

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Střihová skladba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Překonání prostoru ve filmech Artavazda Pelešjana:
za pomoci Sovětské formální školy 20-30 let.**

Daria Chernyak

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Doruška

Oponent práce: MgA. Adam Brothánek

Datum obhajoby: 7.06.17

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television and Photographic Arts and New Media

Editing Department

BACHELOR THESIS

**Experiencing film dimension in the work of Artavazd Pelešjan with
the aid of the Soviet Formalist Theories of the 1920s and 1930s.**

Daria Chernyak

Thesis adviser: MgA. Tomáš Doruška

Examiner: MgA. Adam Brothánek

Date of defence: 7.06.17

Academic title to be assigned: BcA.

Prague, 2017

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Prekonani prostoru ve filmech Artavazde Pelešjana:
za pomoci Sovětské formální školy 20-30. let.**

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Doba filmu končí a přichází éra digitálních technologií. Na jednu stranu by se to dalo vnímat jako tragédie pro filmaře, na stranu druhou spíše jako velká výzva. I možnosti virtuální reality jsou rozmanité, ale příkladů vědomého použití je málo. Většinou jsou pouhým atrakcionem, jako film na počátku 20. století. Asi hlavní otázka pro diváka/uživatele, nacházejícího se uvnitř syntetického prostoru zní: "Kdo jsem já v tomto světě?" Domnívám se, že tato otázka je aktuální i pro film.

Ve své bakalářské práci pokouším se nastínit to jakým způsobem se dá pracovat s divákovým vnímáním a očekáváním a to na příklado dvou generací filmařů Sovětské montážní školy. Na straně jedné jsou průkopníci filmu Kulešov, Ejzenštejn, Pudovkin a Vertov a na straně druhé Artavazd Pelešjan, který zdědil tradici formálního filmu a posunul ji dál. Soustředím se na analýzu a srovnání filmových postupů těchto dvou generací. Otázkou k zamyšlení a předmětem této práce je, pokusit se nalézt i jiný úhel pohledu, ze kterého lze analyzovat a porovnávat filmové postupy, existují-li však ještě nějaké neobjevené vyjadřovací prostředky v umírajícím filmovém umění.

The time of cinema is coming to an end, while the era of digital technologies is arriving. On the one hand, one may perceive it as a tragedy for cinematography professionals, on the other hand it can be seen as an interesting challenge. The opportunities of virtual reality are numerous, but examples of a thoughtful and conscious approach to them are few. Probably the main question a spectator asks himself in a synthetic environment is: "Who am I in this world?" This work attempts to give an answer to this question from the point of view of filmmakers – What should be, according to the filmmaker, the position of the audience towards their film? I think that this approach will both help to seek for a new means of expression for cinema and also to raise awareness of the possibilities virtual reality and its possible influence on cinema experience.

Seznam příloh

1. Olexandr Dovženko záběr z filmu Zem' – youtube.com
2. Kazimir Malevič obraz Ženské torzo – google.com
3. Sergej Ejzenštejn záběr z filmu Generaní linie – youtube.com
4. Artavazd Pelešjan záběry z filmu Začátek – wikipedia.com
5. Sergej Ejzenštejn ukazka z Ejtzenštejnova vyjádření vztahu obrazu, hudby, obrazové kompozice a pohybu z knihy Kamerou, tužkou i perem, Orbis: Praha, 1961
6. Dziga Vertov natáčecí plán filmu "Jedenáctý" z knihy Dziga Vertov Satji. Dnevniky. Zamysly, Isskustvo: Moskva, 1966
7. Artavazd Pelešjan záběry z filmu My – wikipedia.com
8. El Lisickij: Proun – wikipedia.com
9. Artavazd Pelešjan záběry z filmu Naše století – wikipedia.com
10. Artavazd Pelešjan záběry z filmu Naše století – wikipedia.com
11. El Lisickij: Proun – wikipedia.com

Obsah

Úvod	1
Ohnisko divákova vnímání.....	2
Buňka montáží.....	4
Hudba jako důvod pohybu	7
Kamerový prostor.....	10
Prostor transformaci	13
Ohnisko autorova úsilí.....	16
Závěr.....	19
Seznam použitých zdrojů	20

Úvod

"Řád, obřezující se v koncepcích Griffithovy montáže – tot' řád buržoazní společnosti. A ten je opravdu podoben "anglické slanině", o níž se s ironií zmiňuje Dickens, neboť je skutečně a nikoli jen v žertu složen z nesmiřitelně nepřecházejících do sebe vrstev "bílého" a "červeného" – z bohatých a chudých."¹

Tak píše Ejzenštejn o Griffithově paralelní montáži, čímž nastavuje otázku totožnosti formy montážní struktury a obsahu.

"Pro nás se montáž stala prostředkem, umožňujícím *dosáhnout montážním obrazem organického ztvárnění jednotné ideové koncepce, zahrnující všechny dílčí prvky, všechny detaily filmového díla.*"²

Důvodem, proč se ve své práci chci soustředit na tento Ejzenštejnův přístup, je domněnka, že je vrcholem montážní tvorby vůbec. Film, jehož struktura je totožná naraci, nebo ji dokonce přesahuje jako prostředek vyjadřovací, nemůže být zprostředkován jazykem jakéhokoliv jiného umění.

Od počátku kinematografie se film vymezuje vůči ostatním formám umění, hledá skrze ně svoji vlastní řeč. Na druhou stranu film je uměním spjatým s technikou a vývojem technologií, které vždy ovlivňují filmový jazyk. Od nástupu zvuku a barvy v první polovině 20. století, po masovém nástupu digitální technologie v 21. století. Nejen proto jako častá reakce na tento fakt zaznívá názor, že film jako médium umírá. Přičemž zastavení výroby a klasické vyvolávání filmového pásu je spíše důsledkem, než příčinou tohoto procesu, přestože to je první věc, která by člověka mohla napadnout.

Největší úder zaznamenal samotný akt kinoprojekce – tedy situace, kde ve speciálně zatemněném prostoru, kam neproniká cizí světlo ani hluk, se schází divácké publikum, aby společně spatřili zážitek předvedený na plátně. Digitální technologie a internet šetří lidský pohyb, tím pádem i bezprostřední komunikaci. Dnes jsou informace přístupné pro jednotlivce kdykoliv a kdekoliv pomocí osobního přijímače. Divák přestává být divákem, ale začíná být uživatelem. Například volí sám na co se dívat u fotografie nebo videa 360°. Vyvíjící se technologie vyžadují od uživatele větší účast a interakci. Tady tyto výzvy předpokládají znovu zamyšlení nad vztahem autora a diváka/uživatele. Asi největší otázka

¹ Sergej Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. Praha: Orbis, 1959, s. 432

² Sergej Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. Praha: Orbis, 1959, s. 451

stávající doby zní: „Jak vytvořit prostor, cesta kterým by stále byla přínosná pro jdoucího/diváka, za podmínky, že on tu cestu volí sám?“

Ohnisko divákova vnímání

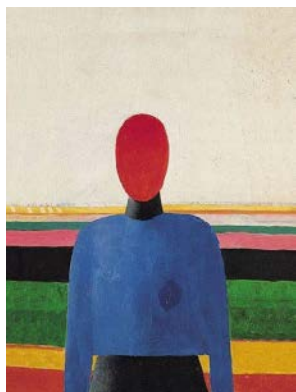
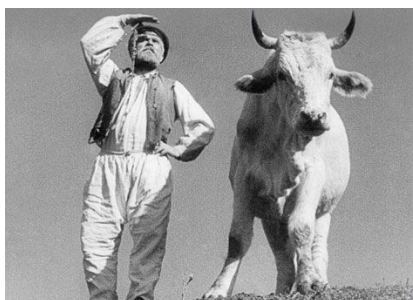
Nikdo z autorů, zkoumajících formu, nečeká od diváka tělesné odpojení, které by mu umožnilo snadné ponoření do iluze tančících stínů na plátně. Naopak budují způsob napojení divákovy mysli a těla k tomu, co je na plátně zobrazeno. Z toho plynou dvě věci – za prvé si divák musí do nějaké míry uvědomovat vlastní přítomnost a vlastní reakce v tom případě se pak prostor působení filmu neomezuje jen na plátno, ale šíří se i do oblastí divákova zvnitřnělého vnímání, které mu autor filmu předurčil tělesnou, emoční a mentální hranicí. Jako analogii bychom mohli uvést “vhodný postoj” diváka vůči obrazu, v němž obraz začíná působit.

„Představme si diváka ve výstavní síni před obrazem a předpokládejme, že to, nač se dívá, je nějaké značně současné umělecké dílo, tedy cosi, co na první pohled snad už ani klasický obraz nepřipomíná. Divák si v takové chvíli pomáhá všelijak, nejčastěji se začne pohybovat a zkouší se podívat na „obraz“ z větší či menší vzdálenosti, hledá takový úhel pohledu, který by mu tuto věc před jeho očima ukázal nějak jinak, totiž právě jako obraz. Doslova, ale i přeneseně můžeme říci, že se jakoby pokouší najít místo, „odkud“ se umělec, jenž tuto věc vytvořil, díval na skutečnost tak, že vzniklo právě toto dílo, tento „obraz“; snaží se tedy zaujmout a osvojit si právě tu perspektivu, jež jediná mohla dát vzniknout právě tomuto obrazu.“³

Kdybychom si představili, že se nacházíme v kinosálu, stejně jako bychom byli světlocitlivým materiálem uvnitř kamery, bude mezi námi a plátnem ohnisko, v němž se obraz sbíhá. A naše divácké úsilí a úkol spočívají v mentálním zaostření do takového ohniska, v němž dokážeme vnímat autorovo poselství. To je ovšem možné samozřejmě pouze v tom případě, že autor takové ohnisko vůbec vytváří.

Porovnávám-li již obraz a film, mohla bych jít ještě dál a porovnat představitele sovětské formální školy s raným suprematismem Maleviče. Jakožto diváci si všímáme formy do stejné míry, s jakou odhalujeme odkaz na reálný prototyp.

³ Miroslav Petříček *Myšlení obrazem*. Herrman a synové, Praha 2009, s. 14



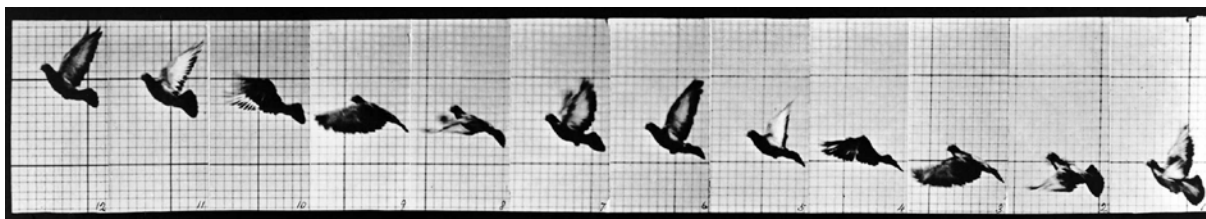
Naměty filmu jsou zpravidla lakonické a jednoduché, Najdeme v nich jen málo individuálních a psychologických prvků. Nejčastěji jako zvolené téma se vyskutují: třídní nerovnost (*Křižník Potemkin* (1925) S. Ejzenštejn, *Konec Petrohradu* (1927) V. Pudovkin), nová ideologie (*Dezertér* (1930) V. Pudovkin), technický pokrok (*Generalní linie* (1929) S. Ejzenštejn, *Muž s kinoaparátom* (1929) D. Vertov). Typickým je že postavy, přes to že mají svojí výraznosť, jsou maximalně zobecňující. Divák nejdříve vyhledává v záběru lidskou postavu, pak tvář a potom oči. Ale jak by se dalo uspokojit tuto „diváckou vlastnost“, metaforický řečeno, při srovnávání filmu s obrazy Maleviče, kde máme jenom postavu a tvář, oči nám chybí?

Například Kulešov hledá pro každého herce jemu specifické gesto, Ejzenštejn má typážní postavy, Pudovkin spolu s kameramanem "posilují" herecký projev pomocí kompozice a světla. Ale když například Pudovkin ještě udržuje pozornost na "tváři", u Ejzenštejna "tvář" může nadlouho zmizet ze zorného pole diváka a nechat místo sebe nějaký sily – křižník, "posvátného" býka, separátor, apod. Je zajímavé, že u Vertova "tvář", ani "postavu" nenacházíme vůbec, zbývají nám jenom "oči", přesněji Kino-oko.

To, jakým jiným způsobem řeší zmínění autoři úkol napojení diváků na své filmy, Než skrze ztotožnění se s individuální psychologií postav, se pokusím rozklíčovat na konkrétních dílech, od mikropostupů k makropostupům.

Buňka montáží

Efekt Kulešova vyvolaný kombinací záběrů herce Mozzuchina se záběry polévky, mladé dívky a mimina v rakvi jsou důkazem nejen toho, že film založen na diskrétnosti a je uměním syntetickým, ale také že především divák je aktivním spoluautorem filmu. Na plátně vidíme posloupnost záběrů, ale vazby a jejich významy se dotvářejí v našem mozku.



Kulešov popisuje způsob vytváření z diváckého hlediska jednotného filmového prostoru, i když se ve skutečnosti reálné objekty mohou nacházet stovky a tisíce kilometrů od sebe:

„Na začátku epizody kráčet Obolenskij po nábřeží řeky Moskvy.

V druhém záběru šla směrem proti Obolenskému Chochlovová (točilo se to u dnešního Ustředního obchodního domu, tenkrát firma Mjur a Meriliz).

Další záběr ve velkém detailu: Obolenskij spatřil Chochlovovou.

Poté záběr: Chochlovová spatřila Obolenského (také velký detail).

Na neutrálním místě v Moskvě: Obolenský spěchá k Chochlovové.

Znovu na neutrálním místě v Moskvě: Chochlovová jde k Obolenskému.

Dále záběr: Gogolův bulvár. Chochlovová a Obolenský se setkávají na pozadí Gogolova pomníku, podávají si ruce.

Záběr (velký detail): stisk rukou. (Přitom tu byly místo rukou Obolenského a Chochlovové natočeny ruce jiných lidí.)

Na pozadí Gogolova pomníku: Obolenskij a Chochlovová hledí do kamery.

Záběr (z kroniky) – washingtonský Kapitol.

Chochlovová a Obolenskij jdou.

Nohy Chochlovové a Obolenského stoupají po schodišti našeho Muzea krásných umění, jehož schody se velice podobají schodům washingtonského Kapitolu.

Když jsme sestříhli výše uvedené úryvky, dostali jsme na plátně toto: Mjur a Meriliz stojí na nábřeží řeky Moskvy, mezi nimi je Gogolův bulvár a Gogolův pomník a proti Gogolovu pomníku Kapitol...“⁴

Na rozdíl od prvních experimentů Kulešova, který vytváří jednotný prostor nebo jednotnou lidskou postavu z heterogenních prvků, Pelešjan střihem vytváří vazby, které proměňují velikost a hmotu objektů, jak je známe z reálné zkušenosti, a to hlavně pomocí zvuku. Spojuje záběry podle síly působení jednoho objektu na druhý. Jako příklad rozebereme sekvenci pochodu německých vojáků ve filmu *Začátekú* (1967). Takt hudby nastupuje na takt pochodu armády, na úder praporů a také na místa střihu. Každým úderem praporu se v následujícím záběru boří budova. Co to je za úder? Vlajkonoš v celku pozvedne prapor nad hlavu a spustí ho dolů. Střih! V polodetailu vlajkonoš pokračuje v pohybu rukou, ale ten začne o několik okének dříve, než nastoupí fáze pohybu, ve které jsme opustili předchozí záběr, čímž se pohyb částečně opakuje. Úder praporu opět není dokončen. Díky tomu, že se mění tonalita záběrů (tmavá uniforma, světlá uniforma), rakurzy a velikosti záběrů s vlajkonošem, vzniká pro diváka dojem poskoku uvnitř “nepřetržitého” pohybu praporu. Čímž vzniká tonální hustota mávnutí, ještě před tím, než přijde samotný úder. “Váha” praporu se zvětšuje. V podstatě se tak realizuje vertovovský princip intervalu, jak jej popisuje Antonín Navrátil:

„Vertov stejně podrobně jako ‘filosofii’ montáže promýšlí i její ‘technologii’. Tyto dvě stránky montáže jsou u něho v nerozlučném vztahu. Tak tomu ostatně je vždy, když montáž přestává být chápána jako prostě slepení dvou záběrů, či přesněji dvou ‘pásků filmu’, a stává se skutečně tvůrčí záležitostí, která místo ‘slepení’ hledá ‘vztah’ (‘interval’) záběrů. Pro Vertova se stává důležitým momentem právě tento způsob spojení dvou záběrů; označuje jej jako ‘mezizáběrovou dynamiku’. Tato ‘složitá veličina se skládá z celé řady vztahů, z nichž nejdůležitější jsou:

- 1/ vztah záběrů (detail, polodetail apod.),
- 2/ vztah rakursů,
- 3/ vztah pohybu uvnitř záběru,
- 4/ vztah světelného řešení,
- 5/ vztah frekvencí, jimiž byly záběry snímány”⁵

⁴ Jevgenij Gromov. *Osud umělce: Filmová avantgarda a Lev Kulešov*. Přeložil Josef Zumr. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 96–97.

⁵ Antonín Navrátil. *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Přeložil Antonín Navrátil. Praha: ČS filmový ústav, 1974, s. 92.

Střih a v následujícím záběru se bourá budova. Samotný okamžik výbuchu přichází po takovém počtu okének, který právě zbýval k dokončení úderu praporem o zem v předchozím záběru. Úderný zvuk v hudbě je synchronní s okamžikem výbuchu budovy.



Nad armádou gigantů, kteří bourají budovy jediným úderem, mohou zvítězit pouze ještě větší velikáni. V následujících záběrech vystupuje vítěz, který je zabírán v detailu a z podhledu, ničící fašistický prapor. Pelešjanovský detail není ani tak projevem důležitosti, spíše doslova velikosti. Čímž se Pelešjanův filmový jazyk přibližuje k egyptským bas-reliéfům, kde je nejdůležitější objekt zároveň zobrazován jako největší.

Tím se zpochybňuje role ejzenštejnovského detailu jako prostředku intelektuálních vazeb a nastoluje se Pelešjanovský detail jako prostředek souvztažných vazeb.

„My říkáme: předmět nebo tvář je fotografována „krupnym planom“, tj. „krupno“ (ve velkém měřítku).

Američan říká: zblízka (doslovný význam termínu close-up).

Američan mluví o fyzických podmínkách zření.

My mluvíme o kvalitativní stránce jevu, důležité pro jeho význam (zcela tak, jako mluvíme třeba o velkém nadání, tj. o takovém nadání, jež svým významem přesahuje běžnou úroveň, nebo o velké abecedě [verzáky] v tiskařském písmu, které se užívá, aby se odlišila nejpodstatnější a nejdůležitější místa).

Američanův termín je spjat s viděním.

U nás – s hodnocením viděného.

Tímto srovnáním ihned před námi reliéfně vystupuje nejhlavnější funkce detailního záběru v našem filmu: ani ne tak ukazovat a předvádět, jako spíše značit, označovat, vyznačovat.“⁶

⁶

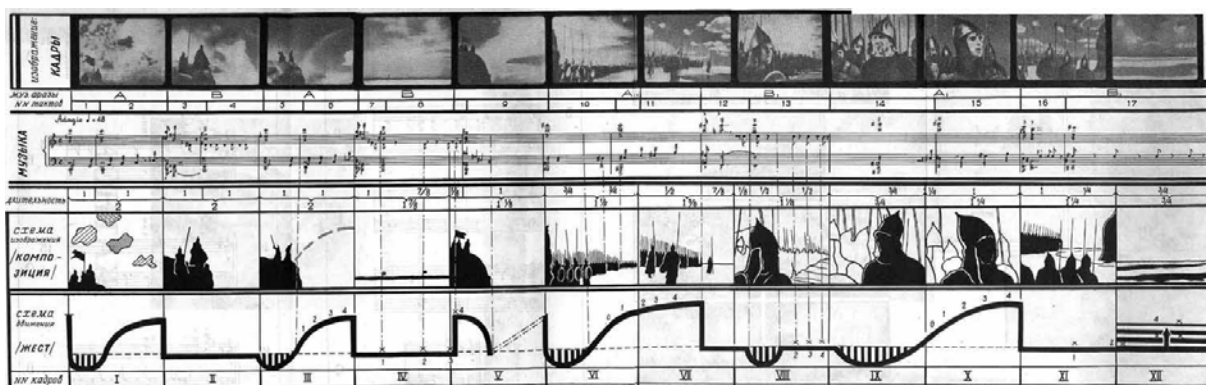
Sergej Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. Praha: Orbis, 1959, s. 328–329.

Hudba jako důvod pohybu

Lze říci, že nejdůležitější pro filmy Pelešjana je to, že hudební či zvukové řešení filmu má totožný význam, ne-li dokonce přesahující význam nad obsah obrazu. Tohoto efektu dosahuje nejenom skrz výraznost slyšeného, ale i díky tomu, že hudba nebo zvuk zcela pokrývají plochu filmu a vždy zůstávají na povrchu vědomosti. Rytmicky spojovaná hudba s obrazem akcentuje to, na jakou část obrazu, nebo na jaký pohyb si máme dávat pozor. Hudba také určuje prostor viděného – zužuje jej, nebo rozšiřuje, což si lze snadno ověřit, když si film pustíme bez zvuku. Takovýto vztah obrazu a zvuku by se dal připodobnit ke dvěma liniím, s proporcemi kterých Pelešjan pracuje v průběhu filmu.

Ejzenštejn popisuje svoje schéma vztahu obrazu a hudby na příkladu sekvence "svítání, plného napjatého očekávání" z filmu *Alexandr Něvský* (1939) takto:

"Obě schémata pohybu se absolutně kryjí, tj. došlo k tomu, že *pohyb hudby se kryje s pohybem oka po liniích obrazové kompozice*. Jinými slovy, *jedno a totéž gesto, společně oběma složkám, je základem jak hudební, tak i obrázkové stavby*."⁷



Tento příklad považuji za obzvláště zajímavý tím, že emočně výrazná hudba se stává plastickým kontrapunktem vůči nehybnému obrazu, a o to víc působí jako hlavní časový vyjadřovací prostředek celé sekvence. Hudba začíná být hlavním elementem, díky němuž se záběr vyvíjí a vyzraje a je určujícím jeho náplní a délky. A jako důsledek je hlavním důvodem přechodu na následující záběr. Každý střih je pro diváka v podstatě nic jiným, než odůvodněnou změnou.

"Stavia výjavy z jednotlivých záberov, z ktorých každý upriamuje divákovou pozornosť iba na podstatnú okolnosť deja. Nadväžnosť týchto záberov nemôže byť svojvol'na, ale musí sa

⁷

Sergej Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. Praha: Orbis, 1959, s. 350

zhodovať s tým, ako prirodzene prenáša svoju pozornosť predpokladaný pozorovateľ (a tým je koniec koncov i filmový divák). Táto nadväznosť musí mať vlastný poriadok, a ten sa dosiahne až vtedy, keď v každom zábere bude podnet, ktorý prenáša pozornosť na iný bod (napríklad: 1. človek obráti hlavu a hl'adí; 2. ukáže sa to, čo vidí)."⁸

Hudba vytváří jednotu ze série poměrně dost diskrétních obrazů, je jejím lepidlem. Napínavé čekání vojáků na nepřítele vyjádřené hudbou je tak hlavním obsahem této scény.

Vertov, na rozdíl od Ejzenštejna, ve svém prvním zvukovém filmu nejvíce pracuje se znakovostí zvuku.

Například v úvodní sekvenci *Symfonie Donbasu* (1931) vychází z přísloví: "Kukačko, kukačko, kolik let života mi zbývá?" a spojuje zvuk kukačky se zvukem a záběry kostelních zvonů, ale také se záběry opilců, čímž zároveň odkazuje diváka k větě: "Náboženství je opiem pro národ". Je zajímavé, že pro takovéto spojení Vertov potřebuje postavu člověka, který to všechno poslouchá, "vidí" a uvědomuje si, když v předchozích filmech podobného diváka nepotřeboval – předpokládalo se, že plátno je divákovými očima, jak uvádím níže v textu. V tomto případě nás zvuk odkazuje ke kulturnímu kontextu.

U Pelešjana by se dalo vymezit dva způsoby práce se zvukem – horizontální, který je více podobný Ejzenštejnovu způsobu a vertikální, který je blíží Vertovovi.

Horizontální sjednocuje «prostorové» plochy filmu, sjednocuje tak skupinu záběrů se společným tématem. I když v obrazu nespátříme žádnou změnu, hudba nám svědčí o tematickém přechodu. Charakter zvuku je zde, oproti vertikálnímu způsobu, spíše monotónní a méně výrazný. Ve zvuku, na rozdíl od obrazu, Pelešjan nepracuje s pohybem pozpátku, čímž ho fixuje na časové ose lineárním pohybem dopředu. Tím, že vykonává pohyb pozpátku, tím obzvlášť způsobuje zabrzdění obrazu. A naopak: v okamžicích, kde je vykreslení pohybu v obraze i zvuku stejné, způsobuje to zrychlení.

U vertikálního způsobu má hudba výraznější charakter a pracuje s menším časovým úsekem hlavně proto, aby co možná nejpřesněji utkvěla v divákově paměti. Tady v tom případě hudba vsakuje do sebe význam obrazu jako houba a pronáší jej skrze celý film. Tato metoda je používána ve všech opěrných záběrech. Rozeberme ten mechanismus vztahu obrazu a zvuku.

„Chci se zastavit ještě u jedné podstatné vlastnosti distanční montáže. V systému distančních vazeb se nejen moduluje významové vyznění těch či oněch záběrů, ale jakoby se rovněž mění a korekci vyžaduje obvyklé označení velikostí záběrů (detail, střední plán a celek).

⁸ Vsevolod Pudovkin, *Film, scénár, režia, herec*. Přeložila Dana Lehutová. Bratislava: Tatran, 1982, s. 58

Například závěrečný celek filmu *My* – lidé, stojící na balkonech velkého domu – dostává v důsledku distanční montáže funkci jednoho z nejdůležitějších 'detailů' filmu.⁹

Pelešjan rozvrhuje opěrné záběry, dělá z nich záběry znakové, významonosné, vyznívajících:

„Záběr, exponovaný v určitém místě, vydává svůj plný význam až po určitém čase, po němž se v divákově vědomí konstituuje montážní vazba, ale nejen mezi opakujícími se prvky, nýbrž i mezi tím, co je pokaždé obklopuje. A tak základní, opěrné prvky vyjadřují pouze maximální kondenzaci tématu, ale současně prostřednictvím vazby na určitou vzdálenost napomáhají významovému rozvíjení i těch záběrů a epizod (sekvencí), s nimiž neměly přímé spojení.

Tyto prvky se objevují pokaždé v jiném kontextu, v různém konkrétním významu. A montáž kontextů je tím nejdůležitějším.“

Jako by žádný z opěrných záběrů neměl faktickou velikost – díky tomu, že se opakuje a začíná být významonosným, získává kvalitu detailu, protože se v něm kumuluje zkušenost ze záběrů, které mu předcházely. Kvalitu detailu získává nejen obrazový záběr, ale i zvukový.

To je vidět například ve filmu *My* (1969). Černá, je slyšet bicí. S nastupujícími zvuky orchestru se rozsvěcuje plátno a na nás se v detailu dívá holčička, shora přímo do objektivu. Lehce se pohybuje dopředu a její kadeře jsou hýčkány větrem vůkol ševelicím. Poté, co pohyb dosáhne určitého bodu, jde pozpátku, a znovu je vidět rozevláté kadeře překonávající zákon gravitace. Tato fáze – dopředu – dozadu se opakuje několikrát, hudební věta se ale vyvíjí lineárně. Pro film, který zobrazuje život, ale nevytváří obraz života, je pohyb pozpátku smrtelný. Takovým “nepřirozeným” pohybem se ničí iluze skutečnosti na plátně. Pohyb pozpátku ji ničí stejně jako pohled do objektivu. Pozornost diváka se přemisťuje na formu, ve které musí být odhalen obsah. (Onen pohled holčičky, směřující přímo na diváka, nás tematicky “vtahuje” do filmu. Jsme součástí národa.)

Další návrat se připravuje pomocí ticha, uprostřed náhle zastaveného davu, v němž všichni směřují své pohledy vzhůru. Spolu s úderným zvukem se objevuje záběr holčičky a jakoby do závorek sjednocuje veškeré předchozí scény tématem jednoty národa, před přicházejícími scénami tragické roztržitosti. Třetí objevení se opěrného záběru překvapí stejně jako to první. Po němě tmě je slyšet nastupující zvuky orchestru, díky čemuž očekáváme, že se opět vyjeví z černé obraz holčičky. Ale místo ní se před námi objevuje celek lidí na balkónech. Není jim ani vidět do tváře, ale přesto je jisté, že jejich pohledy směřují na nevinné dítě. Hudební věta sloučená se záběrem holčičky nám nese její

⁹ Artavazd Pelešjan, „Distanční montáž, neboli teorie distance“, přeložil Jan Bernard, rukopis pro NAMU, očekávaný datum vydání 2017

obraz během opěrného záběru v poslední části filmu, čímž úplně ruší veškerou časovost právě viděného. Díky vzpomínce se všechno odehrává najednou tady a teď, čas začíná mít vlastnosti prostoru. Takovým způsobem se hudební záběr stává znakovým, významonosným, vyznívajícím. Zvuk dostává kvalitu znaku, vlamuje se do prostoru obrazu.

Jak píše Pelešjan:

„[...] na plátně neprobíhá přímé vzájemné působení mezi různými prostorovými a časovými složkami, nýbrž vzájemné působení mezi protikladnými a nestálými procesy; z jedné strany funguje obraz v stavu transformovaného zvuku a z druhé strany funguje obrácený proces – zvuk v stavu transformovaného obrazu.“¹⁰

Kamerový prostor

Rozhodující pro Pelešjanovu práci s kamerou jsou rakurzy a pohyb. S rakurzy se zachází podobně jako Pudovkin.

Pudovkin sestavuje *emocionální* cestu diváka tím, že stimuluje jeho pozornost až na samotnou hranici rámování záběru.

“Psychologický a emocionální význam metody rakurzové stavby lze názorně ukázat na příkladu celé řady záběrů z filmu V. Pudovkina – A. Golovni *Matka* (1926). Ponižení, trápení a zoufalství prožívané postavami, zesílené o psychologické rakurzy na herce zabírané z horního úhlu pohledu, zapřičiňuje to, že se člověk jeví být přitlačeným k zemi. Tím je emocionální působení záběru dovedeno do největších intenzity a napětí.”¹¹

Ale na rozdíl od Pudovkina Pelešjanovy rakurzy umísťují diváka ve "fyzickém" prostoru. Velikosti záběrů ukazují objekty v "reálné" velikosti, měřítko zobrazovaného je 1:1.

Na začátku století panorama a jízda byly brány jako triky, o čemž svědčí i citace od Vertova:

¹⁰ Artavazd Pelešjan, „Distanční montáž, neboli teorie distance“, přeložil Jan Bernard, rukopis pro NAMU, očekávaný datum vydání 2017

¹¹ Vladimir Semjonovič Nilsen. *Obrazová skladba filmu: teorie a praxe kameramanské tvorby*. VGIK: Moskva, 2013. s. 57-58, přeložila Darja Černjak

"Natáčení v pohybu je způsob málo prozkoumaný a jen jednostranně rozpracovaný. Přitom však není dostupný divadlu a jiným současným napodobovatelům filmu, a proto si zasluhuje seriózní pozornost kinoků a všech pracovníků v oblasti filmových experimentů"¹²

Touto citací je vysvětlen Vertovův přístup k jím používaným vyjadřovacím prostředkům. Pro něj prostor filmu je zobrazován pohledem diváka na skutečnost ozbrojeným filmem okem.

"Jsem filmové oko. Jsem oko mechanické. Jsem stroj, ukazují vám svět takový, jaký je mohu vidět jenom já.

Osvobozují se ode dneška pro všechny časy od lidské nepohyblivosti."¹³

Pohyb u Pelešjana není jenom vyjadřovacím prostředkem ale i tématem filmu vůbec a opačný pohyb oproti zvolenému vyjadřuje konflikt. Například překonání zákonů zemské gravitace ve filmu *Náše století* (1983), pohyb sjednocování a roztříštění ve filmu *My*, harmonický tanec přírody a chaos násilí přicházející s člověkem ve filmu *Obyvatelé* (1970) atd.

Dalo by se vymezit několik druhů pohybu, s nimiž Pelešjan pracuje: pohyb objektu, pohyb kamery, pohyb vytvořený použitím trikového kopírovacího aparátu.

První druh se vztahuje k tématu, s pohybem kamery se skoro nesetkáváme – většinou ho podporuje pohyb objektu (ve filmu *My*, kde Pelešjan potřeboval rozhýbat skálu, má kamerový pohyb jinou povahu), ale třetímu druhu bych se chtěla věnovat podrobněji.

Mrtvolka. Pelešjan nikdy nezastavuje svůj záběr od začátku do konce, mrtvolka je spíš výchozím bodem pohybu, či jeho výsledkem, nebo je používána v kombinaci s nájezdem, příp. odjezdem. Slovníkem Pelešjana řečeno je záběr postrádající pohyb příznakem smrti (*Začátek, My, Náše století*). Neplatí to ovšem na konci filmu, kde mrtvolka je odkazem na okamžik, který se bude věčně opakovat.

Zpomalení. Jako například ve filmu *Roční období* (1975), kde převládají zejména polocelky a celky. V autorem zvolený okamžik se obraz zpomalí a spolu s lyrickou hudbou, umožní divákovi vnímat stejný motiv, ale v nové kvalitě. Ve výsledku to působí jako časový detail.

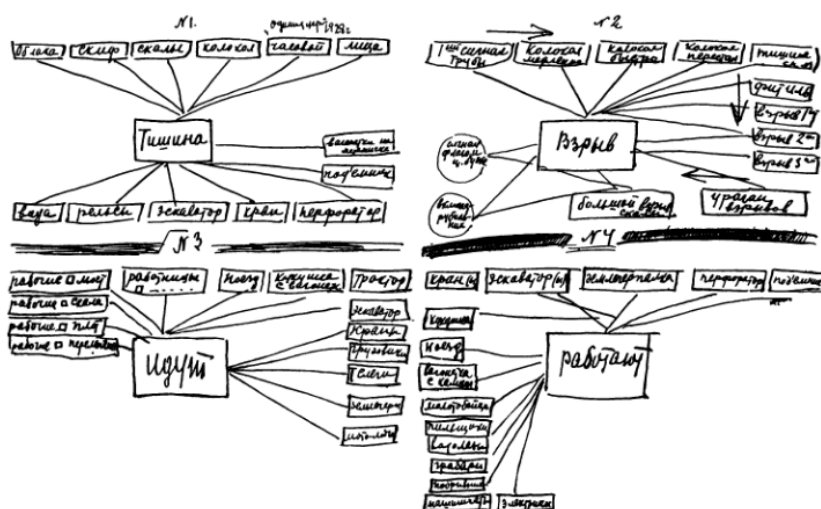
¹² Antonín Navrátil. *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Přeložil Antonín Navrátil. Praha:, ČS filmový ústav, 1974, s. 176

¹³ Antonín Navrátil. *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Přeložil Antonín Navrátil. Praha:, ČS filmový ústav, 1974, s. 181

Časově zrcadlové záběry – pohyb spuštěný ve fázi dopředu-dozadu-dopředu v rámci jednoho záběru. Pohyb dosáhne vrcholu a jde nazpět. Tato fáze se opakuje několikrát (ve snímku *My se jedná* např. o záběr holčičky, davu na pohřbu váženého člověka). V kombinaci s lineárním vývojem hudby anebo ruchem vyvolávají pocit zaplavené přehrady. Neustálé opakování tohoto pohybu poukazuje na *hýbaní se* v nehybném čase. V nějaký okamžik toto zhuštění z nemožnosti hýbat se dál se začíná vertikalizovat a převaluje se do jiné kvality – znakové. Pohyb těchto záběrů je podoben hře svalstva.

Prostorově zrcadlové záběry – stříhové opakování stejného záběru, kde následující záběr je zrcadlově obrácen. Stejně jako u časově zrcadlových záběrů prostorové opakování smyčkuje a akcentuje pohyb. Ale na rozdíl od časově zrcadlových záběrů, které zaplavují pohyb dopředu, čímž pracují s hloubkou záběru, který začíná "vystupovat" na diváka, prostorově zrcadlové záběry díky stříhu pracují na očekávání vývoje diegetického prostoru v následujícím záběru, které ovšem nepřicházejí. Tím se omezuje iluzivní prostor reality, kterou divák předpokládá, a akcentuje se prostor filmu, protože my – diváci si uvědomujeme, že obsahově identického, ale kompozičně odlišného prostoru se dá dosáhnout pouze synteticky a pouze ve filmu. Zároveň tato symetrie akcentuje střed, který jsme schopni udržovat, a který není totožný středu platná.

Vertov preferoval natáčecí a montážní plán oproti scénáři. Níže je uveden natáčecí plán filmu *Jedenáctý* (1928). Pelešjan ke svým filmům také kreslí schémata, kterým však rozumí jenom on. Dle svých slov například v jeden moment uvádí místo nástupu hudby a zároveň její přesnou povahu. Je to zajímavý příznak dvou autorů – dokumentaristů. Jejich způsob práce je nejvíce zaměřen na způsob natáčení a celkovou strukturu. Autor volí, *co* vidíme a *jak* to vidíme. Práce se strukturou, pohybem a délkou tíhne ke grafické formě scénáře víc než ke slovům.



Prostor transformaci

Záběrováním nebo umístováním objektů na neutrální pozadí se umožňuje objektům, aby ztratili kontextuální vazby s okolím, což zaostřuje divákovu pozornost na objekt samotný.

"Čím je detail větší, tím má *zvláštnější* vliv na diváka a na ostatní záběry. To proto, že se počet vlastností obrazu zmenšuje, zmenšuje se i počet normálních vztahů předmětu k okolí a důležitosti nabývají vztahy, které se odehrávají v podrobnosti samé. Předmět nebo jeho část se *ozvláštňuje*, odpoutává se od svého běžného okolí, stává se světem sama pro sebe."¹⁴

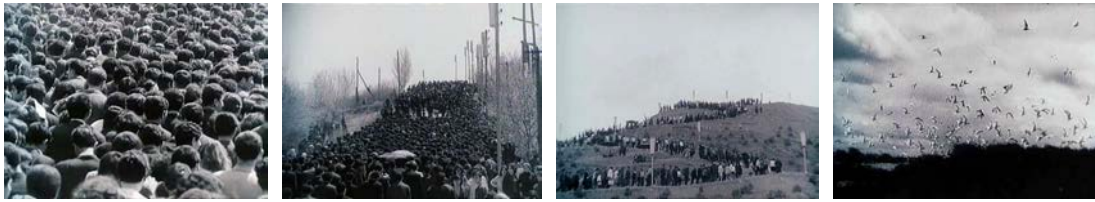
Pozadí společné skupině záběrů spojuje objekty v záběrech prostřednictvím stejné tonality, stejného směru světla a stejného směru pohybu objektů. Například Ejzenštejn často využívá ozvláštěného pozadí pro vytváření svých metafor. V textu *Dramaturgie kinoformy* uvádí příklad z filmu *Říjen* (1928):

"V epizodě Kornilovy snahy vyvolat povstání, které ztroskotává na bonapartistických plánech Kerenského – jeden z Kornilových tanků vyjíždí z příkopu, čímž 'rozbije' na střepy sádrovou sochu Napoleona, která stojí na Kerenského stole v petrohradském paláci a nese čistě symbolický význam."¹⁵

Generála Kornilova na koni Ejzenštejn spojuje s Kerenským skrz jezdeckou sochu Napoleona. Kerenského s Napoleonem pak přes další sochu v podobném postoji. Potom se střídají Kornilov, padající Kerenský a nastupující tank. Tank se pohybuje podél osy Kerenského pádu. A nakonec se rozbije Napoleonova socha. Jestliže Ejzenštejn pro vytvoření metafory rozpojuje prostor (Kornilov a tank se spojují skrz bílé pozadí, ale Kerenský a socha Napoleona jsou na černém pozadí v petrohradském paláci), tak Pelešjan v podobných případech prostor naopak spojuje. Ejzenštejn vytváří prostor pro intelektuální komparaci, Pelešjan vytváří prostor obrátů. Například ve filmu *My*, ve scéně křížové cesty, je dlouhý výstup lidí na vrchol kopce, v sjednocující společné modlitbě, završen vzletem hejna ptáků. Zároveň je tato prostorově-metaforická spojka momentem kvalitativní změny ve filmu.

¹⁴ Jan Kučera, *Kniha o filmu*, Praha: Orbis, 1941, s. 148-149.

¹⁵ Sergej Michajlovič Ejzenštejn – Naum Klejman. *Montáž*. Moskva: Museum filmu, 2000, s. 530.

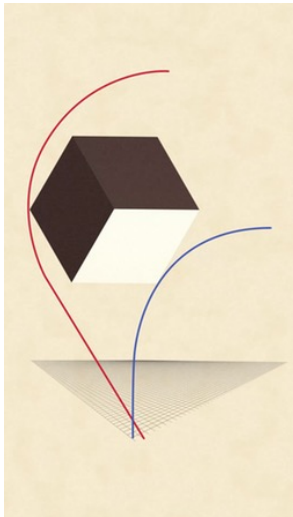


Před tím byly ve filmu zobrazeny skupiny městských motivů, které byly mezi sebou spojovány asociativně. Po zmíněném bodu zvratu už ale nevznikají nové motivy, spíše jen kontrastní nebo doplňující. V tomto bodě "horizontální" plynutí vypravení naráží na přehradu jiného druhu vázeb. Čas se v tom místě zaplavuje a začíná se vertikalizovat – jde o dění v času věčném. V následujících záběrech vidíme velký detail svalů – jsou to svaly národa, který je schopný se spojit pevně jako skála. Proto je velikost celku zobrazené skály totožná s velikostí detailu zobrazeného svalu. Měřítko je 1:1.

Neosvícené černé pozadí zdí nebo bílá obloha vytvářejí vazbu objekt – pozadí, podobnou jakou nalezneme na suprematistických obrazech.

„Suprematismus toto všechno z plátna odstranil, „prorazil stínidlo modrého nebe“ a začal se realizovat na bílé, v nekonečnu. Vytvořil tak svůj vlastní prostor a dovedl iluzivnost do absolutna. [...] Prostor je tedy uspořádaný, určen a opodstatněn tehdy, když jsou v něm zakreslovací značky pevné struktury, jasných poměrů a vzájemných vztahům. Struktura a velikost prostoru, ve kterém jsou zakresleny značky, mu propůjčují jasně dané vnitřní napětí. Tím, že proměňujeme značkami zakreslenou množinu, proměňujeme vnitřní napětí prostoru, který je uspořádaný neustále toutéž prázdnotou. Viděli jsme, že povrch plátna přestal být obrazem a stal se strukturou, kterou – stejně jako dům – je třeba obejít, podívat se na ní seshora a prozkoumat zezdola. Tím byla popřena singulární osa obrazu kolmá k horizontu. Roztočili jsme plátno. A jak se otáčelo, zjistili jsme, že sami sebe zavrtáváme do prostoru. Až dosud byl prostor průmětem relativních plánů – my jsme se začali pohybovat od plochy plánu k absolutnosti rozprostranění. Rotací jsme zmnožili osy průmětů, ocitli jsme se přímo mezi nimi a rozhrnuli je. Jestli futurismus zavedl diváka dovnitř do prostoru plátna, my ho vedeme skrze plátno do skutečného prostoru tím, že jej stavíme doprostřed nové struktury rozprostraněnosti. Když se teď divák nachází v prostoru na těchto lešeních, je třeba ho začít zakreslovat. Prostorem se stává prázdnota, chaos a protikladnost.“¹⁶

¹⁶ El Lisickij. 1920-1921 In: Chan-Magomedov. *S.O. Suprematismus a architektura (problematika tvarování)*. - Moskva: «Architektura-C, 2007,» s. 272, 275–276. Přeložil- Ondřej Vavrečka.



V suprematistickém prostoru není horizont. Pohyb objektu se neurčuje zemskou gravitací, ale vzájemným působením objektů. Přičemž třeba jeden objekt může mít perspektivu, druhý objem a třetí, který je spojuje, řešen plošně. To umožňuje všem třem principům existovat v rámci jednoho prostoru. Tím se ale posouvá bod, ve kterém se perspektivně scházejí linie, na každý z těch objektů samotných. Nahoře – dole, blízké – vzdalené se taky neukazují pomocí perspektivy, ale poměrem jednoho objektu k ostatním a k rámu. V těch přechodových bodech je něco jako klouby, které předávají pohyb dál svalstvu.

Jestli se dá srovnávat montážníci s raným suprematismem Maleviče, dalo by se i porovnat "suprematismus" Pelešjana s suprematismem Lisického. Několikrát během filmu se může změnit princip vztahů objektů mezi sebou. Mohou odkazovat na realitu, mohou odkazovat na archetyp, mohou vytvářet nové metaforické spojky. A většinou je toho dosaženo prostřednictvím vlastností pohybu objektů. Například ve finální sekvenci "navrát kosmonauta" ve filmu *Náše století* (1982) vztahy vlevo – střed – vpravo, kde hierarchický má větší význam střed. Začíná se u triptychu kosmonauta přes manželku na Zemi, až po záběr na pulzující slunce. Prostorově zrcadelný záběr kosmonauta otočeného sám na sebe, zopakovaný několikrát, přestava mít časové vlastností a začíná mít prostorové. Dívák si tu symetrii začíná pamatovat, a všechno co se odehrává, se odehrává během *věčně* přípravy k letu kosmonautu.



Což vytváří obrovské časové napětí – zoufalství ženy ze smrti kosmonauta nastává dřív, než kosmonaut vyletí. Tá sekvence vyjadřena taky kontrastem snímání frekvenci – jedno políčko za několik vteřin u kosmonauta a zpomalena snímání frekvence u jeho manželky. Navíc mrtvolka záběru na kosmonauta "spustí" pohyb ženy a to stejně i naopak – mrtvolka záběru na ženu "spustí" pohyb kosmonauta od té fázi, kde jsme ho opustili před tím. Napětí je taky podpořeno prostorově – vztahem nahoře – dole, čímž se definuje fyzický poměr mezi kosmonautem (zabíran zespodu) v kosmu a jeho

manželkou na Zemi (zabírána shora), mezi kosmonautem a nečím, co je ještě výš (kosmonaut se dívá nahoru). To vyvolává v divákovi otázku: kam letí kosmonaut po smrti, co je výš, než kosmos?



Když se podíváme na klíčové záběry té sekvencí se středovou kompozicí, s tím, že udržujeme v paměti, že mezi nimi jsou opakující záběry kosmonauta, tak vzniká kříž, ale s ještě jednou osou – hloubkovou. Závěrečná sekvence se začíná s padajícího stupně rakety směrem od nás, na Zem'. Kosmonaut se dívá výš, dole je jeho žena, směřující k nám, potom kosmonaut, připravující letět a končí se bušícím sluncem, směrem na nás. To je zároveň středem toho kříže – bod ve kterém očekávané divákem “nahore” se transformuje do pohybu k nám. A je odpovědi na položenou otázku, vyjadřenou zás pohybem, což je pohybem překonávajícího hrdinského srdce. Kosmonaut letí k věčnému životu.

Ohnisko autorova úsilí

Pelešjan počítá s divákovou pamětí. To samozřejmě platí pro jakýkoliv druh časového umění, ale na rozdíl od narativního vyprávění, kde si divák dokreslí příběh bez ohledu na formu, zkoumali všichni uvedení režiséři možnosti filmového vyjadřování skrze jeho formu a jazyk jako média. Scénář, herecký projev, scénografie, kamera, světlo, střih – všechny složky se podřizují záměru a sbíhají se, podobně jako paprsky v jediném bodu, ve kterém se “co” transformuje v “jak”. Tento bod jako by počítal s “postojem” divácké spolúčasti.

Ejzenštejn pracuje s *intelektuálním* napojením diváka, ve kterém metafora, braná jako kdyby v závorkách mimo děj, slouží k generalizaci autorského postoje k jevu. Přičemž ty postavy neregistrují „dění“ metafory, pouze dopad (, jako ve výše uvedeném příkladu z Kerenským a Kornilovem). Je to obdobné jako, když herec vystoupí na předscénu, aby přímo promluvil s divákem, aniž by ho žádná další postava „slyšela“. Stejně tak s divákem zachází Ejzenštej, ale s tím rozdílem, že divák ani žádná jiná postava nevidí mluvčího. Režisér vizuálně imituje divákův *intelektuální* proces a buduje iluzi

toho, že divák k těmto přesvědčení dospěl sám. Podporuje tak jeden z často Ejzenšejnem používaných efektů, a to metonymii – záměna části za celek, ve které se divákovi předkládá možnost si domyslet to, co nebylo na platně ukázáno. K tomu také přispívá montáž atrakcionů, ve které jsou použity jen určité fáze pohybu objektů, přičemž při rychlém střídání těchto záběrů mozek doplňuje chybějící fáze pohybu.

Pudovkin provádí diváka změnami emocionálního stavu postav je vyjádřena nejenom skrze děj, ale i skrze změnu tonality, úhel pohledu a světla. Kameramanské prostředky neslouží jen k vyjádření „reálného“ prostoru, ale také vnitřního prostoru postav. Což se nejvíc projevuje například u světla, kde v rámci jedné světelné situace se může jeho směr a charakter změnit několikrát během scény. Divák „hraničí“ s vnitřním prostorem postav skrz rám plátna. Divák podstupuje s postavou celou řadu změn, od ponížení až k povznešení.

"Kamera núti diváka, aby sa pozeral tak, ako si to želá režisér. Výberom postavenia filmovacieho stroja režisér a kameraman budúceho diváka vedú. Pohľad kamery sa takmer nikdy nezhoduje s pohľadom bežného pozorovateľa... Kamera môže "cítiť" rovnako aj s divákom. Bez najmenších pochybností sa dá povedať, že okolitý svet vníma človek podľa svojho vnútorného rozpoloženia veľmi rozlične." ¹⁷

Vertov umísťuje diváka dovnitř pohybu. Prostor nehraje podstatnou roli, dokud není překonán pohybem kinooka.

“...do čistého volného prostoru, se čtyřmi rozměry (3 + čas), za hledáním vlastního materiálu, vlastního metru a rytmu.”¹⁸

Veškeré nepřirozené úhly pohledu, zpomalený nebo zrychlený pohyb, chod kamery pozpátku – tyto všechny výrazové prostředky zdůrazňují nové technické možnosti zraku, kterými my, jakožto diváci, jsme schopni ovládnout. Kulešovův syntetický prostor vnímáme jako homogenní, naopak ve filmu *Jedenáctý* (1928) Vertova si máme vedle sebe stojící soudruzi z Číny, Indie a Afriky uvědomovat jako nekonečně vzdálené. Divák tak překonává prostor pro něj nepřirozeným způsobem, čímž získává novou tělesnost.

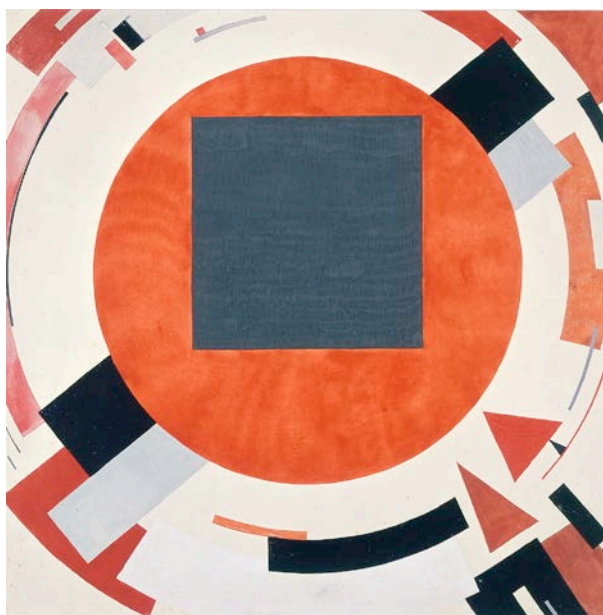
¹⁷ Vsevolod Pudovkin, *Film, scénár, režia, herec*. Přeložila Dana Lehutová. Bratislava: Tatran, 1982, s. 149

¹⁸ Antonín Navrátil. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Přeložil Antonín Navrátil Praha: Čs. filmový ústav, 1974, s. 174

Pelešjan neodděluje metaforický prostor od reálného, je to stále ten stejný prostor, ve kterém platí nové zákony součinnosti objektů, jejich hmot a velikostí. V jeho filmech se tonalita téměř nemění, což podporuje homogenitu zvoleného prostoru. Přičemž homogenní prostor nastavuje i jednotný čas dění tematicky zvoleného jevu. Tento čas může přesahovat délku lidského života. To je možná jeden z důvodů, proč Pelešjan nemá ve svých filmech postavy. Generalizuje člověka, ale zároveň zkoumá vlastnosti jeho pohybu v souvislosti s tématem. Emocionální napojení funguje skrz „reálnost“ dokumentárních záběrů a zvolený charakter hudby. Pro jeho filmový jazyk je hierarchie prostoru konstantní – „nahore“ je svět bohů a věčnosti, „střed“ je také časem věčným ale splněný skrz časové „zrcadlové“ záběry, ve kterých se fázi pohybu opakují dopředu-dořadu a prostorové „zrcadlové“ záběry, ve kterých se opakuje stejný zrcadlově obrácený záběr.

Specifickým pro jeho filmy je také jeho pohled do kamery, čímž otevírá pro diváka čtvrtou zeď a vtahuje ho do prostoru filmu a přiměje ho tak být jeho součástí. Pelešjan neustále obnažuje filmový mechanismus takovým způsobem, aby si divák udržoval v mysli „mapu“ pohybu a tak nezapomínal na svoji přítomnost.

Filmy montážníků se vyvíjejí v divákové paměti lineárně, kde kvantum informací postupně přechází do kvality. Od nějakého bodu paměť diváka ztrácí podobně stupňům rakety, které byly umístěny blíž ke začátku filmu. Pelešjan té oddělené stupně ohleduplně sbírá. A neustále „opakujícími“ záběry rozvrhuje prostor dění svého filmu v paměti diváka. S nástupem distančního záběru, který pomocí nového kontextů přináší další vyznám a zároveň cesta kterou jsme prošli se eliminuje a tím padem i čas. Pelešjan pohybem ničí pohyb a jsme na stejném místě, kde jsme byli předtím.



Závěr

Za hlavní Pelešjanův přínos pro film se dá považovat jeho cílená práce s divákovým vnímáním. Autor důkladně ničí čtvrtou zeď: pohledem lidí přímo do objektivu; vědomou prací se zvukem, jako s další plošinou, která má sémantický přesah nad plastickým; prací s časovými a prostorovými zrcadlovými záběry, které ničí chod času a diegetický prostor ve filmu; zacházení s rakurzy a velikostmi záběrů tak, jako by divák byl fyzicky umístěn v prostoru filmu, nebo alespoň vnímal prostorový poměr objektů mezi sebou. Díky opěrným záběrům distanční montáže má divák možnost zažít katarzi několikrát v průběhu sledování, srovnatelnou s katarzí na konci filmu, což umožňuje filmu neuniknout z paměti diváka a naopak dává filmařovi možnost pracovat s ní jako s dalším filmovým prostorem. Pelešjan objevil pro film čtvrtou dimenzi.

(Za pomoc s jazykovými korekturami děkuji Matěji Strnadovi, Zuzaně Tomkové, Silvií Demartini, Lucii Navrátilové, Jorgemu Sánchezovi)

Použitá literatura:

Ejzenštejn, Sergej. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. Praha: Orbis, 1959.

Ejzenštejn, Sergej Michajlovič – Klejman, Naum. *Montáž*. Moskva: Museum filmu, 2000.

Gromov, Jevgenij. *Osud umělce: Filmová avantgarda a Lev Kulešov*. Přeložil Josef Zumr. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

Lisickij, El. „Unovis 1920-1921“. In: Chan-Magomedov. *S.O. Suprematismus a architektura (problematika tvarování)*. – Moskva: Architektura-C, 2007. Přeložil Ondřej Vavrečka.

Kučera Jan, *Kniha o filmu*, Praha: Orbis, 1941

Navrátil, Antonín. *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Přeložil Antonín Navrátil. Praha: ČS filmový ústav, 1974.

Nilsen Vladimír Semjonovič *Obrazová skladba filmu: teorie a praxe kameramanské tvorby*. Moskva: VGIK, 2013.

Peješjan, Artavazd. *Distanční montáž, neboli teorie distance*, přeložil Jan Bernard, rukopis pro NAMU, očekávaný datum vydání konec 2016

Petříček Miroslav *Myšlení obrazem* Praha: Herrmann & synové, 2009.

Pudovkin Vsevolod, *Film, scenár, režia, herec*. Přeložila Dana Lehutová. Bratislava: Tatran, 1982