

Michal Böhm (Filmová a televizní fakulta AMU)

Didaktika skladby a řádu

Vývoj výuky teorie střihové skladby na FAMU

V rámci přehlídky PAF v Olomouci proběhla v prosinci roku 2019 v kapli Božího Těla odborná konference nesoucí název *Česká škola střihové skladby*.¹⁾ Na ní pedagogové a studenti Katedry střihové skladby FAMU přednesli své příspěvky, vztahující se k tématu tradice specializované a jedinečné výuky svého oboru na jejich *alma mater*. Tato konference se stala impulzem pro následující studii, která si klade za cíl pojmenovat základní teoretická východiska výuky střihové skladby na FAMU a sledovat jejich postupnou proměnu v mezigeneračním procesu od roku 1964, kdy byl ustanoven samostatný studijní obor střihové skladby. Studie se soustřeďuje na didaktiku střihové skladby — vychází proto z analýzy učebních textů, sylabů a praktické pedagogiky, a jejím záměrem je popsat paradigmatické změny v uvažování o teorii střihové skladby (a pozici střiháče) a způsobu jejího zprostředkovávání ve výuce na FAMU. Tato paradigmatata se vyvíjela v závislosti na personálním obsazení a dějinném a ideovém vývoji instituce Katedry střihové skladby (v textu budu nadále používat zkratku KSS). Oddělení oblasti teorie a pedagogiky střihové skladby na KSS od přidružené oblasti zkoumání jejího institucionálního vývoje by proto bylo pro záměry studie reduktivní. K didaktice střihové skladby tedy v této studii přistupuji jako k disciplíně formované nejen učebními texty a metodami výuky, ale také širším kon-

1) Pojem „česká škola střihové skladby“ není v českém odborném ani laickém diskursu nikterak rozšířen a dosud nemá ani žádnou historickou oporu v české literatuře. V současnosti se nicméně připravuje monografický sborník věnovaný předmětu České školy střihové skladby, navazující na stejnojmennou konferenci. Ta byla iniciována Martinem Čihákem, dlouholetým pedagogem FAMU, jenž si kladl za jeden z jejích cílů prokázat, že daný pojem je pro svou tradici učení Jana Kučery a díky svým metodologickým koncepcím přinejmenším stejně hodnotným jako běžně etablované pojmy „československá nová vlna“, „česká škola animace“ nebo „česká kameramanská škola“. Potřeba a nutnost prosazení tohoto nového pojmu je dána (v českém prostředí) z velké části i nedostatečným akademickým zájmem o obor, označovaný často za tzv. „neviditelné umění“, který negeneruje mezi laickou, ba ani odbornou veřejností klíčová jména osobností, která přitom mají svůj neodmyslitelný autorský podíl na české kinematografii.

textem fungování KSS v rámci FAMU a v neposlední řadě osobnostmi konkrétních vyučujících a jejich individuální praxí výuky. Vedlejším cílem studie je pak zodpovězení otázky, zda na FAMU existuje od roku 1964 *kontinuita* teorie a jejího pedagogického předávání, a zda je tedy možné hovořit o určité *tradici* výuky založené právě na této specifické teorii (kterou ve svém zkoumání upřednostňuji před praktickou výukou).

Za základní prameny pro studium možné *kontinuity* považuji pedagogy publikované texty ke stříhové skladbě, které sloužily (či doposud slouží) zároveň jako učební pomůcky při jejím studiu. Tyto texty budou podrobeny kritické reflexi a komparativní analýze. Z hlediska historického výzkumu instituce KSS ovšem badatel naráží na problém nedostupnosti archivních materiálů z historie FAMU i nedostatku dochovaných studijních plánů oboru. V rámci studie tedy byly zpracovány dosavadní i dodatečné *ad hoc* rozhovory s pamětníky, jejichž výběr byl zúžen na absolventy-pedagogy stříhové skladby na FAMU.²⁾ Na tomto místě je také dlužno zmínit, že i autor této studie vystudoval obor stříhové skladby na KSS, kde v současnosti působí jako doktorand, tudíž je předmět studie nahlížen nikoli z *vnějšku*, nýbrž *zevnitř* dané problematiky. Než však přistoupíme k podrobné diachronní analýze problematiky, dovolím si nejdříve stručně představit nejzásadnější osobnost KSS a její teorie, Jana Kučery.³⁾

Tento filmový teoretik, ale i zkušený praktik (především publicistického filmu), se roku 1964 zasadil o otevření oboru stříhové skladby na FAMU (kde již od jejího vzniku v roce 1947 vyučoval). Kučerovy přednášky i semináře se opíraly o originální teoretický fundament, který houževnatě rozpracovával a systematicky precizoval od 30. let minulého století až do konce svého života. „Vybávenost Kučerova cenného teoretického odkazu je ve velké míře zapříčiněna vnitřním vylepšováním, silnými opravami a variacemi již v minulosti vyřčeného. [...] [Kučerova] velikost se projevila právě častým, opakováním téhož.“⁴⁾ Jeho filmová teorie, s akcentováním stříhové složky, byla přitom definována cílem vyškolit režiséry a kameramany ve skladebném natáčení a vychovat střihače ve schopnosti vyhodnocování a zpracování natočeného materiálu za účelem vytvoření funkčního a hierarchizovaného celku audiovizuálního díla.

Kučerovo teoretické pojednání, které se postupně stalo pilířem výuky stříhové skladby, představovalo v českém prostředí unikum samo o sobě. Pro studenty oboru je však jeho největším přínosem právě provázanost předkládaných tezí s jejich využitím v umělecké praxi.⁵⁾ Kromě toho, že Kučerovo literární dílo utvářelo uzavřený teoretický systém fungo-

2) V případě, že jsou v textu výpovědi užity jako historická fakta, byly tyto informace vždy verifikovány minimálně z jednoho dalšího zdroje.

3) Doc. Jan Kučera (1908–1977) byl filmový a televizní kritik, teoretik, dokumentarista a pedagog. Na pražské FF UK studoval češtinu, francouzštinu, angličtinu, dále i dějiny literatury a estetiku (studia ale nedokončil). Na FAMU vyučoval v letech 1947–1977. O filmu přednášel a psal již od svých 23 let. Kabinet stříhové skladby vedl od jeho založení až do roku 1975. Je autorem množství knih — mezi ty stejné práce z oblasti filmové teorie patří *Kniha o filmu* (1941) a *Stříhová skladba ve filmu a televizi* (1969).

4) Zdeněk Hudec, Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In: *Kontext(y) II. Literaria, theatra, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 83.

5) Požadavky na propojení teorie s praxí kladl Kučera i na ostatní teoretiky filmu: „Nepatřím mezi ty, kteří chtějí od kritiků a teoretiků, aby se vyznali v řemesle, jehož umělecké zplodiny posuzují, tak virtuózně jako řemeslník nebo umělec, o němž píší. [...] Požadují však od kritiků a teoretiků *vzdělanost* ve věcech kinema-

vání kinematografického díla, sloužilo také jako praktická výuková skripta pro filmaře odborného i amatérského ražení. Bylo průsečíkem mezi teoretiky montáže, jejichž dílo se jeví pro praxi jako nepoužitelné (např. Christian Metz a jeho *Imaginární signifikant*), a mezi filmovými praktiky, jejichž skripta zase slouží výhradně pro výuku a pochopení konkrétního filmařského řemesla (např. Karel Reisz a jeho *Umění filmového střihu*). Kučerovu teorii bychom daleko spíše řadili mezi takové, které se podle jeho slov vyznačují tím, že:

Vznikaly [...] především v začátcích umělecké kinematografie. Jsou to teorie Dellucovy, Dulacové, Abela Gance, Jeana Epsteina, Griersona aj. Tvořili je výkonní umělci především pro sebe: aby se v neznámém oboru orientovali, aby se sebeuvědomovali, aby si slovně zapisovali tvůrčí perspektivy. [...] Teoretiky z praxe pro praxi byli rovněž sovětské klasické Kulešov, Pudovkin, Ejzenštejn.⁶⁾

K „sovětským montážníkům“, z jejichž myšlenek Kučera vycházel a také je často nepřímě citoval,⁷⁾ má jeho literární odkaz blízko právě pro svůj *pedagogický rozměr*:

[Sovětské teorie montáže] jsou soustředěným výkladem osobních poetik určených rovněž pro vlastní tvůrčí orientaci, současně však téměř vždy sledujících *poučení nebo výchovu dalších praktických tvůrců* [zdůraznil M. B.].⁸⁾

Z hlediska významu své teorie a jejího ohlasu v zahraničí se Kučera ovšem potýkal s tím, co Jan Svoboda nazval „historickou smůlou“. Především z důvodu izolace Československé republiky za železnou oponou tak bylo pro Kučera — navzdory progresivitě jeho myšlenek — složité dosáhnout zaslouženého mezinárodního postavení v dějinách filmové teorie.⁹⁾

Po Janu Kučerovi tvořili zásadní osobnosti výuky teorie střihové skladby na FAMU především ti pedagogové (a zároveň i absolventi oboru střihové skladby), kteří navázali na Kučerův odkaz a vychovali nastávající generace svých pedagogických a profesních následovníků. Výuku teorie střihové skladby po Kučerovi převzal jeho žák a zasloužilý střihač Josef Valušiak,¹⁰⁾ který vyučoval i svého nástupce Martina Čiháka.¹¹⁾ Svoji pedagogickou

tografických a *mysl pro praxi*, pro stroje, pro chemii, pro tu rukodílnou složku kinematografie, ze které všechno dobré i zlé pramení.“ [Jan Kučera, *Kniha o filmu*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946, s. 215].

6) Jan Kučera, *Filmové teorie a teorie*. Okolo knihy Guida Aristarca *Dějiny filmových teorií*. *Film a doba* 15, 1969, č. 4, s. 218.

7) „Kučera rozhodně netrpěl ‚akademickým syndromem‘ neustálého a přesného citování a odkazování. Jeho myšlení bylo vždy široce rozhledné a zevrubně poučené, ale samostatné, ba samorostlé.“ [Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007, s. 277].

8) Tamtéž.

9) Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007, s. 267–284.

10) Profesor Josef Valušiak (1934) je český střihač, pedagog a teoretik. Vystudoval ČVUT; na FAMU studoval v letech 1961–1965, nejdříve obor filmové režie, ze kterého přestoupil na obor střihové skladby. Na FAMU vyučoval v letech 1972–2006, především teorii střihové skladby, ke které napsal také dvě učební skripta: *Základy střihové skladby* (1983) a *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* (1993). Od ledna 1992 do září 1993 zastával funkci vedoucího KSS na FAMU.

11) Doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D. (1964) je český pedagog, střihač, teoretik a experimentální filmař. Vystudoval Matematicko-fyzikální fakultu na UK, na FAMU vystudoval obor střihové skladby v roce 1993.

činností se všichni tři podepsali na výchově velkého množství absolventů střihové skladby. Jelikož historii výuky a pedagogiky na Katedře střihové skladby nelze zjednodušeně redukovat na pouhou trojici jmen Kučera – Valušiak – Čihák, nebudou v této studii opomenuty ani další osobnosti katedry, které se podílely (a podílejí) na formování svých absolventů, ačkoli přímo nevyučují (či nevyučovaly) teorii střihové skladby, a spíše se věnovaly výuce střihačské praxe.

Počátek studijního oboru střihové skladby

Ačkoli Kučera působil na FAMU jako externí pedagog pro teorii a praxi střihové skladby již od zahájení činnosti školy v roce 1947, až do 60. let nebylo možné střih studovat jako samostatný obor.¹²⁾ Přednášky Kučera vedl především pro posluchače Katedry filmové režie,¹³⁾ kde se stal od roku 1958 odborným asistentem. Zásluhou Kučery vznikl až v únoru 1963 návrh na zřízení Kabinetu střihové skladby¹⁴⁾ pod jeho vedením, čemuž mělo odpovídat i otevření samostatného studijního oboru od akademického roku 1963/64.¹⁵⁾ Kabinet nicméně nadále náležel pod katedru režie. Josef Valušiak zprovoznění studijního oboru dává do souvislosti se změnami podmínek na Barrandově — o nichž *á propos* vypovídá dokument *Práva a povinnosti členů výrobního štábu* z roku 1960¹⁶⁾ — kdy střih přestal být považován za pouhé řemeslo a v podmínkách Barrandova byl povýšen na tvůrčí profesi.

Od roku 1993 působil na FAMU jako pedagog napříč různými katedrami. V letech 2002–2007 zastával na FAMU funkci proděkana pro vědu a výzkum. Od roku 2002 učí především na své domovské KSS, kde vede mimo jiné seminář *Teorie střihové skladby I.* pro první ročníky. Je autorem knihy *Ponorná řeka kinematografie* (2013).

- 12) Studenti ovšem měli možnost na Katedře filmové režie absolvovat obor režie se *zaměřením* na střihovou skladbu. Vzhledem k nedostatku archivních pramenů je ovšem značně komplikované přesně určit, odkdy bylo možné tento obor se *zaměřením* studovat.
- 13) Na FAMU na počátku 60. let existovaly pouze čtyři katedry: Katedra filmové režie, Katedra filmové dramaturgie a vědy, Katedra filmového a televizního obrazu a Katedra filmové a televizní produkce.
- 14) Otázka přesné datace vzniku Kabinetu střihové skladby je ovšem vzhledem k nedostatku archivních pramenů poměrně problematická. Je totiž pravděpodobné, že Kabinet střihové skladby v nějaké formě dokonce existoval již v 50. letech. Od ak. roku 1953/54 totiž vznik Kabinetu střihové skladby (pod katedrou režie) datuje nepublikovaný rukopis Otakara Vávry *Historie katedry filmové a televizní režie*. Existenci kabinetu před rokem 1963 potvrzuje i dokument ze dne 22. 1. 1960, který předkládá zprávu o vývoji a stavu školy. Rozpočet pak ovšem zápis z kolegia děkana 21. 2. 1963, kde byl předložen *návrh na zřízení Kabinetu střihové skladby*. Jak je tedy možné, že kabinet existoval již v 50. letech a v 60. letech se teprve píše o jeho vzniku? Jedna z možných hypotéz, která by vysvětlovala všechny doložené dokumenty (tedy především existenci kabinetu v 50. letech), je tato: V roce 1963 mělo dojít nikoli k prvotnímu vzniku Kabinetu střihové skladby, ale spíše k jeho obnově. V ak. roce 1960/61 totiž procházela struktura FAMU „přestavbou“ a v dochovaných dokumentech od tohoto ak. roku (až do ak. roku 1963/64) se o Kabinetu střihové skladby vůbec nepíše. Je tedy pravděpodobné, že kabinet mohl existovat již od ak. roku 1953/54, ale v roce 1960/61 byl v rámci „přestavby“ FAMU zrušen, načež byl následně v roce 1963/64 znovu obnoven již spolu s *možností studovat střihovou skladbu jako samostatný studijní obor*. [Za předloženou hypotézu a rešerše patří poděkování historiku Petru Bednaříkovi].
- 15) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: NAMU 2017, s. 213.
- 16) Stanislav Brach a Jaroslav Jelínek, *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: Filmové studio Barrandov 1960, s. 114–118.

Střihač tak měl být již akceptován jako plnohodnotný člen uměleckého štábu. Zatímco doposud přicházeli budoucí střihači na Barrandov do asistentských pozic (ze kterých pak mohli povýšit do funkce hlavního střihače) bez předchozí průpravy, od otevření studijního oboru se již předpokládalo, a do jisté míry bylo i vyžadováno, aby si asistenti nejprve prošli filmovým vzděláním na FAMU.¹⁷⁾

Noví studenti střižové skladby měli se spolužáky z režie společné přednášky režie a práce s hercem, dramaturgie, natáčení s kamerou, a dokonce si i — vzhledem k podřízenosti Kabinetu střižové skladby pod Katedru filmové režie — v prvním ročníku sami režírovali i natáčeli některé krátké filmy na 8mm a 16mm formát.¹⁸⁾ Pro studenty střižové skladby se tato režijní (a do jisté míry i autorská) praxe zachovala jako tradice i po odtržení kabinetu od katedry režie a funguje dodnes. Povinnost realizace vlastních snímků¹⁹⁾ je tak zároveň jedním z dalších znaků — můžeme snad říci i atributů *identity* výuky na KSS a její *kontinuity* — která odlišuje výuku střižové skladby na domácí půdě (FAMU, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně) od výuky na jiných filmových školách ve světě, kde většinou není možné při studiu střižů režisovat vlastní cvičení.

Kromě Jana Kučery, vedoucího kabinetu, se na vedení praktických cvičení podíleli také barrandovští a televizní střihači z povolání. Mezi těmi filmovými to byl Josef Dobřichovský, Jan Chaloupek a Ludvík Pavlíček, televizní střiž vyučoval Miroslav Dufek.²⁰⁾ Za zmínku také stojí, že Kabinet střižové skladby od 60. let blíže spolupracoval s Kabinetem hudby a zvuku (který v roce 1963 přešel z Katedry filmové režie pod nově vzniklou Katedru filmové a televizní techniky),²¹⁾ a střihači tak byli povinni absolvovat například *Hudební semináře* pod vedením skladatele Josefa Cermuga či semináře *Zvuku ve filmu a televizi* u zvukaře Oldřicha Tichého. Vzájemná provázanost kabinetů a blízkost střižové a hudební skladby — na kterou upozorňoval už Kučera svou filmovou terminologií částečně převzatou z hudební teorie²²⁾ — tak předznamenávala budoucí spojení ve společnou Katedru obrazové a zvukové skladby, ke kterému mělo dojít v roce 1975.

17) Vítězslav Chovanec, *Mistři filmových okének*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta MU 2015, s. 26.

18) Jan Kučera, *Diskusní příspěvek k teorii a výuce oboru střižová skladba*. Chřibská: 1966. Soukromý archiv KSS.

19) Posluchači byli povinni v prvním ročníku natočit dva krátké filmy, jejichž zadání se postupem doby modifikovalo. (V současnosti se tak například opustilo od požadavku natáčet druhé cvičení na filmový materiál.) V novém tisíciletí přibyla i povinnost natáčet v druhém ročníku autorský portrét. (Nyní je povinné pouze spolupracovat na autorském portrétu s Katedrou dokumentární tvorby.) Posluchači také mají možnost od nového tisíciletí natáčet vlastní bakalářské či magisterské filmy.

20) Miroslav Dufek (1929–2005) byl český televizní střihač. Na FAMU vystudoval obor střižové skladby v roce 1968. Na KSS vyučoval od 60. let až do roku 2002; vedl semináře střižové skladby v televizi. Vyučoval také technologii nelineárních střihů AVID a Lightworks, které pomáhal na KSS technicky zavádět. Byl vedoucím Kabinetu a Katedry střižové skladby v letech 1975–1992.

21) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 213.

22) Teorie střižové skladby obecně přejímá do své terminologie množství hudebních termínů — především *tempo* a *rytmus*. Hudební termíny ovšem svojí transpozicí do diskursu filmového média často postrádají exaktní definici, a je s nimi operováno daleko volněji než v hudební teorii. Kučera mimo jiné — stejně jako tomu je v hudební skladbě — vnímal i ve filmovém díle *motivy hlavní a vedlejší*. Radikálnější adaptaci hudebních termínů do filmového názvosloví (neúspěšně) zaváděl i Sergej M. Ejzenštejn, např. se svým termínem *alíkvótní montáž*.

Jan Kučera a hierarchie filmového díla

Zavedení jedinečného pojmu „stříhové skladby“, který nesl již kabinet ve svém názvu, je všeobecně přikládáno Janu Kučerovi, který ji preferoval před zjednodušujícím označením „stříh“ (ovšem i před oblíbeným pojmem *montáž* z francouzského jazyka):

Název stříh, jímž se v běžné mluvě [činnost] označuje, je nevyhovující. Poukazuje jen ke zcela mechanické a dílčí činnosti toho, kdo skladbu provádí; k tomu, že stříhač zkracuje či očišťuje natočené záběry, aby je mohl slepit. [...] Nejvíc vyhovující by bylo označení filmová nebo televizní skladba. Toto označení je ovšem v češtině příliš široké [...] Zužujeme tedy rozsah termínu slůvkem stříhová. Toho, kdo tuto skladbu provádí, nazýváme stále stříhačem v naději, že slovo získá postupně přenesený význam, takže bude označovat toho, kdo provádí skladbu navazováním a přerušováním záběrů, a že v něm odumře elementární význam, připomínající člověka, který pracuje především s nůžkami.²³⁾

Kučera stříhovou skladbu pokládal za *základní konstituující mechanismus* při tvorbě filmu, který v důsledku utváří výslednou artikulaci myšlenky díla, a výrazně se jí zaobíral již od své *Knihy o filmu* z roku 1941. V této knize se Kučerovi podařilo u nás (a nejen u nás) vůbec poprvé předložit „ucelený morfologický a funkční rozbor filmového díla“.²⁴⁾ Kromě pozitivních dobových ohlasů se objevily ale i kritické výtky, upozorňující na to, že autor možná až příliš zdůrazňuje roli stříhače na úkor uměleckých profesí režiséra a scenáristy.²⁵⁾

Vzhledem k tomu, že vývoj Kučerova teoretického myšlení není předmětem této studie,²⁶⁾ dovolím si od jeho průlomové *Knihy o filmu* přejít rovnou ke *Stříhové skladbě ve filmu a televizi*, kterou představil ve své definitivní podobě v roce 1969.²⁷⁾ Toto stěžejní dílo v sobě syntetizuje veškeré teoretické poznatky, které Kučera po mnoho let systematicky přepracovával a ustavičně doplňoval, a završuje jeho teoretický odkaz. Pro své praktické příklady a její uplatnitelnost v praxi představuje Kučerova *Stříhová skladba ve filmu a televizi* doposud i základní položku povinné literatury pro studenty stříhové skladby (a to nejen na FAMU).²⁸⁾

Stříhová skladba nejen objevuje latentní představy a zhmotňuje je — protože až dosud byly ideální — nýbrž tímto procesem je vystavuje i bezohlednému prověření,

23) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: NAMU 2002, s. 15. Srov. s Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 9.

24) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 69.

25) Tamtéž, s. 80.

26) Pro studium vývoje teoretického myšlení Jana Kučery doporučuji: Zdeněk Hudec, *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)*. In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000.

27) I po Kučerově smrti nadále vychází *Stříhová skladba ve filmu a televizi* v nových reedicích v letech 1983, 1987, 2002, poslední vydání je pak z roku 2016 v edici NAMU.

28) Kniha *Stříhová skladba ve filmu a televizi* se hojně používá k výchově stříhačů i na dalších českých filmových školách. Byla přeložena do finštiny a srbštiny. O zařazení jejího anglického překladu do edičního plánu NAMU se již dlouho pokouší Martin Čihák.

zkoušce, kritice. Na jedné straně je stříhová skladba splněním tužeb, představ a zá-
měrů předchozích tvůrců, na druhé straně je ale současně útokem na ně.²⁹⁾

Kučera v úvodu knihy definuje pozici a úděl střihače tak, jak je na katedře chápána i v současnosti: Posluchač není veden a formován pouze k tomu, být režisérovým pomoc-
níkem při realizaci jeho snímku ve střížně, ale jako střihač má zároveň plnit úlohu jeho
názorového oponenta. Josef Valušiač o několik let později píše obdobně, ale s důrazem na
funkci střihače jako tzv. *prvního diváka*:

Při práci ve střížně zastupuje střihač diváka svým svěžím, nezaujatým pohledem.
Zejména méně zkušený režisér je ovlivněn svými — byť nepřesně realizovanými —
původními představami, vzpomínkami na organizaci natáčení a znalosti podmínek
reálné situace. Střihač naopak [...] ví jenom tolik, co vyčte ze scénáře a z natočené-
ho materiálu. Často pak režisér tvrdí, že záběr má takový či jiný význam, ale střihač
ví, že záběr ho v daném kontextu jemu — a tím spíše ani divákovi — nesděluje.³⁰⁾

Kučera vnímal stříhovou skladbu nejen jako vyvrcholení uměleckého procesu tvorby
filmu, během níž střihač zhodnocuje veškeré úsilí i schopnosti ostatních spoluautorů díla,
ale upozorňoval také na její *pedagogický* — a řekněme — *laboratorní* (či *avantgardní*) roz-
měr: „Stříhová skladba objevuje prakticky nové možnosti výrazových prostředků v před-
skladebné fázi, a je tudíž základem další výuky.“³¹⁾ Jinými slovy, umožňuje pedagogicky
vyhodnocovat, jak kupříkladu nějakou situaci příště natočit lépe či novým způsobem.
„Konečně je i vstupem do problematiky filmové či televizní tvorby po stránce theoretic-
ké.“³²⁾ Kučerovi tedy stříhová skladba slouží jak nástroj pedagogický, tak i jako brána k da-
leko teoretičtějším a komplexnějším pojednáním,³³⁾ k nimž dospívá v pozdějších částech
knihy.

Nejprve se Kučera v oddíle *Základní pravidla stříhové skladby* zaměřuje na „gramatic-
ké“ zákonitosti filmové (a televizní) skladby, kde zejména upozorňuje na principy *skladeb-
ného natáčení*. To slouží režisérovi ve spolupráci s kameramanem k tomu, aby dokázal za-
jistit ideální podmínky pro nadcházející stříhovou skladbu, která bude moci využívat
naplno své kreativní možnosti a nebude omezena či zatížena nedostatky a chybami, vznik-
nuvšími během natáčení. (Vymezuje se tak vůči knize Karla Reiszeho *Umění filmového stří-
hu*, která tuto „předskladebnou“ fázi opomíjí.) V neposlední řadě upozorňuje Kučera i na
to, že natočený materiál v sobě musí nést předpoklady pro srozumitelné vyprávění příbě-
hu a zamýšlené sdělení ideje autora. Kučera se v tomto oddíle proto zabývá i základními
„dramaturgickými“ nástroji vyprávění.

29) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 21.

30) Josef Valušiač, *Základy stříhové skladby*, s. 9.

31) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 22.

32) Tamtéž.

33) „Kučerův způsob úvahy a výstavby textu někdy přirovnávám k Dostojevskému. Romány Dostojevského
jsou mnohohrstevnaté, ta první vrstva je srozumitelná úplně pro všechny, zatímco ty daleko hlubší vrstvy
textu jsou již velmi intelektuální, metaforické. A u Kučery platí to stejné — i když jeho texty čtete po desáté,
stále tam nalézáte nějakou skrytou novou rovinu, kterou jste předtím přehlédli.“ [Rozhovor s Ludovítem La-
bíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020].

Tím nejpraktičtějším z nich je *systém otázek a odpovědí*,³⁴⁾ který je pro studenta stříhové skladby klíčovým prostředkem pro pochopení elementární struktury narativní skladby. „Každý záběr klade otázky i odpovídá na otázky předešlého záběru a současně i celých skupin předchozích záběrů. Výjimkou je první záběr díla, který neodpovídá na žádnou otázku, a poslední záběr díla, který nesmí již žádnou dílčí otázku divákovi položit. Stane-li se to, divák nemá dojem, že film skutečně skončil.“³⁵⁾ (Což ovšem neplatí pro tematické přesahy díla, které diváka nutí si klást otázky ve svém vlastním životě po skončení filmu.) Podstatnou složkou stříhačovy práce je podle Kučery nutnost mít stále na zřeteli potenciálního diváka. A za pomoci *systému otázek a odpovědí* se jeho pozornost a zájem snažit neustále navigovat až do závěru filmu. U Kučery je taktéž pravidlem, že jím formulované systémy jsou — v duchu strukturalismu — aplikovatelné jak na základní skladebné útvary, tak i na vyšší a komplexnější struktury. *Systémem otázek a odpovědí* tak lze vysvětlovat nejen vztahy mezi záběry sousedními, ale například i vztah mezi úvodním záběrem (či scénou) celého filmu, pokládajícím zásadní (tematickou) otázku, a posledním záběrem (či scénou) filmu, který na prvotní otázku přináší definitivní odpověď.

V nejzásadnějším oddíle *Syntax (Vyšší skladba díla)* se Kučera již věnuje daleko složitějším skladebným (a v jistém ohledu i filozofickým) otázkám, přičemž se zde nejvýrazněji projevuje jeho myšlenková podmíněnost českým strukturalismem — zejména jeho filiací s *Pražským lingvistickým kroužkem* — která provázela celou jeho tvorbu.

[Kučerův] pracovní model vystihuje *kinematografickou skladbu* jako sémantické dění — zpřesňováním významového profilu od „soujevu“³⁶⁾ v záběrech k záběrovým řadám a souřadím (spojením řád), až k celku díla jako superznaku.³⁷⁾

Dílo Kučera chápe jako přísně hierarchizovanou strukturu, jejíž významový obsah vzniká dialektickým řetězením záběrů do vyšších skladebných makrostruktur, které jsou v oboustranném vztahu. Podle Kučery tedy nevznikají *významy* pouze spojením jednotlivých záběrů, ale v rámci dynamického filmového díla působí každý jeho záběr současně na všechny jeho ostatní záběry. (Z tohoto důvodu se tak stříhač musí neustále při stříhu díla k jeho struktuře vracet a dílčí scény přepracovávat.) Tuto problematiku horizontální (syntagmatické) a vertikální (paradigmatické) vazby záběrů Kučera nicméně více rozpracovává ve svém spise *Nač dbát při zkoumání filmového díla*.³⁸⁾

34) Kučera zde byl — podle Josefa Valušia — přímo inspirován myšlenkami sovětského režiséra Vsevoloda Pudovkina. Mnozí odborníci (Hudec, Svoboda, Bernard) zde ovšem nachází také podobnost s funkční lingvistikou Viléma Mathesia a lingvistickou dialogovou koncepcí Michaila Bachtina.

35) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 30.

36) Soujev představuje specifický pojem Jana Kučery. Každý filmový záběr podle něj představuje dynamický jev, který je složený z několika obrazových i zvukových složek (prvků). Divák od sebe tyto složky neodděluje, vnímá je současně, jednotlivé složky na sebe také navzájem neustále působí. Kučera pro tento jev používá označení „soujev“. (Podobně jako je pro akord v hudbě zažité označení „souzvuk“).

37) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 176–177.

38) „Horizontální vazby a souvislosti záběrů jsou smyslově názorné, jsou definitivní a ihned srozumitelné. Jsou apriorně dány. Záběry si své kontexty a vazby vyžadují, nebo jsou k nim odsouzeny. Vertikální vazby jsou aposteriorní. Autor musí související články vyhledávat, vazby upravovat. Výsledky této práce nejsou jediné možné, definitivní a jejich hodnoty se objeví až v dalším procesu vnímání. [...] Obsahy jednotlivých záběrů se vertikálně skládají v divákově vědomí. Působí jednak „dopředu“, jednak zpětně: každý nový záběr nebo

Kučerův syntax má také podle Svobody (ale i Zdeňka Hudce) blízko k „pojetí významové výstavby v každé konkrétní promluvě — včetně *aktuálního členění na východisko a jádro výpovědi* — jaká vypracovává funkční lingvistika“.³⁹⁾ Hudec však upozorňuje, že tomu tak není „ve smyslu hledání mechanických analogií mezi gramatikou a skladbou mluvené a psané řeči a gramatikou a skladbou filmové řeči [...], ale ve smyslu využití lingvistických poznatků při analýze významového dění stříhové skladebných postupů“.⁴⁰⁾ Tato „lingvistická“ metoda byla přejata i do pedagogické praxe na KSS, kdy se při konzultacích filmů rozebírá například to, co se student snaží danou stříhovou posloupností divákovi sdělit, či co třeba naopak jeho zamýšlenou výpověď může činit nesrozumitelnou.

Přibližme si nyní pojmy, které Kučera v *Syntaxi ve Stříhové skladbě ve filmu a televizi* zavádí, a které jsou ve výuce stříhové skladby na FAMU „živé“ dodnes. Kromě otázek a odpovědí je jedním z nich pojem „triáda“, plnící funkci základního syntaktického vzorce. Triáda (tedy záběrová trojice) je podle Kučerových slov „buňkou organismu díla“ a vychází z principů dialektiky. Zjednodušeně: 1. záběr představuje *tezi*, 2. záběr předkládá předchozímu záběru *antitezi*, 3. záběr vyplývá ze spojení prvních dvou záběrů, a představuje tak *syntézu*. (Nejčastějším a nejzákladnějším příkladem triády se uvádí 1. záběr postavy, která se na něco dívá, 2. záběr toho, co postava vidí, 3. záběr postavy z 1. záběru, kde na daný podnět reaguje.) Každá filmová struktura díla je podle Kučery založena na *systému triád*, kdy se množství elementárních triád následujících po sobě „rozzrůstá do velkých dramaturgických forem“. Triáda tak není nutně tvořena jen trojicí záběrů, ale na jejím principu fungují i širší skladebné útvary. Kučera udává příklad ze vstupního výjevu filmu *Noc*, který „je rozlehlá dramaturgická triáda: manželé vstupují do nemocnice a do pokoje svého umírajícího přítele; druhým členem trojice je výjev v pokoji; třetím členem odchod manželů z nemocnice“.⁴¹⁾ (Manželé se tak na konci této sekvence ocitají opět mimo nemocnici, ale jejich vztah k životu i sobě navzájem je zásadně proměněn tím, co uvnitř prožili.)

Od *triád* se Kučera přesouvá k dalším strukturálním útvarům, které představují *řady a souřadí*. Těm se pro jejich výraznou komplikovanost nedostává ve výuce na KSS dostatečné pozornosti, kterou by zasluhovaly. Přesto je jejich zvládnutí u studenta stříhu intuitivně rozvíjeno v jakékoli jeho střihačské činnosti. Porození tímto pojmům zčásti naráží právě na univerzální aplikovatelnost a převoditelnost Kučerových systémů z mikro-struktur na makro-struktury a naopak.⁴²⁾ Řadou totiž můžeme chápat 1) *sérii záběrů*, která vytváří *konkrétní scénu*; 2) *řada* může představovat *celou linii postavy ve filmu* (tedy několik scén týkajících se jedné postavy, které na sebe nemusejí bezprostředně navazovat);

skupina záběrů vyvolávají určité vzpomínky na záběry, které divák již spatřil. Postupem vnímání se v divákově paměti spojují nové záběry s předchozími, ale i skupinami záběrů, které již poznal.“ [Jan Kučera, *Nač dbát při zkoumání filmového díla*. In: Jan Kučera, *Poetika českého filmu*. Praha: NAMU 2016, s. 51].

39) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 176–177.

40) Zdeněk Hudec, *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)*. In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 78.

41) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 184–191, cit. s. 187.

42) Kučerovy řady a souřadí v knize doprovází ještě značně matoucí grafické znázornění v podobě přílišně zjednodušených nákrešů. (Znázornění řad a souřadí bylo navíc ve vydání z roku 1979 ještě zredukováno a nebylo doposud revidováno.) Ty zcela postrádají sémantické vymezení toho, co použité znaky („-“ a „.“) a jejich kombinování do linií (typu „.....“ či „-----“) mají v nákresech přesně vyjadřovat.

3) jakoukoli scénu lze rozložit na dílčí *záběrové řady*, ze kterých je výjev konstruován. (U třetího případu Kučera dává příklad se scénou slézání hory, která je sestavena ze *záběrových řad* „tápající ruky“, „špičky boty“, „krůpěje potu“ apod., které se různě opakují a rozvíjejí.) Jde vlastně jinými slovy o *rozzáběrování* daného výjevu, kdy scénu sestavujeme ze záběrů z různých řad, které jsou k dispozici. Jednotlivé *řady* (všech typů) následně stříhač mezi sebou střídá a kombinuje je do *souřadí*. (Souřadí vzniká spojením dvou či více řad — ať už jde o setkání dvou linií [řad] filmových postav ve společné scéně [souřadí], či u příkladu slézání hory spojením jednotlivých řad v celkovém záběru [souřadí] ho-
rolezce.)⁴³⁾

Kučera ale naštěstí doprovází svoji teorii vždy množstvím filmových příkladů — ať již scénami z konkrétních filmů, nebo výjevy smyšlenými. A právě v jeho příkladech *ad hoc* se naplno projevuje kreativita a především skladebný cit jemu vlastní. Příkladem za všech-
ny je pasáž, ve které přibližuje, na smyšleném výjevu dřevorubce kácějícího strom, praktické uplatnění *řad a souřadí* (ve smyslu třetí kategorie). Kučera popisuje možnosti, jak ze záběrů jednotlivých *řad* (např. řady detailního záběru na sekeru, řady chvějící se koruny stromu, řady mužovy zpoceně tváře; dále pak *souřadí* celkového záběru muže rozmachujícího se sekerou [spojení řady sekery a řady muže ve společném záběru]) vystavit scénu podle toho, co chce autor v danou chvíli akcentovat a o čem je jeho záměrem dále „vyprávět“. Pomocí množství příkladů různých skladebné kombinatoriky Kučera ilustruje, jak je možné buď zdůraznit (*exponovat*) postavu dřevorubce, jak naopak upozornit na dřevorubcovou činnost a samotný akt práce, nebo jak navodit dojem *důsledků jeho akce*, kterým může být třeba „zničení hnízda s ptáčetem“ v koruně stromů. Na zřeteli má Kučera — u těchto příkladů různého pořadí záběrů — i *dramaturgickou funkci* daného výjevu, tedy kam chce režisér/stříhač hypotetický děj dále směřovat po skácení stromu.⁴⁴⁾

Cílem vazby záběrů do řad je vytvořit takovou organizaci záběrové skupiny (řady), v níž jsou prvky hierarchicky seřazeny. Hierarchie, vzájemné zhodnocení prvku, podporuje vůdčí myšlenku řady, vytváří motiv nebo soubor motivů, které jsou páteří řady. Všechny prvky a jejich změny vedou k tomu, aby motiv řady vynikal nad všechno ostatní, aby divák měl pro postup vnímání srozumitelnou, vedoucí nit.⁴⁵⁾

I celou jeho práci prochází jako „vedoucí nit“ onen princip vnímání filmu jako hierarchického systému. V Kučerově jiném textu můžeme naleznout ještě daleko více zjednodušující shrnutí této základní teze:

Každé dílo, tedy i filmové, je *především řád*! Řád nutný k tomu, aby vnímající mohl do díla osobně vniknout, vnořit se do něj, aby je pochopil jak rozumem, úvahou, tak citově. Nemá-li film řád, nemůže se divák s ním sblížit.⁴⁶⁾

43) Tamtéž, s. 192–226.

44) Tamtéž, s. 211–219.

45) Tamtéž, s. 194.

46) Jan Kučera, Kdo vypráví? (Stavba filmového díla 1). *Amatérský film* 8, 1976, č. 2, s. 30–31.

Tento citát představuje základní imperativ pro studenty střihové skladby, neměnné paradigma výuky: V díle musí existovat bezpodmínečná přítomnost řádu, který mu střiháč musí vtisknout, aby tak divák mohl film rozumově pochopit a citově prožít.

Kučerova pedagogika

O Kučerově samotné metodě výuky se můžeme dovědět ze zde předloženého souboru výpovědí nemnoha pamětníků. „Kučera učil velice přísně, měl jsem z něj veliký respekt. Podstatnou částí jeho výuky byla jeho skvělá skripta, o kterých si dodnes myslím, že v sobě mají mnoho zajímavého, a která jsem si tehdy poctivě přečetl a vůbec jsem jim nerozuměl“⁴⁷⁾ vzpomínal na svého učitele jeho nástupce Josef Valušiak. Jeho spolužák a další výrazná figura KSS, Alois Fišárek,⁴⁸⁾ poodhaluje více z Kučerovy učební metody: „[Kučera] pořádal semináře, poměrně silně navštěvované, kde jsme se na dané téma všichni velmi pohádali a po dvou hodinách jsme se rozešli. Ale ty hádky byly velmi důležité, protože tím se nám utvářel smysl pro film.“⁴⁹⁾ Vyučující údajně nastolil nějaký estetický problém a studenty vyprovokoval do diskuze, načež seděl se založenýma rukama, mlčky poslouchal a usmíval se; tvrdil, že pohádání je to hlavní.⁵⁰⁾ Kučera tedy na seminářích podporoval dialogický způsob výuky, nepodsouval studentům hotové poučky, naopak u nich rozvíjel samostatné uvažování a schopnost dialogu. Tento sokratovský způsob výuky formou dialogu, kdy studenti hledají odpovědi mezi sebou (i sami v sobě), od něj převzal Josef Valušiak, nejdůslednější v něm je pak Martin Čihák. Schopnost argumentovat v rámci dialogu je samozřejmě i důležitým předpokladem schopného střiháče, který *musí* režisérovi ve střížně představovat uměleckého partnera, ale i oponenta. Mexický režisér a pedagog Juan Mora Catlett,⁵¹⁾ absolvent střihové skladby na FAMU, na někdejšího vedoucího kabinetu vzpomíná takto: „Kučera s tou svojí fajfkou působil vždycky poněkud nepřátelsky, ale hluboko uvnitř to byla překrásná lidská bytost.“⁵²⁾ Catlett dále připomíná, že teze o hierarchii díla byla dominantní i při Kučerově výuce: „Často nám opakoval, že jakýkoli prvek v obraze musí mít své odůvodnění pro to, aby tam byl. A všechny tyto prvky musejí být vzájemně propojeny a tvořit hlavní a vedlejší motivy.“⁵³⁾

O tom, že byl Kučera mezi studenty oblíbený, vypovídá i tato událost:

Rok 1975 přinesl sympatickou snahu studentů zachránit svého pedagoga. Docent Jan Kučera měl odejít do důchodu a zažádal o prodloužení pracovního úvazku —

47) Rozhovor s Josefem Valušiakem vedla Eva Strusková, 23. 10. 2002. NFA, Sběrka orální historie.

48) Profesor Alois Fišárek (1943) je český střiháč a pedagog. Na FAMU studoval v letech 1961–1965, nejdříve ve oboru filmové režie, ze kterého následně přestoupil na obor střihové skladby. Na KSS vyučoval v letech 1968–2002, kde vedl praktické semináře střihové skladby v hraném filmu. V letech 1993–2002 byl vedoucím katedry. Momentálně stále vyučuje v ateliéru střihu na FAMU v Písku.

49) Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*. Praha: NAMU 2017, s. 184.

50) Rozhovor s Aloisem Fišárkem vedl Michal Böhm, 5. 2. 2020.

51) Juan Mora Catlett (1949) je mexický režisér, střiháč a pedagog. Na FAMU studoval v letech 1968–1974, nejdříve oboru filmové režie, ze kterého přestoupil na obor střihové skladby. Od roku 1975 vyučuje na dvou hlavních filmářských školách v Mexiku, CCC a CUEC.

52) Přednáška Juana Mora Catletta na konferenci České školy střihové skladby v Olomouci, 6. 12. 2019.

53) Tamtéž.

nebylo mu však ministerstvem školství vyhověno. Jeho studenti z oboru střihové skladby napsali žádost, aby docent Kučera mohl na fakultě pokračovat. Podle jejich názoru byl vynikajícím odborníkem, který studentům prezentoval své bohaté poznatky. Hodně jim pomáhal při praktických cvičeních a měl jejich plnou důvěru. Dopis podepsalo sedmnáct studentů. Ministerstvo školství sdělilo, že ministr v žádném případě nezmění své rozhodnutí neprodloužit Kučerovi smlouvu a je překvapující, že bylo dovoleno zorganizovat podpisovou akci studentů proti rozhodnutí ministra, a proto musel rektor sdělit Kučerovi, že jeho odchod do důchodu je nezvratný.⁵⁴⁾

Zakladatel studijního oboru však „nadále působil jako externista na Katedře obrazové a zvukové skladby až do své smrti v roce 1977“⁵⁵⁾ kdy spáchal sebevraždu.

Josef Valušiaak a Alois Fišárek — první studenti a významní pedagogové

Josef Valušiaak představoval s Aloisem Fišárkem dvojici nejdůležitějších pedagogických osobností, které vyučovaly a formovaly obor střihové skladby v době od 70. let až do sametové revoluce. Jejich cestu ke střihové skladbě přitom prozřetelně předurčily historické okolnosti. Oba patřili mezi neúspěšné posluchače filmové režie, kteří byli v akademickém roce 1963/64 vyhozeni, naštěstí ale byl po Kučerově soustavné snaze ve stejném roce konečně otevřen obor střihové skladby.⁵⁶⁾ Valušiaak s Fišárkem tak přestoupili ke Kučerovi a stali se tak vůbec prvními studenty samostatného kabinetu.

Valušiaak jako student zaujal Kučera ještě během studií režie: „Kučera na režii přednášel o střihu a zadával studentům různé teoretické práce. Já, protože jsem byl tenkrát více teoretik než praktik, jsem napsal práci, která Kučera nesmírně nadchla, takže mi v důsledku toho okamžitě oznámil, že bych mu měl pomáhat přednášet střih.“⁵⁷⁾ Po svém absoltoriu přešel Valušiaak na Barrandov a v roce 1972 byl požádán Kučerou, aby nastoupil do kabinetu již jako odborný asistent a rozšířil výuku teorie.

Alois Fišárek začal vyučovat na Kučerův popud jako odborný asistent hned po absolvování studia v roce 1968. Fišárek představoval nejvýraznějšího zástupce modelu pedagogiky, který ve výuce střihu převažoval od Kučerovy smrti až do roku 2002, kdy systém prošel pod novým vedením katedry (a školy) výrazným přehodnocením. Tento dlouholetý model spočíval především ve výuce „řemesla“ střihové skladby. A to v rámci seminářů, které vedli bez jasně strukturovaných učebních sylabů etablovaní střihači-profesionálové, kteří si prošli studiem na FAMU. „Se vši úctou se u Lojzy Fišárka nedá hovořit o pedagogické metodě — za ním stála spíše jeho profesní zkušenost, inteligence i to, že pocházel

54) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 242.

55) Tamtéž.

56) „Ve druhém ročníku nastala tučná probírka, kdy měli na katedře režie pokračovat asi tři nebo čtyři režiséři. Tenkrát, protože já jsem byl absolutní anti-talent, jsem neměl vůbec žádnou šanci. Ale naštěstí to dopadlo tak, že docentu Kučerovi se podařilo zřídit — možná jak kvůli nám, tak i kvůli sobě — samostatný kabinet střihu. Byl to výborný nápad, brali jsme to s Aloisem Fišárkem nejenom jako záchranu, ale spolu s Kučerou především jako docenění profese střihu.“ [Rozhovor s Josefem Valušiaakem vedl Adam Brothánek a Martin Čihák, 2014].

57) Rozhovor s Josefem Valušiaakem vedl Adam Brothánek a Martin Čihák, 2014.

z malířské rodiny. Výuka s ním většinou probíhala na bázi volného rozhovoru, ze kterého si student vytáhl to, co pro něj bylo důležité,⁵⁸⁾ popisuje Fišárkův styl výuky jeho žák, střiháč Jan Mattlach.⁵⁹⁾

Důležitost obou osobností pro historii Katedry střihové skladby shrnuje profesor Ludovít Labík⁶⁰⁾, který pod jejich vedením studoval: „Byli základ toho nejlepšího, co na FAMU bylo. A to nejen na Kabinetu střihové skladby, ale i v porovnání s ostatními katedrami — měli obrovskou úctu všech studentů.“⁶¹⁾ Oproti Valušiačkovi však Fišárek nerozvíjel Kučerovu tradici uvažování o střihové skladbě, neobohatit jeho teorii, ale přesto byl zcela jistě Kučerou ovlivněn a poznatky jeho teorie intuitivně uplatňoval ve své tvůrčí a pedagogické praxi.

Vznik Katedry obrazové a zvukové skladby

V období rané normalizace, kdy FAMU od roku 1970 vedl děkan Josef Ceremuga, docházelo na škole k razantním personálním opatřením. Na Ceremugu byl vyvíjen tlak, aby se vypořádal s „pravicovými“ pedagogy, kteří údajně na FAMU vyučovali, nicméně Kabinetu střihové skladby se tyto čistky téměř nedotkly. Vedoucí oboru Jan Kučera (někdy označovaný za marxistického filmového teoretika) byl členem KSČ⁶²⁾ a zaručil se za své odborné asistenty — Aloise Fišárka, Josefa Valušiačka i Miroslava Dufka, aby mohli na škole bez problémů vyučovat bez vlastní stranické příslušnosti. Od počátku 70. let se dokonce uvažovalo o zřízení samostatné Katedry střihové skladby, aby se naplno využilo zkušeností Jana Kučery, ale její zřízení se neustále odkládalo. Nakonec se sice Kučerův kabinet v roce 1975 oddělil od Katedry režie, ale neosamostatnil se úplně, alespoň ne administrativně. Došlo totiž k jeho spojení s Kabinetem hudby a zvuku, a vznikla tak společná Katedra obrazové a zvukové skladby,⁶³⁾ kde ovšem oba kabinety fungovaly poměrně nezávisle na sobě. Nemožnost vzniku samostatné Katedry střihové skladby pravděpodobně souvisí s Kučerovým nuceným odchodem do důchodu právě v roce 1975, po kterém mezi pedagogy střihu neexistoval nikdo, kdo by se vedení potenciální Katedry střihové skladby — z titulu odborné kvalifikace a kádrového profilu — mohl zhostit. Vedení Kabinetu střihové skladby bylo umožněno televiznímu střihači Miroslavu Dufkovi, přestože nebyl členem

58) Rozhovor s Janem Mattlachem vedl Michal Böhm, 11. 2. 2020.

59) MgA. Jan Mattlach (1963) je český střiháč a pedagog. Na FAMU vystudoval střihovou skladbu v roce 1988. Na katedře působil jako pedagog v letech 1992–2002.

60) Prof. Ludovít Labík, ArtD. (1957) je slovenský střiháč, pedagog a teoretik. Na FAMU vystudoval střihovou skladbu v roce 1982. Od roku 1986 působí jako pedagog na VŠMU, od roku 2008 je pedagogem UTB ve Zlíně.

61) Rozhovor s Ludovítem Labíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020.

62) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 152. Kučera vstoupil do KSČ v době pražského jara, v květnu 1968, kdy věřil v „obrodné“ změny socialistického státu. Kučera nebyl v žádném případě horlivý komunista a ačkoli v 60. letech sice například obhajoval nutnost tzv. „stranického hlediska tvorby“, jeho „životopisec“ Jan Svoboda měl v této věci jasno: „Postulát stranickosti při tvůrčím zobecnění Kučera nikdy nepojímal jako utilitární „denní“ politickou služebnost, ale jako noetický postoj řízený vědeckým poznáním a proklamovaným humanistickým a emancipačním programem socialismu. O tom svědčí řada jeho analýz a soudů.“ [Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 188].

63) Ludvík Baran, *Z historie Filmové a televizní fakulty*. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s. 135.

KSČ, ale vedením zastřešující Katedry obrazové a zvukové skladby byl pověřen bývalý děkan a straník Josef Ceremuga. Nová struktura⁶⁴⁾ představovala spíše formální a nomenklaturní opatření — oba kabinety byly v zásadě autonomní a Ceremuga měl na fungování a výuku Kabinetu střihové skladby pramalý vliv.⁶⁵⁾

Josef Valušiaak a „teror laskavostí“

Kučerova sebevražda v roce 1977 ranila srdce jeho přátel i studentů, se samotnou výukou ale příliš nezacloumala: její praktickou část téměř neovlivnila a pro výuku teorie měl Kučera v té době již „vychovaného“ svého nástupce Josefa Valušiaaka. Ten ji po Kučerovi kompletně převzal a nadále ji vyučoval zejména podle Kučerových skript. Přednášky Valušiaak obohacoval o svoje vlastní teoretické poučky a poznatky z praxe střiháče celovečerních hraných filmů, což byla zkušenost, kterou Kučera v tak rozsáhlé míře neměl.⁶⁶⁾ Valušiaak pojímal teorii nikoliv jako proces předávání informací a pouček, ale jako snahu o formování osobnosti posluchače formou úvah a diskuzí: „Ve svých seminářích učím studenty, že nesmějí pasivně přijímat vyčtené pravdy a polopravdy. Mají přemýšlet, srovnávat a hodnotit. [...] Důležitý je proces hledání a vlastní, promyšlený názor. Především k postoji k životu, pak také k tvorbě.“⁶⁷⁾ V roce 1983 Valušiaakovi vycházejí vlastní skripta *Základy střihové skladby*, která čekala na své první vydání sedm let. „Tato skripta vznikla z nedostatku jiného textu jako doplněk k přednáškám o základech střihové skladby pro druhé ročníky režie a kamery FAMU. [...] Naprosto si nekladu nárok na originalitu, na hlubší teoretické úvahy, rozbory a důkazy ani na vyčerpávající preciznost jednotlivých formulací.“⁶⁸⁾ Evidentní je rozdílnost Valušiaakových ambicí oproti Kučerovým, jehož stylistika byla na „vyčerpávající preciznosti formulací“ založena. (Valušiaak vůbec oproti Kučerovi nepublikoval natolik soustavně a intenzivně.) První vydání Valušiaakových skript lze považovat za stručnější a přístupnější adaptaci Kučerovy *Střihové skladby ve filmu a televizi*. Publikace přejímá a zjednodušeně přeformulovává důležité postuláty Kučerovy teorie, zároveň je Valušiaakovou inspirací i kniha Jerzyho Plazewského *Filmová řeč*, která od svého českého vydání v roce 1967 (s doslovem od Jana Kučery) také dodnes částečně slouží jako (poměrně zastaralá) učební pomůcka.

64) Josef Ceremuga (člen KSČ) vedl Katedru obrazové a zvukové skladby do svého odchodu na HAMU v roce 1980. Následně Ceremugu v jeho funkci nahradil zvukař Oldřich Tichý (taktéž člen KSČ), který od roku 1975 již vedl Kabinet hudby a zvuku. Tichý tedy zastával funkci vedoucího společné katedry a zároveň i hudebního kabinetu až do roku 1990. Jako samostatný studijní obor se zvuková tvorba na FAMU otevřela v roce 1980. Nejprve pouze s možností tzv. studia při zaměstnání (kombinované studium) a posléze již jako denní studium v roce 1986. Svou nedílnou zásluhu na tom měl Ivo Bláha (1936) — český skladatel, zvukař a pedagog.

65) Podle slov pamětníků (Fišárek, Mattlach) předsedal Ceremuga spolu s Tichým přijímacím a klauzurním komisím, kde studenty/uchazeče příležitostně vyzkoušeli z rytmických schopností či znalosti hudebních skladatelů.

66) Jako střiháč není Jan Kučera podepsaný pod žádným celovečerním hraným filmem. Přesto se podílel na dokončení filmu *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI* (1969). Vojtěch Jasný v lednu 1969 Kučera oslovil, aby mu pomohl film zkrátit do jeho finální podoby pro filmový festival v Cannes, kde snímek nakonec ve stejném roce vyhrál cenu za nejlepší režii. [Jan Svoboda, Jan Kučera a jeho poetika. In: Jan Kučera, *Poetika českého filmu*. Praha: NAMU 2016, s. 35].

67) Josef Valušiaak, *Základy střihové skladby*. Jinočany: H+H 1992, s. 3.

68) Tamtéž.

Valušiak v knize nejprve z perspektivy vývoje stříhové skladby stručně předestírá dějiny kinematografie do nástupu zvuku (tuto kapitolu pak v pozdějších vydáních výrazně rozšiřuje o zvukový film) a poté knihu rozděluje do tří hlavních oddílů, z nichž každý odpovídá jednotlivým tvůrčím fázím vývoje filmového díla: *Podíl scenáristů*, *Realizace* a *Stříh* (kde je podkapitolou i *Zvuková skladba*). Skripta napomáhají vytvářet určité diskursivní zázemí, v němž se střihač během kooperace s režisérem pohybuje. Valušiak přitom příliš neoperuje s Kučerovými stěžejními pojmy, které jsem představil výše. *Systém otázek a odpovědí* — jakožto elementárního stimulu pro střídání záběru následujícím záběrem — zmiňuje pouze okrajově, stejně tak i práci s *řadami* a *souřadími*. S pojmem *triády* neoperuje vůbec. V podkapitole věnované filmovému času vychází oproti Kučerovi spíše z pragmatického využití pojmů v praxi než ze sémiotických východisek. Valušiak také upozorňuje v případě výsledné skladby filmu spíše na jeho agogiku — tedy (hudební) hlediško spádu, tempa a rytmu díla — než aby dílo chápal jako „super-znak“. Vychází sice z Kučerových principů *analýzy* (rozklad jevu na části ve fázi scénáře a natáčení) a *syntézy* (sestavení natočených částí v ucelený audio-vizuální obraz ve fázi stříhu), oproti Kučerovu čtyřfázovému pojetí — *syntéza (literární scénář)* — *analýza (režijní/technický scénář)* — *analýza (natáčení)* — *syntéza (stříh)* — však tento proces opět zjednodušuje.

Základy stříhové skladby vycházejí v novém vydání z roku 1992 beze změny, až další vydání z roku 2005 Valušiak výrazněji doplňuje a přepracovává:⁶⁹⁾ „Při představě, že by posluchači měli studovat pravidla stará bezmála třicet let, rozhodl jsem se text alespoň částečně zkorigovat a doplnit.“⁷⁰⁾ Toto aktualizované vydání nově obsahuje spoustu stěžejních postřehů a teoretických poznatků uplatnitelných v praxi, které formují myšlení studentů stříhové skladby ve svém oboru. V rozšířeném úvodu sice zůstává ponecháno jeho poměrně radikální prohlášení o limitech střihačova uměleckého vkladu: „[Střihač] může opravit některé technické nedostatky, může doporučit špatnou nebo zbytečnou scénu k vystříhnutí, ale *nemůže svými prostředky, svou tvůrčí invencí nic přidat*,“ [zdůraznil M. B.]⁷¹⁾ které rozporoval až v po letech v rozhovoru slovy: „Je to jedna z blbostí, kterou jsem napsal. Tahle citace možná platí o stříhu, ale rozhodně to neplatí o *stříhové skladbě*.“⁷²⁾ Přesto funkci stříhové skladby v novém úvodu výrazně rozšiřuje:

Úkolem stříhové skladby není jen „zřetelný a srozumitelný výklad děje a jeho souvislostí“, jak se někdy velice povrchně prohlašuje. Jako každé umění má film i svou poetiku, řeč stylistických figur, podtextů a metafor, umožňující autorovi i divákovi povznést se nad prosté zachycení akcí, dialogů a příběhů do sféry iracionální, poezie a snů. Pokusit se o „sdělení nesdělitelného“⁷³⁾ A právě v tom hraje stříhová skladba naprosto nezastupitelnou úlohu.⁷⁴⁾

69) *Základy stříhové skladby* následně vychází v novém vydání ještě v letech 2012 a 2017, v edici NAMU.

70) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 5.

71) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1983, s. 5.

72) Rozhovor s Josefem Valušiakem vedl Adam Brothánek a Martin Čihák, 2014.

73) O funkci stříhové skladby „sdělovat nesdělitelné“ se Valušiak rozsáhleji rozepisuje ve skriptech *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi* z roku 1993. Tuto knihu analyzuji v textu níže.

74) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 7.

Valušiak doplňuje původní text o zdůraznění pojmu *téma*: „Téma autora inspiruje, ovládá, je motorem, páteří a smyslem díla.“⁷⁵⁾ Tato věta připomíná „kučerovské“ (ale i obecně estetické) paradigma, které ustanovuje filmové dílo jako důsledně hierarchizovanou strukturu, ve které je většina prvků podřízena právě *tématu*. Tento pojem je také při výuce na KSS leitmotivem většiny rozprav, ať už nad přípravou, konzultací, i obhajobou snímků, které studenti společně tvoří. V momentě, kdy není ujasněno *téma*, nemá smysl nad filmy vůbec vést dialog.

Valušiak také v přepracovaném vydání častěji odkazuje čtenáře přímo na Kučerova skripta (například ve věci *řad a souřadí*), zavádí pojetí dvou kontinuit, které musí mít autoři pod kontrolou — *vnější* („povrchní přelévání děje z jednoho záběru do druhého“) a *vnitřní* („ucelená emoce, atmosféra, nálada, spoluprožívání pocitů a situací jednotlivých postav“).⁷⁶⁾ Upozorňuje na tři důležitá hlediska práce s filmovým jazykem: „1. Eliminace, hierarchizace a syntaxe 2. Stavba záběrů „proti sobě“ (asociace, metafora) 3. Práce s filmovým časem.“⁷⁷⁾ Výrazně také rozpracovává *křivku diváckého zájmu*, což je metoda vyhodnocení růstu a poklesu zájmu diváka o dění v konkrétním záběru (který je umístěn v konkrétním kontextu) během jeho plynutí.⁷⁸⁾ Křivka slouží střihači k nalezení „správného“ místa ukončení záběru stříhem. Metodu ilustruje novými grafickými nákresey a názorně vysvětluje, co může u diváka nastat při přechodu do jiného záběru v jednotlivých fázích vývoje křivky. Valušiak tímto zpřístupňuje pro střihačovu praxi Kučerovy „filozofické“ pojmy záběrové *lability* a *stability*.

Valušiak byl po Kučerovi zásadní osobností katedry i pro svou specifickou pedagogickou metodu, kterou ovlivnil hned několik generací studentů. Ludovít Labík hovoří o „obrovské míře tolerance a humanismu“, která byla vlastní i Kučerovi s Fišárkem (a kterou Labík vůbec považuje za základní pilíře tradice výuky stříhové skladby na českých školách).⁷⁹⁾ Jan Mattlach, absolvent z 80. let, Valušiakův citlivý přístup ke každému studentovi s nadšátkou označil za „teror laskavosti“.⁸⁰⁾ Na výuku z 90. let vzpomíná Bára Kopecká (za svobodna Kašťáková):⁸¹⁾ „Pan Valušiak byl výborný v tom, jak byl otevřený, svou teorii používal rozumně jako nějakou strukturu a terminologii, která nám umožní se o věci založené na emoci sofistikovaneji bavit.“⁸²⁾ Valušiak si získal na FAMU renomé zejména pro své „legendární“ *Semináře skladebné analýzy*, které byly hojně navštěvované studenty napříč celou školou i v novém tisíciletí. Přednášející na nich nejprve promítl významné kinematografické dílo a následně ho podrobil v dialogu se studenty komplexnímu analytickému rozboru. Valušiak navazoval na způsob Kučerovy filmové analýzy, která neustále poměřovala tvar díla s jeho idejemi (tedy formu s obsahem a naopak), a vytvářela tak „vzestupnou

75) Tamtéž, s. 24.

76) Tamtéž, s. 78.

77) Tamtéž, s. 65.

78) Tamtéž, s. 71–76.

79) Rozhovor s Ludovítem Labíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020.

80) Rozhovor s Janem Matlachem vedl Michal Böhm, 11. 2. 2020.

81) MgA. Bára Kopecká (za svobodna Bára Kašťáková) (1970) je česká režisérka, střihačka a pedagožka. Na FAMU vystudovala obor stříhové skladby v roce 1996. Na KSS působila jako pedagožka v letech 2002–2005, kdy zároveň byla vedoucí katedry.

82) Korespondence mezi Bárou Kopeckou a Michalem Böhm, březen 2020.

spirálu obohacujícího se poznání“.⁸³⁾ Podle Čiháka byl Valušiaak na škole „jediný, kdo před revolucí provozoval tento typ analýzy. Což jsem chápal jako způsob, jakým by měla být vedena podstatná část celkové výuky na škole“.⁸⁴⁾

Než se pustíme do osvětlení toho, v jakém ohledu Valušiaak ještě v 90. letech rozšířil — a v jistém ohledu i výrazně pozměnil — „paradigma“ Kučerovy teorie stříhové skladby, je nejprve nutné vysvětlit historické okolnosti.

Osamostatnění katedry v 90. letech

Nová společenská situace po pádu režimu během sametové revoluce v roce 1989 konečně umožnila definitivní osamostatnění Kabinetu stříhové skladby a vzniku plnohodnotné katedry, ke kterému došlo 1. února 1990.⁸⁵⁾ Nově vzniklou katedru nadále vedl Miroslav Dufek až do ledna 1992, kdy se své pozice (po téměř sedmnácti letech výkonu funkce) dobrovolně vzdal a předal ji Josefu Valušiaakovi. (Dufek se nicméně na chodu katedry nadále podílel až do svého úplného odchodu v roce 2002.) Ten tuto „manažerskou“ funkci vykonával s velkou nechutí a jeho nástup do funkce s sebou navíc nesl hořkou pachut z předčasného ukončení spolupráce s dlouholetým kolegou, režisérem Jaromilem Jirešem.⁸⁶⁾ Valušiaak na katedře neprováděl ve výuce žádné změny a už v září 1993 přesvědčil svého bývalého spolužáka a kolegu Aloise Fišárka, aby vedení převzal. Ani za Fišárka se kromě technologické modernizace katedry výrazně nic neměnilo a Fišárek vede katedru dále v duchu minulosti: „Za mého vedení jsme vyučovali prakticky stále stejné předměty jako ještě za mých studií. Já jsem s tím byl takto spokojený. Hlavní prioritou bylo do školy zavést nové stříhové technologie, jako byl AVID a Lightworks, a seznámit s nimi studenty.“⁸⁷⁾

V roce 1990 začíná na katedře vyučovat i další z jejich nejvýraznějších pedagogických osobností, režisérka Drahomíra Vihanová.⁸⁸⁾ Spolu s Fišárkem představovali typ pedagoga-ostříleného tvůrce, který příliš neteoretizuje a daleko více se soustředí na praktické řemeslo samotného filmového stříhu. Jejich semináře sestávaly z vyprávění o vlastní tvorbě,

83) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 222–227.

84) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

85) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 266.

86) „Já jsem po rozpuštění Barrandova přešel do hlavního zaměstnání na školu, kde jsem udělal trošičku chybu, že jsem se nechal nahecovat k tomu, abych po panu Dufkovi převzal vedení katedry, a v důsledku toho jsem řekl režiséru Jirešovi, který v té době natáčel *HELMADOE* (1992), že mám strach, že bych to nestíhal a měl z toho potíže. Jireš potom odešel do televize, kde stříhal některé televizní věci s panem Justinem a už u něj zůstal. Takže to byl v podstatě, bohužel, konec naší spolupráce.“ [Rozhovor s Josefem Valušiaakem vedla Eva Strusková, 23. 10. 2002. NFA, Sbírka orální historie.] Valušiaak byl následně v novém tisíciletí celkově handicapován tím, že oproti Fišárkovi (a Dufkovi) nezvládl přechod na nelineární střížny. [Tamtéž].

87) Rozhovor s Aloisem Fišárkem vedl Michal Böhm, 5. 2. 2020.

88) Profesorka Drahomíra Vihanová (1930–2017) byla českou režisérkou, představitelkou československé nové vlny šedesátých let, a pedagožkou. Vystudovala hudební vědu a estetiku na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně a hru na klavír na brněnské konzervatoři. V roce 1965 absolvovala Katedru režie na FAMU a svůj studijní program si rozšířila o semináře stříhu, z něhož také úspěšně složila státní zkoušku. Vihanová vyučovala na KSS v letech 1990–2017. Na KSS vedla svoji praktickou dílnu a seminář *Dramaturgie zvuku*.

její analýzy, a především konzultací studentských prací. Vihanová měla na starost vedení prvních ročníků posluchačů střihové skladby a vyučovala seminář *Zvuková dramaturgie filmu*, kde se soustředila na vertikální skladbu filmového díla — funkci zvuku a hudby ve spojení s filmovým obrazem. Studentům byla schopná odevzdat obrovské množství svého času i energie, daleko více než Fišárek, který musel dělit svůj čas mezi studenty, povinnosti vedoucího katedry a vytrvalou práci střiháče.

Těsně před sametovou revolucí na katedru přicházejí studovat její budoucí pedagogové Martin Čihák a Jan Daňhel,⁸⁹⁾ kteří sdíleli zájem o experimentální film.⁹⁰⁾ Moderní avantgarda přitom na FAMU v té době představovala dosud neprobádané území, které čekalo na svého českého objevitele, kterým se později stal právě Čihák. Pro oba byli za dob studií klíčovými pedagogy Vihanová s Valušiákem, zatímco vůči způsobu výuky Aloise Fišárka se naopak stavěli poměrně kriticky. „Fišárek z mého pohledu vlastně ‚nevyučoval‘. Já jsem jeho semináře miloval, ale pro mě to nebyla výuka. Valušiák, a později Vihanová, pro mě byli jediná, kdo vlastně provozovali výuku,⁹¹⁾ uzavírá Čihák.

Střihová skladba jako nástroj „sdělení nesdělitelného“

Vývoj teorie střihové skladby dospívá na KSS během počátku 90. let k pozoruhodné změně paradigmatu, kterou doprovází vydání útlé publikace *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Její autor Josef Valušiák byl hluboce věřící člověk, který se v demokratickém režimu mohl již daleko otevřeněji hlásit ke svojí víře a „zakomponovat“ ji do své výuky střihové skladby.⁹²⁾ Svá východiska se pokusil formulovat právě ve skriptech *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* z roku 1993 (vycházející z jeho habilitační práce stejného názvu), která spíše než učební pomůcku představují esej o filmovém umění. (Jaromír Blažejovský dokonce Valušiáka pro tento spis řadí mezi české autory zabývající se *spirituální kinematografií*.)⁹³⁾ „Pokud budu kritizován za nevědecký přístup, nevaď mi to. Snažil jsem se upozornit, že díky omezením, která jsou pro vědu charakteristická a která si částečně ukládá sama formulováním svých paradigmat, je schopna probádat jen malou část bytí a jevů.“⁹⁴⁾ Valušiá-

89) MgA. Jan Daňhel (1971) je český střiháč, experimentální filmař, fotograf, pedagog a surrealista. Obor střihové skladby na FAMU absolvoval v roce 1989. Na KSS vyučuje od roku 2000, kde vede konzultační dílnu a seminář *Obraz v klidu, obraz v pohybu*.

90) Již během svých studií začal Čihák s Daňhelem natáčet svoje první experimentální filmy. Společně vytvořili trojici filmů NEUSTADT (1992), NAŠE ZAHRÁDKA (1993) a ADAM KADMON (1994). „Tehdy jsme s Honzou avantgardu nebo experimentální film vůbec neznali, nic jsme neviděli. Dělali jsme to úplně mimo nějaké kategorie. Prostě jsme dělali *film*. Nebo alespoň takhle jsme si mysleli, že by měl *film* vypadat.“ [Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020].

91) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

92) „Vzpomínám si především na cesty, které jsme podnikali s panem Valušiákem a Martinem Čihákem do Kralup do sboru Církve bratrské, kde pan Valušiák v malé modlitebně rozebíral texty Pisma. Kamna hučela a Valušiák analyticko-synteticky rozebíral texty Pisma. Otvíral a rozkrýval — stejně jako nám na FAMU — i svým „ovečkám“ významy, které se vznášejí mezi řádky, v různých vrstvách čtení, a především v porozumění textu Pisma. [...] Tam mě Valušiák pootevřel oči, jak byl schopen spojovat svět sakrální — modlitebnu a svět profánní — učebnu či střihnu.“ [Korespondence mezi Janem Daňhelem a Michalem Böhmem, březen 2020].

93) Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007, s. 38–40.

94) Josef Valušiák, *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Ediční centrum AMU 2000, s. 9.

kovy úvahy se v jeho textu již vymykají z Kučerou nastaveného pozitivistického výkladu a analýzy filmu.

Umělecké (filmové) dílo podle Valušiaka obsahuje (či by obsahovat mělo) další dimenze (rozměry), které nejsou smyslově poznatelné ani vědecky měřitelné, a které dílo napínají dvěma protilehlými směry, jež mají své hranice v nekonečnu. Směřují jednak k nekonečnu rozpínajícímu se vně člověka — nekonečnu *vesmírného prostoru mimo nás*. Jde o „noetické nekonečno nerozpoznatelných souvislostí smyslu a řádu“; tzv. „+∞“. Druhým směrem se rozléhá nekonečno *lidského nitra* (duše), tedy nekonečno „individuálního i kolektivního nevědomí, zahrnující vnitřní souvislosti, motivace a příčiny lidského jednání“; tzv. „-∞“.⁹⁵⁾

Nu a stejně tak v celém rozsahu existence od +∞ do -∞ [je] malá část spektra, kterou lze obsáhnout smysly (ev. prodlouženými „nástavci“, jako jsou mikroskopy, dalekohledy, různé indikátory atd.). Toto je oblast empirie, experimentu, to je paradigma vědeckého myšlení. [...] V obou směrech (+ i -) existuje oblast, na kterou už rozum nestačí, kde nepochodíme s racionalitou myšlenek, se zákony kauzality, s logikou slov a větných formulací.⁹⁶⁾

Valušiak v závěru textu přesto nakonec obě nekonečna panteisticky sjednocuje: „[Obojí] je totéž: stejná součást mne, lidství, smyslu, Božího řádu. Cesta do -∞ bude vždy zároveň cestou do +∞, protože matematici dobře vědí, že nekonečno je jen jedno.“⁹⁷⁾ Valušiak svět (spolu s člověkem) chápe jako determinovaný Boží existencí. Ono sjednocené nekonečno (či dimenze) je „lidskému poznání nedostupná, vždy zůstane jen při vzhlížení a směřování. Protože to je — Bůh ... STOP!“⁹⁸⁾

Posláním filmu (a umění jako takového) je podle Valušiaka zprostředkovat divákovi metafyzické poznání z těchto dvou nekonečných (či n-tých) dimenzí. Autor se v textu proto zaobírá tím, za jakých okolností se právě stříhová skladba může proměnit v nástroj sloužící tomuto „sdělení nesdělitelného“. Jednou z možných cest je tzv. „pocitový film“, pod kterým chápe takový film, jenž „se snaží na diváka přenést nikoli svou myšlenku, ale svůj pocit z (nějaké) situace“.⁹⁹⁾ Toho je možné dosáhnout nejen skrze důslednou subjektivizaci pocitů filmové postavy. Důležité jsou především časoprostorové modulace, rozvázání lineární vazby příčin a následků, a synchronního vztahu mezi obrazem a zvukem.¹⁰⁰⁾

Mám-li se pokoušet zobrazit nezachytitelné, napadá mě spíš obraz orosené pavučiny. Zdánlivě nesouvisějící záběry situací, gest, metafor, symbolů, vzpomínek a předtuch, tváří a rekvizit, pohyb v prostoru a čase, dynamické skoky i meditativní zastavení. K tomu koláž hudby i ruchů, vracející se refrény a útržky vět, nedořčené

95) Tamtéž, s. 16–17.

96) Tamtéž, s. 8.

97) Tamtéž, s. 48.

98) Tamtéž, s. 9.

99) Tamtéž, s. 27.

100) Za vzorový příklad těchto postupů můžeme z Valušiakovy stříhačské filmografie uvést film Jaromila Jirěše *VALERIE A TÝDEN DIVŮ* (1970).

myšlenky, pláč a smích [...] A to vše podle teorií montážníků vytváří jemné předivo vztahů, asociací, konfrontací, pocitů a významů vznikajícího právě v nastříhnutí dvou záběrů, v opozici záběru zvukového a obrazového, ve struktuře řad a souřadí.¹⁰¹⁾

Valušiaak doplňuje možnosti (Kučerovy) stříhové skladby o nové iracionální prvky i o jistou neurčitost a nahodilost. V knize rozhovorů s evropskými střihači *Fine Cuts* Valušiaak mluví o „magii, která vzniká v *oblasti mezi dvěma stříhy*, kde se rodí nevyřčená, kouzelná a transcendentní sdělení, a kde tak vystupují atributy nutné pro umělecké dílo“.¹⁰²⁾ Valušiaak se ale přesto nevzdává Kučerou nastavenému imperativu řádu a přísné hierarchizace díla. Naopak upozorňuje, že „je ovšem potřeba vyvarovat se gejízu formálních nápadů bez pevné sevřenosti celku. [...] jedno je společné: *potřeba pevné struktury*“.¹⁰³⁾

Na jeho rozšířené pojetí „nástroje“ stříhové skladby — v jeho iracionálním a „snovém“ rozměru — navazuje jeho žák Jan Daňhel, který vidí v „magickém“ propojení dvou záběrů (které může být za určitých okolností označeno za „chybu“) paralely s alchymickými procesy:

Principem stříhu je neustálé vyvažování racionality a iracionality. [...] Ta spojitost mezi filmem a snem, mezi filmovou řečí a snovým mechanismem je extrémní a tyhle vstupy — tyhle *chyby* — vytváří moment lucidity a určitého vykojení, vykloubení té jednoznačnosti. Je to subverzivní vstup, který může v nejideálnějším případě nastavit komplexnost tématu, protože témata jsou zajímavá jen tehdy, když jsou nejednoznačná, kdy nejsou tezovitá. Ale je potřeba to udělat tak, abys tu chybu nevnímal negativně, dal jí prostor a nechal ji zazářit.¹⁰⁴⁾

Valušiaak připouští, že skladebný řád filmu může být v jistém ohledu i nevědomý, ale přesto správný. Vrchol hierarchie vlastně nekončí u *tématu* díla, ale vzpíná se ještě dále k *nekonečnu* (k Bohu). Tento vrchol sice není rozumem rozpoznatelný, ale střihače v jeho práci intuitivně naviguje. Upozorňoval tedy na to, že i stříhová skladba je především umělecký proces, kde nelze veškerá rozhodnutí vyhodnocovat racionálně, ale kde výraznou roli sehraává právě intuice a cit.

V jeho útlém spise *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi* nalezneme ještě jednu podstatnou parafrázi svého učitele — kde vzhledem ke kontextu dochází k drobnému posunu důrazu — a to ve věci systému *otázek a odpovědí*. Kučera ho ve *Stříhové skladbě ve filmu* chápal jako východisko pro obohacení společnosti: „Celé dílo, které dříve vystupovalo jako soustava odpovědí na divákovy požadavky, po skončení samo klade určité otázky, které divák — pod jeho vlivem — bude řešit ve svém občanském životě.“¹⁰⁵⁾ Valušiaakův apel je ve srovnání s tím daleko důraznější: „Nechť v pojetí tvůrců nejsou kladeny otázky, aby byly

101) Tamtéž, s. 28.

102) Roger Critennden, *Fine Cuts. The Art of European Film Editing*. Oxford: Elsevier 2006, s. 239.

103) Josef Valušiaak, *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi*, s. 33.

104) Rozhovor s Janem Daňhelem vedl Adam Brothánek, 2015.

105) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 30.

zodpovězeny, ale necht' zde jsou odpovědi jen proto, aby kladly další a další otázky. *Smyslem se tak nestává odpověď (pointa, moralita, happyend), ale otázka*“¹⁰⁶⁾ Z celkového spirituálního charakteru Valušiakovy „učebnice“ je přitom zjevné, že ty otázky, které má na mysli Valušiak, nesměřují toliko ke společenské problematice jako v případě Kučery, ale daleko spíše k individuálnímu rozvoji vlastní duchovní oblasti.

„Palácová revoluce“¹⁰⁷⁾ a nový směr katedry

Největší změny na Katedře střihové skladby (které se i nejvýrazněji dotkly výuky teorie) nastaly v roce 2002 s nástupem Michala Breganta na pozici děkana. Bregantem zaváděné změny na FAMU vyvolávaly značné kontroverze mezi pedagogy i studenty po celé škole. Tehdejší proděkan pro zahraniční vztahy, Tomáš Petrání, k tomu ve výroční zprávě píše:

Nový děkan začal neprodleně naplňovat svůj volební projekt, což mnohé členy akademické obce, zvyklé na neplnění předvolebních slibů v naší zemi, značně zaskočilo. [...] Vedle tradice stavěl projekt nového děkana i na začlenění moderních pedagogických trendů do výuky, neboť jednou ze slabin školy bylo i to, že ve svých učebních plánech pramálo reflektovala dynamický vývoj kinematografie i technologií v posledním desetiletí. Děkan v duchu své koncepce vyhlásil výběrová řízení na místa vedoucích kateder, poté i na místa pedagogů.¹⁰⁸⁾

Bregant tehdy šel proti zavedeným zvyklostem, když automaticky neprodloužil končící smlouvy všem vedoucím kateder, a místo toho na jejich pozice vyhlásil nová výběrová řízení. Svoji pozici si tehdy musel obhájit i Alois Fišárek na KSS.

Bregant spolu s Martinem Čihákem, který byl jmenován do pozice proděkana pro vědecké a pedagogické záležitosti (a který do té doby střídavě učil na různých katedrách FAMU i mimo školu), tehdy přesvědčili absolventku KSS, Báru Kopeckou (za svobodna Kašťákovou), aby se vypsaneho výběrového řízení zúčastnila a kandidovala proti Fišárkově. „Já jsem se prostě náhodně ocitla uprostřed diskuze o tom, jak vypadá moderní školství ve světě versus, jak to vypadá u nás, a jak by se dala výuka FAMU přizpůsobit modernímu světu. Tedy v první řadě třeba nemarnit čas například předmětem, který sestával ze dvou setkání za semestr s někým, kdo střihá dabing,“ vzpomíná Kopecká. Ve svém programu¹⁰⁹⁾ chtěla naopak před řemeslem a technologií střihu upřednostňovat důraz na film jako umění, vytyčit novou kostru vyučovaných předmětů s orientací na znalost různých

106) Josef Valušiak, *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*, s. 49.

107) Termín, který použila Drahomíra Vihanová pro označení události na FAMU v roce 2002.

108) *Výroční zpráva za rok 2002*. FAMU, 2003.

109) Kopecké záměry se shodovaly i s Bregantovým novým systémem povinných, povinně-volitelných a volitelných předmětů: „Cílem bylo nabídnout studentům — jak to bylo v té době na západě běžné — aby si do jisté míry sami designovali své studium. A to s nadějí, že když nebudou nuceni věnovat se povinně tomu, co jim příliš nekonvenuje, a budou mít možnost soustředit se na oblast, kam je momentálně zájem táhne, přijmou spoluodpovědnost za svůj vlastní vývoj a budou v tom aktivní, namísto aby si stěžovali na ‚blbý systém‘, co jim někdo předepsal.“ [Korespondence mezi Bárou Kopeckou a Michalem Böhmem, březen 2020].

filmových žánrů i experimentů a s tím souvisejících teorií. Výběrová komise sice nadále pověřila vedením katedry Fišárka, Kopecké nicméně nabídla, aby zaujala pozici jeho zástupkyně a pokusila se pod jeho vedením realizovat některé body svého programu.¹¹⁰⁾ Alois Fišárek na události po svém zvolení vzpomíná takto:

Protože bylo léto, odjel jsem na chalupu. Tam jsem dostával zprávy z Prahy, že se schází Čihák se slečnou [Bárou Kopeckou], která mi měla dělat zástupce, a domlouvají se o budoucí podobě naší katedry. To znamená, že mne, vedoucího katedry, vyšachovali a rozhodovali se beze mne.¹¹¹⁾ Přijel jsem do Prahy a zorganizoval jsem schůzku u Mattlacha, tedy na neutrální půdě. Tam přišli všichni tři proděkaní, děkan Bregant, slečna, která mi měla dělat zástupce, a také Čihák. [...] Promluvili jsme si o problémech, které jsme měli, a já jsem pochopil, že s těmito lidmi bych nežil v klidu. Takže jsem školu opustil.¹¹²⁾

Bregant tedy v září 2002 namísto Aloise Fišárka jmenoval do funkce Báru Kopeckou, přestože nebyla doporučena komisí výběrového řízení (a Martin Čihák se stal jejím zástupcem). Celý spor o nové pojetí Katedry střihové skladby a jejího vedoucího následně vyvolal výraznou personální proměnu jejího pedagogického složení. Na základě ideových a systémových neshod s novým vedením, kdy zasloužilí pedagogové katedry odmítali projít novým výběrovým řízením a sepsat sylaby svých předmětů, jich mnoho katedru dobrovolně opustilo. Mezi nimi i Jan Mattlach a Miroslav Dufek. Drahomíra Vihanová na katedře na doporučení Fišárka zůstala,¹¹³⁾ ale měla na celou situaci nepříjemné vzpomínky: „Opravdu, to byly i nechutný záležitosti, abych řekla pravdu. Pro mě nechutný. [...] To byla taková vlna, která se nesla z katedry režie, kterou se Bregant zřejmě rozhodl naprosto rozbít. Tak se s tím svezla i katedra střihu.“¹¹⁴⁾

Období transformace

Pro Čiháka, Kopeckou i Daňhela (který na KSS začal vyučovat od roku 2000) bylo důležité naučit studenty o filmu kreativně přemýšlet. Čihák se stal vedoucím dílny 1. ročníku, kterou propojoval se svým seminářem *Teorie střihové skladby*, který také nově vedl a pojímal ho pedagogicky výrazně odlišně od Josefa Valušia. Kopecká vedla seminář *Teorie syntaxe* společně s Valušíkem a posléze sama. (Valušík odešel do dobrovolného důchodu v roce 2007.) Jan Daňhel ve svém semináři *Obraz v klidu, obraz v pohybu*¹¹⁵⁾ směřoval

110) Korespondence mezi Bárou Kopeckou a Michalem Böhm, březen 2020.

111) Podle Kopecké nebylo možné se s Fišárkem v době léta vůbec telefonicky spojit. Kopeckou s Čihákem tedy přeorganizováním katedry bez vědomí jejího vedoucího pověřil sám děkan Bregant. Ten vysvětlil i Fišárkovi, že Kopecká s Čihákem jednali pod jeho pověřením.

112) Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 186.

113) Fišárek: „Akorát tam zůstala Vihanová, které jsem to doporučil, protože pro ni by to bylo smrtelné, kdyby tam nezůstala.“ [Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 186].

114) Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 157.

115) Daňhel seminářem *Obraz v klidu, obraz v pohybu* navazuje na bývalého pedagoga, kunsthistorika a estetiky Vlastimila Jiříka, který v letech 1969–1998 na Kabinetu (a Katedře) střihové skladby vedl stejnojmenný seminář, ve kterém kladl do souvztahnosti výtvarné umění a filmový obraz. „Byl zaujatý barevnou a tvarovou

studenty k vlastním úvahám nad filmovým uměním, ovšem bez nutnosti opírat se o jakoukoli pevnou teorii.

My jsme dělali tu školu tak, jak bychom ji sami chtěli mít, kdybychom tam chodili. To byl ten klíč. Za socialismu, a přetrvalo to i v 90. letech, vychovávala FAMU „funkcionáře“, ale ne v tom politickém slova smyslu. Ta škola vás vychovávala k funkční praxi v televizi nebo na Barrandově, ale ten v té době už neexistoval. Deset let po revoluci bylo všechno jinak, a to vedení to drželo stále v tom stejném. Škola vychovávala lidi, kteří dostanou funkci střihače, proto ten termín „funkcionář“. A ta koncepce, idea, co jsme měli s Bregantem, byla, že cílem by neměla být toliko profese, ale výchova komplexního filmaře s *profesí střihače*.¹¹⁶⁾

Do pedagogického sboru také nově přichází střihačka Tonička Janková,¹¹⁷⁾ v roce 2003 pak na výzvu Kopecké i česko-makedonský režisér Ivo Trajkov.¹¹⁸⁾ Ten zároveň v listopadu 2003 střídá Čiháka ve funkci zástupce katedry a dodnes vyučuje hojně navštěvovaný seminář *Praktické dramaturgie*.

Mezi akademickými lety 2002/03 a 2004/05, kdy katedru vedla Kopecká, dochází ke znatelnému důrazu na teorii střihové skladby. A to nejen v možnostech jejího praktického uplatnění, ale také v požadavcích svébytně porozumět teorii jako takové. Studenti musejí být schopni intelektuální a kritické reflexe při obhajobě filmů, vyžaduje se po nich důslednější znalost povinné literatury a jsou více ponoukáni ke samostudiu.¹¹⁹⁾ Šlo o tzv. „období transformace“, kdy vedení katedry hledalo a formovalo svůj nový výukový postoj a systém. Nové vedení se také vyrovnávalo s „dědictvím“ předchozího vedení, které tvořili studenti, co byli zvyklí na daleko praktičtější způsob výuky,¹²⁰⁾ kdy teorie tvořila pouze její malou část. Množství absolventů z těchto let si tak nese na toto období transformace často negativní vzpomínky.¹²¹⁾ Čihák přiznává, že situace s těmito studenty byla problematická:

psychologii, vyhledával vztahy mezi světlem, tvarem, architekturou, obrazem a filmem. Katedrálním světem. Takže návaznost svého semináře vnímám a vidím v analogizujícím přístupu k filmu a jinakostem. Aby oči studentů upřené pouze na film neokoraly a neoschly.“ [Korespondence mezi Janem Daňhelem a Michalem Böhmem, březen 2020].

116) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

117) Antonie „Tonička“ Janková se narodila jako Hana Tomešová v roce 1948. V letech 1976–1979 studovala na FAMU obor střihové skladby; studium však nedokončila. Na FAMU vede konzultační dílnu od roku 2002.

118) Doc. MgA. Ivo Trajkov (1965) je česko-makedonský režisér, producent a pedagog, narozený v Makedonii. V roce 1992 dokončil studium filmové a televizní režie na FAMU. Od roku 2003 vyučuje na KSS seminář *Praktické dramaturgie*, od roku 2005 až do současnosti působí jako vedoucí katedry.

119) Drahomíra Vihanová: „Myslím, že Martin Čihák tam vnesl, ale já mu to vůbec nemám za zlé, přílišné bázírování na znalostech, na tom, co kdo četl, a tak podobně. Abych se přiznala, já někdy vůbec nevím, o čem on mluví. Ale možná, že je to pro střihače dobrý.“ [Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 156].

120) Akademický rok 2002/03 představuje vůbec svého druhu výjimečnou situaci (podobnou ve stejném roce zažili i daleko intenzivnější studenti Katedry režie): Nově nastupující studenti prvního ročníku střihové skladby byli na jaře 2002 přijati ještě starým vedením katedry. Na podzim 2002, kdy nastupují do školy, je však na katedře uvítalo již nové vedení, tedy pedagogové, kteří o jejich přijetí nerozhodovali a se kterými se studenti v mnoha případech setkali vůbec poprvé.

121) Zdroje pro tato tvrzení čerpám z elektronické ankety, kterou jsem uspořádal mezi absolventy střihové skladby z těchto let. (Respondenti ankety jsou zároveň členy *Asociace Filmových Střihačů*, která představovala platformu, skrz kterou jsem je oslovil).

Studenti z předchozího období na nově zavedené semináře nechodili, bojkotovali je. Ale měli k tomu z jejich pohledu jasnej důvod. Vyčítali nám, že učíme teorii a kašleme na střih, ale to nebyl záměr. Chyběly velké osobnosti — nejdřív odešel Fišárek a pak Valušiaak — a to byl problém, to jsme tehdy nemohli nahradit. A to studentům určité chybělo.¹²²⁾

Martin Čihák a ponorná řeka didaktiky¹²³⁾

Martin Čihák je do dnešních dnů pro své nevybíravé pedagogické metody a bezprostřední až performativní přístup k probírané látce vůbec nejrozporuplnější osobností katedry.

Někdy ho podezírám, že si s pedagogickým darem zahrává. Zkouší, kolik obecnostvo snese, záměrně se pouští do extrémních výkladů extrémních filmů. Je občas sám učarován a unesen vyzněním své právě vyřčené myšlenky, že už nekontroluje, jestli je to ještě pravda. Je pak pohlcen samotnou seancí, projekcí svých myšlenek do ostatních.¹²⁴⁾

Svoje semináře *Teorie střihové skladby* Čihák rozšířil o zvýšený akcent na teorie sovětské montážní školy, na jejichž myšlenky navazoval jak Kučera, tak Valušiaak. „Montážníci“ tvořili vždy důležitou kapitolu ve výkladu teorie obou dvou pedagogů, ale až Čihák začal od svých studentů vyžadovat jak komplexní orientaci v samotných teoriích, tak i v historických a společenských souvislostech tehdejší doby. Do sylabu výuky zakomponoval i experimentální film, v jehož popularizaci byl vůbec v České republice průkopníkem a jemuž věnoval v roce 2013 knihu *Ponorná řeka kinematografie*.¹²⁵⁾

Čihák ve své knize i během seminářů vyzdvihuje filmovou avantgardu nad narativní kinematografii, kterou — s provokativní nadsázkou — odmítá jako takovou. Jeho učení v tomto ohledu znamená znatelný odklon od Kučery i Valušiaaka. Zatímco Valušiaak se vymezoval především vůči mainstreamové kinematografii a označoval ji za „užité umění“, o filmařích autorech se přesto vyjadřoval příznivě a ve svých nejnovějších *Základech střihové skladby* citoval příklady z filmů Stevena Soderbergha, Stephena Daldryho či Larse von Triera. Naopak o experimentálním filmu se Valušiaak zmiňoval jen letmo a upozorňoval na možná úskalí jeho formalismu.¹²⁶⁾ Kučera se do jisté míry v dílčích textech o avantgardu zajímal, ale nepřikládal jí velkou důležitost.¹²⁷⁾ Lze usuzovat, že experimentální film

122) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

123) *PONORNÁ ŘEKA DIDAKTIKY* (2012) je bakalářský film Tomáše Polenského, který podrobuje nekritické studii pedagogickou metodu Martina Čiháka. Názvem se odvolává k Čihákově knize *Ponorná řeka kinematografie*.

124) Tomáš Doruška, *Jiné cesty*. Diplomová práce. Praha: FAMU 2001, s. 16.

125) Od přehledové publikace Stanislava Ulvera *Západní filmová avantgarda* (1991) představuje *Ponorná řeka kinematografie* vůbec první, původní a obsáhlejší práci věnovanou experimentálnímu filmu, která v českém prostředí vyšla.

126) „Jen náročné experimentální filmy vyžadují od vyspělého diváka, aby ocenil i jejich formální strukturu (která někdy dokonce může být jejich jediným a výlučným tématem!)“ [zvýraznil M. B.]. [Josef Valušiaak, *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 78].

127) Kučera na jednu stranu avantgardní film příliš nerozlišoval („V umění každé dobré dílo jde v čele, prostě protože v umění je avantgardnost samozřejmým předpokladem.“ [Jan Kučera, *Zavedte konečně*

podle nich neodpovídal požadavkům, který na filmová díla kladli, tj. buď obohacovat člověka ve vztahu ke společnosti (Kučera), či obohacovat člověka ve vztahu k sobě samému (Valušiak). Čihák v tomto ohledu experiment naopak obhájí a ve své *Ponorné řece*, v kapitole věnované *strukturálnímu filmu* (který je vůbec nejvzdálenější narativní kinematografii) píše o potenciální síle nenarativní kinematografie:

... nejde o žádné sdělení, ale o sdílení, přesněji *sdílení určitého společného stavu vědomí* [zdůraznil M. B.]. Tady se nám může objevit velmi častá námitka: Vždyť přeci ve filmu jde vždy o to, aby autor (režisér) dosáhl u diváka prostřednictvím zhlédnutí díla svého záměru! U běžného hraného filmu je tento proces značně omezen. Autor, který by i nakrásně chtěl dosáhnout onoho „společného stavu vědomí s divákem“, je omezen příběhem a postavami (herci) — a právě to mu brání v bezprostředním působení.¹²⁸⁾

Ponorná řeka kinematografie, vycházející z Čihákovy disertační práce na filmové vědě, je jeho hlavním příspěvkem mezi akademické publikace,¹²⁹⁾ on sám ji řadí do žánru tzv. „odborné poezie“. Čihák v knize charakterizuje jednotlivé „obory“ experimentálního filmu (toto označení preferuje před „druhy“) a rozděluje je podle způsobu, jakým operují s výrazovými prostředky. Ačkoli je kniha pro studenty stříhu užitečnatelná především jako učební pomůcka pro pochopení tajů, principů a taxonomie experimentálního filmu, jejím nesporným kladem je obrovská míra inspirace. Rozevřívá spektrum vyjadřovacích možností filmu skrze nové *výrazové prostředky* a nabízí neotřelé způsoby, jak nad filmem (a vůbec celou kinematografií) přemýšlet i jak je alternativně tvořit.

V závěrečné kapitole knihy předkládá Čihák svoji vlastní, odvážnou a v jistém ohledu lehce „patafyzickou“ teorii *kinogeometrie*,¹³⁰⁾ kterou zde pro úplnost předkládaných teorií trojice pedagogů ve stručnosti představím. Čihák ve své *kinogeometrii* navazuje na řeckou geometrii a její vrcholnou teorii *kuželoseček*. Podobně jako geometrie je i kinogeometrie pro Čiháka universem — v tomto případě universem filmovým — které lze nahlížet pouze zrakem duševním (stejně jako svět geometrický). Toto filmové universum se Čihákovi

umělecké kino! Přítomnost 8, 1931, č. 17, s. 264]) a experimentální film zase chápal v jeho původním slova smyslu — tedy jako film s nejasným výsledkem, objevující neprozkoumané území. Na druhou stranu ale je Kučera ve svém prvním teoretickém období (1927–1940) řazen mezi avantgardně orientované teoretiky a bývá ideově spojován s avantgardně-poetickým hnutím Devětsilu (Hudec, Szczepanik). Kromě toho, že písemně reflektoval tvorbu předního českého „avantgardisty“ Alexandra Hackenschmieda, také sám Kučera — oproti umělcům Devětsilu — natočil i dva filmy, které bývají řazeny mezi „avantgardní“: *PRAŽSKÝ BAROK* (1931, nedochovaný) a *BURLESKA* (1932, nedokončený). Jan Svoboda usuzuje, že Kučeru nezajímala hlavně „estetická avantgarda“ — tedy taková, která je příliš abstraktní, anebo vůbec nepracuje s předkamerovou realitou — jelikož ta „nemá hluboký zájem na proměně lidského života“ [Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 43]. Ve své *Knize o filmu* Kučera píše, že pouze kreslené grotesky „jsou a vždy byly opravdovou filmovou avantgardou“. [Jan Kučera, *Knihy o filmu*, s. 202].

128) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU 2013, s. 42.

129) Čihák později inicioval i vydání dvou kolektivních publikací, do kterých kromě něj přispěli i studenti a absolventi FAMU: *K tvarozpytu montážních struktur* (2015) a *Distanční montáž Artavazda Pelešjana* (2016).

130) Tuto teorii přibližuje znovu (a o něco zjednodušeněji) v kolektivní publikaci *K tvarozpytu montážních struktur* ve svém příspěvku „Uvedení do tvarozpytu filmových avantgard metodou kinogeometrickou“ (s. 134–145) a rozvíjí ji také v nepublikované práci ke svoji habilitaci na FAMU.

„vyjevuje míti podobu pláště rotačního kužele“¹³¹⁾ a tímto geometrickým útvarem následně autor vede jednotlivé „řezy“. Z těchto řezů rotačního kužele vzniklé *kuželosečky* — v nichž rozeznáváme geometrické tvary kružnice, elipsy, paraboly a hyperboly — přirovnává k daným oborům experimentu. Jde o poetické aplikování matematické vědy na umění — jeho *kuželosečky* jsou v podstatě *metaforami* filmových děl a výrazových prostředků, kterých užívají. Podle Čiháka představuje *kinogeometrie* filmovou teorii (či možná spíše „způsob nahlédnutí filmového universa“), kterou lze aplikovat i na jakoukoli jinou konkrétní množinu filmů, ať už třeba hollywoodskou kinematografii či kompletní dílo režiséra Nicolase Roega.

Čihákova orientace na experimentální kinematografii ovšem neznamena striktní diskontinuitu s tradicí myšlení a učení Kučery i Valušiaaka. Přísná hierarchizace díla, strukturní nahlížení na film, a tedy i chápání filmového díla jako sémantického super-znaku, je pro něj ve výuce poměrně zásadní. Čihák upozorňuje na to, že předpokladem porozumění každému uměleckému dílu je jeho intencionalnost, a proto by jakýkoli prvek umístěný autorem do mizanscény měl mít své odůvodnění (a místo v řádu), jelikož bude divákem jako intencionalní chápán.¹³²⁾ (Při Čihákově radikální aplikaci pak i například značení SPZ na autě hlavního hrdiny.) Čihák proto i u experimentálních filmů (které mohou jevit zdání chaotičnosti) předpokládá jistý řád, vtisknutý autorem. Ve své knize u nich analyzuje výrazové prostředky v jejich provázanosti s vnitřním „obsahem“ díla, kterým ovšem nutně nemusí být konkrétní „sdělení“. Zásadnější odklon od jeho předchůdců tedy nalézáme až zde: Zatímco Kučera chápe film jako „sémantické dění“, vrcholem jehož hierarchie je právě určitá forma *sdělení*, a Valušiaak poukazuje na to, že film může směřovat ještě výše, k něčemu metafyzickému a nesdělitelnému běžnými komunikačními prostředky, u Čiháka se zdá, že vrcholem hierarchie (minimálně v experimentální kinematografii) je kolektivní prožitek, tedy ono výše zmiňované *sdílení*.¹³³⁾

Tento akt *sdílení* je pro něj na jednu stranu silně transcendentální (Čihák je stejně jako Valušiaak hluboce duchovně založený člověk), ale na druhou stranu jsou pro Čiháka (absolventa matematicko-fyzikální fakulty) zcela klíčové i technické aspekty filmu, které spoluutvářejí výslednou diváckou perцепci. Čihák tedy v určitých chvílích činí to, co podle něj činí i *strukturální film*: „Obrací naši pozornost k samotnému aktu percepce, umožňuje

131) Martin Čihák, Uvedení do tvarozpytu filmových avantgard metodou kinogeometrickou. In: Kolektiv autorů, *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: Edice PAF 2015, s. 138. Jde vlastně o nejproblematictější premisu Čihákovy teorie: Proč by mělo mít filmové univerzum tvar zrovna rotačního kužele? Čihák se to snaží při prezentaci své teorie obhájit buď za pomoci komplikovaných tautologií, anebo to vysvětluje skrze vlastní epifanickou zkušenost.

132) I pro Josefa Valušiaaka byla zásadní otázka „Proč?“, kterou se studenty snažil přimět k obhajobě a uvědomění si významu užitých skladebných postupů či zvolených výrazových prostředků. „Na rozborovém semináři Josefa Valušiaaka na Mladé kameře v roce 1980 jsem poprvé v normalizační éře od někoho slyšel otázku po smyslu. Ono tradiční „Proč?“, „Proč jste ten film točil?“, „Co jste tím záběrem zamýšlel?“, „Proč je v záběru to a to?“ [Příspěvek Aleše Odehnala na konferenci České školy střihové skladby v Olomouci, 6. 12. 2019].

133) „Ostatně v uplynulých více než sto letech bylo kino chápáno poněkud zkresleně, v bláhovém domnění, že je odvozeno z pojmu kinematografie. Je ale třeba se dobrat k přehodnocení samého pojmu *kino*, které není založeno v zápisu pohybu, a usadit se v jeho prapůvodním tvaru společně sdíleného života — *κοινοβίος*.“ [Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, s. 23].

nám, abychom si uvědomili, že obraz viděný na plátně je výsledkem našeho vnímání...¹³⁴⁾ Od technického rozměru kinematografie, toho, co je fyzikálně měřitelné a „co se ve skutečnosti nachází na filmovém pásu“, se tak obloukem navrácí k tomu, že utváření výsledného kinematografického obrazu, tedy noetické vnímání filmu (a vlastně i celého světa), je především *sdílený* proces duševní.

Moderní podoba katedry

V roce 2005 odchází Bára Kopecká na mateřskou dovolenou a vedení katedry předává Ivu Trajkovi, který ji vede až do současnosti. Za Trajkova se součástí stálého pedagogického sboru stává její absolvent Tomáš Doruška,¹³⁵⁾ který po Čihákovi přebírá vedení dílny prvního ročníku (a doposud zastává funkci zástupce vedoucího katedry), a režisér Martin Dolenský,¹³⁶⁾ který vede semináře *Filmové gramatiky*.

Ivo Trajkov a semináře „Praktické dramaturgie“

Trajkov se postupně pro své semináře, schopnost *dramaturgické* analýzy studentských filmů a navrhovaná řešení problémů v jejich vyprávění a struktuře stává vyhledávaným pedagogem napříč katedrami. Absolvent režie na FAMU nebyl žákem Josefa Valušia, a stojí tedy poněkud „mimo“ tradici výuky střihové skladby. Jako takový přináší do výuky nové paradigma mimo oblast teorie střihové skladby, která vychází spíše z tradice moderní americké scenáristiky.¹³⁷⁾ Pod pojmem *praktické dramaturgie*, kterou Trajkov vyučuje, můžeme chápat využití poznatků z naratologie ve filmařské praxi. Rozšíření teorie střihové skladby o komplementární dramaturgii se ovšem jeví jako přirozená a nutná součást vývoje oboru.¹³⁸⁾ Trajkov definuje *dramaturgii* jako „organizaci díla v její struktuře“ a jeho *filmová pyramida* vykazuje také hierarchii nápadně podobnou té Kučerově: Vrcholem pyramidy (hierarchie) je *idea* díla (1.), v nižších patrech se pak sestupně nachází *téma* (2.), *příběh* — fabule (3.), *vyprávění* — syžet (4.) a základnu pyramidy tvoří *forma a styl* (5.).¹³⁹⁾ Trajkov ale operuje hlavně s pojmy, které zčásti stojí mimo českou tradici výuky drama-

134) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, s. 23.

135) MgA. Tomáš Doruška (1977) je český střihač, režisér a pedagog. Obor střihové skladby na FAMU absolvoval v roce 2001. Od roku 2006 působí na KSS jako pedagog.

136) MgA. Martin Dolenský (1970–2017) byl český režisér a pedagog. Nejprve studoval na Matematicko-fyzikální fakultě UK (obor matematická analýza), následně na Filozofické fakultě UK (obor bohemistika a anglistika) — obě dvě studia nedokončil. V roce 1998 absolvoval na FAMU studium filmové režie. Od roku 2005 až do své smrti působil jako pedagog na KSS na FAMU, kde vedl semináře *Gramatiky filmového jazyka*. Tragicky zemřel při autonehodě v roce 2017.

137) Trajkov — podobně jako Kučera — zřídka kdy cituje jiné teoretiky či se konkrétně na jejich myšlenky odvolává. Nelze tedy přesně rozlišit, které jeho myšlenky jsou původní a které převzaté. Pravděpodobně jde o jejich vlastní originální syntézu. Oproti Kučerovi však Trajkov svou teorii nefixuje v textu. Kromě seminářů si tak studenti jeho poznatky předávají orálně či ve výpiscích ze seminářů.

138) Nutnosti propojit teorii střihové skladby s dramaturgií si byl vědom i pedagog Ludovít Labík, Valušiačův žák, který v roce 2013 vydal svá vlastní knižní skripta *Dramaturgia střihové skladby*, kde propojil Kučerův (a Valušiačův) teoretický odkaz s praktickou filmovou dramaturgií.

139) Autor filmového díla by měl při jeho konstrukci *filmovou pyramidou* „procházet“ sestupně z jejího nejvyššího patra — tedy od vzniku zamýšlené ideje filmu přes určení tématu, vytvoření příběhu a následného

turgie (a často nemají ani ustálený český ekvivalent): *základní dramatická situace*, *plot point I. a II.*, *insighting incident*, *midpoint twist* atd. Ustanovuje také pět vyprávěcích struktur, které vycházejí ze zahraniční naratologie: *Tří-aktová*, *Epizodická*, *Mozaiková*, *Epická* a *Leporelo*.

Schopnost podrobení vyprávění konkrétního filmu kritické a dramaturgické analýze scénáře se (nejen) díky Trajkovovi stává novou devízou absolventů střihové skladby. Stejně tak i schopnost ve střihně pozměnit původní nedokonalý či disfunkční scénář a příběh vyprávět „jinak“, než bylo původně zamýšleno. Zároveň ale způsobem, aby střihová skladba co nejvíce výtěžila možnosti materiálu, zakryla jeho nedostatky, a přitom zachovala (či maximalizovala) původní autorskou myšlenku.

Rozšíření výuky teorie střihové skladby

Trajkovova dramaturgie je ve výuce oddělena od teorie střihové skladby, jejímž neoficiálním garantem je nadále Martin Čihák. Po překotném období transformace získává teorie od akademického roku 2005/06 daleko jasnější a strukturovanější podobu, je výrazně rozšířena o další semináře a spolu s nimi především o nové teoretické obzory. Rozšiřující semináře vedou noví vyučující, kteří již nejsou absolventy oboru střihové skladby na FAMU a jimi probíraná látka směřuje spíše ven z českého prostředí. Semináře sestávají z exkurzů k filmovým teoriím a teoretikům, kteří se neorientovali na střihovou skladbu a nachází se mimo českou linii uvažování o filmu. Návaznost mezi semináři se ovšem nepodařila uchopit příliš systematicky a koncepčně.¹⁴⁰⁾ Zásadním pedagogickým přínosem rozšířené výuky teorie je především to, že každý z vyučujících přináší ze své vlastní praxe osobitý pohled na teorii a dokáže poznatky vztahovat k řemeslu filmové režie, střihové či zvukové skladby.

V každém ročníku svého studia je student povinen absolvovat jeden navazující seminář teorie. Jejich rozdělení vypadalo v akademických letech 2005/06–2017/18¹⁴¹⁾ následovně:

způsobu jeho zprostředkování skrz syžet až k volbě výrazových prostředků. Každé patro *pyramidy* musí být vždy podřízeno vyššímu patru. Divák naproti tomu při kontaktu s hotovým dílem prochází *filmovou pyramidou* vzestupně — tedy nejprve vnímá ztvárnění pomocí výrazových prostředků, následně si uvědomuje syžet, konstruuje si ho ve fabuli, posléze rozpoznává téma a případně i ideu díla. Tyto dva procesy (při tvorbě a čtení díla) ostatně popisuje i S. M. Ejzenštejn v jedné ze svých statí v *Kamerou, tužkou, perem*.

140) Rozsah teoretických vědomostí, které jsou od studentů předpokládány u státní závěrečné zkoušky — sestávající ze tří tematických okruhů: Teorie střihové skladby, Dějiny střihové skladby a Dramaturgie — představuje svým množstvím doposud spíše ideální a vytoužený stav jejich poznání. Velká část státnicových otázek totiž není dostatečně zpracována do výuky a rozsah látky doporučené studentům k samostudiu — aby se tím tento rozpor překlenul — se jeví jako neadekvátní. V teoretické části státní zkoušky je po studentech ještě vyžadováno vypracování diplomové práce, v praktické části pak musí předložit dva filmy, na kterých spolupracovali jako střiháči. Studenti jsou ale daleko častěji ponoukáni k tomu, aby na státní zkoušku předložili místo druhé spolupráce svůj vlastní režijní počín (bakalářský či magisterský film), na který mají od školy k dispozici i omezené finanční prostředky.

141) Od akademického roku 2010/11 došlo ke změně rozpisu výuky teorie střihové skladby. V jednom lichém zimmním semestru se tak vždy vyučovala pro bakaláře pouze *Teorie II.*, kterou navštěvovali společně studenti 2. a 3. ročníku, a pro magistry *Teorie IV.*, kterou navštěvovali společně studenti 4. a 5. ročníku. V následujícím zimmním semestru sudého roku se pak vyučovala *Teorie III.* společně pro bakaláře a *Teorie V.*

Na bakalářském stupni studia vede *Teorii střihové skladby I.* (pro první ročníky) až do současnosti Martin Čihák. (V letech 2008/09 až 2016/17 vyučoval Čihák v tandemu s Georgym Bagdasarovem.) Úvodní seminář je věnovaný vývoji střihové skladby od počátků kinematografie až po přechod na zvukový film, dále pak sovětské a evropské avantgardě němému filmu. Výuka je zaměřená kromě teorie i prakticky — studenti realizují několik cvičení, z nichž tím nejzásadnějším je vyhotovení fotoscénáře ve stylu vybraného sovětského montážníka. Seminář je pro svou náročnost považován za určitý „prubířský kámen“ prvního roku studia.

Teorie střihové skladby II. vedl v období 2005/06–2017/18 Tomáš Petrání,¹⁴²⁾ který jej koncipoval jako sérii teoretických přednášek, jež rámcově pokrývaly dějiny filmových teorií (a jejich vlivu na střihovou skladbu) od vzniku zvukového filmu. Petrání zdůrazňoval iluzivní charakter kinematografie, zaměřoval se zejména na základy sémiotiky a propojení psychoanalýzy s filmem (Jacques Lacan, Christian Metz).

Na výuce *Teorie střihové skladby III.* se nejprve podílel kolektiv pedagogů (Čihák, Trajkov, Petrání) a přednášky byly věnovány autorským osobnostem kinematografie, které dokázaly reflektovat svá tvůrčí stanoviska (a od nich odvislou práci se střihovou skladbou) ve svých teoretických statích či úvahách (Andrej Tarkovskij, Robert Bresson, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard atp.). Od ak. roku 2010/11 se pak semináře ujal Georgy Bagdasarov,¹⁴³⁾ který přesunul zaměření semináře k rozmanitým teoretikům filmu (Bazin, Deleuze), zvuku (Chion, Schaeffer) i médií (Benjamin, McLuhan).

Na magisterském stupni byla v letech 2005/06–2017/18 *Teorie střihové skladby IV.* a *V.* pojata ještě méně koncepčněji než na stupni bakalářském, semináře navíc probíhaly značně nepravidelně. *Teorie IV.* vedl Tomáš Petrání, který tematicky navázal na svoji *Teorii II.*, a danou látku (dějiny filmových teorií) rozšířil a dále obohatil o mezioborové poznatky. *Teorii V.* v tomto období vedl režisér Martin Dolenský, který nevyučoval teorii podle stanoveného sylabu svého předmětu (film a literatura), ale spíše seminář koncipoval jako rozšíření svého druhého a daleko praktičtější zaměřeného semináře *Filmové gramatiky*, kde studenti například vypracovávali storyboardy k zadaným scénám.

Toto nedávné období katedry je poměrně komplikované sumarizovat z perspektivy rozšiřujících tezí, které by srozumitelně doplňovaly dosavadní výuku teorie střihové skladby či redefinovaly pozici a profesi střihače. Ke studiu je v rozšiřujících seminářích teorie doporučováno bohaté množství české i zahraniční literatury, jejíž výběr se zdá být poměrně eklektický a přinejmenším postrádající sjednocující koncepci. (Namátkou uvedme příklady studijních materiálů z domácích publikací: *Za filosofii fotografie* Viléma Flussera, *Nová filmová historie* editora Petra Szczepanika, *Jazyk, kinematografie, komunikace* Jana

společně pro magistry. Toto neplatí pro *Teorii I.*, kterou navštěvují pouze první ročníky bez výjimky. K opatření došlo z důvodu nízkého počtu studentů a vytížení pedagogů.

142) Doc. MgA. Tomáš Petrání, Ph.D. (1967) je český režisér, pedagog a antropolog. V roce 1992 vystudoval obor dokumentární tvorby na FAMU, kde pak na Katedře dokumentární tvorby také vyučoval. V letech 2005–2017 učil na KSS, kde vedl semináře *Teorie střihové skladby*. V letech 2002–2005 byl na FAMU proděkanem pro zahraniční vztahy.

143) Mgr. Georgy Bagdasarov, Ph.D. (1978) je arménský skladatel, hudebník, teoretik a pedagog, narozený v Kazachstánu. Vystudoval kybernetiku na Technické univerzitě v Kaluze, dále pokračoval ve studiu skladby na Hudební akademii v Moskvě a poté absolvoval Petrohradskou filmovou školu. V roce 2012 dokončil doktorské studium na pražské FAMU. Bagdasarov působil jako pedagog na KSS v letech 2008–2017.

Bernarda. A několik příkladů zahraničních děl: *Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky* Jurije Lotmana, *Poznámky o kinematografu* Roberta Bressona, *Co je to film?* André Bazina.) Katedra střihové skladby přitom v tomto období téměř neprodukuje vlastní publikace, časopisecké články či skripta, které by se snažily zásadní poznatky pro střihovou skladbu písemně fixovat a selektovat. Výjimku v jistém ohledu představuje kolektivní publikace *K tvarozpytu montážních struktur* (2015), iniciovaná Martinem Čihákem, kde se autoři, tzv. „tvarozpytci“, odvolávají ke Kučerově *Knize o filmu* a Valušiakové *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* a kde jsou jejich inspiračním zdrojem i poznatky ze seminářů *praktické dramaturgie* Iva Trajkova. Autoři opět pracují s širokým spektrem literatury z různých příbuzných oborů. Publikace je psána spíše v duchu „odborné poezie“ a klade si jednoduše jiné cíle než systematické utřídění množství literatury a vědních oborů, které se v souvislosti s teorií střihové skladby na FAMU objevovaly.¹⁴⁴⁾ Daleko spíše toto diskursivní a literární řečiště nadále rozšiřují. Metodičtěji uchopenou publikaci představuje následující kolektivní monografie (opět iniciovaná Čihákem) — *Distanční montáž Artavazda Pelešjana* (2016) — tentokrát monotematicky zacílená na dílo a montáž arménské- ho režiséra.

Období od roku 2002 na KSS až do současnosti — navzdory jejímu ideovému zacílení na teorii střihové skladby — nepřineslo z hlediska původních publikací věnovaných teorii nic, co by nahradilo či významněji doplnilo Kučerova a Valušiaкова skripta. Ta proto nadále ve výuce střihové skladby zastávají klíčovou roli. Navzdory své zastaralosti z hlediska technologického vývoje (a v jistém ohledu i filmové řeči a stylu) však stále slouží svému záměru, se kterým byla vypracována, tedy uplatňovat teorii střihové skladby v praxi.

Současnost

Rok 2017 byl pro Katedru střihové skladby tragický. V dubnu umírá při automobilové nehodě režisér Martin Dolenský. Drahomíra Vihanová zesnula v prosinci téhož roku. Množství pedagogických úvazků je postupně sníženo i odchodem Georgye Bagdasarova a Tomáše Petráně. Situace se výrazně podepisuje na seminářích *Teorie střihové skladby II.–V.*, které nemá pro vytíženost ostatních kmenových pedagogů kdo vyučovat. V roce 2018/19 tak zastává výuku teorie autor tohoto článku — střihač a doktorand Michal Böhm. V akademickém roce 2019/20 pak začíná semináře *Teorie střihové skladby II.–V.* vyučovat filmový teoretik Zdeněk Hudec,¹⁴⁵⁾ čímž je porušena dosavadní zvyklost, kdy *Teorii střihové skladby* vedli filmaři z praxe. Nastává tím jistý odklon od původní kučerovské tradice výuky teorie pro její praktické uplatnění, o kterou se snažili vyučující před Hudcem. Novým cílem Hudcových seminářů je snaha studenty spíše systematicky vzdělávat v oblasti filmové teorie, s důrazem na komplexní pochopení vývoje myšlení o střihové skladbě. Hudec zavádí do výuky také metodičtější výběr povinné literatury a doporučuje studentům k četbě i současné zahraniční učebnice spolu s moderními studiemi střihové skladby.

144) Metodologicky nejvíce ukotvený text, který by mohl případně sloužit jako výuková skripta pro studenty střihové skladby, představuje příspěvek Tomáše Polenského *Narativní trhlíny a jejich kompenzace*.

145) Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D. (1971) je český filmový teoretik a pedagog. Vystudoval divadelní a filmová studia na Univerzitě Palackého v Olomouci v roce 1999, kde také v letech 2003–2019 vyučoval. Od roku 2019 vyučuje teorii střihové skladby na KSS.

V pedagogickém sboru praktických seminářů nastává jistá generační obměna: Na katedru v posledních letech přicházejí (a zase odcházejí) vyučovat praxi střiháči mladších generací (a absolventi střihové skladby na FAMU). V současnosti vyučuje praxi Adam Brothánek, Michal Reich a nově Šimon Špidla. Bývalými pedagogy jsou např. Janka Vlčková a Ota Šenovský.

Kontinuita a tradice výuky Katedry střihové skladby

Teorie střihové skladby si na KSS prošla několika etapami, které byly svázány s jejími vyučujícími. Vlastní teoretický systém Jana Kučery byl nejen poměrně unikátním jevem v českém prostředí, od otevření oboru střihové skladby na FAMU se stal také integrální součástí výuky. Kučera rozpracoval celý systém fungování kinematografického díla a jeho vehikula střihové skladby, přičemž stavěl na teoriích sovětské montážní školy a odvolával se na poznatky a sémiotické systémy českých strukturalistů. Kladl přitom důraz na společenský rozměr filmů a zodpovědnost jejich tvůrců, a především upozorňoval na nutnost řádu. „Co se týče Kučerovy teorie, tak to máme všichni střiháči v sobě zakódované a na tom stavíme. A velký podíl Valušiaka byl v tom, že to zjednodušil pro tu každodennost,“¹⁴⁶ shrnuje Jan Mattlach.

Valušiak, který jako jediný teorii vyučoval od Kučerovy smrti v roce 1977 až do roku 2002, vybíral z Kučerova teoretického (mnohdy až filozofického) fundamentu hlavně to, co bylo možné uplatnit ve střiháčově praxi. Výuku také rozšířil o novou funkci střihové skladby jako nástroje *sdělení nesdělitelného*, kterou odvozoval od „duchovního“ rozměru umění. Stejně jako Kučera i Valušiak vnímal nutnost řádu a hierarchie díla, které střiháč dociluje za pomoci *řad a souřadí*.

Martin Čihák, spíše než aby v teorii metodologicky navázal na své „předchůdce“, se zasloužil o reorganizaci a rozšíření výuky teorie. Spolu s dalšími pedagogy se na KSS pokusil, čtrnáct let po sametové revoluci, konečně propojit české teoretické prostředí se zahraničními teoriemi 20. století. Tento proces ovšem probíhal poměrně chaoticky a nová látka spíše rozšiřovala různorodé obzory studentů často bez jasného vztahu ke střihové skladbě. Daleko ukázněnější a systematictější výuku teorie střihové skladby proto nyní zavádí Zdeněk Hudec. V novém tisíciletí tak největší vývojový posun v teoretické výuce spočívá v provázání teorie střihové skladby s praktickou dramaturgií, kterou zavedl Ivo Trajkov.

Uvažování o střihové skladbě se na KSS doposud vyvíjelo spíše organicky než s plným vědomím „kučerovské“ tradice a kontinuity, ke které by se častěji odkazovalo ve výuce či teoretických textech. Od nového tisíciletí žádné nové teoretické texty o střihové skladbě na KSS ani nevznikají, a neexistuje tedy téměř žádné písemné odvolávání se na tuto tradici — výjimku představují sborník *K tvarozpytu montážních struktur* a konference na PAFu *Česká škola střihové skladby* věnovaná odkazu Jana Kučery (kterou by mělo doprovázet v roce 2021 vydání stejnojmenného sborníku). Pokud si odmyslíme povinnost četby Kučerovy *Střihové skladby ve filmu a televizi*, podnětné myšlenky zakladatele oboru jsou studentům předkládány spíše již transformované, aktualizované; jistá kontinuita s Kučerou

146) Rozhovor s Janem Mattlachem vedl Michal Böhm, 11. 2. 2020.

tak přetrvává, ale ve výuce je přítomna spíše v jejím „genetickém kódu“. Samotná tradice výuky KSS tak možná nespočívá tolik v kontinuálním a kvalitativním vývoji teorie, ale spíše ve způsobu praktické výuky — během které se zároveň teorie uplatňuje, ale více intuitivně — a způsobu, jakým jsou střiháči vedeni k tomu, aby vnímali a definovali sami sebe: tedy jako režisérova nejbližšího partnera a zároveň jeho ostrého kritika (což je písemnou definicí Kučery jako Valušiaka). Podstatným znakem tradice výuky se jeví i možnost svobodné autorské realizace svých vlastních filmů, kterou v takové míře na jiných filmových školách studenti střihu nemají.¹⁴⁷⁾ Pokud se tedy snaha této studie doložit *kontinuitu* vývoje a výuky teorie střihové skladby na KSS může jevit jako nepřilíš přesvědčivá, přesto byla alespoň objasněna *kontinuita* specifické výuky střiháčů na KSS, kteří jsou vedeni k tomu, o střihové skladbě — a filmu vůbec — teoreticky a samostatně přemýšlet a utvářet svůj osobitý autorský přístup.

Studie vznikla v rámci projektu Studentské grantové soutěže „Česká škola střihové skladby“, který byl podpořen z prostředků MŠMT poskytnutých Akademii múzických umění v Praze na specifický vysokoškolský výzkum v roce 2019.

Citované filmy:

Adam Kadmon (Jan Daňhel, Martin Čihák, 1994), *Burleska* (Jan Kučera, 1932), *Helimadoe* (Jaromil Jireš, 1992), *Naše zahrádka* (Jan Daňhel, Martin Čihák, 1993), *Neustadt* (Jan Daňhel, Martin Čihák, 1992), *Noc* (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961), *Ponorná řeka didaktiky* (Tomáš Polenský, 2012), *Pražský barok* (Jan Kučera, 1931), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1969).

Michal Böhm (1988) je povoláním filmový a televizní střiháč. Je doktorandem na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde vystudoval obor střihová skladba. Ve své teoretické diplomové práci se věnoval tématu filmového minimalismu. V rámci svého současného studia připravuje disertační práci *Montáž Nicolase Roega*. Příležitostně vyučuje na FAMU a přispívá do tištěných periodik *Cinepur*, *A2* a *Film a doba*. (Kontakt: bohmk@gmail.com).

147) Způsob výuky střihové skladby na FAMU je dokonce natolik specifický — jak v teorii, tak praxi — že svým uspořádáním a pojetím ovlivnil i nově vzniklé katedry (ateliéry) střihové skladby u nás i na Slovensku: Ateliér střihové skladby, který vznikl na Zlínské Univerzitě Tomáše Bati v roce 2008, Ateliér střihové skladby na bratislavské VŠMU, který vznikl již v 80. letech. Spoluzakladatel obou ateliérů a absolvent KSS, Ludovít Labík, se na tradici výuky KSS odvolává a nedává při tom zapomenout na jejího dalšího klíčového pedagoga Aloise Fišárka: „Všichni ti, co rozhodovali o koncepci ateliéru střihové skladby na VŠMU, jsou absolventi FAMU. Přinesli si z toho prostoru humanismus od Valušiaka a Fišárka, i filozofii autorských projektů. Ten odkaz je na mentální úrovni fakticky velice odlišný od například amerického prostředí, kde se vyučují především vazby, a kde se třeba princip dramaturgie a vlastní tvorby zanedbává. Spousta mých studentů z různých generací teď učí to, co se naučili ode mě. A já jsem se to naučil od Fišárka a Valušiaka. Všechny ty další generace v ateliéru střihové skladby na VŠMU jsou vlastně mentálně vygenerované z myšlenek, které vznikly na FAMU.“ Rozhovor s Ludovítem Labíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020.

SUMMARY

Didactics of Composition and Order*Development of Teaching Editing Theory at FAMU***Michal Böhm** (The Academy of Performing Arts in Prague)

This study aims to research the progression of film editing theory education at the Department of Editing at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague from 1964 to the present. The study focuses on the didactics of editing theory — which concerns the analysis of the textbooks, syllabus of study and practical education — and through it uncovers the intellectual transformation of the editing theory itself. This transformation occurred in a historical context and was deeply influenced by the institutional development of the Department of Editing. Thus, the secondary intention of this study is to briefly summarize the history of the department along with its most important figures, who defined the teaching and reflection of editing theory. The key person to the whole study is Jan Kučera, an important Czech film theoretician, who established the Department of Editing at FAMU and laid the foundation of the editing theory from which Josef Valušiak and Martin Čihák — his future successors, theory teachers and other important figures of this study — draw upon to the present. One of Kučera's essential premises of editing and film theory overall was the semantic hierarchy and semiotic structure of the work of art, and this notion still defines the thinking of editing students. This study also covers the question of whether there is a continuity and tradition in the teaching of editing theory (which this study prefers over education of editing practice) at the Department of Editing at FAMU and reflects this unique pedagogical approach.

key words: theory of film editing, Department of Editing FAMU, pedagogy, Jan Kučera, hierarchy

klíčová slova: teorie střihové skladby, katedra střihové skladby FAMU, pedagogika, Jan Kučera, hierarchie