

Vývoj filmového střihače k režii:

Hal Ashby

Katarína Gramatová



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize
akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Katarína Gramatová**
Osobní číslo: **K16133**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Stříhová skladba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Vývoj filmového stříhače k režii – Hal Ashby

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., stříhová skladba.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na

oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk – nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

BORDWEL, David a Kristin Thompson. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografi, AMU, 2007
BISKID, Peter. Bezstarostní jezdci, zuřící býci, Mladá fronta, Praha, 2012
DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009
Hal Ashby – A Man Out of Time.In: Youtube [online] 2.máj 2013 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=L6BKTRRLm-Y&t=625s> Hal Ashby's Downfall: His 1980s Films.In: Youtube [online] 23.marec 2018 Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ApfJHJ_o0os
Jeff Bridges: Working with Hal Ashby.In: Youtube [online] 5.august 2014 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qROIU69KoTU>
LARSON, Sara Kaye. Director Amy Scott on Her Upcoming Doc, Once I Was: The Hal Ashby Story.Directors, Filmmaking, Interviews.Filmmaker Magazine.Media Center by IFP, [online] 26.mája 2014 Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/86085-director-amy-scott-on-her-upcoming-doc-once-i-was-the-hal-ashby-story/#.W84zSRP7RTa>
PLAZEWSKI, Jerzy. Filmová reč, Orbis, Praha, 19611.
VALUŠIAK, Jozef. Základy střihovej skladby, Famu, Praha, 2005

Vedoucí teoretické části: prof. Ludovít Labík, ArtD.
Ateliér Audiovize
Vedoucí praktické části: MgA. Libor Nemeškal, PhD.
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: 3. prosince 2018
Termín odevzdání bakalářské práce: 6. května 2019

Ve Zlíně dne 3. prosince 2018

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



Mgr. Pavel Bednařík
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 25.4.2019

Jméno a příjmení studenta: Katarína Gramatová

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalárska práca sa zaoberá skúmaním vlastností filmových strihačov, z ktorých sa stali režiséri. V prvej časti sa práca zaoberá vznikom filmovej profesie strihača a jej charakterovými atribútmi. Postupne tieto strihové postupy v analytickej časti roanalyzuje u tvorcu Hal Ashbyho, čím zdefiniuje jeho strihový rukopis, ktorý v závere analytickej časti využije pri porovnávaní s jeho režijnými postupmi a prístupom k strihu. Tvrdenie, ktoré z tejto analýzy vzíde, porovnáva v interview s tvorcami, ktorí sa tak isto stali režisérmi zo strihačov.

Klíčová slova: režisér, strihač, montáž, dramaturgia, insert, Hollywood, dialógová scéna, akčná scéna, romantická scéna, konflikt

ABSTRACT

This bachelor thesis attempts to uncover skills of editors turned into movie directors. It analyzes their editing procedures that have impact on their directing work as well. The first part of the thesis discusses origins of the movie editor profession and its character attributes. Gradually these procedures are analysed in the work of Hal Ashby, whose editing workflow is defined and analyzed step by step in the analytical part. Hal Ashby's editing style is then compared to his directing style. The statement that arises from this analysis is then compared to interviews with creative people who also became directors but started as editors.

Keywords: director, editor, montage, dramaturgy, insert, Hollywood, dialogue scene, action scene, romantic scene, conflict

POĎAKOVANIE:

Rada by som poďakovala svojmu vedúcemu práce Prof.Ludovítovi Labíkovi ArtD, za jeho podporu pri výbere témy a nasmerovanie v nej. Moje veľké poďakovanie patrí Tomášovi Polenskému, Michalovi Kollárovi a Petrovi Pokornému za ochotu stretnúť sa a vyjadriť svoju osobnú skúsenosť v profesnom vývoji. V neposlednom rade ďakujem za korektúru Valike Petrušovej a Zuzane Švancarovej za štylistickú úpravu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

OBSAH	8
ÚVOD	12
1. CESTA STRIHAČA - HAL ASHBY	15
1.1 Kto strihá film?.....	16
1.2 Asistent Hal	17
2. VNÍMANIE STRIHU	18
2.1 Druhy strihačov	18
2.2 Strih myšlienky	19
3. STRIHAČ HAL ASHBY	20
3.1 Ashbyho 70. roky strihu	20
4. ZO STRIHAČA REŽISÉR	22
4.1 Halov boj s Hollywoodom	22
5. METODIKA	24
6. ANALÝZA STRIHU KLÚČOVÝCH DIALÓGOVÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU	27
6.1 Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú! – 1966	27
6.1.1 Analýza dialógovej scény.....	27
6.2 V žiari noci 1967	31

6.2.1	Dialogová scéna	31
6.3.	Prípad Thomasa Crowna 1968	33
6.3.1	Dialogová scéna	34
6.4.	Zadefinovanie strihového rukopisu v dialógových scénach.....	36
7.	ANALÝZA STRIHU KLÚČOVÝCH AKČNÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU	37
7.1	Rozbor akčnej scény Rusi prichádzajú!	37
7.2	Rozbor akčnej scény V žiari noci.....	37
7.3	Rozbor akčnej scény Prípad Tomasa Crowna.....	39
7.4	Zadefinovanie strihového rukopisu pri akčných scénach	41
8.	ANALÝZA STRIHU KLÚČOVÝCH ROMANTICKÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU	42
8.1	Romantická scéna Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú! - 1966.....	42
8.2	Romantická scéna V žiari noci.....	43
8.3	Romantická scéna Prípad Thomasa Crowna.....	45
8.4	Zadefinovanie strihového rukopisu pri romantických scénach.....	47
9.	ZADEFINOVANIE STRIHOVÉHO RUKOPISU HAL ASHBYHO.....	48
10.	ANALÝZA KLÚČOVÝCH REŽIJNÝCH DIALÓGOVÝCH SCÉN	49
10.1	Harold a Maude 1971	49
10.1.1	Analýza Dialógovej scény Harold a Maude.....	49

10.2	Posledná Eskorta 1973	51
10.2.1	Analýza Dialógovej scény Posledná eskorta.....	51
10.3	Bol som pri tom 1979.....	52
10.3.1	Analýza dialógovej scény Bol som pritom	53
10.4.1	Zadefinovanie režijného rukopisu pri dialógovej scéne.....	53
11.	ANALÝZA KLÚČOVÝCH REŽIJNÝCH AKČNÝCH SCÉN.....	55
11.1	Analýza akčnej scény Harold a Maude	55
11.2	Analýza akčnej scény Poslední eskorta.....	57
11.3	Analýza akčnej scény Bol som pritom.....	59
11.4	Zadefinovanie režijného rukopisu pri akčných scénach	60
12.	ANALÝZA KLÚČOVÝCH REŽIJNÝCH ROMANTICKÝCH SCÉN.....	61
12.1	Analýza romantickej scény Harold a Maude	61
12.2	Analýza romantickej scény Posledná eskorta	62
12.3	Analýza romantickej scény Bol som pritom	63
13.	ZADEFINOVANIE REŽIJNÉHO RUKOPISU PRI ROMANTICKÝCH SCÉNACH	64
13.1	Režijný rukopis – Hal Ashby	65
13.2	Tézy.....	65
13.3	ZÁVER HAL ASHBY	67

14.	RIADENÉ ROZHOVORY	68
14.1.	Rozhovor s Tomášom Polenským.....	68
14.2.	Riadený rozhovor s Petrom Kollárom.....	71
14.3.	Riadený rozhovor s Petrom Pokorným	74
14.4.	Zhrnutie rozhovorov	78
	ZÁVER	80
	ZOZNAM POUŽITÝCH LITERÁRNYCH ZDROJOV	83
	ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV	84
	ZOZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKOV	85
	ZOZNAM GRAFOV	88

ÚVOD

Filmový strihač ako samostatná profesia nebola v histórii dlho akceptovaná ako hlavná zložka štábu. Jedným z dôvodov, kedy strih začal naberať na dôležitosť, bol aj príchod ruských montážnikov.

Postupne sa strih a strihové teórie začali vyvíjať. Režiséri v počiatkoch filmu zastávali rolu strihača a až neskôr z tejto činnosti vznikla samostatná kreatívna profesia, kedy sa začalovo filme s materiálom experimentovať - zrýchľovať, skracovať, prelínať, prestrihávať... Štylizáciou strihu vzniklo veľa zaujímavých a kultových diel a zo začiatku z nekreatívnej, technickej profesie sa časom vyvinul druhý režisér filmu.

Ako hovorí Dmytryk Edward vo svojej knihe *On film editing* „Každý strihač je iný a žiaden by nepostrihal film rovnako”¹, veľa strihačov sa stalo známymi, vďaka svojim schopnostiam a špecifickému rukopisu. Z niektorých strihačov sa dokonca vyvinuli režiséri, medzi ktorými je dnes veľa známych mien. Jedným z nich sú Hal Ashby, Martin Scorsese, Peter Greenaway, George Lucas.

Ako bolo spomenuté, každý strihač je iný a pristupuje k materiálu špecificky. V tejto práci sa budem zaoberať strihovým rukopisom tvorcu Hal Ashbyho v jeho neskorších dielach, hoci už pôsobí na pozícii režiséra. Analýzou jeho strihových postupov prejdeme k analýzam aj jeho režijnej práce.

¹ DMYTRYK, Edward. *On film editing: an introduction to the art of film construction*. New York: Focal Press, Taylor & Francis Group, 1984, str.7

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Hlavnými tézami tejto bakalárskej práce sú:

1. Strihový rukopis tvorcu Hal Ashbyho sa nachádzav jeho neskorších režijných dielach, v pozícií režiséra.
2. Osobnosť a povahové vlastnosti strihača a ich prejavy v jeho strihovom prístupe k filmu.
3. Režisér Hal Ashby využíva svoje strihové znalosti a princípy v réžii a vo forme rozprávania príbehu cítiť prístup strihača.

Pre potreby analýz budem v začiatkoch práce postupovať od vzniku histórie strihovej skladby, pri ktorej budem čerpať z knihy *On film editing* od Edwarda Dmydryka. Následne rozanalyzujem prácu a pracovný prístup Hala Ashbyho, ktoré zachytila kniha *Be HalAshby* od Nicka Dawsona². V praktickej časti budem analyzovať strihový rukopis Hal Ashbyho a následne ho porovnávať v jeho režijnej tvorbe. Po spoznaní výsledku tvrdenie, ktoré sa u Hal Ashbyho preukáže porovnáam s profesne podobnými tvorcami v riadenom rozhovore.

Tieto informácie použijem k vytvoreniu záveru a odpoviem na spomínané tézy o tom, či zistené tvrdenie sa môže uplatniť u viacerých tvorcov, alebo sa jedná len o prípad Hal Ashbyho.

²DAWSON, Nick. *Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel*, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. CESTA STRIHAČA - HAL ASHBY

„I was born in Ogden, Utah. Never a Mormon. Hated school. The last of four children. Mom and Dad divorced when I was five or six. Dad killed himself when I was twelve. I struggled toward growing up, like most others, totally confused.”³

Hal Ashby

Takto sám seba opísal Hal, ktorý sa narodil v roku 1927. Hal Ashby patrí medzi veľmi impulzívnych ľudí, čomu zodpovedá aj viacero jeho rozhodnutí v živote, ktoré ho nakoniec dotiahli na tie správne miesta. Pre skúmanie Ashbyho profesného života je podstatné uviesť najprv okolnosti, ktoré ho vyformovali do osobnosti, ktorú poznáme dnes, a pre zodpovedanie zadaných tém je podstatné spoznať strihovú rukopis tvorcu aj cez tvorcu samotného.

Hal mal len 21 rokov a už bol trikrát rozvedený a mal jedno dieťa. Napriek tomu, že bolo jeho prvé manželstvo v tak skorom veku (sedemnást') nelegálne, presvedčil svoju matku, aby s jeho manželstvom na úradoch súhlasila. Matka mala iba jednu podmienku, aby dokončil námornícku školu. Keď Hal zistil, že je otcom, zbalil si svoje veci a vycestoval stopom do Los Angeles, kde tiež nebolo jednoduché nájsť si prácu, a tak prežíval so 40-timi dolármi vo vrecku. Na základe týchto faktov, tvrdí jeho kamarát Jack “On nebol typ dieťaťa, ktoré trávilo všetok svoj čas pozeraním filmov; on namiesto toho žil život.”⁴

Halova sľubná kariéra začala na úrade práce, kde sa s malou dušičkou opýtal, či nemajú preňho prácu v odvetví filmu. Bola mu ponúknutá práca v Universal studio na pozíciu človeka, ktorý kopíruje skriptá. Cieľavedomý Hal sa nevzdal, a keďže nemal veľké znalosti o filme, ani aké profesie v ňom existujú, v knižnici si našťudoval všetko potrebné aj o mimeografe na ktorom mal

³DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009 str 2.

⁴DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009, str. 30 (He was not a child who had spent every spare moment in darkened movie houses; instead, he'd been out living life.) preložila Katarína Gramatová

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

pracovať. Vedel len, že režisér je najvyššie postavenie vo filme a on chce byť jeho asistentom. Keďže sa pri kopírke, ktorú obsluhoval objavovalo naozaj veľa ľudí, Hal im tento svoj cieľ povedal - “Chod’ do strižne “ povedali mu. „Pri strihu máš všetko o filme rovno pred sebou, môžeš si to púšťať stále dookola. “Môžeš to tam študovať a skúmať, prečo sa ti to páči, a prečo nie.”⁵ spomína Tay Garnett. Keďže strihači patria medzi ľudí, ktorí pracujú dlho do noci, Hal po svojej smene zostával v strižniach a sledoval ako pracujú. Bol fascinovaný týmto procesom a strih bol preňho spojenie vedy a umenia.

1.1 Kto strihá film?

V istom období v začiatkoch 20. storočia došlo k novému vnímaniu a pohľadu na strihovú skladbu. Filmoví tvorcí si uvedomili jeho silu a začalo sa o filmovom strihu diskutovať. Ako bolo spomenuté v úvode, strihačskú profesiu zastával režisér. K vývoju slova editor - strihač nebola jednoduchá cesta.

Strihom vo filme s nadväznosťami záberov sa snažíme odrozprávať príbeh. Strihač by mal nasledovať režisérov zámer tzv. to, čo chce režisér filmom povedať. Je ale už na práci strihača ako s materiálom “manipuluje”, aby vyvolal u diváka konkrétnu emóciu. Jednou z mnohých vlastností strihača by mala byť kreativita, samostatnosť, zodpovednosť, vlastný názor a bezpochybne pokora.

V počiatkoch strihu môžeme medzi predchodcov strihačov radiť aj premietačov filmov, ktorí museli v správny čas prehodiť kotúč s filmom, čím došlo k strihu, alebo zostavovať dramaturgiu premietania. Ďalšou profesiou bol takzvaný “cutter”, toto slovo sa používalo v 20. rokoch, pre profesiu, ktorú zastávalo väčšinou ženské pohlavie. Šlo o veľmi precíznu a zodpovednú prácu. Cutter strihal a lepil originál – materiál k filmu, podľa čísel na zostrihanej kópii.

⁵DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009, str. 33 (Get into editing,” they told him. “With editing, everything is up there on film for you to see over and over again. You can study it and ask why you like it, and why you don’t.) preložila Katarína Gramatová

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

1.2 Asistent Hal

Mnohokrát, ako píše v svojej knihe Dmytryk Edward⁶, sa práve cez túto pozíciu dostali cutteri k slovu a z tých kreatívnych sa postupom času stali strihači - kreatívni editori. Taký je aj prípad Hal Ashbyho, ktorý patril medzi veľmi pracovitých a cieľavedomých strihačov.

Dlhé roky pracoval ako asistent strihu a technik strižne. Veľa strihačov si spoluprácu s ním pochvaľovalo a vďaka svojej geniálnej pamäti vždy vedel, na ktorom kotúči sa nachádza ktorýkoľvek detail z filmu. Začal pracovať v United Artist s Ellsworth Hoagland a Wiliamom Wylerom ako technický strihač. Bol veľmi dobrým študentom, ktorý sa učil aj od starších a skúsenejších tvorcov. So svojimi nadriadenými mal veľmi blízky vzťah a trávil s nimi veľa voľného času. Mohlo by sa to pripisovať aj tomu, že mu chýbal jeho otec, a tak si ho zosobňoval tvorcov ako sú Robert Swink a Jewison Norman, opisuje v knihe Nick Dawson. Hal spomína na spoluprácu so Swingom ako s človekom, ktorý ho najviac ovplyvnil v jeho tvorbe. Nielenže bol Ashby zapálený a svedomitý vo svojej práci, taktiež sa cítil veľmi zaviazane a lojálne voči Swinkovi. V článku "Ako sa vysekať zo strižne", napísal o vplyve Swinka na jeho samotného: "Keď sa mi občas pošťastilo pracovať s Bobom, tak na mňa hádzal všetky múdra od technických aspektov až po filozofiu filmu."⁷

Kreatívny editor, mimo iných profesií, vznikol s príchodom uvažovania nad dramaturgiou vo filme. Nejednalo sa už len o mechanické strihanie a lepenie záberov, ale o jej presnosť a premyslenosť strihu. Časom režiséri zisťujú, že vo fáze postprodukcie je dobré sa stiahnuť na pozíciu supervízora strihu a nechať strihača pracovať, samozrejme so zachovaním dramatického zámeru. Toto nové vnímanie strihu dalo Halovi priestor pre vývoj jeho kreatívnych zručností v profesii.

⁶DMYTRYK, Edward. Onfilm editing: an introduction to the art of film construction. New York: Focal Press, Taylor & FrancisGroup, 1984, str.1

⁷DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009 str. 53 ("Breaking Out of the Cutting Room," he wrote affectionately about Swink's influence on him: When I was lucky enough to be working with Bob, he hit me with everything from the technical aspects to a philosophy of film.")

2. VNÍMANIE STRIHU

Dmytryk Edward vo svojej knihe spomína, že najlepší strihač je neviditeľný strihač. Divák by nemal mať pocit že do príbehu bolo zakročené, ale mal by sa nechať viesť dejom. Strih je jedným z výrazových prostriedkov filmu, ktorým vieme spôsobom spojenia záberov pracovať s časom, emóciou a žánrom.

2.1 Druhy strihačov

V tejto časti chcem poukázať na rôznorodosť vývoja strihovej skladby, ktorá je kľúčovou pre neskoršiu analýzu filmov. V rozmedzí rokov 1945 až 1970 bol film ovplyvnený nástupom televízie, širokouhlým plátnom, viac žánrovosťou a mnohými inými faktormi. Zatiaľ čo v Európe prevládali autorské filmy a príchod nových vln, tvorba v USA bola svojou formou výrazne odlišná.

Ako spomína vo filme *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*⁸ - Carol Littleton, filmový strih bol veľmi striktný, čomu odpovedal aj celkový filmový jazyk. Na dialógové scény sa využíva zvyčajne dvojzáber s prestrihmi na hovoriacu postavu a následne protizáber komunikujúcej postavy.

Z toho vyplývalo, že väčšina filmov mala rovnakú filmovú formu. Strihač si nemohol dovoliť vynechať banálne presuny, či činnosti postáv, strih musel byť lineárny s návaznosťou v pohybe. Anne Coates vo filme spomína, že podľa nej je naozaj hlúpe divákovi ukazovať ako postava vchádza a vychádza z dverí, divák to nepotrebuje vidieť. Strih sa v tejto dobe preto stáva jedným z hlavným rozdielov medzi tvorbou európskou a americkou.

⁸The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing. IMDB [online].[cit. 2019-01-25].Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0428441/?ref=fn_al_tt_1

2.2 Strih myšlienky

Filmoví tvorci v Európe sa okrem iného, zameriavali na realizmus v zobrazení voľnosti vývoja dialógov. Často odbiehali od témy filmu, čím sa snažili prinútiť diváka k novému pohľadu na film. Divák už nemal byť len pasívnym konzumentom, ale mal začať cítiť a film prežívať ako jeho život. S tým súvisela aj strihová forma. Začal sa využívať a presadzovať strih po myšlienke. Tak, ako sa predtým strih vyvinul a sním mnoho pravidiel montáže, začali sa v nasledujúcom období porušovať. Strih už nemusel byť o dodržiavaní jednot, pravidiel osi, naväznostiach strihu v pohybe. Strihači sa začali riadiť viac pocitovo a sústredili sa na myšlienku, ktorú chceli docieľiť. Začali do strihovej skladby vkladať takzvané inserty - zábery, ktoré nevytvárajú priamu strihovú väzbu, ale dopĺňajú jej atmosféru. Insert tzv. „prestrih je záber ukazujúci niečo mimo odohrávajúcej sa témy“.⁹

⁹LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby, horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. VeRBum. 2013. [cit. 2019-01-25]. str. 65

3. STRIHAČ HAL ASHBY

„V momente ako sa ti film dostane do rúk“- povedal - „zabudni na scenár, odhod’ ho preč aj so všetkými pravidlami a nesnaž sa film vnímať režisérovyimi očami. Pozri sa na film a on sám ťa bude viesť. Sám sa ti ukáže, a ty budeš mať oveľa viac nápadov, ako ho strihať, než sa ti kedy snívalo, že by bolo možné.“¹⁰

Hal Ashby

3.1 Ashbyho 70. roky strihu

Toto obdobie je výrazným zlomom v kinematografii, a tak isto v Halovom živote, ktorého profesný život zažil totálne vyvrcholenie, ale s pocitom beznádeje.

Hal sa dostáva stále k väčším a väčším projektom ako asistent. Tvrdo na sebe pracuje, aby sa z neho stal filmový strihač. V začiatkoch 70 rokov v Hollywoode si veľké filmové produkčné spoločnosti volajú na výrobu filmov ľudí z Európy, nakoľko zistili, že divácke ohlasy a dopyt je väčší po filmoch z Európy ako po domácich. Do Hollywoodu prichádza nová generácia vyštudovaných filmárov a samozrejme aj strihačov. Hal a Swink strácajú prácu a sú nahradení strihačmi nových, mladých režisérov. Hal nevidí zmysel držať sa ďalej asistenských prác a s návalom nových režisérov v Hollywoode si uvedomuje aj silu hollywoodskych blockbustrových filmov a predpokladá, že pre tvorbu, ktorú by chcel tvoriť, nebudú mať ľudia v tomto období pochopenie a ani záujem. Východisko preto videl v Európe, kde istý čas žil. Bol fascinovaný vývojom experimentálnych filmov a prístupom k strihu. Rozvíjal svoj pohľad na film a rozprávanie príbehu a po dlhom hľadaní samého seba a blúdení, kde sa usadiť, sa Hal dostal k strihu, “V žiari noci” od spomínaného tvorca Normana Jewisona. Vplyvom Európy sa snažil do tohto diela zasadiť svoje nové poznatky o strihu. Za túto strihačskú prácu bol v roku 1967 ocenený oscarom.

¹⁰DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009 str. 53 (“Once the film is in hand,” he would say, “forget about the script, throw away all of the so-called rules, and don’t try and second-guess the director. Just look at the film, and let it guide you. It will turn you on all by itself, and you’ll have more ideas on ways to cut it than you would ever dream possible.”) Preložila Katarína Gramatová

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

V kniže “Bezstarostní jezdci, zuřící býci”¹¹ je toto ocenění okomentované samotným Hal Ashbym: “Deset let jsem pracoval sedmnáct hodin denně, sedm dní v týdnu. Vstával jsem ve tři ráno a chodil do práce. Ze studia jsem se pokoušel odejít v šest, ale v devět jsem tam pořád ještě byl. V práci jsem byl pořád lepší a lepší, ale přitom jsem si zničil manželství. Najednou jsem byl unavený. Stal jsem se filmovým střihačem, protože všichni říkali, že je to nejlepší trénink na režii, ale bylo mi skoro čtyřicet a už jsem neměl energii, abych o to usiloval. Tak, jsem toho nechal. “Z Hala sa po tomto veľkom úspechu a jeho uvedomením si svojej podstaty stal veľký pokrytec hereckých hviezd, filmových štúdií a komerčnosti vo filme.



Obr. 1. Mladý Hal Ashby v strižni

¹¹BISKID, Peter. Bezstarostní jezdci, zuřící býci, Mladá fronta, Praha, 2012

4. Zo strihača režisér

„Strihať filmy druhých ľudí, vám dáva prehľad o tom, ako postaviť príbeh, vybudovať charakter a do detailu zvážiť všetky uhly snímania. Strih vás učí trpezlivosti, ale občas aj frustruje, ak bol váš režisér nedôsledný pri natáčaní alebo nedôsledne postavil scénu. Táto frustrácia spolu s praktickým tréningom prípravu príbehov, prináša veľmi jedinečnú túžbu robiť všetko správne.“¹²

Amy Scott

4.1 Halov boj s Hollywoodom

Keď sa Hal dostal v roku 1970 k režirovaniu svojho prvého filmu, všetci v jeho okolí boli nadšení. Nick Dawson v knihe¹³ opisuje Hala pri režirovaní svojho debutu ako veľmi nervózneho človeka, ktorý si neveril až tak, že nevedel ani dýchať, nakoľko bol veľmi zodpovedný a nechcel sa dopustiť žiadnej chyby. Keďže mal veľmi svojský prístup k réžii a filmovému rozprávaniu, začali ho oslovovať produkčné spoločnosti a ponúkať mu spoluprácu, ktorú však začal odmietat', nakoľko nechcel, aby mu v jeho filmoch štúdiá presadzovali svoje názory.

Vytvoril tak o sebe určitú povest' človeka, s ktorým sa ťažko vychádza. Tým, ako svojsky pristupoval k filmu, či už odmietaním hereckých hviezd, nekonzultovaním scenára, alebo neodprezentovaním strihu, bojoval s veternými mlynmi, a tak to vnímalo aj jeho okolie a kameraman Haskell Wexler, ktorý v tomto období s Halom tvoril. Hal mal v hlave veľa nápadov a pocitov, veľmi rád rozprával a vymýšľal historky, aby pobavil svoje okolie a chcel ich sfilmovať. Pôsobil síce ako extrovert, ale svoje vnútorné pocity nikdy neprejavoval ani svojim najbližším spolupracovníkom. “Ashby byl ze všech těch režisérů nejameričtější a nejtalentovanější.

¹²LARSON, Sara Kaye. Director Amy Scott on Her Upcoming Doc, Once I Was: The Hal Ashby Story. Directors, Filmmaking. Filmmakermagazine: Interviews. FilmmakerMagazine. MediaCenterbyIFP [online]. 2014, 26. mája [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/86085-director-amy-scott-on-her-upcoming-doc-once-i-was-the-hal-ashby-story/#.W84zSRP7RTa>

¹³DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009€

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Stal se ale obětí Hollywoodu, jeho velkým tragickým příběhem”¹⁴ Takto reagoval na Halov osud Peter Bart. Filmové spoločnosti s ním nespôlupracovali a neposkytovali mu žiadne scenáre na realizovanie. Ak sa aj Hal nejakého scenára chytil a mal snahu pristúpiť na ich podmienky, produkčným spoločnostiam to nestačilo. Aj napriek týmto náročným podmienkam pre svojského tvorca, akým Hal bol, nič ho neodradilo a naďalej sa snažil do svojich filmov vkladať seba vyjadrenie.

„Myslím, že to, čo chcem povedať je, že nie je taký uctievaný ako jeho slávni súčasníci, že je vo filmovej histórii marginalizovaný a jeho vplyv sa dá vidieť všade v kine. Je skutočne škoda, že dnes, nie je nažive. V tejto atmosfére nezávislého filmu by vynikal.”¹⁵ Reaguje Amy Scott na Halovu tvorbu.

Z tohto pohľadu je vidieť, že Hal sa na film nepozeral ako na komerčné médium, na ktorom by sa malo zarábať. Vnímal ho ako prostriedok, cez ktorý môže vyjadriť svoje pocity a prihovárať sa ľuďom. Ashby si myslel, že nemá čo stratiť a tak tvrdohlavo bojoval, či už ako strihač, alebo režisér. Jeho osobný vývoj a vytrvalosť ísť si za svojim snom sa odrazil aj na jeho kariére. Z môjho pohľadu si Hal zidealizoval svoj sen, a keď sa k jeho vrcholu postupne približoval, zistil jeho pravú tvár, ktorá sa mu ale nepozdávala. Snažil sa ako strihač spojiť európske vnímanie strihu s americkým, čo aj povýšil na celkovú formu rozprávania ako režisér.

¹⁴BISKID, Peter. Bezstarostní jezdcí, zuřící býci, Mladá fronta, Praha, 2012, str. 160

¹⁵LARSON, Sara Kaye. Director Amy Scott on Her Upcoming Doc, Once I Was: The Hal Ashby Story. Directors, Filmmaking. Filmmakermagazine: Interviews. FilmmakerMagazine. MediaCenterbyIFP [online]. 2014, 26. mája [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/86085-director-amy-scott-on-her-upcoming-doc-once-i-was-the-hal-ashby-story/#.W84zSRP7RTa> (I think what I intended to say was that he isn't as revered as his more famous contemporaries, that he's been marginalized in film history and yet his influence can be seen everywhere in cinema today. "It's truly a shame that he isn't alive today. He would have thrived in this atmosphere of independent filmmaking.") Preložila Katarína Gramatová

5. METODIKA

Vo svojej práci chcem k analýzám filmov pristupovať podľa metodiky, kde si určím zo strihačskej tvorby Hal Ashbyho tri filmy, z ktorých si vyberiem sekvencie na rozanalyzovanie jeho strihačského rukopisu a neskôr režijného. Scény z filmov, ktoré budem analyzovať budú dialógové, akčné a romantické. V krátkosti uvediem scénu a to, čo sa v nej odohráva. Z hľadiska dramaturgie formálne rozanalyzujem, kto je hýbateľ deja, ako k nemu pristupuje strih a aký celkový emočný dojem vytvára scéna na diváka. Všetky žánrovo rovnaké scény budem porovnávať medzi sebou. Pre zadefinovanie týchto žánrových scén budem pracovať s tvrdením Roberta McKeeho.

Dialógová scéna¹⁶rozširuje a mení vzťahy medzi postavami. Dialóg je precízny, ale musí znieť prirodzene. To sa docieli využívaním slangu a neformálnej reči. Dialóg, okrem samotného textu, ktorý sa v ňom nachádza, skúma aj poetiku príbehu. Dialóg by mal povedať divákovi čo najviac, v čo najmenej slovách a udávať smer filmu.

Akčná scéna a akčný žáner nie je o strachu, ale aj o zábave. Akčná scéna = napätie + zábava

Príbeh sa väčšinou točí okolo jedného hlavného hrdinu ktorý má svoj jeden cieľ, pre ktorý čelí náročným prekážkam - takto opisuje akčnú scénu Noelle Buffam na portáli The script Lab¹⁷. Akčná scéna zahŕňa kaskadérske kúsky, naháňačky, bitky, vojny či preteky.

Romantická scénav romantických príbehoch -základom scény je milostná dvojica, ktorej sú kladené prekážky v ich vzťahu. Najčastejšie im v ich vzťahu stojí rodina, práca, iný nápadník a pod. Tieto postavy sa označujú pojmom blokujúce charaktery (Blocking characters)¹⁸.

¹⁶MCKEE, Robert. Story Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting,Abridged. New York: Harper Audio, 2005, 12.marec [cit. 2019-01-25] str.609

¹⁷BUFFAM, NOELLE,. Action. *The script lab, Action: Interviews.FilmmakerMagazine.MediaCenterbyIFP* [online]. 2011, 12.marec [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: https://thescriptlab.com/screenplay/genre/948-action/?fbclid=IwAR23r3EJutteljCac1WUx1FdWjm-FedaiIoONxXp_xEqNQSPC3EU%20gv04eG0

¹⁸MCKEE, Robert. Story Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting,Abridged. New York: Harper Audio, 2005, 12.marec [cit. 2019-01-25] str. 130

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

V druhej časti analýzy budem prechádzať Halovou režisérskou tvorbou a princípy jeho zmýšľania nad strihom budem hľadať v komplexnosti jeho diel ako celku. Budem využívať vlastné zistenia z predchádzajúcej analýzy strihového rukopisu.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6. ANALÝZA STRIHU KLÍČOVÝCH DIALÓGOVÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU

V tejto časti budem najprv analyzovať dialógové scény z vybraných filmov, ktoré v úvode predstavím a pomenujem. Scény rozanalyzujem podľa metodiky a v závere vybrané dialógové scény porovnam, čím dôjdem k záveru o strihačskom rukopise dialógových scén.

6.1. Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú! – 1966¹⁹

Príbehom filmu je náhodne stretnutie ruských námorníkov na území amerického ostrova do ktorého narazí ruská ponorka. Tento film spadá do klasického Hollywoodského štýlu rozprávania, ktoré som už zadefinovala v teoretickej časti. Vo filme prevládajú väčšinou dialógové scény, ktoré sú buď odohrané v celkoch alebo v dvojzáberoch s občasnými prestrihmi na hovoriace postavy podľa potreby scény. Keďže sa nejedná o plánovanú návštevu ostrova, Rusi sa snažia, čo najskôr ponorku opraviť a odísť. Kapitán vyšle pár námorníkov v utajení na ostrov, aby získali niečo, čo im pomôže ponorku opraviť. Rusi sa časom s Američanmi skamarátia a zabudnú sa včas vrátiť naspäť na ponorku. Kapitán sa však domnieva, že ich Američania zajali, a preto je rozhodnutý strieľať. Film, ale nakoniec končí sentimentálnym “happyendom”.

6.1.1 Analýza dialógovej scény

Pre rozbor dialógovej scény som si vybrala jednu z najnapínavejších scén z príbehu, ktorý sa odohráva pred záverom filmu. Táto scéna je riešená neštandardným spôsobom a nie je odohratá v dlhých dvojzáberoch ako väčšina dialógových scén. Pri tejto scéne, ale cítim zásah strihača a jeho dôvtipné riešenie budovania napätia.

Rozčulený ruský kapitán pripláva s opravenou ponorkou k prístavu ostrova a vydá rozkaz na vydanie jeho mužov, inak do troch minút začne strieľať. Kapitán nehovorí po anglicky, a tak

¹⁹Rusi prichádzajú, Rusi prichádzajú/The Russians Are Coming the Russians Are Coming 1966 ,IMDB.COM [online] Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0060921/?ref=fn_al_tt_1

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

komunikáciu s obyvateľmi v angličtine s ruským prízvukom, vedú jeho podriadení. Sledujeme tak dvoch ruských námorníkov, ktorí boli na ostrov vyslaní, ako nezávisle od seba komunikujú s Američanmi a vysvetľujú im situáciu rozhnevaného kapitána.

Jeden z Rusov sa ujal role prekladateľa nakoľko vie, že Američania im nechcú ublížiť a chce, aby konfrontácia prebehla bez násilia. Druhý Rus má intímny vzťah s jednou Američankou, a tak jeho preklad situácie nie je doslovný, ale skôr dopĺňa kontext celého konfliktu. Medzi týmito dvoma prekladmi sa dynamicky prestrihávame po každej replike. Ashby v strihu používa krátke inserty, ktorými striedavo ukazuje dvoch námorníkov. Napriek tomu, že jeden sa rozpráva so ženou a druhý s kapitánom a ľuďmi z ostrova, tak na diváka ich repliky pôsobia, ako keby na seba nadväzovali. Je to spôsobené tým, že jeden z vojakov hovorí formálnejšie a priamo, kým druhý hovorí všeobecne. Vďaka tomu, dodáva dialóg scéne na urgentnosti a vytvára blízke spojenie všetkých postáv.



Obr. 2. *Rusi prichádzajú, rusi prichádzajú! - Prestrihy v dialógovej scéne*

Striháme sa vždy krátkymi insertmi na hovoriacu postavu, ktorá dopĺňa informáciu myšlienky o konflikte a hlavne dotvára jej emóciu. Hoci sú Američania tí v ohrození, vo výraze Rusov sledujeme taktiež strach a výčitku.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Takto strihaný dialog preto vytvára nový súvis o pohľad ruských námorníkov, ktorí tam zo začiatku nebol. Rusi, ktorí boli na ostrove síce nechceli ublížiť Američanom, no stále bola pre nich prvoradá ich misia. Takto vidíme Rusov, ako im záleží na tom, aby sa táto situácia vyriešila bez násilia. Vytvára sa tak nový vzťah. Nie jednotlivca, ale kolektívny vzťah ruských námorníkov voči americkej spoločnosti.

Šerif ostrova sa stretáva s kapitánom ruskej ponorky. Rusi sa stále domnievajú, že Američania zadržávajú jedného z ich ruských námorníkov, a tak sú rozhodnutí strieľať. Divák vie, že ak by Rusi vystrelili, odštartovali by medzi krajinami vojnu.

Hal Ashby k strihu pristupuje veľmi citlivo. Scénu stavia najskôr zo širokých záberov a postupne sa dostáva bližšie k postavám cez užšie zábery. Hoci na názoroch oboch “veliteľov” skupiny veľmi záleží a sú hýbateľmi deja, napätie, ktoré je vo vzduchu Ashby postavil na pohľadoch a reakciách ľudí v dave. Nastáva dialóg bez slov. Tempo je veľmi pomalé a v atmosfére zvuku vládne úplné ticho. Po šerifovom vyzvaní ruského kapitána, aby strieľal, nastúpi do scény prvýkrát hudobný podkres.



Obr. 3. *Rusi prichádzajú, rusi prichádzajú! – sekvencia budovania napätia*

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Následne presne jednu minútu a dvadsať sekúnd sledujeme amerických mužov s nastraženými puškami proti ruským námorníkom s delami a čakáme na výstrel. Ashby z tejto scény vytiahol naozaj, najviac, ako sa dalo. Diváka naťahovaním času doháňa do nervozity, a dokázal to cez dlhú mozaiku mužov so zbraňami a následne tento pocit umocnil veľkým celkom.



Obr. 4. *Rusi prichádzajú, rusi prichádzajú! – Veľký celok*

6.2. V žiari noci 1967²⁰

Príbehom tejto krimi drámy je vražda podnikateľa v malom americkom mestečku. Z vraždy neprávom usvedčia černocho, z ktorého sa nakoniec vyklúje policajt špecializovaný na vraždy. Napriek veľkému odporu obyvateľstva voči černocho, policajti vedia, že ho potrebujú ako špecialistu.

Napriek tomu, že tento film je len o dva roky mladší ako film, „Rusi prichádzajú!“, je v ňom viac cítiť strihačovú voľnosť a hravosť. V strižni je cítiť dramaturgiu strihového rozprávania, nielen pri dĺžke záberov, ale aj pri práci s utajovanými motívmi, kompozičnými strihmi, prácu s hudbou a temporytmom v danej scéne. Hoci záberovanie dialógov stále stagnuje na celkoch a dvojzáberoch, strihač pracuje s krátkymi insertmi na postavy, ktoré situáciu sledujú a tak dotvára dialógu celkovú atmosféru a druhý význam.

6.2.1 Dialogová scéna

Policajt je na bežnej nočnej obchádzke mesta, z auta niečo zbadá, a preto sa rozhodne zastaviť.

Sledujeme len emóciu/výraz, nevidíme, čo postava vidí. Keď auto úplne zastaví, kamera ďalej pokračuje v nájazde na auto, no rýchlosť nájazdu je už postprodukčne upravená.

Toto zrýchlenie pred koncom záberu je výrazným prvkom v zábere, čím sa kladie dôraz na to, čo sa bude odohrávať.



Obr. 5. V žiari noci – začiatok a koniec zrychleného záberu

²⁰V žiari noci/ In the heat of the night 1967, IMDB.COM [online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0061811/?ref=fn_al_tt_2

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Policajt vystúpi z auta a držíme sa stále na jeho vyľakanom výraze. V pozadí z rádia je počuť v kontraste veselú hudbu, v ktorej sa spieva „Čo budeš robiť?“. Následne po veľkom celku sa cez efekt blesku v krátkych nástrihoch dostávame do detailov mŕtvoly, kde v pozadí vo zvuku počujeme dialóg postáv.

Postavy sa bavia o tom, kto je obeť a aké by mohli byť okolnosti jej smrti. Pri zaznení dôležitých informácií sa striháme na tvár šerifa. Síce mu tvár vidíme aj v dvojpolodetaile, striháme sa naň, aby sme si ujasnili, kto je vo filme hlavnou postavou a hýbateľom deja. Následuje insert s nástrihom na pár okien, v čase blesku na mŕtvolu a znova späť do polodetailu.



Obr. 6. *V žiari noci – sekvencia objavenia mŕtvoly*

V Ashbyho strihu sa často vyskytujú strihy po ose alebo krátke inserty na postavy, ktoré situáciu sledujú na dotvorenie emócie.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

V závěre této scény, keď šerif zistí čas smrti, vyšle policajta, aby skontroloval miesto činu. Po zistení informácii o čase smrti sa znova striháme z polodetailu do detailu a s dôrazom



Obr. 7. *V žiari noci – strih s dôrazom na informáciu*

na informáciu sme znova v polodetaile, kde šerif komunikuje so svojim podriadeným a dáva mu úlohu. Po jeho odchode sa znova striháme po emócií a obraz končí na šerifovom výraze tak, ako aj začal po sekvencií s mŕtvolou.



Obr. 8. *V žiari noci – strih s dôrazom na emóciu*

6.3. Prípád Thomasa Crowna 1968²¹

Film rozpráva príbeh o bohatom chlapovi Thomasovi Crownovi, ktorý pre pocit niečoho nového začne vykrádať banky. Policajti tieto prešpekulované zločiny nevedia vyriešiť až sa toho chytí pracovníčka Eddy z poisťovacej firmy. Svojím logickým uvažovaním sa dopátra k menám osôb, ktoré by to mohli byť. Keď zbadá Thomasa Crowna hneď vie, že to musel byť on, ale nevie prečo, a tak sa sním snaží zblížiť. Medzi touto dvojicou vznikne románik a Eddy nevie na koho strane má stáť. V tomto prípade s pohľadom na zápletku a vývoj deja je forma rozprávania zaujímavejšia,

²¹Prípád Thomas Crowna/ The Thomas Crown Affair 1968 [online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0063688/?ref=mv_sr_2

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

ako samotný príbeh. Halova kreativita sa v tomto filme preukázala v plnej jeho forme. Hal a Jewison od samotného začiatku na filme spolupracovali atúto spoluprácu opisujú veľmi pozitívne. Hal bol veľkou súčasťou tvorby storyboardu, kvôli komplikovanej forme snímania. Rozhodli sa využívať rozdelenie obrazovky na viacero obrazov tzv. split-screen. Preprodukcia filmu bola preto veľmi dôležitá a Halová strihová zručnosť vo filme sa preto mohla presadiť.

6.3.1 Dialógová scéna

Pre analýzu som si vybrala záverečnú scénu filmu. Eddy sa nakoniec po dlhých úvahách rozhodne Thomasa odovzdať polícii a tak na neho pripraví pascu. Polícia na neho čaká na cintoríne, kde si

Thomas vždy preberal peniaze z lúpeže. Eddy čaká v aute ešte s dvoma mužmi. Thomas nechodí a tak ju jej kolegovia podozrievajú, že ich oklamala.



Obr. 9. Prípád Thomasa Crowna – sekvencia budovania napätia

Eddy ich utvrdzuje, že musia čakať. Sledujeme nervózne nedočkavé pohľady postáv a zábery na krajinu. Tempo strihu výrazov je v pomere toho, ako sú strihané zábery na krajinu výrazne rýchlejšie. Tváre sú strihané rýchlejšie pre vytvorenie nervozity, ale zábery na krajinu sú ponechané dlhšie pre pocit očakávania.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Po dlhom naťahovaní času a falošnej nádeje konečne dorazí auto, na ktoré všetci čakajú. Zbystria pozornosť a rozbehnú sa obkľúčiť auto. Eddy vybieha zo svojho auta a s nadšením otvára dvere od auta, v ktorom má sedieť Thomas.



Obr. 10. Prípado Thomasa Crowna – Eddy prichádza k autu

Obraz sa do poslednej chvíle drží celku, v ktorom Eddy pristupuje k autu a otvára dvere. V zápätí vidíme prekvapený výraz Eddy v polodetaile, a až tak dôvod jej reakcie. Cez reakciu Eddy divák zisťuje, že niečo nieje v poriadku, no diváka Hal drží v napätí a prezradí mu to až po replike, strihom na vodiča v aute. Vodič oznámi Eddy, že má pre ňu od Thomasa list. V tom sa striháme na Eddyinu reakciu a prudkým nájazdom a strihom po ose prechádzame plynule rýchlou zatmievačkou s prechodom do bielej a do ďalšieho záberu na oblohu s lietadlom. Týmto skokom do tváre sme podporili šok, ktorý postava zažila a jej psychické rozpoloženie po zistení skutočnosti. Následne divák vidí Thomasa v lietadle a všetko mu je jasné.



Obr. 11. Prípado Thomasa Crowna – strih po informácií a emócií

6.4. Zadefinovanie strihového rukopisu v dialógových scénach

V ukážkach vidieť, že Ashby nestavia obraz na pravidle, koho je replika, toho v obraze sledujeme, ale Ashby priebeh replík stavia na reakciách postáv, v ktorých je emócia, ktorá sa k divákovi cez herecké výkony postáv môže preniesť.

Hal pracuje s princípom metafory. **Metafora**²² je nepriamym obrazným pomenovaním. Metafora sa používa na to, aby sa oživil prejav a aby sa vyzdvihla niektorá vlastnosť javu. Aby vyjadrenie bolo názorné a obrazné, takto opisuje tento jav Milada Catlíková vo svojej knihe. Pri scéne vo filme *Rusi prichádzajú*, Hal pracuje s paralelným strihom medzi replikami, kedy spojením dvoch pomenovaní situácie od dvoch postáv, vzniká tretie metaforické pomenovanie, ktoré pozná len divák. Tak isto aj vo filme *“Žiari noci”* nesledujeme repliky postáv, sledujeme pocit, ktorý repliky zanechávajú skrz hlavnú postavu šerifa, čím spoznávame vážnosť situácie. V prípade posledného príkladu vo filme *“Prípad Thomasa Crowna”* je to taktiež totožné.

Pri dialógových scénach stavia rovinu replík do zrozumiteľného rozhovoru a využíva zábery s reakciami postáv, ktoré dialóg nevedú, a tým dotvára hlbší význam a pracuje s divákovou domýšľavosťou.

Pri scénach, ktoré sa nemusia držať konvenčnosti Hal rád pracuje s využitím netradičných prvkov. Či už je to zrýchlenie záberu v jeho priebehu, alebo zalínačka do bielej, či práca s kompozičným strihom. Týmito prvkami rád búra klasické tempo rozprávania príbehu.

²²CATLÍKOVÁ, Milada. Slovenský jazyk a literatúra. Bratislava: Enigma, 2002. str.37

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

7. ANALÝZA STRIHU KLÍČOVÝCH AKČNÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU

7.1 Rozbor akčnej scény Rusi prichádzajú!²³

Akčných scén sa v tomto komediálne vojnovom filme nachádza veľa, no vo väčšine prípadov sú tieto scény riešené vo viacerých dlhých záberoch strihaných na seba. Väčšinou sú to celky či polodetaily v ktorých môžeme prehľadne celú situáciu sledovať. Nemyslím si, že sa jedná o rozhodnutie strihača pristupovať k scéne v jednom zábere, ale že mu materiál alebo strihovacia konvencia, ktorá v Hollywoode panovala ponúkala len toto riešenie.

7.2 Rozbor akčnej scény V žiari noci²⁴

Podozrivý z vraždy sa snaží utiecť pred policajtmi. Statický záber z mostu Ashby prestrihuje s dynamickým záberom so stopárskymi psami a následne veľkým celkom na most.



Obr. 12. V žiari noci – budovanie akčnej scény

Chvíľu sledujeme vo veľkom celku maličkú postavu, ktorá beží po moste a s nástupom hudby, kamera pomalým zoomom prejde z veľkého celku do celku, kde sledujeme postavu ešte pár sekúnd bežať. Tempo sa ukludní, a vyzerá to tak, že postava utiekla.

²³Rusi prichádzajú, Rusi prichádzajú/The Russians Are Coming the Russians Are Coming 1966 ,IMDB.COM [online] Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0060921/?ref=fn_al_tt_1

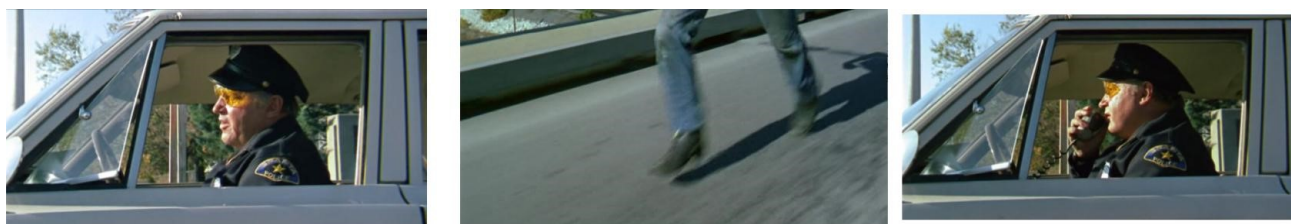
²⁴V žiari noci/ In the heat of the night 1967, IMDB.COM [online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0061811/?ref=fn_al_tt_2

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací



Obr. 13. *V žiari noci – nájazd z veľkého celku*

Následne na pár sekúnd vidíme statický záber policajta, po ktorom sa späť strihá do záberu na postavu, ktorá beží. Tempo strihu je pomalé, ale kamera si stále drží kompozíciu. O tom, prečo bol policajt v aute strihnutý, kam uteká a čo sleduje, sa počas sledovania záberu postavy iba nervózne domnievame. Po dlhom zábere nasleduje strih na policajta, ktorý do vysielacky oznamuje, že podozrivého chytil. Naštartuje auto a v dlhom úzkom sledovacom zábere šoféruje auto. Scéna je dlho bez strihu.



Obr. 14. *V žiari noci –inserty policajta v akčnej scéne*

Po napínavom sledovaní doplnenom o zvuk podobnému tikaniu hodín sa strihneme do záberu, kde vidíme vzdialenosť medzi postavami a následne dozvuk zo scény odohraný vo veľkom celku.



Obr. 15. *V žiari noci – vyvrcholenie akčnej scény*

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Z hľadiska práce strihača na tejto scéne je potrebné poukázať na dramatické vystavanie scény. Ashby do poslednej chvíle necháva diváka v nádeji, že podozrivý policajtom utiekol, čo docielil dlhým záberom na beh, ako sa dostáva na druhú stranu mosta. Po dlhom čakaní diváka sledujúceho dlhý záber s behom, Hal na pár okien strihne statický záber policajta v aute a hneď odstriháva, čím necháva diváka v napätí. Tu sa dá dobre odpozorovať manipulácia diváka strihačom, s dĺžkami záberov. Ak by policajta strihol na dlhší čas, divák by sa pri pozeraní domnieval, že policajt už naňho určite čaká, ale v scéne by začal dominovať policajt. Keďže sa hneď vraciame na podozrivého, prestrih v nás vyvoláva otázky - pocit.

7.3 Rozbor akčnej scény Prípád Tomasa Crowna²⁵

Príprava vylúpenia banky. Akcie, ktorú Thomas organizuje, sa zúčastňuje 5 mužov. Postavy majú presné časy a inštrukcie, kde a v akom čase musia byť. Postavy sa nepoznajú a niektoré sa ani nikdy nestretnú. Preto pre sledovanie viacerých postáv naraz a vytvorenia dominanty medzi postavami sa využíva rozdelenie obrazovky na viacero obrazov v rôznych pomeroch. S prácou s pomerom veľkosti záberov vzniká rytmus a vzťah medzi zábermi, či už zvukový, kompozičný alebo informačný.



Obr. 16. Prípád Tomasa Crowna – informáčný split-sceen



Obr. 17. Prípád Tomasa Crowna – emočný split- screen

²⁵Prípád Thomas Crowna/ The Thomas Crown Affair 1968 [online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0063688/?ref_=nv_sr_2

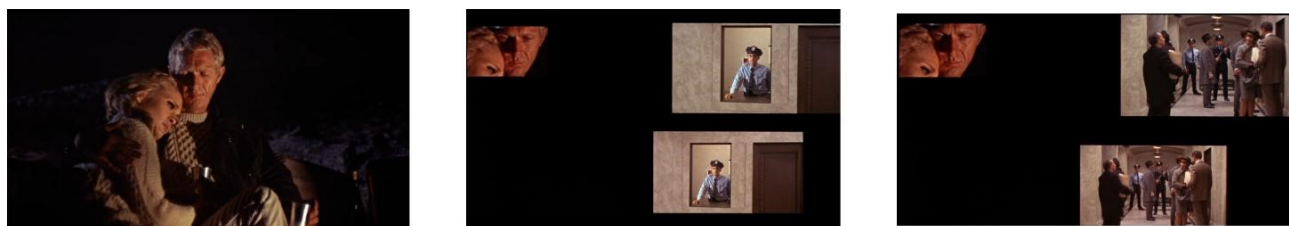
UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací



Obr. 18. Prípád Tomasa Crowna – dominancia charakterov skrz split-sceen

Na obrázku číslo 16. sa rozdelenie obrazovky používa na informačné zdieľanie času divákovi. Postavy si v daný čas majú vyzdvihnúť svoj telefonát v búdkach a pre väčšie napätie sa postupne s časom do tmavej plochy obrazu postavy pridávajú. Na obrázku číslo 17. sa využíva rozdelenie obrazovky na báze emočnej. Na jednej ploche sledujeme výraz postavy spoločne s tým, čo postava sleduje. Hrdina je zmätený a nevie nájsť telefón, v obraze vidíme zhluk ľudí a chaos. Na obrázku č. 18 zase môžeme vidieť výrazy či činnosti postáv, ktoré cez pomer zobrazenia určujú ich dominanciu voči sebe.

Do rozdvojenej obrazovky sa väčšinou dostávame pri akčných scénach. Pri poslednom rozhovore Eddy s Thomasom, kedy jej Thomas oznámi svoj plán, sa zmrazením ich obrazu dostávame do sledovania vylúpenia banky v ďalší deň.



Obr. 19. Prípád Tomasa Crowna – prechod do split-screenu

Potom sa plynulo opäť dostávame ostrým strihom do celého obrazu, v ktorom sledujeme pripravovaný zločin.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací



Obr. 20. Případ Tomasa Crowna – prechod do split screen

Takto medzi rozdvojenou a celou obrazovkou pracuje Hal po celú dobu lúpeže.

7.4 Zadefinovanie strihového rukopisu pri akčných scénach

Oba prístupy akčných scén viac pracujú s hereckými výrazmi namiesto, aby zakladali na bitkách, efektoch či násilí. Pracuje sa skôr s domnienkou diváka, čo by sa postavám mohlo stať. Všetky tri filmy pristupujú k riešeniu akčnej scény inak, ale posledné dva spája ich nekonvenčný prístup. Síce sa prístupom k veľkostiam záberov, či rakurzu kamery, všetky filmy na seba podobajú, ale Hal začína k ich práci pristupovať inak. Vo filme „V žiari noci“ výrazne pracuje s temporytmom, strihá akčné, dynamické zábery s kludnými, veľkými celkami, či statickými zábermi. Podobne s týmto temporytmom pracuje aj vo filme „Případ Thomasa Crowna“, kde po kludnom statickom zábere, pridá do rozdvojenej obrazovky akčné zábery, a my máme stále možnosť sledovať kludný záber v jednej časti obrazovky a akčné scény v druhej. Tým nepracuje s akčnosťou ako takou, ale zapája aktívne diváka, aby premýšľal nad spojitnosťou týchto dvoch obrazov. Akčná scéna = napätie + zábava.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

8. ANALÝZA STRIHU KLÍČOVÝCH ROMANTICKÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU

8.1 Romantická scéna Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú! - 1966

Tak isto ako v predchádzajúcom prípade tohto filmu sa aj v tejto romantickej scéne pracuje väčšinou v dlhších záberoch strihaných na seba. Hal buduje dominanciu postáv cez dĺžku záberov. Žene necháva väčší priestor na výraz jej reakcie na repliku Rusa, ktorý síce vedie túto scénu, ale ak sa pozrieme na obsahnosť jeho replík, tak zistíme, že reakcie ženy sú hýbateľmi deja. Ak sa ona zatvári šťastne na jeho slová, divák vie, že sa vzťah vyvíja. Ak sa zatvári nechápavo, Hal to podporuje odstrihnutím sa z detailu na dvojdetail.



Obr. 21. Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú – Rus sa zblízuje s američankou

Po odstrihnutí sa do celku a v zotrvaní v ňom pozorujeme naraz zmäteného rusa a američanku, ktorá premýšľa nad svojimi pocitmi. Táto scéna patrí obom, síce Rus vedie výrazne viac dialóg a Američanka mu odpovedá len cez reakcie jej mimiky, ale je to v podstate vyvážené. Preto aj odstrihnutie do polodetailu je neutrálne riešenie scény.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

V neutrálnom polo detaile sa Američanka rozhodne pobožkať Rusa. Rus to znova okomentuje replikou a my sa striháme do reakcie Američanky a spať na Rusa ktorý ju pobožká a končíme to strihom späť na Američanku. Scéna je veľmi jemná a strih ma veľmi príjemný vyvážený rytmus.



Obr. 22. *Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú – Rus pobožká američanku*

8.2 Romantická scéna V žiari noci

Policajt je na obchôdzke mesta a počúva hudbu. Keď sa blíži k jednej z ulíc spozornie, vypne rádio a zhasne svetlá na aute. Pomaličky sa približuje k jednému z domov na ulici, v ktorom sa svieti. Cez policajta v prvom pláne sledujeme, ako v druhom pláne stojí nahé dievča a vyberá si malinovku z chladničky. Cez záves ju nieje veľmi vidieť, a tak po chvíli diváckého zaostrovania sa striháme do užšieho záberu, v ktorom ju vidíme jasnejšie. Následne emóciu policajta, ktorý je v miernych rozpakoch.



Obr. 23. *V žiari noci – zblížovanie policajta s ženou*

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Po intímnych úzkych záberoch sa striháme do širokého, v ktorom zapína svetlá a odchádza preč. Po jeho odchode v celku vidíme ako sa silueta dievčaťa v okne zobrazuje a následne sa striháme do jej tváre. Táto scéna pôsobí dosť tajomne, hlavne ženská postava. Keďže celú dobu ideme s policajtom, je dosť znepokojujúce prečo obraz končíme na nej. V priebehu filmu sa táto postava neukáže ani raz, ale až pred koncom filmu sa dozvieme, že práve ona je dôvodom vraždy, ku ktorej v meste došlo. Preto aj dôvod ukončenia obrazu na nej, dáva divákovi nenápadnú indíciu.

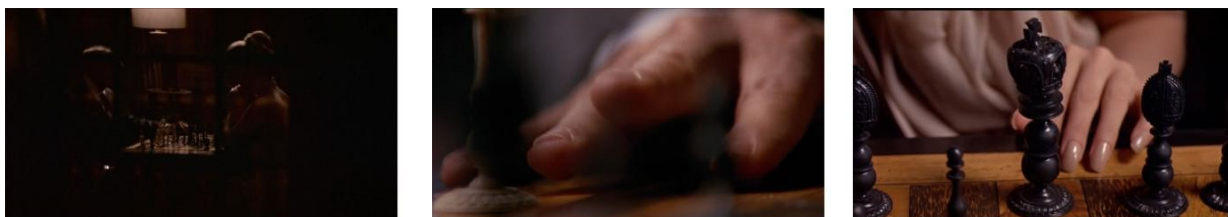


Obr. 24. *V žiari noci – odchod policajta*

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

8.3 Romantická scéna Případ Thomasa Crowna

Pri prvom súkromnom stretnutí Eddy s Thomasom u neho doma sa rozhodnú hrať šachy. Pri hraní Eddy začne Thomasa zvádzať a dráždiť dotykmi a pohľadmi.



Obr. 25. *Případ Thomasa Crowna – intímne zábery*

Cez oheň v krbe, ktorý sa použil ako časová skratka sa nachádzame v strede šachovej partie. Cez okno sledujeme Thomasa a Eddy ako hrajú šach. Keďže vzťah týchto dvoch postáv funguje taktiež na báze hry, kedy sa pretekajú v tom, čo už Eddy o Thomasovi zistila a tým, ako Thomas spochybňuje jej dôkazy, tak aj táto intímna scéna je vizuálne takzvaný súboj v pohľadoch.



Obr. 26. *Případ Thomasa Crowna – prestrela pohľadov*

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Táto prestrelka pohľadov začína širšími detailami a končí užšími. Výrazy a ťahy, Eddy sú silnejšie, a preto nám zábery na ňu stačia kratšie, pretože nás zaujíma Thomasova odozva. V obraze sledujeme Thomasa, ktorý uhýba pohľadom, pýri sa, či nervózne sa usmieva. V tomto prípade je prístup k strihu a hýbateľom deja veľmi podobný ako pri filme Rusi prichádzajú.

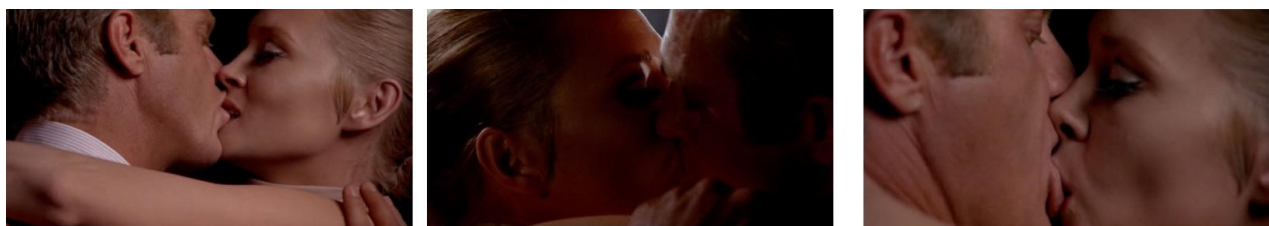
Výrazne dlhšie sa držíme na Thomasovi tak, ako sme sa držali aj na Rusovi, no na odpovedi ženy je kladený dôraz v nástrihoch ich reakcií.

Po pomalých dotykoch Eddy po figúrke a hladkaním pod stolom v polodetailoch, Thomas znervózne a od stola sa postaví. Odskočíme do širšieho polodetailu, v ktorom sledujeme obe postavy.



Obr. 27. Prípad Thomasa Crowna – práca strihu s nelinearitou času

Medzi postavami cítiť napätie a držíme ho v dlhom zábere. Následne Thomas schytí Eddy a strihom po ose sa dostávame bližšie na ich pery, ako sa bozkávajú.



Obr. 28. Prípad Thomasa Crowna- strih po ose

Ostrými strihmi skáčeme po ose medzi veľkým detailom, detailom a trochu užším polodetailom. Týmto spôsobom strihu predlžujeme čas bozkávania a kladie sa dôraz na ich užívanie si jeden

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

druhého, čím sa vytvára ich vlastný svet. Pri rozvášnení postáv kamera začne krúžiť okolo ich osí a v obrazoch sa začnú prejavovať monochromatické farby a postavy sa v nich začnú strácať.



Obr. 29. Prípád Thomasa Crowna- práca s efektom

Hravosť farieb pri intímnej scéne dotvára vlastný svet postáv, ktoré sa dočkali vytúženého bozku. Veľmi jemne sa intenzita efektu zvyšuje a rýchlosť kamery ktorá krúži okolo sa zrýchľuje, až sú postavy nerozpoznatelné a farby prejdú cez všetky spektrá až do čiernej, kedy sa scéna ukončuje.

8.4 Zadefinovanie strihového rukopisu pri romantických scénach

Pri všetkých troch príkladoch milostnej dvojice, niekto, alebo niečo, im stálo v ceste. Pri filme Rusi prichádzajú to bola spoločnosť a vzdialenosť medzi pôvodom krajín z ktorých pochádzajú. Pri filme *V žiari noci* to bolo profesné postavenie policajta a fakt, že sa jednalo o neploleté dievča. A v poslednom filme išlo o rozdielne morálne zásady postáv, ktoré stvárnňovali. V každej z týchto scén išlo teda o určité napätie medzi postavami, ktoré bolo vystavené pohľadom, správaniu či dialógom. Základom romantických scén je emócia náklonnosti medzi postavami. Viac ako slová hovoria v týchto prípadoch výrazy postáv. Hýbateľom scény a postavou, na ktorej Hal stavia situáciu je postava, ktorá ma výraznejšiu emóciu v tvári bez ohľadu nato, kto je hlavnou postavou príbehu. V prípade filmu Rusi prichádzajú, by to mal byť Rus, no ako som už vyššie v analýze spomínala hýbateľom je dievčina. Vo filme *V žiari noci* sa držíme postavy policajta, ktorému patrí aj scéna. No v záberoch, v druhých plánoch, viac dominuje žena a scéna je ňou aj ukončená. Síce pri sledovaní výrazu policajta sa vytvára určitá emócia v divákovi, ale Hal strihom uprednostňuje ženu v okne, ktorá viac zarezonujev hlave diváka, ako tajomná žena, čím diváka vedie k otázkam. Hal sa strihom hrá s emóciami diváka a chce, aby obraz tváre druhej postavy čítal a cítil spolu s hlavnou postavou.

9. Zadefinovanie strihového rukopisu Hal Ashbyho

Pri tvorbe Hala Ashbyho som pri prechode od jeho prvých filmov až po jeho posledný strihový počín narazila na zaujímavé charakterové črty vo vývoji jeho strihového rukopisu.

Zatiaľ čo pri filme Rusi prichádzajú sa držal konvencií, ktoré si klasický Hollywood vyžadoval a strih nebol ničím výrazný až na pár momentov, pri ktorých vidieť strihovú hravosť, tak pri pozieraní filmu v Žiari noci, už na začiatku filmu v expozícií cítime hravosť strihu a v niektorých momentoch dokážeme hovoriť o strihačskom rukopise. Ten sa najviac prejavuje v sekvenciách filmu, ktoré by som nazvala oddychové a nevzťahuje sa na nich určitý princíp, ako by sa mali strihať. Hal skoro vždy volí zaujímavé prechody medzi scénami a prácou v čase. Či sú to už dynamické strihy po ose, prelínačky do bielej alebo farebne rozostrený efekt pri intímnych scénach. Veľmi rád pracuje s prekvapivými informáciami a aj z malej informácie vie spôsobom strihu a jej oddiaľovaním pracovať s divákovou emóciou. Pri posledných dvoch filmoch sa naozaj strihovo Halove rozprávania nedá predvídať v zmysle toho, čo sa stane a koho v zábere uvidíme.

Rád pracuje s nepredvídavosťou diváka, nehovorím o predvídavosti príbehu ako takého, pretože na tom má veľkú rolu scenár. Myslím tým, prácu rozprávania scény. Hal využíva krátke inserty prestrihov v scénach, čím pracuje s emóciou, ktorá panuje počas celého obrazu. Do scény vkladá záber, ktorý svojou prítomnosťou nezmení celkový výraz scény, ale doplní ho o jeho mikropříbeh. Ako bolo spomenuté v konkrétnych analýzach, metaforické vyjadrovanie a dávanie scénam druhý či tretí význam, len za pomoci strihu, dá sa považovať za Halov špecifický prístup.

10. ANALÝZA KLÍČOVÝCH REŽIJNÝCH DIALÓGOVÝCH SCÉN

V tejto časti budem znova chronologicky pristupovať k filmom z Halovej filmografie a budem sa na filmy pozerat' z hľadiska formy rozprávania a prístupu k strihu. Keďže pre Hala ako strihača boli výrazne zaujímavé prechody medzi obrazmi a spôsob strihu vo vytváraní metafor za pomoci insertov, budem pri analýzach pozorovať nielen vybranú scénu ako takú, ale celkový obraz a vývoj myšlienky.

10.1 Harold a Maude 1971²⁶

Film zaoberajúci sa voľnosťou, ktorú nám život ponúka. Film o absurdnom vzťahu a absurdných veciach, ktorý je paradoxne práve tým reálnym. Poukazuje na filozofiu života, žiť tak, aby sme si to užívali, povzniesť sa nad vecami, ktoré od nás spoločnosť očakáva a robiť to, čo chceme. Veľa ľudí na svete život nebaví, ale je to len preto, lebo sa neodvážili žiť. Film si zakladá na spontánnosti a od toho sa odvíja aj spôsob jeho rozprávania. Hlavnou postavou je Harold, ktorého sa jeho kontroverzná matka snaží oženiť. Harolda zaujíma smrť, rád chodí na pohreby a rád predstiera pred svojou matkou samovraždy. Na jednom z pohrebov, spozná Maude, osemdesiat ročnú ženu s neskutočným elánom do života, cez ktorú Harold spozná aj krásu života.

10.1.1 Analýza Dialógovej scény Harold a Maude

Harold a Maude sa stretnú po pohrebe. Vedú medzi sebou dialóg a Maude si medzitým suverénne sadne do jedného z áut a Harold si k nej tiež prisadne. Ich jazdu a dialóg sledujeme v celku s pohľadom na auto. Počas jazdy je Harold v polodetaile cez čelné sklo auta a oznámi, že to auto je jeho. Striháme sa späť do celku, v ktorom auto zastaví. Strih späť na reakcie postáv v polodetaile, kde Maudy zhodnotí, že by ju tým pádom mal Harold odvieť domov. Vo veľkom celku sledujeme Harolda ako vystupuje z auta, obchádza auto a otvára dvere na mieste vodiča. V momente ako

²⁶Harold a Maude/ Harold and Maude 1971, IMDB.COM, [online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0067185/?ref_=nv_sr_1

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Harold otvorí dveře auta, ocitneme sa v novom obraze. Sledujeme tú istú akciu, ale z iného pohľadu. Nachádzame sa v dome, kde cez okno sledujeme náväznosť strihu v gentlemanskom pohybe , pri otváraní dverí Maude na mieste ich cieľa.



Obr. 30. Harold a Maude – prechod medzi obrazmi

Tak, ako sa Maude hneď po svojej replike rozhodla zastaviť auto a vymeniť sa s Haroldom, tak po ďalšej replike “Tak zvezieš ty mňa” sa bez ďalších prechodov a jzd hneď striháme do ďalšieho obrazu v ktorom dialóg plynulo pokračuje

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

10.2 Posledná Eskorta 1973²⁷

Príbeh o dvoch námorníkoch, ktorí sa majú postarať o transport bývalého námorníka do väzenia, ktorý bol obvinený z krádeže. Väzenie, do ktorého ho majú preniesť je ďaleko, takže jeho preprava je zdĺhavá. Počas cestovania autobusmi a vlakmi sa s odsúdeným zblížia. Zistia, že odsúdený námorník ide sedieť na 8 rokov do väzenia kvôli krádeži 400\$, ktoré na koniec ani neukradol. Počas cestovania sa preukáže, že chlapec trpí kleptomániou a sám si s tým nevie rady. Keďže má chlapec len sedemnášť rokov u starších námorníkoch sa prejaví súcit, a tak sa rozhodnú chlapcovi z cesty do väzenia urobiť príjemný výlet.

10.2.1 Analýza Dialógovej scény Posledná eskorta

Námorníci sa rozhodnú zobrať chlapca do reštaurácie aby si vychutnal posledný hamburger. Scéna začína v reštaurácii, kde obvinený čaká na svoje jedlo. Námorníci už svoje jedlo konzumujú a v tom si spomenú, že by si dali aj koktail. Následne príde do záberu prelínačka so záberom, ako už kokteil pijú a obvinený už má zjedenú polku hamburgeru.



Obr. 31. Posledná eskorta – strih po myšlienke s prelínačkou

Ostrým strihom ďalej sledujeme ako trojica kráča po meste. Jedného z námorníkov napadne, že by mali ešte skočiť na pivo, aj keď obvinený nemá ešte vek nato, aby mu mohli v bare naliať. Znova sa využíva princíp prelínačky a už ich vidíme vchádzať do baru.

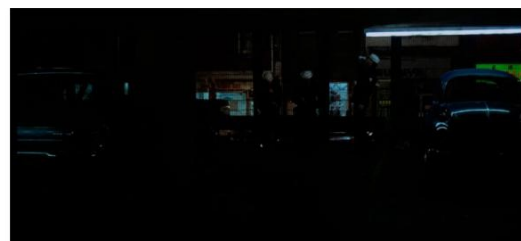
²⁷ Posledná eskorta/ Last detail 1973, IMDB.COM, [online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0070290/?ref=nm_sr_1

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací



Obr. 32. *Posledná eskorta – strih po myšlienke s prelínačkou*

Sledujeme krátku scénu v podniku ako mu barman odmietne naliať a znova ostrým strihom sledujeme dialóg bez strihu na ulicu, ako sa rozhodnú, že mu pivo kúpia v obchode.



Obr. 33. *Posledná eskorta – strih po myšlienke s prelínačkou*

S prelínačkou prejdeme do tmavého parkoviska, kde popíjajú piva. Týmto princípom sa rozpráva vo filme ďalej.

10.3 Bol som pri tom 1979²⁸

Film zaoberajúci sa psychickým rozpoložením človeka, ktorý celý život pracoval ako záhradník zavretý na pozemku jedného domu. Život poznal len z televízie. Po smrti majiteľa domu sa musí odsťahovať a nastáva jeho prvé stretnutie s realitou.

²⁸Bol som pro tom/ Being there 1979, IMDB.COM, online] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt0078841/?ref =nv_sr_1

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

10.3.1 Analýza dialógovej scény Bol som pritom

V tomto filme hrá veľkú rolu televízia. Hal pracuje s televíziou ako s prostriedkom cez ktorý sa dostávame do nových obrazov.

K analýze som vybrala situáciu, kedy domoví makléri prídu do domu po zosnulom a natrafia v dome na záhradníka. Vysvetľujú mu, že tam nemôže ostať, a musí sa z domu vystáhnout'. Celý tento dialóg sledujeme v jednom zábere, až kým obaja makléri neopustia dom.

Po dialógu záhradník znova zapne televíziu a my sa cez rapidmontáž záberov v televízii dostávame do nového obrazu znova cez televíziu. Televízia neslúži len ako prostriedok, ktorým prechádzame do nového obrazu, ale v niektorých situáciách aj nepriamo komentuje dej.



Obr. 34. Bol som pritom – prestrih cez televíziu do nového obrazu

10.4.1 Zadefinovanie režijného rukopisu pri dialógovej scéne

Všetky tri filmy majú spoločný prechod medzi obrazmi. Hal ide priamo po akcii. Ak by postava povedala, že je hladná, v ďalšom obraze ju už vidíme jesť, ak by povedala idem sa prezliecť v nasledujúcom zábere ju už vidíme prezlečenú niekam kráčať. Hal ide priamo po myšlienke po emócií. Ak by sme porovnali jeho strihový rukopis pri dialógových scénach a pri režijných,

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

tak si môžeme všimnúť podobnosť v princípe jeho prístupu. Pri strihových počinoch sa Hal sústredil na emócie a strihal v dialógových scénach do replík krátke inserty na postavy či predmety, ktoré dokresľovali charakter situácie. Tak isto využíval efekty, či už šlo o zrýchlenie záberu, čím sa dostal rýchlejšie k myšlienke v danej scéne. Je cítiť, že Hal chcel divákovi ukázať priamo pointu scény a tento princíp môžeme odsledovať teraz aj v jeho režijnej tvorbe. Graficky znázorníme tento princíp pri jeho strihovej tvorbe a prístup pri réžii. Pri strihovom filme Hal svojimi insertami dáva dialógu nový význam a pri režijných, inserty slúžia ako nové obrazy.



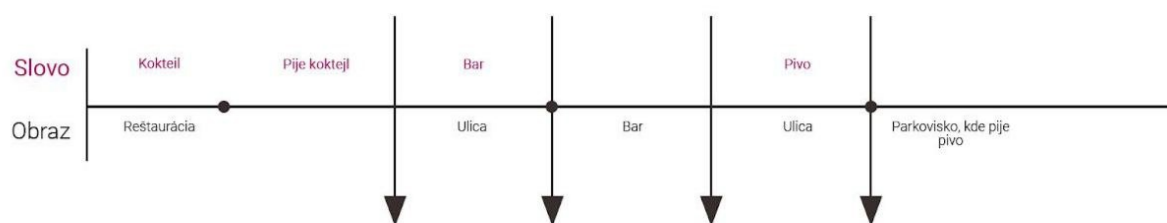
Graf 1. Rusi prichádzajú! Rusi prichádzajú! – dialógová scéna

#1 Nový význam pre diváka - Niečo vážne sa stalo

#2 Nový význam pre diváka - Postavy sa musia rozlúčiť

#3 Nový význam pre diváka - Postavy sú vo veľkom nebezpečí, môžu zomrieť

Grafické znázornenie dialógovej scény Posledná eskorta:



- prelínačka medzi obrazmi

↓ nový obraz = nový význam

Graf 2. Poslední eskorta – dialógová scéna

11. ANALÝZA KLÍČOVÝCH REŽIJNÝCH AKČNÝCH SCÉN

11.1 Analýza akčnej scény Harold a Maude

Haroldova mama pošle Harolda za zlé správanie za jeho strýkom, ktorý je bývalý vojenský veterán, aby mu dohovorel o živote. Keď mu strýko začne rozprávať o tom, čo zažil na vojne, koľko videl vražd a mrtvých ľudí, Harold začne hrať svoju uchvátenosť a túži byť tiež vojakom, aby uspokojil strýka. Chce ísť tak isto bojovať a učiť sa strieľať. V tom sa v zábere z ničoho nič objaví Maude s ceduľkou, na ktorej má napísané “mier “. Medzi Haroldom a Maude začne konfrontácia názorov o vojne a začnú si nadávať a naháňať sa.



Obr. 35. Harold a Maude- vrcholenie akčnej scény

Po chvíľke naťahovania sa Maude z ničoho nič prepadne niekam do zeme. Situácia sa ukludní a po chvíľke ticha strýko obviní Harolda, že je to jeho chyba čo sa Maude stalo.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací



Obr. 36. Nový obraz s dokončenou myšlienkou

Akčná scéna v tomto prípade už skončila. Lenže jej pointa nie je úplne dokončená. Harold a Maude ležia na lúke a bavia sa o tom ako si treba užívať život. Dopovie samyšlienka Maudy o pohľade na násilie a o tom, aké je to zbytočné. Nehovorí to priamo, hovorí to v metaforách.

Okolie v ktorom sa nachádzajú vyzerá ako z rozprávky, Harold sa cíti strašne šťastne a dostane chuť robiť kotrmelce. Maude ho v tom podporuje, a tak Harold zmení svoj výraz tváre a začne so šíreným výrazom robiť kotrmelce.

Ashby pracuje s rapídnyimi skokmi v emócií medzi obrazmi a priestormi. Vzhľadom na spôsob rozprávania od začiatku filmu divák pristúpi na jeho hru. Keďže je život nevyspytateľný, odráža sa to aj vo filme, kde je nepredvídateľné, v akom ďalšom obraze sa ocitneme. Tým si film stále drží divákovu pozornosť a pracuje s jeho nepredvídateľnosťou a šokovaním akcií v obrazoch.

Harold dokončí svoje kotrmelce a spýta sa Maude, či si nechce kotrmelce urobiť aj ona. Maude má, ale chuť kričať, a tak začne kričať, a my sa striháme na veľký celok a počujeme ako sa jej hlas začne rozliehať. Po chvíli sa jej hlas začne meniť a podobať zvuku tarzana. Následne v scéne začne hrať známa pieseň od Cata Stevensa - If you want to sing out a ďalej sledujeme ako Maude a Harold tancujú na túto pieseň.



Obr. 37. Harold a Maude na lúke

11.2 Analýza akčnej scény Poslední eskorta

Predchádzajúci princíp strihu je založený na princípe strihu po myšlienke, kedy po vyslovení myšlienky hlavného protagonistu sa ocitneme priamo v akcii toho, čo povedal.

Tento krát sa po slede udalostí trojica nachádza v parku, kde oddychuje a pripravuje sa na rozlúčku s obvineným. Počas celého filmu obvinený nepomyslel ani raz na útek, ale zrazu ho vidíme ako sedí a rozmýšľa a v mimike tváre vidíme, že prešiel zmenou. Tým, že mu námorníci pripravili naozaj pestrý program vecí, ktoré nikdy neskúsil, zacítil vôňu života, a preto sa rozhodne utiecť.



Obr. 38. Posledná eskorta – obvinený odchádza od námorníkov

V jednom zábere vidíme ako obvinený premýšľa, a napokon sa postaví a pomaličky kráča preč.

Námorníci sedia na inej lavičke a sú od neho otočení chrbtom. Po chvíli sa ale otočia.



Obr. 39. Posledná eskorta – námorníci si všímajú obvineného

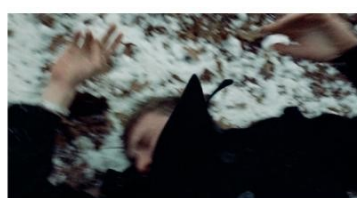
Nerozumejú čo sa deje, a preto sa pýtajú kam ide, obvinený sa otočí a začne znakmi ako roztlieskavačka odpovedať. Koniec jeho vety je “dovidenia”.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací



Obr. 40. *Posledná eskorta – obviněný sa pokúša utiecť*

Strhne sa naháňačka, ktorú sledujeme v úzkych záberoch cez jedného z námorníkov kde sa využíva princíp kamery z uhla pohľadu námorníka, ktorý bojuje. Keď ho námorníci chytia a napätie sa ukludní, ocitneme sa v sekvencii záberov ako ho už vedú do väznice.



Obr. 41. *Posledná eskorta – dolapenie obviněného so strihom do nového obrazu*

11.3 Analýza akčnej scény Bol som pritom

Vzhľadom k tomu, že protagonista v tomto filme je pasívny, no práve tým, zaujímavý, filmové tempo je vzhľadom na postavu pomalšie, nie formou rozprávania, ale akčnosťou scén. Veľa času postava trávi len pozeraním TV alebo prechádzaním sa, preto sa veľmi ťažko hovorí o akčnej scéne ako takej, ktorá bola v metodike zadefinovaná. Vzhľadom na príbeh, by sa ako akčná scéna dala považovať kľúčová scéna filmu.

Znova sa využíva princíp televízie. Tento krát vidíme záhradníka, ktorý stojí pred výkladom s televízormi. Zrazu sa v jednom z nich objaví, je fascinovaný ako sa tam dostal a kde je kamera, ktorá ho sníma. Pri hľadaní kamery a snahe o prepnutie kanálov s jeho multifunkčným ovládačom je nútený od obrazovky odstúpiť. Hudba počas jeho zistení graduje, až napokon eskaluje pri nehode, kedy do záhradníka narazí auto a uväzní ho medzi dvoma autami. Scéna je pre protagonistu kľúčová. Auto, ktoré záhradníka zrazilo, vlastní veľmi bohatá rodina, ktorá vzhľadom na situáciu, čo mu spôsobila, sa chce oňho postarať, a tak sa protagonista, ktorý bol dovtedy bezdomovec ocitne vo vile bohatej rodiny.

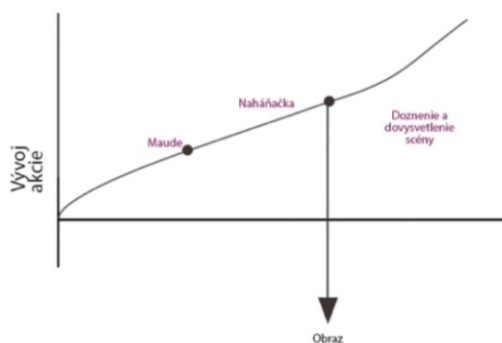


Obr. 42. Bol som pri tom –sledovanie obrazoviek

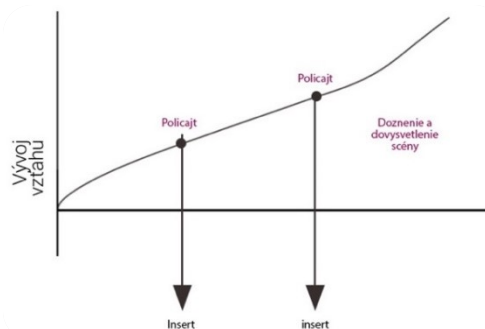
11.4 Zadefinovanie režijného rukopisu pri akčných scénach

Hal pri akčných scénach ako strihač pracoval s podobnými veľkosťami záberov a využíva ich aj ako režisér pri svojich filmoch, hlavne pre orientáciu diváka v priestore. Pri akčných scénach v strihovom rukopise sme mali možnosť odsledovať prácu s insertami a tým spojeným diváckym napätím pri akčných scénach. Hal teraz pracuje rovnako, no nevyužíva krátke inserty strihu priamo v danej scéne, ale pracuje s nimi ako s obrazmi. Divák bol insertom v strihu prekvapený, a buď ním Hal vložil do scény otázku, alebo ním dotvoril celkovú emóciu v scéne. Takisto fungujú jeho strihy a prechody medzi obrazmi. Scény síce fungujú samostatne, no ich myšlienky a akcie postáv sú prepojené a dopovedajú až v ďalšom nadväzujúcom obraze.

Hal rád pracuje s prekvapivými zvratmi. V strihu to boli spomínané inserty a v réžii sú to nepredvídateľné zmeny v charaktere scény. Naháňačka Harolda a Maude, ktorá sa z ničoho nič prepadne pod zem a zmení hravosť scény na vážnu, alebo útek pasívneho obvineného, ktorý zo smiešnych znakov, ktoré rukami zobrazuje sa zrazu vydá na útek.



Graf 3. Akčná scéna Harold a Maude



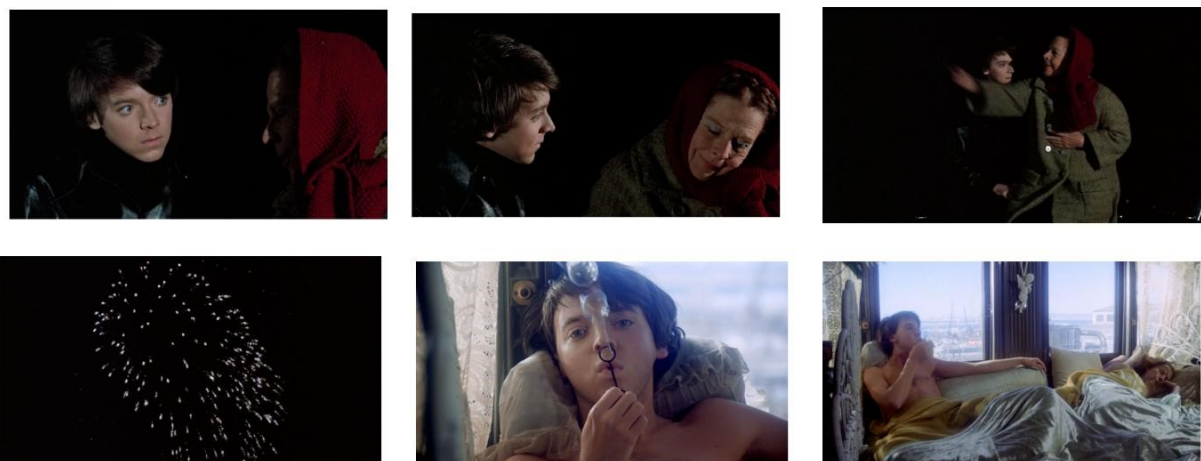
Graf 4. Akčná scéna Vžiari noci

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

12. ANALÝZA KLÍČOVÝCH REŽIJNÝCH ROMANTICKÝCH SCÉN

12.1 Analýza romantickej scény Harold a Maude

Harold chce poďakovať Maude za to, že mu ukázala, aký je život skvelý a daruje jej darček. Maude je z neho nadšená a s radosťou so slovami “Teraz nikdy nezabudnem kde je “ hodí dar do vody.



Obr. 43. Obr. 42 Harold a Maude – prechod cez efekt do nového obrazu v romantickej scéne

Reakciesledujeme v polodetaile v prestrihoch na postavu, ktorá má repliku. Následne sa strihneme doširšieho záberu, v ktorom sledujeme ako Maude hodí dar do vody. Strih na tmavú oblohu, v ktorej sa objaví ohňostroj. Ohňostroj slúži ako prechod do nového obrazu, kde sledujeme Harolda, ako fúka bublifuk a následne v celku, ako vedľa neho leží Maude. Domnievame sa, že sa medzi nimi dohralo niečo intímne. Po tomto celku sa nachádzame znova v inom obraze.

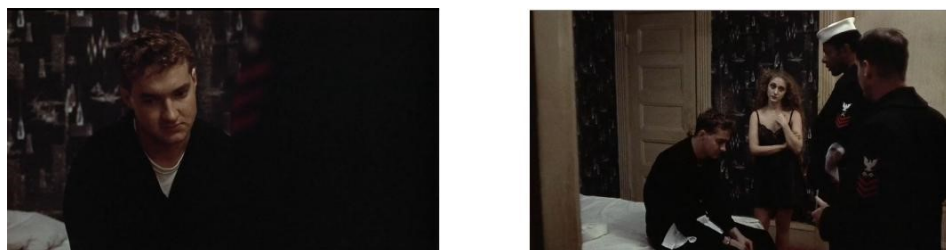
12.2 Analýza romantickej scény Posledná eskorta

Námorníci dopriali odsúdenému poslednú slasť a navštívili sním verejný dom. Bola to jeho prvá sexuálna skúsenosť. Prostitútka si ho zobrala do izby, a predtým než s ním mala pohlavný styk povedala, že si ho najprv prezrie. Začíname širším polodetailom pre orientáciu v priestore a následne prestrihmi na polodetail tváre jednotlivých postáv.



Obr. 44. *Posledná eskorta– Zlihanie obvineného a pomenovanie problému*

Keďže to bol prvý dotyk ženy, postava hneď dostala orgazmus. Prostitútka má však svoje pravidlo. Nezáleží na tom, ako dlho sa zákazníkovi venovala, podstatný je orgazmus, a tým jej práca skončila. Keď padne táto replika ohľadom tohto pravidla, striháme sa na smutného odsúdeného ako sedí na posteli, následne sa ozvú námorníci a striháme sa do celku, kde vidíme, že sa nachádzame v inej situácii a námorníci sa ju snažia vyriešiť.



Obr. 45. *Posledná eskorta– strih do riešenia problému*

12.3 Analýza romantickej scény Bol som pritom

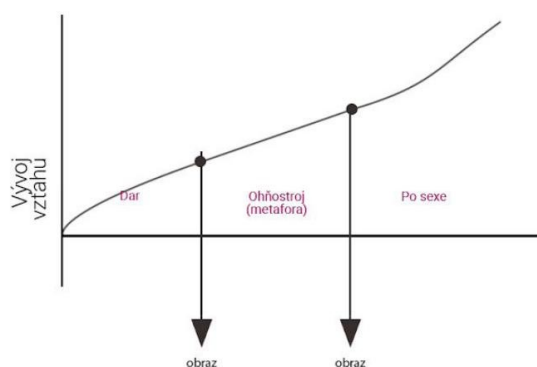
Záhradník sleduje televíziu a je šokovaný, v telke prebieha scéna s bozkávaním. Z jeho výrazu pri sledovaní sa dá odčítať, že sa jedná o prvú intímnu skúsenosť. V tom do miestnosti vojde žena, ktorá ho u seba doma prichýlila a má na neho slabosť. Záhradník chce svoje nové poznatky, ktoré odsledoval v televízii vyskúšať, a tak ženu chytí a začne ju bozkávať. Popri tejto intímnej scéne, ale stále sleduje televíziu. Film, ktorý záhradník sleduje je Prípád Thomasa Crowna, ktorý bol spomenutý pri strihovom rukopise. Kamera vo filme Thomasa Crowna začne okolo hercov krúžiť, a tak aj záhradník začne napodobňovať rovnake pohyby, akoby pri bozkávaní tancovali. Celá táto akcia je paralelne prestrihovaná s filmom v televízii, čím vytvára vzťah medzi televíziou a záhradníkom. Striháme sa v podstate znova medzi dvoma príbehmi.



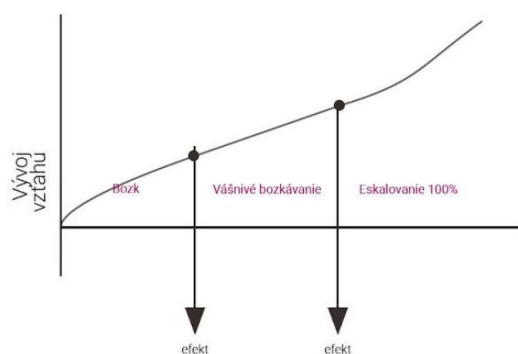
Obr. 46. Bol som pri tom – intímna scéna so ženou a televíziou

13. Zadefinovanie režijného rukopisu pri romantických scénach

V strihovom rukopise pri romantických scénach bolo pre Hala typické, že viac ako na postavu, ktorá je protagonistom sa sústreďuje v strihu na postavu, ktorá v tvári nesie väčší výraz v scéne pre diváka. Každá z romantických scén je odohraná v dvoch obrazoch. Hal sa sústreďuje na emócie postáv tak, ako pri strihu, ale tento krát ako režisér s tým pracuje na väčšej ploche. V každej scéne síce dominuje jedna postava výraznejšie, ale Hal scénu stavia ako celok a pracuje v nej s jednou myšlienkou, ktorú presúva, alebo v nej pokračuje do ďalšieho obrazu. V strihu sa sústreďuje v danom obraze na emóciu a snaží sa divákovi cez výraznejšiu postavu v danej scéne bez ohľadu na to, či je to protagonist, predať ich vzťah. Teraz už nepracuje s jednotlivými strihmi a nemanipuluje diváka cez nich, teraz takto pracuje s obrazmi.



Graf 5. Prípado Thomsa Crowna



Graf 6. Harold a Maude

13.1 Režijný rukopis – Hal Ashby

Hal vo svojich filmoch veľmi rád pracuje s témou, ktorá človeka núti a dráždi sa zamyslieť. Preto aj spôsob, ktorým volí rozprávanie deja má špecifickú formu. Pracuje a hrá sa s divákom. V prípade Harolda a Maudy sa vôbec nedal odpozorovať čas v ktorom sa dej odohráva. Nepracovalo sa s linearitou a orientovaním diváka sa v mieste a priestore. Cestovalo sa z obrazov do nových obrazov, ktoré nadväzovali myšlienkou, no nie časom, svetlom a prostredím, či zachovaním kostýmov, cez ktoré by sme sa vedeli chytiť, že sa jedná o jeden deň. V prípade filmu Posledná eskorta sa tiež stretávame s prácou medzi obrazmi založenou na princípe skokom po myšlienke. Tam je ale orientovanosť v čase väčšia. V poslednom analyzovanom filme “Bol som pritom” sa nepracovalo s ostrým strihom do nového obrazu ako v “Harold a Maude”, alebo s prelínačkami ako v “Posledná eskorta”. Na skratky v príbehoch sa využíva princíp televízie. Cez obrazovku televízora sme cestovali medzi prostredím. V skratke povedané, Hal Ashby nemá rád omáčky, ide rovno po pointe v príbehu, ktorú postavy zažívajú a chce, aby to divák zažíval s nimi.

13.2 Tézzy

V tejto časti sa chcem venovať hlavným tézám bakalárskej práce, ktoré som predstavila v úvode.

1. Strihový rukopis tvorcu Hal Ashbyho sa v jeho neskorších režijných dielach stále nachádza, hoci už pôsobí na pozícií režiséra.

Spôsob strihu Hal Ashbyho založený na insertoch, metaforách a hlavne v strihu po emócií vieme v jeho režijných filmoch stále nájsť, ale v nich už ako spôsob a prístup jeho réžie k celkovému dielu. Pri réžii Hal svoj strihový rukopis pretransformoval do podoby práce s obrazmi, kde spôsob vkladania insertov a z nich vzniknutých metafor premenil na prácu s obrazmi. S obrazmi v réžii pracuje ako v strihu s insertmi. Myšlienka či dialóg sa presúva spolu s postavami do ďalších obrazov, v ktorých dotvára scéne celkový pocit.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

2. Osobnosť a povahové vlastnosti strihača sa prejavujú aj v jeho strihovom prístupe k filmu.

Cez literatúru som mala možnosť spoznať životný príbeh Hal Ashbyho, jeho spôsob života a životný štýl, ktorý sa zobrazoval v prístupoch, či už strihových alebo režijných. Hal patril medzi spontánnych ľudí riadiacich sa svojím inštinktom a to, ako Hala za mlada štekli pätý a rozhodol sa ísť stopom do Los Angeles a opustiť všetko čo mal, svedčí o jeho nadšení a riadení sa svojimi pocitmi. Inštinktívne riadenie sa emóciami môžeme vidieť aj v jeho prístupe k strihu. Rád rozprával ľuďom príbehy a vtipy, no nikdy nerozprával o svojom súkromí. Spoznať bližšie jeho príbeh a osobnosť, máme možnosť v jeho filmoch, skrz filozofiu, ktorá sa vo filme nachádza - a to je Hal Ashby.

3. Režisér Hal Ashby, ktorý sa vyvinul zo strihača využíva svoje strihové znalosti a princípy v réžii, ale vo forme rozprávania príbehu je stále cítiť prístup strihača.

Z môjho pohľadu je v jeho filmoch v niektorých situáciách cítiť v spôsobe formy rozprávania prístup strihača. Prechody medzi obrazmi, ktoré nadväzujú v pohybe v rozličných priestoroch, či presahy dialógov do iných obrazov sa začínajú už pri písaní scenára. Je vidieť, že Hal svoje strihové znalosti uplatnil a už pri tvorbe scenára uvažoval nad tým, ako priestory prepájať a ako sa bude k nim v strižni neskôr pristupovať. V týchto filmoch nie je cítiť len strihača, ale v jeho práci určite dominuje aj jeho režisérska stránka. Taktiež si uvedomuje hravosť a čaro strihovej skladby pri prepájaní obrazov, či druhý zmysel dodávaním obrazov.

13.3 Záver Hal Ashby

Na základe literatúry a informácií zo zdrojov sa dá vytvoriť o strihačovi a režisérovi Hal Ashbyom základná predstava po stránke osobnej, ale aj pracovnej. Pomocou analýzy tvorby som došla k záveru, že výskumné tézy, ktoré boli na začiatku zadefinované sa v prípade Ashbyho preukázali. Režisér Ashby, ktorý bol najskôr strihačom, využíva spôsoby svojej strihovej skladby v režijnej forme rozprávania a takisto aj poznatky z nej. Pri rozanalyzovaní troch vybraných filmov v rozličných žánrových scénach som odpozorovala strihové postupy, ktoré sú založené na insertoch a metaforách. Hal Ashby pôsobil v období nazývanom ako Klasický Hollywood. Zakladalo sa na zrozumiteľnosti deja a tomu musela zodpovedať aj strihová skladba. Divák musel byť orientovaný v priestore, musel vidieť ako postáva vchádza a vychádza z miestnosti. Z môjho pohľadu Halovi tento prístup strihu nevyhovoval a je to vidieť aj v jeho prístupe v strihu. Hal sa už ako strihač snažil ísť po zrozumiteľnej emócií v protagonistovi a nie dokonalých nadväznostiach. Po spoznaní a zadefinovaní strihového rukopisu som pri porovnávaní s jeho troma režijnými filmami došla k záveru, že sa jeho strihový rukopis v jeho režijných filmoch vyskytuje, nabral iba inú podobu zobrazenia. Strihový rukopis sa pretransformoval do väčšieho rozmeru a z práce s insertmi sa vyvinula práca s obrazmi. Tým, ako je u tohto tvorca vedené filmové rozprávanie, skrz viacero obrazov, je vidieť, že už pri tvorbe scenára je premyslený spôsob strihovej skladby. Práca s insertami, či metaforami bola v princípe dotvorenia emócie v danej scéne. Hal ako režisér pracuje s insertom ako s jedným obrazom. Obraz podkladá ďalším obrazom. Herci pokračujú v myšlienke, príbehu či dianí, no miesto, čas, kostými nemusia zodpovedať. Mizanscénou v obraze dotvára myšlienku predchádzajúceho obrazu či scény.

14. Riadené rozhovory

Pre doplnenie mojej analýzy som kládla otázky vybraným režisérom, ktorých spája s témou bakalárskej práce ich pracovná história. Vybrala som si režiséra Tomáša Polenského, ktorý vyštudoval strihovú skladbu na FAMU. Momentálne pôsobí ako režisér dokumentárnych filmov a v súčasnosti pripravuje svoj celovečerný debutový hraný film. Ďalším tvorcom je Michal Kollár, ktorý ma vyštudovanú VŠMÚ ako filmový strihač, živil sa strihom reklám a momentálne ho poznáme ako režiséra filmu Červený kapitán, televíznych seriálov alebo ako filmového producenta. Peter Pokorný momentálne pôsobí ako režisér v televízií RTVS orientovaný viac na dokumentárnu tvorbu. V súčasnosti vyučuje na VŠMÚ, kde aj vyštudoval strihovú skladbu.

14.1. Rozhovor s Tomášom Polenským

1. *Ako dlho ste zastávali-zastávate pozíciu strihača?*

Je to 9 rokov plus mínus. Som strihač a príležitostný režisér, nakoľko sa paralelne stále živým strihom. Tento rok tým, že pripravujem celovečerač, je to asi viac réžia ako strih.

2. *S akými najčastejšími chybami autorov z nakrúcania (režiséra, kameramana, zvukára, architekta, maskéra) ste sa stretávali v materiáli ako strihač?*

No, nefunkčný, scenár totálne. Nefunkčný v zmysle nevyjasnených a nefunkčných motívácií. Alebo, keď film končil v bode prvého zvratu, kedy mňa tento príbeh len začal zaujímať.

Ale tým, že som mal autorské ambície, tak som sarozišiel s režisérmí a skôr som pracoval na dokumentoch. Pri dokumentárnom filme je najväčší problém, keď režisér nevie o čom to je a zisti to až v strižni, kde sa príde nato, že nám chýba tento a tento záber. To mi na jednej strane pomohlo pri mojej réžii učiť sa z cudzých chýb, ale potom prichádza to, učiť sa zo svojich režijných chýb, a to bolí najviac.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

3. *Mali ste vo vašich projektoch pocit, že ste svojich kolegov postprodukciov v strižni doslova zachránili?*

Dalo by sa to možno tak povedať, ale to, čo sa na Famu nevyučovalo bola strihačská pokora. Vychovávali nás dosť autorsky, a preto veľa strihačov je dnes režisérom, pretože sme si v strižni vždy hovorili - do frasa, keď režirujú takýto tupci, ktorí nevedia, že keď ide pohľad tak musia dať protipohľad, alebo keď je vidieť, že v tom celku niekto odchádza, tak ja potrebujem detail, aby som sa mohol prestrihnúť do toho rovnakého celku. Tak som si povedal, prečo by som to nemohol robiť aj Ja? Takže, do istej miery mi to zdvíha sebavedomie, ale potom som sa naučil, že režisér je ten, ktorý ide s tou kožou na trh. Aj keď režisér tam chce dať úplne nezmyselný záber, je to jeho právo. Nikto nebude v kine hovoriť –” ježiš, to je blbo postrihané- každý bude hovoriť – čo to ten debil natočil” -. A ktomu treba, ako strihač dospieť. Povýšenosť u strihača je nebezpečná a nepríjemná pre ľudí, potom s tebou už nechce nikto pracovať.

4. *Strihali ste sám, alebo cítili ste sa v strižni lepšie sám alebo s režisérom?*

Radšej s režisérom. Ja mám rád komunikáciu a rozprávať sa o smere ktorým ideme. Ale viem, že niekedy je lepšie byť sám, ale ide aj o režiséra a s každým je to iné.

5. *Kedy v ktorom momente nastal zlom, že ste sa rozhodli skúsiť réžiu filmového diela?*

Od začiatku som chcel byť režisér. Zlom nie je. Šiel som študovať strih, pretože som vedel, že chcem mať v rukách remeslo, s ktorým sa dá živiť a vedel som, že katedra strihu na FAMU je autorsky naladená. Popri štúdiu strihu som pochopil, že filmové vzdelanie, ktoré som dostal ako strihač, je skvelé v svojej komplexnosti. Jediná vec, ktorá tomu chýba, je práca s hercom, ale tú sa snažím doháňať samoštúdiom a prácou so svojimi študentami.

6. *Myslíte, že využívate pri svojej režijnej práci svoje znalosti strihača?*

Nepochybne. Každý deň. Skrátka viem, že aby ta scéna fungovala potrebujem tento a tento záber a bez toho to prosto nejde. Všetko, čo si natočím navyše, je na to, aby som riešil neancie. A to je preto, lebo viem, načo sa používa detail. Viem, že z toho to skrátka vyskládam a budem vedieť akcentovať čo potrebujem. Je to remeslo. A zo skúsenosti, ktorú mám ako strihač viem, že toto

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

režiséři nemajú. Natočia si celú scénu staticky v jednom zábere, a potom sa divia, že im to nefunguje a nejde strihnúť, pretože jump cut tam vyzerá divne, nakoľko sa postavy nehýbu. Alebo, keď nieje veľa času na pláči, viem sa pozrieť do storyboardu a povedať dobre, tento a tento záber mi netreba, vyskladám to aj bez neho.

7. *Nemáte pocit, že vás znalosť strihovej skladby niekedy pri autorskej tvorbe limituje?*

Nie, rozhodne nie. Práve naopak.

8. *Takže ste nikdy nemali pocit, že to, že si všetko dopredu v hlave rozzáberujete vás limituje?*

Možno niekedy. Viem, že premýšľam ako montážnik. Záber na zvonček, záber na schody. Nepremýšľam vnutorozáberovo, ale tie veci si záberujem samostatne. Som zvyknutý premýšľať montážne ako Pudovkin, A to sa snažím odučiť, lebo vidím, že je to zbytočné mať záber na všetko. Myslím si, že je to tým, že mám skúsenosť zo strižne, že to jednozáberovo nefunguje, a tak si chcem všetko poistiť. Takže, áno, je tam vlastne limit. Nadmerné rozzáberovávanie vecí, pričom sa dá využiť vnutorozáberová montáž a je to z toho dôvodu, že som zvyknutý dávať temporytmus filmu strihom a nie ho udávať už na pláči.

9. *Ste režisér, ktorý sedí v strižni alebo necháva strihača pracovať aj samého?*

Vždy som mal pocit, že v strižni musím byť, ale uvedomil som si, že vlastne robím jeho prácu. Hovoril som strihačovi – tu to skrát' o päť okien – a riešil som nezmyselné veci. Teraz viem, že je podstatnejšie sa o tom rozprávať, povedať mu, čo z toho má byť a kam chceme smerovať, ale nechať mu voľnú ruku. Potom môžem prísť do strižne pozrieť sa, a som ten, ktorý už má odstup od jeho strihu a viem povedať, čo môžeme vyhodit' alebo pridať. Je to lepšie, keď strihač do tohto procesu prinesie svoju vlastnú iniciatívu, ktorú ja blokujem. Výhodou réžie v strižni je, že nemusím zamestnávať myseľ ovládaním programu.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

10. *Myslíte si, že váš strihový rukopis a strihový prístup získaný v minulosti sa prejavuje aj vo vašich režijných počinoch?*

Asi ... Áno.

11. *Ako by ste svoj rukopis charakterizovali, poprípade na čo sa strihačský rukopis vo vašej réžii pretransformoval?*

Strihám veľmi rýchlo, veľmi klipovo. Keď niečo postrihám a pozriem sa na vec s odstupom, tak vidím, že musím predĺžovať. Takže, som dynamický strihač a niekedy až veľmi.

Vidím to napríkladaj teraz, keď chystáme môj debutový celovečerný film, že viem, ako chcem, aby scéna pôsobila. Chcem pracovať s dynamickými zábermi, ale nieje to o tom, že to vnucujem tomu strihačovi, ale takto to vidím Ja. Veľmi rád pri strihu začínam detailným záberom a postupne odhaľujem čo sa deje. A to je princíp, ktorý uplatňujem v rozzáberovaní svojho filmu Smečka, ale nechcem z toho robiť obecné závery.

11. *Čo je dôvodom prechodu strihačov k réžii autorských diel?*

Asi to poviem dosť hnusne ale...," keď zistíš akí debili a nímandi režirujú, tak si povieš – prečo by som to nemohol robiť aj Ja??? – To je niečo, čo vo mne zrelo už strašne dlho. Nemyslím to v umeleckej rovine. Časom však zistíš, že v televízií režiruje človek, ktorý ani nevie, čo sa stane, keď spojí dva zábery a povieš si, tak ja mám tieto znalosti skladby, tak prečo by som to nemohol skúsiť.

14.2. Riadený rozhovor s Petrom Kollárom

1. *Ako dlho ste zastávali-zastávate pozíciu strihača?*

Odjakživa. Od 12 rokov. Strih u mňa takým romantickým spôsobom kopíruje vývoj kinematografie. Už svoje amatérske filmy som si musel strihať sám. Aj keď nenazval by som to strihať, ale lepiť dokopy, bavíme sa o klasickej filmovej surovine. Ambiciózne strihanie u mňa nastalo až s príchodom VHS.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

2. *S akými najčastejšími chybami autorov z nakrúcania (režiséra, kameramana, zvukára, architekta, maskéra) ste sa stretávali v materiáli ako strihač?*

Nedostatok celkov alebo nedostatok detailov. Buď chýba jedno alebo druhé. Záberovanie v širokých záberoch a scéna sa nedala rytmizovať. A to veľmi často vidíme v našich televíznych sitkomoch. Kde sa strihá len, aby ta scéna blikala. Takže celková absencia detailov a niekedy aj absencia, čo sa týka rytmu herca. Nieje tam rytmus a cit herca a tak sa to snaží docieľiť strihom, hlavne v komediálnom žánri. Ďalšou chybou sú prechody medzi obrazmi. Nikto nemyslí na prechody. Napríklad M. Scorsesse má prechody vymyslené, storyboarduje. A tam sa s rytmom medzi scénami dá práve s prechodmi dobre pracovať.

3. *Mali ste vo vašich projektoch pocit, že ste svojich kolegov postprodukciou v strižni doslova zachránili?*

Čo sa týka mojich filmov, tak nie. Väčšinou len pri študentských filmoch, ešte za štúdia. Ale boli momenty, keď režisér videl vo filme niečo, čomu úplne rozumel len on, pretože s tým filmom žil. Nakoniec sa musela dorobiť dotáčka, aby tomu rozumeli všetci.

4. *Strihali ste sám alebo cítili ste sa v strižni lepšie sám alebo s režisérom?*

Sám. Určite sám, pretože človek sa až tak ezotericky do toho materiálu dostáva. Samozrejme s režisérom sa treba rozprávať a nech má kontrolu, ale pracovať určite sám.

5. *Kedy, v ktorom momente nastal zlom, že ste sa rozhodli skúsiť réžiu filmového diela?*

Od začiatku. Na strih som šiel preto, lebo je to remeslo. Je to niečo, čo bude vždy potrebné, a je potrebné aj podľa mňa, ovládať tieto technológie pri filme. Nechcem mudrovať, ale strih je jediný aspekt pri filme, ktorý neberie niečo inému umeniu. To je práca s časom a rytmom.

6. *Myslíte, že využívate pri svojej režijnej práci svoje znalosti strihača?*

Áno, neustále. Nieje to len výhoda v záberovaní s prácou v mizanscène, ale aj v zlatých momentoch, ako sú presahy. Keď scéna skončí, ale kamera stále beží, a keď sú to dobrí herci a sú stále v svojej postave, tak vznikajú mikromomenty.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

7. *Nemáte pocit, že vás znalosť strihovej skladby niekedy pri autorskej tvorbe limituje?*

Nie. V tom limite vidím aj tak nejakú silu a určite si nemyslím, že ma to obmedzuje, ale práve naopak. Je však potrebné vedieť sa naučiť v niektorých situáciach zahodiť svoje strihové zmýšľanie v rozzáberovaní scén a vedieť sa prispôbiť. Ale nikdy - nikto vás nezažaluje, že máte veľa záberov. Preto je dobré mať to dopredu premyslené, a potom sa veľmi rýchlo ukáže, kde to bolo nedomyslené.

8. *Ste režisér, ktorý sedí v strižni, alebo necháva strihača pracovať aj samého?*

Sedím v strižni nonstop. Je to tak, že sú rozdelené scény, ktoré strihám ja, ale preferujem to neskôr prehodiť. Strihač nech si ich už potom utiahne alebo povolí, ale psychologicky je lepšie nesediť tak blízko pri klávesnici a stále potláčať chuť na ňu siahnuť. Zo začiatku som mal silné nutkanie to prebrať, ale dá sa to odučiť alebo sa nato vykašľať, no a teraz sa mi už ani nechce. Ale väčšinou má človek chuť na to siahnuť, keď cíti vnútorný rytmus, už chce ten záber dať preč.

9. *Myslíte si, že váš strihový rukopis a strihový prístup získaný v minulosti sa prejavuje aj vo vašich režijných počinoch?*

Nie: To je katastrofa, keď ma strihač rukopis. Strihač, by sa mal prispôbiť danej látke, ale možno v mojom pubertálnom období boli školské projekty, ktoré nás nútili tvoriť, tak som sa to strihom snažil obzvláštniť. Veľa som pracoval s jumpcutmi a s podobnými vecami, to však nebol rukopis, to bolo niečo, aby som sa nenudil. Ale veľký strihač, veľkého formátu, nemá mať čo rukopis. Kameramani to majú inak, tí stavajú na tom, ale ani oni by nemali mať svoj rukopis, ale u nich je to prípustné. Mikel Kann povedal –všetko je to o inštinkte, treba sa vedieť prispôbiť a rukopis je niečo podvedomé. Nevie, či by mal mať strihač svoj strihový rukopis, ale je to niečo v podvedomí, podľa čoho možno strihá a ani nevie, že je to jeho rukopis. Ale ja sabavím o okatej prítomnosti. Má tam byť asi štýl, ale nemalo by to byť všetko robené s týmto zámerom. Takže určite aj Ja, niečo také mám. Bávia ma detaily. Budovanie kontrapuktov. Baví ma strihovo hľadať herecké akcie, ktoré sú medzi nimi. Hľadať tie momenty, nie to, čo je napísané a, čo malo byť zahrané, ale to, čo je živé. Nikdy som však neopustil strih a nevenujem sa len réžii. Strihám si k filmom traileri a aspoň takto som stále so strihom.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

10. Čo je dôvodom prechodu strihačov k réžii autorských diel?

Interná potreba, ego, ambícia k strihu, viac menej technickému, pridať nejakú hodnotu. Tak som to ja cítil, ale ako strihač aj režisér, sa cítim byť viac ako filmár, je to komplexnejšie. Lebo keď sa pozriete na Sodenbergra, ktorý si to natočí, zostrihá, zrežíruje a úplne v pohode.

14.3. Riadený rozhovor s Petrom Pokorným

1. Ako dlho ste zastávali-zastávate pozíciu strihača?

U mňa sa to vždy prelínalo, ale tým, že nechcem zahanbiť túto profesiu musím povedať nula rokov. Ale, ak je režisér zodpovedný a vie čo robiť, tak sa do tej strižne dostane, veď tam to cele vzniká. Ja keď mám dobrý vzťah so strihačmi a viem u ktorých si to môžem dovoliť, tak sa opýtam, či by som si nejakú scénu nemohol sám strihnúť, ale momentálne sa venujem už len réžii. Strihu som sa venoval ako študent na VŠMU, ale to sa nebavíme o profesionálnej úrovni.

2. S akými najčastejšími chybami autorov z nakrúcania (režiséra, kameramana, zvukára, architekta, maskéra) ste sa stretávali v materiáli ako strihač?

Často sa venujem dokumentom a z mojich skúseností je najčastejšiou chybou, keď kameraman nevníma tému. Vníma estetiku, obrázok, čo je vlastne super, ale v tom dokumente je situácia, ktorá sa deje tu a teraz, a keď kameraman nevníma tému a nevie čo sa robí, tak je to problém. Mám takú skúsenosť aj v hranej tvorbe, čo sa týka svietenia. Kameramani sa sústredia na dokonalé zasvetenie scény a nie vždy sa to k danej téme a situácií hodí. A práve pre podporenie napätia je vhodné, že nevidíme, nevnímame všetko na scéne. Ďalšou chybou sú nedomyslené švenky kamery. Kameraman vypne nahrávanie skôr ako dokončí úplny pohyb švenku a to sa mi už toľko krát stalo aj s profi kameramanmi. Najväčším problémom však pre strihača v strižni je, keď jeho režisér nemá odstup. Nemá odstup od hercov, nemá odstup od témy. Aj keď myšlienka režiséra, prečo niektorý záber tam musí byť je pekná, ale je autonómna, skrátka v tej dejovej línii nemá čo hľadať. Keď sa do tejto situácie dostanem ja, tak sa snažím túto moju absenciu odstupu si uvedomiť. Režiséri film vnímajú ako dieťa a berú to tak, že strihači chcú ich dieťaťu ublížiť, ale to tak nieje, to je pomoc.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

3. Mali ste vo vašich projektoch pocit, že ste svojich kolegov postprodukciov v strižni doslova zachránili?

Keď som ako študent strihu navštevoval hodiny réžie, tak som tam od učiteľov réžie počul, že strihač má byť ten človek, pri ktorom keď vás chytá depresia tak vám naleje pohárik a dobrý strihač vám ešte ukáže alternatívu ako z depresie von. Ale to je o tom, že v strižni by sa malo argumentovať a debatovať o smerovaní filmu. Naposledy ma ako režiséra takto zachránila strihačka Darina Smržová, keď som deň pred odovzdaním chytil totálnu skepsu, že celé, ako sme to spravili, je na hovno a musíme to zmeniť. Vypočula ma, začala mi dávať sokratovské otázky, s ktorými sme dospeli k záveru, že je to vlastne dobré a nakoniec ešte prišla s alternatívou. Niečo sme zmenili a to ma úplne ukludnilo.

4. Strihali ste sám, alebo cítili ste sa v strižni lepšie sám alebo s režisérom?

Rozhodne s režisérom. S Janom Opartym som strihal dokument 4 roky, samozrejme nie intenzívnej práce, ale boli to také návalovo intenzívne obdobia. A to môžem povedať, že sa mi oveľa lepšie pracuje s režisérom. Dôvod je ten, že keď som sám hneď funguje moje myslenie, imaginácie a vkus, a to je podľa mňa problém. Lebo ja v tom materiáli vidím nejaký potenciál a už idem týmto smerom, a potom zistím, že režisér má úplne iný pohľad. Dobrí strihači sú takí, ktorí sa snažia svojho režiséra pochopiť. Ja som síce túto vôľu mal, ale nikdy som nemal túto schopnosť vidieť tým režisérom do hlavy.

5. Kedy a v ktorom momente nastal zlom, že ste sa rozhodli skúsiť réžiu filmového diela?

Už od začiatku bolo mojím cieľom ísť smerom réžie, nakoľko má veľmi baví práve plácať a ešte som aj športovo založený. Úplne po srsti mi nie je ani celý ten životný štýl strihača, nakoľko vysedať stále v strižni je veľmi problémové, ale v tom majú strihači odo mňa veľký obdiv. Veď sa aj hovorí, že niektoré filmy sa musia doslova vysedieť v tej strižni. Toto všetko som vedel už od začiatku a keď som sa hlásil na VŠMÚ, tak som sa pýtal môjho bratranca, ktorý tam študoval, aby mi povedal, či tá škola spĺňa aj moje ideály. A on sa ma spýtal „čo čakáš od štúdia, čakáš že sa ráno zobudíš, budeš mať šesť rozrobených filmov a nebudeš vedieť, kde ti hlava stojí, alebo čakáš, že sa niečo naučíš o filme? „ To mi prišla taká divná otázka, a tak som odpovedal „čakám, že sa

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

niečo naučím o filme. “ „Tak sa prihlás na strih“ povedal mi. Samozrejme, že ma zaujímalo, či tam budem môcť robiť autorské filmy ako strihač. Odpovedal, že áno, že dokonca prvé dva roky je to povinné a nikto mi nebude brániť. Nechcem povedať, že som sa na strihu naučil viac ako režiséri, to by bolo netaktné, ale z hľadiska odosobnosti, pragmatickosti mi toto štúdium ponúklo určite viac. A to teraz hovorím aj hľadiska čo mi hovoria študenti réžie, že nám dokonca závidia naše hodiny. A teraz to skúsím povedať opatrne diplomaticky - to, čo hovoria tí študenti je možno pravda, tým aj strácajú toho partnera na diskusiu. A to sa občas stávalo aj mne. Neviem, prečo je ten strih takto vnímaný. Či to nieje aj tým socializmom, že režiséri nebolí nútení veľmi vnímať tú divácku odozvu, a či toto nieje stále ta snaha, presadzovať ten autorský film. Režisér musí mať názor, byť osobnosť a neviem ešte čo, a či to práve nieje aj v niečom zlé, že toto stále ostalo. Viac sa režiséri štylizujú podľa niečoho a niekoho, aby mohli kázať, a potom sa zabúda na to čisté remeslo a či vôbec vie točiť filmy. Strihač by mal vzhliadať k osobnosti, ale nie k štylizovanej. Preto sa veľa krát stáva, že režisér nieje na rovnakej úrovni ako jeho strihač. Škola by nemala byť dogmatická a robiť nálepky a dokonca si myslím, že filmová škola je od toho, aby vychovávala filmárov a bodka. To, kde sa ten filmár nájde potom, je len otáznik. Bolo by dobré, keby sa uplatnil vo filme, ale či režisér bude naozaj režírovať alebo či presedlá na písanie scenárov alebo kameru, to by malo byť úplne jedno. Pamätám si zvukára v mojom ročníku, ktorý zistil, že zvuk ho až tak nebaví a chcel by ísť na kameru. Bol šikovný, videl som dokonca fotky – boli na úrovni. Nezobrali ho. Jednoznačne tvrdím, že ho nezobrali preto, lebo už mal nálepku zvukára. Pretože „ Čo ten zvukár, ešte do kamery bude kafať, do vizuality, tento auditívny človek “. Keby sa prihlásil možno ako nepočmáraný papier, tak by ho zobrali. Ale mňa zaujíma, prečo sa strihač, ktorý chce robiť réžiu prihlási na strih. Ja som sa stým veľa krát stretol u nás na VŠMÚ. Strihači s režiséorskými ambíciami sa potom trápia na škole viac ako keby ich neprijali na réžiu. Teraz to hovorím z pedagogického hľadiska, nakoľko nám potom tí študenti utekajú. Študenti na strihu majú u nás slobodu, ale chýba im uznanie. Majú to ťažšie z hľadiska hlásenia sa na grant, festival či spoluprácu.

6. Myslíte, že využívate pri svojej režijnej práci svoje znalosti strihača?

Áno. Využívam ich často už vo faze scenára, kde už často krát ho vidím skladobne. Všetky vedomosti vrámci dramaturgie a strihovej skladby uplatňujem ako prvé. Ako podporiť kauzalitu

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

alebo motív. Na pláči v rámci strihu ... neviem. To mi dosť chýbalo na škole, že sme nemali prácu s hercom, pretože strihom sa dá dopomôcť aj hereckej akcii. Keby strihači mali tieto hodiny, tak by možno strihači v strižni viac cítili herecké akcie a zamýšľali sa, ako to ten režisér chce. Ale je to iba môj osobný názor. Poznanie nemôže ublížiť.

Hovorí sa, že film je najtechnickejšie umenie a ja sa len zamýšľam, či režisér zvládne celý ten dlhý proces od scenára, réžie, strihu, zvukovej dramaturgie. Režisér by mal vedieť v podstate všetko. A to ma niekedy zarážalo, kedy to chcú tí režiséri stihnúť, keď celý čas na tých hodinách filozofujú.

7. Nemáte pocit, že vás znalosť strihovej skladby niekedy pri autorskej tvorbe limituje?

Áno, práve ten pragmatizmus. Často sa tam strieda niečo umelecké a nevypovedateľné nazvime to šiesty zmysel s kalkuláciou. Občas sa treba odosobniť a uchovať si v sebe niečo nepopísateľné. A nemyslieť nato, čo to spraví a ako to bude pôsobiť na diváka. Určite ma to limituje v tom, že som niekedy až veľmi racionálny. A to je možno dôvod, prečo som sa teraz začal obracať ku dokumentu. V ňom cítim tu slobodu. Snažím sa to brzdiť a neracionalizovať, ale spraviť to tak, ako to cítim.

8. Ste režisér, ktorý sedí v strižni alebo necháva strihača pracovať aj samého?

Stále chcem byť v strižni. A možno, že by chceli niektorí strihači viac klúdu odo mňa. Takže začínam to rešpektovať. Ale je to o tej dôvere a chce to čas.

9. Myslíte si, že váš strihový rukopis a strihový prístup získaný v minulosti sa prejavuje aj vo vašich režijných počinoch?

Celá táto otázka je dosť polemická. Mal by mať strihač nejaký svoj rukopis? Nieje to kontraproduktívne? Čo by mal byť rukopis toho strihača? Že niekto sa orientuje na flashbacky? Na dynamiku? Ale veď keď vám to neponúkne scenár, tak je blbosť si ten svoj rukopis presadzovať. Ale naopak, je perfektné, keď to strihač vie nájsť a strihom to podporiť. Možno strihač, ktorý si uvedomuje svoj rukopis a je dominantný, tak chce byť režisérom. Jedinú vec, ktorú ja mám rukopisnú, je príbeh. Vždy, každú scénu budujem, aby všetko malo začiatok, stred a koniec. A to veľa krát hľadám a budujem a premost'ujem, aby divák mal vždy pocit kontinuity. Mám veľmi rád

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

hip-hopovú montáž Aranovského, ale už som sa samozrejme veľa krát popálil ako strihač na tom, že som si myslel, že je tam príležitosť na takúto montáž a len som znásilnil materiál. Ale teraz už na pláci takto uvažujem ako režisér a pripravím si takýto materiál.

10. Čo je dôvodom prechodu strihačov k réžii autorských diel?

Prvé, čo bolo aj v mojom prípade je, že som si zo začiatku tak neveril a myslel si, že strih je ľahšia cesta. Ale keď je to tento model, tak je to nešťastné. Občas učím aj na strednej škole a vidím ako tí študenti uvažujú. Niektorí si neveria, tak idú radšej na strih, ale ja sa ich pýtam: “Uvedomujete si, že práve vy znevažujete túto pozíciu, keď si myslíte, že strih je niečo menej ako réžia, veď na strihu študujú strihači, ktorí majú métu byť skvelými strihačmi a tam sa treba vypracovať.” Ale reálne si myslím, že tí, ktorí vyštudovali strih a chcú robiť réžiu to majú sťažené, a práve kvôli tej nálepke, ktorú máme na čele. A potom je tu druhý prípad, čo súvisí aj s tým rukopisom. Strihač si svoju režisérsku ambíciu, pretláča cez svoj rukopis.

14.4. Zhrnutie rozhovorov

Z riadených rozhovorov, ktoré som mala možnosť urobiť sa dá jasne vidieť, že všetci traja oslovení respondenti sa na svoje štúdium strihovej skladby pozerali z hľadiska remesla. V strihu videli väčšiu šancu vzdelania sa vo filme či pracovne sa uchytiť. Počas svojho štúdia, ale aj pred ním, mali ambíciu stať sa režisérmi. Myslím si, že jeden z hlavných faktorov v čom sa respondenti počas štúdia strihovej skladby utvrdili a potvrdili svoj cieľ byť režisérom, bola aj komunikácia a práca na študentských projektoch. Oslovení respondent uvádzali, že z ich pohľadu dochádzalo veľa krát k situácii, že ako študenti strihu nemali profesionálne ku komu, ako režisérovi vzhliadať, a nie len čo sa týka osobností, ale aj vedomostí. To bolo aj hnacím motorom pre študentov strihu k réžii. Keď môže režírovať môj spolužiak, ktorý ani neovláda filmový jazyk a jeho skladbu, prečo by som to nemohol robiť ja, keď mám čo povedať. Z môjho pohľadu sa režisérom s takými strihačmi, ktorí majú strihové vzdelanie a ešte režisérske ambície veľmi ťažko spolupracuje. Ale rovnako si veľmi ťažko aj strihač hľadá svojho režijného partnera, ku ktorému by mohol profesne vzhliadať.

Každý z respondentov poznamenal, že svoje strihové poznatky pri svojej režijnej práci denne - denne využíva. Cez rytmus v scéne, rozzáberovanie, nadväznosti, prácu s motívmi alebo samotnú

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

dramaturgiu. Pri rozhovore sme ale došli k záverom, že tieto strihové znalosti môžu tvorcu ako režiséra niekedy limitovať. Jedná sa o veľkú kalkulizáciu a rozzáberovanie, kde môže dôjsť k obmedzeniu tvorcu na pláči. Je to spôsobené tým, že tvorca je zvyknutý dramaturgovať v strižni zaberovaním a nie na pláči. Nemusí to považovať za chybu, len je potrebné si svoju, akoby chorobu z povolania uvedomovať a naučiť sa s ňou pracovať.

Respondenti nevedeli s určitosťou povedať, či za svoju doterajšiu strihovú prax nadobudli strihový rukopis. Ale otázka znie, má mať strihač vôbec svoj rukopis? Došla som k záveru, že strihač by si svoj rukopis nemal uvedomovať, mal by ho nadobudnúť počas svojej práci nevedomo. Nemal by ho nasilu vo svojich dielach pretláčať. Rukopis je vec, ktorú môžu hodnotiť diváci, nie tvorca sám. Rukopis by mal prichádzať prirodzene.

Záver

Teoretická bakalárska práca Vývoj filmového strihača k réžii – Hal Ashby, má za cieľ prejsť vývojom profesie filmového strihača, jeho zamýšľaním sa nad materiálom až k prechodu k réžii.

Strihač sa v strižni stáva druhým režisérom filmu, nakoľko svojimi pripomienkami či nápadmi vie ovplyvniť režisérov prístup k scéne alebo dopomôcť k lepšej odinterpretácii myšlienky divákovi. Strihačskou úlohou nieje len budovanie scény, napätia, rytmu, ale aj vybrať správnu hereckú reakciu. Ako povedal Tomáš Polenský v rozhovore, strih vám vie dať filmové vzdelanie v celej filmovej komplexnosti okrem práce s hercom.

Na základe dostupných informačných zdrojov Ashbyho túžbou bolo, stať sa režisérom. Nieje nezvyčajné, že tvorcovia, ktorí mali v sebe túžbu režírovať začínali najprv z pozície strihača. Z výpovedí režisérov sa dá vyčítať, že to, prečo začali, či už so štúdiom alebo prácou strihača bolo, naučiť sa remeslo a začať rozumieť a vnímať filmový jazyk a skrz neho komunikovať s divákom.

Práca strihača vám ponúka možnosť učiť sa na chybách druhých. Na druhej strane sú tu aj režiséri, ktorí si zo začiatku neverili a možno preto sa schovávajú za strihačov. Ich ambicióznosť sa ale prejavuje v strižni, kde bojujú so svojim egom a pozícia strihača im nestačí. Práve u takých strihačov v ich tvorbe nachádzame špecifický prístup k strihu.

Režisér, ktorý v minulosti zastával pozíciu strihača ma značnú výhodu oproti režisérom, ktorí v strižni nikdy fyzicky nestrihali. Výhoda nespočíva len v predstavivosti napájania veľkosti záberov, ale v samotnej predstave rytmu vo filme. S najčastejšími chybami sa strihači v materiáli stretávajú, či už s nedostatkom celkov alebo detailov, aj s nedomyslenými prechodmi medzi obrazmi, motiváciami postáv alebo kamerovými pohybmi. Práve tieto chyby vedú k ďalšej motivácií zmýšľania strihača stať sa režisérom. Zmýšľania nad tým, či by práve on nezvládol prácu lepšie, ako samotný režisér.

Strihači ale naopak môžu mať vo svojej režínej praxi chorobu z predchádzajúceho povolania. A práve v získanej výhode vzáberovaní, rytmizovaní či predvídavosti sa môžu ukrátiť o čisté vnímanie réžie na pláci. Túto “chybu” je potrebné si len uvedomiť.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

Téza 1. Strihový rukopis tvorecu Hal Ashbyho sa nachádza v jeho neskorších režijných dielach, v pozícií režiséra sa v mojej analýze potvrdila. V období klasického Hollywoodu sa snažil svoj vnútorný rytmus presadiť aj v prístupe strihu za pomoci krátkych insertov. Tie nijak výrazne neovplyvňujú dej, ale dokresľujú jeho atmosféru. Tak isto pristupoval v réžii prácou s obrazmi, kde strihom do nových obrazov vytváral nové významy a doznenia v scéne, ktoré sú z môjho pohľadu metafory. Obrazy na seba významovo naväzovali, ale nezachovala sa jednota kostýmov, miesta alebo času. Práve nezachovaním napríklad kostýmov, dotváral scéne nový charakter. Za pomoci farby alebo štýlu dokresľoval celkovú náladu či doznenie myšlienky. Tomu dopomáhala aj strihová skladba, ktorá udržiava plynulosť v rozprávaní pre divákovú orientáciu v príbehu. Hal vo filmoch systematicky a zrozumiteľne rozpráva za pomoci filmových interpunkcii. Využíva ostrý strih, prelínačky či roztmievačky.

Téza 2. Osobnosť a povahové vlastnosti strihača a ich prejav v jeho strihovom prístupe k filmu.

Z dostupných informácií a zdrojov som mala možnosť utvoriť si základnú predstavu o Hal Ashbym a z riadených rozhovorov názor na túto tézu. Každý strihač je iný, tak ako aj každý človek je iný. Každý má svoj prístup, postup a predstavu o materiáli, ktorý dostal. Práve osobnosť a povahové vlastnosti strihača, rozhodujú o tom, ako dané veci vníma. Režisér ho vedie a navádza na svoju myšlienku filmu. Pri Hal Ashbym a pri strihačoch, ktorí túžia byť režiséromi sa stretávame s tendenciou si svoju túžbu režirovania uplatniť v strižni. Ako Hala opisujú jeho skutky či kolegovia, vieme si o jeho osobnosti urobiť základnú predstavu. Hal koná spontánne a pocity a to sa prejavuje aj v jeho strihu.

Téza 3 režisér Hal Ashby využíva svoje strihové znalosti a princípy v réžii a vo forme rozprávania príbehu cítiť prístup strihača.

Režiséri pochádzajúci zo strihačov využívajú všetky svoje strihové vedomosti pri práci režiséra. Tieto vlastnosti a poznatky im pomáhajú s lepšou predstavivosťou už pri písaní či čítaní scenára. Premýšľajú nad rytmom v scéne a jej prechodmi medzi scénami. Film vidia ako skladbu záberov. Práve to môže byť aj samotným limitom pri réžii. Veľký kalkul, či nadmerné rozzáberovanie. Je to

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

spôsobené skúsenosťou zo strižne tvorcu. Je zvyknutý dávať rytmus scéne strihom a skladbou záberov, nie réžiou na pláči.

Preto je potrebné si túto výhodu a nevýhodu uvedomiť a naučiť sa s ňou ako režisér pracovať.

Z rozhovorov a dostupných informácií o strihačoch, ktorý momentálne pôsobia ako režiséri bol ich krok stať sa strihačom či študovať strihovú skladbu len mostíkom k réžii. Uvedomovali si, že film vzniká v strižni a je potrebné, aby režisér ovládal strihovú skladbu.

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

ZOZNAM POUŽITÝCH LITERÁRNÝCH ZDROJOV

1. BISKID, Peter. Bezstarostní jezdci, zuřící býci, Mladá fronta, Praha, 2012
2. DAWSON, Nick. Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, United States, 2009
3. DMYTRYK, Edward. On film editing: an introduction to the art of film construction. New York: Focal Press, Taylor & Francis Group, 1984 text
4. LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby, horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. VeRBum. 2013. [cit. 2019-01-25].
5. MCKEE, Robert. *Story Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, Abridged. New York: Harper Audio, 2005, 12.marec [cit. 2019-01-25].

ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV

1. BUFFAM, NOELLE,. Action. The script lab, Action: Interviews.FilmmakerMagazine.MediaCenterbyIFP [online]. 2011, 12.marec [cit. 2019-01-25]. Dostupné z:
https://thescriptlab.com/screenplay/genre/948action/?fbclid=IwAR23r3EJutteljCac1WUx1FdWjmFedaiIoONxXp_xEqNQSPC3EU%20gv04eG0
2. LARSON, Sara Kaye. Director Amy Scott on Her Upcoming Doc, Once I Was: The Hal Ashby Story.Directors,Filmmaking,. *Filmmakermagazine: Interviews.FilmmakerMagazine.MediaCenterbyIFP* [online]. 2014, 26.mája [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/86085-director-amy-scott-on-her-upcoming-doc-once-i-was-the-hal-ashby-story/#.W84zSRP7RTa>
3. Rusi prichádzajú, Rusi prichádzajú/The Russians Are Coming the Russians Are Coming . *IMDB* [online]. [cit. 2019-01-25]. Dostupné z:
https://www.imdb.com/title/tt0060921/?ref_=fn_al_tt_1
4. V žiari noci/ In the Heat of the Night. *IMDB* [online]. [cit. 2019-01-25]. Dostupné z:
https://www.imdb.com/title/tt0061811/?ref_=fn_al_tt_2
5. Prípád Thomas Crowna/ The Thomas Crown Affair 1968 [online] Dostupné z:
https://www.imdb.com/title/tt0063688/?ref_=nv_sr_2
6. Harold a Maude/ Harold and Maude. *IMDB* [online]. Seattle, WA 98108-1226 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0067185/?ref_=nv_sr_1
7. Posledná eskorta/ The Last Detail. *Imdb: IMDb Copyright Agent* [online]. Seattle, WA 98108-1226 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z:
https://www.imdb.com/title/tt0070290/?ref_=nv_sr_1
8. Bol som pro tom/ Being There. *Imdb: IMDb Copyright Agent* [online]. Seattle, WA 98108-1226 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z:
https://www.imdb.com/title/tt0078841/?ref_=nv_sr_1&fbclid=IwAR3Xb3H-vzVWbwwBDxkAHkAnGBiLS7qERdCnEuQ-CPROH2IgiKbUEBb0vr8

ZOZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKOV

OBR. 1. MLADÝ HAL ASHBY V STRIŽNI	21
OBR. 2. RUSI PRICHÁDZAJÚ, RUSI PRICHÁDZAJÚ! - PRESTRIHY V DIALÓGOVEJ SCÉNE	28
OBR. 3. RUSI PRICHÁDZAJÚ, RUSI PRICHÁDZAJÚ! – SEKVENCIA BUDOVANIA NAPĀTIA	29
OBR. 4. RUSI PRICHÁDZAJÚ, RUSI PRICHÁDZAJÚ! – VEĽKÝ CELOK.....	30
OBR. 5. V ŽIARI NOCI – ZAČIATOK A KONIEC ZRYCHLENÉHO ZÁBERU.....	31
OBR. 6. V ŽIARI NOCI – SEKVENCIA OBJAVENIA MŔTVOLY.....	32
OBR. 7. V ŽIARI NOCI – STRIH S DÔRAZOM NA INFORMÁCIU	33
OBR. 8. VŽIARI NOCI – STRIH S DÔRAZOM NA EMÓCIU	33
OBR. 9. PRÍPAD THOMASA CROWNA – SEKVENCIA BUDOVANIA NAPĀTIA.....	34
OBR. 10. PRÍPAD THOMASA CROWNA – EDDY PRICHÁDZA K AUTU	35
OBR. 11. PRÍPAD THOMASA CROWNA – STRIH PO INFORMÁCIÍ A EMÓCIÍ.....	35
OBR. 12. V ŽIARI NOCI – BUDOVANIE AKČNEJ SCÉNY	37
OBR. 13. V ŽIARI NOCI – NÁJAZD Z VEĽKÉHO CELKU	38
OBR. 14. VŽIARI NOCI –INSERTY POLICAJTA V AKČNEJ SCÉNE	38
OBR. 15. VŽIARI NOCI – VYVRCHOLENIE AKČNEJ SCÉNY.....	38
OBR. 16. PRÍPAD TOMASA CROWNA – INFORMÁČNY SPLIT-SCEN	39
OBR. 17. PRÍPAD TOMASA CROWNA – EMOČNÝ SPLIT- SCREEN	39

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

OBR. 18. PRÍPAD TOMASA CROWNA – DOMINANCIA CHARAKTEROV SKRZ SPLIT- SCEEN	40
OBR. 19. PRÍPAD TOMASA CROWNA – PRECHOD DO SPLIT-SCREENU	40
OBR. 20. PRÍPAD TOMASA CROWNA – PRECHOD DO SPLIT SCREEN.....	41
OBR. 21. RUSI PRICHÁDZAJÚ! RUSI PRICHÁDZAJÚ – RUS SA ZBLIŽUJE S AMERIČANKOU	42
OBR. 22. RUSI PRICHÁDZAJÚ! RUSI PRICHÁDZAJÚ – RUS POBOZKÁ AMERIČANKU 43	
OBR. 23. V ŽIARI NOCI – ZBLIŽOVANIE POLICAJTA S ŽENOU	43
OBR. 24. V ŽIARI NOCI – ODCHOD POLICAJTA	44
OBR. 25. PRÍPAD THOMASA CROWNA – INTÍMNE ZÁBERY	45
OBR. 26. PRÍPAD THOMASA CROWNA– PRESTRELA POHĽADOV	45
OBR. 27. PRÍPAD THOMASA CROWNA– PRÁCA STRIHU S NELINEARITOU ČASU	46
OBR. 28. PRÍPAD THOMASA CROWNA- STRIH PO OSE.....	46
OBR. 29. PRÍPAD THOMASA CROWNA- PRÁCA S EFEKTOM	47
OBR. 30. HAROLD A MAUDE – PRECHOD MEDZI OBRAZMI.....	50
OBR. 31. POSLEDNÁ ESKORTA – STRIH PO MYŠLIENKE S PRELÍNAČKOU	51
OBR. 32. POSLEDNÁ ESKORTA – STRIH PO MYŠLIENKE S PRELÍNAČKOU	52
OBR. 33. POSLEDNÁ ESKORTA – STRIH PO MYŠLIENKE S PRELÍNAČKOU	52

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

OBR. 34. BOL SOM PRITOM– PRESTRIH CEZ TELEVÍZIU DO NOVÉHO OBRAZU	53
OBR. 35. HAROLD A MAUDE- VRCHOLENIE AKČNEJ SCÉNY	55
OBR. 36. NOVÝ OBRAZ S DOKONČENOU MYŠLIENKOU	56
OBR. 37. HAROLD A MAUDE NA LÚKE	56
OBR. 38. POSLEDNÁ ESKORTA – OBVINENÝ ODCHÁDZA OD NÁMORNÍKOV	57
OBR. 39. POSLEDNÁ ESKORTA – NÁMORNÍCI SI VŠÍMAJÚ OBVINENÉHO	57
OBR. 40. POSLEDNÁ ESKORTA – OBVINENÝ SA POKÚŠA UTIEČŤ	58
OBR. 41. POSLEDNÁ ESKORTA – DOLAPENIE OBVINENÉHO SO STRIHOM DO NOVÉHO OBRAZU.....	58
OBR. 42. BOL SOM PRI TOM –SLEDOVANIE OBRAZOVIEK.....	59
OBR. 43. OBR. 42 HAROLD A MAUDE – PRECHOD CEZ EFEKT DO NOVÉHO OBRAZU V ROMANTICKEJ SCÉNE	61
OBR. 44. POSLEDNÁ ESKORTA– ZLIHANIE OBVINENÉHO A POMENOVANIE PROBLÉMU	62
OBR. 45. POSLEDNÁ ESKORTA– STRIH DO RIEŠENIA PROBLÉMU	62
OBR. 46. BOL SOM PRI TOM – INTÍMNA SCÉNA SO ŽENOU A TELEVÍZIOU.....	63

UTB ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

ZOZNAM GRAFOV

GRAF 1. RUSI PRICHÁDZAJÚ! RUSI PRICHÁDZAJÚ! – DIALOGOVÁ SCÉNA	54
GRAF 2. POSLEDNÍ ESKORTA – DIALÓGOVÁ SCÉNA	54
GRAF 3. AKČNÁ SCÉNA HAROLD A MAUDE	60
GRAF 4. AKČNÁ SCÉNA VŽIARI NOCI	60
GRAF 5. PRÍPAD THOMSA CROWNA	64
GRAF 6. HAROLD A MAUDE.....	64