



**sergej eizenštejn**

**o stavbě  
uměleckého díla**

**výběr ze statí,  
teoretických úvah  
a studií**

**ČP**  
1982

**československý spisovatel**

**praha 1963**

Přeložil Jiří Taufer

V textu bylo použito kreseb  
S. Ejzenštejna

## princip a metoda montáže



### první podněty

Abych se dostal z fronty do Moskvy, vstoupil jsem na Akademii generálního štábu do oddělení pro východní jazyky. Proto jsem zdolával tisíce japonských slov, vtloukal si do hlavy stovky bizarních kresbiček hieroglyfů.

Akademie – to nebyla jen Moskva, ale i možnost později poznat Východ, vnořit se do pramenů „magie“ umění, nerozlučně pro mne spjatých s Japonskem a Čínou.

Kolik bezesných nocí padlo na memorování slov neznámé řeči, postrádající jakýchkoli pojítek se známými nám evropskými jazyky!

Jak rafinovaných mnemotechnických pomůcek bylo nutno použít!

„Senaka“ znamená rusky „spina“ (záda).

Jak si to zapamatovat?

„Senaka“ – Seneka.

Na druhý den si opakuji slovíčka ze sešitku, a zakrýváje dlaní sloupec japonských slov, čtu ruská. Spino?

Spína?!  
Spína ...

Spína – „Spinoza“!!!

Atd., otd., atd.

Řeč je to neobvyčejně těžká.

A nejen proto, že zvukově neasociuje s jazyky, jež známe. Především proto, že myšlenkový řád, na němž je budována věta, je zcela jiný než myšlenkový pochod našich evropských řečí.

Nejtěžší není zapamatovat si slova, nejtěžší je – postihnout ten pro nás neobvyklý pochod myšlení, na němž jsou založeny východní řečové obraty, větná stavba, slovní vazba, grafický obraz slova atd. Jak jsem byl později vděčen osudu, že jsem prodělal léta učení, jež mne sblížila s tímto neobvyklým myšlenkovým pochodem starých východních jazyků a se slovesnou piktografií! Zejména onen „neobvyklý“ myšlenkový pochod mi pomohl později vniknout do povahy montáže. A když jsem tento „pochod“ později pochopil jakožto zákonitý běh vnitřního smyslového myšlení, odlišného od našeho běžného myšlení „logického“, pak zejména to mi pomohlo dobrat se k nejskrytějším vrstvám metody umění.

„Jak jsem se stal režisérem“, 1945

## prvotní »montáž atrakcí«

Věda zná „ionty“, „elektrony“, „neutrony“.

Nechť umění má své „atrakciony“ – „atrakce“.

Z výrobních procesů se do běžné řeči přestěhoval technický termín označující sestavování strojů, vodovodního potrubí, obráběcích mechanismů.

Krásné slovo „montáž“, znamenající složení součástek v celek. Slovo, jež nebylo sice ještě módní, mělo však všechny vyhlídky, aby se dostalo do oběhu.

Nuže!

Nechť tedy spojení jednotek účinnosti v jeden

celek dostanou ten dvojitý, polovýrobní a polovarietní název, vzniklý sloučením oněch dvou slov.

Obě pocházejí ze sféry urbanismu, a my všichni jsme v těch letech byli strašně urbanističtí.

Tak vznikl termín „montáž atrakcí“.

Kdybych byl v té době více věděl o Povlovovi, byl bych pojmenoval „teorii montáže atrakcí“ – „teorii uměleckých impulsů“.

Bude zajímavé, připomenuli-li, že se v ni jakožto rozhodující živel vyzvedával divák a na základě toho byl učiněn první pokus o organizaci účinnosti a a uvedení všech druhů účinků na diváka jakoby na společného jmenovatele (bez ohledu na to, do jaké oblasti a k jaké dimenzi patří). To později pomohlo předem pochopit zvláštnosti zvukového filmu a definitivně se to vyhranilo v teorii vertikální montáže.

Tak se začala má „dvoujediná“ činnost v umění, v níž práce tvůrčí byla ustavičně spjata s analytickou: buď jsem komentoval „dílo“ analýzou, nebo jsem si ověřoval na díle výsledky těch nebo oněch teoretických předpokladů.

Co se týče proniknutí do zvláštností umělecké metody, tu oba druhy mi poskytly stejně. A to je pro mne vlastně nejdůležitější, i když úspěchy by byly sebedřívější a neúspěchy sebetrpkil

Nad „souhrnem“ poznatků, jež jsem nasbíral v praxi, se už lopotím mnoho let.

## montáž jakožto srovnání

... Proč vůbec montujeme? I ti nejuživější odpůrci montáže přitakají: Nikoli jen proto, že nemáme k dispozici nekonečně dlouhý filmový pás o že, jsouce vázání omezenou délkou pásu, jsme nuceni čas od času slepovat jeden kousek s druhým.

„Levičáci“ montáže zpozorovali v montáži druhý

extrém. Pohrávající si s kousky pósu, zjistili jednu jejich vlastnost, jež je mocně uchvátla na mnoho let. Ta vlastnost byla v tom, že dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.

Ta však vůbec není nějaká čistě filmová záležitost, ale jev, na nějž se musí nutně narazit ve všech případech, kdy máme co dělat se vzájemným srovnáním dvou faktů, výjevů, předmětů. Navykli jsme si vyvozovat téměř automaticky naprosto určitý, šablonovitý, zobecňující závěr, kdykoli jsou před nás postaveny vedle sebe ty či jiné samostatné objekty. Vezměte jako příklad – hrob. Umístíte-li vedle něha plačící ženu ve smutku, většina lidí dospěje k závěru: „Vdova.“ Zejména na této povaze našeho vnímání je vybudován efekt kratičké anekdoty Ambrose Biercea „Truchlící vdova“ z jeho „Fantastických bajek“.

„Žena ve vdovském šatu vzlykala nad hrobem.

– Uklidněte se, paní, – provil ji kandolující poutník.

– Milosrdenství nebes je nekonečné. A kramě vašeho chotě se někde na světě vyskytne jiný muž, s nímž budete moci být šťastna.

– Byl takový, – zavzlykala žena v odpověď. – Vyskytl se takový, ale bědal ... ta zde je jeho hrob ...“

Veškerý efekt příběhu je vybudován právě na tom, že hrob a stojící vedle něho žena ve smutku se podle ustáleného již šablonovitěho závěru skládají v představu vdovy, oplakávající manžela, zatímco oplakávaný byl ve skutečnosti milencem!

Téže okolnosti bývá využito i v hádankách. Folkloristický příklad: „Vrána letěla a pes na ocase seděl.“ Jak je to možné? Automaticky srovnáváme oba prvky a skládáme je dohromady. Otázku chápeme tak, že pes seděl na vraním ocase. Podstata hádanky je však v tom, že obě činnosti se k sobě nevztahují: vrána letěla, a pes seděl na svém ocase.

Není nic divného, dochází-li divák k určitému závěru při srovnání dvou splených kousků filmu.

„Montáž 1938“, 1938-41



## spojení vyobrazení v obraz

**Vyobrazení A a vyobrazení B** musí být tak vybrána ze všech možných rysů uvnitř rozvíjeného tématu, musí být tak vyhledána, aby jejich **spojení** – právě jejich a nikoli jiných prvků – vyvolávalo v představách a smyslech diváka co nejuplněnější **obraz samotného tématu**.

Zde se da našich úvah o montáži dostaly dva termíny – „vyobrazení“ a „obraz“.

Upřesníme rozlišování mezi nimi, jež zde máme na zřeteli.

Použijme názorného příkladu. Vezměme bílé kolečko prostřední velikosti s hladkým povrchem, označené na obvodě šedesáti stejně od sebe vzdálenými body. U každého pátého bodu je nakreslena pořadová číslice od jedničky da dvanácti včetně. Ve středu kolečka jsou upevněny dvě volně se otáčející, na konci k obvodu kruhu zaostřené kovové proužky: délka jednoho dosahuje délky poloměru kolečka, druhý je poněkud kratší. Dejme tomu, že delší proužek leží zaostřeným koncem na číslici dvanáct, zatímco kratší proužek míří svým koncem postupně na číslici 1, 2, 3 atd., až do 12. To bude série postupných **geometrických vyobrazení** faktu, že nějaké dva kovové proužky jsou postupně k sobě nakláněny v určitých úhlech, a to  $30^\circ$ ,  $60^\circ$ ,  $90^\circ$  atd., až do  $360^\circ$ .

Je-li však tato kolečko opatřeno mechanismem, který rovnaměrně pahuje kovovými proužky, pak geometrický obrazec na jeho povrchu nabývá již zvláštního významu: není již prostě **vyobrazením**, ale je už **obrazem času**.

V daném případě vyobrazení a vyvolaný obraz jsou v našem vnímání tak slity, že je třeba zcela zvláštních okolností, aby mohla být oddělena geometrická kresba ručiček na ciferníku ad před-

stavy času. Přece však se to může stát komukoli z nás, avšm jen za okolností neobvyklých.

Vzpomeňme si na Vronského po sdělení Anny Kareninové, že je těhotná. Na začátku XXIV. kapitoly druhé části „Anny Kareninové“ najdeme právě takový případ.

„Když se Vronskij na terase u Kareninových díval na hodinky, byl tak rozrušen a zaujat svými myšlenkami, že sice viděl ručičky na ciferníku, ale kolik je hodin, nebyl s to rozeznat.“

**Obraz času**, který vytvářely hodiny, v něm nevznikal. Viděl jen geometrické **vyobrazení ciferníku a ručiček**.

Jak vidíme, dokonce v nejprostším případě, kdy jde o astranamický čas – hodinu, nestačí pouhé vyobrazení na ciferníku. Nestačí jen vidět, je třeba, aby se s vyobrazením cosi stalo, aby se s ním něco provedlo, a jen tehdy přestane být vnímáno jako pouhá geometrická kresba a bude pojato jako obraz „nějaké hodiny“, v níž dochází k události. Tolstoj nám předvádí to, co se stane, jestliže k tomuto procesu nedojde.

V čem tkví tento proces? Určitá konfigurace hodinových ručiček na ciferníku zahrnuje v sobě roj představ spjatých s příslušnou hodinou, již odpovídá daná číslice. Necht je to, dejme tomu, číslice **pět**. V tomto případě je naše imaginace vyvolána tok, aby v odpověď na toto znamení vyvolávala v paměti obrazy všelikých událostí, jež se dějí v tuto hodinu. Bude ta oběd, konec pracovního dne nebo chvíle „ztečí“ vagónů podzemní dráhy. Zavírání knihkupeckých krámů anebo zvláštní osvětlení podvečera, jež je příznačné pro toto denní období... Ať tak či jinak, bude to řada snímků (vyobrazení) toho, co se děje v pět hodin.

Ze všech těchto jednotlivých snímků se skládá obraz pěti hodin.

Takový je tento proces v rozloženém stavu a takový je v stadiu, kdy si osvojujeme vyobrazení číslic, z nichž vznikají obrazy denních a nočních hodin.

Dále se již uplatňují zákony ekonomie psychické energie. Nastává „zhuštění“ uvnitř právě popsaného procesu: řetěz podružných článků odpadá a vypracovává se bezprostřední, přímé a okamžité spojení mezi číslicí a jí odpovídajícím vjemem obrazu – hodiny. Na příkladu s Vronským jsme viděli, že se vlivem prudkého afektu může spojení přerušit, a pak se vyobrazení a obraz od sebe odtrhnou.

Nás zajímá ten úplný průběh ustalování obrazu z vyobrazení, jak jsme jej právě popsali. Tato „mechanika“ ustalování obrazu nás zajímá proto, že podobná mechanika jeho ustalování v životě je samozřejmě předobrazem toho, čím je v umění metoda vytváření uměleckých obrazů.

Proto si zapamatujme, že mezi vyobrazením hodiny na hodinkách a vjemem obrazu této denní doby se táhne dlouhý řetěz navlékaných na sebe vyobrazení jednotlivých aspektů, příznačných pro danou hodinu. Opakujeme, že psychický návyk vede k tomu, že tento podružný řetězec se zkracuje na minimum, a my vnímáme jen počátek a konec procesu.

Ale jakmile máme z jakéhokoli důvodu vystopovat souvislost mezi nějakým vyobrazením a obrazem, který má toto vyobrazení vyvolat ve vědomí a smyslech, jsme nevyhnutelně nuceni uchýlit se k podobnému řetězu podružných vyobrazení, se skupujících se v obraz.

„Montáž 1938“, 1938–41

## skladba obrazu

Vždyt také umělecké dílo, chápané dynamicky, je proces ustalování obrazů v divákových smyslech a rozumu. V tom je specifičnost opravdu živého uměleckého díla, tím se liší od díla neživého, kde jsou divákovi vyobrazené výsledky jistého dovršeného tvůrčího procesu jen sdělovány, místo toho,

aby byl do probíhajícího procesu vtahován. Tato podmínka je potvrzována vždy a všude, ať se zabýváme jakýmkoli oborem umění. Docela tak je živá hra hercova založena na tom, že nezobrazuje okopírované výsledky citů, ale nutí city vznikat, rozvíjet se, přecházet v jiné – žít před divákem.

Proto obraz scény, epizody, díla atd. neexistuje jako něco dovršeného, daného, ale musí teprve vznikat, rozvinout se.

Naprsto stejně tak i charakter postavy, má-li vzbuzovat opravdu živý dojem, musí se divákovi skládat v průběhu jednání a nesmí být mechanickou loutkou s apriorně přidělenou charakteristikou.

Pro drama je zvlášť důležité, aby běh událostí nejen skládal představy o charakteru, ale zároveň skládal, „vytvářel“ i charakter.

Umělecké dílo tedy už v metodě vytváření obrazů musí reprodukovat celý proces, jehož prostřednictvím se v samotném životě skládají nové obrazy v člověkově vědomí a smyslech.

Zůstaňme v mezích příkladu s hodinami.

V našem případě s Vronským neožil geometrický obrys v obraz hodiny. Ale vždyt se stává, že není důležité vyvolat pocit dvanácti hodin v noci, ale prožít půlnoc ve všech těch asociacích a pocitech, které podle běhu syžetu potřeboval autor vyvolat. Může to být hodina rozechvívacího prožitku půlnocního dostaveníčka, hodina smrti o půlnoci, osudná půlnoc útěku, tj. zdaleka ne obyčejné zobrazení astronomických dvanácti hodin v noci.

A tehdy vyobrazení dvanácti úderů musí prostupovat obraz půlnoci jako nějaké „osudné“ hodiny, naplněné zvláštním smyslem.

Ilustrujme si i tento případ příkladem. Tentokrát nám jej napoví Maupassant v „Miláčkoví“. Je to příklad zajímavý i tím, že je zvukový. A ještě zajímavější tím, že jako čistě montážní způsob podle

správně volené metady vyřešení je v románu použít na způsob žánrového popisu.

„Miláček.“ Scéna, v níž Georges Duroy, píšící už své jméno du Roy, očekává v kočáru Zuzanu, jež se s ním smluvila, že spolu ve dvanáct hodin v noci prchnou.

Zde dvanáct hodin v noci – není ani tak astronomická hodina jako spíše hodina, v níž je všechno (nebo zcela nepochybně velice mnoho) vsazeno na jednu kartu: „Konec. Vše je ztraceno. Ona nepřijde.“

Hle, jak Maupassant vtiskuje do vědomí a smyslů čtenáře obraz té hodiny, její důsaznost ve srovnání s popisem pouhé noční hodiny.

„... Odešel z domu kolem jedenácté, trochu se procházel, najal si drožku a zastavil se na Place de la Concorde, u podjezdu ministerstva námořního loďstva.

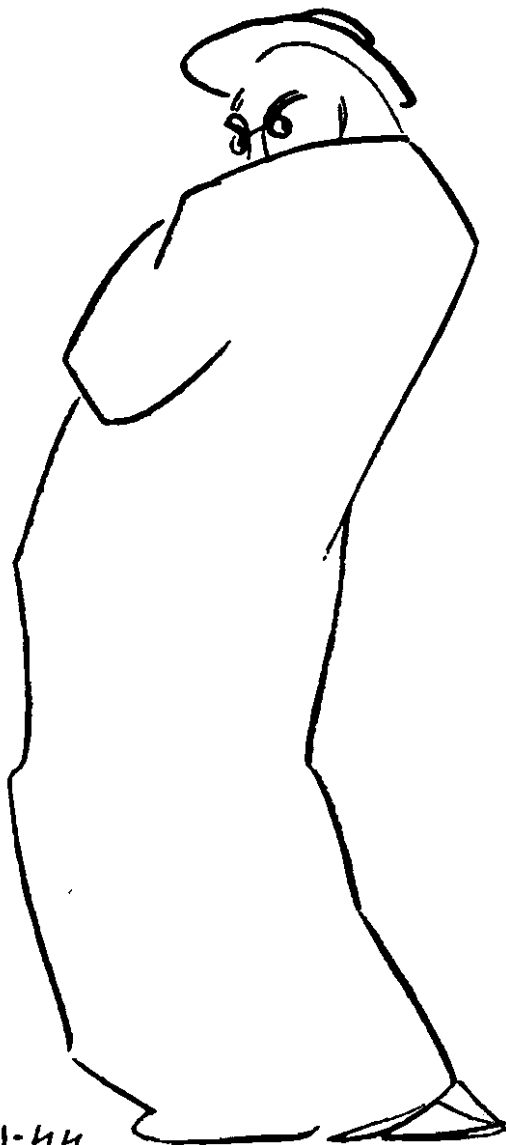
Čas od času zažehl zápalku a pohlédl na hodinky. Kolem dvanácté zmocnilo se ho horečné vzrušení. Každou chvíli vyhlížel z okna kočáru a rozhlížel se, nejde-li již.

Kdesi v dálce odbilo dvanáct, potom ještě jednou, blíže, potom kdesi na dvou hodinách současně a konečně zase docela daleko. Když dozněl poslední úder, pomyslel si: „Konec. Vše je ztraceno. Ona nepřijde.“

Rozhodl se však, že pačká do rána. V takových případech je třeba mít trpělivost.

Brzy uslyšel, jak odbilo čtvrt na jednu, potom půl, potom tři čtvrtě a nakonec všechny hodiny opakovaly za sebou jednu, jako před tím odbily dvanáct...“

Z tohoto příkladu vidíme, jak Maupassant, chtěje vtisknout do čtenářova vědomí a smyslů **emotionalitu** půlnoci, neomezil se na to, že prostě nechal hodiny odbít dvanáctou a potom jednu. Přiměl nás prožít pocit půlnoci tak, že nechal odbít dvanáct hodin v různých místech, na různých hodinách. Z těchto jednotlivých dvanáctí úderů, jež se spojují v naší senzibilitě, se skládá celkový



13-11-44

pacit půlnoci. **Jednotlivá vyobrazení se složila v obraz.**

Je to provedeno přísně montážně.

Daný příklad může posloužit za vzor velice jemného montážního rukopisu, kde „12 hodin“ je zvukavě vypsáno celou sérií záběrů „z různých vzdáleností“: „kdesi“, „v dálce“, „blíže“, „docela daleko“. Je to odbíjení hodin, brané z různých vzdáleností, jako zachycování předmětu, fotografovaného v různých směrech a opakovaného postupně ve třech rozličných snímcích „záběrem z odstupů“, „středním“ a „záběrem z ještě většího odstupů“ – jako celek, polocelek, panoráma. Přitom ani odbíjení, přesněji řečena nesoulad hodin není tu vůbec uveden jako nějaký naturalistický detail noční Paříže. Nesoulad hodin u Maupassanta především neodbytně prosakuje emocionální obraz „rozhadné půlnoci“ a nikali informace o ... „nulté“ hodině.

Kdyby byl chtěl jen poskytnout informaci a tom, že je právě půlnoc, pak by se Maupassant byl sotva uchyloval k tak složitému vylíčení. A stejně tak bez tohoto uměleckomontážního řešení, jež si zvolil, by byl nikdy nedosáhl jednoduchými prostředky tak účinného emocionálního efektu.

„Montáž 1938“, 1938–41

## pravdivé zkoumání = rozvinutá pravda

Co je pozoruhodného na této metadě? Především její dynamika. Zejména skutečnost, že zádaucí obraz se **nepodává, ale vzniká, rodí se.** Obraz, který mají na mysli autor, režisér a herec a který vtělují do jednotlivých zobrazujících prvků, při divákově vnímání znovu a definitivně **vzniká.** A to je konečný cíl a konečná tvůrčí snaha každého herce.

Výborně a tam psal Garkij Fedinovi:

„Ptáte se: Trápí vás otázka ‚jak psát‘? Pětadvacet let pozoruji, že tato otázka lidi trápí... Ano, ano, je to vážná otázka, také jsem se jí trápil, trápím a budu trápit do konce života. Ale pro sebe si tu otázku formuluji takto: Jak psát, aby se člověk, ať je jakýkoli, zvedal ze stránek povídky o něm s touž silou fyzického citění své existence, s touž přesvědčivostí své **polofantastické reality**, s níž ha vidím a cítím? O tohle mi běží, v tom vězí celé ta tajemství...“

Montáž napomáhá rozluštit tento problém. Síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňují divákovy emoce a intelekt. Divák je nucen podstaupit touž tvůrčí cestu, kterou urazil autor, vytvářeje obraz. Divák nejenže vidí zobrazitelné prvky díla, an zároveň prožívá dynamický proces vznikání a ustalování obrazu tak, jak jej prožíval autor. Ta je zřejmě ten nejvyšší možný stupeň přiblížení se k tomu, aby byly zrakově a plně podány autorovy pacity a záměry, a ta „s touž silou fyzického citění“, s níž byly před autorem ve chvílích tvůrčí práce a tvůrčího vidění.

Je na místě si vzpomenout, jak Marx definoval způsob pravdivého zkoumání:

„Pravdivý musí být nejen výsledek zkoumání, ale i cesta, jež k němu vede. Sama zkoumání pravdy musí být pravdivé; pravdivé zkoumání – toť rozvinutá pravda, jejíž rozčleněné součásti se spojují ve výsledku.“

Síla této metody je dále v tom, že divák je vtahován do tvůrčího aktu, v němž jeho individualita není vůbec zatročována autorovou individualitou, ale projevuje se plně v souladu s autorovým záměrem tak, jako individualita velkého herce při vytváření klasického scénického obrazu splývá s individualitou velkého dramatika. Vskutku, každý divák, jak ta odpovídá jeho individualitě, po svém, ze své zkušenosti, z hlubin své fantazie, z pletiva svých asociací, z předpokladů své povahy, morálky a sociální příslušnosti tvoří obraz podle



presně seřazených vyobrazení, jež mu napovídá autor, vedoucí ho neúprosně k poznání a prožití tématu. Je to týž obraz, který vymyslel a vytvořil autor, ale tento obraz je zároveň dílem i vlastního tvůrčího aktu divákova.

Zdála by se, co může být určitějšího a jasnějšího než téměř vědecký záznam detailů „Potopy“, jak před námi defilují v „montážním plánu“ Leonarda da Vinci. A přece jak nesmírně osobní a individuální jsou všechny ty konečné obrazy, jež vznikají ve čtenářích při tom všem společném vyjmenování a seřazení detailů. Ty jsou stejně tak shodné a zároveň stejně tak rozdílné jako úloha Hamleta nebo Leara, zohraná různými herci různých zemí, dob a divadel.

Maupassant předkládá svému čtenáři jednu a touž konstrukci odbíjení hodin. Ví, že zejména taková konstrukce neskýtá senzibilitě pouhou informaci o noční době, ale vyvolává v ní pocit důsažnosti půlnocní hodiny. Každý divák slyší stejný zvuk hodin. Ale v každém vzniká jeho obraz, jeho představa půlnoci a její důsažnosti. Všechny tyto představy jsou obrazně individuální, rozmanité a zároveň tematicky jednotné. A každý obraz podobné půlnoci je pro každého diváka-čtenáře zároveň autorský, ale v stejné míře i jeho vlastní, živý, blízký, „intimní“.

Obraz, který vymyslel autor, se nedá odtrhnout od divákova obrazu... Já – divák – jsem jej vytvořil, ve mně vznikl a utvářel se. Je tvůrčí nejen pro autora, je tvůrčí i pro mne, tvořícího diváka.

„Montáž 1938“, 1938–41

## princip montáže v poezii

V tom je tajemství emocionality výkladu (na rozdíl od protokolární informace), o níž jsme mluvili již na počátku a která je vlastní nejen živé her-

cově hře, ale i živé montážní kinematografii. S podobným rojem obrázků, přísně vybraných a zhuštěných do krajní lakoničnosti dvou tří detailů, se určitě setkáme v nejlepších literárních dílech.

Otevřme Puškinovu „Poltavu“. Zastavme se u scény Kočubejovy popravy. V té scéně je téma „Kočubejova konce“ zvláště silně vyjádřeno obrazem „konce Kočubejovy popravy“. Vždyť sám obraz konce popravy vzniká a vyrůstá ze seřazení tří „dokumentárně“ vzatých vyobrazení, ze tří detailů, jež uzavírají popravu.

„Je pozdě užl – jim kdosi děl  
a směrem k polím pohleděl.  
Tam zbytky popraviště stály,  
kněz v černém šeptal prosbu svou  
a dva kozáci pozvedali  
na káru rakev dubovou.“

Lze těžko najít silnější výběr detailů, aby byl vyvolán pocit obrazu smrti v celé jeho hrůze, než jok je to provedeno v závěru scény popravy. Fakt, že touto metodou se dá dosáhnout zejména emotionality, potvrdí nám zajímavé příklady. Najděme si v Puškinově „Poltově“ jinou scénu, scénu, kde Puškin před čtenářem vytváří magický obraz nočního útěku v celé jeho barvitosti a emotionalitě:

Nevěděl nikdo, kdy a jak  
zmizela. Jeden rybář však  
té noci slyšel kopyt tepot,  
kozáckou řeč a divčí šepot...

Tři záběry (montážní kousky):

1. Tepot kopyt.
2. Kozácká řeč.
3. Divčí šepot.

Zase tři předmětně (zvukově!) vyjádřená vyobrazení se skládají v emocionálně prožívaný obraz, jenž je sjednocuje, na rozdíl od vnímání těchto tří výjevů, kdyby nebyly vzájemně spojeny. Této metody se užívá výlučně k tomu účelu, aby se v čtenáři vyvolal potřebný emocionální prožitek. Právě prožitek, neboť informaci o tom, že Marie zmizela, podává autor o řádku výše (... zmizela. Jeden rybář však ...). Když autor oznámil, že Marie zmizela, chce, aby to čtenář ještě prožil. A proto také ihned přechází k montáži: třemi detaily, vzatými z prvků útěku, způsobí, že montážně vznikne obraz nočního útěku o že tak může být citově prožit.

Ke třem zvukovým vyobrazením připojuje čtvrté. Jako by udělal tečku. A proto čtvrté vyobrazení vybírá z jiné dimenze. Nepodává je zvukovým, ale opticko-plastickým „záběrem zblízka“.

**A zrána na palouku v rose  
osm stop kopyt černalo se...**

Takto „montážní“ je Puškin, když vytváří obraz díla. Ale zcela tak je Puškin „montážní“ i tehdy, když se zabývá obrazem člověka, plastickou modelací jednajících osob. I v tom směru Puškin překvapivě dovednou kombinací různých aspektů (to jest „různých úhlů natóčení“) a různých prvků (to jest kousků vyobrazených předmětů, vymezených výřezem snímků) dosahuje ve svých kresbách ohromující reality. Na stránkách puškinovských básní jako by člověk vskutku vznikal hmatatelně a viditelně.

Ale v případech, kdy je už „kousků“ mnoho, Puškin jde v montáži ještě dále. Také rytmus, budovaný na střídání vět dlouhých a vět otesaných do jediného slova, zakládá v „montážní stavbě“ dynamickou stránku obrazu. Rytmus jako by zachycoval temperament zobrazovaného člověka, podává dynamickou charakteristiku jeho jednání.

A konečně od Puškina se lze učit i postupnosti

podání a vylíčení člověka zjevu a povahy. Vynikajícím příkladem v tomto směru zůstane popis Petra v „Poltavě“. Připomeňme si jej:

- I. Tu jiskrou myslí rozohněný
- II. ozval se zvučný Petrův hlas:
- III. „S pomocí boží!“ Před stan, zas
- IV. hloučkem svých věrných obklopený,
- V. vychází Petr. Jeho zrak
- VI. plane. Hněv z tváře se mu lije.
- VII. Má prudká gesta. Nádherný je.
- VIII. Jak boží bouře strašný mrak.
- IX. Jde. Už mu koně přivádějí.
- X. Věrného koně jitří spěch.
- XI. Když zvětří příští bitvy dech,
- XII. vzpíná se. Nozdry se mu chvějí
- XIII. a letí v dýmu bitevním
- XIV. pyšně se statným jezdce svým...

Očíslovali jsme řádky. Teď přepíšeme tento úryvek v pořadí montážního plánu a očíslojeme jednotlivé filmové „záběry“ tak, jak jsou dány Puškinem.

1. Tu jiskrou myslí rozohněný ozval se zvučný Petrův hlas: „S pomocí boží!“
2. Před stan, zas hloučkem svých věrných obklopený,
3. vychází Petr.
4. Jeho zrak plane.
5. Hněv z tváře se mu lije.
6. Má prudká gesta.
7. Nádherný je.
8. Jak boží bouře strašný mrak.
9. Jde.
10. Už mu koně přivádějí.
11. Věrného koně jitří spěch.
12. Když zvětří příští bitvy dech, vzpíná se.
13. Nozdry se mu chvějí
14. a letí v dýmu bitevním pyšně se statným jezdce svým.

Pačet řádek a „záběrů“ je, jak je vidět, stejný – těch i oněch je čtrnáct. Přitom se však dělení řádek a dělení záběrů obsahově většinou neshoduje: ve všech čtrnácti případech se shoda vyskytuje jen dvakrát (VIII a 8, X a 11). Přitom náplň záběrů kolísá od dvou úplných veršů (1, 14) do jediného slova (9).

To je velmi poučné pro filmové pracovníky a především pro ty, kteří pracují se zvukem.

Podívejme se, jak montážně je „podán“ Petr:

Záběry 1, 2, 3 – jsou velkolepý příklad významového podání jednající osoby. Zde naprosto jasně vynikají tři stupně, tři etapy jejího příchodu na scénu.

1. Petr se ještě neukazuje, ale je podán nejprve jen zvukově (hlasem).

2. Petr vystoupil ze stanu, ale ještě není vidět. Viditelná je jen skupina jeho věrných, vycházejících s ním ze stanu.

3. Konečně teprve v třetím kousku je jasné, že jde Petr.

Dále: planoucí zrak jako základní detail jeho tváře (4). Potom – celá tvář (5). A až teprve pak se objevuje celá jeho postava (prověděpodobně po kolena), aby mohla být ukázána Petrova gesta, jejich prudkost. Rytmus a charakteristika pohybů je tu vyjádřena „trhoně“, střetnutím krátkých vět. Postava v celé výši je ukázána až v sedmém kousku, ne však už protokolárně, ale barvitě (obrazně): „Nádherný je.“ V dalším záběru je tento všeobecný přívlastek zesílen konkrétním přirovnáním: „Jak boží bouře strašný mrak.“ Tak se teprve v osmém kousku představuje Petr v celé své (plastické) mohutnosti. Tento osmý kousek zřejmě podává Petrovu postavu v celé výšce, postavu, řešenou všemi prostředky obrazné výraznosti záběru, s patřičně vkomponovanou korunou oblaků nad ním, nad stanem a nad lidmi kolem něho a u jeho nohou. A po tomto širokém, „tabulovém“ záběru nás básník naráz vrací do sféry pohybu a akce jedním slovem: „Jde.“ (9) Lze sotva přes-

něji zachytit a vyjádřit zároveň s „planoucím zrakem“ (4) druhý příznačný rys: Petrův krok. To krátké, lokonické „jde“ úplně vyjadřuje pocit ohromného, živelného, vervního kroku Petrova, jemuž sotva stačí celá jeho suita. Stejně tak mistrovsky zachytil a vyjádřil onen „Petrův krok“ V. Šerov ve svém skvělém obraze, vyobrazením Petra na staveništích Petrohradu.

Myslím, že poslaupnost a charakteristika záběrů s Petrovým vystoupením ze stanu tak, jak jsme jej vyčetli z textu, jsou správné právě v té podobě, jak jsme si je vyložili nahoře. Předně, podobné „podání“ jednajících osob je vůbec příznačné pro Puškinův způsob. Můžeme pro to no- jít třeba jiný skvělý příklad naprosto téhož „podání“ baletky Istominové (v „Evženovi Oněginovi“). Za druhé už pořádek slov absolutně přesně podmiňuje pořádek posloupného vidění těch prvků, které se nakonec sdružují v obraz jednající osoby, plasticky jej „vyjevují“.

„Montáž 1938“, 1938–41



## **záběry ve verši**

V poezii se přenesení částí větného obrazu z jedné řádky do druhé jmenuje „enjambement“.

„Když se metrické členění neshoduje se syntaktickým, vznikne takzvaný ‚přesah‘ (enjambement) ...

Nejvýraznějším znakem přesahu je, že uvnitř verše vznikne syntaktická pauza, značnější než na počátku nebo na konci téhož verše,“ píše Žirmunskij v „Úvodu do metriky“.\*

Týž Žirmunskij uvádí jeden z kompazičních výkladů anoho typu stavby, jemuž nechybí jistě zajímavost i z hlediska našich akusticko-vizuálních spojení: „... Jakýkoli nesoulad mezi syntaktickým a metrickým členěním je umělecky uvážena dissonance, která má oprávnění tam, kde se po řadě nesouladů konečně syntaktická pauza shodne s hranicí rytmické řady ...“ To je dobře vidět na zvláště výrazném příkladu z básně Polonského, který uvádí Jurij Tyňanov v „Problému básnického jazyka“:

**Hleď, dosud stojí na úbočí  
ta skála tam, kde skoro půl  
století předtím u mých očí  
tvůj milý úsměv zaplanul ...\*\***

Připomínám, že metrické členění, neshodující se se syntaktickým, jako by opakovalo vzájemný vztah, existující mezi **stopou a slowem**; a tento zjev se netýká jen „enjambementu“, má platnost mnohem širší: „... abvykle se hranice slov neshodují s hranicemi stop. Staří teoretikové ruského verše viděli v tom jednu z podmínek rytmické libozvučnosti ...“\*\*\*

\* V. Žirmunskij, Vveděnije v metriku (izd. „Academia“, Leningrod, 1925).

\*\* J. Tyňanov, Problema stichotvornogo jazyka (izd. „Academia“, L., 1924).

\*\*\* Týž Žirmunskij.

Tady shoda není běžným zjevem, nýbrž **vzácností**. A právě shody jsou pokládány za něco, co poskytuje neočekávané a zvláštní efekty. Například v Balmontově „Člunu únavy“:

**Večer. V moři. Vzdechy větru.  
Velkolepý věnec lun.  
Bouře blízka. O břeh bije  
čárou čela černý člun ...**

„Enjambement“ se v ruské poezii vyskytuje zvláště často u Puškina. V anglické poezii u Shakespeara a u Milтона a po nich u Thomsona (XVIII. stol.), u Keatse a Shelleye. U Francouzů v poezii Victora Huga a André Chéniera. Když se začteme do podobných příkladů a když si analyzujeme v každém jednotlivém případě **podnětné předpoklady a výrazové efekty** každého z nich, získáme neobyčejné zkušenosti o vzájemném akusticko-vizuálním rozestavení obrazů ve zvukové montáži.

Obrysy básně se obyčejně přidržují podoby strof, rozdělených podle metrického dělení verše. Ale my známe v poezii mohutného zástupce jiného řádu – Majakovského. V jeho „sekaném verši“ se dělení neřídí hranicemi verše, ale hranicemi „záběrů“.

Majakovskij nedělí verše podle řádků:

**Prázdnota. Letíte,  
až do hvězd jste se vřiz vy ...**

ale dělí je podle „záběrů“:

**Prázdnota ...  
Letíte,  
až do hvězd jste se vřiz vy ...\***

Přitom Majakovskij rozsekává řádku tak, jak by to dělal zkušený střihač, sestavující typickou scénu

\* V. Majakovskij, Sergeji Jeseninovi (pozn. překladatele).

srážky („hvězd“ a „Jesenina“). Nejprve – jeden. Pak – další. A pak srážka obou.

1. Prázdnota (kdyby se natáčel tento „záběr“, bylo by nutno zachytit hvězdy tak, aby byla zdůrazněna prázdnota a aby byl zároveň vyvalán pocit jejich přítomnosti).

2. Letíte.

3. A teprve v třetím záběru by byl předveden obsah prvního a druhého záběru při srážce.

Spoustu padobných rafinovaných přesunů můžeme najít i u Gribojedova. „Hoře z rozumu“ jimi zravna oplývá. Například Líza:

...aby si mohl člověk dobře žít  
a občas blýsknouti se nějakým tím bólem,  
je třeba hodně peněz mít  
jak Skalozub; ten má, a chce být generálem.  
(I. jednání)

Nebo Čackij:

Řekněte, co vás rozladilo?  
Řekněte proč? Mne nevidíte rád?  
Či Sofii Pavlovně se snad  
něco nemilého přihodilo?

(II. jednání)

Ale „Hoře z rozumu“ upautá montážníkovu pozornost i z jiného důvodu. A to tehdy, když si začne srovnávat rukopis komedie s různými jejími vydáními. Jde o to, že pozdější vydání se liší od původních nejen textovými adchylkami, ale především změněnou interpunkcí tam, kde byla zachována táž slova a jejich řád. Pozdější vydání se v mnohém odchýlila od originální autorské interpunkce a návrat k interpunkci prvních vydání je v montážního hlediska velmi poučný.

V typografické úpravě i odpovídající tomu recitaci se nyní ustálila tato tradice:

... kdy stvořitel nás zbaví sám  
těch jejich vlasničků a jehlic, kloboučků a šlářů  
a knihkupců a lahůdkářů...

Avšak v Gribojedově původním podání je toto místo myšlena takto:

... kdy stvořitel nás zbaví sám  
těch jejich vlasničků! A jehlic! Kloboučků!!

A šlářů!!!

A knihkupců a lahůdkářů!!!

Je zcela jasné, že přednes textu je v každém z těch dvou případů docela jiný. Ale nejen to: jakmile se pokusíme představit si tento výčet vizuálně, v obrazových záběrech, okamžitě uvidíme, že negribojedovský způsob psaní pojímá vlasničky, jehlice, kloboučky a šláře jako jeden souhrnný záběr, kde všechny předměty jsou vyobrazeny dohromady. Naproti tomu v původním Gribojedově pojetí je každému z těchto znaků toolety vymezen samostatný záběr zblízka a jejich výčet je podán montážně, střídajícími se snímky.

Velice příznačné jsou zde dvojnásobné i trojnásobné vykřičníky. Ty jako by vyjadřovaly stupňování blízkosti záběru. Stupňování, jehož se při deklamaci dosahuje hlasovým a intonačním zesilováním, projevilo by se v záběrech zvětšujícími se rozměry detailů.

Tudíž ať ve vizuálních, ať zvukových nebo akusticko-vizuálních spojeních, ať při vytváření obrazu či situace nebo v „magickém“ ztělesnění obrazu jednající osoby – u Puškina nebo u Majakovského – všude stejně je přítomna stále táž metoda montáže.

Jaký závěr se dá vyvodit z toha, co bylo už řečeno? Ten závěr, že není rozporu mezi metodou, kterou tvoří básník, metodou, s jejíž pomocí herec ztělesňuje úlohu uvnitř sebe, metodou, s jejíž pomocí též herec jedná uvnitř záběru – a tou metodou, kterou hercava jednání, hercovy činy, jakož i činy jeho okolí a prostředí (a vůbec všechny materiál filmu) září, jiskří a přelévají se v režisérových rukou s pomocí montážní interpretace a výstavby celého filmu. Neboť stejnou měrou zákla-

dem všech těchto prvků jsou životvorné lidské rysy a předpoklady, vlastní každému člověku, stejně jako i každému lidskému, životnému umění.

„Montáž 1938“, 1938—41

## řeč jako vtip a metafora

K pojmu normální kinematografické řeči se dospělo naprosto přirozeně přes ono stadium výstřelků v oblasti tropu a primitivní metafor. Je zajímavé, že v tomto směru jsme se dostali až k metodice šerého dávnověku! Vždyť například „poetický“ obraz kentaura není nic jiného, než spojení člověka a koně proto, aby vznikl obraz myšlenky, který nelze přímo vyobrazit obrázkem (tak třeba, že lidé v určitém kraji jsou dobří chodci nebo běžci).

Tak již tvorba prostých pojmů probíhá jako srovnávací proces.

Proto je tedy v montážní hře srovnání skryta taková síla účinku. A pak, právě přes původní holé srovnávání bylo nutno vypracovat systém složitějšího, vnitřního (již zevně nečitelného) srovnání, jímž je každá věta obyčejné, normální gramotné řeči.

Avšak tento proces platí i pro stavbu jakékoli řeči vůbec. A zejména pro onu slovesnou řeč, kterou mluvíme. Jak známo, metafora je zkrácené přirovnání (A. A. Potěbňa).

A v této souvislosti se o našem jazyce velmi případně vyjádřil Mauthner\*:

„Každá metafora je v podstatě – vtip. Řeč, kterou nyní mluví ten či onen národ, je sama o sobě sumou miliónů žertů, je symbolem miliónů anekdot, jejichž původ je nenávratně ztracen. V tomto směru máme chuť představit si lidi z epochy vzníkáni jazyků jako mnohem větší šprýmaře, než jsou

\* Citováno z knihy F. Mauthnera „Zur Sprachwissenschaft“, XI, Die Metapher, Stuttgart, 1901, str. 504.

dnešní vtipálkové, žijící ze svých žertů... Šprým postřehuje vzdálenou podabnost. Blízké analogie mohly být ihned podchycovány pojmy nebo slovy. Přesun slovního významu tkví v ovládnutí slova, tj. v metaforickém a vtipném rozšíření pojmu na jednotlivé podabnosti...“

Stejně kategoricky to říká i A. A. Potěbňa:

„... výchozí bod jazyka a uvědomělé myšlenky je srovnání... Jazyk vzniká z komplikace této prvotní formy...“

I na úsvitu řeči existuje přirovnání, tropus a obraz:

„Všechny významy v řeči jsou svým vznikem obrazy, každý se může časem stát neobrazným. Oba stavy slova, obraznost a neobraznost, jsou stejně přirozené. Byla-li neobraznost slova považována za cosi prvotního (zatímco je vždy odvozená), pak je to proto, že neobraznost je dočasný klid myšlenky (zatímco obraznost je její nový krok), ale pohyb spíše přitahuje pozornost a spíše pobízí k bádání než klid.

Klidný pozorovatel, zkaumající hotový přenosný výraz nebo složitější básnické dílo, může najít ve své paměti příslušný neobrazný výraz, mnohem obrazněji odpovídající jeho (tj. pozorovatelově) náladě. Právě-li, že tento neobrazný výraz je „communis et primum se offerens ratio“,\*\* pak svůj vlastní stav připisuje tvůrci obrazného výrazu. To je něco podobného, jako kdybychom připustili, že je možné, aby se uprostřed prudké bitvy uvažovalo s tímž klidem jako nad simultánní šachovou partii. Kdybychom se vmyslili do stavu mluvícího, pak bychom mohli snadno obrátit tvrzení chladného pozorovatele a usoudit, že primum se offerens, byť i nikoli „communis“, je právě obraznost...“\*\*\* Werner ve svém výkladu metafor rovněž klade metaforu až ke kalébce jazyka, i když z jiných

\* A. A. Potěbňa, Mysl i jazyk, Charkov, 1913, str. 181.

\*\* Ve všem se především projevující rozum.

\*\*\* A. A. Potěbňa, Iz zopisok po teorii slovesnosti, Charkov, 1905, str. 203—204.

důvodů. Nespojuje ji totiž s tendencí poznávat nové oblasti a zjišťovat neznámé skrze známé; nýbrž naopak s tendencí utajit, zastoupit, nahradit v běžném užívání to, co je zokázáno jmenovat, ca je „tabu“.

Je zajímavé, že už sám „fakt slava“ je v podstatě rudimentem básnického tropu.

„Nezávisle na vztahu slov prvotních a odvozených každé slovo jakožto zvukový znak významu je založeno na spojení zvuku a významu, ať současně nebo postupně, tudíž je metonymií.“

A ten, kdo by se dohrál a chtěl snad něco namítat proti této tezi, octl by se okamžitě v situaci pedanta z Tieckovy novely, jenž láteřil:

„... Už když člověk srovnává jeden předmět s druhým, lze. ‚Rozbřesk sype růže.‘ Lze si snad vymyslet něco stupidnějšího? ‚Slunce se noří do moře.‘ Tlachi ‚Jitro se probouzí.‘ Není žádné jitro, jak tedy může spát? Vždyť to není nic jiného než hodina východu slunce. Proklatěl Vždyť slunce ani nepochází – i to je už nesmysl a poezie. Ó, kdyby mi byla dána mac nad jazykem, já bych je rádně vyčistil a vymetl! Ó proklatěl Vymetl! V tom věčně lhoucím světě se člověk nevyhne tomu, aby nemluvil nesmysly!“

To potvrzuje i obrazné prohloubení prostého vyobrazení. Pěkně to říká známý nám již Potěbňa:

„Obraz je důležitější než to, co je zobrazováno. Vyprávění o mnichovi, který, aby neporušil půst, kdyby jedl pečené selátko, pronesl nad ním formuli ‚Křtím tě kapr‘,“ toto vyprávění, zbavené svého satirického zabarvení, nám představuje světodějný zjev lidské myšlenky: slovo i obraz je duchovní polovina věci, jeho podstata.“†

Zkrátka, primitivní metafora se nutně objevuje již

\* Tamtéž, str. 203.

\*\* L. Tieck, Die Gemälde. Tieck-Werke, sv. II, Leipzig und Wien, str. 108.

\*\*\* Scéna z Dumasova románu „Králov šašek“, kde mnich Gorenflat provedl tuto manipulaci v postní den. (Pozn. překladatele.)

† A. A. Potěbňa, Iz zapisok po teorii slovesnosti.

na úsvitu jazyka a je těsně spjata s obdobím, kdy vznikaly první přenosné, tj. smyslové, a nejen motorické a předmětné pojmy, tj. s obdobím, kdy vznikaly první nástroje, jakožto první prostředky k „přenesení“ funkcí těla a jeho činnosti z člověka na nástroj v jeho ruku. Není tedy nic divného, že období vznikání budoucí článkované montážní řeči muselo také prodělat silně metaforickou etapu, jež se vyznačovala množstvím ne vždy dostatečně hodnotných „plastických šprýmů“!

Velmi brzy však tyto „šprýmy“ začaly být pocítovány jako výstřelky a finty jakéhosi „jazyka“. A postupně se pozornost obrocí od zvědavosti vůči výstřelku k zájmu o povahu onoho jazyka.

Tak se postupně odhaluje tajemství montážní stavby jako tajemství struktury emocionální řeči. Stočí, přečtete-li si charakteristiku podobné řeči, abyste se bez jakýchkoli komentářů přesvědčili, že tomu tak opravdu je.

Otevřme příslušnou kapitolu skvělé knihy J. Vendryesa „Jazyk“:

„Základní rozdíl mezi jazykem afektivním a logickým (intelektuálním) tkví ve stavbě věty. Tento rozdíl bije do očí, srovná-li se třeba jazyk literární s jazykem mluveným. Franština literární a mluvená je tak dalece odlišná, že lze říci: Francouz nikdy nemluví tak, jak píše, a zřídka píše tak, jak mluví...“

... Tytéž prvky, které se snaží literární jazyk sklenout v souvislý celek, jsou v jazyce mluveném rozděleny, rozptýleny, rozčleněny. Už pořádek oněch prvků je zcela odlišný. To již není logický pořádek obyčejné gramatiky. Je to pořádek, který má rovněž svou logiku, avšak logiku převážně citovou, pořádek, v němž nejsou myšlenky rozestaveny podle objektivních pravidel postupného uvažování, nýbrž podle významu, který jim mluvčí připisuje a který chce vstřípit svému společníku.

V mluvené řeči pojem věty v gramatickém smyslu úplně mizí. Řeknu-li: L'homme que vous voyez

là-bas assis sur la grève est celui que j'ai rencontré hier à la gare (**Muže, kterého vidíte sedět tam na písčitém břehu, jsem potkal včera na nádraží**) – používám způsobu literárního jazyka a vměstňovám své myšlenky pouze do jedné věty. V mluvené řeči bych řekl: *Voyez-vous bien cet homme – là-bas, – il est assis sur la grève – eh bien, je l'oi rencontré hier, il était à la gare.* (**Vidíte tamtoho muže? – tamhle? – sedí na písčitém břehu, toho jsem včera potkal, byl na nádraží.**) Kolik je tu vět? Těžko říci. Dejme tomu, že klesnu hlasem v místech označených pauzou; pak slova *là-bas* (*tamhle*) tvoří sama o sobě samostatnou větu, docela tak, jako kdybych odpovídal na otázku: *Où est cet homme? – Là-bas.* (**Kde je ten muž? – Tamhle.**) Dokonce i věta: **Sedí na břehu** (*Il est assis sur la grève*) se dá snadno rozdělit na dvě věty, klesnu-li hlasem mezi jejími dvěma částmi: *Il est assis (il est) sur la grève – nebo (C'est) sur la grève qu' (il) est assis (Sedí, je na břehu – nebo: Je na břehu, sedí).* Tu je hranice gramatických vět tak těžce pastížitelná, že je lépe nepokoušet se ji stanovit. Ale z určitého hlediska je zde jen jedna věta. Slovesný obraz (*l'image verbal*) je jeden, i když se rozvíjí, tak říkajíc, kinematicky. Ale zatímco se v literární řeči podává tento obraz najednou, v mluvené řeči je rozdělen na kousky, jejichž počet i síla odpovídá dojmům, které prožívá mluvčí, nebo tomu, jak chce zapůsobit na posluchače.\*

Není ta snad přesná obdoba toho, co se děje při montáži? A nezdá se vám, že to, co tu je řečeno o „literárním“ jazyce, je jakoby přesný popis nemotorného „celkového záběru“, který, jakmile se pokouší cokoli **dramaticky předvést**, se vždy nutně

\* **Joseph Vendryes** (\* 1875), francouzský filolog, profesor na Sorbonně, specialista v oboru klasických o keltických jazycích. Eizenštejn cituje z ruského překladu jeho knihy *„La Lanque“* z roku 1921. Rusky *„Jazyk“*. Socekiz, 1937, str. 141–142. (Pozn. překladatele.)

podobá těžkopádné květnaté větě, přečpané vedlejšími větami, přičestími, přechodníky „divadelních“ meziher, k nimž sám sebe odsuzuje?

To však vůbec neznamená, že je nutno se stůj co stůj štvát za „montážním hašé“. V té věci se dá na věty aplikovat to, co psal autor *„Úvah o starém a novém slohu ruského jazyka“*, slavjonomil **A. S. Šiškov**, o **slovesch**: „Jazyk potřebuje dlouhá a krátká slova; neboť bez krátkých slov bude vypadat jako nějaké táhlé bučení krav a bez dlouhých jako nějaké jednotvárné a vyražené skřeky strak...“

Co se týče „logiky citů“, o níž píše Vendryes a která je základem mluvené řeči, montáž velmi rychle objevila, že jde právě o ni. Ale aby se dobrala k jejímu úplnému systému a zákonům, byla montáž nucena podniknout spoustu vážných tvůrčích „výprav“, než dospěla k poznání, že jádro oněch zákonů tkví až v třetím druhu řeči, tj. ani v literární, ani v mluvené, ale ve **vnitřní řeči**, kde afektivní struktura je v neúplnější a nejčistší podobě. Ale řád oné **vnitřní řeči** je už neoddělitelný od toho, čemu se říká **citové myšlení**.

Tak jsme dospěli k prazákladu oněch vnitřních zákonů, kterými se řídí již nejen řád montáže, ale vnitřní řád každého uměleckého díla – **k základním zákonům umělecké řeči vůbec**, k obecným **zákonům formy**, jež jsou v základech nejen filmového umění, ale veškerého umění vůbec.

„Dickens, Griffith a my“, 1941–42

\* **A. S. Šiškov**, *Sobranije sočiněnij i perevodov*, sv. 5, Spb., 1825, str. 229.



## montáž, objem a prostor

Právě montáží se ve filmu docíluje pocitu „trojrozměrnosti“.

Jak plošně vnímáme bytost, předmět, interiér nebo krajinu, jsou-li zachyceny jedním záběrem a z jednoho bodu.

A jak hned začnou být vypouklé, objemné a prostorové, začnete-li montážně řadit k sobě jejich podoby, zachycené četnými záběry a z různých bodů.

Onen jediný záběr mi připomíná to, co v dopise z r. 1547, adresovaném Benedetto Varchimu, psal Benvenuto Cellini o malířství a sochařství:

„... Tvrdím, že sochařství je osmkrát větším uměním než kterékoli jiné umění, vycházející z kresby, neboť socha má osm bodů, z nichž je třeba ji pozorovat, a ze všech musí být stejně dokonalá...

... Malba není nic jiného než pohled na sochu, upřený pouze z jednoho z osmi hlavních bodů, z nichž je nutno pozorovat sochařské dílo...

... Takových bodů není jen osm, nýbrž přes čtyřicet, neboť kdybychom sochou otáčeli a pootočili ji postupně vždy aspoň o jeden palec, okamžitě upozorujeme, že ten či onen sval je buď příliš vystouplý nebo nedostatečně zřetelný, takže každé sochařské dílo je samo o sobě nesmírné množství podob...

... Nesnáze v tomto směru jsou tak veliké, že není na světě jediné sochy stejně dokonalé při pohledu ze všech stran...”

Je-li třeba k tomu, aby socha byla vnímána v plné plastičnosti, asmi hlavních bodů, z nichž musí být pozorována, pak je naprosto stejně přirozené, že spojí-li se v představě jejich „osm“ dílčích podob, vznikne pocit její trojrozměrnosti a objemu.

Tento pocit bude ustavičně stoupat, budou-li těmito dílčími podobami předmětů – řekněme –



jednotlivé filmové záběry a bude-li při jejich vzájemném řazení brána v úvahu posloupnost, změna rozměrů a trvání snímků, tj. budou-li uváženě a cílevědomě sestaveny.

Na jiném místě Benvenuto Cellini praví, že „rozdíl mezi malířstvím a sochařstvím je tak veliký jako mezi stínem a předmětem, jenž jej vrhá“.

I toto přirovnání se úplně hodí pro vystižení rozdílu mezi tím, jak člověk pacituje předmět, zachycený v objemu nebo v prostoru, fotografovaný komplexně montážním způsobem z mnoha bodů, nebo zachycený jediným celkovým záběrem z jediného bodu.\*

„PRK FV“, 1946

## montáž a smyslové složky díla

Vždyť právě proto skica nebo zběžně nahozená črta mívá v sobě často mnohem více života než definitivní plátno (např. Ivanovův obraz „Zjevení Krista lidu“ a náčrty k němu; zvláště Ivanovovy kompoziční náčrtky k jeho jiným, neprovedeným obrazům). Nezapomínejme, že zmíněná Leonardova „Potopa“ je rovněž „náčrt“, ne-li náčrt podle přírody, tedy ospoň studijní skica, jež je výsledkem snahy chvatně zaznamenat všechny složky představy „Potopy“ tak, jak se vznášely před Leonardovým duševním zrakem. Zejména tím si lze vysvětlit, proč se v tomto popisu vyskytuje takové množství nejen výtvarných a plastických prvků, ale i prvků zvukových a dějových.

Uveďme si však pro názornost příklad jiného náčrtu, skici „podle přírody“, záznamu, v němž je črta, záznamu, v němž je uchováno veškeré „chvění“ prvního, bezprostředního dojmu.

\* Nyní mám na mysli jen plastickou stránku dojmu reliéfnosti, kterého se docíluje montáží. O jiných výrazových a smyslových možnostech bylo toho napsáno už tolik, že zde není nutno se o tom šířit. (Pozn. autorovo.)

Je to poznámka k záznamu v „Deníku“ bratří Goncourtů, dotovanému 18. září 1867:

„... Popis Arény zápasníků ... Nalézám jej v sešitě dokumentárních zápisků k našim příštím románům (romans futurs), které, žel, nebyly napsány:

Na obou koncích sálu, ponořených do hlubokého přišetí – pablesky knoflíků a jilců na šavlič strážníků.

Svítlivé údy zápasníků, vbíhajících do prudce ozářeného prostoru. Vyzývavé pohledy. Mlaskání dlaní na kůži při zápase. Pot, z něhož je cítit pach dravců. Blednoucí barva tváří, splývajících s plavým odstínem vousů. Těla, zrůžovělá na místech, na něž dopadly rány. Zóda, po nichž se řine pot, jako po kameni okopových žlabů. Měnící se pozice zápasníků, vlekloucích se po kolenou. Přemety na hlavách atd. atd.“

Známý nám výjev. Sled mimořádně zachycených „záběrů zblízka“. Neobyčejně živý obraz arény zápasníků, který vzniká seřazením těchto záběrů atd. atd. Ale co je na tom nejpozoruhodnějšího? To, že tyto jednotlivé záběry – „montážní prvky“ – vtěsnané do pouhých několika řádek, zahnují do sebe téměř všechny sféry lidských smyslů:

1. **Hmatově fakturní** (mokrý záda, po kterých se řine pot).
2. **Čichové** (pach potu, který připomíná pach dravců).
3. **Vizuální:**
  - Světelné** (hluboké přišetí a svítivé údy zápasníků, vbíhajících do prudkého světla. Knoflíky strážníků a jilce jejich šavlí, blyštících ze tmy).
  - Barevné** (zbledlé tváře, plavé vousy, těla zrůžovělá na místech, jež byla zasažena úderem).
  - 4. **Sluchové** (mlaskání úderů).
  - 5. **Pohybové** (na kolenou, přemety na hlavách).
  - 6. **Čistě emocionální**, „dějové“ (vyzývavé pohledy) atd.

Bylo by možno uvést nesmírné množství příkladů, a všechny by s větší nebo menší pádností doložily

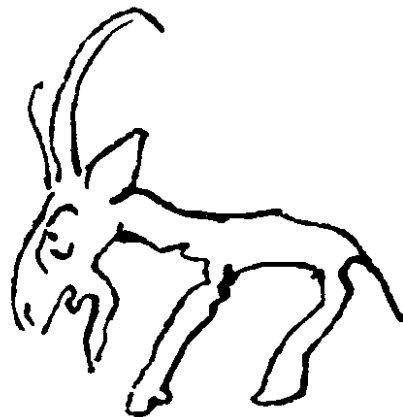
stále jedno a totéž tvrzení, uvedené výše, a to:  
 V přístupu k montáži ryze vizuální, a k montáži,  
 při níž jsou spojovány prvky různých oblastí, jme-  
 novitě obraz vizuální a zvukový, aby byl vytvořen  
 jednotný, souhrnný vizuálně auditivní obraz –  
 není zásadní rozdíl.

„Vertikální montáž“, I, 1940



12 14 44

## o zvukobarevných souvztažnostech



### zvuk a barva

Odstranění rozporu mezi vyobrazením a zvukem,  
 mezi světem viděným a slyšeným! Vytvoření jed-  
 noty a harmonické souvztažnosti mezi nimi! Jaký  
 úchvatný úkol! Řekové a Diderot, Wagner a Skrja-  
 bin, komu jen se nesnilo o podobné věci? Kdo  
 všechno se nepokoušel zdolat tento úkol? Ale  
 přehled tužeb nezačnu jejich výčtem.

Přehled však sestavím proto, abych si usnadnil  
 přístup k metodice splývání zvuků s vyobrazením  
 i v řadě jiných jeho vedoucích znoků.

Začnu tudíž úvahu o této otázce tím, v jaké po-  
 době snahy o sloučení zvuku a obrazu už dávno  
 znepokojují lidstvo. A zde lví podíl tužeb připadá  
 na oblast barvy.

První příklad, který uvedu, není příliš starý; je  
 vzat z rozhraní 18. a 19. století, ale je velmi ná-  
 zorný. První slovo udělím Karlu von Eckartshause-

novi, autorovi knihy „Klíč k tajemství přírody“.\*  
Na str. 295–299 uvedeného díla čteme:

„... dlouho jsem se zabýval studiem harmonie všech smyslových dojmů. Abych získal větší jasnost a přehled, upravil jsem si pro ten účel hudební nástroj pro zrak, vynalezený L. Castelem,\*\* a uspořádal jsem jej tak, že se na něm daly vyluzovat všechny akordy barev stejně jako akordy tónů. Zde, je popis onoho nástroje. Dal jsem si zhotovit stejně vysoké skleněné válcovité nádoby o šířce půl coulu v průměru. Tyto nádoby jsem naplnil různě zbarvenými tekutinami podle teorie barev a rozestavil jsem je jako struny v klavichordu, rozděliv stupnici barev na způsob stupnice tónů. Před nádoby jsem pak upevnil měděné clonky, jež je zakrývaly. Clonky jsem spojil drátem s klávesami, takže při úderu na klávesy se clonky zvedaly a objevovaly se barvy. V okamžiku, kdy se prst vzdálí od klávesy a tón doznívá, mizí i barva s rychlostí, s níž se pohybují prsty; neboť clonky svou vahou klesnou a zaočlní nádobku.

Tyto barevné skleněné struny jsem zezadu osvětlil vysokými svícemi. Nelze vylíčit nádheru objevujících se barev; převyšuje krásu nejvzácnějších drahokamů. Rovněž nelze vyjádřit, jak příjemné jsou zrakové pocity při vnímání různých akordů barev...\*

A dále píše:

\* „Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur“, I. díl. Ruský překlad, vydaný r. 1804 v Petrohradě. Německý originál vyšel v Mnichově v druhém vydání již r. 1791. (Pozn. autora.)

\*\* Castel, Louis-Bertrand (1688–1757), odchovanec jezuitské koleje, francouzský učenec, zabývající se matematikou a filosofií. Barevný klavír (clovecin oculaire) sestrojil uprostřed dvacátých let 18. století. Kromě jiných spisů napsal próci o barvách „Optique des couleurs“ (1740) a teorii svého barevného hudebního nástroje vyložil v knize „Mémoires de Trevoux“ (1735). (Pozn. překladatelova.)

„Teorie hudby pro zrak. Jako v melodramu musí být tóny hudby v souladu se slovy autora, tak i barvy se musí vázat se slovy. Aby to bylo snadněji pochopitelné, uvedu zde jako příklad píseň, na níž jsem zkomponoval skladbu barev a kterou doprovázím na svém hudebním nástroji pro zrak. Zde je:

**Slova:** Děvenka malá, osiřelá.

**Tóny:** Žalostné tóny flétny.

**Barvy:** Olivově zelená, smíšená s růžovou a bílou.

**Slova:** Ke kvítkům lučním se nakláněla.

**Tóny:** Zvyšují se veselé tóny.

**Barvy:** Zelená, smíšená s fialovou a bledě žlutou.

**Slova:** Žalostně pěla, jak pěnkavička.

**Tóny:** Řada tichých, rychlých a zvyšujících se tónů, jež náhle utichnou.

**Barvy:** Tmavomodrá s rudou a žlutě zelenou.

**Slova:** Vyslyšel pánbůh sirotečka.

**Tóny:** Vážné, majestátní, hlasité.

**Barvy:** Modrá, červená a zelená, žíhané žlutou a purpurovou barvou, jež přecházejí v světle zelenou a bledě žlutou.

**Slova:** A slunce svůj paprsek tenký.

**Tóny:** Vznešené basy, střední tóny, tu a tam se poněkud zvyšující.

**Barvy:** Jasně žluté barvy, smíšené s růžovou a přecházející v zelenou a světle žlutou.

**Slova:** Hodilo k nožkám fialenky.

**Tóny:** Tiché, klesající, hluboké tóny.

**Barvy:** Fialová, smíšená s různými zelenými barvami.

To postačí, abych dokázal, že i barvy jsou s to vyjadřovat duševní hnutí...“

Náleží-li tento příklad, jak potrno, k těm, které jsou neznámé, pak uvedu další, který naopak patří k nejznámějším: je to proslulý „barevný“ sonet Artura Rimbauda „Samohlásky“ (Voyelles), který tak dlouho a tak mnohé myslí vzrušoval svým schématem souvztažnosti barev a zvuků:

A čern, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek,  
já jednou vypovím váš různý vznik a druh.

A, černý korzet, plný rudých much,  
jež buzučí kolem páchnoucích a krutých pasek,

zátoka stínů, E běl stanů, čirý vzduch,  
šíp ker a bílých králů, chvění vrásek;  
I, purpur, krev a smích, jež tryská ze rtů krásek  
ve hněv, anebo kající bludný kruh.

U, božské vibrace, U, zeleň moří s vesly,  
mír pastvin s dobyt看, mír vrásek, které kreslí  
prst alchymie pilným čelům vševědů;

O, zvučná polnice, klid vesmírného vřídla,  
jímž poletují planety a archandělská křídla.  
O, modrý paprsek jejího pohledu.\*

Časově jsou mu velice blízké tabulky René  
Ghila.\*\*

S Rimbaudem se však v mnohém rozcházejí:

Oů, ou, iou, oui: od hnědé a černé až k rezavé.

ô, o, io, oi: červená.

ô, a, ai, ai: rumělka.

eú, eu, ieu, eui, eui: od růžovooranžové až ke  
zlaté, zelené.

û, u, iu, uî, uî: žlutá, zlatá, zelená.

e, è, é, eî, eî: od bílé ke světlému blankytu.

ie, iè, ié, î, î: od blankytné k azurové až černé.

Poté, když Helmholtz zveřejnil výsledky svého bá-  
dání o souvztáznosti hlasových a instrumentálních  
odstínů, Ghil své tabulky „zpřesnil“, doplniv je  
i souhláskami, odstíny hudebních nástrojů a  
úplným katalogem emocí, představ a pojmů, jež  
prý jsou jejich absolutními ekvivalenty.

Max Deutschbein ve své knize o romantismu\*\*\*

\* Překlad Vítězslava Nezvala.

\*\* René Ghil, En Méthode á l'Oeuvre, 1891; ve  
3. svazku Oeuvres Complètes, Paris, 1938, str. 239.  
(Pozn. autorova.)

\*\*\* Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen,  
1921. (Pozn. autorova.)

povožuje „syntetizaci různých smyslových oblastí“  
za jeden ze základních znaků v tvorbě romon-  
tiků.

To plně potvrzuje A. W. Schlegel (1767–1845),  
u něhož znovu nacházíme podobnou tabulku sou-  
vztáznosti samohlásek a barev.\*

... A – odpovídá jasně světle červené (das rote  
lichthelle) a označuje mládí, přátelství, jas. I –  
odpovídá blankytné modři, symbolizujíc lásku  
a upřímnost. O – purpurová borva, Y – fialová  
a U – ultramarin.\*\*

Jiný romantik, poněkud pozdější doby, výborný  
znalec Japonska Lafcadio Hearn ve svých „Japon-  
ských listech“\*\* věnuje této otázce rovněž nemálo  
pozornosti, i když se nepouští do podrobných  
„klasifikací“ a dokonce odmítá všeliké snahy vzdá-  
vat se bezprostřednosti za cenu systemizace v tom  
směru. (Kritika Simondsovy knihy „In the Key of  
Blue“ (V modrém klíči) v dopise ze 14. června  
1893.)

Zato čtyři dny předtím psal svému příteli Basilovi  
Hallovi Chamberlainovi:

... Ve svém posledním dopise jste se projevil  
jako pravý umělec. Váš zvyk popisovat barvy hu-  
debními termíny („hluboký bas“ jednoho z odstínů  
zeleně atd.) mne uvedl v nadšení...”

A ještě několik dní předtím se v téže věci roz-  
plýval v nadšeném chvalozpěvu:

... Připouštíte-li, že slovo mohou být ohyzdná,  
musíte zároveň připustit i krásu jejich fyziogno-  
mie. Pro mne mají slova barvu, tvor, povahu;  
mají tváře, chování, gestikulaci; jsou náladové  
i výstřední; mají své odstíny, tóniny, individua-  
lity.\*

Dále, vyčíniv redakcím časopisů za to, že mají ná-  
mitky proti jeho stylu a způsobu psaní, říká, že  
ostatně mají pravdu, když tvrdí, že „... čtenáři

\* Cituji z knihy Henry Lanze „The Physical Basis of  
Rime“, 1931, str. 167–168. (Pozn. autorova.)

\*\* „The Japanese Letters of Lafcadio Hearn“, Edited by  
Elisabeth Bisland, 1911. (Pozn. autorova.)

vůbec necítí slova tak jako vy. Nemusí vědět, že vy písmena A vnímáte světle růžově a písmeno E bledě modře. Nemusí vědět, že ve vaší představě souzvuk KH má plnovous a nosí turban, kdežta že počáteční X je dospělý Řek s vráskami v abličejí" atd.

Ale hned nata se Hearn pustil do svých kritiků: „Proto však, že lidé nedovedou vidět barvu slov, odstíny slov, tajemná a příznačná hnutí slov, prata, že nejsou s ta slyšet šeptání slov, šum průvadů slov, zvuky fléten a bubnů slov, proto, že jsou necitliví k fosforeskování slov, k měkosti a tvrdosti slov, k suchosti nebo štavnatosti, k mihotání zlota, stříbra, masazi a mědi ve slovech –

máme se snad kvůli tomu vzdát pokusů přimět je poslouchat, přimět je vidět, přimět je cítit slova? ... (Dopis z 5. června 1893.)

V jiném dopise se zmiňoval o proměnlivosti slov: „Zcela nedávna jsem řekl, že se podobají malým ještěrkám, schopným změnit své zabarvení podle situace, v níž jsou.“

Tato Hearnova přejemnělost ovšem není náhodná. Jistý padl na ní má jeho krátkozrakost, jež zvláště přiosťřila tyto stránky jeho vnímání. Ovšem především tu půsabilo, že žil v Japonsku, kde schopnost nalézat akusticko-vizuální souvztažnost je vyvinuta zvláště silně. (Problému akusticko-vizuální souvztažnosti v souvislosti se zvukovým filmem a japonskou tradicí jsem věnoval roku 1928 dříve zmiňovaný článek „Nečekaný styčný bod“.)

Lafcadio Hearn nám připomněl Východ, kde třeba i v systému čínských nauk se akusticko-vizuální souvztažnosti nejen vyskytují, ale jsou dokonce uzákoněny příslušným zákonem. I ty jsou podřízeny tímž zásadám Jang a Jin, které prostupují celý systém čínského světového názoru a filosofie.

„Vertikální montáž“, I, 1933.

\* Eizenštejnova analýza japonského divadla K. v revui „Žizň Iskusstva“, Moskva, 1928, č. 34. (Pozn. překladatelova.)

## hudba a malba

### zrušení perspektivy

Ještě zajímavější jsou nejen souvztažnosti jednotlivých zvuků a barev, ale i stejný odraz **stylistických proudů** určitých epoch jak v struktuře hudby, tak i v struktuře malby.

Pozoruhodně o tom – co se týče „epochy džezu“ – píše zesnulý René Guilleré ve stati „Není již žádná perspektiva“:

„... dřívější estetika se opírala a splývala s prvky. V hudbě – o linii nepřetržité melodie, jež postupovala akordy harmonie. V literatuře – o spojení větných prvků spojkami a slovními tvary. V malířství – o nepřetržitost modelace, která vytvářela spojitost.

Soudobá estetika se opírá o rozčlenění prvků, o jejich kontrast. Smyslem opakování téhož prvku je jen zesílení, aby kontrast získal na intenzitě...“

K tomu chci připojit jen poznámku, že **smysl opakování může být dvojitý.**

Buď může přispět k dosažení organické celistvosti, anebo může být prostředkem, kterým se získá ono vzrůstání intenzity, jež má na mysli Guilleré. Za příklady není třeba chodit daleko. Případy obou možností lze najít ve filmech.

Pro první se hodí příklad opakovaného výkřiku „Bratři!“ ve filmu **Potomkin**. Poprvé – na lodní zádi před neuposlechnutím rozkazu k palbě. Podruhé – výkřik vyslovený záběrem panorámatu pobřeží a křižníku přes bárky. Potřetí – titulkem „Bratři!“ při neuposlechnutí eskadry zahájit palbu na křižník.

Pro druhý případ lze najít příklad ve filmu **Alexandr Něvskij**, kde místo čtyř opakujících se stejných taktů, předpokládaných partiturou, používám

\* René Guilleré. Il n'y a plus de perspective, „Le Cahier bleu“, č. 4, 1933. (Pozn. autorova.)

dvanácti, tj. ztrojnásobeného opakování. To se týká toho místa, kde do klínu rytířů, sevřeného z obou boků, vpadne z týlu vesnická domobrana. Efekt vzrůstající intenzity je zcela nepochybný a vždycky jej doprovází – kromě hudby – i hromový potlesk.

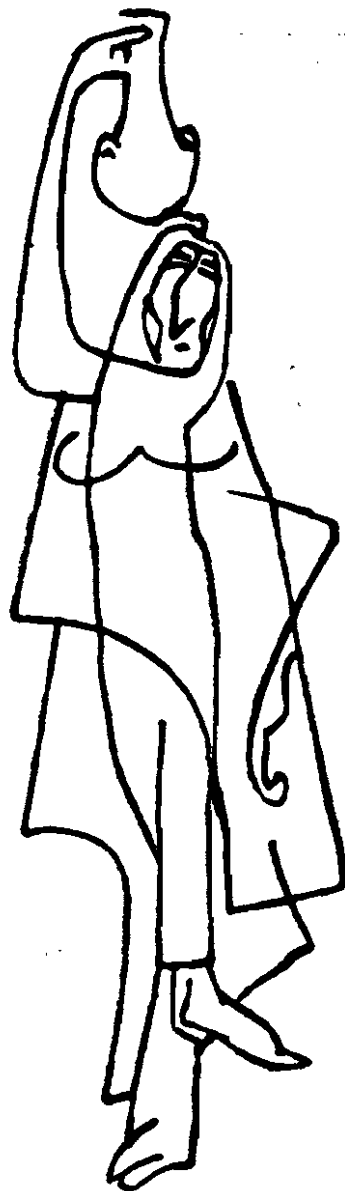
Ale vraťme se ke Guilleréovu výkladu:

„... forma džezu, všimneme-li si hudebních prvků a kompozičních postupů – je typickým projevem této nové estetiky...“

Je to zejména: synkopovaná hudba, zdůraznění rytmu. Následkem toho je odvržena pлавná křivka linií: závitnice jako na sloupových konvolutecích, věty jako lokýnky, příznačné pro manýru Julese Mosseneta, droboulinké arabesky. Rytmus je zdůrazňován hranami, vyčnělým obrysem, ostrým profilem. Má drsnou strukturu. Je tvrdý. Konstruktivní. Usiluje o tvar. Džez hledá objem zvuku, objem hudební věty. Klasická hudba se budovala na polohách (a ne na objemech), na polohách, poschodí na poschodí, na polohách, poskládaných na sebe. Na polohách horizontálních i vertikálních, které vytvářely architekturu ušlechtilých souvztažností: paláce s terasami, sloupovím, se schodišti monumentální propracovanosti a hluboké perspektivy. V džezu je všechna pasunuta do popředí. Důležitý zákon. Platí stejně pro obraz, pra divadelní dekoraci, pro film i pro báseň. Naprosté popření konvenční perspektivy s jejím nehybným průsečíkem, s jejími sbíhavými liniemi.

V malířství i v literatuře se pracuje současně s několika různými perspektivami. Je to řád složitě syntézy, sjednocující na jednom obraze partii, kde je objekt nazírán zdola, s partii, kde je nazírán shora.

Dřívější perspektiva nám skýtala geometrickou představu o věcech v té podobě, v jaké se jevíly ideálnímu oku. Naše perspektiva nám předvádí objekty v podobě, v níž je vidíme dvěma očima, jako bychom si je prohlíželi zblízka. My si je už



neseřizujeme pod ostrým úhlem, sbíhajícím se na obzoru. Rozevíráme tento úhel, napřimujeme jeho ramena. A přitahujeme vyobrazení: na sebe, k sobě... Podílíme se na něm. Proto se nebojíme používat detailů jako ve filmu: zobrazovat člověka mimo přírodní proporce, tak, jak se nám zdá, když je od našeho oka vzdálen na padesát centimetrů. Nelekáme se metafory, vyskakující z básně, řezavého zvuku trombónu, vymršřujícího se z orchestru jako útačník při skoku.

Ve staré perspektivě se polohy zužovaly jako na kulisách, zmenšující se do pozadí jako dymník v krbu, jako nálevka, oby se v pozadí zjevilo palácové sloupové nebo velkolepé schodiště. Analogicky v hudbě kulisy kontrabasů, violoncell a houslí postupně měnily polohu a pěkně za sebou, jak po stupních schodiště, ustupovaly k terasám, odkud se otvíral výhled na triumf mosazných nástrojů jako na západ slunce. Rovněž v literatuře se budovala situace na způsob jakési aleje, od stromu ke stromu; i člověk tu byl popisován rys za rysem, počínajíc barvou vlasů...

V naší nové perspektivě nejsou žádné odstupy, zódné oleje. Člověk vstupuje do prostředí a prostředí vstupuje do člověka. Oba jsou vzájemnými funkcemi.

Krátce řečeno, v naší nové perspektivě není již žádná perspektiva. Objem věcí se již nevytváří prostředky perspektivy... Různost intenzity, sytost barvy vytváří objem. Objem v hudbě se už nevytváří vzdalujícími se polohami: nejbližší polohou znění a vzdáleností. Objem se vytváří plností znění. Není již velkých plóten zvuku, držících celek na způsob divadelních pozadí. V džezu je vše v objemu. Není již doprovodu a hlasu jako postavy na pozadí. Všechno pracuje. Není již sólového nástroje na pozadí orchestru. Každý nástroj hraje své sólo v součinnosti s celkem. Rovněž není ani impresionistického rozčlenění orchestru, spočívajícího v tom, že například podle prvních houslí hrají všechny nástroje totéž téma, ale

každý v sousedních notách, aby dodaly znění větší bohatosti.

V džezu hraje každý pro sebe ve společném ansámblu. Totéž platí i pro malířství: samo pozadí musí být objemem..."

Citovaný úryvek nás zajímá především jako obraz úplného ekvivalentu řádu hudebního a řádu výtvarného, a to nejen malířského, ale dokonce i architektonického, protože tu jde ponejvíce o představy prostorové a objemové. Přece však stačí postavit před sebe několik kubistických obrazů, oby identita toho, co se odehrává v této malbě, a toho, co se děje v džezu, vynikla s touž názorností.

Stejně zřejmá je shoda obou s architektonickým celkem; s klasickým – předdžezová hudba – a s urbanistickým – džezová. Vskutku, parky a terasy Versaillí, římských náměstí a vil vypadají jako „pravzory“ pro řád klasické hudby.

Urbanistický vzhled velkoměsta, jmenovitě za noci, rovněž silně připomíná výtvarný ekvivalent džezu. Zvlášť oním základním rysem, který tu připomněl již Guilleré, a tím je – chybějící perspektiva.

Záplava světelných reklam v noci zcela ruší perspektivu a pocit reálných proporcí. Tato světla – vzdálená a blízká, malá (v popředí) a velká (v pozadí), rozsvěčující se a hosnoucí, pobíhající a mrkojící, vznikající a mizející – samozřejmě ruší pocit reálného prostoru, a jsou okamžiky, kdy vypadají jako pointilistická malba, vytvořená barevnými lampami a neónovými trubiciemi, jež vibrují na černé, sametové ploše noční oblohy.

Tak si kdysi lidé představovali hvězdy jako třpytící se hřebíky, jimiž je pobita klenba nebes!

Ale reflektory projíždějících aut a autobusů, lesky sbíhajících se tramvajových kolejí, blyštící se skvrny na mokřém asfaltu a obrácená zrcadlení na jeho lesklém povrchu – rozptylují představu, kde je „nahore“ a „dole“, a zároveň kouzlí totéž divadlo světél i pod nohama. A vše to, co plyne oběma těmi světy světelných reklam, nezdá se už



jen jedinou plochou, ale systémem kulis, visících ve vzduchu, kulis, jimiž protékají světelné proudy nočního pouličního ruchu.

„A bylo jedna hvězdné nebe nahoře a jedno hvězdné nebe dole“ – tok se jevil svět asobám z Gogolovy **Stráše msty**, když pluly po Dněpru mezi skutečnou hvězdnou oblohou nahoře a jejím odrazem ve vodě.

Takové jsou asi pocity očitého svědka, když spatří ulice New Yorku ve večerních a nočních hadičkách. Ale tyto pocity si lze ověřit i na fantastických fotografiích nočních velkoměst!

„Vertikální montáž“, 1. 1940

## simultaneita v dílech starých mistrů

Copak se snad neobešel egyptský basreliéf bez lineární perspektivy? Či nepoužívali snad Dürer a Leonardo da Vinci, když ta považovali za nutné, na jednom obraze několika perspektiv s několika úběžnými body? (Předměty na stole ve Vinciho „Poslední večeři“ mají jiné úběžníky než místnost.) A v portrétu manželů Arnolfini od Jana van Eycka jsou dokonce tři hlavní úběžníky. V tomto případě jde patrně a bezděčně postup, ale jakého zvláštního kouzla a **napětí hloubky** je tím dosaženo na obraze!

A což čínské krajinářství, nerozšiřuje snad i ano nazírací úhel do šířky, nutíc hory a vodopády řídit se na nás, místo aby odvádělo divákův zrak do hloubky?

Což japonský dřevoryt nezná **přehnané** detaily v popředí a nápadné disproporce v partiích **přehnaně velkých** obličejů? Snad se mi namítne, že v minulých epochách nešlo o tendenci umění k jednotě, ale... o méně smělý stupeň **aplikace** toho či onoho rysu ve srovnání s epochou dekadence.

Kde třeba v minulosti lze najít simultaneitu v té míře, v jaké ji nalézáme v uvedených případech „složitých syntéz“ při zobrazování předmětů současně shora i zdola? Smíšení vertikálních a horizontálních poloh?

A přece, pohlédneme-li na nákras Kolomenského paláce ze 17. století, zjistíme, že je projekcí současně **vertikální i horizontální**

Na „simultánních“ dekoracích, třeba Jakulavových\* dekoracích „v duchu kubistických trodic“, se do sebe vklíní geograficky nespojitá místa děje o interiéry do exteriérů. Tím udivovaly diváka ještě v porevolučním období (např. Shakespearova **Veta za vetu** v „Pakusném divadle“). A zatím scénická technika 16. a 17. století by mohla být jejich naprosto věrným pravzorem. Tehdy se na scénách „školních divadel“ přesně tak vklíněvala různá místa děje da sebe, představující současně poušť i palác, poustevníkovu jeskyni i králův trůn, lože královny, opuštěnou hrobku i vnitřek nebes!

A nejen to, pravzory najdeme dokonce v tak „závratných“ zjevech, jakými jsou třeba portréty J. Anněnkova, kde na tváři hlavy režiséra N. Petrova, zachycené z profilu, je vyobrazena střední část jeho tváře – v en facel

Jedna mědirytina ze 17. století vyobrazuje Jana Křtitele, hledícího šikmo vzhůru na ukřižovaného Krista. A do tohoto výjevu je zasazen **podruhé** tentýž kříž v perspektivě šikmého pohledu shora (v zorném úhlu Jana Křtitele!).

Ale nestačí-li ani tyto příklady, obraťme se k El Grecovi. V jeho malířském díle najdeme příklad, kde malířův zorný úhel bláznivě poskakuje dozadu

\* Jakulov, Georgij Bogdanovič (1884–1927) – ruský malíř, poučený postimpresionistickými směry ve francouzském malířství. Vystavoval ve spolku „Mír umění“, založeném Dagitilevem. Po roce 1917 proslul především jako divadelní výtvarník, jehož návrhy a teoretické práce v mnohém předjímaly průboje scénického konstruktivismu. – (Pozn. překladatelova.)

a dopředu, nanášeje na jedno plátno detaily města, zachycované nejen z různých bodů, ale i z různých ulic, uliček a náměstí!

Přitom je to prováděno s plným vědomím oprávněnosti takového postupu. Malíř je o tom tak přesvědčen, že na zvláštní tabulce, přimalované do obrazu města, podrobně popisuje tento postup. Zřejmě proto, aby se vyhnul nedorozumění, neboť lidé znající město by asi jeho dílo mohli pokládat za stejné „levičáctví“ jako partréty Anněnkova nebo simultaneistické kresby Davida Burljuka.

Jde o panoráma města Taleda, známé pod názvem „Celkový pohled na město Toledo“. Bylo namalováno v letech 1604–1614 a visí v toledské obrazárně.

Na plátně je vyobrazeno panoráma Toledo v pohledu od východu a ze vzdálenosti jednoho kilometru. Vpravo je namalován mladý muž, držící rozvinutý plán města. El Greco pověřil svého syna, aby do tohoto plánu vepsal slova, která nás právě zajímají:

„... Byl jsem nucen zobrazit nemocnici Dona Juana de Tavera v malém měřítku, jako model; jinak by byla nejen zakryla městskou bránu de Visogra, ale i její kupole by se byla tyčila nad městem. Proto sem byla umístěna jako model, a to obráceně, neboť dávám přednost tomu, aby byla raději ukázána hlavní fasáda nežli druhá (zadní); ostatně na plánu je vidět, v jaké poloze je nemocnice vůči městu...“

V čem je tu rozdíl? Zde jsou změněny **reálné proporce rozměrů** a nadto ještě je část města moloována v **jednom** průmětu a jeho detail **ve zcela opačném!**

Tato okolnost mne přiměla k tomu, že zapisuji El Greca mezi předky ... filmové montáže. Je-li v tomto případě svérázným předchůdcem – filmového žurnálu a jsou-li cíle jeho přemontování města více méně **informační**, pak v jiném jeho pohledu na Toledo, v slavné „**Bouři nad Toledem**“

(pocházející z těchže let), provádí neméně radikální **montážní převrat** reálné podoby krajiny, zde však už unášen tím **emocionálním uragánem**, který je tak příznačný pro tuto malbu.

El Greco nás vrací k našemu hlavnímu tématu, neboť právě jeho malba má svérázný a přesný ekvivalent v jistém odvětví španělského hudebního folklóru. El Greco má tudíž vztah i k problému chromofonní montáže, neboť nemohl neznat tuto hudbu, a to, co dělá v malbě, je už svým duchem velice blízké tomu, čím se vyznačuje takzvaný **Cante jondo**.

Na tuto vnitřní podobnost a příbuznost obou (ovšem mimo jakékoli kinematografické představy!) poukazuje Legendre a Hortmann v předmluvě ke své abšimné monografii a El Grecovi.

Zočinají tím, že uvádějí svědectví Jusepe Martíneza, že El Greco často zval do svého domu hudebníky. Martínez to kárá jako „zbytečný přepych“.

Ale lze mít zo to, že blízkost hudby k malířské práci se musela projevit v rázu tvorby malíře, který si volil i hudbu, odpovídající jeho pavaze.

Legendre a Hortmann přímo píší:

„... Rádi věříme, že El Greco měl rád cante jondo, a vyložíme, da jaké míry jsou jeho obrazy molířskými ekvivalenty toho, čím je cante jondo v hudbě!“

Dále autoři citují charakteristiku nápěvů cante jondo, která je obsažena v brožurě Manuela de Fally vydané roku 1922.

Tento autor uvádí nejprve tři složky, jež spolupůsobily v dějinách španělské hudby: přijetí byzantského zpěvního slohu španělskou církví, vpád Maurů a přistěhovalectví cikánů. A v těchto souvislostech pak zdůrazňuje příbuznost cante jondo s východními nápěvy.

„... V obou případech se vyskytuje enharmonič-

nost, tj. mnohem drobnější členění intervalů, než je tomu v ustálené u nás stupnici; křivka melodie se neskanduje rozměrem; melodický nápěv zřídka kdy přesahuje sextu, ale ani tato sexta se neskládá z devíti půltónů, jako v našem temperovaném řádu, ježto enharmonická stupnice značně zvyšuje počet zvuků, kterých užívá zpěvák. Užití jedné a téže noty se opakuje s vytrvalostí zaklínadla a často je doprovázeno horní nebo spodní appoggiaturou. Z toho vyplývá, že ačkoli cikánská melodie, jako vůbec primitivní východní nápěv, je bohatá na ornamentální ozdůbky, přece jen k anomu zesílení dochází pouze v určitých okamžicích, aby se jaksi zdůraznilo prohloubení a rozvlnění citů, vyvolané emocionální povahou textu.\*

Právě takové je i provedení:

... První věc, která uchvacuje cizince, poslouchajícího poprvé cante jondo, je neobyčejná prostota zpěvůka a doprovázejícího jej kytaristy. Chybí jakákoliv teatrálnost a nepřírozenost. Naprosto chybí zvláštní kostýmování. Zpěváci jsou ve svých všedních šatech. Tváře jsou zcela klidné, ba někdy se zdá, jako by jejich bezvýrazný pohled vyjadřoval naprostou nepřítomnost ducha.

Ale pod tímto příkrovem vystydle lávy plane utajený žár. Ve vrcholném okamžiku vyslovení citů (jejichž téma bylo na počátku naznačeno několika nevýraznými slovy) se náhle pěvci z prsou do hrdla vhrne proud takové síly a vášně, a to v modulacích tak zdlouhavých a vypjatých jako v agónii, že se zdá, že zpěvák dává průchod své vášni tak dlouho, až to posluchači nevydrží a začnou křičet nadšením. ...

A El Greco? U něho je tentýž zjev:

... Z monochromního prostředí, kde barevné 'intervalů' jsou rozčleněny na maličké tonální dílečky, kde základní moduloce se táhnou donekonečna, náhle vyskakují v barvě jakési plaménky, výbuchy,

klikyháky, které tak pobuňují duchy bezbarvé a prostřední. Jsme svědky malířské cante jando, projevu Východu a Španělska; živlu východního, vtrhnutí do živlu západního. ...\*\*

Jiní badatelé, zabývající se zjevem El Grecovým (Mourice Barrès, Meier-Graefe, Kehrer, Willumsen aj.), přestože se nedovolávají hudby, přece jen popisují výtvarný ráz El Grecových pláten týmiž slovy. Kdo měl štěstí spatřit tyto molby na vlastní oči, potvrdí to na zókladě osobního zážitku.

Velice pozoruhodné, i když neuspořádaný systematicky, jsou podobné postřehy Rímského-Korsakova. V záznamu vzpomínek V. V. Jastrebcova ze dne 8. dubna 1893 se píše:\*\*

„Večer se znovu začalo mluvit o tóninách a Rímskij znovu opakoval, že partie v tóninách **dis** v něm osobně vzbuzují představy barev, zatímco úseky v b moll v něm vyvolávají pocit ‚většího či menšího tepla‘, že tónina cis moll a Des-dur ve scéně ‚Egypta‘ z ‚Mladý‘ není vůbec náhodná, ale že naopak je užitá záměrně, aby vzbuzovala **pocity** tepla, ježto červené barvy v nás vždy vyvolávají **tepelné počítky**, kdežto **modré a fialové** mají spíše povahu chladu a tmy. Proto snad – řekl Korsakov – geniální ouvertura k Wagnerovu ‚Zlatu Rýna‘, zřejmě pro svou v tomto případě podivnou tóninu (Es-dur), působí na mne jakýmsi pochmurným dojmem. Například já bych určitě převedl tuto předehru do B-dur. ...“

Mimoděk můžeme zde připomenout malířské symfonie Whistlerovy: „Symphonies in White“ (Symfonie v bílé č. 1, 2, 3, 4, 1862–1867), „Nocturne in Blue and Silver“, „Nocturne in Blue and Gold“ (Nokturno v modré se stříbrnou, Nokturno v modré

\* M. Legendre – A. Hartmann, Domenikos Theotokopoulos called El Greco, Paris, Editions Hyperion, 1937, p. 16, 26, 27. (Pozn. autorova.)

\*\* Viz V. V. Jastrebcov, Moji vospominanija o Nikolaje Andrejeviče Rímskom-Korsakově. Petrohrad, 1917, Str. 104–105. (Pozn. autorova.)

se zlatou), „Harmony In Blue and Yellow“ (Harmonie v modré se žlutou) atd.\*

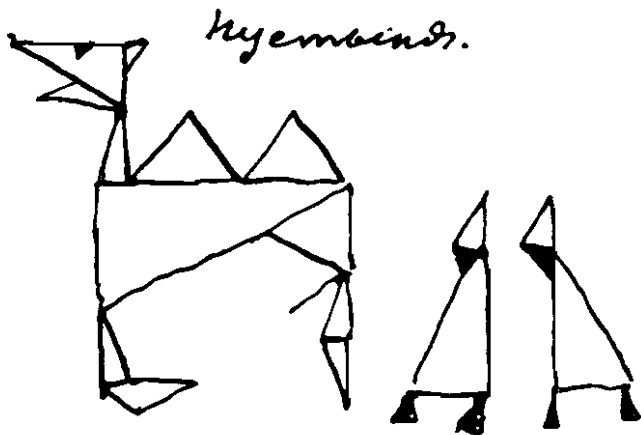
Ale zvukobarevné souvztáhnosti se vyskytují i u tak málo úctyhodného zjevu, jakým je Arnold Böcklin. Max Schlesinger a něm píše:

„Pro Böcklina, jenž se ustavičně zamýšlel nad tajemstvím barvy, jak o tom píše Floerke, všechny barvy vládly řeči a naopak zase vše, co vnímal, překládal do řeči barev... Podle něho zvuk trubky by měl barvu červené rumělky...“\*\*

Jak vidíme, tento zjev je více než všeobecný, a tudíž požadavek, jež z něho vyvodil Novalis, je naprosto pochopitelný:

„Díla výtvarná by nikdy neměla být vnímána bez hudebního doprovodu; a hudba by nikdy neměla být poslouchána v prostředí sálů bez náležité dekorace...“

„Vertikální montáž“, II, 1940



\* Whistler, James McNeill (1834–1903), malíř irského původu, narozený v Americe, který se po studiích v Paříži trvale usadil v Chelsea u Londýna. Portrétista, mistr leptu a litografie, tvůrce, vycházející z harmonií barevných odstínů a světelných hodnot. (Pozn. překladatelova.)

\*\* „Geschichte des Symbols“, ein Versuch von Max Schlesinger, s. 376. (Pozn. autorova.)

## emoce a barvy

V předchozí kapitole jsem se podrobně zabýval hledáním „absolutních“ souvztáhností zvuku o barvy. Abych vnesl do tohoto problému jasno, prozkoumám nyní jinou otázku, která s tím úzce souvisí. Je to otázka „absolutních“ souvztáhností mezi určitými emocemi a určitými barvami.

Pro změnu sneseme pro toto téma ani ne tak různé soudy a výroky, jako spíše příklady živé emocionálně dojemové činnosti umělců v oblasti barev.

Pro snadnější přehled vyberu všechny své příklady z téže barevné tóniny, a zvolím-li si, řekněme, žlutou, vymaluji z těchto příkladů cosi na způsob „žluté rapsodie“.

### rapsodie v žluté

Není tak mnoho spisovatelů, kteří mají tak zbystrěný cit pro „kolorit“ jako Gogol.

A málokterý spisovatel pozdější epochy vycífoval Gagalavu barvitost tak jako Andrej Bělyj.

Bělyj ve své důkladné studii „Gogolovo mistrovství“, vydané roku 1934, podrobil detailnímu rozbaru změny, k nimž došlo na Gogolově paletě barev za léta spisovatelova tvůrčího života. A výsledky? Od radostných „Večerů na samotě“ a „Tarase Bulby“ k zlověstné katastrofě druhého dílu „Mrtvých duší“ má křivka procenta žluté barvy velmi prudce vzestupnou tendenci.

V první skupině (dvě první uvedená díla) je celkové procento žluté barvy jen 3,5.

V druhé skupině (novely a komedie) už 8,5 %.

V třetí skupině (tj. v prvním dílu „Mrtvých duší“) pak 10,3 %. A konečně druhý díl „Mrtvých duší“ obsahuje již 12,8 %. Příbuzná žluté – zelená barva – činí přiměřeně tomu 8,6; 7,7; 9,6 a 21,6 procenta. A nakonec žlutá a zelená barva dohromady tvoří více než jednu třetinu celé palety!

K tomu, ať se to zdá třeba sebevidnější, by se mohlo přičíst ještě 12,8 %<sup>o</sup>, která připadají na ... „zlato“. Neboť správně píše Bělyj: ... zlato z druhého dílu (rozuměj „Mrtvých duší“) není zlatem nádob, přilb a šatů, ale zlatem chrámových křížů, vyzvedávajícím tendenci pravoslavi. Zvuk „zlata“ zde kontrastuje s „červeným zvukem“ kozácké slávy; paklesem červené a vzrůstem žluté a zelené se druhý díl (Mrtvých duší) vzdaluje od spektra Večerů...“ (str. 158).

Ještě úděsněji před námi vystane „osudový“ odstín žluté barvy, uvědomíme-li si, že přesně táž barevná škála převládá i v jiném tragickém díle, vzniklém na sklonku života – ve vlastní podobizně pětadesátiletého Rembrandta.\*

Abych se uchránil výtek, že můj výklad je čistě subjektivní, neuvedu zde vlastní popis koloritu tohoto obrazu, ale ocituji slova z Allenova článku o vzájemném vztahu estetiky a psychologie.

... Barvy zde jsou temné a zastíjené, nejsvětější jsou uprostřed obrazu. Tam špinově zelená, přecházející v žlutošedou barvu, je smíšená s bleďě hnědou; kolem je všechno téměř černé...“

Tato škála žluté, nabíhající do špinově zelené a bleďě hnědé, je odstíněna kontrastem v dolních partiích obrazu:

... pouze dole poněkud vystupují načervenalé tóny; jsou rovněž zatemněné a zastíjené, přesto však nicméně, díky silné vrstvě barev a jejich značné barevné intenzitě, vytvářejí kontrast ke všemu ostatnímu.“

Při této příležitosti nelze nezpomenout, jak povrchně byla vytvořena postava starého Rembrandta ve filmu Alexandra Kordy a Charlesa Laughtona „Rembrandt“. Věrohodně kostýmovanému Laughtonovi se neposkytl ani jediný náznak **souvztažnosti světla** a oné tragické škály, která je příznačná pro **borevné řešení** podobizny!

\* Zmíněný Rembrandtův autoportrét je v Drážďanské galerii. (Pozn. překladatelova.)

Zde je tedy ještě zřejmější, že žlutá barva děkuje patrně za mnohé vlastnosti, jež se jí připisují, částečně vlastnostem svého přímého spektrálního souseda – barvě zelené. Vždyť zelená barva je stejně spjata s projevy života – zelené výhonky, listovi i sama „zeleň“ – jako projev smrti a uvadání – plíseň, bažina, zabarvení tváře zesnulého.

Dalo by se nahromadit libovolné množství příkladů, ale již ty, jež jsme si uvedli, stačí k tomu, abychom se podezíravě tázali: Není snad už v paze žluté barvy oproti němu něco osudného a zlovestného? Není v tom něco hlubšího než je konvenční symbolika a podobné běžné nebo náhodné asociace?

Odpověď na tuto otázku je nejlépe hledat v dějinách vzniku symbolických významů té či oné barvy a všimnout si, co tam je a tom řečeno. Lze se o tom dočíst ve velmi důkladné knížce Frédérica Portala, která byla nopsána už roku 1857 a znovu vydána roku 1938.\*

Hle, co říká tento velký znalec dané oblasti o „symbolickém významu“ zajímaví nás žluté barvy a zejména o původu oné ideje věrolomnosti, zrady a hříchu, jež je s ní spojována.

... Náboženská symbolika křesťanství označovala zlatou a žlutou barvou splynutí duše s bohem a zároveň i protiklad toho – duchovní odpadlictví.

Zlatem a žlutou barvou, jakmile tyto symboly byly přeneseny z náboženství do obyčejného života, se začala adekvátně tomu označovat manželská láska, zároveň však její protiklad – cizoložství, jež trhá svazky manželské.

Pro Řeky bylo zlaté jablko znakem lásky i svornosti a zároveň i protikladné tomu nesvornosti a všech neštěstí, která z ní pocházejí.\*\*

\* Frédéric Portal, *Des Couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Age, et les Temps modernes*, Paris, 1938. (Pozn. autorova.)

\*\* G. F. Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, sv. II, str. 660. (Pozn. F. Portala.)

Paridův soud je názorný příklad. Atlanta, je zvedla zlaté jablko, utřené v zahradě Hesperidů je poražena při závodech v běhu a zároveň stává odměnou vítěze...

Zde je zajímavá jedna věc, jež svědčí o prastarém původu těchto pověr o barvách: ambivalentnost přisuzovaných jim významů. Tento zjev tkví v tom, že v raném stadiu vývoje jedna a táž představuje pojem nebo slovo označuje zároveň oba vzájemně se vylučující protiklady.

V našem případě je to současně i „svazek a láska“ i „cizoložství“.

Vidíme tudíž, že první „kladná“ část čtení slova je svým zlotým nebo žlutým odleskem ještě jakž-takž bezprostředně smyslově zdůvodněna a že se s ní zcela přirozeně splétají dostatečně nápadné asociace (slunce, zlato, hvězdy).

Právě to, tj. vycházejí právě z těchto asociací, píše o žluté barvě i Picasso.

„Jsou malíři, kteří dělají ze slunce žlutou skvrnu, ale jsou jiní, kteří díky svému umění a moudrosti dělají ze žluté skvrny slunce...“

A van Gogh, jako by mluvil právě jménem takových malířů, píše ve své „Korespondenci“:

„A mólo by mne udivilo, kdyby si zakrátko impresionisté osvojili můj způsob práce, který je ovlivněn spíše myšlením Delacroixovým než myšlením jejich. Já totiž používám barvy s větší libovůlí kvůli větší výraznosti a nepodávám přesný obraz toho, co vidím...“

Rád bych portrétoval přítele umělce, který sní o velkých věcech, který básní, jako slavík zpívá, protože už je mu to vrozeno. Bude světlovlasý. Rád bych do portrétu vložil všechnu úctu a všechnu lásku, kterou k němu cítím. Namaluji ho tedy zpočátku tak, jak ho vidím, co možná nejvěrněji. Ale tím obraz nebude hotov. Abych ho dokončil, budu volit barvy s větší libovůlí. Přezenu světlou barvu vlasů do oranžava, do chromových tónů,

do bledě citrónové žlutí. Za hlavou namaluji místo všední zdi chudého pokojíka nekonečno, prosté pozadí z nejkrásnější, nejintenzivnější modři, kterou znám, takže touto prostou kombinací bude ta světlá, plným sluncem ozářená hlava na pozadí prudké modři působit stejně tajemně jako hvězda na temně azurovém nebi...“

V prvním případě durový, pozitivní princip žluté barvy ji spojuje se zlatem (Picasso), v druhém případě – s hvězdou (van Gogh).

Ale uvedu dolší příklad žlutého zlata a rovněž v obraze plavých vlasů – tentokrát plavých vlasů básníka.

Jesenin píše:

Proč spílat? Hle, má odpověď:

U mne se slovo nepravdá.

Ztěžkla a zvrátila se zpět  
zezlatovělá moje hlava...

(Str. 27)

Náraz... a ze saní po hlavě do závějí.

Vstávám a vidím... k čertul To není trojka tady.

Postel. Nemocnice. Vždyť ležím pod obklady.

A místo do spřežení, zasněžen, s bičem v pěsti,  
ledovým obkladem švihám jen do pelesti.

Hodiny rafie jako knír nakroutily.

Ke mně se sklánějí sestry, ty noční vily,  
sklánějí, šeptají mi: „Ach, ty zlatohlavý!  
Cožpak žít neumíš bez jedu, bez otravy?“

(Str. 64)

Nač trpět, zradí-li mne ženal

Nač pýchu z letmých lásek mít!

Ty vlasy jako zlatá sena

už měni do žeda svůj tpyt.

(Str. 66)

\* Vincent van Gogh, Pisma, izd. „Akademia“, r. 1934, str. 97–98. Viz české vydání „Dopisů“, Praha, 1955, str. 533–534. – Jde o van Goghův dopis brotovi z dubna roku 1888. (Pozn. překladatelova.)

Je zajímavé, že přes zřejmé „dur“ zlata vůbec je tu zlato třikrát spojeno s představou mollovou: s pocitem smutku, bolesti a chřadnutí.

Ostatně není se čemu divit, vždyť v tomto jednotlivém případě nejde vůbec o žádnou ambivalentnost.

Pro „vesnického“ Jesenina je zlato spojeno s pocitem vadnutí prostřednictvím přímé představy podzimu.

Tenhle podzim zlatobílý,  
nádech vlasů měkce lesklý  
zkolébaly, zkonejšily  
toulavého srdce stesky.\*

(Str. 51)

Nekřičím, nepláču, nelkám –  
bílý dým s jabloní svát,  
Mine vše. Chladnu a zvadám,  
nikdy nebudu už mlád.\*\*

(Str. 5)

A pak je žlutá barva zobecněna a stává se zbarvením mrtvolý, kostry, tlení:

Tok dávno jsou našim polím známa  
jítra v srpnu, chvění jejich stop,  
když je v snopech svázána již sláma.  
Žlutý nebožtík je každý snop.

(Str. 13)

Nemuč mne láskou chladnoucí.

Na léta neptej se mne přec.

Já, stížen nemocí padoucí,

mám duši jak žlutý kostlivec...

(Str. 55)

\* Z básně „Pojď, má milá, tady sednem...“ v překladu B. Mathesia (Sergej Jesenin, Modravá Rus, 1947, str. 53). (Pozn. překladatelova.)

\*\* Ze stejnojmenné básně v překl. B. Mathesia, tamtéž, str. 41. (Pozn. překladatelova.)

Nu, což Já nebojím se, věř,  
našel jsem jiné potěšení.

Vždyť nic už nezbyvá mi, než  
sychravý čas a žluté tlení...

(Str. 53)

A konečně žlutá barva se stává už souhrnně barvou smutku vůbec:

Pijou zas, perou se, pláčou,  
z harmonik žlutý jde hnus...\*

Neminím z toho vůbec vyvozovat nějaké generalizace pro celé Jeseninovo dílo, všech devět příkladů jsem vybral z jediné Jeseninovy sbírky.\*\*

Ale zkoumejme dále významové peripetie žluté barvy.

A nezbyvá než říci, že přes to, že se často vyskytují případy, jakých jsme svědky v Jeseninovi, „negativní“ čtení žluté barvy v podstatě nemá ani „bezprostředně smyslové“ předpoklady, jaké se vyskytují při „durovém“ čtení, a objevuje se přece jen především jako protiklad prvního.

„... Ve středověku,“ píše dále Portal, „se automaticky zachovávaly tyto tradice v citění žluté barvy...“

Ale je zajímavé, že jeden tón, který odpradávná vyjadřoval současně oba protiklady, je tu už „zrationalizován“ a mění se ve dva odlišné odstíny, přičemž každý označuje pouze jeden určitý protiklad:

„Maurové rozlišovali symboly ve dvou nuancích žlutí. Zlatožlutá barva znamenala ‚moudrost‘ a ‚dobrou radu‘ a bledě žlutá – ‚zradu a klam...‘“ Ještě zajímavěji to vykládali učení rabíni středověkého Španělska:

\* Z básně „Pijou zas, perou se...“ v překl. B. Mathesia, tamtéž. (Pozn. překladatelova.)

\*\* S. Jesenin, Stichi (1920–1924), vydavatelství „Krug“. (Pozn. autorovo.)

... Rabíni měli za to, že zakázaným ovocem, utrženým ze stromu poznání dobra a zla, byl... citrón, jehož bledě žlutý odstín a kyselá chuť je v protikladu k zlaté barvě a sladkosti pomeranče, tohoto „zlatého jablka“, jak říkají latiníci...<sup>\*</sup> Buď jak buď, toto rozlišování odstínů se udržuje i dále:

... Zlato v heraldice znamená lásku, stálost a moudrost – žlut pak opačné vlastnosti: nestálost, závist a cizoložství...<sup>\*</sup>

Odtud pochází zvyk, jenž se udržoval ve Francii, mozat dveře zrádců žlutou barvou (za vlády Františka I. to postihlo Karla Bourbonského za jeho proradnost). Katův šat zavedený ve Španělsku byl dvoubarevný: žlutý a rudý, přičemž žlutá barva označovala nepravosti viníka a rudá – odplatu atd.

To jsou ty „mystické“ základy, z nichž se symbolisté snažili vyvodit „věčné“ významy barev a nezvratnost jejich působení na psýchu vnímajícího je člověka.

A přitom – kolik je v tam houževnatě udržované tradice!

Zejména v tom smyslu je tvrdošijně tradiční třeba pařížský „argot“, tento nekonečně živý, vtipný a obratný jazyk Pařížanů.

Otevřme jeden z mnoha argotických slovníků<sup>\*</sup> u slova „jaune“ (žlutý) a čteme:

... žlutá – barva podváděných manželů. Například úsloví „Sa femme le peignait en jaune de la tête aux pieds“ (což v doslovném překladu znamená: Jeho žena ho natírala od hlavy k patě na žluto) znamená, že manželka je manželovi nevěrná. „Un bal jaune“ (žlutý bál) – je bál paroháčů...<sup>\*</sup>

To v užším smyslu. Ale téhož označení zrady se užívá v širším smyslu:

\* Parisismen. Alphabetisch geordnete Sammlung der eigenartigsten Ausdrucksweisen der Pariser Argot von Prof. dr. Césaire Villatte. – Berlin-Schöneberg, Longenscheidtsche Verlagsbuchhandlung 1888. (Pozn. autora.)

... C (žlutý – člen protisocialistických odborů...)<sup>\*\*</sup>

Tento termín je běžný i u nás. Mluvíme o „žlutáčcích odborech“ a o Druhém, „žlutém“ internacionále: I my, zdó se, tradičně zachováváme tuto barvu zrady, chceme-li označit zrádce dělnické třídy. Bratrance pařížského „argotu“ – anglický „slang“ a americký „cant“ používají žluté barvy v téměř významu.

Podle anglického slovníku „A New Canting Dictionary“ (vydání z roku 1725) má slovo yellow význam slova jealous (žlutý = žárlivý).

V Anglii 17. a 18. století úsloví „Nasí žluté kalhoty“ nebo „žluté punčachy“ znamenalo, že někdo žárlí...<sup>\*\*</sup>

V americkém slangu znamená žlutá barva dokanec i **zbábělost** a **nepolehlivost**:

Yellow – livered – Cowardly.

Yellow streak – Cowardice, undependableness.

Yaller dog – A tracherous person, a cowardly person...<sup>\*\*\*</sup>

Prostě, v Anglii i v Americe žlut znamená faleš (yellow stuff – falešné peníze, viz „Londinismen slang und cant“ von H. Baumann).

Stejně tak žlutou barvou se označuje prodejnost, např. všeobecně rozšířený termín „žlutý tisk“.

Ale nejzajímavější na tomto „symbolickém povahopisu“ žluté barvy je to, že není založen pouze na žluti jakožto barvě.

V dávných dobách, jak už jsem se zmiňoval, tento vztah ke žluté vznikl jako automatický protiklad kladného „znění“ žluté barvy, jež bylo motivováno barvou slunce.

\* Ejzenštejn cituje vydání z roku 1912, str. 210. (Pozn. překladatelova.)

\*\* Viz Eric Partridge, A Dictionary of Slang and Unconventional English. London, Routledge, 1937. (Pozn. autora.)

\*\*\* Viz „A Dictionary of American Slang“ by Maurice H. Weseesen, Crowel, 1934. (Pozn. autora.)



Ve středověku pak záporná „reputace“ žluté se skládala především ze sumy „**dodatečných**“, nikoli **už jen ryze barevných příznaků**. U Arabů „mat-nast“ místo „jasnosti“. U rabinů „bledost“ místo „prudkosti“. A hlavně – chuťové asociace: „pro-radná“ kyselá chuť citrónu na rozdíl od sladkosti pomeranče!

Je zajímavé, že v argotu se zachovala i tato po-drobnost. Ve francouzštině se vyskytuje známé rčení „žlutý smích“ (rire jaune). V Balzacově malé knižce z roku 1846 „Paris Marié, Physiologie de la vie conjugale“ je třetí kapitola, nazvaná „Les ri-settes jaunes“ (Žluté úsměšky). Pierre Mac-Orlan tak pojmenoval celou knihu („Le Rire Jaune“).

Tento výraz zná i uvedený již slovník „Parisismen“.

Co znamená?

Přesným jeho ekvivalentem je užívané u nás rčení „kyselý úsměv“ (existuje i v němčině: ein saueres Lächeln). Ale je pozoruhodné, že tam, kde Fran-couz užívá barevného označení, jiné jazyky použí-vají **chuťového**, jež oné barvě tradičně odpovídá. Citrón španělských rabinů jako by poskytl jakýsi klíč k tomu překvapujícímu zjevu!

V téže tradici dělení žluté barvy na dva významy podle **dadatečných** prvků pokračuje i Goethe.

V jeho „Nauce o barvách“ najdeme ve čtvrté ka-pitole „Smyslově morální působení barvy“ tato místo:

### „Žlutá.

765. Toť barva, nejbližší světlu . . .

766. V nejbílším stavu má vždy světlou povahu a vyznačuje se jasem, veselím a něžným půvabem.

767. V tomto stupni bude příjemná jakožto pro-středí, ať už jako oděv, záclony nebo čalouny. Zlato v naprosto ryzí podobě nám skýtá, zvláště přistupuje-li k tomu i lesk, novou, vysokou před-stavu o této barvě. Stejně tak sytější žlutá barva, je-li jí zbarvena lesklé hedvábí, např. atlas, činí dojem přepychu a ušlechtilosti.

770. Je-li nám tato barva v čistém a světlém stavu

příjemná a těší nás, a vyniká-li jasně a ušlechti-lostí, když působí plnou silou, pak naopak vyvo-lává nepříjemné pocity, je-li znečištěna nebo pře-chází-li na opačnou stranu barevné škály. Tak barva síry, nabíhající do zelena, má v sobě cosi nepříjemného.

771. Tak třeba vzniká nepříjemný dojem, když se žlutě zbarví nečistý nebo drsný povrch, jako např. sukno, plst' a pod., kde se tato barva ne-může projevit v plné energii. Nepatrné a nepozo-rovatelné hnutí změní nádherný dojem, jímž pů-sobí oheň a zlato, v pocit ošklivosti, a barva cti a radosti se mění v barvu hanby, hnusu a neuspo-kojení. Tak asi vznikly žluté čepice neplatících dlužníků, ba i takzvaná barva paroháčů je vlastně pouze špinavou žlutí!

Zde se však na okamžik zastavíme, abychom k to-mu připojili údaje o nejbližší sousedce žluté bar-vy – barvě zelené. Zjistíme též zjev. Je-li zeleň v pozitivním smyslu v naprostém souladu s tím, co jsme si o žluté barvě řekli na počátku, pak jeho „zlověstný“ smysl je zase založen nikali na bezprostředních asociacích, ale stále na téže am-bivalentnosti.

V prvním případě je symbolem života, znovuzrození, jara, naděje. V tom se shadují všechna vyznání, ať křesťanská, čínská nebo mohamedánská. Na-příklad: Mohameda, podle moslimské věrouky, doprovázeli v nejdůležitějších životních okamžicích „andělé se zelenými turbany“ a **zelený prapor** znamená **prapor prorokův**.

Obdobně vznikla i řada protikladných výkladů o smyslu zelené barvy. Barva naděje – je zároveň barvou beznaděje a zoufalství. Na antické scéně mělo temně zelená (mořská) barva za jistých okolností zlověstný smysl.

Tento tón zelené se už dotýká modré barvy. A je jistě zajímavé, že v japonském divadle, kde význam barev je „hermeticky“ vymezen pro určité úlohy, připadá na zlé postavy právě modrá barva.

Masaru Kobajaši, autor důkladné studie o japon-

ských „kumadori“ (tj. pestrých maskách, používaných v divadle Kabuki), mí ve svém dopise z 31. října 1931 psal:

„...zókladem masek ‚kumadori‘ je červená a modrá barva. Červená je teplá a přitažlivá. Modrá naopak. Modrá je barva ničemů, ale i barva nadpřirozených bytostí, přízraků a ďáblů...“  
Vraťme se však k tomu, co píše o zelené barvě Portal:

„...Barva znovuzrození duše a moudrasti, znamenala zároveň i morální poklesek a pošetilost. Švédský teosof Swedenborg tvrdí, že oči hříšníků, strádajících v pekle, jsou zelené. Na jednom vykládaném okně chrámu v Châtres je výjev, jak ďábel pokouší Krista. Tam má satan zelenou kůži a velké zelené oči... Oko v symbolice znamená intelekt. Intelektu může člověk použít k dobru nebo ke zlu. Satan i Minerva, – tj. nepravost i moudrost – byli zobrazováni se zelenýma očima...“

Až potud údaj. Symbolista, abstrahující zelenou barvu od zelenosti předmětu nebo žluť ad žlutě zbarvených věcí a umocňující zelenou barvu v jakousi „věčnou zeleň“ nebo žlutou barvu v jakousi „symbolickou žluť“, je podoben pošetilci, o němž se zmiňoval Diderot v dopise paní Vollandové:\*\*

„...Jokákoli fyzická vlastnost může vést rozum, který se jí zabývá, k nesčíslnému množství velmi rozmanitých věcí. Tak třeba řekněme jako příklad, žlutá barva: zlato je žluté, hedvábí je žluté, závit je žlutá, žluč je žlutá, sláma je žlutá. Z kolika nesčíslných přadének je spletena tato nit? Blázen nepozoruje tato přadena. Drží v rukou slámku a křičí, že uchopil paprsek slunce...“

Tímto bláznem je ultraformalista. Ten vidí jen formu proužku a jeho žlutou barvu, tj. vidí jen linii a barvu. Barvě a linii jako takovým, nezávisle

\* Str. 132 citované knihy. (Pozn. autora.)

\*\* Viz Denis Diderot, Lettres à Sophie Voland. Paris, Galimord 1930. (Pozn. autora.)



News Boy.

14. 12. 72

na konkrétním předmětu, připisuje rozhodující význam.

A právě v tom je podoben svému předku z dávnověku, z dob magických pověr: tehdy se také připisoval žluté barvě význam „o sobě“.

Tak se na tom zakládalo – léčení žloutenky v staré Indii: „... podstatou magické operace bylo... vyhnat žlutou barvu z nemocného na žluté bytosti nebo předměty, k nimž žlutá barva trvale přilnula, jako třeba na slunce... Zároveň bylo třeba zásobovat nemocného červenou barvou, přenesenou ze zdravého plnokrevného zdroje, třeba býka...“ Podobně byla sestavena i zaklínadla, zahánějící „žloutenku na slunce“ atd. Táž léčivá moc se připisovala i jistému žlutému druhu kavky a zvláště jejím velikým nazlátlým očím. Mělo se totiž za to, že zadívá-li se nemocný člověk upřeně ptáku do očí a opětuje-li pták tento pohled, nemocný se uzdraví, neboť nemoc přeteče do ptáka „jako proud, plynoucí ve směru člověkovy pohledu“ (Plutarch). Plinius uvádí téhož ptáka a připisuje podobnou vlastnost i jakémusi žlutému kameni, který se barvou shoduje s tvář chorého. A v Řecku se této chorobě dodnes říká „zlatá nemoc“, od níž prý pomáhá zlatý amulet nebo prsten atd.\*

Nesmí se podléhat klamu bláznů nebo indického mága, spatřujícího zlověstnou moc choroby nebo velikou sílu slunce jen v pouhé nazlátlé barvě.

Budeme-li připisovat barvě takový autonomní a samostatný význam,

budeme-li oddělovat barvu od konkrétního jevu, který jí právě vybavil korespondujícím komplexem představ a asociací,

budeme-li hledat absolutní souvztažnosti barvy a zvuku, barvy a emoce,

budeme-li konkrétnost barvy abstraktňovat v systém jakýchsi nezávisle, „o sobě“ působících barev,

\* Podrobněji viz James Frazer, The Golden Bough, a Study in Magic and Religion, sv. I., Macmillan 1934. (Pozn. autorova.)

nedospějeme nikam, nebo, což je ještě horší, dostaneme se tam, kam se dostali francouzští symbolisté druhé poloviny 19. století, o kterých psal už Gorkij:\*

„Musí se,“ prohlásili dekadenti, „spojit s každým písmenem určitý pocit, s A – chlad, s O – stesk, s U – strach atd.; potom těmto písmenům dát barvy, jak to už udělal Rimbaud, potom jim dodat zvuky a vůbec je oživit, udělat z každého písmene malý živý organismus. A až to bude, začít je kombinovat do slov...“ atd.

Marnost této hry s absolutními souvztažnostmi je zřejmá. (Gorkij se jí beletristickou formou vysmál na jiném místě, když Klimovi Samginovi dá brebhat o „bledě fialových slovech“.)

Zkouáme-li však všelijaké ty soustavy „absolutních“ souvztažností, jejichž ukázky jsem uvedl v předcházející stati, poznáme, že všichni jejich autoři téměř ustavičně mluví vlastně ne o proklamovaných „absolutních souvztažnostech“, ale o obrazech, s nimiž je osobně spjata ta či jiná borevná představa. A z této rozmanitosti obrazných představ také vyplývá rozmanitost ve „významu“, který připisují téže barvě různí autoři. Rimbaud velice rázně začíná nomenklaturou tabulky absolutních souvztažností: „A – čern, E – běl...“ atd. Ale už v druhém verši sám praví: „...já jednou vypovím váš různý vznik a druh.“ A dál opravdu „vypovídá“ nejen o vzniku svých vlastních, osobních souvztažností zvuků a barev, ale i o principu, jak k podobným souvztažnostem dochází u kteréhokoliv autora.

Následkem osobní Rimbaudovy životní a emocionální zkušenosti patří každá samohláska k určité řadě obrazných komplexů, jimž nechybí ani barevný princip.

\* Viz článek „Paul Verlaine o dekadenti“ („Samarskaja gazeto“, č. 81 a 85, 1896; česky ve výboru Maxim Gorkij, „Stati o literatuře“, Orbis 1947, str. 132. (Pozn. překladatelova.)

I – není jen prostě červená barva:

„I, purpur, krev a smích, jenž tryská ze rtů krásek  
ve hněvu, anebo kajícího bludný kruh...“

U – není pouhá zelená barva:

„U, božská vibrace, U, zeleň moří s vesly,  
mír pastvin s dobytkem, mír vrásek, které kreslí  
prst alchymie pilným čelům vševědů; ...“

(Vzpomeňme si, že Lofcadio Hearn připisuje podobu „vetchého vrásčitého Řeko“ – písmeni X, atd.)

Zde barva není nic jiného než impuls pro podmi-  
něný reflex, impuls, který uvede do pohybu ve  
smyslech a paměti celý komplex, do něhož kdysi  
patřil.

Ostatně je rozšířeno mínění, že Rimbaud psal své  
„samohlásky“ pod dojmem vzpomínek na dětský  
slabikář. Jak známo, v slabikářích jsou velká pís-  
mena a vedle nich obrázky předmětů a zvířat,  
jejichž názvy začínají příslušným písmenem. Pis-  
meno se zapamatuje pomocí názvu předmětu ne-  
bo zvířete. Rimbaudovy „Samohlásky“ jsou pravdě-  
podobně udělaný podle tohoto „obrazu a způso-  
bu“. Rimbaud ke každému písmeni rovněž příklá-  
dá „obrázky“, s nimiž se mu váže to nebo ona  
písmenka. Každý obrázek je v jiné barvě a tudíž  
určité barvy jsou spojovány s určitými samohlás-  
kami.

Dacela tak tomu je i u ostatních autorů.

Pouhá „psychologická“ interpretace barev „jako  
taková“ je věc náramně ašemetná. Ale může se  
z ní stát úplný nesmysl, bude-li si činit nároky  
na sociální „asociace“.

Jak je třeba svůdně spatřovat v matných barvách  
oděvů francouzské aristokracie z konce 18. století  
a v jejich napudrovaných parukách „cosi jako“  
odraz „odlivu životních sil od vyšších společ-  
enských vrstev, které budou vystřídány nastupující  
historickou směnau středních vrstev a třetího sta-  
vu“. Jak výrazně to napovídá vybledlá škála jem-  
ných (čti zjemněných!) odstínů aristokratického

šatů A zatím – to vše je mnohem prostší. První  
příčinou matného odstínu barev... je pudr, který  
se sypal z bílých napudrovaných paruk na pestré  
barvy šatů. Tak se poprvé vynořuje ta „škála vy-  
bledlých tónů“. Ale ihned nato se stává „utili-  
tární“, její tóny se stávají jakýmsi ochranným za-  
barvením, svého druhu „khaki“, na kterém popra-  
šek pudru není už „disonanci“, ale prostě – věci,  
jež je nepozorovatelná.

Mezi červenou a bílou barvou je pradávňý tro-  
diční vztah antipodů (války Červené a Bílé  
růže).

V dalším vývoji získávají přesně vymezený vý-  
znam sociálních snah (tak jako pojmy „pravý“  
a „levý“ v poměrech parlamentarismu). „Bílý“  
se říkalo emigrantům a legitimistům už v období  
Velké francouzské revoluce. Červená barva (ob-  
líbená barva Marxova a Zolova) je spjata s revo-  
lucí. Ale i tu jsou momenty „dočasných výjimek  
z pravidla“.

Tak na sklonku Velké francouzské revoluce „ne-  
dotčené“ zbytky aristokracie, tj. ti nejzuvěřivější re-  
akcionáři, zavedli módu rudých šátků a rudých  
hedvábných šál. To bylo období, kdy byl v módě  
zvláštní účes, který proto, že připomínal císaře  
Tita, byl nazván „fazánou à la Titus“. Až na  
vnější podobu nemá ovšem tento účes „geneticky“  
s Titem nic společného. Ve skutečnosti však vznikl  
jako symbol nesmiřitelné kontrarevoluční ven-  
detty, neboť připomínal přistřižení, jímž se zbavoval  
vlasů zótylek aristokratů, odsouzených za  
revoluce na gilotinu. Téhož původu jsou rudé  
šátky, jež jsou památkou na ony hedvábné roušky,  
které – smočeny v krvi „obětí gilotiny“ – se staly  
bizarními relikviemi, živíci touhu po odplatě re-  
valuci.

Tak téměř všechny složky „spektra“ – používaného  
v módě, jsou vždy spjaty s nějakou anekdotou,  
tj. s konkrétní epizodou, spojující barvu s určitou  
asociací idejí.

Stačí, připomeneme-li odstín nahnědlé barvy, jenž

přišel ve Francii do módy v dabě, kdy se narodil jeden z posledních Ludvíků, a jehož název daz-ptyluje pochybnosti o jeho původu: „caca Dauphin“. Je známý ovšem odstín látky „caca d'oeie“. Rovněž výmluvný je název „puce“ (blecha). A žluto-červená kombinace, jež byla za Marie Antoinetty módou ve vyšších aristokratických kruzích, nemá pranic společného s touž kombinací na šatu... španělského kata, o němž jsem se již zmiňoval. Této kombinaci se říkalo „cardinal sur la paille“ (kardinál na slámě), čímž francauzská aristokracie chtěla dát najevo protest proti věznění kardinála de Rohan v Bastile v souvislosti s pověstným případem „královnina náhrdelniku“.

Jádrem podobných případů, kterých by se dalo uvádět nescíslné množství, je táž „anekdotičnost“, jež vedla většinu citovaných autorů k tomu, aby podávali „osobité“ výklady o smyslu barev. Jsou jenom poněkud pádnější, a anekdoty, jež daly k nim popud, jsou obecně známější!

Lze však na základě toho, co tu bylo řečeno, zcela popírat jakékoli souvztažnosti mezi emocemi, odstíny, zvuky a barvami? Souvztažnosti společné, ne-li však lidem, tedy aspoň určitým vrstvám?

Samozřejmě, že nikoliv. Už jen z hlediska statistiky. Není však třeba se uchýlovat ke speciální statistické literatuře, jež o tom pojednává, stačí se dovolat zase Gorkého. V uvedeném již článku, kde citoval Rimbaudovu znělku, Gorkij píše:

„... Je to podivné a nepochopitelné, ale vzpomeneme-li si, že r. 1885 podle průzkumu jednoho věhlasného očního lékaře 526 posluchačů oxfordské university připisovalo tónům barvy a opačně zase barvám tóny, přičemž unisono tvrdili, že hnědá barva zní jako trambón a zelená jako lesní roh, je možné, že Rimbaudova znělka má jistý psychický podklad...“

Je zcela zřejmé, že v čistě „psychiatrické“ paloze by ovšem tyto zjevy byly ještě průkaznější a názornější.

Tatáž lze v podobné míře říci i o souvislostech barev s „určitými“ emocemi.

Už Binetovy experimenty\* dakázaly, že vjemy, přenášené do mozku nervy smyslových orgánů, mají značný vliv na ráz a sílu popudů, udělovaných mozkiem motorickým nervům. Jisté smyslové vjemy účinkují zeslabujícím nebo brzdicím způsobem na pohyby („deprimující“ a „zakazující“), jiné naopak jim zase skýtají sílu, rychlost a živost; to jsou vjemy „dynamické“, čili „motorické“. Protože s pohybem nebo se vzbuzením síly je vždy spjat pocit uspokojení, touží každá živá bytost po dynamických smyslových dojmech a naopak snaží se vyhnout dojmům zeslabujícím a brzdicím. Červená barva působí dojem mimořádně působivým. „Když jsme,“ píše Binet o pokusu s hysterickou ženau, která ztratila citlivost na půl těla, „vložili do ochromené pravé ruky paní Emilie K. dynamometr, přístroj zaznamenával tlak prstů cifrou 12 kg. Stačila, abychom jí v tom okamžiku ukázali červený kruh, a počet kg se působením podvědomého vypětí sil ihned zdvojnásobil...“

„Tak jako červená barva podněcuje k činnosti, tak zase fialová jí naopak brzdí a zeslabuje.“\*\*

Není vůbec náhodou, že si některé národy zvolily fialovou barvu jakožto barvu pouze smuteční.

„Vzhled této barvy působí deprimujícím dojemem, a pocit smutku, jež vyvolává, harmonuje se smutkem deprimovaného ducha...“ atd. atd.\*\*\*

Podobné vlastnosti připisoval rudé barvě i Goethe. Tytéž důvody jej vedly k tomu, že dělil barvy na aktivní a pasivní („plus a minus“). S tím souvisí i obecně známé dělení barev na „teplé a studené“.

\* Viz Alfred Binet, „Recherches sur les Altérations de la Conscience chez les Hystériques“, Revue philosophique, vol. XVII, 1889. (Pozn. autorova.)

\*\* Viz Ch. Feré, „Sensation et Mouvement“. Revue philosophique, 1886, str. 28–29. (Pozn. autorova.)

\*\*\* Cituji spis Maxe Nordaua, „Dégénération“, af. I.: Fin de siècle. Appleton 1895. (Pozn. autorova.)

Tak už William Blake\* ve své pamfletické adrese k římským papežům postrafaelovského období volá:

„... Najděte si idioty, aby malovali chladným světlem a teplými stíny!“

Nejsou-li snad všechny tyto údaje dostačující k tomu, aby byl vypracován přesvědčivý „vědecký kodex“, pak umění se tím řídí čistě empiricky už odedávna a dosti neklamně.

A přestože normální člověk reaguje na ta vše zajisté méně citlivě než paní Emilie K. na červenou barvu, malíř se dobře vyzná v efektech své palety.

A není náhodné, že Maljavin,\*\* aby rozpoutal **motorický uragán** svých „Venkavanek“, vrhá na plátna záplavu **oslnivé červeně**.

Velice blízké tomu jsou zase pastřehy Goethovy. Červeně dělí na tři druhy: červenou, červenazludou a žlutočervenou. Z nich žlutačervené, to jest té, kterou bycham pojmenovali barvou „tanga“ (oranžovou), Goethe připsuje právě tytéž „schopnosti“ působit psychicky:

„775. Aktivní stránka zde dosahuje velmi vysoké energie, a není divu, že energičtí, zdraví a nekultivovaní lidé nalézají v této barvě zalíbení. S náklanností k ní se setkáváme všude u necivilizovaných národů. A když se děti ponechané samy sobě zabývají malaváním, nešetí rumělky a suříku.

776. Díváte-li se upřeně na žlutočervenou plochu, zdá se vám, jako by barva opravdu vnikla do vašeho oka ...

... Žlutočervená látka vzbuzuje neklid a zuřivost

\* William Blake (1757–1827) v díle „Advice to the Popes who succeeded the Age of Rafael“. „Poetry and Prose of William Blake“, Random House 1939. (Pozn. překladatelovo.)

\*\* Maljavin, Filip (1869), malíř ruského venkova, robustní barvitý realista, poučený francouzským neoimpresionismem. Potřil ke spolku „Mir iskusstvo“. Emigroval na poč. dvacátých let. (Pozn. překladatelovo.)

zvířat. Poznal jsem i vzdělané lidi, kteří nemohli snést, když se za pošmourného dne setkali s chodcem v nachovém plášti ...“

Co se týče bezprostředně nás zajímající oblasti souvztažnosti nejen zvuků a smyslů k emacím, ale i navzajem k sobě, měl jsem příležitost setkat se s řadou zajímavých případů i jinde než ve vědeckých a polovědeckých knihách.

Tento pramen není snad docela „kánonický“, zato však bezprostřední a dostatečně logicky přesvědčivý.

Jde a jednaho mého známého, soudruha Š., s nímž mne kdysi seznámil zesnulý profesor Vygotskij a profesor Luria. Soudruh Š., nemoha najít jiné uplatnění pro své výjimečné schopnosti, pracoval několik let na estrádě a udivoval obecenstvo výkony své paměti. Neobyčejná schopnost soudruha Š. spačivala v tom, že ačkoli byl naprasto normálně vyvinutý člověk, zachoval si i v letech dospělosti všechny známky prvotního smyslového myšlení, které obvykle člověk s dospíváním ztrácí a nahrazuje je normálním logickým myšlením.

Měl především obdivuhodnou schopnost **zapamatovat** si díky konkrétně předmětnému vidění kolem sebe všechno, o čem se **mluvilo** (tato raná forma myšlení, jež se děje za pomoci nahromaděných **jednotlivých faktů**, schraňovaných v paměti, odumírá s rozvojem schopnosti **zobecňovat**).

Tak si soudruh Š. dovedl **naráz** zopamatovat jakýkoli počet spolu nesouvisících slov. Přitom je okamžitě dovedl zpaměti „odříkóvat“ od pačátku do konce, v obráceném pořadí, napřeskáčku, s vynecháním jednoho, dvou i tří slov, popořádku shora i zdola, a pod. Kromě toho, když jste se s ním setkali za rok i za půl druhého roku, provedl vám svůj kousek s týmž sloupcem slov stejně bezvadně. A do všech podrobností reprodukoval nejen kteroukoli rozmluvu, k níž kdysi došlo, ale i všechny experimenty s pamětí, které s ním kdysi někdo prováděl (a tyto „sloupce“ často obsahovaly ně-

kolik set slov!). Jde tu o zjev zvaný „eidetika“, tj. schopnost reprodukovat bez úsudku, ale zato automaticky přesně sebesložitější kresbu (tato schopnost začíná mizet úměrně tomu, jak si člověk vypracovává schopnost vědomě hodnotit souvztažnosti na obrázku nebo v kresbě a zaujímat stanovisko k vyobrazeným předmětům). Atd. atd.

Opakuji, že v tomto případě se všechny tyto vlastnosti a schopnosti zachovaly vedle zcela normálně vyvinuté činnosti vědomí a myšlení. Soudruh Š. ovšem vynikal jako nikdo jiný schopností synestetickou, ukázky z ní jsme uvedli výše. Tkví v tom, že ten, kdo jí vládne, dovede vidět tóny barevně a slyšet barvy jako tóny. Měl jsem příležitost s ním o této věci mluvit. A nejzajímavější na tom je zjev, za jehož pravdivost ručím, že stupnici samohlásek vůbec nevidí barevně, ale jen jako stupnici světelných odstínů. Barva přichází na řadu teprve se souhláskami. Tento zjev se mi zdá mnohem přesvědčivější než všechny ty systémy, jež jsem již uvedl.

Lze říci, že čistě fyzikální souvztažnosti mezi škálami zvukovými a barevnými zcela jistě existují. Ale je nutno stejně kategoricky říci i to, že v této podobě má to vše s uměním pramálo co dělat.

I když existuje tato absolutní souvztažnost mezi barvou a tónem, a zřejmě tomu tak je, pak by aperování s touto „absolutností“ souvztažnosti přivedlo náš film v nejlepší případě do kuriózní situace, do níž se dostal onen zlatotepec, o kterém píše Jean d'Udine:<sup>\*</sup>

„Jeden můj známý, zlatotepec, jenž je velice rozumný a vzdělaný člověk, ale zřejmě malý umělec, si zamluvil, že bude stůj ca stůj tvořit originálně. Nemaje patrně dosti tvůrčí vynalézavosti, dospěl

\* Jean d'Udine (Albert Cozonet), L'Art et la Geste, pp. 48–49. Paris, Alcan 1910. Citováno z ruského překladu „Iskusstvo i žest“, str. 60. (Pozn. autorova.)

k názoru, že všechny přírodní formy jsou krásné (což je ovšem naprostó pravda), a tak se při tvoření spokojuje tím, že přesně napodobí vlnovky a linie, jež vznikají při analýze různých přírodních jevů na fyzikálních přístrojích. Tak si třeba vybere za vzor světelné vlnovky, jež vytváří na promítacím plátně přístroj, používaný ve fyzice pro analýzu relativity složitých hudebních intervalů. Kopíruje třeba na přezku obrazec, jenž vznikne při pauzování dvou diapasonů, nařízených na oktávu, a nikdo ho ovšem nepřesvědčí, že ačkoli konsonance oktávy v hudbě tvoří zcela prostý akord, přezka, kterou zhotovil, nevyvolá v nás pomoci zrakového vjemu též dojem, jaký je s to vyvolat oktáva.

Nebo zpracovává brožku takto: vytepá do zlata onu charakteristickou křivku, kterou vytvářejí dva diapasany, seřízené na nónu, a je přesvědčen, že zavádí v plastice něco analogického tomu, co Debussy zavedl v hudbě...“

V umění nerozhadují absolutní souvztažnosti, ale líbavě obrazné, které jsou podmíněny obrazným systémem toho kterého díla.

Zde nikdy nerozhoduje a nikdy nerozhodne nějaký apriorní katalog barevných symbolů, ale emocionální uváženost a účinnost barvy bude vždy vznikat na základě živé konkretizace barevného obrazu díla, již v procesu formování onoho obrazu, v živém pohybu celého díla.

I v jednobarevném filmu jedna a táž barva je nejen zcela určitý obrozny valér jistého filmu, ale zároveň i naprostó rozličný, podle toho, jaký obrazný účín barvy předpisuje celkový obrazný systém každého filmu.

Stačí, srovnáme-li si úlohy bílé a černé barvy ve filmu Generální linie a ve filmu Alexandr Něvskij.

V prvním případě byla s černou barvou spjata všechna reakčnost, zločinnost, zaostalost, kdežto s bílou – radost, život, nové formy hospodaření.

V druhém případě připadla bílé barvě rytišských úborů úloha surovosti, ničemnosti a smrti (to vzbudilo na Západě údiv a pozastavil se nad tím i tisk); zato černé barvě, spjaté s ruskými vojsky, byla přidělena úloha kladná – úloha hrdinství a vlastenectví.

Připomenu zde příklad obrazné relativnosti barvy, který jsem uváděl už velmi dávno, když jsem se zabýval problémem relativity montážního obrazu vůbec:

... Máme-li dokonce řadu montážních kousků:

Šedivý stořec,  
šedivá stařena,  
bílý kůň,  
zasněžená střecha –

tu se ještě vůbec neví, bude-li toto řada fungovat jako metafora ‚stáří‘ nebo ‚bělosti‘.

A v této řadě můžeme pokračovat velice dlouho, než konečně přijdeme na podnětný montážní kousek, který nám najednou ‚indikuje‘ celou řadu tím či oním ‚příznakem‘.

Proto se doporučuje klást podobný indikátor co možná nejbliže k začátku (v ‚zákonité‘ skladbě).

Dokonce někdy je nutno dělat to pomocí... ti-tulků...“

To neznamená, že se podřizujeme jakýmsi ‚immanentním zákonům‘ absolutních ‚významů‘ a souvztážeností barev a tónů a absolutních souvztážeností mezi nimi a určitými emocemi; to znamená, že my sami předpisujeme barvám a tónům, aby sloužily těm účelům a těm emocím, které považujeme za správné.

Ovšem, „obecně uznané“ výklady barev mohou být při tvorbě barevného živlu filmového dramatu impulsem a někdy i velmi efektním.

\* Viz můj článek „Čtvrtá dimenze ve filmu“, čas. „Kino,“ srpen 1929. (Pozn. autora.)

Zákonem však zde nebude nějaká absolutní souvztáženost „vůbec“, ale podřizení díla určitému tónálnímu a barevnému klíči, který celému dílu od začátku do konce předznamenává obrazný řád v přísném souladu s jeho tématem a idejí.





## rytmus a pohyb v uměleckém díle

Všichni říkáme o některé hudbě, že je „průzračná“, o jiné, že je „přerývaná“, o třetí, že je „přísné kresby“ a o čtvrté, že má „rozplývavé obrysy“.

To je tím, že většina z nás při poslechu hudby „vidí“ v duchu nějaké tvary a obrazce, neurčité nebo zřetelné, předmětné nebo abstraktní, ale vždy více méně jí odpovídající, čímsi se smyslově shadující s onou hudbou.

Pra poslední, vzácnější případ, kdy nevzniká představa předmětná nebo pohybová, ale „abstraktní“, je příznačné čísi vzpomínka na Gaunoda: prý kdysi, když na koncertu poslouchol Bacha, pojednau zamyšleně poznamenal: „Mám dojem, že v této hudbě je cosi oktogonálního...“

Tento výrok ztratí hadně na své záhadnosti, uveďme-li si, že Gounod byl synem známého malíře a nadané hudebnice. Oba proudy dojmů z dětství byly v něm tak silné, že – jak píše ve vlastních memoárech – měl téměř stejné vyhlídky stát se malířem jako skladatelem.

Ostatně podobný „geometrismus“ ve vnímání není zřejmě nějaká výjimečná vzácnost.

Vždyť Tolstoj přiměl Natašu Rostovovou představovat si v geometrickém útvaru komplex mnohem složitější: celau lidskou postavu. Pierre Bezuchov se jeví Nataše jako „modrý čtverec“.

Jiný velký realista, Dickens, rovněž abčas vidí své postavy podobně „geometricky“ a někdy právě pomocí geometriřmu vnější podoby výstižně charakterizuje románovou postavu.

Připomeňme třeba jen Mr. Gradgrinda z „Těžkých dob“, tohoto muže paragrafů, čísel a faktů, faktů, faktů:

...dějiřtřem byla řkalní třída s jednoduchou, holau a řádni klenbou a čtvercový prst řečníka dodával jeho slovům vóhy, podtrhuje každou sentenci paklepáním na učitelův rukáv. Neúpros-

ná řečníkova póza, jeho pravoúhlý oděv, pravoúhlé nohy, pravoúhlá ramena – včetně vřazanky, obtahující jeho krk tuhým uzlem, jako nezvratný fakt, kterým také opravdu byl, vše dodávalo závažnosti jeho slovům: „V životě jsou nutná jen fakta, sire, nic jiného než fakta...“ Zvlóřřtř nřzorně se to projevuje tím, že každý člověk – více méně přesně a ovšem s jistými individuálními odchylkami – je s to pohybem ruky „znřzornit“ onen pohyb, který vycítuje při poslechu hudební skladby.

Úplně tatěř se vyskytuje i v poezii, kde básník cítí rytmy a metrum především jako jakési obrazce pohybu.

Nejlépe a ovšem nejosobitěji to vyslovil Puřkin ve skvělé ironické řestě sloce „Domku v Kolomně“:

**Teď odpočnem si, pak to půjde hladce.**

**Přestat? Či přijmout tuto torturu?**

**Přiznám se vám, že v pětistopě řádce**

**po druhé stopě mám rád césuru,**

**bez ní je verř na stálé křiřovatce,**

**ač leřim na divaně z veluru,**

**mám pocit, jak bych jel na řebřinřku**

**po zmřzlém sněhu proti severřku.\***

A nejlepší ukřzky toho, jak lze transformovat zjev v pohyb do verře, zase najdeme samozřejmě v Puřkinovi.

Úder vlny. Ruřřina nemá slovo, které by úplně vykřeslovalo křivku vzedmutí a úderu třišřicí se vlny. Nēmčina je na tom lépe, znř složeninu Wellenschlag, jeř absolutně přesně vyjadřuje anen dynamický děj. Tak si kdesi posteskl Alexandr Dumas-otec, mám dojem, že dokonce ve „Třech muřketěrech“, že francouzský jazyk má popisovat „zvuk vody, dopadající na nřjaký povrch“

\* Překlad Vítěřslava Nezvala. – Viz A. S. Puřkin, Výbor z řila III, 10. sv. knihovny „Klasikové“, nakl. Svoboda 1950. (Pozn. překladatelova.)

a nemá pro to krátké a výstižné „splash“ (šplouchnutí) jako angličtina.

Zato však málokterá literatura se může pochubit příklady takové skvělé transformace dynamiky vlnobití do pohybu verše, jak je to provedeno v šesti verších Puškinova „Měděného jezdce“.

Hned za proslulým dvouverším –

**Jak Tritón vstal Petropol  
nad Něvou rozvodněnou kol...**

se praví:

**Obklíčen! Útokl Vody tuny  
kradou se okny domů. Čluny  
v rozběhu čelem tříští skla.  
Tam plachta z vln se zaleskla,  
zde trosky chat, kus střechy, trámy,  
otepi dřeva, staré krámy...**

atd. atd.

...proud ulicemi nese. Lid...

Z toho, co tu bylo řečeno, vyplývají náramně prosté, praktické závěry pro metodiku auditivně vizuálních souvztažností.

**Musí se umět postihnout pohyb v daném kousku hudby a musí se stopa tohoto pohybu, tj. jeho linie nebo tvar, vzít jako základ té obrazové kompozice, která má odpovídat dané hudbě.**

To se týká případů, kdy se obrazová kompozice buduje podle určité hudby (nejlépe je to vidět v pohybech a na figurách mizanscén v baletní kompozici).

V případech, že máme před sebou několik natočených záběrů, úplně „rovnoprávných“ z hlediska místa, jež mohou zaujmout, ale různých z hlediska kompozice, musí se v nich vybírat k hudbě právě ty, které budou odpovídat hudbě podle výše uvedeného příznaku.

Totéž musí dělat skladatel, který bude mít před sebou sestřižený úryvek nebo smontovanou scénu; bude muset postihnout montážní pohyb nejen v systému montážních kousků, ale i uvnitř každého

záběru – a ... vzít je za základ svých hudebně obrazových kombinací.

Neboť pohyb, „gesto“, které je základem obou složek, není něčím odtaziťým, něčím, co nemá prazádný vztah k tématu; je souhrnem o tvórným vyjádřením rysů onoho obrazu, prostřednictvím něhož zní téma.

„Vzpínající se“, „rozpínající se“, „kolisající“, „ladný“, „trhavý“, „plavně se rozvíjející“, „zvládnělý“, „klikatý“ – tak se označují nejobecnější o nej-abstraktnější případy pohybu. Ovšem jok vidíme na příkladu, při tvórném postupu se nemusí vycházet jen z dynamického živlu, ale i z jiných složek, které jsou charakteristické pro celistvý obraz, jenž má být vytvořen. Někdy takovou vychází složkou obrazu se může stát intonace. Ale to na věci nic nemění, protože intonace není než – pohyb hlasu, jenž je založen na téměř pohybu emoce, která je velmi důležitým faktorem pro tvorbu obrazu.

Právě proto je tak snadné gestem znázornit intonaci i sám rytmus hudby, jejímž základem je stejně tak hlasová intonace, jakož i gesto o pohyb člověka, který ji tvoří. Podrobněji o této věci však až jinde.

Zde zbývá snad jen ještě zmínit se o tom, že čistá lineárnost, tj. úzce „grafický“ rozvrh kompozice je jen jeden z mnoha prostředků, jak postihnout ráz pohybu.

Tato „linie“, tj. stopa pohybu – nemusí být za jistých okolností, v určitých výtvarných dílech znázorňována jen čistě lineárně.

Pohyb se dá znázornit stejně dobře třeba stupnicí odstínů v barevném nebo světelném řádu obrazu nebo posloupností v souhře objemů a prostorů.

Pro Rembrandta by takovou pohybovou „linií“ byla proměnlivost hutnosti zářivého šerosvitu.

Delacroix by ji vycítoval z posunu oka po nokupečných objemech a tvarech. Neboť právě v jeho „denících“ nacházíme postřehy o náčrtech Leonarda da Vinci, které vzbuzovaly jeho nadšení,

protože v nich spatřoval renesanci toho, čemu říká „le système antique du dessin par boules“ – antický systém kresby, založený na koulích (objemech).

Totéž vedlo Balzaca, jemuž byly blízké Delacroixovy teorie, k tomu, že tvrdí ústy malířů, vystupujících v jeho románech (např. Frenhofer v „Neznámém arcidíle“), že lidské tělo vůbec „není vymezeno liniemi“ a že, přesně řečeno, „není linií v přírodě, kde je vše naplněno“ (il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein).

Jako argument proti tomu by se daly uvést plamenné filipiky nošence pro konturu – Williama Blakea (1757–1827) s jeho patetickým

**Ó konturo, ty drahá máti, nejmoudřejší z poznání...**

(O dear Mother outline, of knowledge most sage...)

a s vášnivou polemikou se Sirem Joshuem Reynoldsem, pramálo respektujícím pažadavek přesných obrysů.

Přitom je noprosto jasné, že spar se tu vůbec netýká přímo **problému pohybu** uvnitř díla, ale **prostředků ztvárnění pohybu**, které jsou typické pro různé malíře.

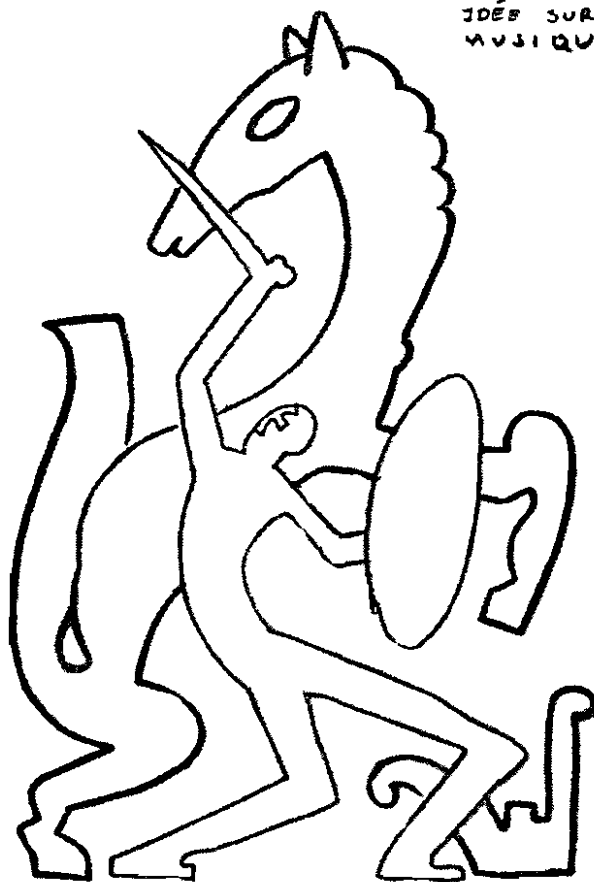
U Dürera by podobný pohyb mohl probíhat **řazením matematicky přesně vypracovaných proporcí** jeho postav.

Stejně tak, řekněme, rytmus Michelangelových děl by se rozvíjel v dynamické modelaci hromoděných klouzajících svolů, jež sekundují nejen pohybům a pozicím zobrazených postav, ale především trysku horoucí malířovy emoce.\*

\* Vzpomeňme si, co a něm píše Gogol (v arabesce „Poslední dny Pompejí“): „Michelangelo, jemuž tělo bylo prostředkem k tomu, aby byla ukázána pouze síle duše, její utrpení, její úpění, její strašné stavy; v jeho dílech plastika neexistuje a kontura člověka nabyla heroických rozměrů, protože jí bylo určeno být šatem myšlenky, emblémem; který nemaloval člověka, ale jen – jeho vášně...“ (Pozn. autorova.)

U Piranesiho by se neméně temperamentní trysk rýsoval jako linie vzepětí a směny... „protiobjemů“ – prolomování oblouků a klenutí jeho „Temnic“, v nichž se splétají linie nekonečných schodišť, rozčleňujících jako jakási **lineární fuga** ono nahromadění **fugy prostorové**.

Van Gogh provádí totéž prudkým zokřivením linie... tahu štětcem, jako by sjednocoval běh



protože v nich spatřoval renesanci toho, čemu říká „le système antique du dessin par boules“ – antický systém kresby, založený na koulích (objemech).

Totéž vedlo Balzaca, jemuž byly blízké Delacroixovy teorie, k tomu, že tvrdí ústy malířů, vystupujících v jeho románech (např. Frenhofer v „Neznámém arciděle“), že lidské tělo vůbec „není vymezeno liniemi“ a že, přesně řečeno, „není linií v přírodě, kde je vše naplněno“ (il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein).

Jako argument proti tomu by se daly uvést plamenné filipiky nodžence pro konturu – Williama Blakea (1757–1827) s jeho patetickým

**Ó konturo, ty drahá máti, nejmoudřejší z poznání...**

(O dear Mother outline, of knowledge most sage...)

a s vášnivou polemikou se Sirem Jashuem Reynoldsem, pramálo respektujícím požadavek přesných obrysů.

Přitom je naprasto jasné, že spor se tu vůbec netýká přímo **problému pohybu** uvnitř díla, ale **prostředků ztvárnění pohybu**, které jsou typické pro různé malíře.

U Dürera by podobný pohyb mohl probíhat **řazením matematicky přesně vypracovaných proporcí** jeho postav.

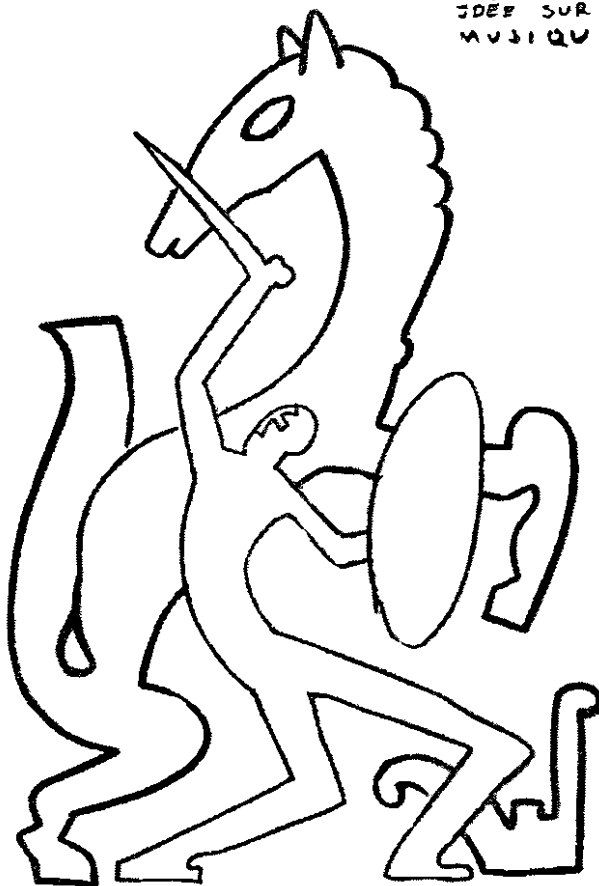
Stejně tak, řekněme, rytmus Michelangelových děl by se rozvíjel v dynamické modelaci hromaděných klouzajících svalů, jež sekundují nejen pohybům a pozicím zobrazených postav, ale především trysku horoucí malířovy emoce.\*

\* Vzpomeňme si, co o něm píše Gogol (v arabesce „Poslední dny Pompejí“): „Michelangelo, jemuž tělo bylo prostředkem k tomu, aby byla ukázána pouze síla duše, její utrpení, její úpění, její strošné stavy; v jehož dílech plastika neexistuje a kontura člověka nabyla herakických rozměrů, protože jí bylo určeno být šatem myšlenky, emblémem; který nemaloval člověka, ale jen – jeho vášně...“ (Pozn. autorova.)

U Piranesiho by se neméně temperamentní trysk rýsoval jako linie vzepětí a směny... „protiobjemů“ – prolamování oblouků a klenutí jeho „Temnic“, v nichž se splétají linie nekonečných schodišť, rozčleňujících jako jakási **lineární fuga** ono nahromadění **fugy prostorové**.

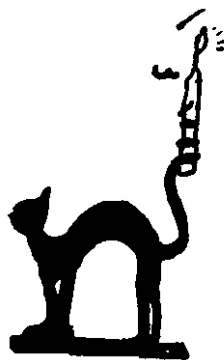
Van Gogh provádí totéž prudkým zakřivením linie... tahu štětcem, jako by sjednocoval běh

IDEÉ SUR  
MUSIQUE



linie s nádherným výbuchem barev. Svým způsobem prováděl totéž, co v jiném, individuálním aspektu výrazu měl na mysli Cézanne, když psal: „Kresba a barva jsou od sebe neoddělitelné“ (Le dessin et la couleur ne sont point distincts).“ I kterýkoli „předvízník“ zná tuto „linii“. Ta však není sestrojena z prvků tvárných, ale... z čistě „dějových“ a syžetových. Tak je malován např. takový „Krach banky“ nebo „Nikita Pustosvjat“. Přitom je nutno mít na zřeteli, že hledáme-li při práci na filmu „souvztažnost“ mezi vyobrazením a hudbou, nemůžeme se vůbec spokojit jen kteroukoli z těch „linií“ neb kombinací některých z nich. Týž zákon platí nejen pro obecné prvky formy, ale i pro výběr **samotných postav, tváří, předmětů, činů, dějů i celých epizod** ze všech stejně možných v daných podmínkách.

„Vertikální montáž“, III, 1941



## o chaplinovi, smíchu a komice

### o různém smíchu

Jak bude vypadat náš smích? Zvláště ve filmu. Mnozí kladli tuto otázku. Mnozí na ni odpovídali. Prostě. Příliš prostě. Jiní složitě. Příliš složitě. Před několika lety jsem pracoval na filmovém scénáři. Komédie.

Pracuji velmi okodemicky. Vířím vlny provázející mne erudice. Debatuji sám se sebou o programovosti a zosadovosti. Dělán výpočty, výklady, závěry. Rád spřádám úvahy během práce. Někdy předbíhaje práci. V takových případech se úvahy neskládají v celek, ale kupí se v zásuvkách v podobě zásadních hledisek. Práce na scénáři se zostavuje a místo toho nabobtnává rukopis ba-datelské práce a filmu. Nevím, co je užitečnější. Ale to, že problémy přerůstají rámeček tvůrčí práce,

\* Léo Larnier, „Cézanne ou le drame de la peinture“, Paris. (Pozn. outorova.)

stávající se problémy vědeckého rozboru, je zatím často můj hrob. Často při luštění problému ztrácím zájem o jeho aplikaci.

Tak to dopadlo i s mou komedií. To, co bylo zjištěno a zachyceno při práci na ní, přijde da knihy a ne na plátno.

Snad mi ani nebylo souzeno, abych udělal sovětskou komedii.

Ale jedno je jisté. Hlásím se k tradici, která se nemůže smát, aniž něco bičuje. Je mi blízký smích destrukce.

Tento destruktivní svist pamfletu se ozýval už v pokusech na poli komiky, jež jsou rozhozeny tu a tam v „Generální linii“. Tento svist ještě ostřeji zazníval v nedokončené tehdy komedii.

Ale čas nebyl utracen bez užitku.

Zásadně jsem si promýšlel jeden bod.

Čím se vyznačuje Chaplin?

Čím Chaplin převyšuje všechnu poetiku filmové komedie?

Tím, že je hluboce lyrický.

Tím, že každý jeho film vyvolává v určitém místě slzu opravdového, něžného lidského citu.

Chaplin je – podivín. Dospělý s chováním dítěte.

Chaplin a perspektivy naší komedie.

Jak si počíná laciné vulgarizátorství, nemám-li říci – ubohé plagiátorství?

Překostýmovat osoby, přejmenovat situaci – a ponechat to základní, co bylo Chaplinovým originálním přínosem do kultury filmových žánrů.

K odvrácení pozornosti by se to mohlo nazvat experimentem.

Ale to ovšem není náš způsob.

Spojenými silami logiky a inspirace jsem patrně našel věc téže hodnoty, věc, která musí být v žánru našeho filmu.

Zdá se mi, že lyrismus, sentiment v dobrém smyslu toho slova – není to, čím se bude vyznačovat náš vysoký filmový žánr.

Ale něco, co jej nahradí.

Máme-li u Chaplina filantropii, účast s utrpením malého člověka, slzu nad uraženými, poníženými o osudem ošizenými, pak zde místo toho nastoupí emoce společenská: socialistická filantropie. Ale společenská filantropie netkví v lítosti, nýbrž v přetváření; scéna se nemění z komické v individuálně lyrickou, ale v sociálně lyrickou. Neboť sociální lyrismus – toť patos. Lyrika masy ve chvíli, kdy se stává jednotou – toť hymnus. A v tomto přesunu komického v slzu patosu a nikoli v lyrickou slzu – tam jsem spatřoval řídicí sílu toho přínosu, který má dát naše kinematografie filmové komedii.

A druhá věc. Do ní se dostane nejen zobecněný, hromadný typ. Jako Chaplin. Ale typ – zároveň figurující jako pojem. Pojem si sedá, pojem se holí. Pojem smeká klobouk a balí se do pokrývky.

My všichni začínáme život jako vykořisťovatelé. Nás devět měsíců vyživují mateřské útroby. Nás po dlouhé měsíce živí mateřské řadry.

Dětství – toť vykořisťovatelsky spotřebitelské období v etapách našeho biologického vývoje.

V mezích své etapy je přirozené a kouzelné. Přezije-li somo sebe, je odporné a je ozdobou jen bláznů.

Vykořisťovatelské společenské vztahy v určitých etapách byly hnací silou pokroku. Vznik buržoazie byl pokrokem. Vykořisťovatelské vztahy mezi lidmi – toť společenská infantilnost. A odpornost oněch vztahů ihned nabývá jasné podoby, jakmile se lidstvo začne stavět na nohy. To jest, po provdě řečeno, zároveň s jejich vznikem!

Předmětem našeho smíchu se stane zejména tohle. Společenská infantilnost, zakrnělá a trvající ještě ve věku dospělosti, dospělosti socialistické.

Je těžké nasmát se Chaplinovi v úloze čalouníka, který si dělá manikuru ohromnými nůžkami na tapety. Ale trik Chaplinův je alogický individuálně.

Smích je různý. A termíny „náš“ a „ne náš“ jsou

přes svou atřepanost přece jen dosti přesné, aby se vědělo, komu padnou.

Děj je zdánlivě tůž. A přece mezi jejich smyslem je prapast.

„Bolševici se smějí“, 1938

## chaplinův zrak

Když přemýšlím a Chaplinovi, chce se mi především proniknout do onoho podivného řádu myšlení, které vnímá jevy tak divným způsobem a odpovídá na ně tak prozvláštními obrazy. A do nitra toho řádu, do těch jeho vrstev, které před tím, než se uspařádají v hledisko na život, existují ve stadiu zrcadlení okolního světa.

Zkrátka nebudeme se zabývat světovým názorem Chaplina, nýbrž jeho apercpci života, z níž vznikají neopakovatelné a nenapodobitelné koncepce takzvaného chaplinavského humoru.

Zorná pole zajícových očí se protínají za jeho zátylkem. Zajíc vidí za sebe. Protože je mu souzena, aby lépe prchal než pronásledoval, nestěžuje si na ta. Ale jeho zorná pole se neprotínají vpředu. Před zajícem je – jemu neviditelný úsek prostoru. A zajíc v úprku může vrazit do překážky stojící před ním.

Zajíc vidí svět jinak než my.

Ovce má oči umístěny tak, že se jejich zorná pole vůbec neprotínají. Ovce vidí dva světy – pravý a levý, jež netvoří vizuální jednotu.

Různé vidění má za následek i různé obrazové výsledky tohoto vidění. Nemluvě už o nejvyšším přepracování viděného v názor a dále v nazírání, když se od ovce a zajíčků dobereme k člověku, obklopenému všemožnými společenskými faktory, jež nakonec všechno bilancují ve **světový názor**.

Jak je umístěno oko – v našem případě oko myslí, jak pozoruje toto oko – v našem případě oko obrazu myslí,

jak vidí toto oko,

oko neobyčejné,

oko Chaplinovo,

oko schopné spatřit Dantovo peklo nebo goyovské capriccio tématu z „Moderní doby“ ve formách bezstarostného veselí?

Toť to, co mne vzrušuje,

co mne zajímá,

čemu chci přijít na kloub;

očíma koho hledí na život Charlie Chaplin?

„Charlie the Kid“, 1937–44

## dar dětského vidění

Je nepochybné, že „tajemství jeho zraku“ je rozluštěno v „Moderní době“. Dokud šlo jen o řádku báječných komedií, o konflikty mezi dobrými a zlými, molými a velkými – dělicími se náhodou zároveň i na chudé a bohaté – jeho zrak se smál i plakal v souladu s jeho tématy. Když se pak v pozdějších dobách, v době americké deprese, počali náhle dobří a zlí „strýci“ projevovat jako reální zástupci nesmiřitelných společenských skupin, Chaplinovy oči nejprve zamžikaly, potom se přimhouřily, ale tvrdošíjně nepřestávaly pohlížet na moderní dobu a zjevy stejně jako dřívě; zřejmě počaly odporovat vlastnímu Chaplinovu tématu. To vedlo k nalomení stylu věci. V tématickém podání – k bizarnosti a zborcení. A co se týče vnitřní tvářnosti Chaplina – k úplnému rozluštění tajemství jeho zraku.

Tím, co povím dále, naprosto nechci říci, že je Chaplin lhostejný k tomu, co se děje kolem něho, nebo že to nechápe (třeba jen zčásti). Mne nezajímá, co chápe. Mne zajímá, jak cítí. Jak se dívá a vidí, když se hrouží „do inspirace“. Kdy se mu vybavuje série vyobrazení výjevů, jimž se směje, a kdy to, co vnímá smíchem, dostává formu komických situací a triků; a jakýma očima

je třeba pohlížet na svět, abychom jej viděli tak, jak se jeví Chaplinovi.

Hlouček kouzelných čínských dětí se směje.

Jeden zůber. Celkový. Další. Záběr zblízka. Pak ze střední vzdálenosti. Zase zblízka.

Čemu se smějí?

Patrně něčemu, co se odehrává v pozadí místnosti.

Co se tam děje?

Na postel se svalil muž. Je zřejmě opilý. A tohoto muže zuřivě políčkuje maličká Číňanka. Děti se otřásají srdečným smíchem.

Ačkoli onen muž je jejich otcem. A maličká Číňanko je jejich motkou. Ale velký muž není vůbec opilý a malinká žena ho vůbec nefackuje pro opilost.

Muž je mrtev. A žena bije nebožtíka po tvářích právě proto, že umřel a nechal ji i ty maličké děti, které se tak zvonivě smějí, nopospas smrti hladem.

Ovšem, to není z Chaplinova filmu.

To letmý přepis úryvku ze skvělého románu André Malrauxe „Lidský úděl“.

Vždycky když uvažuji o Chaplinovi, vybaví se mi onen veselý, smějící se Číňánek, pozorující, jak se směšně klátí hlava velkého muže, vypláceného rukamo maličké ženy.

Není tu důležité, že Číňanka je matka; že muž je nezaměstnaný otec. A už vůbec nezáleží na tom, že je mrtev.

V tom je Chaplinovo tajemství. V tom je tajemství jeho očí. V tom je nenapodobitelný. A v tom je jeho velikost.

...Schopnost vidět nejuděsnější, nejžolostnější, nejtragičtější jevy očima dětského smíška.

Schopnost vidět tyto jevy bezprostředně a prudce – bez moralistně etického přístupu k nim, bez hodnocení i bez posuzování a odsuzování, tak, jak na ně patří ve výbuchu smíchu dítě, to je to, v čem vyniká a v čem je Chaplin nenapodobitelný a jedinečný.

Z té prudké bezprostřednosti pohledu vzniká pocit směšnosti. Pocit se propracovává v koncepci.

Koncepce je trojího druhu.

Zjev je skutečně **prostoduchý** – a chaplinovská opercepce mu dodává podobu nenapodobitelné chaplinovské buffonády.

Zjev je **osobně dramatický** – a z chaplinovské apercepce roste ona humoristická melodramatičnost, jež je v nejlepších číslech jeho individuálního stylu; splynutí úsměvu se slzou.

Slepá dívka může vzbuzovat úsměv, když polévá Chaplina vodou, aniž to pozoruje.

Dívka, jež opět vidí, se může stát melodramatickou, když dotyky prstů se částečně domýšlí, že má před sebou toho, kdo ji miluje a kdo jí vrátil zrak.

Ale tento melodramatismus může být v téže věci ihned šoškovsky postaven na hlavu: motivu slepé dívky odpovídají epizody s „bonvivantem“, kterého Chaplin zachraňuje před sebevraždou; v nich bonvivant poznává svého zachránce a přítele, jen když je „oslepen“ výparry alkoholu.

A konečně zjev je **sociálně tragický** – ne již dětská zábava, ne již problém dětského rozumku, ne již dětská hra – a z pohledu dětského smíška vzniká série hrůzných záběrů „Moderní doby“.

Opilé střetnutí s nezaměstnanými, kteří se vloupali do obchodu...

Scéna s rudým praporečkem...

Epizoda bezděčné provokace u bran stávkující továrny...

Scéna vzpoury ve vězení...

Chaplinův pohled vykřesává jiskru směšného nazírání.

Toto nazírání je zprostředkováno etickou tendencí „Kida“ nebo „Světél velkoměsta“, sentimentální aranžmá štedrovečerní večeře v „Zlatém opojení“, usvědčení v „Psím životě“.

Zdařile v „Poutníkovi“, geniálně ve „Světlech velkoměsta“, nepříhodně v „Moderní době“.



Ale již ona schopnost prudkého nazírání dětským  
očíma. Nazírání bezprostředního. Nazírání  
prvotního, bez moralistně etických úvah a vý-  
kladů. Toť ohromující.

Aplikace a užití.

Zpracování a aranžmá.

Vědomé či bezděčné.

Oddělitelné nebo neodělitelné od prvotní  
„jiskry“.

Cílevědomé nebo indiferentní.

Současné nebo posloupné.

To vše je druhotné. Dostupné. Prozkoumatelné.  
Dosažitelné. Profesionální. Řemeslné. Společné  
všem komickým eposům amerického filmu.

Schopnost **dětsky vidět** – je nenapodobitelná,  
neopakovatelná a vlastní osobně Chaplinovi.

Tak vidí pouze Chaplin.

Všemi zóludy profesionálního opracování stále  
jasně proniká a ohromuje zejména tato vlastnost  
chaplínovské zřítelnice.

Vždy a ve všem: od drobnůstky „Charlie v di-  
vadle“ až po tragédii současnosti v „Moderní  
dabě“.

„Charlie the Kid“, 1937–44



## jeho veličenstvo dítě

„Šťastné jsou pouze děti, ale ani ty ne nadlouho“  
– praví v Gorkém moudrá Vassa Železnovová.

A ne nadlouho, protože přísné „nelze“, jež říkají  
vychovatelé a jež obsahují budoucí normy cho-  
vání, začíná spoutávat svými zákazy bezuzdnost  
dětských tužeb od nejranějších krůčků.

Ten, kdo se nedovede včas podřídit těmto poutům  
a přimět tato omezení, aby mu sloužila, ten, kdo  
bude chtít zůstat dítětem, ač se stal mužem, ten  
nutně bude neuzpůsoben k životu, bude vždy  
v hloupém postavení, bude vyvolávat smích a po-  
směch.

Podmiňuje-li metodika Chaplinova dětského zraku  
výběr témat i pojetí jeho komedií, pak z hlediska  
syžetu jde téměř vždy o komiku situační, vznika-  
jící ze srážky dětsky naivního přístupu k životu  
s přísným, dospělým karatelským tónem života.

Pravým a dojmavým „prosfáčkem božím“, o jehož  
zpodobení snil stárnoucí Wagner, je právě ten  
Chaplin mezi pomyjemi a křivolakými předměst-  
skými uličkami... a nikoli wagnerovský Parsifal,  
stojící v okázalém bayreuthském prostředí tvář  
v tvář svatému Graalu!

Amoralismus krutosti, s nímž dítě přistupuje k je-  
vům a který je v Chaplinově nazírání, v celém  
charakteru hlavní postavy chaplínovských komedií,  
proniká všechny ostatní podmanivé dětské rysy.

Ony kouzelné rysy dětství, které dospělí ztratili  
navždy jako ztracený ráj.

Z toho vyplývá Chaplinova nefalšovaná jímavost,  
jež se téměř vždy dovede vyhnout okázalé senti-  
mentalitě.

Tato jímavost je někdy s to dosáhnout skaro pa-  
tosu. Téměř jako katarze vyznívá závěr „Poutníka“,  
kdy šerif, ztrativ trpělivost, uštědří Chaplinovi ko-  
panec, když Chaplin nepochopil jeho dobrý úmysl  
umožnit uprchlému restanci, oby přeběhl přes  
hranice do Mexika.

Když šerif zjistil, jak ušlechtilá je dětská duše uprchlého trestance Chaplina, vydávajícího se podvodně za kozatele, ale zachránivšího přitom peníze malé místní modlitebny, nechtěl zůstat pozadu v ušlechtilosti.

Vede Chaplina podél mexické hranice, na jejíž druhé straně je svoboda, a všemožně se snaží, aby Chaplina napadlo využít tohoto sousedství k útěku.

Chaplin to za nic na světě nechápe.

Šerif, ztrativ trpělivost, ho posílá pro ... květinu na druhou stranu hranice.

Chaplin poslušně přelézá příkop, oddělující svobodu od okovů.

Šerif spokojeně odjíždí.

Ale dětsky čestný Chaplin ho dohání, podóvoje mu žádaný kvitek.

Kopanec do zadku rozuzluje dramotický uzel.

Choplinovi je vrácena svoboda.

A nejgeniálnější závěr ze všech jeho filmů: Choplin se vzdaluje 'svými trhanými krůčky od objektivu do diafragmatu. Po hraniční čáře – jednou nohou v Americe, druhou – v Mexiku.

Jako vždy nejskvělejším detailem, epizodou nebo scénou jsou ve filmu ty, jež mimo jiné jsou výrazem či symbolem autorovy metody, vyplývající ze zvláštní povahy autorovy individuality.

Tak je tomu i zde.

Jednou nohou na území šerifa, zákona a trestanecké koule, druhou – na území svobody od zákona, odpovědnosti, soudu a policie.

Poslední zůvěr v „Poutníkovi“ – je něco jako nárys Chaplinova charakteru. Průběžné schéma konfliktů všech jeho filmů, které vyúsťují do jedné a téže situace. Diagram metody, s jejíž pomocí dosahuje Chaplin svých podivuhodných efektů.

Útek do diafragmatu, toť téměř symbol bezvýchadnosti dospěláha polodítěte v prostředí a ve společnosti lidí, jejichž dospělost je dovršena.

„Charlie the Kid“, 1937–44

## rovnoprávnost

### složek

### uměleckého

### díla

## jednota uměleckého díla

Je několik způsobů, jimiž se docíluje určité konstrukční pevnosti a celistvosti díla.

Jedním z nejprostších je **opakování**, jehož užití jsme nejednou zkoumali na ukázkách z Puškinovy tvorby.

Prvek opakování má nesmírný význam v hudbě. Hudební skladba má určité téma, které v jistých intervalech prostupuje veškerý materiál, prodávajíc postupně změny.

Docela tak se i v poezii opakuje, ať už se změnomi nebo beze změn, jakýsi jeden obraz, určitá rytmická figura, nějaký prvek syžetu či melodie.

Podobné návraty napomáhají hlavně tomu, že se vytváří pocit jednoty věci.

Toto opakování může být někdy ukryto téměř nepostizitelně ve tkáni díla, třeba tehdy, když, řekněme, vzdálenost a intenzita jednotlivých přízvuků jsou v určitých přísně stanovených matematických poměrech (rytmus).

Je to naprosto jasné, že takové prvky kompoziční vazby patří do okruhu nejprostších prostředků, jimiž se zajišťuje celistvost věci a jistá zákonitá souvztažnost jejích složek.

„Problémy kompozice“, 1946

## orchestrace uměleckého díla

V otázkách výrazových prostředků, paužitelných ve filmu, panuje – podle mého soudu – jeden náramně chybný, třebaže velmi rozšířený názor. Je to názor, že ve filmu je dobrá hudba, kterou není slyšet; práce kameramana, jež je nepozorovatelná; mistrovství režiséra, jež nelze rozpoznat.

V případě barvy se tento názor formuluje tak, že je dobrý takový barevný film, kde na sebe barva neupozorňuje.

Zdá se mi, že tento názor je neschopnost, povýšená na princip, neschopnost zvládnout celý komplex výrazových prostředků, zúčastněných na tvorbě organicky celistvého filmového díla.

Je příznačné, že tohoto stanoviska se přidržují obyčejně režiséři, kteří se omezují na práci s hercem, a přitom si naprosto nevědí rady s jinými filmovými složkami (mezi ně patří práce s kameramanem, skladatelem, výtvarníkem atd., práce s hudbou, záběrem, krajinou, střihem, barvou atd.).

A zatím se mně zdá, že spousta tak rozmanitých filmových prostředků ukládá tvůrci filmu jako zóvaznou povinnost, aby nijak „neutiskoval“ jednu výrazovou sféru druhou.

Filmový tvůrce musí naopak umět z každé sféry vytěžit všechny možnosti v ní skryté a poskytovat jí v celkovém ansámblu filmu vše, co jí patří.

Schválně mluvím o „ansámblu“, neboť zcela tak, jako třeba herecký ansámbl drží pohromadě tím, že každému jeho členu je poskytována maximální možnost vlastního projevu, a tyto jednotlivé projevy se dovedně sumírují jejich „orchestrací“, zcela tak i celý komplex filmových výrazových prostředků musí usilovat o krajní výraznost všech – při maximální „moudrosti“ vzájemného respektu.



Mluví schválně i a orchestru, neboť orchestr v tomto smyslu navždy zůstane pravzorem pro to, jak si počínat. Neboť v orchestru se nesetkáváme s nepřetržitým řevem „tutti“, nýbrž s nóravně moudře sladěnou vzájemnou činností a vzájemnou změnou hudebních výrazových prostředků v jednotlivých „partiiích“, jež nepřekážejí vedoucím mezi nimi, aby zůstaly vedoucími, a dovolují každé složce v potřebné chvíli, aby se co možná nejreliefněji – a z hlediska tématu obsahu co nejúčelněji – ukázalo v plném lesku.

Docela tak i výrazový celek filmu nemůže být založen na vzájemném utiskování jednotlivých úseků, na „neutralizaci“ jedněch ve prospěch druhých, ale na tom, že v potřebné chvíli se moudře vyzvednou do popředí zejména ty výrazové prostředky, jimiž se v daném okamžiku dá nejuplněji vyjádřit prvek, který v daných podmínkách vede co nejbezprostředněji k nejuplněnějšímu vyslovení obsahu, smyslu, tématu či ideje díla.

„Barvitý film“, 1948

## režie a řád uměleckého díla

Kdy nutně dochází ke „srážce“? Kdy se zákonitě projevuje režisérova „zlovůle“? Především v tam případech, když se některý z rovnoprávných členů kolektivu ještě nedopracoval k pochopení stylu věci. Neboť bez ohledu na všelijaké řeči o diktatuře apod. je to režisér, kdo musí odpovídat za celistvost, za jednotu, za stylistický komplex věci. Taková je již jeho funkce. Režisér zrozená v tomto smyslu – sjednocovatel. Je možné i žádoucí, aby stylovou jednotu vypracovával celý kolektiv. Zde je však divadlo v lepším pastevní. Zkušební období probíhá za společného růstu v práci na inscenaci a kolem ní. Jednotlivá individualita vrůstá do celkové koncepce, do jednotné podoby díla.

Ve filmu je to mnohem složitější. Téměř naprosta nezměnitelnost toho, co jednou již bylo zachyceno na filmový pás – tj. představy, zachycené v očišlovaném „železném“ scénóři – bez možnosti „vnuknutí“ na generální zkoušce – vše to je složitější nejen způsobem práce, ale i stupněm účasti a procentem přítomnosti při natáčení. A snad největší potíž je v tom, když sám herec má skloubit herecké vyřešení úlohy se stylistickou fakturou specifických prvků filmu, kterou je herec zřídka kdy schopen postihnout a pochopit. Například kompoziční linie záběru a střihu musí být samozřejmě v jednotném proudu s ostatními prvky; ne jakýkoli řád hudby, ne jakýkoli odstín v pojetí úlohy, ne jakékoli seřízení záběru a ne jakýkoli řád montážní faktury budou navzájem korespondovat. Tudiž žádný z oněch sjednocujících tvůrčích prvků není již svobodný. Žódnému již není dovoleno, aby vybočil z „proudu“, sice by nevyhnutelně nastal zmatek. Doplňte si to ještě specifičností filmové práce. Třeba aspoň tím, že herec nemá možnost nabýt plné představy o všech částech notáčení jako třeba herec v divadle, kde tvůrčí spoluúčast, třeba jen pouhá přítomnost, je nejen žádoucí, ale i nutná ve všech částech zrodu inscenace během zkoušek.

Proto filmový herec musí mít také i velkou intuitivní citlivost ke stylu a proudu, jímž probíhá celková stavba díla. Často sebenepotrnnější vpád jeho stylu, jenž je v rozporu s vnitřní koncepcí, udržující v jednotném proudu a stylu i skladebný graf po celé délce řozených plastických záběrů (až po úhel, pod nímž je natáčeno žitné pole nebo ráz načního osvětlení), každá cizí intonace nebo jiný rytmus pohybu – není už vůbec jen vnitřní odchylkou od celkového pojetí úlohy, ale prvkem z „jiné opery“, prvkem jiné roviny, a to roviny, jež se hodí do... jiného filmu!

Herecká citlivost, posílená režisérovým vysvětlením a předvedením – či spíše stylistickým zdůvodněním – napomáhá herci najít rovinu, v níž mají být

zřejmě řešeny i ostatní prvky. Intonační řád, odpovídající faktuře tak populární Šiškinovy „Medvědice s medviďaty“, sotva dobře vyzní ve filmu, vyžadujícím stylistické stavby à la Serov! Vždyť totéž musí vyjadřovat i faktura orchestrace. Skladatel se nezmýlí v timbrech. Realistická lidová melodie se nemusí podávat naturalisticky – na lidovém nástroji.

„Vlci o ovce“ (Režisér a herec), 1935



## opak pravdy ve jménu pravděpodobnosti

Sotva se „Poťomkin“ objevil na plátnech SSSR, vypukl ve veřejnosti rozruch.

Rozruch kvůli... plagiátu.

Způsobil jej jakýsi soudruh, který se vydával za bývalého účastníka povstání.

Podstata jeho nároku byla poněkud nejasná, neboť žádné literární materiály o povstání nena-psal.

Ale měl za to, že jako přímý účastník události má nároky na část honoráře, který patřil mně a scenáristce Agadžanovové.

Požadavek byl zmatený, křiklavý a nepřilíš pochopitelný.

Ale všude a všem tok imponovalo jeho prohlášení, že „stól pod plachtou při popravě na zádi“, že se záležitost nakonec dostala k soudu.

Drtvým argumentem se zdál fakt, že onen soudruh „stál pod plachtou“, a průvníci by byli už mólém ochotni začít uvažovat o případu ošizeného účastníka události na „Poťomkinu“ – když tu náhle celý ten rozruch a všechny křiklavé nároky ostudně splaskly.

Přišlo se na věc, na kterou v zápalu sporů zapomněl dokonce sám režisér.

Uvedený soudruh tvrdil, že „stál pod plachtou“.

Ale promiňte...

Vždyť ve skutečnosti nikdo pod plachtou nestál.

Ani nemohl stát.

Z těch prostých důvodů, že nikdo nikdy nikoho na „Poťomkinu“ plachtou nepokrýval!

Scéna s námořníky, na něž byla hozena plachta, byla... čistě režisérským výmyslem!

Velice přesně si pomatují, jak se můj poradce a námořní expert, bývalý lodní důstojník (jenž mimochodem řečeno ve filmu hrál úlohu Maťušenka) chytal zoufale za hlavu, když jsem dostal nápad,

abych dal před popravou námořníky přikrýt plachtou!

„Vždyť se nám vysmějí...“ úpěl. „Tak se to nikdy nedělalo!“

A pak mi podrobně vysvětlil, že se před popravou na palubu opravdu přinášela plachta. Ale z docela jiných důvodů; kladla se odsouzcencům pod nohy, aby jejich krev nepotřísnila palubu...

„A vy chcete námořníky přikrýt plachtou! Vysmějí se nám!“

Pamatuji se, že jsem zavrčel:

„Vysmějí-li se – tak po zásluze. Bude to jen proto, že jsme to neuměli udělat.“

A dal jsem pokyn, aby scéna byla provedena v té podobě, v níž je ve filmu podnes.

Pazději se právě tento detail, v němž jakoby izolovaná skupina povstalců byla vyloučena ze života; stal jednou z nejsilnějších scén filmu.

Obraz obrovsky znásobeného šátku, uvazovaného přes oči odsouzcenců, obraz obrovitého rubáše, přehozeného přes hlouček živých, se stal dodatečně tak emocionálně přesvědčivý, že v něm zmizela věcná „nepřesnost“, jež mimá jiné byla známa jen velice úzkému kruhu znalců a odborníků...

Tak byla potvrzena správnost Goethových slov: „Opak pravdy ve jménu pravděpodobnosti.“

V tomto bodě „vybuchl“ i náš hrozný žalobce, jenž prý stál pod plachtou ve chvíli popravu na zádi: ukázalo se, že jeho tvrzení jsou rovněž... „opakem pravdy“ a, bez ohledu na veškerou „pravděpodobnost“ jeho tvrzení, stihla ho ostuda.

Scéna ve filmu zůstala.

Stala se organickou součástí události.

A co je nejdůležitější: nikdo se jí nikdy a nikde nesmál...

„Dvanáct apoštolů“, 1945

## newtonovo jablko asociací

Běžná představa o genialitě – nikoli bezdůvodně – je u nás vždycky spjata s něčím na způsob Newtonova jablka neb poskakující pokličky na čajové konvici Foradayovy matky.

Nikali bezdůvodně, protože umění vyčíst z dílčího případu obecnou zákonitost a dále jí užitečně využít v různých odvětvích lidské činnosti opravdu souvisí s jednou vlastností, která patří k těm, z nichž se skládá složitý psychický aparát geniův.

Při běžném pohledu – v názorném aspektu – se tato vlastnost vykládá prostěji: jako schopnost přenášet závěry z náhodného malého zjevu na jev neočekávaně jiný, velký.

Něco, co se týká padajícího jablka, na cosi, co se týká... zeměkoule. Zákon přitažlivosti zemské. Provede-li hrdina filmu něco takového – v divákově se okamžitě, „reflektoricky“ zapínají asociace, jež obvykle vznikají okolo problému geniality.

A znak geniality zazáří jako svatozář kolem mého knížete.

Ve filmu má jedinou příležitost, jak by se blýskl genialitou – strategickým plánem bitvy no zmrzlém jezeře.

Proslavil se „kleštěmi“, do nichž stiskl „železného kance“ rytířů, těmi kleštěmi „úplného obklíčení“ nepřítelů, o kterém sní vojevůdci všech dob, těmi kleštěmi, které před Alexandrem navěky proslavily toho, kdo je uskutečnil první, Hannibala v bitvě u Cannes, a mnohem více vojevůdce Rudé armády, kteří jich použili ještě skvěleji u Stalingradu. Úkol filmu je tedy jasný. Musí být nějaké „Newtonovo jablko“, jež Alexandrovi ve chvíli úvah o nadcházejícím boji napovědělo strategický obraz bitvy na zamrzlém jezeře.

Podobná situace velice ztěžuje vynálezcovu čin-

nost. Nejtěžší ze všeho je „vynolézání“ postavy, když je předem přísně, až „do definice“ zformulována bezprostřední „poptávka“ po ní. Tady máš definici toho, co je zapotřebí – vytvoř z ní postavu. Organicky a nerušeně probíhá proces jinak: obrazné procitování tématu a postupná krystalizace myšlenkové definice (teze) probíhá tak, jako by se prolínaly o opracovávaly současně.

Je-li zde však již uzavřená, vyslovená definice, je velmi obtížné znovu ji pohroužit do vývařiska bezprostředního, prvotního, „inspiračního“ emocionálního citění, překypujícího obrazy.

Na tom si „lámou vaz“ četní dramatikové o spisovatelé přítomnosti i minulosti, když mají co dělat s „problémovými“ hrami, hrami „à la thèse“, hrami, jimž je určeno, aby na osudech jednajících osob a ve hře herců předvedly předem vyzcelovou tezi, „paragraf“, místo aby se z obecné ideje – zároveň s vibrujícím životem v díle – vyloupila i teze, která by vyzněla jako nejrelievnější kontura obecné myšlenky v tématu – ideje, z níž věc vznikla. Kromě toho, někdy takto položená otázka vede ke zřejmě vykonstruovaným „nápadům“ v podstatě čistě mechanické povahy.

Co se dá dělat! V našem přípodě to dopadlo právě tak: formulace provedení „objednávky“ podmiňovala přirozené vyrůstání scény přímo z vnitřního popudu, vnitřního vzruchu – nechávajíc definici definici a snažíc se okamžitě na sebe vzít obraznou formu.

Nedá se nic dělat!

Je třeba „hledat způsob“, „zkoušet“ a vědomě se pouštět do hry s „námětem a výběrem“, která probíhá téměř nekontrolovaně, když držíte pór „hnědáků“ – vědomí a obrazné myšlení – na jedné ztuha natažené uzdě, nutice je stejně kluhat k jedinému cíli, k moudré obzornosti celku.

Zočnete hódat, zkoušet a aplikovat.

Co by tak asi mohl Alexandr uvidět v noci před bojem, oby ho napadlo, jakým operačním schématem se dají Němci porazit nejsnadněji?

Vždyť přitom i samo schéma je už od počátku známo:

Nedovolit, aby klín prorazil vojskem,  
učinit, aby klín uvózil.

Potom se shluknout ze všech stran i zezadu.

A bít, bít, bít.

Klín. Klín uváže ...

Pavlenko je hotov s „obrazem“: noc před bitvou, samozřejmě, ohně. Samozřejmě, polena. A ovšem rozštípaná.

Sekera norozila na suk. Sekera se zasekla ...  
uvózla ...

Verva počátečního „fantazírování“ slábne a slábne. Je to příliš nevýrazné. Chybí tomu barvitost. Je to tak nepravdivé! Zkuste si představit ruské bojovníky v lesích u ohňů, složených z pečlivě našťípaného poliva, takového, jaké snaživě přikládáme do kochlových kamen v Pavlenkově bytě, v křídle onoho domu, kde podle pověsti bydlela rodina Rostovových a kde se nyní usídlil Svaz sovětských spisovatelů. V témž křídle, kde prý ležel roněný Andrej Bolkonckij ...

Oběma nám je poněkud trapně a překotně jeden druhého přelháváme: jeden z nás úplně zapomněl, že je někde očekován, a druhý nutně měl už kdesi být.

Příštího dne a poleně – ani zmínka.

A proč přivádět Alexandra na myšlenku o uvóznuším klínu? Co ho upoutat ledem, který nesnese tíhu rytířů? (Vědomí této okolnosti bylo rovněž součástí Alexondrových plónů. A skutečně, led neudržel váhy v ponice ustupujících rytířů, oblečených do těžkého brnění, ve chvíli, kdy se nakupili u vysokého břehu Čudského jezera.)

Nu což, uvidíme ...

Ihned je hotov i „obroz“. Po ledě u břehu běží ...  
kočka.

U břehu je led tenký ...

Led ... se prolomí ... pod ... kočkou ...

Kretenismus tohoto nápadu nás dusí!

Oba jsme úplně zopomněli! Vždyť Pavlenka už

dávno zase kdesi kdosi čeká, já taky jsem někde očekáván ...

Uplynulo několik dalších dnů ...

A pořád je to stejné. Nevím, jak Pavlenko, ale já nemohu v noci usnout.

Kolem mne v naštipaných polenech váznou sekery a na ledě klapýtají kočky; potom se pod sekerami boří led a kočky se zasekávají do polen ...

U všech čertů!

Jaké haraburdí se hrne člověku do hlavy, když nemůže spát a převaluje se z boku na bok!

Ruka se natahuje k etažeru s knihami.

Pro rozptýlení.

V ruce se objeví sbírka ruských „rozsmárných“ bajek.

Skoro hned na začátku je ... „O lišce a zajíci“.

Můj bože!

Jak jen jsem mohl zapomenout na tuto svou oblíbenou povídačku?

Salto z postele k telefonu.

Nadšeně řvu do telefonu:

– Mám to!

Někdo začne u ohně vypravovat bajku.

Bajku „O lišce a zajíci“.

O tom, jak zajíc proskočil mezi dvěma břízami.

O tom, jak liška ženoucí se za ním uvízla. „vklínila se“ mezi ty břízy ...

Asi po půlhodině společného úsilí bajka dostává podobu, v níž se dostala do filmu.

„Pravé prostředky vynalézavosti“, 1946

## trajektorie oka

Umění obrazové kompozice je založeno právě na tom, aby divákova pozornost byla vedena zejména takovým postupem, tj. v takové posloupnosti, kterou autor stanoví pro pohyb divákova oka po plátně obrazu (nebo po ploše promítacího plátna, jde-li o vyobrazení filmové).

Není bez zajímavosti, že v raném vývojovém stupni malby, dokud pojem „cesta oka“ ještě příliš splýval s představou skutečné ... cesty, se do obrazu také opravdu zavádělo ... **předmětné zobrazování cesty**, na kterou se rozmístovoly události v pořadí, v němž měly být vnímány. To se týkalo hlavně posloupnosti různých výjevů, jež bývaly, jak známo, v těch dobách vyobrazovány na jednom obraze přesto, že se odehrávaly v různých dobách. Výjevy, které má divák vidět v předpokládané posloupnosti, jsou rozestaveny na takové cestě. Tak třeba na obraze „Sen Eliášův v poušti“ od Dirka Boutse je v popředí spící Eliáš a do pozadí se vine cesta, na níž je zobrazen týž Eliáš, jak po ní kráčí. V „klanění pastýřů“ od Domenica Ghirlandacia je v popředí výjev tří králů u jesliček a z pozadí obrazu se k tomuto výjevu vine cesta, po níž jedou tři králové. Takto cesta spojuje dva výjevy, které od sebe dělí 13 dní (24. prosinec a 6. leden)!

Stejně tak Hans Memling své výjevy sedmi poštjových dní rozmisťuje po ulicích města.

Teprve později, až už se podobné časové skoky přestaly proktikovat na ploše jednoho obrazu, vymizela i „předmětné zobrazovaná cesta jako prostředek, jímž se nastiňoval pastup při prohlížení obrazu.

**Cesta předmětná** byla nahrazena **cestou oka**, a tím **oblast ilustrativní** byla nahrazena **oblastí kompoziční**.

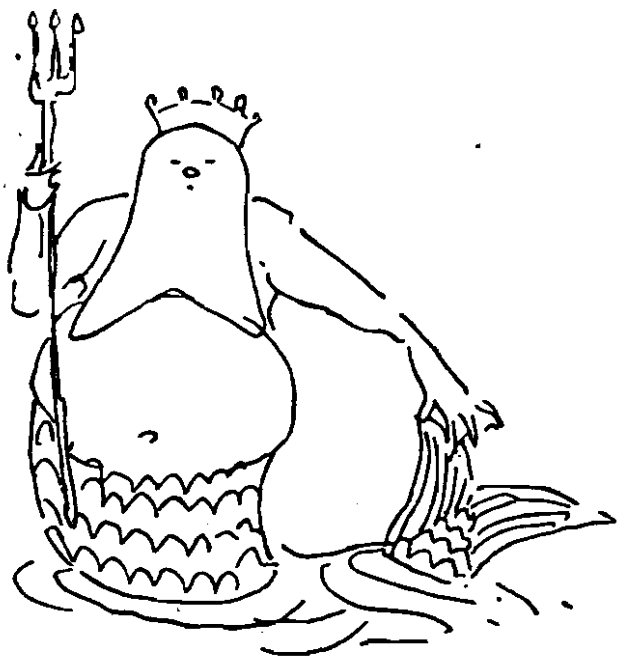
Klasickým příkladem v tom ohledu zůstává „Zjevení Krista lidu“ A. Ivanova, kde kompozice je budována podle zatáčející se křivky, jejímž konečným bodem je rozměrem sice nejmenší, ale tematicky nejdůležitější postava – postava přibližujícího se Krista. Tato křivka vede divákovu pozornost tak, jak je to malířovým přáním, po ploše obrazu právě k této postavičce v pozadí.

Prostředky bývají ca nejrozmanitější, ačkoli jeden je vždy společný: v obraze je vždycky něco, co rázem upoutá pozornost, jež se teprve odtud pohybuje tak, jak to chtěl malíř. Tato cesta pohledu



může být vyznačena buď linií pohybu grafické kompozice, nebo stupňováním tónů anebo i skupením a „hrou“ vyobrazených postav (např. klasický případ postupného výkladu „hry postav“ provedl Rodin rozbořem Watteauova plátna „L'Embarquement pour Cythère“ – jak uvádí Paul Gsell ve své knize a Augustu Radinovi).

„Vertikální montáž“, III, 1941



## o realitě a realismech

Všechny školy a směry odmítaly a svrhovaly předchozí vždy pod jedním a týmž heslem: pod heslem většího přiblížení k realitě. Otázka však tkvěla v tom, kde a v čem viděly tuto „rozhodující“ stránku reality.

Pod heslem „realismu“, pokaždé jinak jednostranně pojímaného, atakovaly podmínečnost „realismu“ předcházejícího.

A když měly úspěch na jednom úseku, platily zároveň daň nových těžkých podmínečností na jiných...

Třebaže střídající se směry samy sebe neoznačují za „realistické“ – často i úplně naopak – přece pod zarným úhlem stále téhož tíhnutí k pravé a jediné realitě vznikají v různých dobách tak různorodé zjevy, jako je Zolův naturalismus a Mallarméův symbolismus. A nejde o nic jiného než o to, že jeden spatřuje větší přiblížení k realismu v hypertrofii zvláštního na úkor obecného. A druhý buduje své citění „realismu“ jedine na smyslových nuancích (ovšem plně reálných) slovně obrazných sauzvuků na úkor veškeré konkrétní reality obsahu a smyslu.

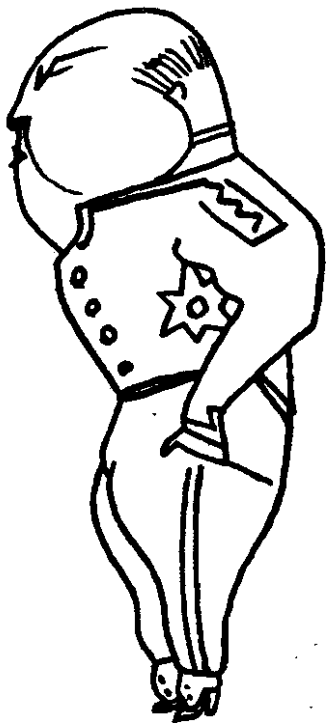
Impresionismus spatřuje realitu jen v jedinečném a neopakovatelném, letmo zachyceném aspektu jevu. Ale pro „okademismus“ je vrchol realismu jen v „neměnné“ hmotnosti jevu, osvobozeného od všech jeho letmých vzhledů, domnělých modifikací, chvilkových „optických“ proměn, nedotýkajících se jeho kuse pojaté „podstaty“.

Jeden směr ve výtvarném umění, veden snahou co možná nejúplněji podat realitu pohybu, dospěl k „osminahým“ postavám a říká si „futurismus“. Druhý vidí reálnost obrazů jedine ve fyzickém materiálu barev, nonesených na plátno, načež třetí vyvazuje z toho další, logicky důsledný krok, říká si „tactilismus“ a vytýčuje novou metodu vnímání podobných „realit“, založenou na tom,

že se výtvarná díla vnímají pomocí doteku – hmatem prstů. Ovšem, žádný z těchto tří směrů si neříká „realismus“. A aby třeba takový Fernand Léger zdůvodnil své koncepty, dosti daleké od Surikova nebo Serova, dovolává se přímo práva na „vlastní“ realismus, vyplývající z „plynulosti“ a „střídaní“ „realismů vůbec“.

Každá epocha má svůj realismus, jehož koncepty je více méně závislá na předcházejících epochách. Někdy je jejich popřením. Často pokračuje v jejich linii. Realismus primitivů – to není realismus renesance, a realismus Delacroixe se diametrálně liší od realismu Ingresova.

„Dvacet“, 1940



## plán díla a tvůrčí »vnuknutí«

Zbývá jen odpovědět ještě na otázku, kterou obvykle klade většina posluchačů nebo čtenářů, když jim vykládáte o zókonitostech kompozičních konstrukcí: „Byl jste si toho předem vědom? Chtěl jste to tak předem? Uvažoval jste o tom všem předem?“

Podobné otázky obvykle dokazují, že tazatel nemá nejmenší ponětí o tom, jak ve skutečnosti probíhá tvůrčí proces.

Je mylná domněnka, že sestavili se definitivní, jak se říká – „železný“ režisérský scénář, je tím uzavřen tvůrčí proces a práce na stanovení nějakých nezvratných kompozičních formulí, které a priori určují konstrukci díla do všech podrobností.

Tomu tak naprosto není, nebo lépe řečeno, je tomu tak jen do určité míry.

Zvláště tomu tak není ve scénách a epizodách „symfonické“ povahy, kde záběry jsou spjaty nějakým širokým, dynamicky se rozvíjícím emocionálním tématem a ne jen pásmem syžetových fází, jež mohou být jen v určitém pořádku a v určité posloupnosti, jak to předpisuje běžná logika. S touto otázkou je těsně spjata i jiná věc, a to, že v období práce si člověk **neformuluje** všelijaká ta „jak a proč“, která mu napovídá ten či onen postup, ta nebo ona „souvztažnost“, pro niž se rozhoduje. Zdůvodněný výběr nevystupuje v logické hodnocení, jak se to děje při analýze ex post... ale v přímý čin.

**Myšlenka se nevykládá rozumovými úvahami, ale ztvárňuje se záběry a kompozičními postupy.**

Mimoděk si vzpomínám na Oscara Wildea, který pravil, že umělcovy ideje nepřicházejí na svět nahé, aby se teprve přioděly do mramoru, barev a tónů.

Umělec myslí bezprostředně hrou svých prostředků

a materiálů. Jeho myšlenka přechází v bezprostřední čin, formulovaný nikoli formulí, ale formou. (Nechť mi čtenář promine tuto aliteraci, ale ona náramně pěkně ukazuje na spojitost těchto tří pojmů.)

Ovšem i při této bezprostřednosti se ve vědomí vynořují nevyhnutelné zákonitosti, zdůvodnění a motivoce právě takového a ne jiného postupu (někdy dokonce se chce je vyslovit), ale vědomí se nezdržuje, oby tyto motivy „dopovědělo“, a spěchá, aby dovršilo samotné dílo. A práce na luštění oněch „zdůvodnění“ je už spíše zóležitostí rozkoše z rozborů ex post, k nimž dochází někdy až za mnoho let po „horečce“ tvůrčího „aktu“, o němž psal Richard Wagner, když v rozmachu tvůrčího zápalu r. 1853 zdůvodňoval svou nechuť ke spolupráci v teoretickém časopise, připravovaném jeho přáteli: „Když se jedná, nevysvětluje se.“

„Vertikální montáž“, III, 1941

## sergej ejzenštejn- klasik filmové tvorby a teorie

(23. 1. 1898 až 11. 2. 1948)

Roku 1926 se stal mladý, tehdy teprve osmadvacetiletý sovětský režisér Sergej Michailovič Ejzenštejn svým filmem *Křižník Potomkin* téměř přes noc světově známým umělcem. Již jeho předchozí výtvarnická a režisérská činnost v průbojném divadle Proletkult byla významným obdobím objevného hledání uměleckých výrazových prostředků nového obsahu sovětského revolučního divadla. Avšak teprve činnost ve filmu objevila jeho specifický talent, který dal sovětské i světové kinematografii umělecká díla, jimiž Ejzenštejn znamená pro film totéž, co znamená pro divadlo Shakespeare, pro malířství Rembrandt a pro hudbu Beethoven.

Každý Ejzenštejnův film objevoval svým revolučním tématem a jeho pojetím i způsobem uměleckého vyjádření vždy něco závažně nového, něco předtím neznámého anebo neuplatněného, něco, čím Ejzenštejn razil nové cesty filmové tvorby i teorie. Ve všech jeho filmech byly odvážné a průbojné tvůrčí podněty, strhující revoluční patos a průkopnický umělecký přínos, a to v tak bohaté míře, s jakou jsme se do té doby v kinematografii nesetkali. Proto byl každý jeho film jakoby výzvau filmovým pracovníkům, aby svým osobitým tvůrčím přínosem následovali a pokračovali v objevování vlastní, specifické umělecké řeči kinematografie a při-

spívali svou tvorbou k vytváření svébytného filmového umění.

Přítom počet Eizenštejnových filmů není veliký. Nepočítáme-li dva krátkometrážní filmy – filmový fejtan **Deník Glumova** (1923), natočený pro aktualizovanou Ostrovského hru I chytrák se spálí v divadle Proletkult, který Eizenštejn označil jako „vzorník filmových možností“, a kostýmní burlesku **Bouře v La Sarras** (Spoutaná a osvobozená kinematografie; 1929), natočenou ve Švýcarsku, jejíž negativ se ztratil, takže nikdy nemohla být promítána – je to devět filmů: **Stávka** (1924), která maskevska Pravda acenila jako „první revoluční dílo naší kinematografie“; **Křížník Pořomkin** (1925), jenž je podle všech mezinárodních hadnaceni až pa bruselské z r. 1958 největším dílem dosavadní světové filmové tvorby vůbec; revaluční epepej **Okřabr** (Deset dnů, které atřásly světem, 1927) s herecky poprvé podanou postavou Lenina; „patetická panoráma kolektivizace“, již je podle Henri Barbusse **Generální linie** (Staré a nové, 1929); torza v Americe natáčeného filmu **Ať žije Mexiko!** (1931–1932), který Eizenštejn zamýšlel jako epepej „spalečenské mnohovrstvenosti Mexika“, z jehož nařilmovaného materiálu byly v USA bez Eizenštejnovy spoluúčasti udělaný filmy Nad Mexikem hřmí, Čas na slunci, Den smrti a jiné; nedokančený a do kin neuvedený film **Běžin luh** (1936–1937), jehož negativ propadl za války zkáže; historický film **Alexandr Něvský** (1938), nazvaný v Sadoulových Dějinách filmu „symfonie v bílém“; a poslední Eizenštejnovo díla, „největší historický film, jaký byl dosud vytvořen“, jímž je podle slov Charlie Chaplina **Ivan Hrozný** (první část 1944; druhá část 1946, uvedena da kin raku 1958).

Souběžně s tvorbou filmů anebo i divadelních inscenací, jako například Wagnerovy opery **Valkýra** r. 1940, vznikaly v letech 1923 až 1948 Eizenštejnovy vynikající teoretické studie a živé publicistické statě. V nich se projevoval obdobně výrazně a objevně slovem jako obrazem, zvukem a barvou ve svých filmech. Řešil základní otázky kinematografie a umění vůbec i speciální problémy své vlastní tvůrčí práce. Směle zaujímal stanovisko k závažným jevům umění a života. Prováděl hlubaké rozbory, kritické saudy a přesvědčivau propagaci významných průbajných filmů a tvůrčích metod, které razily nové cesty umění kinematografie. Polemizoval s odlišnými názory pazarně odstíněným tónem podle toho, zda šla o přátele a odpůrce nebo o ne-

přátele. Vyprávěl o své minulé, přítomné i budoucí práci. Prapagoval. Papularizoval. Bajoval.

Charakter a stavba Eizenštejnových teoretických prací nás upoutají svou hloubkou i šíří. Mají žánrovou pestrost od fejletonu až po nejdnaročnejší studii. Najdeme v nich prvky humaru, beletrizace, odbočování, vsuvky, profinání, detaily, matematiku, fyziku, hudební vědu, poetiku atd. Vidíme i montážní stavbu vět: Nejednou je věta rozdělena uprostřed tečkou aneba pa ní následují neúplné věty, často jen slova, zvalání, obrazy. Jako by tím dlouhý záběr byl rozdělen montážně na kratší, z různého pohledu, s různou délkau. A vždy má tato stavba dramatazační funkci. Tvoří nový pohled. Probouzí zájem. Zvyšuje napětí.

Padle témat a žánrů je možno rozdělit Eizenštejnovu teareticko-publicistickou tvorbu do pěti hlavních skupin: 1. publicistické statě ke kulturně politickým a obecným otázkám života a umění, 2. problémy spojené s historií sovětského filmu, 3. kritiky a rozbory filmů a tvůrčí portréty umělců, 4. otázky filmové režie, dramaturgie, estetiky a teorie, 5. studie o vlastní tvorbě.

Souhrn těchto dvou set studií a statí představuje dosud nejvýznamnější estetiku filmu, objevující specifickou řeč filmového umění nejen obecně, ale s úsilím o socialistický názor, a ta již v době, kdy marxistická estetika a filmová estetika vůbec byly teprve na samém začátku svého vývoje. Eizenštejn se k tomu vědomě hlásil: „Pravým základem estetiky a smyslem práce s novou technikou je, bude a nadále zůstane hluboká ideovost tématu a obsahu, pro něž stále dokonalejší výrozové prostředky budou vždy jen prostředky vyjadřování vysokých forem světavěha názaru – vyjadřování vysoké ideje komunismu.“ Dokazoval to celou svou činností.

„Bušil filmovou pěstí do cizí ideologie a estetiky,“ napsal o něm Vsevolod Višněvskij. Přítom oprávněně připomínal, že to bylo už v době, kdy za Nepu byl repertoár sovětských kin zamořen dovozem buržoazních psychologických, milostných, dobradružných a podobných, většinou nevalných filmů ze zahraničí a kdy se sovětský film teprve obtížně radil.

Tehdy roku 1923 vyšla v Majakovského revui LEF (Levyj front iskusstv) první Eizenštejnovo teoretická stat **Montáž atrakcionů**. Byla ta tvůrčí deklarace na podkladě zkušeností v divadle Proletkult, mnohokrát upadaná jako deklarace formalismu, přestože Eizen-

stejn vždy zcela jasně zdůrazňuje, že jde o tvůrčí metodu s revolučně ideovým cílem dosáhnout neotřetými uměleckými prostředky agitačního účinku, „splnit agitační úkol“. Zcela zřetelné to bylo už jen z názvu dvou dalších teoretických studií deklarací, uveřejněných o dva roky později konkrétně již k otázkám kinematografie na základě poznatků z natáčení filmu Stávka a z přípravy filmu Křižník Pořomkín: **Metoda vytvoření dělnické kinematografie a K otázce materialistického přístupu k formě**. Avšak konzervativní kritiky a netvůrčí epigony, nebo i poctivé, ale v poměru k umění konvenční lidi dráždila už jen ta dvě cizí a neobvyklá slova „montáž atrakcionů“, jejichž zamýšlený revoluční smysl nechťeli nebo nedovedli pochopit.

„Atrakciony“ byly otřesné, vzrušující, nezapomenutelné scény, výjevy a prvky, které byly záměrným tvůrčím způsobem („montáží“) uplatněny zdůrazněně a působivě v dramatické stavbě díla. Najdeme je v kterémkoli významném uměleckém díle. Najdeme je samozřejmě i ve všech Eizenštejnových filmech. Uveďme si z každého alespoň jeden příklad sekvence, vzniklé „montáží atrakcionů“: rozhánění stávkujících kozáckou jízdou ve Stávce, střelba da davu na oděském schodišti v Pořomkínu, dobývání Zimního paláce v Oxfabru, procesi z o dešť v Generální linii, poprava tří peonů kopyty koní v Mexiku, útok železného klínu teutonské pěchoty za bitvy na Ledovém jezeře v Alexandru Něvském, carova nemoc a smrt jeho ženy v první části Ivana Hrozného či hostina opričníků v druhé části.

Filmová montáž, kterou Eizenštejn rozvíjel po celou dobu svého života v praxi i v teorii od uvedených začátků až po nesmrtelný soubor studií o montáži, je jeden z prvních, hlavních a největších jeho objevů ve filmu. Je to objev základní specifičnosti filmu. Zákon montáže a možnosti jejího nejen uměleckého, nýbrž i ideového uplatnění mají pro film význam obdobného rázu, jako základní zákony matematiky, fyziky, chemie atd. pro vědu. Dříve byl každýjev („scéna“) filmován v podstatě divodelním způsobem dlouhého záběru z jednoho místa. Na rozdíl od toho montáž předpokládá nejprve záměrné rozdělení jevu na jeho hlavní prvky do více záběrů, a to podle významu prvků do záběrů různé délky a z různých míst i vzdáleností tak, aby pak v druhé fázi mohly být „smontovány“. To znamená, aby záběry mohly být s určitým tvůrčím záměrem a v určitém zákonitém po-

řadí seřazeny za sebou tak, že scény z nich složené filmově vyjádří vnitřní smysl i vnější děj jevu i celého filmu. Montáž je tedy v podstatě analýza a syntéza jevů, ovšem nikoli metodou logickou, nýbrž uměleckou.

Objevením a uplatněním montáže jakožto uměleckého a ideologického prostředku dokázal Eizenštejn prakticky i teoreticky, že je možno vyjadřovat se v kinematografii už ne jen jevově papírně, ale obrazně a emocionálně, ryze filmově. Dokázal možná filmově vytvářet metafory a abrazy a emocionálně vyjadřovat ideové a smyslové představy. Vytvořil vlastní, umělecky svébytnou filmovou řeč, svébytné filmové umění, osvobozené ze závislosti na druhých uměních.

S příchodem zvuku se znovu objevilo nebezpečí divadelnosti filmu. Eizenštejn svou studií *Film čtyř dimenzí* (1929)razil proti pouze ilustrativnímu používání zvuku požadavek kontrapunktní zvukoobrazové montáže, což dále teoreticky rozvíjel a posléze formuloval v třídílné studii *Vertikální montáž* (1940–1941). Zde uvažuje již i a specifickém, neilustrativním významu barvy ve filmu, a to a vztahu nejen obrazu a barvy, ale i o vztahu zvuku a barvy. Barva se mu stala dalším dramatickým činitelem. Ve svých teoretických statích i v barevně objevené, u nás pouze černobíle pramítané sekvenci druhé části filmu Ivan Hroznýrazil na rozdíl od papírně („věrně“) barevného filmu pojem *barvitý film*.

Všechny Eizenštejnovy teoretické práce o režii, montáži, zvuku, barvě a podobně, o nichž jsme se tu zmiňovali, nebo další významné studie o scénáři, komičnu a veselohře, poutavosti, úloze kamery, herci o typech, vnitřním monologu (již roku 1932!) a jiné, zamýšlené nejednou jako začátek větší monografické práce, stejně jako jeho kritiky a tvůrčí partréty umělců či úvahy z historie filmu, vyplývaly nejen z jeho úsilí vytvořit filmovou řeč, ale zároveň s tím i z touhy objevenou řečí vyjadřovat emocionálně co nejpůsobivěji a nejúčinněji svou dobu, její problémy a lidi, myšlenky revoluce a komunismu.

„Jak bych mohl, jakožto umělec, vyjadřovat cokoli jiného a svobodněji nežli život, jehož se zúčastňuji spolu se všemi svými soudruhy, nežli štěstí, které tím prožívám? ... Vždyť přece podstata umělce je právě v tom, aby vyjadřoval svou dobu,“ zpovídá se Eizenštejn. Zní to jako vědomý smysl nebo kontrapunktní podtext ze

všech jeho prací a je to nejednou i vlastním jejich tématem. Revoluční patos Ejzenštejnových filmů se adekvátně projevoval i v jeho teoretické činnosti a v celém životě.

Usilí o emocionální scénář vyplynulo ze snahy a formu scénáře umělecky vyššího typu, než byl pouze technický scénář, aby na diváka tím účinněji zapůsobilo ta, co je myšlenkou revalučních filmů. Ejzenštejn hledal, jak by film mohl nejen vyvolávat pocity a dojmy, tedy emocionální stavy, ale spolu s nimi anebo i jejich pomocí vyjadřovat i určité pojmy, tedy prvky intelektuální kategorie. Z toho vznikl název jeho teorie intelektuálního filmu, uplatněné zejména ve filmech Oktabr a Generální linie. Hledal takovou filmovou metodu, kterou by bylo možno vyjadřovat i abstraktní pojmy, politická hesla a podobně, aby jí mohl vyjádřit aktuální a závažné problémy a úkoly současnosti a filmově zpracovat Marxův Kapitál nebo vytvořit filmy Cesta k diktatuře proletariátu, Taktika bolševismu či dokance i Dialektický materialismus, jak zamýšlel. Byl prvním, kdo uplatňoval v kinematografii prakticky i teoreticky leninský princip stranickosti umění a usiloval a revoluční ideovost a agitačnost filmu. Projevoval to i v těch teoriích a statích, které někteří estetické nebo kritické považovali nebo ještě považují za formalistické.

Ejzenštejn provázel každý svůj film v stadiu přípravy a práce na něm i po dokončení vášnivými a odvoznými teoretickými statěmi o jeho konkrétních problémech a a zásadách, které abecně vyplývaly z tvůrčí práce. O každém svém filmu napsal osm, deset i více úvah, které jiskřily novými myšlenkami a byly nejednou zárodkem celé nové teorie a estetiky tvorby. Byl mistrem zabecnění problému, objevení jeho podstaty a rozvedení s platností pro celé umění. Proto jeho úvahy nejsou pouze úzce filmově odbornou, ale abecně kulturní záležitostí.

Jako průbojný umělec, jehož Chaplin nazval „filosofem kinematografie“, stále a neúnavně hledal a nejednou i proboujával nové pojetí námětu i navé výrazové prostředky, jimiž vytvářel kinematografii obsahem i formou revoluční, socialistickou, komunistickou. Prataže přicházel stále s něčím novým, byl neustále v boji s konvencí a konzervativností i s jejich vědomými či nevědomými, někdy zdánlivě velmi „revalučními“ hlásateli. Bojaval vždy takto hrdinsky již jako začínající

a ještě neznámý umělec, i později jako umělec světově uznaný, vyznamenaný Leninovým řádem, dvěma státními a mnoha zahraničními cenami, i jako doktor věd a umění a profesor vysoké filmové školy. Věděl, že čím smělejší názor kdo hlásá, tím urputnější boj ho čeká, a přesta jej musí umět podstaupit. Věděl, jak složitá je cesta k cíli, zejména je-li stanoven tak vysoko, jak si jej vždy určoval.

Celó Ejzenštejnova tvorba jako teoretika filmu i filmového tvůrce je důkazem šíře a hloubky jeho neustále tryskajícího talentu i obrovské, až nadlidské práce. V doslovu k připravovanému výboru svých teoretických statí, jehož vydání se již nedažil, nopsal krátce před smrtí slova, která jsou jeho životním odkazem a tvůrčím příkazem všem umělcům:

„Neúnavně tvořit. Nebojácně hledat. Směle hledět vpřed, do tváře nové éry umění. Pracovat, pracovat a pracovat – ve jménu umění, jež vzniklo proto, aby nesla miliónům velkalepé ideje současnosti.“

V tom je jako v miniatuře obsažen veliký obraz Ejzenštejnova života a tvorby, portrét velikého, nesmrtelného, komunistického umělce.

Lubomír Linhart

## obsah

### Princip a metoda montáže

První padněty	7
Prvotní „montáž atrakcí“	8
Montáž jakožto srovnání	9
Spajení vyobrazení v obraz	12
Skladba obrazu	14
Pravdivé zkoumání = rozvinutá pravda	18
Princip montáže v poezii	20
Záběry ve verši	26
Řeč jako vtíp a metafora	30
Montáž, objem a prostor	37
Montáž a smyslové složky díla	38

### O zvukobarevných souvztažnostech

Zvuk a barva	41
Hudba a malba (Zrušení perspektivy)	47
Simultaneita v dílech starých mistrů	52
Emoce a barvy	59
Rytmus a pohyb v uměleckém díle	84

### O Chaplinovi, smíchu a komice

O různém smíchu	91
Chaplinův zrak	94
Dar dětského vidění	95
Jeho Veličenstvo Dítě	99

### Rovnoprávnost složek uměleckého díla

Jednota uměleckého díla	101
Orchestrace uměleckého díla	103
Režie a řád uměleckého díla	104
Opak pravdy ve jménu pravděpodobnosti	107
Newtonovo jablko asociací	109
Trajektorie oka	112
O realitě a realismech	115
Plán díla a tvůrčí „vnuknutí“	117

### Doslov

Sergej Ejzenštejn – klasik filmové tvorby a teorie	119
---	-----

## otázky a názory

Fidli Jan Kristek a Otokar Mohyla  
svazek 43

**sergej eizenštejn**

**o stavbě**

**uměleckého díla**

s kresbami autorovými

Z ruského originálu Izbirnyje stati,  
vydaného v Moskvě v nakl. Iskusstvo  
roku 1956,

vybral a přeložil Jiří Taufer,  
který též pořídil výběr  
ilustračního materiálu.

Obálku navrhl Zdenek Seydl.

Vydal Československý spisovatel  
v Praze roku 1963

jako svou 2052. publikaci.

Vydání první.

Odpovědný redaktor

Jaroslav Šanda.

Vytiskl Tisk. knižní výroba, n. p.,  
závod Brno, provozovna 12.

Stran 128.

AA 6,22 (text 5,58, il. 0,64), VA 6,76.

D-08\*20257.

Náklad 8000 výtisků. 09/1.

63/VI-2

22-006-63

Kčs 8,50

## otázky a názory

edice věnovaná moderní kul-  
tuře přinesla dosud svazky

- 1 Vítězslav Nezval, Moderní poezie
- 2 Platon, Faldras
- 3 Josef Čapek, Moderní výtvarný výraz
- 4 Cézanne - Zola, Listy
- 5 Karel Hanzlík, Co je životní sloh
- 6 Vladimír Pazner, Vzpomínky na Gorkého
- 7 Bertolt Brecht, Myšlenky
- 8 František Halas, Moxická moc poezie
- 9 Vladislav Vančera, Vědomí souvislosti
- 10 A. V. Lunačarskij, Umění je živé
- 11 Stendhal, O smíchu
- 12 Konstantin Fedin, Utrpení starého Werthera
- 13 Rudolf Kramlíčka, Malířská konfese
- 14 Antonio Gramsci, Sešity z vězení
- 15 Marie Pejsmanová, Vyznání a évaly
- 16 Ladislav Štol, Literatura a kulturní revoluce
- 17 Henri Barbusse, Spisovatel a revoluce
- 18 Karel Čapek, Poznámky o tvorbě
- 19 Jaroslav Božek, Film, tvorba a fomeslo
- 20 J. R. Becher, Poetický princip
- 21 Ilja Erenberg, Francouzské sešity
- 22 Jiří Gočár, Od pyramid k ponelóm
- 23 Leonid Leonov, Talent a práce
- 24 Michail Lifšic, Umělec a světový názor
- 25 Marie Malerová, Volání s ozvěnou
- 26 O užitém umění
- 27 Václav Kažoň, O pravdě umění a pravdě života
- 28 Skladatelé o hudební poměra 20. století
- 29 Karel Konrád, Ano — ne!
- 30 Adolf Hoffmeister, Poezie a korikatura
- 31 Henri Matisse, Umění rovnováhy
- 32 Karel Poláček, O humoru v životě a v umění
- 33 Čtyřlístí o televizi
- 34 Jiří Mahen, Za oponou umění a života
- 35 Albert Einstein, Jak vidím svět
- 36 Leontij Linhart, Umění je život a tvorba
- 37 V. E. Mejerhold, A. J. Tairov,  
N. P. Ochlopkov, Moderní tvář divadla
- 38 Kam kráčí lidstvo?
- 39 Eduard Urz, V prvních řadách
- 40 Arnošt Kolman, Výhledy do budoucna
- 41 Jiří Taufer, Strana, lidé, pokolení
- 42 E. F. Burian, Divadlo za našich dnů

Providelný odběr všech svazků edice  
vám zajistí každé kalíšce prodejce