

“For an Epistemography of Montage: Preliminaries”

Abstract

Through a reassessment of the topic of editing, based on its fields of application described in the episteme of the late twentieth century – invoking the diverse phenomena associated with the successive and animated image –, this article proposes surmounting the constraints of a field such as *cinématographe*, which has “specificity” at its disposal, or otherwise works deliberately or surreptitiously to create it. It recommends differentiating between the techno-aesthetic discourse on editing and the “prescriptive” discourse of the critic or the film theorist, in order to construct an epistemographic category that consistently classifies the fields used in applying the concepts, as well as the usage rules related to editing, their transformations and their variations. The aim is to align them with the conditions of their possibility. This initial analysis is appended to certain ideas from the operative dimension of montage: “machinability”, discontinuity, and superimposition.

Klíčová slova

montáž – střih – dějiny filmu – technologie střihu – Georges Méliès – Gustave Le Gray

Keywords

montage – editing – history of cinema – technology of editing – Georges Méliès – Gustave Le Gray

Autor je historik kinematografie. Působí na Univerzitě v Lausanne.

„Pour une épistémographie du montage: préalables“, *Cinémas*, roč. 13, 2002, č. 1–2, s. 11–32.
Otiskujeme s laskavým svolením autora.

Přeložil Alan Beguivin.

ZA EPISTEMOGRAFIÍ MONTÁŽE. VÝCHODISKA FRANÇOIS ALBERA

1 Viz jeden z posledních příkladů tohoto druhu pod heslem Joël MAGNY, „Cinéma (Réalisation d'un Film) – Montage“, *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-montage/> (cit. 9. 9. 2017).

V otázce montáže se žádná odborná či popularizační publikace a žádné encyklopedické heslo věnované definici a historii „montáže“ nevyhnou eklektickému diskursu zahrnujícímu zároveň technické, estetické, narativní a další hlediska.¹

Dobře je to vidět na hodnocení, jež se snaží o neutralitu a jehož autorem je lexikograf Jean Giraud. Giraud potvrzuje praktický výskyt slova „montáž“ (*montage*) počínaje rokem 1909. Ve svém názvosloví se však v dané otázce drží uměleckého, stylistického předsudku: „montáž“ je u něj hned zkraje uvažována jako operace, při níž probíhá smrštění nebo harmonizace materiálu. Jako by montáž podle něj nezahrnovala technický „moment“, přestože slova „stříhat“ (*monter*) a „stříhačka“ (*monteuse*) se objevila před slovem „montáž“, a to ve smyslu pochopitelně méně lichotivém: stříhač – nebo spíš stříhačka – dává dohromady, lepí... Leč tento rozdíl v pojmech je sám už indicií.

Montáž – akce a způsob, jakými je nakládáno s částmi celku: montáž představení.

1. Snaha o selekci, složení nebo syntézu obnovující akci, která se při pořizování záběrů rozpadla, v její umělecké jednotě a v rytmu vlastním každému filmu. Jde o stylistickou fázi režie. Z technického hlediska montáž filmu zahrnuje řadu jemných operací svěřovaných specialistům (viz stříhač, stříhačka).

Montáž – spojování. „Aby se předešlo veškerému přerušení při promítání, [...] je nutné spojit jednu ke druhé určité scény, často pořizené za zcela odlišných okolností [...]. Dáváme tak dohromady nejen pozitivy pořizené z filmových negativů, ale i nadpisy a titulky.“ Coustet, *Traité pratique de cinématographie*, sv. 1 (1914), s. 113.

Stříhat [*monter*] – 1. Nejdřív zřejmě v širším smyslu než technika *sestavování, výroby*. „Sada libret [...] může sloužit k montování různých filmových záběrů.“ *Ciné-Journal*, 30. 11. – 5. 12. 1909, 24/2.

2. Stříhat film.

Stříhačka [*monteuse*] – žena pověřená stříhem [*montage*] a lepením filmových pásů [...].

„Hledáme filmové lepičky a střihačky – nástup ihned.“ *Ciné-Journal*, 18. 11. 1911, 59/2.2

K procesu, jak byl právě popsán, dodejme „korelát“:

prostřih – 1. spojovací záběr mezi dvěma scénami – syn. „spojovák“.

„Točíme ‚prostřihy‘, ‚spojováky‘; příchody a odchody, otevírané a znovu zavírané dveře, které jako ladné švy, zavedené mezi důležitými scénami, vyvolávají v divákovi zdání pravdy, života, všudypřítomnosti.“ Colette, *Le Film*, 8. 10. 1917, 16/1.3

Tato použití slova „montáž“ se hned na počátku zmocňují smyslu, který se prosadí v rámci „preskriptivních“ a technicko-estetických diskursů, jež definují svůj předmět podle přijímacích a vylučovacích postupů. Podle Girauda montáž náleží ke stylistické fázi a technický proces jí podléhá. Je tedy *ad definitionem* vyloučeno, že by montáž mohla mít pouze technický smysl, z důvodů vlastních kameře (nastavená diskontinuita, rozložení diskontinuity, a poté zavedení iluzorní kontinuity: tři zde opomenuté operace).

Otázka zní: Mohli bychom ale pokračovat dál za Giraudovy nálezy, jednak abychom upozornili na výskyt slova v jiných souvislostech, jednak, obecněji, abychom vymezili diskursivní pole, kde pojem může působit pod jinými názvy za předpokladu – který jasně definoval Deleuze, aby rozlišil působnost pojmu nebo nástroje od jeho rozpoznání –, že vždycky předchází svému nominálnímu křtu?

Dali jsme najevo, že spíše než pojem montáže „sevřít“ nebo „vytříbit“, abychom vystoupili z nejasnosti s ním spojené, navrhuje o něm uvažovat v souladu s širší problematikou, která se neomezuje na „film“ ani na montáž „obecně“ v umění a symbolické praxi – jak se o to skvěle snažil Ejzenštejn. Jeho pohled je od prvních projevů na divadle, a zvláště s pokusy, které podnikl v rámci Mejercholdovy výuky a dále, spojen s expresivitou, respektive s psychologii (ať už prostřednictvím fyziologických a behavioristických pojmů, jimiž začíná – Pavlov, Bechtěrev, James – nebo freudovské topiky, k níž dost rychle dochází). Nu a toto myšlení, byť si přisuzuje vzdálené předchůdce v kultuře a psychických, rituálních, magických a dalších projevech, náleží k „druhému“ (nebo třetímu) období filmu. Při svém zjevení – tedy ustanovení: nehledejme v pojmu zjevení žádnou „očekávanou“ epifanii,⁴ vychází film z *epistémé*, již můžeme zjednodušeně označit za „mechanistickou“, spjatou s karteziánstvím a jeho

2 Jean GIRAUD, *Le Lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paříž: CNRS 1958, s. 54.

3 *Ibid.*, s. 144–145.

4 Podle slovníku *Le Robert*: „Fig. (biol., filos.). Teorie emergence (dle G. H. Lewese, 1874): teorie, podle níž ‚kombinací jednotek určitého řádu vzniká entita vyššího řádu, jejíž vlastnosti jsou zcela nové“ (P. Ostoya, in Foulquié, *Dict. de la langue philosophique*).“

avatary, ale hlavně s rozvojem technické civilizace, který přináší průmysl.⁵ A ač tuto příslušnost ve vývoji kinematografie komplikují jiné vazby (zejména dramaturgického, narativního, expresivního charakteru atd.), je i dnes

5 Na toto téma viz náš programový text François ALBERA – Maria TORTAJADA, „L'Épistémè „1900““, in: André GAUDREAU – Catherine RUSSELL – Pierre VÉRONNEAU (eds.), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne: Payot 2004, s. 45–62. Kromě toho jsem se této problematice dotkl v několika příspěvcích, z nichž tento text místy vychází: François ALBERA, „Nauman cinématique“, in: Christine van ASSCHE (ed.), *Bruce Nauman* (kat. výst.), Paříž: Centre Pompidou 1997, s. 50–59; *idem*, „Pour une épistémographie du montage. Le moment-Marey“, in: François ALBERA – Marta BRAUN – André GAUDREAU (eds.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne / Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*, Lausanne: Payot 2002, s. 31–46; *idem*, „Montage et mémoire“, příspěvek na konferenci Centra pro výzkum intermediality (Univerzita Montréal) „Nové informační a komunikační technologie“ (ACFAS, Québec, březen 2002).

6 Ve svých *Pamětech* Ejzenštejn zmiňuje svou zkušenost z vojenského montování plovoucího mostu, které je vlastně filmové montáží (na což tehdy samozřejmě nepomyslel). [Viz Sergej EJZENŠTEJN, *Memoary*, sv. 2, Moskva: Trud 1997, s. 15–16. Pozn. red.]

7 To je smyslem slavného protikladu Ejzenštejna a Kulešova (Pudovkina), vyjádřeného konstruktivní metaforou: skok versus cihly. Lépe je však pochopitelný pomocí biologické metafory buňky, již Ejzenštejn možná přebírá od Kulešova, ale upřednostňuje přitom její dynamické, generující pojetí, zatímco Kulešov se spokojoval s jejím významem minimálního prvku – významem, který mimochodem nalezneme později nezměněný u Jeana Rostanda: „Podle zavedeného srovnání tvoří buňky organismus jako cihly dům“ (*Esquisse d'une histoire de la biologie*, citováno ve slovníku *Le Robert*). Tato formulace „zapomíná“ na organicko-mechanický rozpor zmíněný výše. Kontroverze konečně přechází na pole sémiotiky: odkaz k jazyku je u Kulešova funkcionalistický – hovoří o „slově“, ale i o „písmenu“ s příkladem dětských kostek s písmeny tvořícími abecedu – zatímco Ejzenštejn, stejně jako Tyňanov v „Problému básnického jazyka“ (1924) – jenž ho inspiroval k příspěvku „O podstatě filmu“ do Ejchenbaumovy *Poetiky filmu* (1927) – se pohybuje v diskursivní, výrokové perspektivě pozorné ke „gestaltitě“ jazyka – či spíše „řeči“. K těmto problémům viz kromě Ejzenštejnových a Kulešových textů z dvacátých let i ruské formalisty v Boris EJCHENBAUM (ed.), *Poetika kino*, Leningrad: Kinopečat 1927, a moje komentáře v poznámkách k francouzskému vydání: François ALBERA (ed.), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paříž: Nathan 1996.

stále stejně patrná, byť byla střídavě oslavována, upozadována nebo popírána. Ostatně právě přechod k novým technologickým obrazu a zvuku paradoxně činí tuto příslušnost viditelnější než kdy jindy.

„Montáž“, kterou v nejlepším případě spojujeme se skládáním dílů v továrně pomocí šroubů a matek (Eiffelova věž nebo kovový most coby výsledky montáží)⁶ nebo cihel, za svůj lexikální původ vděčí realitě trochu odlišné, totiž hodinářství. Hodiny „montujeme“, jako jsme je „natahovali“ (*remonter*) před objevem křemenného oscilátoru, neboť hodiny dříve závisely na systému vah; odvozeně pak „natáhnout“ znamenalo napnout v mechanismu pružinu. Extrapolace této váhy, svým způsobem „pozvednuté“ na „montáž“ dílů, proto vychází z oblasti mechanismů a automatů. Montáž tedy nemá „ploše“ technické stadium (navršení cihel, utažení šroubů), protože zkraje zapadá do problému „hybnosti“;⁷ nechává se „chytit“ onou bláznivou spekulací a praktickými výzkumy, jež se aspoň počínaje osmnáctým stoletím snaží vynalézat ekvivalenty komplexních těles, gest atd. pouhými odkazy k hodinovým systémům. Člověk-stroj – kde stroj slouží jako model ke studiu lidského těla – se tak obrací ve stroj podle lidského modelu. Objevuje se zde organicko-mechanické „rozhraní“.

Abychom rovnou odmítli rozvádět něco, co by zde nemělo místo – a nač by nebylo místo –, řekněme, že Étienne-Jules Marey

a Georges Méliès jasně spadají do této topiky, byť každý na opačném pólu (fyziologie na jedné straně, iluzionismu na druhé). Zatímco Marey vychází z fyziologických výzkumů člověka-stroje a v celém svém díle se věnuje vyvíje-

8 Viz Christian FECHNER, „Le théâtre Robert-Houdin, de Jean Eugène Robert-Houdin à Georges Méliès“, in: Jacques MALTHÉTE – Laurent MANNONI (eds.), *Méliès, magie et cinéma*, Paříž: Paris-Musées 2002, s. 79–81 a 85–86.

9 Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 32–33.

10 Přístup „funguje to“ po Mareym nemizí, je recyklován Freudem... Ten používá rovněž mechanistický model, v němž montáž nechybí, což – stručně řečeno – Deleuze shrne v pojmech „touzící stroje“, „toky“ či „montáž afektů“.

11 Montáž úryvků Alaina FLEISCHERA *Un monde agité* (Arte – Cinémaèque française, 1999) to vše ukazuje a zároveň skrývá střiháním vrcholů jednotlivých sekvencí.

ní měřicích nástrojů, Méliès vychází z tradice magie, která vyjma iluzionismu jako takového (eskamotérství) rovněž souvisí s mechanikou a hodinářstvím. Robert-Houdin vyrábí tajemné hodiny, mechanického tanečníka po laně atp. jakož i automaty, nepočítaje jeho vynálezy v oblasti elektřiny a telefonování.**8** Oba se v každém případě zajímají o lidskou mechaniku, a za tímto účelem segmentují, izolují, reprodukují, obměňují a opakují: montují a demontují. Méliès porušuje – nebo spíš překračuje – samotný mareyovský zákaz vivisekce, když vesele pitvá lidské tělo, aby z něj štěpy nebo deformacemi tvořil úžasné figury, nebo jej následně lépe sklá-

dal dohromady... Oba se doplňují. Ostatně zatímco u Mélièse je ústřední postava vědce, vynálezce, experimentátora, Mareymu není cizí zalíbení ve spektakulárnosti a možná i frašce (jak si všiml již Alphonse Allais). Mág a chirurg – které proti sobě postavil Walter Benjamin⁹ – se zde setkávají. Totéž samozřejmě platí o Lumièrech nebo o Edisonovi, ti však tuto otázku netematizují tak viditelně.

Tato topika tkví v těle-povrchu včetně jeho „útrobu“, zbaveném vnitřku, psyché, jež přesto funguje. Anatomie ukázala, že vnitřek neskýtá žádné úložiště božského hnacího principu, jeho dynamickým principem je výkon stroje. „Funguje to“, toť vše! A jde o to, zjistit jak...**10**

Toto rozlišení mezi montáží-konstrukcí (které později povede k artikulacím narativního typu) a montáží-hodinářstvím, montáží-automatem, má řadu důsledků. Střídání fází v zootropu nebo jiné hrače neslouží tolik k vyprávění, rozvíjení časové sekvence (běží, skáče), jako k aktualizaci dynamiky skoku, běhu. Je v nich pojat „životní“ pohyb: to je určitě něco jiného než následnost. *Stop Thief* (1901) nebo jiný film-honička rozvíjí něco, co desky fenakistiskopu vytvářely mocí hybnosti, pohybem. Spojení stroje a subjektu zvířete-a-člověka, jehož skvěle využívají nejranější francouzské komedie, mnohem lépe než americké burlesky, s nimiž máme tendenci je srovnávat, abychom je ponížili...**11** „Zasmyčkování“ je svým způsobem ukazatelem jejich rozdílnosti.

Uveďme několik příkladů. Na některých deskách fenakistiskopu můžeme sledovat spoustu typů pohybu, vyvolávaných rotací: tanečník se otáčí kolem své osy, akrobat podniká nebezpečný skok atd.: jde o pohyb „na místě“,

přičemž každá odlišná figura střídá tu předchozí. Jezdec nebo člověk na „draisině“ jsou něco jiného: jde o pohyb do strany. Vidíme pohyby mířící od středu disku k okraji (krysa vylézá z díry a jde k okraji kruhu, kočka ji pronásleduje). Konečně tu máme pohyby kombinované: zatímco na okraji disku probíhá pohyb „na místě“, ze středu se zjevují zvířata, která mizí na okraji, nebo tam z nich je vidět jen ocas... Po divákovi se pak chce, aby *kombinoval* různé pohledy na souběžné, ale typově rozličné pohyby.

Jak u Ejzenštejna, již citovaného, tak u Renoira a mnoha dalších, tento mechanický model umožňuje rozvíjet sdělení – i „expresivní“ – neoddělitelné od kamery: kadenci, rytmus, trhání. Catherine Hessling v *Naně*, a samozřejmě v *Charlestonu*, přizpůsobuje svou gestiku kadenci přístroje; Renoirovi se pro dosažení tohoto efektu vhodným prostředníkem jevil jazz.¹² Celá část tzv. avantgardní kinematografie pracuje stejně (Léger, Man Ray, Picabia-Clair, Richter...). Nepočítáme četné teorie z této doby o těle a gymnastice (k níž tíhne Demený, Mareyho osamostatněný asistent), tanci atd., které se všechny této otázky dotýkají.¹³ „Chaplin,“ píše Benjamin, „provádí vždy tentýž trhaný sled miniaturních pohybů, jímž povyšuje zákon o sledu obrazů ve filmu na úroveň zákona o hybnosti člověka“; „všechna jeho gesta jsou [...] mechanicky spojena (*einmontiert*) do struktury filmu“.¹⁴ Mechanická povaha systémů reprodukce jak zvuku, tak obrazu (gramofon, film), a to, co znamená pro zobrazení těla, pohybu, gesta a hlasu, zůstane ve středu teoretických úvah až do třicátých let, než z nich zmizí.

Současné technické proměny vrací paradoxně této otázce veškerou její naléhavost. Postupné opouštění mechanických postupů ve prospěch magnetických, elektronických a digitálních technologií toto mechanistické pojetí totiž připravuje o objektivní základ, nikoli však o představu, kterou o něm máme, již naopak dokonce zvyrazňuje. I když se stroji-filmu změnila techniky,

¹² Viz jeho rozhovor pro časopis *Cinéa* (Marcel ZAHAR – Daniel BURRET, „Une visite à Jean Renoir“, *Cinéa – Ciné pour tous*, 1926, č. 59, s. 14–15) a slova v jeho pamětech: „Vzal jsem si do hlavy [...], že film podléhá strhovacímu mechanismu maltézského kříže, a proto je nutné hrát trhaně.“ Jean RENOIR, *Ma vie et mes films*, Paříž: Flammarion 1974, s. 46. Šachista Raymonda Bernarda (*Le Joueur d'échecs*, 1927) skýtá další skvělou praktickou reflexi otázky člověka a automatu díky talentu Charlese Dullina.

¹³ Připomeňme v této oblasti učení Lva Kulešova o práci „modelu“ (herce). Viz Lev KOULÉCHOV, *L'Art du cinéma et autres écrits 1917–1934*, Lausanne: L'Âge d'Homme 1995, a François ALBERA (ed.), *Lev Kouléchov, vers une théorie de l'acteur*, Lausanne: L'Âge d'Homme 1995.

¹⁴ Walter BENJAMIN, „Paralipomènes et variantes de ‚L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée‘“, in: *Écrits français*, Paříž: Gallimard 1991, s. 225–226 [Srov. *idem*, „Ms 1011“, in: *Gesammelte Schriften*, sv. 1.1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1991, s. 1040. Pozn. red.].

zůstává v představivosti diváků, a dokonce i filmařů samotných, základní referenci. Stále „zastavujeme obraz“, „zrychlujeme“ nebo „zpomalujeme“, což jsou praktiky odpovídající chronofotografii a fotogramu, přestože můžeme „zastavit“ jen konfiguraci jednotek jiného řádu, „představující“ obraz (chápaný jako fotogram), novou konfiguraci, která momentálně nijak nereferuje. Současná

technologická realita je zároveň významná (buduje pole mobilního obrazu od optických hraček po chronofotografii a kinematograf) i relativní (můžeme změnit technologii, aniž změníme zobrazení nebo dokonce technologické paradigma).

Je proto zásadní tento epistemický prostor přelomu devatenáctého a dvacátého století lépe definovat, abychom získali ponětí o tom, co je to kinematograf a jaké má efekty (v malbě, v literatuře atd.). Zejména pak, co se týče montáže.

Poznali jsme, že za tímto účelem je nutné přijmout rozlišení mezi úrovněmi diskursu, jak je provedl Michel Foucault v období *Archeologie věděni*, hlavně s ohledem na případ „Cuvier“. **15** V jeho šlépějích tak doporučujeme rozlišit: a) technicko-estetický diskurs o montáži (*epistemonomická* úroveň), zavádějící soustavu mezi a kontrolních zásad, „pravidel“; b) preskriptivní diskurs kritiky a filmové vědy (*epistemokritická* úroveň), jehož procedury definují, co přísluší k pojmu montáže a co nikoliv; a tak stanovit c) *epistemografickou* úroveň, na níž dojde k vymezení oblastí uplatnění pojmů a pravidel jejich používání v souvislosti s montáží, jakož i k jejich proměnám a obměnám a k jejich vztažení k vlastním podmínkám možnosti.

Tyto tři úrovně nám umožní nesměšovat různé typy diskursů, které sice všechny označují stejný empirický „předmět“, ale neodkazují k témuž referentu. Hlavně pak jejich odlišení umožní se vši znalostí věci vymezit heuristický rámec umožňující zařadit na nových základech ten či onen jev nebo pojem do strukturovaného celku. Trvalost určitého slova toho moc neříká o sémantických sítích, v nichž se ocitá v určité chvíli nebo v určitém kontextu (historickém, epistemologickém). Studovat „vývoj“ určitého jevu a spoléhat se na diachronické variace slova, s nímž je spojován, znamená dopouštět se iluze, již jasně odsoudil například Canguilhem; není snad nutné se k tomu vracet.

Shrňme si to: Abychom znovu pojednali otázku montáže v oblastech, v nichž byl tento pojem aplikován v *epistémé* konce devatenáctého až začátku dvacátého století – v jejímž rámci se uplatňují fenomény pohyblivého a animovaného obrazu –, navrhujeme nezůstávat na výhradním poli kinematografu, větší-

nou spíše postulovaném, než definovaném, jež by si *ab ovo* přivlastnilo jeho kinematografickou „specifitu“, nebo na ní záměrně či skrytě pracovalo. Jistě existuje určitá „kinematografická specifita“, neboť se o ni zasazovala celá řada praktických gest a teoretických nebo „proklamativních“ prací. Rozhodně však tuto specifitu nedokážeme definovat, popsat její dějiny, nebo vymezit oblasti jejího použití tak, že z ní vyjdeme jako z „předmětu“ poznání, podléhající iluzi její „ryzosti“. Tento „předmět“ je potřeba vytvořit. **16** Předmět „není vědě daný, leda jako nejasné určení korelátu – to ona ho naopak poskytuje a donekonečna dodává. [Předmět] je obzorem poznání,

15 Michel FOUCAULT, *Dits et écrits 1954–1988*, sv. 2, 1970–1975, Paříž: Gallimard 1994, s. 27–66.

16 Tento rámec jsem již navrhl ve svém příspěvku věnovaném „případu Marey“: ALBERA, „Pour une épistémographie du montage“.

a nikoli původní referencí jeho uplatnění. Předmět je projekt. Vize podstaty definuje nulový, nahý a naivní stav neopracovaného myšlení.“¹⁷

Diskontinuita

Smyslem tohoto zpochybnění taxonomií montáže a východiskem ze slepé uličky, v níž se v současnosti nacházejí, v konfrontaci s praktikami spojenými s technologic-

17 Michel
SERRES, *Hermès*
II. *L'Interférence*,
Paříž: Minuit
1972, s. 63.

kými mutacemi, stejně jako s historickými objevy týkajícími se kinematografie „prvopočátků“, je umožnit porozumění transformačním filmového konceptuálního pole (prostřednictvím pojmů, jako jsou diskontinuita, spojování, sestavování, lepení atd.), a přitom právě opustit

toto vnitřní pole definic, ať už deskriptivních, nebo „preskriptivních“, abychom pod tímto nebo jinými jmény odhalili prostor a čas montáže jak v rámci kinematografie, tak mimo ni. O tom, že filmová montáž je katalyzátorem umožňujícím „vidět“, jak probíhá montáž, jež „neříká své jméno“, není pochyb, avšak toto pragmatické privilegium ji ještě neumožňuje datovat *od počátků* filmu. Jistě, film jí dodal zvláštní účinnost a viditelnost, a skutečně ji proměnil: přesto je montáž součástí stavu, který ji zároveň přesahuje i vysvětluje.

První topikou obsahující otázku montáže je *diskontinuita*. Musíme tento pojem spojovat s disjunkcí, přerušením, oddělením? Tato slova předpokládají přelomenou jednotu. Chtělo by to tedy najít řadu pojmů, jejichž smysl by takový předpoklad neobsahoval, neboť i když montáž vychází z více jednotek, ty nemusely vzniknout rozdělením nějaké původní entity. Ano, „jedno se (může) dělit vedví“, ale dvě (věci) se také mohou spojit v novou jednotku, aniž „obnoví“ nějakou „ztracenou“, z níž by vycházely. Nová jednotka navíc nemusí náležet úplnosti, homogenitě (jak dobře ukazuje Giraudova citace Colette, která mluví o „švech“ – pojmu, který si získal novou pozornost ve filmové teorii sedmdesátých let –, o harmonii a o iluzi reality).

Tato premisa je důležitá: je zřejmé, že podle toho, zda ji přijmeme, nebo odmítneme, dostaneme se ke dvěma typům protichůdných třídění.

Ejzenštejn a Werner Nekes se oba pokusili problém montáže artikulovat na základě principu v podstatě staršího, než je ona, zkratka na základě „předchůdce“. Když zbavíme jejich přístup „genealogického“ rozměru, můžeme jej nasměrovat do „archeologického“ prostoru. Sám pojem předchůdce, či ještě hůře průkopníka, protirečí dějinám: jestliže k nějaké události již došlo, nebo se chystá, náležitost její definice jako události je ke zvažení. *A fortiori* v dějinách poznání.

Ejzenštejn v roce 1929 napsal, že jde o to „odvodit celou podstatu kinematografie z jejího (opticko-)technického základu“ – píše to německy: „*das ganze Wesen aus seiner technisch(-optischen) Grundlage*“; v anglické verzi: „*the whole Nature*

[...] from its technical (optical) basis“. To potom nazývá *Grundproblem* filmu, nebo jeho *Urphänomen* – tento opticko-technický základ je jeho fotografatickou diskontinuitou. **18**

Werner Nekes o padesát let později teoretizuje o montáži na základě vztahu mezi fotogramy – *kinému*. Jeho teorie se opírá o filmové „předchůdce“, jimiž jsou nejjednodušší optické hračky – například taumatrop nebo ještě prostší pohyb hodinových ručiček, jejichž prvotní efekt vychází z pohybu 1–2, přechodu z jednoho stavu ke druhému, z přesunu, pádu, inverze... **19** Jinými slovy, uvažuje o přítomnosti artikulační instance, působící jinde než ve filmu a „předcházející“ jeho existenci, čili vymezuje pole, které lze nazvat „kinematické“, za podmínky, že ho nepojmeme jako předpověď, předtuchu filmu.

Rozpoznání procesu montáže v pouhém přechodu z jednoho stavu do druhého, ať sebemenšího, představuje zároveň uměleckou a epistemologickou výzvu. Současná umělecká díla – jež můžeme označit jako oproštěná od

18 Serguei EISENSTEIN, „[Stuttgart. Dramaturgie de la forme]“, in: François ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne: L'Âge d'Homme 1990, s. 67.

19 Nekes svou teorii vykládá v řadě článků v němčině, jejichž anglickou syntézu najdeme v Werner NEKES, „Whatever Happens between the Pictures“, *Afterimage*, roč. 5, 1977, č. 5, s. 7–13.

estetiky – včetně těch, která využívají takzvaných „nových technologií“ (jejichž kód je mimochodem binární), se po takovém prostoru poznání a citění pídí. Příkladem budiž dílo Bruce Naumana, jenž si „primitivními“ prostředky hraje s modulem o podobném základě: dvěma lidskými neonovými postavami, jež se střídavě rozsvěčují, ukazující dvě fáze, dva následné stavy, aniž bychom mohli určit, který předchází kterému – jako u mnoha optických hraček –:

postava oběšeného/odvazaného a pohlavně vzrušeného/nevzrušeného muže; muž souložícího, dá-li se to tak říct, se sebou samým, přecházejícího přitom z polohy vestoje do dřepu apod. A to nemluvíme o oněch nafilmovaných nebo natočených, instalovaných nebo promítaných zážitcích, které se soustředí na otázku fází procesu, jenž je rozkládán a znovu skládán, sledován jedním směrem a pak obráceně atd.

Tento návrat k „zasmyčkování“ vlastnímu „předfilmu“ probíhá v současném umění, jakmile se předmět nebo scéna *vystaví* v pohybu. Současnost, opakování, prostá juxtapozice se tak stávají „relevantními“, a přivádějí nás k novému pohledu na pásky zootropu, postavičky na deskách fenakistiskopu, nemluvě o zařízeních jednodušších, která by tak představovala způsoby „montáže“ na několika úrovních. Výše jsme viděli, jak komplexní mohou být některé desky fenakistiskopu díky kombinaci současných pohybů různé povahy. Obrácené juxtapozice různých pásků v zootropu, například dvou zvířat provádějících stejný pohyb, umožňuje jednomu *nahradit* při rotaci druhé: pes se promění ve

slona v jakémisi „splnutí“ nebo eskamotérském „triku“. V některých příručkách ze sedmdesátých let devatenáctého století lze nalézt instrukce, jak tyto koucky provádět.**20**

Máme tedy skutečně co do činění s tvorbou efektů, založenou na přiznané, prokázané diskontinuitě. Právě jí se divák baví, jí se diví, nebo se jí bojí. Tak jako ve vystoupení kouzelníka, jenž mění nebo eskamotuje: iluze asi není to správné slovo, jestliže za falšovaným jevem, jehož bylo dosaženo podvodem, trvá víra v souvislou realitu (viz opět citaci Colette výše), neboť iluze zde znamená vědomí přechodu z jednoho stavu do druhého (diskontinuitu) a neschopnost nebo nemožnost zachytit interval, „tmu“, kde se vše děje.

Proto Ejzenštejn stejně jako Nekes odmítá lexikum řetězení, případně výměny, a preferuje „překrývání“ – „každý následný prvek není kladen *vedle*, nýbrž *navrch*“ –, které umožňuje napětí, spor, nepřiměřenost atd. přítomných prvků.**21**

Chceme-li pochopit, jak naše fixace na pojem obnoveného pohybu, případně pohybu konaného jako *souvislý*, hypostazuje estetický a filosofický postoj (Bergson), který je „základnímu“ problému cizí, jeví se jako nezbytné „zmapovat“ montáž za Mareyho časů, a to jak v rozpravách a technické a vědecké praxi, tak v diskurzech spojených se spektáklem a zobrazováním.

V *Dialektice trvání* (ale i v *Tušení okamžiku*) Gaston Bachelard polemizuje s bergsonovským předpokladem kontinuity:**22**

Bergsonovské myšlení tedy vždy a všude vede jedna základní myšlenka: bytí, pohyb, prostor, trvání nemohou obsahovat mezery; nemohou být popřeny nicotou,

20 Reprodukce zde popisovaných desek fenakistiskopu najdeme v katalogu Laurent MANNONI, *Le Mouvement continué* (kat. výst.), Milán: Mazzotta – Paříž: Cinémathèque Française 1999.

21 EISENSTEIN, „[Stuttgart]“, s. 68. Srov. „lampařskou“ nebo „kinematografickou“ metaforu Prousta, jenž rozlišuje převrstvování (ve vnímání) a následnost (takřkajíc na hmotném nosiči): „převrstvování obrazů, které pro mne Albertine postupně představovala, [...] díky jakémusi rašení, [...] jakémusi rozvíjení temně zabarvených dužnatých květů.“ Marcel PROUST, *Hledání ztraceného času*, sv. 5, *Uvězněná*, Praha: Odeon 1985, s. 69.

22 „Z bergsonismu přijímáme skoro vše, kromě kontinuity.“ Gaston BACHELARD, *La Dialectique de la durée*, Paříž: PUF 1993, s. 7.

23 *Ibid.*, s. 6–7.

24 Tak jako se vyhnul velkému masivu vztahů bergsonismu a filmu, k nimž dochází v letech 1910 až 1970, kdy se „bergsonovská“ povaha filmu stala toposem, dokud ho nesvrhli Claudine Eizykman a Guy Fihman ve svých přednáškách na Univerzitě Vincennes, krátce předcházejících přednáškám Deleuzeovým o filmu na téže půdě.

odpočinkem, bodem, okamžikem; nebo jsou aspoň tyto negace odsouzeny k tomu, aby zůstaly nepřímé a slovní, povrchní a pomíjivé. [...] Okamžitou a hlubokou bergsonovskou souvislost [...] lze zlomit jen povrchově, zvnější, vzhledem, jazykem, který tvrdí, že ji popisuje. Nesouvislosti, kouskování, negace vystupují jen jako postupy, jak usnadnit expozici; psychologicky jsou přítomné ve vyjádřeném myšlení, ne však v samém nitru psychiky.**23**

Tato kritika bergsonismu – které se Deleuze vyhnul ve svém *Filmu***24** – se opírá o následující experimentální konstatování:

Na poli funkcí, při výměně funkcí, je diskontinuita první daností. Několika způsoby ukážeme, že připojení myšlenky souvislosti k myšlence následnosti je svévole, bez důkazu, vždy a všude překračující oblast zkušenosti jak fyzické, tak psychologické. Kdybychom chtěli studovat kontinuitu, jen když ji konstatujeme, zjistili bychom, že se projevuje jen uměle, pozdně, opakovaně. Údajně primitivní pocit souvislosti je dán jen ochromením akce. Vytríbená zkušenost a tušení mentálního nepořádku nás však vrací k rytmu *ano a ne*, ke zkoušenému, pomíjivému, odmítanému a opakovanému životu. Jinak řečeno, skrz různé transpozice nacházíme rozloženou v čase základní dialektiku bytí a nicoty.**25**

Filosofie „toků“ (Deleuze) vyvolala návrat k Bergsonovi a relativizaci tohoto bachelardovského postoje,**26** leč kinematografie nám připadá součástí konceptuálního prostoru, který je přerušovaný, mechanický, spíše než „tekutý“ a „plynulý“, a to přesto, že povahou smyslové recepce je splétat a mísit.

Případ Le Gray

Výše byla řeč – v souvislosti s mechanismy některých optických hraček – o překrývání, a uvedli jsme, že Ejzenštejn se s pomocí tohoto pojmu, který jasně odlišuje od následnosti nebo juxtapozice, teoreticky zabýval přechodem od jednoho fotogramu k druhému. Tento pojem překrývání si zaslouží bližší pozornost, neboť umožňuje první rozlišení v samém rozšířeném rámci „montáže“. Zatímco následnost-juxtapozice se nachází na poli skládání či lineárního řetězení, překrývání ukazuje na komplexnost, heterogenitu, případně směr.

Vezměme si případ fotografa Gustava Le Graye, jenž v roce 1856 vložil do svých mořských a krajinných výjevů „fotografické montáže“ (což není jeho výraz) dvou nebo tří negativů.

Technická omezení spojená s časy expozice, lišícími se podle krajinných zón (nebe a země, nebe a moře), které přijímají, respektive lámou světlo zcela odlišně, přiměla Le Graye k oddělení těchto zón a dob expozice a k jejich následné montáži v jeden složený obraz. S dobou expozice nebe a mraků ztrácí moře detaily a jasnost, neboť je nedostatečně exponováno; naopak doba vystavení moře, chceme-li zachytit detaily vln, pěnu, dopad na skaliska, činí nebe bílým, neboť je exponováno příliš dlouho. Oddělení zón Le Grayovi

25 BACHELARD, *La Dialectique de la durée*, s. 24–25.

26 O jeho filosofii „ne“ do hloubky pojednává SERRES (*Hermès II*, s. 91–92) z perspektivy „nového nového vědeckého ducha“ na základě „zásadní complexity“, o níž Bachelard uvažoval příliš omezeně, a paradigmat strukturálního a informačního myšlení. Nejde ale o návrat k Bergsonovi, jehož Serres tvrdě kritizuje s tím, že jeho filosofie „korunuje ducha devatenáctého století daleka toho, aby se vůči němu vymezovala, [...] naplňuje jeho tradici, aniž by přinášela něco nového, [...] dokonce se vrací do klasické doby“.

umožnilo spojit je v jeden konstruovaný obraz sdružující dva různé momenty. Později rovněž oddělil lokace kombinací středomořských nebi s atlantickými krajinami; jindy používá stejná oblačná nebe v několika různých situacích. Montuje. Doba focení – zde jde o dvě oddělené doby – se liší od doby montáže a doby divácké recepcce – zde je jen jedna. Nemám před sebou dva okamžiky nebo momenty, ale jeden jediný, vzniklý montáží, který neumožňuje vnímat oba momenty focení. Přesto tato „montáž“ není fúzí, nesměšuje oba momenty a obě lokace, neboť jejich spojení implikuje rozlišující pohyb, jehož rozdělení na horní a dolní část je základní podmínkou a kde horizont – rovnější, protože vyplývá z juxtapozice dvou negativů hranami k sobě – víc odděluje, než pojí.

27 Sylvie AUBENAS, *Gustave Le Gray. 1820–1884*, Paříž: Gallimard – BNF 2002, s. 228.

Podle znalců tohoto umělce neexistuje mnoho svědectví o tom, jak byly tyto technické kousky přijímány, ale můžeme

předpokládat, že rovnocenná ostrost obou částí měla smysl, ba vyvolávala údiv, a že diváka vedla k vnímání přecházejícímu od jedné části k druhé, spíše než k vnímání celku. Rozestup kompozice je vidět, máme co do činění s překrytím – jak se říká v geologii – dvou vrstev. Tento fenomén překrytí, který dovede ještě dál Galton ve svých „kompozitních portrétech“, jejichž dadaistické fotomontáže ruší jakoukoli nejednoznačnost zcela nesouhlasnými proporcemi, počítá s nezanedbatelnými technickými prostředky, přestože Le Gray je pojímal „umělecky“, jako ruční práci.

Znalci v souvislosti s tímto fotografem bez dalšího odůvodňování mluví o „montáží“ v jejím současném smyslu. Vhodné je nicméně zjistit, jaká označení používal on sám a jeho doboví komentátoři. Podle Sylvie Aubenas obrazový model, který Le Gray používá při fotografování, tuto praxi vysvětluje.²⁷ Le Gray zdaleka nefetišizuje moment focení – fixovaný okamžik, případně otisk – a rozhodující význam přikládá zásahům v ateliéru, kde využívá chemie a kombinuje. Jeho tvorba určitě na této pregnantnosti modelu „umělce-malíře“ stojí; vymezuje navíc pomyslný rámec, v němž se pohybuje. Nemůžeme se nicméně spokojit s tím, že ho přiřadíme k linii, kterou Ejzenštejn rád zaváděl napříč celými dějinami umění a v níž náleželo ústřední místo, jak víme, El Grecovi (jenž kopíroval motivy z jednoho obrazu na druhý při variaci velikostí: montoval je). „Montáž“ v malbě lze totiž situovat v a-chronii – stává se pak strukturálním faktem –, nebo může implikovat čas vnímání, diváckou časovost, tedy pohyb.

Kromě toho má jistě svůj význam otázka technických prostředků. V jistém smyslu Le Gray tvoří v laboratoři tak, jako Canaletto tvořil motivy, když na svých obrazech kombinoval části městských benátských scenérií. Zdá se však zásadní upozornit, že jeden jako druhý využívají při práci optického nástroje:

Canaletto při svých „montážích“ *cameru obscuru*,²⁸ zatímco Le Gray fotoaparát a zvětšovač. Nesouvisí pojem montáže s tímto rozměrem „snímání“, či svým způsobem automatického „odběru“, a s technickou schopností kombinovat ve smyslu uchopování reality nikoli ucelené, ale spíše fragmentované na samostatné jednotky?

Vazba mezi Le Grayovými postupy a panoramaty, jimiž se zřejmě inspiroval, mimoto dobře ukazuje, že „nové technologie“ tyto nové praktiky zavádějí do řádu zobrazení. Mohli bychom také zmínit využití projekcí dvojitou lampou, umožňující kombinovat pozadí a postavu ve dvojeexpozici nebo vložení za pomoci černé „rezervy“, s níž přišel Robertson.

Případ Méliès

28 Viz v tomto bodě doktorskou práci André CORBOZ, *Venezia immaginaria*, Milán: Electa 1985.

29 Viz Laurent MANNONI, „1896, les premiers appareils cinématographiques de Georges Méliès“, in: MALTHÉTE–MANNONI, *Méliès, magie et cinéma*, s. 119–120. „Méliès [...] se rád považuje za geniálního mechanika a vynálezce“ (*ibid.*, s. 123).

30 Laurent LE FORESTIER, „L'enregistrement fantastique ou quelques réflexions sur la nature et l'utilisation des trucages méliésiens“, in: MALTHÉTE–MANNONI, *Méliès, magie et cinéma*, s. 225.

Ve svých *Pamětech* nebo v řádcích, které mu věnoval v roce 1929 Maurice Noverre, Méliès snad z potřeby ztotožnit se se svým učitelem Robertem-Houdinem rád vystupuje jako „mechanik“. Podle W. Paula chtěl vyvolat dojem, jako by ve svém ateliéru sám sestrojil „kinetoskop Roberta-Houdina“: „Jemný mechanik zabývající se výrobou mechanických dílů a automatů vystupujících v jeho divadle,“ píše o sobě.²⁹ Víc než marnivost je v této

vůli spojovat magii a mechaniku třeba vidět znak příslušnosti mélièsovské praxe k určitému technickému, respektive průmyslovému prostředí, již ostatně tematika jeho filmů opakovaně připomíná (vědec-experimentátor v *Muži s gumovou hlavou*, *Cestě na Měsíc*, *Dobytí pólu* atd.).

Vedle technického ponaučení (co se týče postupů), jež můžeme od Mélièse získat – neboť je pravda, že zařízení jeho studií i jeho pokusy s osvětlováním nebo triky z něj dělají vynálezce – u něj lze najít i myšlení o těle, pohybu atd., vlastní „vědeckému“ přístupu jeho doby. Mélièsova kinematografie pojímá lidskou postavu jako schopnou rozkládání, kouskování, nejrůznější manipulace. Kolik v ní najdeme setnutí, odtržených a zase připevněných údů, zničení a vzkříšení?

V Mélièsově přístupu lze spatřovat především „kinematografičnost“.³⁰ Odkud však tato „kinematografičnost“ získává své rozlišovací znaky?

Celá oblast triků, efektů, eskamotérství, mizení-objevení atd., všechny postupy a motivy iluzionismu nacházejí ve filmové mechanice další etapu či prodloužení, jež je pojí se společným polem, nebo aspoň s poli vzájemně se

protínajícími. Odmítat, že by mélièsovské manipulace měly povahu montáže, jak zaznělo na první mélièsovské konferenci v Cerisy v roce 1984 i později, dokládá, jaké vylučovací a vymezovací postupy působí v epistemonomických a epistemokritických diskurzech.

Montáž u Mélièse nemá za cíl linearizaci filmového označujícího, hraje si s odkazy na mechanické, rozložitelné, vzájemně se překrývající tělo. Kromě vazby Méliès–Marey, o němž jsme mluvili, se hodí zmínit i souvislost Méliès–Sade. Spisovatel provádí erotickou montáž těl, předpokládající zároveň, že mohou být zbavena údů, kroucena či kouskována, a popisuje provoz mechanických, ne-li mechanistických vztahů v „koitálních“ figurách.³¹ Seřizování tělesných dispozic a často akrobatických spojení usiluje o jakýsi správný chod „lidského motoru“. Uznáváme, že Mélièsova fraškovitost kontrastuje s markýzovou temnotou – přestože ani jemu humor zdaleka nechýbí –, oba však mají společnou onu „nehumánnost“, s jakou se k sobě jejich postavy chovají, a hlavně „hodinářskost“ vztahů, jež popisují. Ta Mélièse přivedla k tomu, že při natáčení pouštěl metronom nebo klavírní skladby, aby dodal herecké produkci rytmus.

Méliès nás jednoznačně vrací k překrývání, o němž jsme už mluvili. Víme, že Ejzenštejnovi utkvělo jako příklad montáže především to, co nazýval „omylem Georgese Mélièse“, totiž slavnou proměnu fiakru na pohřební vůz na náměstí Opery, způsobenou zaseknutím kamery. O věrohodnosti této anekdoty lze diskutovat, neboť dost okolností zpochybňuje, že se to tak mohlo seběhnout,³² jde nám však o zjevný paradox, ke kterému dochází, když se z ní dělá příklad „montáže“. Přesto je Ejzenštejnovo uvažování v tomto případě zcela

31 Slova, jež se nejčastěji objevují v souvislosti s odkazy na sadeovské příběhy, evokují opakování a mechaničnost. Ve své studii „Je třeba spálit Sadea?“ Simone de Beauvoir mluví rovněž o připodobňování těl k „hračkám“ a konstatuje – aby toho litovala v rámci své koncepce „estetické pravdy“ –, že „Sadeovy hrdiný lze uchopit jen zvenčí“, že „zhýralosti, jež pečlivě popisuje, systematicky vyčerpávají anatomické možnosti lidského těla spíše, než by objevovaly zvláštní emoční komplexy“. Simone de BEAUVOIR, *Faut-il brûler Sade?*, Paříž: Gallimard 1972, s. 37, 51.

32 Podle Mélièse se kamera typu Gaumont-Demený nehodila k provádění triků zastavením kamery kvůli své nepřesnosti, nedostatku „přímosti“, jež ničila trik (Jacques MALTHÈTE, „Les deux studios de Georges Méliès“, in: MALTHÈTE–MANNONI, *Méliès, magie et cinéma*, s. 154). Gaudreault a nedávno Le Forestier tvrdí, že v záměně takzvané „zastavením kamery“ vždy dochází ke střihu a spojení nejasných, zakrytých obrazů apod. (LE FORESTIER, „L'enregistrement fantastique“, s. 220.) Zdá se tedy vyloučeno, že by zmíněný efekt byl odhalen při promítání pásku, který by jej nasnímal náhodou!

v souladu s tím, co tvrdil v roce 1929: „montáž“ nejsou dva následné obrazy (to vidíme na nehybném a souvislém pásku), ale obrazy, které se překrývají (a pohybují se díky přístroji, jehož chod je nesouvislý) a jejichž stupeň vzdálenosti vytváří koncept. V tomto případě koncept proměny, přechodu od bezstarostnosti k vážnosti, od života ke smrti atd. Tuto nejednoznačnost „následnosti“ (neboť před kamerou pohřební vůz následoval fiakr s malým odstupem a porucha je přiblížila, či dokonce zaměnila) registrujeme i v konfrontaci dvou příkladů montáže,

kteře se pro jejich autory rozumí samy sebou – za svědky si berou děti, zaručující spontánnost reakce. Autorem prvního je Pierre Reverdy: „Ukážeme-li ženu, jež hledí z okna, a odděleně oblačné nebe, malé dítě vedle mě může říct, že žena se dívá na nebe.“³³ Druhý je od Reného Claira: „Jednou jsem se ocitl v promítací místnosti s pětiletým dítětem, které nikdy nevidělo žádný film. Na plátně zpívala v sále žena a další obrazy byly uváděny takto: *celek*: Sál, zpěvačka stojí u klavíru. Před krbem leží chrt; *detail*: Zpěvačka; *detail*: Pes, který ji pozoruje. U tohoto posledního obrazu dítě překvapeně vykřiklo: „Jé, podívej! Z paní se stal pes.““³⁴ Obě tyto děti naštěstí ve škole neslyšely o Kulešově efektu... Máme ze značné rozdílnosti reakcí, co se smyslu montáže týče, vyvodit, že schopnost „dívat se“ raději přiřkneme ženě, než psu? Nebo že z pohádek známe proměny žen v psa, ne však v oblak (Ixión o tom přitom věděl své!)?

³³ Pierre REVERDY,
„Cinématographe“, *Nord-
Sud*, 1918, č. 16, s. 6.

³⁴ René CLAIR,
*Cinéma d'hier et cinéma
d'aujourd'hui*, Paříž:
Gallimard 1970, s. 215.