovor jeho zvukaře k filmu *Oběť* je bohatý zdroj použití zvuků a rytmů ve filmu u Tarkovského (odkaz níže ze stránky [filmsound.org](http://filmsound.org)).

---

-(Nykvist, Sven – *Úcta ke světlu*, Nakladatelství Paseka, Litomyšl, 1999, strana 135)

-odkaz: <http://filmsound.org/articles/sacrifice.htm#interwiev>  
(interview s Owe Svenssonem, zvukařem k filmu *Oběť* A.A. Tarkovského (transkripce TV-přenosu), aktuální k 10/2016)

## 8. Jiní tvůrci

Aby obraz režisérů s podobným přístupem byl trochu širší, uvedu několik dalších režisérů, kteří mají podobný přístup k filmu jako uvedená trojice.

Nutno hned na úvod dodat, že zvláště v poslední době se rozmohla jistá móda – film, který je tvořen pár dlouhými záběry či přímo jedním záběrem (např. film *Victoria* Sebastiana Schipperera nebo český film *Hany* Michala Samira). Připomenu v této souvislosti to, že dlouhý záběr je především o komplexním přístupu k látce, především by to měl být komplexní přístup k látce autora, který má téma a svoji estetiku, kterou zobrazuje filmem. Absolutní většina těchto jedno/pár-záběrových filmů však bohužel postrádá právě osobní látku s přesahem a také estetický rukopis. Dlouhý záběr sám o sobě totiž žádný rukopis není a některé z těchto jednolitých filmů jsou ve skutečnosti a bohužel většinou primitivnější než průměrná produkce, nemajíc jakýkoliv emocionálně-katarzní dopad na diváka ni svojí estetikou, ni tématy. Není však vyloučeno, že vynikající film na jeden záběr natočit lze – níže zmíním např. film *Ruská archa* Sokurova, který je zdařilejší příklad, ale jistě ještě zdaleka nevyčerpává možnosti tohoto trendu.

Přejdu nyní k režisérům.

První příklad bude Robert Bresson. Ačkoliv něco obdobného delšímu záběru najdeme jen v pozdní fázi tvorby Bressona a zdaleka ne v tak velkém měřítku, jeho přístup k záběrování nesmírně sdílí podobnou estetiku, jak jsme například viděli u Dreyera. Jde o velmi precizně naplánované časování záběru, který sám o sobě (většinou statický či s jednoduchým švenkem, spojujícím prostor) je záběrem dokonale připraveným a emocionálně i scénicky nabitým natolik, že vždy má potenciál, aby pokračoval mnohem déle ve své dramatické situaci, než kolik záběr samotný trvá – záběr tedy není pro Bressona výsek děje, ale rytmizací děje.

Bresson se velmi podobá Dreyerovi, jeho rukopis je jen odlišný ve své konkrétní formě, protože dává přednost jinému rytmu a jinému záběrování. Naopak stylizace ale u Bressona došla např. v herectví nesmírně daleko – absolutně nový přístup k herectví jako k *modelu* je na zřeteli. Práce se zvukem, který je čistý a vybraný tak, že se stává symbolický, je další příklad stylizace u Bressona. Uveďme si pár citátů z knihy *Poznámky ke kinematografu*:

„Rytmičká hodnota zvuku. Zvuk dveří, které se otevírají a zavírají, zvuk kroků atd. pro nezbytnost rytmu.“

„Zvukový film objevil ticho.“

„Jestliže oko suverénně zvítězí, nedat nic – nebo téměř nic – uchu. A naopak, jestliže ucho suverénně zvítězí, nedat nic oku. Člověk nemůže být zároveň jenom oko a jenom ucho.“



V této linii stylizace (a často dlouhých záběrů) se pohybuje samozřejmě i vrchol japonské kinematografie, která je Bressonovi velmi blízká. Filmy režiséra Jasudžiro Ozu jsou asi nejzdařnějším příkladem – čistota, strohost, preciznost, přesné časování, komplexnost prvků, osobitě herectví, které se snaží o projev vnitřní a nikoliv vnější – to vše se sdílí i mezi tak rozmanitými kulturami a osobnostmi v pravém uměleckém filmu, i když každý režisér prosazuje přes podobné prvky svoje témata, estetiku i cíle.

Ozu též pracuje jako málokdo jiný s prvky barvy ve svých pozdních barevných filmech. Jeho strohá a minimalistická barevná koncepce je velmi poučná.

Se zdařilou stylizací barev v mise-en-scène pracuje bohatě a s rozmachem např. Antonioni (*Červená pustina*,...) a především Kieslowski - jeho film *Dvojitý život Veroniky* či části *Dekalogu* jsou zdárným příkladem této práce. Kieslowski často pracuje s atmosférami barvy a nádechem scény – vzpomeňme se na scénu v *Dvojím životě Veroniky* – scénu smrti první Veroniky a nazelenalý nádech scény, zcela nerealistický, symbolizující smrt.

Mezi dnešními režiséry zajímavým příkladem je podle mne Benedek Fliegauf, obzvláště co se týče dlouhého záběru, ale i civilní (barevné, strukturové) stylizace. Jeho film *Mléčná dráha* je výjimečným příkladem, jak se dá film odvyprávět v blocích, kdyby se podobný styl použil pro dramaturgický příběh. Samotný film žádný příběh ani situace sice není, přesto má velikou výpovědní hodnotu a především silný vizuální dopad na diváka.

Co se týče stylizace při práci s digitální kamerou a jistým moderním malířským šerosvitem, zajímavá je práce Pedra Costy, například *trilogie z Fontainhas*, kam patří filmy *Kosti*, *V pokoji Vandy*, *Mládí vpřed*. Ačkoliv možná tyto filmy trpí dnes již velmi rozšířenými neduhy malé tématické komplexnosti (kterou minimalismus rozhodně nevylučuje, jak se někdo domnívá, ale naopak ji krystalizuje a zesiluje) i malé estetické různorodosti, práce s digitálním kontrastem a šerosvitem i nástiny barev je u Costy velmi zajímavá a zajisté je to i jedna z možných cest pro digitální obraz.

Jako současný příklad zdárného použití jednoho záběru pro vytvoření celého filmu si uveďme zmíněný film *Ruská Archa* od Sokurova. Esteticky i tématicky jde o bohatý film, film osobní a s jasným rukopisem, který nelpí na své dobře provedené jednozáběrnosti, ale pouze tímto způsobem s lehkostí vypráví o mnoha tématech v jednom časoprostoru. Není z tohoto filmu cítit akrobacie a lpění na formě, naopak se forma ztrácí.

Ale i kdyby se filmu také mnohé dalo vytknout, Sokurov v *Ruské arše* poukázal na velmi zajímavou práci s časoprostorem.

Mnoho jednozáběrových filmů se snaží využít toho, že takový film lze fyzicky natočit v daném čase stopáže a omezeném prostoru, protože se nedá stříhat. Často ale na této přednosti i film ztroskotává, protože v něm není místo pro žádné elipsy, časové skoky a využití vzdálenějších prostorů. Proto se mnoho filmů snaží o jakýsi efekt „divoké noci“, kde se pořad musí něco dít a většinou se veškerá akce odehraje v hospodě, kde je hlučno. Naopak Sokurov tento strohý technický princip jednoho záběru spojil se stylizací a tím film oprostil od jakéhokoliv časového zakotvení spolu s prostorem – každá scéna si vytvořila svůj čas, zde konkrétně čas historický. Sokurov vybudoval scénu ve svém vlastním časovém prostoru dle libosti a kamera jen spojila tyto stylizované časy – proto se ve filmu ocitáme v různých epochách i časových rovinách, ačkoliv zůstáváme na jednom omezeném prostoru. Nejdůležitější je, že u Sokurova forma jednoho záběru nezačne přehlušovat obsah či spíše se s obsahem nerozdvojí a je spojena, film neztrácí tedy to nejdůležitější – tématicko-estetický rukopis.

Dalším jménem je Ingmar Bergman. Mnoho jeho filmů využívá delší záběry a stylizace (často opět velmi minimalistické), pro mne zde je ovšem nejpozoruhodnější jeho práce s několika plány a plastičností záběru. Mnoho režisérů využívá přední, prostřední a zadní plán s větším či menším talentem, Bergman je ovšem mistr v rozfázování děje do několika plánů, jak můžeme vidět např. ve filmu *Mlčení*, kde je pozoruhodná i dynamická kamera a práce s detailem, stejně jako se strukturou příběhu. Velmi málo režisérů ale pracuje

úspěšně s plochostí scény, ovšem právě Tarkovskij a Dreyer jsou mistři v této souvislosti – Dreyerova čistota a plochost scény jsou pozoruhodné a rozhodně nepůsobí nudně, protože přes svoji plochost plně soustřeďují divákovu pozornost na silnou emoci, která se ve scéně odehrává.

Co se týče struktury příběhu, nelze zde vynechat jméno Johna Cassavetese.

Ačkoliv nevyčníká ani dlouhým záběrem ani stylizací (spíše se podobá dokumentárnímu stylu typu Raymonda Depardona či stylu bratří Dardennů ve filmu *Rosetta*), na jeho filmech se dá učit velmi dobře jedné věci, která je nesmírně důležité právě pro dlouhý záběr a následně i stylizaci – pojmu *situace* ve filmu.

Ve filmech jako *Stíny* či *Tváře* se příběh buduje právě na situacích, které ačkoliv jsou sestříhány poměrně hojně, ve svém trvání jsou velmi dlouhé a koncentrované. Napětí mezi postavami, jejich soulad i disharmonie, vývoj příběhu na jednom místě s danými postavami – to vše Cassavetes dokázal jako žádný jiný režisér. K tomu ukázal i to, jak se dá točit film bez podpory velkých (amerických) produkcí – i to je velmi důležité, protože když člověk začne přemýšlet o filmu v rámci natáčení bez peněz, ovlivní to většinou příběh i styl jen k lepšímu. Zajímavé by bylo, kdyby v tomto duchu dramatických situací byl natočen film např. skoro beze slov (na kterých bohužel Cassavetes místy staví až moc) – i to by silně ovlivnilo příběhovou linii.

Dodám ještě ohledně dlouhého záběru i stylizace jednu důležitou věc, na kterou často poukazyval ve svých spisech A. Bazin.

Jedná se o to, že komediální/gagové scény ve filmu jsou většinou ve své podstatě takové, že pro plné vyznění vtípu je potřeba scénu stříhem nepřerývat. Tuto teorii velmi potvrzují filmy Jacquese Tatiho. Dobře je to vidět už na filmech Charlie Chaplina – většina z gagů by ztratila jakoukoliv účinnost, pokud by ztratily kouzlo jednoty místa a času bez stříhu. To samé je vidět u spousty komiků a velmi dobře právě u zmíněného Jacquese Tatiho. U něj je pozoruhodný příklad práce s dlouhým záběrem (podobně, jako u Chaplina, ale komplexněji) a se stylizací (v mise-en-scène, zvuku, v minimalismu scény i v její výmluvnosti). Tím se Tati řadí mezi největší mistry nejen komedie, ale také stylizace a vyjádření závažných témat s opravdu čistým, nevulgárním humorem.

Naposledy se ještě zmíníme, že jeden z prvních velkých mistrů dlouhého záběru i jistého druhu stylizace byl Orson Welles. A podobných milníků v dějinách kinematografie najdeme více (např. film *Soy Cuba* Michaila Kalatozova, který je ovšem místy více práce kameramanská než režisérská či první dlouhé záběry kinematografie u Muranua, Langa či Flahertyho,...), ale nejde zde o to zmínit seznam jmen, ale jen vytyčit obzvláště zajímavé příklady z hlediska tématu.

Tímto bych i skončil krátké zmínění dalších režisérů v rámci méj práce. Není to výčet úplný, ale vybraní režiséři z mého pohledu dobře dokládají kolorit práce s dlouhým záběrem a stylizací.

A nyní již přejdu k vybraným třem filmům a podrobněji na nich ukážu prvky dané tematiky.



Obr. č. 4. Scéna z filmu Jacquese Tatiho *Můj strýček*:

Časté celky při velmi pečlivě stylizované scéně v mnohých delších statických záběrech pro vyznění komické situace či gagu – mistrná práce komiky Tatiho. Za povšimnutí stojí i práce s barvami a liniemi, které však zároveň ve svojí přesnosti kontrastují s člověkem a s jeho často na první pohled banálními emocemi či chybami.

## 9. filmy: Satanské tango

Začínám prvním rozebíraným filmem - *Satanské tango* Bély Tarra, dokončeného v roce 1994.

Předem však upozorním, že zde v této práci rozhodně nelze rozebrat film scéna po scéně, takže i výběr, velmi sporadický, bude jen několika scén, snažil jsem se je však vybrat tak, aby obohatily celkové pochopení tématu.

Často se říká, že *Satanské tango* je film nesmírně nihilistický, přenášející depresi a zoufalství. Zde se domnívám, že to svědčí jen o jakémsi předsudku k filmu v jeho formě. Tarr je především citlivý filmový estetik. A estetika, pokud přenáší krásu a je pravdivá, vlastně nikdy nemůže být depresivní v tom pravém a negativním slova smyslu, pokud jen zobrazuje duchovní vrstvy zobrazovaného a přitom vždy v sobě má prvek estetický. Nakonec, jak jsem psal, Tarr i v těch nejdepresivnějších scénách se snaží poukázat na pojem lidské důstojnosti v jakýchkoliv situacích. Dívat se na lidský příběh důstojnosti i nesmírné krutosti, boje dobra a zla, zobrazeného právě v estetickém Tarrově klíči, je zážitek spíše katarzní (příběhem) a nesmírně estetický (formou). Tarr se ve filmu nikdy nedopouští něčeho, o čem by se dalo říct hnusné, nízké či nevkusné – jeho filmová forma předvádí i ty nejtragičtější lidské pády s důstojností a s estetikou bez patosu.

Film samotný trvá okolo sedmi a půl hodin, většinou se promítá se dvěma přestávkami, i když někdo upřednostňuje se podívat na film v kuse. Nejedná se u tohoto filmu ale o nutnost, že by dlouhý záběr vyžadoval nějaké prodloužené délky filmů – jak jsem již zmínil, film se dá odvyprávět dobře i v nevelkém počtu dobře zvolených obrazů, takže může mít klidně pod běžnou hodinu a půl promítacího času a přitom být plnohodnotný celovečerní film. Nakonec i sám Tarr je toho příkladem – jeho filmy běžné stopáže jako *Werckmeisterovy harmonie* či *Zatracení* jsou natočeny ve stejném tempu, ale mají něco málo nad dvě hodiny. *Satanské tango* je i z hlediska dějin kinematografie pozoruhodný ale zdaleka ne stopáží, ale především obsahem.

Za prvé je zajímavé, že film je nesmírně dynamický svojí formou a tématy i přesto, že žádný obvyklý vyprávěcí model při takové stopáži nemůže fungovat jen na základě hraní si s divákovou pozorností. Jde o film, který vyžaduje souhlas diváka na daný styl i jeho soustředění.

Druhá vlastnost je, že na filmu vidíme zcela jiný přístup k tomu, co je to příběh a jeho rozfázování. Film je natočený podle knihy *Satanské tango* László Krásnohorkaie. Film podobně jako kniha využívá toho, o čem jsme se již zmínili: značné elipsy, ale každý obraz je obraz-záběr, který je vybrán tak, aby samostatně něco vyjadřoval sám o sobě, ve spojení se stejně samostatnými dalšími obrazy se navzájem obrazy ovlivňují, doplňují a mění, zároveň neustále vyvíjejí. Jde o jiné nastavení pojmu scény a obrazu, jelikož střih zde nehraje roli, hraje roli jen struktura a samostatná vnitrozáběrová montáž obrazu. Vše, co jsem zvláště u Tarra psal o stylizaci (skryté) a dlouhém záběru (součástí scény) se uplatňuje v tomto filmu bohatě.

Začnu hned prvním záběrem.

Jedná se o dlouhý záběr krav u kravína, rozvalených budov uprostřed bláta,... Situace se ukazuje dlouhou frontální jízdou. Na první pohled velmi jednoduché. Pro mnohé je to také záběr, který je nepochopitelný a zbytečný, napříč všem pravidlům ohledně úvodu filmu a děje.

Ve skutečnosti, podíváme-li se na to blíže a hlouběji, není tento záběr vůbec neobvyklý (bereme-li ale v potaz celý film, na což vždy upozorňoval Tarr samotný – obraz je plnohodnotný, ale ne samostatný vně filmu).

Úvod není neobvyklý paradoxně právě z hlediska klasické literárně-filmové struktury, jen ji

využívá tak, že obvyklý story-telling převádí jen a jen na řeč obrazu a jeho nekonečnou možnost vyjádření, kterému se v literatuře blíží více poezie nežli romanopisectví. Podívejme se právě na tento obraz tedy z hlediska klasické struktury filmového vyprávění. Jak se často zmiňuje, první záběr má, obzvláště první záběr filmu, uvést situaci a případně situovat příběh, prostor a postavy. Většinou se k tomu využívá nějakého celku a pak přechází k akci uvnitř prostoru. Přesně tuto klasickou poučku však Tarr již ve svém prvním záběru dodržuje důsledně.

Hlavní rozdíl mezi dlouhým záběrem a krátkým je pro Tarra v tom, že krátký předává informaci, zatímco dlouhý záběr předává emoci jádra scény. Když máme vteřinový střih na někoho, kdo bere zbraň, je to záběr především informační a váže se na další střihy. Když však máme dvouminutový záběr na zed', na kterou začíná pršet, můžeme z hlediska informativnosti tento záběr rovnou vyhodit. Napojí-li se však na celkovou strukturu vyprávění, zaujme-li své vlastní místo v této struktuře i rytmu, může tento záběr předat emoci či atmosféru lépe než tisíce doslovných střihů – naladění pochmurného počasí, magie sledování změny na plátně (obzvláště, točí-li se na černobílý film) a případný hudební doprovod – tak se dá vyjádřit naladění celého díla, podobně jako se se s náladou pracuje v hudbě. Tento záběr se pak nejspíše naváže na záběr více dramaturgický, když už je klíč atmosféry a nálady zadán, další záběr pak např. vykreslí hlavní postavu – a tak se postupuje dále a dále.

Tím, že se v prvním záběru ukáže zpustošený prostor plný dobytka, se daný prostor zcela jasně definuje fakticky a náladou, ale v budoucnu si divák na tento záběr vzpomene také s tím, že zjistí, že lidé tady žijí morálně na velmi nízké úrovni.

Avšak Tarr toto přirovnání zároveň nikdy přímo neudělá a nikdy k tomu nepoužije montážních technik, jelikož, jak sám říká, je pro něj hlavním tématem právě lidská důstojnost i v těch nejhorších případech lidské degradace a jedinečnost každé postavy.

Zároveň při dlouhé jízdě tento záběr předává zážitek z kinematografického pohybu, kdy se před námi hýbe několik plánů naráz a každý plán něco vyjadřuje (domy, dobytek v pozadí, bláto a louže v popředí, časté míjení objektů při jízdě poblíž kamery,...).

Zatímco mise-en-scène je tedy zcela realistická, pohyb kamery ji dodává stylizaci, ale tato stylizace zpětně vtahuje diváka do samotné situace v její syrovosti, dávajíc tak přes nejjednodušší stylizaci kamerovou jízdou zážitek opět fenomenologický (ve spojení s černobílou tonalitou obrazu, atmosférou, ruchy a atmosférovým zvukovým podkresem,...).

Všimněme si, že Tarr v tomto filmu často volí jednoduché motivy, ze kterých při své stylizaci v dlouhém záběru tvoří důležité prvky příběhu i prvky kinematografického jazyka. Vezmeme si například poučku, která říká, že chůze postav z jednoho místa na místo druhé je známka amatérství a ve filmu nic neříkají. S tím lze zcela souhlasit, jen zde opět narazíme na to, že Tarr z těchto nežádoucích momentů dělá momenty velké důležitosti pro celý film.

Podívejme se, kolikrát postavy v *Satanské tangu* někam v dlouhém záběru jen fyzicky jdou. S pohybem kamery i postav dochází k dynamice vlastní kinematografii (pohyb), spolu se všemi prvky obrazo-zvukovými, které jsem uvedl (přitom hudba a struktura filmového obrazu hrají velmi důležitou roli).

Dlouhé chůze vždy u Tarra svědčí o vnitřním světě postav, ne o tom, kam a proč jdou. Když jde malá holka opuštěná sama lesem s kočkou v rukou, svědčí tato chůze v dlouhém trackingu o jejím vnitřním zoufalství velmi jemně a přesně, protože beze slov a jen přes pohyb a prostor (les) předává pocit samoty, opuštěnosti a nesmyslnosti situace. Samotná uprostřed nepřívětivého prostoru, celá chůze i výraz (tělo a obličej) svědčí o stavu duše. Zvuková složka tomu pak už neudává emoci jako v absolutní většině filmů (diktující divákovi emocionální rejstřík), ale naopak dodává scéně jiný rozměr, trochu ji stylizuje a přibližuje ji její emocionální podstatě.

Delší chůze zajisté najdeme i ve filmech R. W. Fassbindera, který je zručně využíval pro popsání světa postav (tak jako v životě často chůze člověka řekne mnohé a více než slova), nebylo to však ještě v tak suverénním měřítku jako u Tarra, který ale Fassbindera uváděl

jako svůj vzor zajisté i kvůli jeho schopnosti vykreslit postavy přes podobné jednoduché prvky a pohyby.

Právě z takových bezvýznamných, zdá se, obrazů, buduje Tarr film, aby poté začalo vše spadat dohromady a tvořit neuvěřitelně bohatý, dynamický a komplexní příběh lidských dramát a citů, aniž by kdykoliv přecházel k patosu či se opřel o dialog.

Paradoxně při takové jednotce scény-obrazu se film stává často dynamičtější a zajímavější než ustřihané filmy běžné produkce. Vyžaduje to však jistý kinematografický návyk a nejspíše takové filmy nejsou pro všechny. Spousta diváků má přesto pocit, že film Tarra opravdu běží velmi rychle a zajímavě teprve tehdy, když člověk se vžije do rytmizace obrazu stejně, jak se zaposlouchá do hudby.

Podívejme se ještě na scénu, kdy Jeremiáš nad tělem mrtvé dívky káže a žádá od lidí peníze. Jedná se o scénu poměrně dlouhého monologu a je právě zajímavá tím, že tento monolog je velmi obrazový – sice se mluví, ale pro film je důležitější pozorovat výraz toho, kdo mluví či poslouchá a nedává se důraz na slova z hlediska dějového vývoje.

Znovu je tu přítomen rytmický pohyb kamery a i sám monolog spadá do rytmu pomalého záběru, zároveň Tarr (jako Dreyer, jen trochu s jinými cíli) pracuje velmi dobře s hlasem herce ve smyslu barvy hlasu, tonality, působení,...

Po uzavření klidného, líbivého a přitom zcela živého monologu Jeremiáše, během kterého jsou vidět mlčící posluchači při pohybu kamery, následuje brzy odpověď těchto lidí činem – skládáním peněz u mrtvého těla. Při této scéně se ukazuje kontrast podbízivého tónu Jeremiáše (zvuku) nepřerušovaně a poté je vidět i němost pravdivé odpovědi (obraz), což je také příklad práce s oboustranným tichem mezi mluvením slovem a mluvením obrazem, tak častým při dlouhých záběrech.

Pro dlouhé záběry tím nejpřirozenějším kromě hudby jsou právě zvukové atmosféry, jako například u Tarra ve scénách s deštěm (což je i obrazový prvek, ačkoliv déšť se musí většinou kvůli slabé viditelnosti tvořit uměle), větrem či bouřkou. To vše dodává dlouhému záběru zvukovou rytmizaci a často i stylizaci, protože je záběr zbaven atmosféry či ruchů nepotřebných pro danou situaci. Když vyřadíme některé ruchy, které by za normálních okolností člověk slyšel, upoutáme pozornost naopak na to, co ve zvukové stopě zůstalo. Dodám k tomu, že zvukových atmosfér využívá podobně mistrně také německý režisér Ch. Petzold ve filmu *Yella*.

Obzvláště ve filmu *Satanské tango* tedy buduje Tarr hlavní emoci poměrně jednoduchou situací, kterou však ztvárňuje přes kamerovou práci a rytmizaci, za pomoci atmosféry ve zvuku i s atmosférou prostoru, aby předal duševní stav a činy postav, z nichž pak tvoří celý filmový příběh.



Obr. č. 5. - Scéna z filmu *Satanské tango*:

Za pomoci voice-overu, který má charakter ani ne tak sdělovací, jako spíše charakter emocionální (působení mužského hlasu a pomalost vyprávění, dikce), za zvuku deště (který i vidíme současně), dozvídáme se o tragickém konci dívky. V dlouhém záběru si máme možnost klidně prohlédnout tvář, kterou jsme ještě nedávno viděli živou. Kamera je nyní statická, ačkoliv předtím dívku často sledovala v jejích osamocených chůzích, kdy se o ní nikdo z jejího okolí nestaral. Nyní je kamera prozatím opět jediný svědek její smrti.

Kočka a sounáležitost se zvířetem, které je též opuštěné lidmi, je sounáležitost symbolická, stejně jako gesto objetí zvířete, ležícího na pravé straně mladé dívky, na straně jejího srdce.



## 10. filmy: Gertrud

Film *Gertrud* je poslední Dreyerův film a dal by se jistě vzhledem k vývoji tvorby režiséra považovat za jeho film vrcholný. Je to film, kde se Dreyer projevil plně a uplatnil své zralé umělecké postoje. Jeho další film, ke kterému napsal scénář a který opatřil i několika poznámkami, by zajisté byl jen dalším krokem ve vývoji, možná už i barevného filmu. Tento scénář se dá najít například v publikaci: *Maurice Drouzy, sest. – C. Th. Dreyer – Jésus de Nazareth. Médée., 7ième Art, Les éditions du CERF, 1986.*

Tento film však kvůli producentským obtížím, pokročilému věku režiséra i potřebě dlouhé a pečlivé přípravy filmu, vlastní Dreyerovi, natočen nebyl, tudíž černobílá *Gertrud* je pro nás opravdu vrchol tvorby Dreyera z hlediska toho, že je to film jak s nejdelšími záběry, tak s nejvýraznější stylizací.

Budu se věnovat nejdříve stylizaci, kterou je tento film nejvýraznější (podobně jako *Satanské tango* je nejvýraznější dlouhým záběrem a *Obět'* spojuje obojí).

Hlavním prvkem jsou v tomto filmu u Dreyera herci, kteří rozhodně hrají jiným způsobem, než jaký byl a je v kinematografii běžný až do dnešní doby.

Herci v *Gertrud* jsou vlastně zbaveni veškerého zbytečného gesta, slova, pohybu. Opět je to velmi tenký led – jak je možné, že v *Gertrud* herci jsou tak silně stylizovaní a přitom nepůsobí falešně?

Jde v první řadě o to, že Dreyer v *Gertrud* dbá na duchovní zobrazení postav a to se projevuje i na vnějším herectví a na gestech, řeči, pohybu,....

Soustředěnost a minimalismus herectví, které na první pohled nemůže obstát, se stává něčím zcela jiným, začne-li se uplatňovat v dlouhém záběru. Dlouhý záběr jakoby z nánosu prvoplánové stylizace odebral právě prvoplánovost a trvání dodává stylizovanosti již umělecký rukopis. Co by v krátkém záběru působilo nepochopitelně, teprve v dlouhém záběru se dá vysledovat ve své logice a důslednosti, protože se divák má čas dívat a vidět logiku vnitřního herectví. Zároveň v dlouhém záběru i při stylizaci není nic skrytého či hraného na efekt – vše je před divákem plně obnažené a zároveň nesmírně bohaté na divákovu interpretaci.

Asi nejsilnějším příkladem je dialogová (či spíše monologová) scéna, kdy ke konci scény si Gertrud vyznává své city se svojí bývalou láskou (okolo 65. minuty filmu).

V podstatě se nejedná o nic jiného než o scénu, kdy dva lidé vedou velmi oddělený dialog. Herci jsou přitom otočeni více od sebe a v statických pozicích. Jejich hlas je soustředěný a jejich intonace je nesmírně precizní v tom, co vyjadřuje, jelikož navzdory stacionaritě kamery i scény je scéna vnitřně dynamická – jednak víme, nakolik je to emocionální scéna pro oba protagonisty (bývalá láska), jednak jejich krajní soustředěnost a hra "dovnitř" je dovedena do krajní meze, čemuž odpovídá i stejně zařízená mise-en-scène – osvětlení, které slouží pouze zvýrazněným jistým prvkům, očištěná scéna od všech nadbytečností, harmonie scény s herci.

Při takto nastavené a trvajícím scéně nejsilněji vystupují emoce, které jsou pochopitelné každému i přes sebevětší stylizaci herectví i scény.

Na tomto pozadí proto o to silněji působí, když se muž (bývalá láska Gertrud) ve scéně rozplácne. Opět zdrženlivě a jakoby chladně, ale city přitom jsou natolik silné a pochopitelné v dané situaci, že právě zdrženlivý pláč muže působí nesmírně silně v celé stylizované (a přitom realistické) scéně.

Hlas, jak jsem již uvedl, hraje nesmírně důležitou roli a je pro Dreyera to, čím se film vyznačuje – předává jemné odstíny a nuance běžné, nedivadelní mluvy ve filmu, kdy herec je např. i v celku či větším celku.

Film je pro Dreyera možnost využít každý prvek filmového jazyka (rekvizity, scény, světla, hlasu, rámování obrazového pole,...) jako možnost uměleckého zobrazení skutečnosti, jak ji režisér ve své životní zkušenosti chápe. Dreyer se nijak necítí být vázán



potřebou filmové realističnosti, ale naopak se cítí být vázán potřebou filmového zobrazení duchovního, o které se pak opírá i následně realistické zobrazení scény.

Dreyerova stylizace je především čistota, která dává každému prvku u herce i v dekoraci možnost o něčem vypovídat – tato výpověď je podřízena ne logice, ale emoci postav, které vidíme. Přitom v tomto minimalismu se neopouští realističnost, jen se zbavuje nadbytečného.

Obecně film *Gertrud* je už podle názvu soustředěn hlavně na život jedné postavy – postavy, která prožila celý život uceleně, hledíc si své vnitřní jednoty a věrnosti ideálu. Přitom Gertrud je osoba, která dokáže milovat jako málokdo – vášnivě, svobodně a plně. A právě tuto lásku si celý život uchovává, jak nám zobrazuje film – lásku plnou a plnokrevnou, ale tu jedinou. Je to více než film o Gertrud spíše film o jedné věrné lásce – lásce, která dokáže být pouze plná nebo žádná. O tom vypovídá jednak dovětek filmu z pozdního období života Gertrud, jednak scéna, kdy na svoji bývalou lásku Gertrud vzpomíná (scéna s dopisem).

Kromě dovětku filmu, který přeskočil do stáří Gertrud a pár retrospektivám, je *Gertrud* film velmi soustředěný na současný okamžik, ze kterého se občas čas rozvětví, aby ukázal lásku Gertrud ze všech úhlů pohledu a v její celistvosti. Film se snaží ve skutečnosti především ukázat dějiny jedné lásky v různých kritických okamžicích. Poznámám opět, že podobný přístup chtěl Dreyer uplatnit i ve svém filmu *Ježíš* – nebyl to film o životě Ježíše, ale o historii lásky v různých životních zkouškách. *Gertrud* přibližuje divákovi to, o co se Dreyer snažil v celé své tvorbě – prozkoumat ideu v její pravé podstatě, konkrétně ideu vnitřní ucelenosti, která prochází zkouškami. To vidíme už na filmu *Utrpení Panny orleánské*, kde Dreyer ještě pracuje s krátkým záběrem, ale opět už s výraznou stylizací čistoty záběru a jasnosti emoce v záběru.

Co se dlouhého záběru týče, *Gertrud* je vzorný příklad toho, jak souvislý záběr slouží k projevu stylizace ne na povrchu, ale ve své hloubce právě při trvání.

Dreyera málo zajímá pohyb kamery či kamerové prvky, ačkoliv pohyby kamery využívá také, viz švenk a jízda při scéně oslavy s pochodem v interiéru (okolo 49. minuty filmu). Dreyerovi ale jde především o využití vnitřního potenciálu filmového jazyka přes pohyb, změnu a vývoj. Tento vývoj přitom může probíhat jak ve zvukové stopě, tak i v obraze.

Zajímavá je práce Dreyera s předměty (rekvizitami) ve scéně. Co je u Tarra hudba, to je u Dreyera objekt. Vezmeme si například tapisérii na zdi, ke které Gertrud tak často odkazuje a o jejímž výjevu zjistí, že se jí stejný obraz zdál ve snu.

Obrazy, výjevy i objekty jsou opravdu další dimenzí, vedoucím prvkem v Dreyerových filmech, obzvláště v *Gertrud* a také ve filmu *Slovo*. Obraz je další rovina vnímání, proto se u Gertrud i spojil s jejím snem. Je to jakýsi paralelní svět, který nás obklopuje a přes který poznáváme náš vlastní svět, zároveň jsou umělecké výjevy zcela samostatné, v jistém smyslu i samostatně nadřazené a harmonické - proto nám pomáhají řídit se v našem často zmateném vnímání.

To samé dělá Dreyer ve svých filmech – nadnáší je přes čistotu a jasnost, aby prozkoumal nejhlubší a nejvážnější pochody lidské duše, to vše skrze klid a jasnost filmového média, které svojí podstatou nejhlubší vášně a změny psyché dokáže zachytit přes jemná gesta, mimiku, pohyb – stačí jen záběr nastavit tak, aby podobné jemné prvky měly možnost toho nejzřetelnějšího vyniknutí. Tak i ostatní objekty, vlastně jakoby nepodstatné a dekorační, Dreyer (dle uvedeného příkladu o práci s dekorací kuchyně na začátku práce) využívá a umísťuje dle logiky prostoru tak, aby začaly hrát roli symbolickou.

Ve filmu *Gertrud* dokáže režisér za pomoci vymezení objektu a nasvícení (často jen bodově) udělat z objektu něco více – běžný svícen rázem nemusí být jen objekt osvětlovací, ale přímo předmět vyzařující světlo (tedy dostává další, symbolický rozměr) a tím se stává přes filmové médium opravdu prvkem umělcovy tvorby, ne jen dekorací či výplní.

Tak Dreyer v *Gertrud* pracuje často – stačí si též všimnout, jak na nás působí na první pohled jednoduchá dekorace a osvětlení obecně v Dreyerových pozdních filmech. Nejvíce

Dreyer se symbolikou objektu a osvětlení pracuje ve filmech *Den hněvu*, *Slovo* a v *Gertrud* si tento nástroj vytříbil do mnohem většího souladu i čistoty v rámci celkového příběhu.

Nyní se dostáváme k filmu Tarkovského, uvedu ještě ale následující scénu z *Gertrud*:



Obr. 6. Scéna z filmu *Gertrud*:

Výjev vyjadřuje absolutní čistotu mise-en-scène ve vypjaté emocionální situaci mezi postavami a jejich příběhy.

Gertrud, odrážející se v zrcadle, která nedokáže milovat jinak než úplně. Odraz v zrcadle jakoby vyjadřuje, že je Gertrud nepřítomna a odcizena tomu, s kým mluví a kdo její lásku nechtěl. Za ní vidíme promyšlenou minimalistickou mise-en-scène a klavír, který byl Gertrud v životě tak drahý (scéna hry na klavír se svojí nešťastnou láskou).

Gertrud v temných barvách okolo světla, v odraze, skoro jako umírající vzpomínka v disharmonii s člověkem, kterého vidíme v popředí – dominantní, racionální muž. Vidíme dva paralelní světy, které při čistotě stylizace ve scéně a herectví si můžeme prozkoumat při dlouhém záběru a přitom vztahy mezi symbolikou stylizace vnímat spíše intuitivně v tak plynoucím médiu, jako je film.

Světy, které se kdysi mohly spojit a již nespojí, jak nám napovídá první a druhý plán záběru, ačkoliv Dreyer velmi miloval i jednopánové (ploché) záběry pro nejčistší zobrazení situace.

## 11. filmy: Oběť

Na rozdíl od Tarra, u kterého je jádro tvorby spíše v pozdním období, kdy začal tvořit své nejlepší filmy s jasným rukopisem, je tvorba Tarkovského i Dreyera více posloupná a vývojová. *Oběť* je Tarkovského poslední film a pro někoho je to film vrcholného mistrovství režiséra, pro někoho naopak filmem, kdy se Tarkovského styl stal již sám v sobě vyčerpaným a režisér podlehl dogmatu vlastního systému.

Zde se domnívám, že pravda je někde uprostřed – *Oběť* je nejdále ve vývoji rukopisu, jistou rigoróznost některých pasáží mu ale nelze upřít, rozhodně to ale neplatí o filmu jako celku. Mne zajímá tento film právě proto, že dospěl nejdále ve využívání dlouhého záběru i stylizace.

Zatímco Tarr využívá velmi dlouhého záběru přes který stylizuje méně nápadně (trváním, výběrem obrazů,...), Dreyer naopak využívá nápadnou stylizaci s nenápadnými dlouhými záběry (pro vyznění stylizace), Tarkovskij je někde uprostřed – má přítomné jak nápadně dlouhé záběry, tak i ty s nápadnou stylizací, v různé míře a v různých spojeních.

Co se stylizace týče, jedná se u Tarkovského o stylizaci velmi osobitou. Spočívá především v tom, že dělá ze zcela realistických situací situace alegorické či symbolické (ve filmu *Oběť* je to například nejedna scéna s „čarodějnicí“).

Všimněme si též, že Tarkovskij má velmi rád náměty sci-fi či alespoň náměty mimo běžnou životní situaci, kde se pak stylizace dokáže projevit v rámci dané reality a dovolit v této realitě specifické výrazové prostředky (např na vesmírné lodi). Ovšem i sci-fi látka u Tarkovského je zcela ze života a nijak nevybočuje, ale dává všemu druhou rovinu, rovinu paralelního života, života duchovního a metafyzického, života jiného světa, což zpětně z „nadhledu“ opět jen poukazuje na hlubší podstatu našeho osudu.

To vše platí i pro vybraný film *Oběť*.

Podívejme se na poslední dlouhou scénu z filmu (zapalování a hoření domu). O jejím natáčení a názorech na tuto scénu se lze velmi poučně dočíst například v knize *Úcta ke světlu* od kameramana filmu S. Nykvista.

Jedná se o dlouhý záběr za použití kamerové jízdy, kde ve velkém celku se odehrává vrchol filmu, nesmírně emocionální scéna lidské vášně, šílenství, zoufalství a iracionálního jednání. Ačkoliv se scéna odehrává v širokém záběru, z předešlé struktury filmu zcela chápeme vše už jen podle pohybu postav, jejich zoufalého hemžení, hořícího domu, přijíždějící sanitky, příjezd které již situaci nijak nepomůže a sanitka samotná je jen další kontrast se scenérií klidné přírody s hořícím domem a hemžením lidí.

Je to zdárný příklad, jak ze situace, která se může v životě stát (hořící dům) se stane scéna symbolická pro spirituální lidský život – obraz zoufalství a nevyřečnosti hoře, které pak vede k (pro ostatní) nesmyslnému činu.

Pro upřesnění si ještě vezmu jednu scénu z *Nostalgie* – hlavní protagonista jde se svíčkou od jednoho kraje lázní ke druhému, přitom v poměrně nápadném dlouhém záběru. Zcela jednoduchá, trochu zvláštní, ale velmi možná situace, vázaná ještě na předešlý slib protagonisty o tom, že svíčku musí donést na okraj lázní pro „záchranu světa“ (dodaná spirituální a textová rovina, která přitom samotný obraz až tak zásadně nemění). A právě kolik toho v metaforické rovině vypovídá tato scéna o životě člověka! Svíčka se najednou při delším záběru stává symbolem, chůze člověka od břehu ke břehu s dlaněmi, chránícími plamen, se stává též alegorickou. Přitom se ale ani jednou neupustilo od realistického zobrazení.

Vidíme něco obdobného i ve sci-fi žánrovém filmu *Solaris* – scéna s nulovou gravitací, létajícími předměty a obrazy, které podobně jako u Dreyera otevírají další rovinu – tentokrát rovinu, která není ve skutečnosti a na vesmírné lodi, ale jen na obrazech Brueghela, které paradoxně v místnosti na vesmírné lodi visí a na nich je zobrazený idylický i dramatický život tam někde na vzdálené Zemi, která je daleko od vesmírné lodi, ale není

daleko svými lidskými zákony, které má člověk navždy v srdci.

Nejdále Tarkovskij došel ve stylizaci, která až překračuje realitu, ve filmu *Zrcadlo*.

Ohledně dlouhého záběru je to naopak film *Oběť*. Dlouhý záběr Tarkovskij využívá nejefektivněji proto, aby z realistické scény udělal scénu symbolickou. Tarr se tomu velmi dobře naučil od Tarkovského – umění přetavovat při trvání scény realistickou na scénu metaforickou, ačkoliv Tarr to dovádí do jiné roviny stylistické i tématické.

Zvuková stopa u Tarkovského je většinou více vstřebána do složky obrazové, snad kromě *Solaris*, kdy využívá tehdy novátorskou elektronickou hudbu zřetelně. Obecně u Tarkovského se nejčastěji ve filmech objevují skladby J. S. Bacha, který scénám dodává dodatečný přesah a přitom obraz je na takový přesah stavěný.

Tarkovskij je mistr ve vybudování souvislosti záběrů-scén, po kterých již sebemenší a sám o sobě prostý záběr získává velkou symbolickou a emocionální hodnotu, protože je ovlivněn a připraven pečlivě spojenými záběry předešlými. Často se říká, že Tarkovskij umí používat prosté záběry s nesmírnou účinností – například prosté pohledy na přírodu. Zajisté je to pravda, ale smysl je v tom, že on tyto záběry připravuje řadou předešlých záběrů, nejsou to zlomky samoučelné, které by nikdy neměly takový dopad, nebýt pevného zapojení do celku filmu.

Vezmeme si opět scénu z *Oběti*, kdy se vede dialog o Leonardu da Vincim.

Po této scéně, kdy Tarkovskij klade velký důraz na melodii hlasu herce (Tarkovskij obecně kladl velký důraz na dokonalost postsynchronu, viz odkaz na rozhovor s jeho zvukařem k filmu *Oběť* v použité literatuře a na konci této kapitoly), následuje velmi prostý okamžik – jedna z postav dýchne na sklo a odejde, zatímco vlhkost dechu zůstane na skle, na které se dívá druhá postava, zatímco opar začne pomalu mizet. Sama o sobě tato scéna není až tak zajímavá, ale bereme-li v potaz předešle scény, začíná být mizející opar na skle z lidského dechu symbolikou pro pomíjivost a neopakovatelnost okamžiku přítomnosti lidské bytosti, o čemž film často nepřímo mluví.

Poznamenám, že příklad obdobné stylizace použil Tarkovskij ve zmíněném filmu *Nostalgie*, konkrétně ve scéně v hotelu, kde v pokoji zůstane spisovatel sám.

V této vzpomínkové scéně, kdy se mění celé osvětlení a (zcela přiznaně) i nálada, jde Tarkovskij k jádru toho, o co se pokouší při každém záběru – o zobrazení lidské duše navenek.

Konkrétně u Tarkovského v *Oběti* i *Nostalгии*, které točil mimo domov, se jedná o pocit odcizení a touhy po domovu, který představuje dokonalý soulad a místo lásky a vášně uprostřed studenosti a šedi okolo. Záběry často přenáší pocit odtržení a zoufalství, kterému se člověk nesmí poddat.

Tarkovskij v *Oběti* hlavní postavu rozvádí do několika postav a událostí, podobně jako Dreyer, aby utvořil celkový obraz ne jednoho fyzického života, ale jednoho lidského příběhu. Dvojník hlavního protagonisty v *Oběti* je paradoxně dítě, které se objeví především na začátku a ke konci filmu a zeptá se ke konci na biblickou otázku – *Na začátku bylo Slovo. Proč je tomu takto, tati?* odkazujíc na stvoření světa. Po původu stvoření a nutnosti oběti se celý film ptá i hlavní protagonista filmu, čelí však nutnosti stálého jednání, ačkoliv příčina k jednání se objevuje často až následně.



Obr. 7. *Oběť:*

Příběh i tonalita filmu jsou ještě ve fázi, kdy vše je tlumené, nevyjasněné a nejasné, co se budoucnosti lidského života týče. Tomu odpovídá i herectví – nesmělé a občas falešně agresivní, obojí však skrývá pocit nejistoty a zmatku. Film jako i postavy prochází vývojem a hledá se spolu s postavami.

Používání celků a v této fázi častých statických záběrů je stylistický příklad toho, jak se dá odvyprávět jednoduše i celý film. Hemžení postav před kamerou, které často nastává a vnáší chaos, je střídáno s postavami v klidném stavu či naopak s postavami, které (jako v daném záběru) nesdílejí stejný rytmus, protože nesdílejí stejná životní přesvědčení a hodnoty.

Z na první pohled teatrální scény se stává scéna výjimečně filmová – využívá rámování obrazu, hlas herce, který se zaznamená intimně i přes vzdálenost, barevnosti a kvalit samotného filmového obrazu, který působí ve své symbolické rovině.



Obr. 8. *Oběť*:

Film se často ptá po otázce bytí a života, po otázce budoucnosti a smyslu oběti v přítomnosti.

Pomalé jízdy v celcích a postavy, které často už jen svým pohybem v celku si protirečí své náladě a sobě navzájem jsou vrcholem Tarkovského užití dlouhého záběru a celku. Do podobných realistických scény jsou často vloženy scény stylizované, navozující pocit, předtuchu, atmosféru – často však ani nevíme, od koho tyto pocity přicházejí, spíše jsou vetkány do filmu, který se vyvíjí ve své vlastní ideji a ve svých otázkách.

Celkově pak filmu dominuje příroda (podobně jako u Bergmana a v severských filmech), která je nejčastěji v protikladu k jednání postav a jejich útrapám – klidná, harmonická příroda, příroda někdy až chladná či naopak bující radostí a novým životem ve variacích k postavám. Příroda je dalším hercem pro Tarkovského a proto na záběru vidíme svět protagonisty, svět přírody, svět dítěte a svět rodičů, to vše spolu si odporující i souznící v jistých okamžicích.

Další herec je však kamera a pomalá jízda, která se jakoby snaží v rámci sebe sama o harmonii a pochopení situace, dodává rytmus často zcela iracionálnímu lidskému jednání, snaží se o krásu harmonie, ale lidské jednání na tuto harmonii často nepřistupuje.

Kamera jako něco objektivního a nezaujatého naráží na lidský svět a vznikají z toho pozoruhodná spojení.

## 12. závěr

V této práci jsem se pokusil na příkladu třech vybraných režisérů a jejich tří filmů přiblížit pojem dlouhého záběru a pojem stylizace v kinematografii.

Jak jsme viděli, Tarkovskij, Tarr i Dreyer používají zároveň stylizaci i dlouhý záběr, ale v jiných proporcích, s odlišnými cíli a se svými osobitými tématy. V rámci vybraných režisérů se ukázalo, nakolik může být dlouhý záběr při rozmanité stylizaci univerzální a zároveň specifický rukopisný prostředek režiséra.

U režisérů jsem se pokusil rozebrat i vztahy jednotlivých stylistických prvků vůči sobě navzájem v rámci konceptu dlouhého stylizovaného záběru, využívajíc přitom citáty autorů či teoretiků.

Na příkladě filmů jsem se více než analýzou filmů snažil zaobírat klíčovými momenty z filmů, objasnit lišící se stavbu filmového příběhu při daném konceptu a rozvést autorskou tvorbu na klíčových záběrech, dávajíc záběru přesahy, čímž se objasní myšlení daného režiséra nejkonkrétněji a nejuceleněji, namísto obšrné analýzy celého filmu.

Jako samostatnou kapitolu práce považuji rozbor režisérů mimo uvedenou trojici v rámci tématu, beru v potaz režiséry a styly na první pohled velmi odlišné, ale hledající ve všech vybraných stylech pocíťovanou sounáležitost nejrůznějších rukopisů a podobný přístup ke kinematografii, k pojmu obrazové složky, mise-en-scène, k autorskému vyjádření, realismu, tématu, k podstatě samotného filmového média...

Práce si neklade za cíl nějak shrnout autory do jednoho „šuplíku“ – naopak uznává nemožnost daného. Spíše se drží pravidla, že téma a rukopis jsou pevně spjaty a neoddelitelné, jelikož rukopis je to nejvíce autorské, co nám režisér ve filmu přináší – pouze takto nám sděluje svoje témata (a ne svůj pohled na témata), svoji estetiku, svůj názor – pevným sepejetím rukopisu s tématem. Samotný rukopis je pak téma samo o sobě, jelikož se jedná o režiséřův světonázor. A je to právě rukopis, kterým se režiséři tak jasně oddělují a zůstávají u nás v paměti, působí na nás svoji estetikou, svoji rytmicí, svým specifickým chápáním životních situací, morálních otázek, otázek po podstatách bytí a lidského života v univerzu. Rukopis nám nikdy nepřijde v tomto případě samoúčelný, nedá se říct, že za nějakým stylem se skrývá prázdnota tématu, právě protože rukopis je sám umělcův pohled, samotné téma, které je jen jedno z dalších témat, které autor zobrazuje. Prázdnota tématu znamená i prázdnotu rukopisu. Originalita přichází s pravdivostí látky, ne hledáním originality samotné.

S tímto i přistupuji v práci k tématu – ukazuji na příkladu stylizace a dlouhého záběru filosofii režiséřova rukopisu, jeho možnosti a příklady.

Práce si též nekladla nikdy za cíl nějak obhajovat určitý styl či režiséry. O co se snažila práce nejvíce bylo ukázat pohled na kinematografii různých tvůrčích názorů, které se ale v jistém bodě proluly. To, že se ukazovaly hlavně přednosti stylu než jistě přítomné nedostatky není způsobeno absencí kritického pohledu – tím by ale práce začala být jen analýzou konkrétních pasáží a jejich interpretací, což by nevedlo k pravému vyjádření tématu práce. Cílem byla konkrétní analýza ideových pochodů, které vždy budou mít nedostatky a na které divák vůbec nemusí přistoupit. Ale utlačované přednosti, častá dezinterpretace a velká obtíž spojení stylizace a dlouhého záběru a zároveň velké možnosti i okrajovost tohoto stylu obecně přispěla k tomu, že jsem se více zajímal o potenciální a inspirativní aspekty a nezaobíral se čistě teoretizovaným porovnáváním.

O vyhledávání a vytyčení inspirativních aspektů pro umělcovu tvorbu, jeho osobní vývoj i utvrzení rukopisu se snažila tato práce především. Nakonec z tohoto bodu budou případně zajímavé i další cesty – například upřednostňování hudebně-básnické rytmicí a kombinace dlouhých záběrů s krátkými (v jisté míře např. film *Jerichow* Ch. Petzolda z roku 2008). Nebo stylizace digitální éry, která využívá velmi dlouhé záběry a přitom pro stylizaci nevyužívá žádné digitální efekty kromě scénických. Stylizace je nakonec nesmírně bohatý prvek – právě ona dává možnost nejhlubšího proniknutí k tématu skrze umělcovu volnost v

mise-en-scène, kterou si režiséři v kinematografii málo uvědomují či ji využívají jen tím nejprvoplánovějším a nejjednodušším způsobem, který však postrádá jak estetiku, tak přesah a jakékoliv kinematografické kouzlo.

Práce se v neposlední řadě snaží o manifestaci bohatosti filmového jazyka, který je však často ignorován kvůli zaběhnuté struktuře běžné produkce. Snad se to podařilo alespoň z části a práce poslouží jako inspirativní pohled na novátorské či málo známé možnosti filmového vyjádření.

*„Možná jde dokonce více než o to – neznám jediné mistrovské dílo, které by nemělo určité slabiny, které by bylo zcela osvobozené od nedokonalosti, protože osobní zaujatost, která formuje génia, posedlost vlastní ideou díla, je příčinou nejenom jeho velikosti, ale také jeho nedostatků. Často se to považuje za neschopnost jiného vidění skutečnosti. Je však možné nazvat to, co je organickou částí celistvého světového názoru, nedostatkem? Génie není svobodný. Jak napsal Thomas Mann: „Jenom lhostejnost je svobodná. Charakter nebývá svobodný, podobá se minci vyražené razídkem, je podmíněný a zatížený.““*



### 13. použitá a citovaná literatura, periodika a internetové zdroje

(abecedně)

- Bazin, André - Co je to film?, Praha: Čs. Filmový ústav, 1979  
[z francouzského originálu uspořádal a přeložil Ljubomír Oliva, předmluva Miroslav Zůna]
- Bazin, André: What is Cinema?, University of California Press, 1967,  
ISBN: 9780520242272
- Bergson, Henri – La Pensée et le Mouvant, Editions Flammarion, 2014,  
ISBN 978-2081280489
- ed. Boháčková, Kamila – Béla Tarr – V oku velryby, Iniciály Praha, 2010,  
ISBN 978-80-87292-07-5
- Bresson, Robert – Poznámky o kinematografu, Edice Film – Dauphin Praha, 1998  
[z francouzského originálu Notes sur le cinématographe, Gallimard, 1995,  
přeložil Miloš Fryš],  
ISBN 80-86019-68-3
- ed. Drouzy, Maurice – C. Th. Dreyer: Jésus de Nazareth. Médée., 7ième Art,  
Les éditions du CERF, 1986,  
ISBN 2-204-02503-8
- Michalski, Sergiusz - New Objectivity, Cologne: Benedikt Taschen, 1994,  
ISBN 3-8228-9650-0
- ed. Narboni, Jean , Bergala, Alain - Carl Theodor Dreyer, Réflexions sur mon métier,  
Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997,  
ISBN 286642-183-3
- Nykvist, Sven – Úcta ke světlu, Nakladatelství Paseka, Litomyšl, 1999  
[ze švédského originálu Vordnad for ljuset, Stockholm 1997, přeložil Zbyněk Černík],  
ISBN 80-7185-268-6
- Sémoulé, Jean – Dreyer, Editions universitaires – classiques du cinéma Paris, 1962
- Tarkovkij, Andrej Arsenjevič – Zapečetěný čas, Příbram: Camera obscura, 2009  
[z ruského originálu ... přeložil Michal Petříček],  
ISBN 978-80-903678-4-5
  
- Cyroň, Milan a kol. autorů – Katalog 36. letní filmové školy Uherské Hradiště 2010,  
Staré Město, 2010
- Klepikov, Milan a kol. autorů – Programová brožura NFA – Ponrepo č. 3-4/14, NFA,  
2014
  
- <http://filmsound.org/articles/sacrifice.htm#interwiev>  
(interview s Owe Svenssonem, zvukařem k filmu Oběť A.A. Tarkovského (transkripce TV-  
přenosu), aktuální k 10/2016

## 14. filmografie

(tématicky)

- Tarkovskij, A. - Oběť/Offret, 1986  
Tarkovskij, A. - Nostalgie/Nostalghia, 1983  
Tarkovskij, A. , Guerra, T. - Cesta v čase/Tempo di Viaggio, 1983  
Tarkovskij, A. - Stalker/Сталкер, 1979  
Tarkovskij, A. - Zrcadlo/Зеркало, 1975  
Tarkovskij, A. - Solaris/Солярис , 1972  
Tarkovskij, A. - Andrej Rublev/Андрей Рублёв , 1966  
Tarr, B. - Turínský kůň/Torinoi ló, 2011  
Tarr, B. - Muž z Londýna/Londoni férfi, 2007  
Tarr, B. - Werckmeisterovy harmonie/Werckmeister harmóniák, 2000  
Tarr, B. - Satanské tango/Sátántangó, 1994  
Tarr, B. - Zatracení/Kárhozat, 1998  
Tarr, B. - Podzimní almanach/Őszi almanach, 1985  
Tarr, B. - Vize Evropy – Prolog/Visions of Europe - Prologue, 2004 (krátkometrážní)  
Tarr, B. - Cesta po planině/Utazás az alföldön, 1995 (středometrážní)  
Dreyer C. Th. - Gertrud/Gertrud, 1964  
Dreyer C. Th. - Slovo/Ordet, 1955  
Dreyer C. Th. - Den hněvu/Vredens dag, 1943  
Dreyer C. Th. - Utrpení Panny orleánské/La Passion de Jeanne d'Arc, 1928
- Kieslowski, K. - Tři barvy: červená/Trois couleurs: Rouge, 1994  
Kieslowski, K. - Dvojitý život Veroniky/La double vie de Véronique, 1991  
Kieslowski, K. - Dekalog/Dekalog 1-10, 1988  
Bresson, R. - Peníze/L'argent, 1983  
Sokurov, A. - Ruská Archa/Русский ковчег, 2002  
Sokurov, A. - Moskevská elegie/Московская элегия, 1988  
Kaurismäki, A. - Bohémský život/La Vie de Bohème, 1992  
Kaurismäki, A. - Děvče ze sirkárny/Tulitikkutehtaan tyttö, 1990  
Fliegeauf, B. - Je to jen vítr/Csak a szél, 2012  
Fliegeauf, B. - Mléčná dráha/Tejút, 2007  
Cassavetes, J. - Tváře/Faces, 1968  
Cassavetes, J. - Stíny/Shadows, 1959  
Tati, J. - Můj strýček/Mon Oncle, 1958  
Tati, J. - Prázdniny pana Hulota/Les Vacances de Monsieur Houlot, 1953  
Welles, O. - Dotek zla/Touch of Evil, 1958  
Welles, O. - Občan Kane/Citizen Kane, 1941
- Schipper, S. - Victoria/Victoria, 2015  
Petzold, Ch. - Yella/Yella, 2007  
Costa, P. - trilogie z Fontainhas (Kosti/Ossos, V pokoji Vandy/No Quarto da Vanda – dok., Mládí vpřed/Juventude Em Marcha), 1997-2006  
Antonioni, M. - Červená pustina/Il deserto rosso, 1964  
Kalatozov, M. - Soy Cuba, 1964  
Bergman, I. - Mlčení/Tystnaden, 1963  
Ozu, Y. - Pozdní jaro/Banshun, 1960  
Hitchcock, A. - Provaz/Rope, 1948  
Chaplin, Ch. - Kid/The Kid, 1921  
Wiene, R. - Kabinet doktora Caligariho/Das Kabinett des Doktor Caligari, 1920  
bratři Lumiérové – Příjezd vlaku na nádraží v la Ciotat/L'Arrivée d'un train à la Ciotat, 1895

## 15. seznam grafického materiálu

(dle pořadí v práci)

1. obraz: Dix, Otto - Portrét novinářky Sylvie von Harden, 1926

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia\\_von\\_Harden#/media/File:Otto\\_Dix\\_Sy\\_von\\_Harden.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia_von_Harden#/media/File:Otto_Dix_Sy_von_Harden.jpg)

2. fotografie: Sander, August - Sylvie von Harden, 20-léta

<http://pariswasawoman.tumblr.com/post/14923976358/sylvia-von-harden-march-28-1894-june-4-1963>

3. obraz: Munch, Edvard – Výkřik, 1893

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Edvard\\_Munch#/media/File:Edvard\\_Munch\\_-\\_The\\_Scream\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch#/media/File:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_Google_Art_Project.jpg)

4.-8. screenshoty z filmů (dle pořadí v práci): *Můj strýček*, *Oběť*, *Satanské tango*, *Gertrud*