



Niewidoczna sztuka montażu

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Audiobook](#)
- [Prezentacja multimedialna](#)
- [Dla nauczyciela](#)



Źródło: Pixabay, domena publiczna.

Czy rozumielibyśmy współczesne kino, gdyby nie filmowa tradycja, która zapoznała nas z różnymi rodzajami montażu? Jak technika montażu wpłynęła na rozwój sztuki filmowej?

Film jest medium iluzjonistycznym – potrafi łudzić nasze zmysły, pozwala nam przenosić się w czasie i przestrzeni. Można by sądzić, że oglądanie filmu jest czynnością niewymagającą większego przygotowania, a często nawet – żadnego wysiłku umysłowego. Jednak kino to historycznie stworzony sposób przekazywania treści, który – podobnie jak literatura – nie jest wcale oczywisty. Jednym z najważniejszych składników filmu, które wymagają od widza najpierw przyswojenia, a później aktywnego stosowania wiedzy, jest montaż.

Twoje cele

- Przeanalizujesz, jak rozwijały się techniki montażu w historii kina.
- Opisziesz sposoby budowania czasu i przestrzeni w filmie.
- Ocenisz znaczenie montażu w kinie współczesnym.

Przeczytaj

Czym jest montaż?

Montaż to łączenie ze sobą dwóch kawałków taśmy filmowej (choć obecnie często zamiast nich mamy dwa pliki cyfrowe) i jako taki nie ma on żadnego odpowiednika w zwyczajnej percepcji. Na co dzień oglądamy świat bez montażu – od porannego otwarcia oczu do wieczornego zaśnięcia widzimy jeden ciąg obrazów. Tymczasem montaż to brutalne, gwałtowne zastąpienie jednego obrazu innym, jakbyśmy nagle przenieśli się w inne miejsce, czasem odległe, albo w inny czas. Żeby zrozumieć zasady funkcjonowania tej techniki, nie wystarczy więc percepcyjna, fizjologiczna sprawność widzenia. Musimy nauczyć się rozumieć montaż, tak jak uczymy się najpierw rozpoznawać litery, a potem rozróżniać konwencje literackie.



W dzisiejszej kulturze, otoczeni obrazami z monitorów i telewizorów, umiejętność rozumienia montażu zdobywamy bardzo wcześnie, jeszcze zanim nauczymy się czytać, dlatego na ogół nie zdajemy sobie sprawy, jak złożony jest to proces; jest on dla nas niemal tak naturalny jak chodzenie czy mówienie (które przecież też wymagają nauki).

Źródło: dostępny w internecie: Pixabay, domena publiczna.

Montaż uważamy dziś za coś oczywistego i niezbędnego w kinie, ale najwcześniejsze filmy w ogóle go nie posiadały. Składały się po prostu z jednego **ujęcia** – od włączenia do wyłączenia kamery. Takie filmy szybko jednak znudziły się publiczności, a więc po to, by zaskoczyć widza, zaczęto łączyć ujęcia ze sobą. Pod koniec wieku XIX Georges Méliès, przedsiębiorca teatralny, aktor i prestidigitator, który wykorzystywał kręcone przez siebie filmy w przedstawieniach własnego teatrzyku, spostrzegł, że za pomocą filmu można tworzyć sztuczki, jakich nie wyczaruje najsprawniejszy magik. Dzięki montażowi

przedmioty i ludzie mogli w mgnieniu oka zmieniać wielkość albo postać: na przykład trzymane w rękach pudełko nagle rosło tak, że mogło zmieścić się w nim wiele osób, a z dymu i płomieni wyłaniała się egzotyczna piękność. Taki montaż był więc raczej trickiem filmowym. Prędko jednak zaczęto stosować go także w innym celu – narracyjnym, do ilustracji prostych historii. Zestawiano jedno po drugim ujęcia, z których każde stanowiło kompletną scenę, tak by ułożyły się w chronologiczną całość. Takie filmy nie potrafiły jeszcze opowiadać za pomocą samego tylko obrazu, do ich pełnego zrozumienia niezbędny był tekst, wypisany na planszach lub wypowiedzany przez obecnego w kinie opowiadacza. Można porównać to do ilustracji w powieściach: rozmieszczone po jednej na rozdział, obrazują jedynie ogólny przebieg fabuły. Aby film naprawdę stał się medium narracyjnym, trzeba było, paradoksalnie, zrezygnować z narratora i powierzyć czynność opowiadania samym obrazom.

Przed takim zadaniem stanął w roku 1904 amerykański reżyser Edwin Porter, kręcąc sześciominutowy film *Życie amerykańskiego strażaka*. Jak opowiedzieć wstrząsającą historię ratowania kobiety i dziecka z płomieni, tak by widzowie zrozumieli ją bez słów? Albo skromniej: jak znaleźć ekwiwalent zdania „Strażacy pędzą na ratunek ludziom w płonącym budynku”? Zawarty w tym zdaniu dramatyzm wypływa z zestawienia obok siebie dwóch oddalonych w przestrzeni sytuacji: pędzącego wozu strażackiego i ludzi, którym grozi śmiertelne niebezpieczeństwo. Czytając zdanie, wiemy, że obydwie te rzeczy dzieją się jednocześnie, ale jak pokazać to w filmie? Nie ma tu przecież przymków ani okoliczników miejsca. Można podzielić ekran i w jednej części pokazywać pędzących strażaków, w drugim – płonącą kamienicę. Robi się tak czasem w programach telewizyjnych, ale efekt dramaturgiczny jest mizerny, bo widzowi trudno jednocześnie skupić się na dwóch obrazach. Porter zaproponował inne rozwiązanie: pokazał najpierw pędzący wóz strażacki, a w następnym ujęciu – ludzi uwięzionych przez płomienie. Dziś wydaje się to oczywiste, ale dla ówczesnych widzów wcale takie nie było. Musieli powiązać te dwie oddzielone od siebie cięciem montażowym akcje w jedną spójną całość czasowo-przestrzenną. Musieli zrozumieć, że wydarzenia te dzieją się jednocześnie, ale w pewnej odległości od siebie, oraz że są powiązane – to znaczy, że strażacy jadą do tego właśnie pożaru, a nie jakiegoś innego. Porterowi pomogła tu ludzka skłonność do spontanicznego dostrzegania porządku w pozornie przypadkowych kombinacjach. Widząc [sekwencję](#) dwóch ujęć, mimowolnie staramy się połączyć je w sensowną całość. To jednak nie wszystko. Ta skłonność musi być wsparta chwytami stylistycznymi, które upewniają widza, że właściwie odczytał zamierzone znaczenia. W tym przypadku Porter montował na przemian kilka ujęć strażaków i płonącej kamienicy, sugerując w ten sposób związek pomiędzy wydarzeniami.

Sposoby budowania czasu i przestrzeni w filmie

Nieco później twórcy filmowi na całym świecie wypracowali skomplikowany system

informowania widzów o tym, jak należy odczytywać montowane ujęcia, publiczność zaś prędko go sobie przyswoiła. Aby zrozumieć ciąg ujęć, widz musi przede wszystkim umieścić je w czasie i przestrzeni. Możliwości pokazania czasu w filmie jest wiele: pierwsze ujęcie z reguły przedstawia coś, co wydarzyło się wcześniej niż ujęcie drugie. Nie wiadomo jednak, czy „wcześniej” oznacza sekundę wcześniej czy 10 lat wcześniej. Zdarzają się też przypadki odwrotne – tzw. retrospekcje – gdy drugie ujęcie przedstawia wydarzenia wcześniejsze niż pierwsze. Oczywiście widz nie może się tego domyślać, musi natychmiast odczytać sugestie twórcy. W praktyce obowiązuje zasada, że proste łączenie ujęć oznacza upływ bardzo krótkiego czasu, natomiast dłuższą przerwę (dni, godziny, lata) sygnalizuje się ściemnieniami, przenikaniem obrazów, a czasem po prostu napisem informacyjnym (np. podającym datę).



O upływie czasu powiadamia też zawartość ujęć. Jeśli w pierwszym ujęciu bohaterowie opalają się na plaży, a następne, po ściemnieniu, rozpoczyna się od zbliżenia żółtego liścia, możemy domyślić się, że minęło lato i zaczęła się jesień.
Źródło: dostępny w internecie: Pixabay, domena publiczna.

Podobnie tworzona jest przestrzeń filmowa. Jeśli ujęcia następują po prostu po sobie, rozumiemy, że odbywają się w jednej przestrzeni, na przykład w jednym mieszkaniu. Jeśli oddzielone są ściemnieniami, przenikaniem dwóch obrazów, napisami – akcja przenosi się z miejsca na miejsce. Budowaniu przestrzeni służą trzy typy montażu, które były stosowane w kinie jeszcze przed rokiem 1915, ale używane są do dzisiaj. Na ich podstawie stworzono też bardziej skomplikowane reguły. Te trzy typy to montaż analityczny, montaż równoległy oraz montaż przestrzeni przyległych. **Montaż równoległy** to właśnie opisany wyżej pomysł Portera. Polega on na naprzemiennym ukazywaniu dwóch różnych przestrzeni. Widzowie powinni się zorientować, że choć miejsca są różne, akcja w obu dzieje się równocześnie i ma ze sobą jakiś związek. W **montażu analitycznym** przestrzeń zostaje zaś rozbita na szereg ujęć. Wyobraźmy sobie, że oglądamy peron na stacji w **planie ogólnym** (czyli takim, w którym sylwetka ludzka jest znacznie mniejsza od wysokości kadru), a potem widzimy spoglądającego na zegarek człowieka, ukazanego w planie amerykańskim (czyli od kolan w górę). Natychmiast domyślimy się, że oba ujęcia prezentują tę samą przestrzeń – drugie (bliższe) stanowi część pierwszego (dalszego). Oczywiście kolejność ujęć nie jest tu najważniejsza, choć z reguły sceny rozpoczyna się planem ogólnym albo **totalnym**, które ukazują całe miejsce akcji (jest to tzw. ujęcie ustanawiające, czyli *master shot*).

Z kolei trzeci typ montażu, **montaż przestrzeni przyległych**, ma na celu ukazanie dwóch przestrzeni, które jednak nie są zupełnie różne, bo przylegają do siebie. Wyobraźmy sobie, że chcemy pokazać poczekalnię przed gabinetem lekarskim i to, co dzieje się w samym gabinecie. Montaż równoległy nie wystarczy, bo wprawdzie widz zrozumie, że rozmowa

lekarza z pacjentem i spór o to, kto jest pierwszy w kolejce dzieją się jednocześnie, ale nie będzie wiedział, że jedno od drugiego dzieli tylko cienka ściana. Żeby to pokazać, wykorzystuje się spojrzenia i ruch. Na przykład któryś z czekających może spoglądać na drzwi gabinetu, którego wnętrza zobaczymy w następnym ujęciu. Albo wreszcie zniecierpliwiony kolejkowicz może zajrzeć do środka, ukazując w ten sposób relacje przestrzenne. Dziś można zastosować jeszcze jeden prosty chwyt, który nie był dostępny w epoce kina niemego. Obie przestrzenie można połączyć dźwiękiem. Na przykład w ujęciu gabinetu może być słyszeć pogłos kłótni odbywającej się na korytarzu, którą zobaczymy w następnym ujęciu.

Wszystko to wydaje się bardzo proste, ale pamiętajmy, że te typy montażu musiały zostać wymyślane przez twórców i wyuczone przez odbiorców. Co więcej, nie mają one charakteru bezwzględności.

Zdarza się, że przyjęte reguły są łamane, i to nie z nieudolności, ale by osiągnąć określony efekt estetyczny i zaskoczyć widza. Na przykład w filmie Jonathana Demme'a *Milczenie owiec* (1991) widzimy agentkę FBI dzwoniącą do drzwi domu, innych agentów FBI otaczających dyskretnie budynek oraz przestępcę, który kryje się w środku. Widz bez trudu zrozumie, że ma do czynienia z montażem przestrzeni przyległych: agentka FBI dzwoni do otaczanego domu, w którym kryje się przestępca. Świadczy o tym dźwięk naciskanego dzwonka, kierunek ruchu postaci i ich spojrzeń. Tymczasem twórcy wyprowadzają widzów w pole. Okazuje się, że jest to montaż równoległy: w rzeczywistości agentka faktycznie dzwoni do domu przestępcy, ale okrążany jest zupełnie inny, pusty dom, którego wnętrza zostaje pokazane dopiero później. Widz był pewien, że agentka jest bezpieczna, ma bowiem wsparcie kolegów, a tymczasem okazuje się, że stoi przed nią znacznie trudniejsze zadanie samodzielnego zmierzenia się z przestępcą.

Słownik

plan ogólny

rodzaj planu filmowego, który pozwala na przedstawienie pełnego obrazu miejsca akcji, z rozbudowanym tłem; w tym planie bohaterowie są wkomponowani w plener – rozpoznajemy ich sylwetki, ale szczegóły są mało czytelne

plan totalny

inaczej plan daleki; rodzaj planu filmowego opierający się na pełnym pokazaniu miejsca akcji; sylwetki bohaterów są widoczne z daleka i nie są na ogół rozpoznawalne

sekwencja

dramaturgiczna jednostka filmu składająca się z ujęć połączonych akcją, niekoniecznie zaś przestrzenią i czasem, choć często sceny składające się na sekwencje układają się w chronologiczną i przestrzenną całość.

scena

najmniejsza dramaturgiczna jednostka filmu. Składa się z ujęć połączonych wspólną akcją, czasem i przestrzenią. najmniejsza dramaturgiczna jednostka filmu. Składa się z ujęć połączonych wspólną akcją, czasem i przestrzenią.

ujęcie

odcinek filmu pomiędzy dwoma cięciami montażowymi.

Montaż ciągły, czyli opowiadanie zdarzeń

Polecenie 1

Wysłuchaj audiobooka, a następnie wypisz zalety zastosowania w filmie montażu ciągłego.

Polecenie 2

Wyjaśnij, w jakim celu filmowcy zachowują regułę osi akcji.

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

W drugim dziesięcioleciu XX w. – przede wszystkim w Hollywood – spójny system reprezentacji czasu, przestrzeni i przebiegu wydarzeń, nazywany **montażem ciągłym** (albo narracyjnym). Na pierwszy rzut oka nazwa „montaż ciągły” może wydawać się wewnętrznie sprzeczna, skoro montowanie filmu polega na łączeniu fragmentów. Ciągłość nie dotyczy jednak ujęć, które sklejane są ze sobą, tylko akcji, która odbiorcy ma wydawać się ciągła. Widz powinien oglądać na ekranie spójny ciąg ujęć układających się w całość, a nie oderwane obrazy. Jeśli więc mamy w filmie pokazać, jak bohater wychodzi z budynku, to nie musimy filmować każdego jego kroku. Stosując montaż ciągły, możemy pokazać całą jego drogę w kilku ujęciach, rozpoczynając się wyjścia z mieszkania (pierwsze ujęcie), pokazując, jak schodzi po schodach (drugie ujęcie), dochodzi do drzwi (trzecie ujęcie) i wreszcie, filmując z zewnątrz, jak wychodzi na dwór (czwarte ujęcie). W ten sposób wędrówka, która w rzeczywistości trwała kilka minut, ulega skróceniu do kilkunastu czy kilkudziesięciu sekund. Oczywiście trzeba zachować pewne zasady, by widz nie zgubił się w przedstawianych mu obrazach. Przede wszystkim kolejne ujęcia muszą pasować do siebie pod względem zawartości i

sposobu jej ukazania. W każdym z nich bohater musi więc być tak samo ubrany (choć przecież można kręcić je w dużym odstępie czasu, na przykład kilku miesięcy). Tak samo musi też wyglądać scenografia; wyobraźmy sobie, że bohater wychodzi z budynku, a w następnym ujęciu schyla się po monetę, którą zauważył na chodniku. Jeśli w obu ujęciach widoczne są zaparkowane na ulicy samochody, to ich ustawienie powinno być identyczne, nawet jeśli ujęcia były kręcone w odstępie wielu dni. To samo dotyczy oświetlenia i pory dnia. Nie może być tak, że bohater schodzi po schodach w promieniach zachodzącego słońca wpadających przez okna, a wychodzi na blask południa. Choć wymogi te mogą wydawać się oczywiste, w praktyce szczegółów jest tak wiele, że podczas kręcenia filmu nad zachowaniem tego rodzaju ciągłości czuwa specjalnie wyznaczona osoba – sekretarz planu.

Zachowanie spójności scenograficznej, kostiumowej i oświetleniowej to jednak nie wszystko. Dla pełnego zorientowania widza w akcji trzeba zbudować ciągłość przestrzeni. Służy temu **reguła zachowania osi akcji**. Mówi ona, że akcja każdej sceny – dialog, pościg samochodowy albo, jak w naszym przypadku, wychodzenie z budynku – przebiega wzdłuż pewnej linii, zwanej właśnie osią akcji. Twórcy filmu tak obmyślają, filmują, a potem montują ujęcia, by jej nie zakłócać. Oś ta dzieli plan zdjęciowy na dwie części: po jednej stronie znajdują się aktorzy i dekoracje, po drugiej – ekipa zdjęciowa, kamery i cały inny sprzęt. Kamera może filmować daną scenę z dowolnego miejsca, pod warunkiem, że nie przekracza osi akcji. Chodzi nie tylko o to, by w filmowanym ujęciu nie pojawili się dźwiękowcy albo oświetlacze. Najważniejsze, że ujęcie zakłócające oś akcji dezorientowałoby widza co do usytuowania obiektów czy postaci. Tymczasem filmowanie po jednej stronie osi akcji zapewnia zgodność linii spojrzeń (bohaterowie patrzą na siebie w ujęciu i przeciwujęciu) oraz zgodność kierunku ruchu: jeśli uciekający samochód przejeżdża z lewej strony kadru na prawą, to ścigający go wóz musi podążać w tym samym kierunku, inaczej publiczność miałaby wrażenie, że auta jadą naprzeciw sobie. Dzięki zachowaniu osi akcji widz zawsze wie, gdzie w przestrzeni filmu znajdują się bohaterowie, choćby scena była rozbita na kilkadziesiąt ujęć. Wie także, gdzie w relacji do postaci znajduje się on sam jako obserwator.

Zwróćmy uwagę, że montaż ciągły nie tyle ukazuje akcję, ile raczej ją tworzy. To właśnie za jego pomocą kino opowiada następujące po sobie wydarzenia. W rzeczywistości mogły one w ogóle nie mieć miejsca. Przykładowo, możemy najpierw nakręcić kilka zbliżeń chłopaka, który wyznaje miłość, następnie kilka zbliżeń dziewczyny, która tajemniczo się uśmiecha, a następnie dłoń trzymającą niepewnie różę (dłoń ta nie musi należeć do któregośkolwiek z bohaterów). Jeśli tylko zachowamy oś akcji (a więc i kierunek spojrzeń), to zestawienie tych ujęć da nam scenę wyznania miłosnego, choć w rzeczywistości nasi aktorzy mogli nigdy się nie spotkać. Rzeczywiście, robi się tak

czasem podczas realizacji filmu, zwłaszcza gdy aktorzy z jakichś powodów nie mogą wspólnie uczestniczyć w zdjęciach. Kręci się wówczas część sceny (dodatkowo można jeszcze ustawić przed kamerą dublera, tak by było widać kawałek jego pleców albo głowy), a pozostałą część dokręca się po jakimś czasie. Podobnie w naszym przykładzie z bohaterem wychodzącym z mieszkania. W praktyce sekwencję tę można kręcić w trzech różnych miejscach (osobno mieszkanie, osobno klatkę schodową, osobno drzwi wyjściowe budynku), z których montaż stworzy jedną spójną przestrzeń i jedną ciągłą akcję.

Liczba ujęć, a więc i cięć w przeciętnym filmie hollywoodzkim sięga obecnie kilku tysięcy, choć oczywiście przeważająca ich większość powinna być niezauważalna dla widzów. Ponieważ zaś koszt pracy na planie zdjęciowym jest gigantyczny, opłaca się nakręcić jak najwięcej materiału (z reguły z kilku kamer), z ewentualnymi powtórkami, żeby uniknąć potrzeby dokręcania czegoś na późniejszych etapach produkcji, kiedy ponowne zebranie ekipy zdjęciowej i aktorów bywa po prostu niemożliwe. Dlatego montażyści muszą uporać się z gigantyczną ilością taśmy. Przeciętnie z dwudziestu nakręconych minut do filmu trafia tylko jedna (cały nakręcony materiał do filmu to ok. 40 godzin). Choć większość materiału zostaje odrzucona, nie zawsze są to zepsute czy artystycznie wadliwe ujęcia. Większość z nich nie pasuje po prostu do całości filmu, niektóre zaś same w sobie bywają interesujące. Stąd pokusa, by mimo wszystko udostępniać je widzom, co umożliwia technika DVD w postaci osobnych sekcji na płytach, zawierających niektóre odrzucone ujęcia.



W ciągu ostatnich dwudziestu lat montaż ciągły ulegał coraz większej intensyfikacji. Rytm filmu wyznaczany jest coraz bardziej przez cięcia montażowe i ruchy kamery, a coraz mniej – przez działania bohaterów w ramach danej sceny. Ruch aktorów na planie ulega więc uproszczeniu, rośnie za to liczba cięć, natomiast

aktorzy filmowani są w coraz bliższych planach ruchomą kamerą. Tak intensywnie montowany film ogląda się dobrze na małych ekranach, co odpowiada zmieniającym się preferencjom widzów, którzy rzadziej chodzą do kina, a więcej czasu spędzają przed telewizorami.

Źródło: dostępny w internecie: Pixabay, domena publiczna.

Prezentacja multimedialna

Alternatywne propozycje montażu

Polecenie 1

Zapoznaj się z prezentacją. Wymień efekty, które można uzyskać, stosując alternatywne sposoby montażu.

Polecenie 2

Które z zaprezentowanych rodzajów montażu są, według ciebie, najbardziej interesujące dla widza? Uzasadnij swoją opinię.

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Już w latach dwudziestych XX w. twórcy rosyjscy Siergiej Eisenstein i Lew Kuleszow zaproponowali zupełnie inny system montażu niż ciągły, nazwany **montażem skojarzeniowym**. Polegał on nie na budowaniu narracji, ale na tworzeniu pojęć z łączonych w montażu ujęć. W montażu ciągłym kolejne ujęcia tworzą czas i przestrzeń. W montażu skojarzeniowym liczy się zawartość ujęć, często rozumiana jako symbol.

2

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Przykładowo, w filmie Eisensteina *Październik* (1927) reżyser zestawia ujęcia rosyjskiego premiera Kiereńskiego z figurką rozpościerającego ogon pawia i z popiersiem Napoleona Bonapartego. Nie ma znaczenia, czy przedmioty te znajdują się gdzieś w pobliżu Kiereńskiego, czy premier patrzy na nie, a nawet czy w ogóle istnieją one w świecie filmu. Funkcjonują bowiem wyłącznie jako symbole dumy i ambicji polityka. Ten rodzaj montażu mógłby się wydawać dość obiecujący, bo – przynajmniej pozornie – wymaga od widza myślenia abstrakcyjnego (dlatego nazywany bywa nieco na wyrost montażem intelektualnym).

3



Kadr z filmu *Człowiek z kamerą* (1929), reż. Dziga Wiertow
domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

W praktyce jednak okazało się, że jego zastosowanie jest ograniczone, odwołuje się bowiem do ustalonych symboli i skojarzeń, czasem wizualnych, czasem językowych. Z reguły jest przy tym dość nachalny i służy głównie do budowania niewyszukanej argumentacji i perswazji – dlatego używany bywa w reklamach. Trzeba też stale pamiętać, że najbardziej powszechny montaż ciągły, narracyjny, także wymaga od widza wysiłku intelektualnego, tyle że związanego z rozumieniem opowieści.

4



Kadr z filmu *Ziemia*, reż. Aleksandr Dowżenko (1930)
domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Inna propozycja montażu, która miała być przeciwwagą dla hollywoodzkiego montażu ciągłego, pojawiła się w latach czterdziestych w kinematografiach europejskich oraz – paradoksalnie – w samym Hollywoodzie. Wiązała się ona z pojęciem realizmu i miała charakter nie tylko artystyczny, ale i ideologiczny.



Kadr z filmu *Nowy Babilon* (1929), reż. Grigorij Kozincew i Leonid Trauberg
domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Niektórzy teoretycy (jak André Bazin) i twórcy (m.in. Orson Welles i Vittorio De Sica) formułowali zarzuty, że sprawny montaż ciągły narzuca odbiorcom jeden sposób rozumienia filmu. Efekt artystyczny jest taki, że obiekty na ekranie tracą swą podmiotowość, a stają się zaledwie znakami. Jeśli w ujęciu pokazuje się klamkę, to nie jest ona po prostu klamką, ale znakiem, że za chwilę ktoś ją naciśnie i otworzy drzwi. Z kolei efekt ideologiczny polega na wywołaniu wrażenia, że świat jest jak uporządkowana opowieść, że wszystko w nim ma łatwą do prześledzenia przyczynę i oczywisty skutek, że wydarzenia są pasjonujące i dzieją się w wartkim tempie.



Hitchcock i Reville w trakcie realizacji filmu *Orzeł z gór* (1927)

domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Odwołując się do słynnego powiedzenia reżysera Alfreda Hitchcocka – „film to życie minus plamy nudy” (które zostają wycięte w montażu), można to stwierdzenie uznać za interesujące, bo kto z nas nie chciałby móc zmontować swojego życia?

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Oczywiście ten filmowy obraz rzeczywistości jest zafałszowany i uproszczony. Przeciwnicy montażu ciągłego przekonywali, że film potrafi chwytać rzeczywistość i przedstawiać ją w całej jej złożoności, bez uproszczeń fabularnych. Sugerowali przy tym długie ujęcia, w których akcja rozwija się w naturalnym tempie, czasem dynamicznie, czasem powoli lub nawet wcale. Cięcia w takim montażu nie służą usunięciu „plam nudy”, nie budują też narracyjnej przestrzeni i czasu, jedno i drugie bowiem odpowiada tu naturalnemu biegowi wydarzeń.

Jeśli więc wyjście bohatera z budynku trwa w rzeczywistości dwie minuty, to kamera będzie mu mozolnie towarzyszyć, nie próbując skracać i dynamizować wydarzeń. W rezultacie widz może czasem się nudzić, a czasem przeciwnie – nie nadążać za tym, co dzieje się na ekranie. W zamian za to otrzymuje jednak doznanie autentycznego czasu i przestrzeni, które nie zostały specjalnie dla niego spreparowane. Takie „dłużyzny” nie wydają się zapewne zbyt atrakcyjne, ale mogą być dla widza bardziej przekonujące.

8



Kadr z filmu *Złodzieje rowerów*
domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Ten rodzaj montażu, zmierzający do przedstawienia nie tyle jednorodnej akcji, ile złożoności otaczającego nas świata, jest wykorzystywany w rozmaitych filmach aspirujących do realizmu – od lat czterdziestych aż do dnia dzisiejszego. Preferuje on długie ujęcia i unika cięć montażowych; jeśli te muszą się pojawić, to po prostu jako łączenie fragmentów filmu, a nie jako sposób tworzenia łańcucha wydarzeń. Taki montaż odnajdziemy w *Złodziejach rowerów* Vittoria De Siki (1948), ale także w bliższych nam czasowo filmach

Andrieja Tarkowskiego czy irańskiego reżysera Abbasa Kiarostamiego.



9

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Jeszcze jedna opozycja wobec hollywoodzkiego montażu ciągłego pojawiła się na początku lat sześćdziesiątych w filmach francuskiej Nowej Fali. Reżyserzy tacy jak Jean-Luc Godard czy François Truffaut postawili sobie wówczas za jeden z celów obnażenie przezroczystego stylu Hollywoodu. Czasem korzystali z opisanej wyżej stylistyki długich ujęć, czasem jednak sięgali po sposoby bezpośredniego ujawnienia montażu. Przykładowo, umieszczali w filmach początki ujęć, które z reguły są wycinane. Na przykład gdy w filmie hollywoodzkim bohaterka ma być sfilmowana w ruchu, kamerę włącza się, zanim aktorka zrobi pierwszy krok. W montażu wycina się te pierwsze kilka czy kilkanaście sekund, ale twórcy nowofalowi pozostawiali je, by uprzytomnić widzom, że obrazy, które oglądają, to tylko film.

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Podobny cel miały cięcia niesynchronizowane z dźwiękiem lub celowo zastosowane przeskoki zakłócające ciągłość. Przykładowo, gdy bohaterowie filmu Godarda *Do utraty tchu* (1960) jadą samochodem, słyszymy ich rozmowę, a kamera pokazuje ulice, przez które przejeżdżają (filmowane zza ich pleców). O ile jednak rozmowa odbywa się bez przerw, to materiał wizualny jest pocięty montażem, jakby kamera opuszczała niektóre fragmenty ich przejażdżki. Niespójność ta jest wyraźnie widoczna, zaskakująca i trudna do wyjaśnienia, dopóki nie uświadomimy sobie, że chodzi tu właśnie o obnażenie hollywoodzkiej metody kondensacji przestrzeni.



Kadr z filmu *Nowy Babilon* (1929), reż. Grigorij Kozincew i Leonid Trauberg
domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Mimo wszystko sztuka montażu nadal najczęściej pozostaje niewidoczna. W procesie twórczym film przypomina pod pewnym względem malarstwo, polega na pokrywaniu nienaświetlonej kliszy obrazami; zajmują się tym aktorzy, reżyser, operator, scenograf i inni.

12



Kadr z filmu *Stare i nowe* (1929), reż. Siergiej Eisenstein
domena publiczna

Materiał audio dostępny pod adresem:

<https://zpe.gov.pl/b/PSLFmWgYU>

Film przypomina także rzeźbę, która, mówiąc słowami Michała Anioła, jest odrzucaniem z bryły marmuru niepotrzebnych kawałków, by wyłonił się posąg. Kiedy ekipa zdjęciowa zakończy kręcenie filmu, do pracy przystępuje montażysta, odrzucając to, co niepotrzebne, i nadając strukturę temu, co pozostało. Choć na pozór niewidoczny, montaż jest zatem jednym z najważniejszych środków stylistycznych filmu.

Ćwiczenie 1

Zaznacz właściwości montażu skojarzeniowego.

☐ inaczej nazywany jest montażem intelektualnym

☐ wykorzystuje symbole

☐ polega na budowaniu narracji

☐ bywa używany w reklamach

☐ kolejne ujęcia tworzą czas i przestrzeń

Ćwiczenie 2

W prezentacji film został porównany do rzeźby. Wyjaśnij sens tego porównania.

Dla nauczyciela

Autor: Anna Grabarczyk

Przedmiot: Język polski

Temat: Niewidoczna sztuka montażu

Grupa docelowa:

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy

Podstawa programowa:

Zakres podstawowy

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

6) odczytuje pozaliterackie teksty kultury, stosując kod właściwy w danej dziedzinie sztuki;

III. Tworzenie wypowiedzi.

1. Elementy retoryki. Uczeń:

1) formułuje tezy i argumenty w wypowiedzi ustnej i pisemnej przy użyciu odpowiednich konstrukcji składniowych;

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

2) buduje wypowiedź w sposób świadomy, ze znajomością jej funkcji językowej, z uwzględnieniem celu i adresata, z zachowaniem zasad retoryki;

IV. Samokształcenie.

1. rozwija umiejętność pracy samodzielnej między innymi przez przygotowanie różnorodnych form prezentacji własnego stanowiska;

9. wykorzystuje multimedialne źródła informacji oraz dokonuje ich krytycznej oceny;

Kształtowane kompetencje kluczowe:

- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;

- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje obywatelskie;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej.

Cele operacyjne. Uczeń:

- uzupełnia definicję montażu;
- tworzy mapę myśli do hasła *tworzenie przestrzeni filmowej*;
- analizuje fragment filmu pod kątem jego struktur montażowych;
- wyjaśnia, dlaczego twórcy i teoretycy filmu nadali montażowi ważną rolę.

Strategie nauczania:

- konstruktywizm;
- konektywizm.

Metody i techniki nauczania:

- z użyciem e-podręcznika;
- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- mapa myśli.

Formy pracy:

- praca indywidualna;
- praca w parach;
- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego.

Środki dydaktyczne:

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda.

Przebieg lekcji

Przed lekcją:

1. Nauczyciel prosi uczniów o zapoznanie się z treścią sekcji „Wprowadzenie” oraz „Przeczytaj”.

Faza wprowadzająca:

1. Nauczyciel odsłania zapisaną wcześniej na tablicy definicję („łączenie ze sobą dwóch kawałków taśmy filmowej (choć obecnie często zamiast nich mamy dwa pliki cyfrowe) i jako taki nie ma on żadnego odpowiednika w zwyczajnej percepcji”). Pyta uczestników zajęć, do jakiego pojęcia się ona odnosi. Potwierdza, gdy padnie odpowiedź, że chodzi o montaż materiału filmowego. Wyjaśnia, że będzie on tematem dzisiejszej lekcji.

Faza realizacyjna:

1. Uczniowie przygotowują na tablicę mapę myśli. Centralnym hasłem jest: tworzenie przestrzeni filmowej. Chętne osoby podchodzą do tablicy i dopisują właściwe określenia wokół (na podstawie sekcji „Przeczytaj”), np. przenikanie i ściemnianie obrazów, nakładanie obrazu, znikanie obiektów kadrze, naprzemienne ukazywanie dwóch różnych przestrzeni, rozbicie przestrzeni na wiele ujęć.
2. Nauczyciel odtwarza fragment wybranego przez siebie filmu, np. „Pasażerka” z roku 1961/63 w reżyserii Andrzeja Munka (od 4 minuty 42 sekundy do 5 minuty 22 sekundy). Zadaniem uczniów jest analiza filmu pod kątem jego struktur montażowych. Mogą pracować w parach lub w grupach i po obejrzeniu wspomnianego fragmentu odpowiadają na pytania:
 - Z jakim montażem mamy do czynienia – dynamicznym czy statycznym?
 - Czy ujęcia są długie czy krótkie?
 - Czy są wyraźne powiązania między kolejnymi ujęciami?
 - Jaki wpływ ma montaż na nasze rozumienie sceny, a jaki na towarzyszące nam emocje?
3. Uczniowie przechodzą do sekcji „Audiobook”. Odsłuchują zamieszczone tam nagranie i w parach wykonują polecenia.

Faza podsumowująca:

1. Nauczyciel czyta uczniom następującą wypowiedź:

„Tym, co łączyło niemal wszystkich twórców i teoretyków filmu, było przekonanie, że montaż jest decydującym etapem realizacji filmu; że stanowi wręcz istotę procesu kinematograficznego, rozumianego jako opowiadanie za pomocą ruchomych obrazów, a nie sama rejestracja wycinka rzeczywistości na taśmie filmowej” – dr hab. Wojciech Michera (cytat z materiałów do kursu „Film, jako opowieść” realizowanego przez Uniwersytet Warszawski).
2. Uczniowie próbują odpowiedzieć na pytanie, dlaczego twórcy i teoretycy filmu nadali montażowi tak ważną rolę w procesie powstawania obrazu filmowego.

Praca domowa:

1. Uczniowie podczas wykonywania zadania domowego zapoznają się z sekcją „Prezentacja multimedialna” i wykonują zamieszczone tam polecenia i ćwiczenia.

Materiały pomocnicze:

- Karel Reisz, Gavin Millar, Thorold Dickinson, *Technika montażu filmowego*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- http://ekrany.org.pl/historia_kina/montazystka-autor-montaz-i-plec/

Wskazówki metodyczne

- Uczniowie mogą wykorzystać multimedium „Audiobook” do przygotowania się do lekcji powtórkowej.