

Jan Kučera:

Střihová skladba
ve filmu a v televizi

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Obsah

Předmluva	9
Úvod	13
I. FUNKCE STŘIHOVÉ SKLADBY	17
Název	18
Minulost střihové skladby	18
Význam střihové skladby	21
Skladebné natáčení	26
Řád střihové skladby	28
II. ZÁKLADNÍ PRAVIDLA STŘIHOVÉ SKLADBY	29
Gramatika	30
Vazba záběrů	30
Otázky a odpovědi	30
Shody a rozdíly v záběrech	31
Protikladnost záběrů	32
Parametry záběru	33
Zpětný vliv záběrů	34
Záběr	40
Funkce záběrů	40
Tvůrčí obraz	40
Vymezení tvůrčího obrazu	42

Aktivita vnímajícího	43
Členění díla	43
Rovnostářství snímků	44
Plochovost snímků	45
Jedinečný projev	48
Filmové a televizní kódování	49
Vlastnosti záběru	53
System	57
Klíčový celek	60
Významový rozptyl záběru	64
Životozpyt záběru	67
Dostředivost a odstředivost záběru	68
Souhra	70
Podmínky skladebného snímání	73
Vnější skladebné podmínky	74
Druhy záběrů	75
Platnost základních pravidel	77
Vlastní skladebné natáčení	80
Předsímací jednoty	80
Soudržnost záběrů	81
Jednota předsímacích a snímacích výrazových prostředků	84
Labilní stabilita	86
Jednota charakteru osvětlení	88
Jednota optického vyjádření	90
Jednota pohledů	91
Pravidlo „osy“	94
Pravidlo hlavního směru	98
Souvislost pohybu	99
Prostřih	100
Přesahy	101

Zvuková jednota	104
Zvuk v televizi	107
Stříhová skladba	111
Dvě formy skladby	111
Navazování pohybu	113
Přetržité navazování pohybu	115
Plynulé navazování pohybů	118
Vazba panorámy a jízdy	119
Vcházení a vycházení postav	121
Vyjádřit prostor a čas	124
Vyjádřit vnitřní pohnutku činu	133
Určení délky záběru	135
Rozeznívání a doznívání záběrů	139
Ostrý střih	140
Zvláštní skladebné formy	141
Křížový střih	141
Paralelní skladba	143
Rapidmontáž	144
Obrazově-zvuková jednota	145
Obrazově-zvuková vazba	148
Úprava a míchání zvuku	149
Filmová interpunkce	150
III. SYNTAXE. VYŠŠÍ SKLADBY DÍLA	153
Morfologie záběru	155
Zvuková složka	156
Dvojčlennost záběru	159
Záběrové dvojice a trojice	165
Způsob členění	169
Práce s triádou	170
Obtíže rozboru struktury díla	174

Vazba	177
Tvoření řad	177
Souřadí	185
Řady pomnožné	203
Další skladebné soustavy.....	205
Postup skladby díla	209
Povaha stříhač	210
Styl.....	212

Střihová skladba

Je to tvůrčí postup, který buduje dílo z nasnímaných záběrů optických i akustických i ze zvukových záběrů pořízených dodatečně. Při tomto procesu filmový střiháč nejen záběry krátí a spojuje (slepuje), nýbrž provádí nebo nechává provádět různé umělé úpravy (triky) v optické i akustické stránce filmového materiálu a provádí zvláštní skladbu zvuků (míchání).

Dvě formy skladby

Představte si takové záběry:

1. záběr –CM–: rozlehlý sad – jabloňové stromy, hustě zalistněné. Plody není vidět.
2. záběr –PD–: mezi hustým listím velký plod – nádherné jablko.

Je to velice zjednodušený příklad. Chci však na něm ukázat jednu formu skladby. Formu, při níž se záběry kladou *proti sobě*, i když jsou za sebou. Z prvního záběru má divák dojem, že stromy nemají plody. Druhý ukáže pravý opak: stromy mají nádherné plody. Spojením těchto záběrů příkře rozdílných vysvitne divákovi pravý obraz sadu, sad je bohatý na plody, nikoli chudý.

Podobných, složitějších příkladů naleznete ve filmech mnoho.

Jiný příklad:

1. záběr –PC–: muž sahá do kapsy kalhot, vyjímá zapalovač, zdvihá jej k ústům a současně jej zapálí...
2. záběr –PD–: muž pokračuje v pohybu paže, plápolající zapalovač přiblíží k cigaretě, kterou má v ústech, a zapálí ji.

Opět velice primitivní příklad. Chci na něm ukázat, že v jiných případech se záběry na první pohled nestaví proti sobě, ale *za sebou*. Připadají nám jako částice potrubí, které se spojí, aby jimi mohl více či méně volně protékat proud dění. To jsou dvě základní formy skladby. Vyskytují se vždy v čisté podobě? Stěží, i když

první příklad o takovém případě mluví. Lépe řečeno, mluví o něm zdánlivě, protože jsme tyto dva záběry vytrhli z jakékoli souvislosti. Takové dva záběry nikdy nebudou stát osaměle, nebudou tvořit film. Budou součástí nějakého širšího obrazu a v obrazu bude vždy proudit nějaký děj nebo alespoň dění (pohyb, změna, činnost). Budou-li ony dva záběry součástí celku, jímž bude procházet nějaká spojitá linie, budou i ony „průtočné“, budou kanálem pohybového proudu. Řekněme, že sadem prochází člověk, sadař. I když v daných dvou záběrech nevidíme, jak sadař jde z dálky k jednomu stromu, aby si jej prohlédl, bude mít divák dojem, že se sadař přiblížil, že vykonal kontinuální pohyb. Ostatně v určitém kontextu se sám divák stane tím, kdo sadem prochází. Záběry mu tedy poskytnou možnost procházky, upraví mu cestu. Nuže i v takových záběrech, které se velmi zřetelně staví proti sobě, vystupuje účín jejich spojení „za sebou“. A zase naopak: připomeňme si druhý příklad. Zeptejme se, proč jsme natočili tak prajednoduchý úkon člověka ve dvou záběrech? Samozřejmě těžko přijdeme na konkrétní odpověď, vždyť jsme záměrně vytrhli dva záběry z jakékoli souvislosti. Obecně však můžeme říci, natočili jsme onen úkon ve dvou záběrech patrně proto, abychom nejen sledovali postupný pohyb, nýbrž abychom současně divákovi něco zdůraznili *opakem*, právě tím, že změníme v určitém momentu zorný bod, že změníme náplň záběrů. V našem případě bude onen opak pravděpodobně málo příkrý. Bude však přece jen opak. Například druhý záběr ukáže, že mužova ruka se chvěje. Má člověk z něčeho strach, je rozrušen nebo nemocen? Každopádně si všimáme něčeho, čeho jsme si v prvním záběru nevšimli nikoli proto, že chvění ruky nebylo vůbec patrné (dejme tomu, že při bližším sledování pohybu by patrné bylo), nýbrž proto, že na ně nebyl dán důraz. A důraz je vždy výsledkem takového či onakého *rozdílu*, opaku, opozice.

Nuže ani v záběrech, které zřejmě a především sledují plynulý pohyb, nechybí větší či menší stopa opaku. Jinak by nebylo třeba natáčet jev v několika záběrech (to si dobře uvědomte, až budete příště psát režisérský scénář).

To je tedy otázka skladby v širším slova smyslu. A tato skladba, ať převážně „proti sobě“, či „za sebou“, se musí ve strižně realizovat nejen výběrem záběrů, jejich délkou, jejich ozvučením atd., nýbrž i provedením spojení záběrů, vazbou.

Nyní nám půjde o základní způsoby vazby. Je to první, nižší část stříhové skladby. Vysvětlíme si ji především na vazbě sousedících a svou náplní těsně souvisejících záběrů.

Navazování pohybu

Navazování průběžných pohybů je nejnápadnější způsob vazby sousedících záběrů. Jde o to, aby pohyb probíhal ze záběru do záběru plynule. První předpoklad plynulého přechodu je ovšem dán správným nasnímáním.

V záběru –C– jsme zachytili obilné pole. Vysoká stébla zralého obilí se volně houpají ve vánku. V dalším záběru, –PD– nebo –D–, jsou klasy téhož pole, které se ve shodném osvětlení a v témž vánku stejně rychle či volně houpají ze strany na stranu. Oba záběry jsou sejmuty tak, že se díváme na obilí z téže strany. Jsou sejmuty v přesazích. Spojení záběrů můžeme tedy vypracovat přesně. Přirozeně, že se budeme snažit spojit záběry tak, aby začátek pohybu druhého záběru navazoval na konec pohybu prvního záběru. Kdybychom této shody nedbali, vazba záběru by byla porušena – klasy by sebou trhaly – buď vpřed, nebo vzad. Rozhodneme se např. pro pohyb, v němž se klasy sklánějí z levé strany doprava, a pro moment, kdy jsou přibližně uprostřed (což není právě nejvýhodnější moment). První záběr skončíme o zcela nepatrný kousek před středem, druhý začneme v momentu, kdy jsou klasy téměř volné. Mezi prvním a druhým záběrem se klasy o sotva patrný kousek posunuly doprava. Při značně rozdílném zorném bodu (při velkém přiblížení) a při volném a pravidelném pohybu klasu je tento způsob správný. Jindy lze navázat pohyb na pohyb těsněji (téměř na stejném místě, kde klasy skončily pohyb v prvním záběru, navážeme pohyb druhého záběru).

Jiný příklad: natáčíme muže, který krumpáčem hloubí jámu. Zdvihá krumpáč nad hlavu a spouští jej prudce do země. Natáčíme v –PC– a po jisté chvíli přejdeme na –PD–. V kterém momentu navážeme pohyby? Lze je ovšem navázat kdykoli. Navážeme-li je však během pohybu krumpáče vzhůru či dolů, vyvoláme v divákovi jen povrchní dojem pohybovosti. Mnohem častěji budeme vázat tyto dva záběry ve chvílích relativního klidu, tedy v mrtvých bodech pohybu krumpáče: buď nad kopáčovou hlavou, nebo v zemi. Při takové vazbě bude divák schopen si všimnout podrobností hned od počátku změny záběrů (např. chování muže, jeho námahy atd.). Záběr –PC– skončíme ve chvíli, kdy je krumpáč v horním mrtvém bodě.

Záběr –PD– začneme, když se krumpáč dává do pohybu směrem dolů. Tímto způsobem jsme zdůraznili pravidelnost pohybu: zdálky viděl divák švihnutí vzhůru, zblízka vidí, jak krumpáč padá prudce dolů.

Lze rovněž stříhnout krumpáč zcela kratičce před dosažením mrtvého bodu. Další záběr, bližší, bude ukazovat, jak krumpáč trčí v mrtvém bodě. To nám dává

možnost divákovi zdůraznit, jak se muž namáhá, jak je unaven, jak jsou jeho svaly vypjaty atd.

Sami uvažujte, jak jemné významové i emotivní odstíny lze vytvořit různým umístěním vazby dvou pohybových záběrů (např. skok do vody ve dvou záběrech, míření a výstřel z pušky ve dvou záběrech apod.).

Vraťme se ke kopáči. Režisér chce ukázat dělníkuv výkon. Musí postavit proti jeho námaze účín dopadu krumpáče do země nebo hloubky jámy. První záběr, –PC– na dělníka, lze skončit ve chvíli, kdy se krumpáč letící shora ocitne na spodním okraji záběru. Nastoupí –PD– jámy (z nadhledu). Krumpáč hned vletí shora do záběru a zasekne se do země. Vytrhne se, zdvihne se atd. Tento způsob vazby opět zdůrazňuje pohybovost, divákovi ukazuje práci, nedáváme mu však možnosti, aby ji mohl pozorovat, tj. sbírat poznatky pro hodnocení.

Jiný způsob vazby. V prvním záběru necháme dělníka krumpáč zaseknout do země. To znamená, že divák uvidí celý pohyb krumpáče i horní části dělníkova těla. Záběr skončí v okamžiku, kdy bude dělník skloněn a pohyb jeho těla se zastaví – krumpáč, který nevidíme, se zasekl do země. Nyní nastoupí záběr na jámu: krumpáč je zaseknut, dělník s ním škusne a zdvihá jej atd.

Touto vazbou lze vyjádřit vztah dělníkova úsilí k výkonu. Švihnutí shora bylo prudké – jáma je však mělká nebo špička krumpáče je téměř na povrchu, protože půda je tvrdá, zmrzlá apod. První záběr lze rovněž skončit ve chvíli mrtvého bodu, kdy krumpáč trčí nad dělníkovou hlavou. V té chvíli nastoupí záběr na jámu. Krumpáč do ní po chvíli dopadne. V prvním záběru jsme ukázali divákovi zřetelně, že se dělník nesmírně prudce rozpřáhl (skončíme záběr před dosažením mrtvého bodu nebo těsně po něm – i v tom bude rozdíl). V dalším záběru dopadne krumpáč do jámy a odskočí; půda je velmi tvrdá nebo dělník sílu předstíral. Krumpáč se zaboří neobyčejně hluboko, dělníkova námaha byla zbytečná (může vzniknout i komický účín). Všimněte si, že při takové vazbě sice záběry sledují pohyb plynule, staví se však výrazně proti sobě.

Po skupině záběrů na dělníka s krumpáčem chceme ukázat jiného dělníka, který nakládá hlínu. Ve většině případů neskončíme záběr s krumpáčem ve chvíli horního mrtvého bodu, protože by navázáním na záběr dělníka, který nakládá hlínu, vznikl dojem, že kopáč zatne krumpáč do nakladačova těla.

Přetržené navazování pohybu

Uvedeme vyhraněný případ: natáčíme řadu vojáků, kteří stojí v pozoru. Velitel zavelí: „Vlevo hled“! Všichni vojáci stočí hlavu zleva doprava (od diváka). Tento výkon není u filmu nutno vyjádřit v jediném celkovém záběru, nýbrž v řadě detailních záběrů tváří jednotlivých vojáků. V každém záběru se voják nejprve dívá vpřed, pak rázem otočí hlavu zleva doprava a v této poloze strne. Jistě víte, že lze několika po sobě jdoucími záběry, takto natočenými, vyjádřit, že vojáci vykonali pohyb naráz, přesně disciplinovaně.

Je to specifická forma filmová, jíž lze vyjádřit současnost (vlastně rozložíme okamžik na řadu drobných částic – zvolníme nebo zhušíme čas).

Jak provedeme vazbu těchto záběrů?

Zcela jistě je nespojíme tak, že by, kromě prvního, každý začínal až ve chvíli, kdy se již vojákova hlava pohybuje. Současně, pohyb každé hlavy se musí zastavit. Kdybychom takto nepostupovali, vyvolali bychom dojem, že pohyby hlav vojáků nebyly vykonány naráz, ale po sobě, jako když se zavírá žaluzie. Vazbu provedeme tak, že v každém záběru bude tvář vojáka malou chvíli v klidovém stavu, pak se otočí a opět strne v klidu. Každý klidový moment na začátku a na konci záběrů bude velmi krátký (kromě začátku prvního záběru skupiny a konce posledního záběru). Kdyby byly klidové momenty dlouhé nebo nepravidelně dlouhé, vznikl by dojem, že každý voják vykonal pohyb jindy a jinak.

Klidové momenty budou tedy krátké – ne však zcela krátké. Jejich skutečná délka se bude řídit různými okolnostmi. Mezi jiným i tím, jak zachytíme tváře jednotlivých vojáků. Je totiž třeba, aby každá tvář byla velmi výrazná, svérázná, lišila se od předešlé a následující. Rovněž postoj a pohled kamery musí být různý: jednou čelný, podruhé ze strany, jednou slabý podhled apod. Klidové momenty nevyvolají jen dojem současnosti pohybu, avšak podpoří a zpevní další smysl výjevu, ukáží charaktery vojáků, odhodlané, přesné, ukázněné atd. Proto se patrně stane, že každý z klidových momentů bude mít různou délku – rozdíly budou ovšem nepatrné. Budou určeny, jak jsme řekli, především výrazem vojáka, postojem kamery i osvětlením.

Jiný příklad: mladý muž stojí u silnice a dívá se do dálky – od diváka. Patrně někoho očekává a domnívá se, že přijde z oné strany. Náhle zaslechne volání. Prudce se otočí směrem k divákovi, zasměje se a radostně vykročí. Další záběr: v dálce na silnici kráčí dívka. To ona na chlapce volala a na ni hoch čekal. Do záběru, směrem

od diváka, vběhne hoch a jde dívce vstříc. Ve většině případů bude výhodné, skončíme-li první záběr tak, aby se hoch chvíli díval do dálky – tedy skončíme-li jej klidově. Divák musí mít možnost pozorovat chlapcovu radost, musí se jí dát trochu „nakazit“. Dáme však pozor, aby výdrž nebyla příliš dlouhá. Vždyť hoch je překvapen a divák bude muset pocítit i jeho překvapení (z toho, že dívka přichází odjinud). Překvapení by vyprchalo, kdyby závěr záběru byl příliš dlouhý. Současně musíme diváka „napnout“. Radostný chlapcův pohled vyvolá naléhavou otázku: koho hoch spatřil? Divák musí nejprve chvíli zakoušet napětí, aby mohl být příjemně překvapen jako chlapec.

A zároveň – to je velmi významná podrobnost – změna záběru musí být i o něco před časem, aby divák pocítil překvapení sám, nikoli jen prostřednictvím chlapce. To znamená, že závěr prvního záběru musí být dost dlouhý, aby divák poznal a pocítil hochovu radost, avšak musí být ukončen o poznání dřív, než v divákovi pocítí radosti úplně dozraje. Divák by se chtěl dívat ještě o moment déle na chlapcovu radost – my mu to však již nedovolíme.

A nyní jiný příklad: chlapec se upjatě dívá do dálky. Náhle zaslechne v blízkosti hlas klaksonu auta. Otočí se směrem k divákovi, strne, uskočí, ale již pozdě; auto ho zachytilo a povalilo (to je v druhém záběru).

Závěr prvního záběru bude opět klidový – ovšem jen na okamžik. Chybou by bylo, kdybychom záběr skončili současně s tím, kdy se hoch otočil, nebo dokonce o poznání dřív. Divák by nemohl do překvapení, úleku vniknout. Rovněž by však nebylo správné, kdyby závěr záběru byl příliš dlouhý. Divák by nespojil úlek, který v něm vyvolal překvapený výraz hochovy tváře, s vlastním úlekem, který vyvolal přijíždějící vůz (na začátku druhého záběru). Ovšem závěr prvního záběru musí být velmi výrazně řešen, ve velkých rysech, jednoduše – jinak by divák nepostřehl výraz hochovy tváře (prostudujte a určete na *okénko* výjev na hřbitově ze začátku filmu *Velká naděje*).

Všimněme si, že první příklad přetržitého navazování pohybu – příklad s krumpáčem – je v přímém *televizním* vysílání velmi těžko uskutečnitelný.

Ať jde o přímý publicistický přenos události, či umělecké živé vysílání (direkt), nelze svobodně měnit délku záběrů a jejich vazby (leč ve vložkách, předem zachycených na film nebo magnetoskop). Představme si však, že bychom před kopáče umístili dvě televizní kamery, jedna by zaznamenávala jen zdálky, jedna zblízka. V takovém případě by bylo možno určovat, zda změníme záběry před mrtvým bodem

nebo po něm. Avšak nemohli bychom tyto mrtvé body prodlužovat *v neshodě* se skutečností. Při živém vysílání hry lze záměrně déle setrvat na postavě, kterou něco překvapilo, a teprve po určité chvíli ukázat předmět, který překvapení vyvolal.

Při přímém přenosu událostí, např. fotbalového zápasu, lze rovněž setrvat na hráči, který prudce odkopl míč. Na jeho tváři se jeví překvapení. Slyšíme jásot diváků. Teprve po chvíli změníme kameru a ukážeme branku (nebo stočíme kameru z hráče na branku); brankář vynáší míč z branky.

Avšak takový skladebný čin je při prudkém vývoji události podmíněn nesmírnou pohotovostí režiséra nebo střihače. Je rovněž neobyčejně riskantní, kdyby míč nevníkl do branky, kdyby se stalo něco neočekávaného, divák by střihači neodpustil, že mu tento moment neukázal od začátku. Při přímém televizním přenosu musí totiž být divák svrchovaným svědkem události. Nesmí se ani na okamžik cítit omezován autory reportáže v sledovaném dění.

Příklad s postupným otáčením tváří vojáků však v přímém televizním vysílání není vůbec možný. Podobně nelze v tomto druhu televizní tvorby vyjádřit vnitřní smysl výjevu přetržitým navazováním záběrů, jakého užil Ejzenštejn v *Oktabru*: Karenský vždy znova stoupá po týchž několika schodech a výjev *znamená*, že kontinuitně (významově kontinuitně) stoupá na carský trůn: most se stále znovu otevírá a výjev *znamená*, že proces odluky starého a nového skutečně, plynule, nepřetržitě postupuje. Dotkli jsme se nejcitlivějšího nervu podstaty televize. Ve srovnání s filmovým vytvářením je specifické televizní vytváření přímo *závislé* na struktuře běžné, syrové skutečnosti. Film může tuto syrovou, běžnou, „všední“ skutečnost využívat skladbou k významově a emotivně *posunujícím* formám. Sejme jejich vzhled, umrtví jej, dokonale zvládne čili osvobodí od elementární závislosti na originálu. Teprve takto zvládnutý materiál formuje do díla, které se tím stává obrazem skutečnosti čili *získává znovu přesnou závislost na skutečnosti*.

Naproti tomu specifické formy televize nejsou přetvářecímu procesu tohoto stupně přiměřené. Určité skladebné výrazové postupy, na něž si již divákovy „filmové smysly“ zvykly, jsou televizi nedostupné.

Z toho ovšem plyne, že televize, nemá-li zůstávat v trpném vleku filmových způsobů, nesmí se snažit je napodobovat. Musí volit nejen sobě uměřené způsoby vyjadřování, ale přímo sobě uměřené *látky*.

Základ televiznosti tedy tkví v *dramaturgii*. Autoři volí téma a látku tak, aby byla co nejintenzivněji vyjádřena právě jen televizními vyjadřovacími postupy.

Podstatu této televiznosti lze stručně a zhuštěně vyjádřit tak, že v televizi je dlužno zobrazovat skutečnost – ať umělecky, či publicisticky – s největším ohledem na *její původní strukturu*, na její původní anatomii a fyziologii a se snahou právě z této základní materiální fyziologie skutečnosti maximálně těžit pro účín a pravdivost díla.

Opakují: některé specifické filmové výrazové postupy nejsou pro televizi zakázaným územím, nýbrž prostě oblastí, kterou nepotřebuje, již se vědomě vzdává.

Plynulé navazování pohybů

1. záběr – muž běží po chodníku.
2. záběr – muž odbočuje a běží přes ulici.
3. záběr – muž vbíhá na protější chodník a pokračuje v běhu.

Tyto záběry je třeba spojit tak, aby mužův pohyb přecházel z jednoho do druhého naprosto plynule. Plynulost záleží na způsobu nasnímání; předně muž musel běžet vždy stejně rychle (nebo během záběru pozvolně běh zrychlovat či zvolňovat), za druhé filmová kamera nebo televizní kamery musely zachovávat jednotu směru pohledů.

Při filmové skladbě zdůrazníme plynulost vazby tak, že budeme hledět, aby vždy na začátku následujícího záběru byl muž na stejném místě nebo jen o zcela nepatrný kousek dál, než byl na konci záběru předešlého. Jsou-li záběry značně orientační celky, v nichž je vidět větší rozlohu ulice – nelze si dovolit vynechávat mezi záběry část uběhnuté dráhy.

Jiný příklad: muž prchá po chodníku. Přibíhá k rohu ulice. Zvolňuje běh, aby mohl zahrnout. Přitom se rychle ohlédne, patrně aby zjistil, jak daleko je pronásledovatel, a vzápětí pohlédne vzhůru, aby zjistil název ulice, do níž vbíhá. Další záběr začneme natáčet – s přesahem – když muž zvolňuje běh, a pokračujeme, jak se muž ohlíží dozadu a vzhůru, a pak sledujeme běžícího, jak zahrnul do ulice a běží do dálky.

Záběry budeme vázat v místech, kde muž zvolňuje běh. Jsou zde tři různé pohyby. Běh vpřed, pohled vzad, pohled vzhůru. Budeme se rozhodovat, ve kterém momentu záběr přerušíme, zda před prvním ohlédnutím nebo dokonce během něho či po něm atd. V každé z variací vyzní dvojice poněkud jinak. Například