



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Disertační práce

**Střihová analýza filmů české nové vlny:
Tvorba režiséra Hynka Bočana**

**Film Editing Analysis of the Czech New Wave:
Films by Director Hynek Bočan**

Autor: **MgA. Bc. Libor Nemeškal**

Studijní program: P8206 Výtvarná umění

Studijní obor: 8206V102 Multimédia a design

Školitel: prof. MgA. Ludovít Labík, ArtD.

Zlín, červen 2015

© Libor Nemeškal

Publikace byla vydána v roce 2015.

Klíčová slova: *střihová skladba, česká nová vlna, Hynek Bočan*

Key words: *film editing, Czech New Wave, Hynek Bočan*

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Střihová analýza filmů české nové vlny: Tvorba režiséra Hynka Bočana* vypracoval pod vedením školitele samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Plná verze práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

25. června 2015

.....
MgA. Libor Nemeškal

„Tento text je kombinací teoretického a historického diskurzu s ‚příměsí‘ poznatků z vlastní tvůrčí i výzkumné činnosti. Doufám, že se mi jej podařilo alespoň částečně ‚sestříhat‘ tak, aby čtenáře nenudil či aby se v něm úplně neztratil.“

(Libor Nemeškal, 4. 5. 2015)

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji zejména svému školiteli prof. MgA. Ľudovítu Labíkovi, ArtD., za vstřícnost a ochotu při čtyřletém vedení mého doktorského studia. Veliký dík si zaslouží také doc. Mgr. Peter Štarchoň, Ph.D., za konzultaci možností metodických přístupů k teoretické práci, doc. MgA. Jana Janíková, ArtD., za poskytnutí jiného pohledu na analýzu filmů, režisér Hynek Bočan za pomoc při realizaci projektové části práce, Mgr. Johana Breburdová za jazykové korekce a Bc. Petra Lamborová za všemožnou asistenci při zdolávání nástrah doktorského studia. V neposlední řadě chci poděkovat také manželce Markétě, synovi Jáchymovi a svým rodičům za jejich trpělivé porozumění a ohromnou podporu, bez které bych to nikdy nezvládl...děkuji!

ABSTRAKT

Přestože je problematika české nové vlny filmovou historiografií a kritikou relativně hojně reflektována, samotné téma její stříhové skladby, vnímané skrze analýzu jednotlivých děl i potenciální společné trendy, bylo doposud veskrze opomíjeno. Autor textu se pokouší zaplnit tuto mezeru a zároveň navázat na projekt mapování české filmové historie prostřednictvím stříhové a dramaturgické skladby. Konkrétně se přitom zaměřuje na stříhovou analýzu tvorby režiséra Hynka Bočana v 60. letech 20. století, která bývá v souvislosti s fenoménem české nové vlny často upozadována, či dokonce úplně zapominána. Nedílnou součástí práce je také přestřih devítidílného seriálu *Záhada hlavolamu* pod vedením režiséra Bočana do podoby celovečerního filmu a tematická kolekce audiovizuálních děl v minimální délce 60 minut, na kterých se autor práce podílel jako střihač.

ABSTRACT

Although the issue of the Czech New Wave might seem frequently reflected by film historiography and criticism, the topic of its editing, perceived through the analysis of individual works and potential common trends, has been relatively neglected. The author of the text is trying to fill this gap and continue with his project of mapping Czech film history using the context of film editing and dramaturgy. He focuses specifically on film editing analysis of movies by director Hynek Bočan, who is – in association with the phenomenon of the Czech New Wave – often pushed into the background or even completely neglected. An integral part of the thesis is also a re-cut of the TV series *Záhada hlavolamu* directed by Bočan into a feature film and a thematic collection of audiovisual works in a minimum length of 60 minutes.

OBSAH

Poděkování **3**

Abstrakt **4**

Abstract **4**

Obsah **5**

1. Úvod **7**

2. Stříhová analýza jako výzkumná metoda **9**

2.1 Vznik a dosavadní vývoj metody **9**

2.2 Teoretická východiska stříhové analýzy **12**

2.3 Možnosti stříhové analýzy – revize konceptů **24**

2.4 Struktura možností stříhové analýzy **29**

2.5 Možnosti stříhové analýzy – vertikální, horizontální a percepční oblast **31**

2.5.1 Vertikální struktura **31**

2.5.2 Horizontální struktura **37**

2.5.3 *Divák-střihač* v procesu stříhové analýzy **44**

2.6 Aplikace metody stříhové analýzy do praxe **50**

3. Stříhová skladba české nové vlny **54**

3.1 Česká nová vlna **54**

3.2 Stříhová skladba ve filmech české nové vlny **60**

3.2.1 Stříhová skladba vrcholně klasického období **60**

3.2.2 Vnitřní logika výstavby filmů nové vlny **63**

3.2.3 Skladebné principy filmů nové vlny **66**

3.2.4 Střihači v 60. letech **86**

3.3 Tvorba režiséra Hynka Bočana v 60. letech **97**

3.3.1 Hynek Bočan **98**

3.3.2 Studentská léta na FAMU **100**

3.3.3 *Nikdo se nebude smát* (1965) **104**

3.3.4 *Soukromá vichřice* (1967) **115**

3.3.5 *Čest a sláva* (1968) **125**

3.3.6 *Past'ák* (1969/1990) **134**

3.3.7 Exkurz: Bočan a foglarovská tematika **145**

3.3.8 Stříhové postupy ve filmech Hynka Bočana **149**

4. Závěr **166**

Projektová část: Stříhová skladba celovečerního filmu *Záhada hlavolamu* **168**

Praktická část: Tematický soubor audiovizuálních děl v minimální délce 60 min., stříhová skladba **175**

Seznam použité literatury **180**

Seznam obrázků **188**

Přílohy **193**

Seznam publikační, projektové a tvůrčí činnosti autora (2011–2015) **194**

Odborný životopis autora **201**

1. ÚVOD

Pojem „česká nová vlna“ bývá filmovými historiky používán k pojmenování generace československých filmových tvůrců začínajících aktivně působit především v 60. letech 20. století a rovněž jejich tvorby. Mezi nejznámější představitele této generace patří například Miloš Forman, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Jan Němec a další. Jejich filmy si ve druhé polovině 60. let vysloužily mezinárodní prestiž a uznání, blízcí se svým významem a dopadem italskému neorealismu či francouzské nové vlně.¹

Přestože je problematika české nové vlny filmovou historiografií a kritikou relativně hojně reflektována, samotné téma stříhové skladby, vnímané prostřednictvím analýzy jednotlivých děl i skrze potenciální společné trendy, bylo doposud většinou opomíjeno. V rámci své disertační práce bych se tudíž chtěl pokusit zaplnit tuto mezeru a zároveň navázat na projekt mapování české filmové historie skrze kontext stříhové a dramaturgické skladby.

Konkrétně bych se přitom chtěl zaměřit na mapování tvorby režiséra Hynka Bočana 60. let 20. století. V kontextu filmařů české nové vlny bývá tento tvůrce často upozadován, či dokonce úplně zapomínán. Zatímco například filmová historička Stanislava Přádná Bočana řadí mezi takzvané „outsidery“ české nové vlny², Ivan Sviták o něm píše jako o představiteli tzv. „druhého sledu“³. Antonín J. Liehm jej zase označuje jako „nejmladšího z celé ‚vlny‘, která k němu zaujímala občas postoj oktávánů k sextánovi“⁴ apod. Bočanovy snímky však byly v době svého vzniku velice dobře hodnoceny českou i zahraniční filmovou kritikou. Mezi vrcholná uznání patří Velká cena na MFF v Mannheimu 1965, cena kritiky v Oberhausenu 1966 (obě za film *Nikdo se nebude smát*), ocenění Trilobit 1967 za film *Soukromá vichřice* a Passinettiho cena italské filmové kritiky za snímek *Čest a sláva* na MFF v Benátkách v roce 1968.⁵

Hlavním cílem této práce je tudíž bližší pohled na tvorbu tohoto – doposud dle mého názoru opomíjeného – autora české nové vlny. Filmy režiséra Hynka Bočana v 60. letech navíc vykazují zajímavý a na tehdejší dobu inovátorský přístup k pojetí stříhové skladby. Z toho důvodu chci dané snímky podrobit vlastní

¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 13. ISBN 978-807-3095-802.

² PŘÁDNÁ, Stanislava. „Outsideři“ v českém filmu 60. let. Hynek Bočan (přednáška). Praha: FF UK, 20. 3. 2007.

³ SVITÁK, Ivan. Hrdinové odcizení. *Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny. Film a doba* 13, 1967, č. 2, únor, s. 60–67.

⁴ Cit. LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 326. ISBN 80-7004-100-5.

⁵ Srov. HORÁK, Ota. Dva, kteří zahodili svůj talent aneb Past na tvůrce Pastáku [online]. *Cinepur*, 5. 9. 2012 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=208>. *Český hraný film*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 311, 448. ISBN 80-700-4115-3.

metodě formálního, dramaturgického a tematického rozboru, kterou jsem nazval stříhovou analýzou. Neméně podstatným cílem je tedy pokus o ustavení stříhové analýzy⁶ jako specifické výzkumné metody, která bude – pokud možno – aplikovatelná na rozbor jakéhokoliv audiovizuálního dramatického díla. V této souvislosti plánuji navázat na dílčí výsledky své diplomové práce *Stříhová skladba ve filmech české avantgardy*⁷, kde jsem se již pokusil – avšak ne příliš koncepčně – identifikovat klíčové determinanty a aplikovat tuto metodu do praxe. V neposlední řadě je mým cílem navázat spolupráci s režisérem Bočanem na postprodukcí audiovizuálního projektu. Konkrétně se jedná o přestřih devítidílního seriálu z 60. let *Záhada hlavolamu* do podoby celovečerního filmu. V projektové části budu mimo jiné zkoumat formální, skladebné i dramaturgické rozdíly mezi televizním a filmovým, respektive seriálovým a celovečerním zpracováním shodné látky.

Teoretická část práce je rozdělena na dva základní oddíly. V prvním z nich definuji teoretická východiska a možnosti ustavení metody stříhové analýzy. Vycházím přitom zejména z kombinace strukturalistických a neoformalistických přístupů k rozboru a struktuře filmu, přičemž využívám východiska nejen z evropského, ale i z amerického prostředí. Zmíněné diskurzy se však mohou od české filmové teorie i praxe značně odlišovat. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl metodu stříhové analýzy vyzkoušet právě na vybraných filmech české nové vlny, které v sobě implikují a kombinují velice specifický tematický, formální i stylistický ráz. V druhé části textu se již věnuji přímo stříhové skladbě české nové vlny. Zde vycházím z vnitřní logiky výstavby filmů a pokouším se definovat a kategorizovat stěžejní skladebné principy. Právě na jejich výskyty se pak zaměřuji při stříhových rozbořech Bočanových filmů, které však pouze neanalyzuji, ale i hodnotím z pohledu *diváka-střiháče*.

Výše nastíněná koncepce disertační práce *Stříhová analýza filmů české nové vlny: Tvorba režiséra Hynka Bočana* by tak dle mého názoru měla přispět nejen snaze o mapování české filmové historie, ale také k rozvoji stříhové analýzy jako možného metodického prostředku kritického pohledu na audiovizuální dílo.

⁶ Jako novodobý manifest k zavedení této metody bych označil nepublikovaný článek Petra Szczepanika, jehož část byla uvedena v odborném periodiku *Cinepur*. SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16–17.

⁷ NEMEŠKAL, Libor. *Stříhová skladba ve filmech české avantgardy třicátých let 20. století*. Zlín, 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce doc. MgA. Ludovít Labík, ArtD.

2. STŘIHOVÁ ANALÝZA JAKO VÝZKUMNÁ METODA

„V této snaze o analýzu filmových prostředků bychom měli být ještě důslednější: vybírat z různých filmů nikoliv celé fragmenty, ale pouhé obrazy. A nikoliv obrazy zpodobňující styl obecně, ale přímo jeho určitou vlastnost, fotogenickou vlastnost.“⁸

(Jean Epstein)

2.1 Vznik a dosavadní vývoj metody

Neexistuje filmová analýza bez přístupu. Mezi premisy, se kterými k filmu přistupujeme, může například patřit náš pohled na celkovou skladbu snímku, na jeho divácké přijetí, na vztah filmu k celku světa apod. Bez ohledu na tyto vstupní předpoklady je však více než žádoucí, abychom svůj přístup definovali předem a pokusili se tak eliminovat jeho nahodilost či rozporuplnost.⁹

Můj osobní přístup k filmu je přístup filmového střihače. Na filmy se dívám prizmatem návaznosti záběrů, střihové interpunkce, vývoje jednotlivých motivů i celkové dramaturgie. Přestože se nejedná o přesně kodifikovaný přístup k audiovizuálnímu dílu, nejenže mi poskytuje celkem konzistentní měřítko více než jednoho uměleckého díla, ale zároveň jej mohu sdílet i s dalšími diváky z relativně obsáhlé obce filmových střihačů, s ostatními *diváky-střihači*. Vzhledem k této skutečnosti je pro mě více než zarážející, že je střihová skladba v současné kritické i teoretické reflexi zanedbávána, marginalizována či úplně opomíjena. Zatímco v první polovině 20. století byla „střihová skladba“ či „montáž“ klíčovým filmověteoretickým pojmem, počínaje sémiotikou je postupně zastupována termíny jako „jazyk“, „sutura“, „syntagmatika“ nebo „narace“.¹⁰ Tyto koncepty sice mohou lépe sloužit funkci jednotlivých teoretických modelů, avšak stále více se vzdalují od myšlenkových pochodů a přístupu *diváka-střihače*. Aby však bylo vůbec možné o takovém přístupu uvažovat či jej dále rozvíjet, je nutné stanovit soubor postupů, jež bude možné využít ve vlastním analytickém procesu – tedy příslušnou metodu.

Na myšlenku potřeby nové metody mě před lety přivedla série článků uveřejněná ve dvacátém pátém čísle časopisu *Cinepur*¹¹, tematicky věnovaném filmové skladbě. V úvodní studii se zde Petr Szczepanik zabýval montáží jako nejvíce zanedbávanou oblastí reflexe filmového stylu. Následoval výčet potenciálních možností, kam by se přemýšlení o střihové skladbě mohlo ubírat.

⁸ Cit. EPSTEIN, Jean. *Poetika obrazů*. Praha: Hermann a synové, 1997, s. 158.

⁹ Srov. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5–6.

¹⁰ SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16.

¹¹ *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16–25.

Jednalo se o jakýsi manifest návratu k teoretické reflexi montáže. Ten mě mimo jiné zaujal sugestivními otázkami, na které jsem chtěl znát odpověď: „*Kdo dnes patří k mistrům montážního stylu, kdo používá montáž nejen jako nástroj narativní konstrukce, ale také jako prostředek myšlení a exprese? [...] Kterí střihači jsou dnes [a byli v minulosti] svébytnými umělci v českém a světovém filmu?*“¹² Na úvodní článek navazovaly rozборы konkrétních děl – Spielbergova snímku *Minority Report* a filmů Alfreda Hitchcocka.¹³ Autorům zmíněných analýz se však podařilo oprostít od zažitých teoretických modelů pouze částečně. Používáním komplikovaných opisů stříhových a dramaturgických postupů¹⁴ jako by se ztrácelo úvodní nadšení z návratu k reflexi filmové montáže. „*Přemýšlení a psaní o montáži by proto mohlo otevřít přímou cestu novému pohledu na filmovost současného filmu, byť by se tato filmovost mohla ukázat jako něco hybridního,*“ píše Petr Szczepanik ve svém „manifestu“. Proč tedy nevytvořit metodu, která by se pokoušela onu přímou cestu novému pohledu na filmovost otevřít? Metodu, jež by kladla důraz na skladebné postupy, avšak zároveň by terminologií i použitými principy psaní vycházela z přístupu *diváka-střiháče*? A tak vznikla myšlenka stříhové analýzy.

Zpočátku bylo nutné si především stanovit základní požadavky na nově vznikající metodu stříhové analýzy. Co vše by měla obsahovat a pro koho je primárně určena? Z úvodní úvahy vyvstaly následující dva stěžejní požadavky:

- 1) Přehledné a logické členění termínů a postupů.** Každá z kategorií by přitom měla být analyzovatelná samostatně i v kombinaci s dalšími kategoriemi. Navržení postupu užití metody. Nemělo by se však jednat o fixovanou metodu, ale o sumarizaci a utřídění série skladebných pravidel, postupů a úkonů, jež je možné flexibilně uplatňovat při reflexi stříhové skladby a uvažování o ní.

¹² Cit. SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16.

¹³ ČESÁLKOVÁ, Lucie. Tušitelství jako smyčka imaginace a narace. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 18–21. LOSKA, Krysztóf. Hitchcockova montáž ve službách napětí. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 22–25.

¹⁴ Příkladem za všechny může být analýza motivu narativní kapsy ve filmu *Minority Report*: „*Narativní kapsa u Genneta splývá s ‚narativem v narativu‘, přesto nelze anachronii jako narativní kapsu chápat obecně pouze jako zdroj okrajových sdělení. Vždyť především v narativech tradičních detektivek s tajemstvím se detektiv, potažmo divák, dozvídá prostřednictvím analeptických výpovědí zásadní informace potřebné k vyřešení případu. Definice anachronie jako ‚narativu v narativu‘ tak sice odkazuje k existenci primárního /centrálního/ a sekundárního /okrajového/ narativu, ovšem tato primárnost či sekundárnost vyplývá výhradně z nadřazenosti časové /sekundární události se profiluje jako předcházející či následující vzhledem k události primární/, a proto nemůže být zaměňována s nadřazeností informativní.*“ Cit. ČESÁLKOVÁ, Lucie. Tušitelství jako smyčka imaginace a narace. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 20.

- 2) **Využitelnost pro diváka-střihače.** Použití termínů, které střihač ovládá. Využitelnost pro vlastní stříhovou praxi. Četba každého textu poskytuje přesnější a ucelenější pochopení filmové řeči a umožňuje střihači racionálnější a uvědomělou práci s audiovizuálním materiálem. Střihač schopný si vytvářet vlastní stříhovou analýzu v hlavě již při sledování filmu. Ta nikdy nebude shodná s analýzou jiného *diváka-střihače* – stejně jako nebudou identická dvě díla, která tito střihači vytvoří z totožného vstupního materiálu. Bude však za využití shodné terminologie vycházet z obdobných teoretických východisek, díky čemuž by měla být obecně přístupná *diváku-střihači*.

O první komplexnější ustavení a aplikaci metody stříhové analýzy jsem se pokusil ve své studii *Stříhová skladba ve filmech české avantgardy 30. let 20. století*.¹⁵ Vycházel jsem přitom ze základní stříhové a dramaturgické terminologie, definované zejména Josefem Valušiakem, Jerzym Płażewským a Janem Kučerou.¹⁶ Jejím prostřednictvím se mi podařilo relativně funkčně porovnat a roztrdit více než dvě desítky snímků. Aplikovat identickou podobu této metody na celovečerní hraný film však nebylo možné, jelikož zkoumané snímky nevykazovaly – vzhledem ke svému avantgardnímu směřování – dostatečnou míru narace, a navíc se veskrze jednalo o filmy krátkometrážní. Následovaly dílčí filmové rozborů jako *Mléčná dráha: ambientní film*, *Stříhová analýza filmu Synekdocha, New York* či *Do pivnice: stříhová analýza*, na kterých jsem se pokoušel svůj analytický přístup dále upevňovat a rozvíjet – zejména o filmovou dramaturgii. Na vývoj metody v tomto období rovněž měla vliv sémiotická a neoformalistická teorie. S jejich využitím jsem mohl audiovizuální díla systematicky podrobit bádání prostřednictvím široké škály otázek v relaci se sadou nedogmatických předpokladů. Zkoumáním dílčích fenoménů bylo možné najít obecnější teze a abstraktnější definice. Jejich validita však zůstala tzv. „otevřeně uzavřená“, díky čemuž bylo možné počítat se zpochybněním a neustálou modifikací.¹⁷ Tyto skutečnosti se ukázaly být pro analýzu stříhové skladby, jež se vyznačuje množstvím výjimek a abnormalit z ustálených kánonů,

¹⁵ NEMEŠKAL, Libor. *Stříhová skladba ve filmech české avantgardy třicátých let 20. století*. Zlín, 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD.

¹⁶ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: AMU, 2005. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. KUČERA, Jan. *Skladba ve filmu a v televizi*. 2. rozšířené vydání. Praha: Československá televize, 1971. 260 s. KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. 2. rozšířené vydání. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946. 223 s.

¹⁷ Srov. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5–6. SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Neoformalismus a textová analýza* [učební text]. Praha: FF UK, 2007, 4 s.

více než žádoucí. Především zásluhou vlivu neoformalismu se metoda stříhové analýzy stala spíše sérií předpokladů, nových úhlů pohledu a možností tázání se.

Na další rozvoj metody měla v neposlední řadě vliv i možnost zadávat témata teoretických absolventských prací. V této souvislosti bych za všechny zmínil bakalářskou práci Davida Lorenze *Možnosti stříhové analýzy*¹⁸, kterou jsem pedagogicky vedl. Na základě definovaných teoretických východisek si v ní autor kladl za cíl vytvořit funkční schéma, dle něhož by bylo možné analyzovat a dělit jednotlivá audiovizuální díla. Ačkoliv závěrečná aplikace zvolené metody na konkrétní snímky skončila z mého pohledu daleko před vytyčeným očekáváním, Davidu Lorenzovi se v této studii relativně úspěšně podařilo zkompileovat teoretické podklady pro metodu stříhové analýzy.¹⁹

Četba odborných textů, konzultace teoretických prací, vlastní stříhová a dramaturgická praxe, psaní filmových analýz i následná revize dosavadních hypotéz, to vše mi pomohlo utřídit si některé myšlenky a postupy, které bylo nutné pro potřeby metody ještě upravit či doplnit. Zároveň jsem – díky současné dostupnosti zahraničních textů – měl možnost čerpat z relativně hojného množství odborné literatury, shrnující a vysvětlující definice jednotlivých stříhových a dramaturgických postupů i úkonů. Z toho důvodu se v další části této práce pokouším vyvarovat jejich strohému výčtu a popisu a omezují se pouze na celkový nástin teoretických východisek metody stříhové analýzy, kterou je stále nutno brát spíše jako teoretickou aktivitu než fixovanou metodu či teorii.

2.2 Teoretická východiska stříhové analýzy

V teoretické literatuře se vyskytuje velké množství pokusů o zavedení klasifikací, jejichž tvůrci si stanovili za cíl vypočítat a utřídit různé druhy montážních spojení. Již na začátku 20. let 20. století tak například Jean Epstein uvažoval o významu spojování detailů a o rytmizaci stříhové skladby. Rozlišil přitom *rytmizované úseky* (vnější rytmus) a *rytmus psychologický* (vnitřní rytmus a dramaturgie).²⁰

Ruský tvůrce a teoretik filmu Vsevolod Pudovkin roztrídil montáž do pěti základních typů: montáže *kontrastní* (bída – bohatství), *paralelní* (ledy se pohnuly – manifestace), *intelektuální* (masakrování dělníků – porážení dobytka), *synchrónní* (dvě navzájem na sobě závislé akce) a *montáže refrénu*.²¹ Sergej

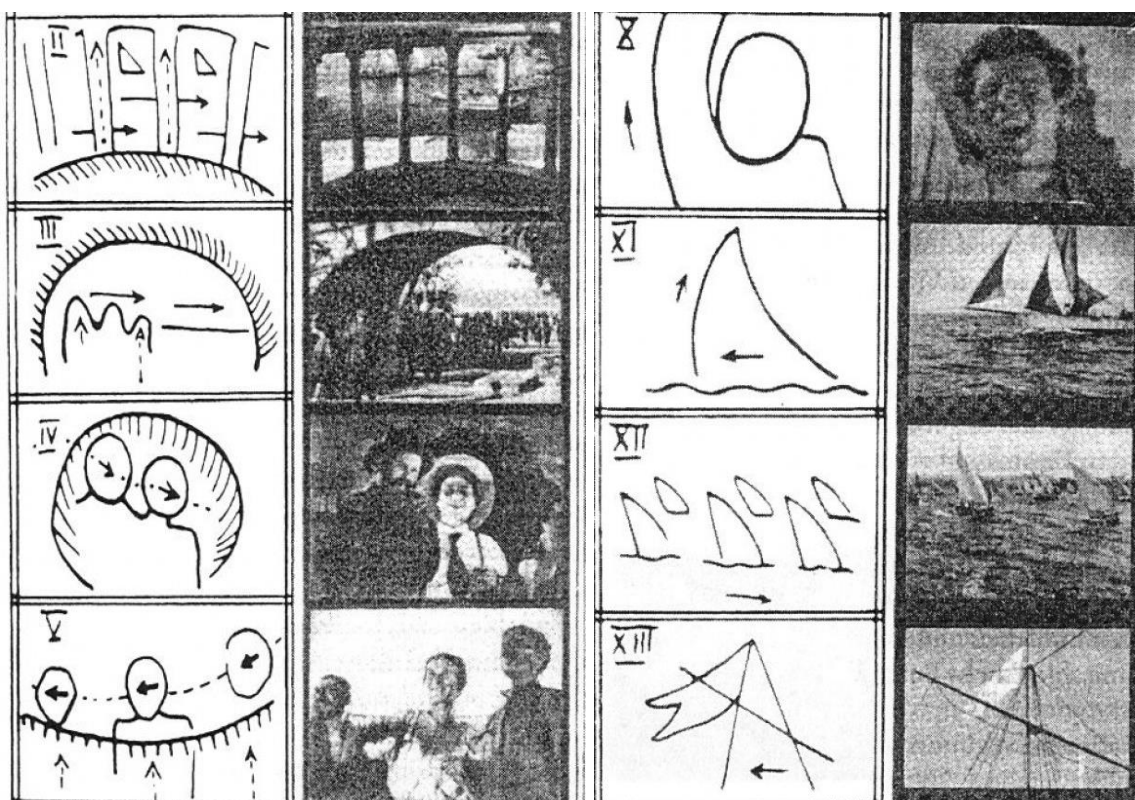
¹⁸ LORENZ, David. *Možnosti stříhové analýzy*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.

¹⁹ Srov. NEMEŠKAL, Libor. *Možnosti stříhové analýzy – posudek* [posudek vedoucího bakalářské práce]. Zlín, FMK UTB ve Zlíně, 2013.

²⁰ EPSTEIN, Jean. *Poetika obrazů*. Praha: Hermann a synové, 1997, s. 117–119, 126–127.

²¹ PUDOVKIN, Vsevolod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Čefis, 1932, s. 45–47. Srov. DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011, s. 13–16. ISBN 978-0-240-81397-4. REISZ, Karel

Ejzenštejn se v opozici k Pudovkinovi pokusil vědomě narušit převládání dominant, jež jsou v narativním filmu spojeny s příběhem, a uplatnit dominanty jiné – například neutralizované elementy, náznaky a podtexty. Na konstruktivistickém základě rozlišil Ejzenštejn montáž *metrickou* (délka záběru), *rytmickou* (obsah záběru), *tonální* (primární expresivní kvalita), *aliquotní* (syntéza metrické, rytmické a tonální) a *intelektuální* (nejvyšší stupeň montážní formy založený na „rezonancích aliquotních tónů intelektuálního řádu“). Jednotlivé typy montáže navíc Ejzenštejn definoval ve vzájemných konfliktních vztazích, které se pod vlivem zákonitostí hudební konstrukce podrobují dialektické hierarchii.²²



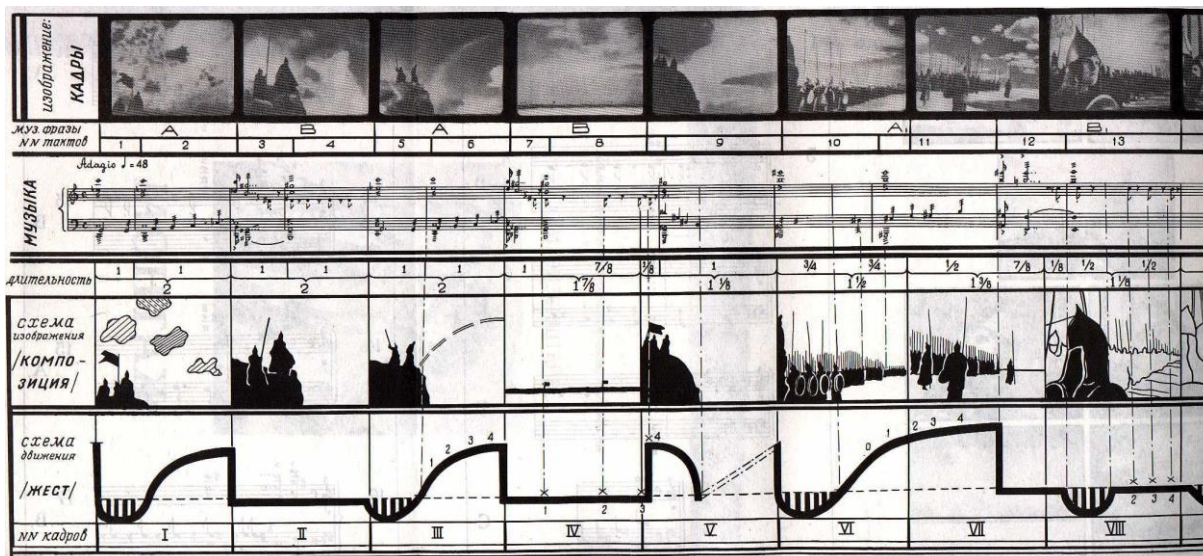
Obr. 2.1: Ukázka rozboru montážních vztahů mezi záběry filmu *Křižník Potěmkin* (1925, R: Sergej Ejzenštejn).

V pozdějším období se o stříhové skladbě začíná uvažovat v souvislosti s teorií filmu jako syntézy či organické jednoty. Ejzenštejn upouští od konstruktivistického chápání montáže v analogii se strojem, které nahrazuje právě analogií organické jednoty. Vedle rozlišení *mikro-montáž* (montáž filmových

a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010, s. 12–17. ISBN 978-0-240-52185-5. RAČUK, Igor a Anton KARBINOŠ. *Fenomén sovětského filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 39–44.

²² EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace and Company, 1949, s. 72–83.

okének), *vlastní montáž* (střih, rámování) a *makro-montáž* (spojování scén do celku filmu) zavádí i další typy skladebných spojení. Zatímco v *polyfonické* (kontrapunktické) *montáži* jsou záběry spojovány prostřednictvím simultánních pohybů řady motivů, *vícemyslová montáž* (synestezie) spojuje rozmanité prvky smyslové a *vertikální montáž* odpovídá spojení obrazu se zvukem.²³



Obr. 2.2: Detailní studie sekvence filmu *Alexandr Něvský* (1938, R: Sergej Ejzenštejn, Dmitrij Vasiljev).²⁴

Mnohem podrobněji přistoupil k problematice třídění Pierre Morel-Melbourne, který vyšel z teoretické stati Sergeje Timošenka *Film-Kunst und Film-Schnitt*.²⁵ Melbourne rozlišil celkem sedmáct typů montážních spojení, od *změny sklonu kamery* přes *evokaci minulosti* (dnešní flashback) až po *filmové*

²³ EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1959, s. 279–350. DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011, s. 16–23. ISBN 978-0-240-81397-4. REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. 2nd ed., reissued. Burlington, MA: Focal Press, 2010, s. 17–23. ISBN 978-0-240-52185-5. RAČUK, Igor a Anton KARBINOŠ. *Fenomén sovětského filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 39–56, 105–114.

²⁴ Ejzenštejn v diagramu demonstruje vztahy a vazby jednotlivými okénky po sobě následujících záběrů, hudebními frázemi, hudbou, délkami záběrů, jejich obrysovou kompozicí a pohybem. LUCARELLI, Fosco. *Sergei Eisenstein, Sequences Diagrams for Alexander Nevsky and Battleship Potemkin* [online]. 21. 4. 2011 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://socks-studio.com/2011/04/21/sergei-eisenstein-sequences-diagrams-for-alexander-nevsky-and-battleship-potemkin/>

²⁵ TIMOSCHENKO, Stephen P. *Film-Kunst und Film-Schnitt*. Berlín: Lichtbild-Bühne, 1928.

triky.²⁶ Již při kontrole výčtu jednotlivých kategorií je však zřejmé, že se jedná o členění přinejmenším chaotické, ne-li metodicky chybné.

O poznání přehledněji a logičtěji dělil skladbu Marcel Martin. Ten rozlišil skladbu *rytmickou* (délka a orchestrace záběrů), *ideologickou* (souvislosti časové, místní, příčinné, zejména asociativní skladba) a skladbu *vyprávěcí*. I zde však jsou dle Plažewského jednotlivé skladební funkce vymezeny dosti nepřesně.²⁷

Béla Balázs při pokusu o třídění montáže na *ideologickou*, *metaforickou*, *poetickou*, *alegorickou*, *intelektuální*, *rytmickou*, *formální* a *subjektivní* vyšel z konceptu Vsevoloda Pudovkina. Obdobně jako další takové pokusy²⁸ však Balázsovo členění vykazuje ve výčtu forem a funkcí skladby značná omezení, některé formy jsou navíc v podstatě zopakovány pod rozdílnými pojmy.²⁹

Do opozice k montážnickým teoriím se stavěl francouzský filmový teoretik a kritik André Bazin. Ten definoval stříhovou skladbu jako „sérii logických či subjektivních úhlů pohledu na událost“.³⁰ Stříh je přitom dle něj realizován ze tří hlavních důvodů:

- 1) Čistě logická deskriptivní analýza vyprávění.
- 2) Psychologická analýza z úhlu pohledu některé z postav.
- 3) Psychologická analýza z úhlu pohledu diváků.³¹

Zásadním kritériem hodnocení stříhové skladby je však dle Bazina její autenticita a objektivita. Cílem tvůrce by mělo být vybudování obrazu světa fikce tak, aby byl co nejvíce v souladu s živou realitou. Toho je možné dosáhnout zejména prostřednictvím eliminování počtu expresivních a analytických stříhů a jejich nahrazením vnitrozáběrovou montáží (hloubkou ostrosti obrazu

²⁶ MOREL-MELBOURNE, Pierre. Essai d'unetable du montage. *Bullettin d'IDHEC*, Paříž, č. 9, 1947, s. 4–5.

²⁷ MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Cerf, 1985, s. 141–154. ISBN 22-010-1455-8.

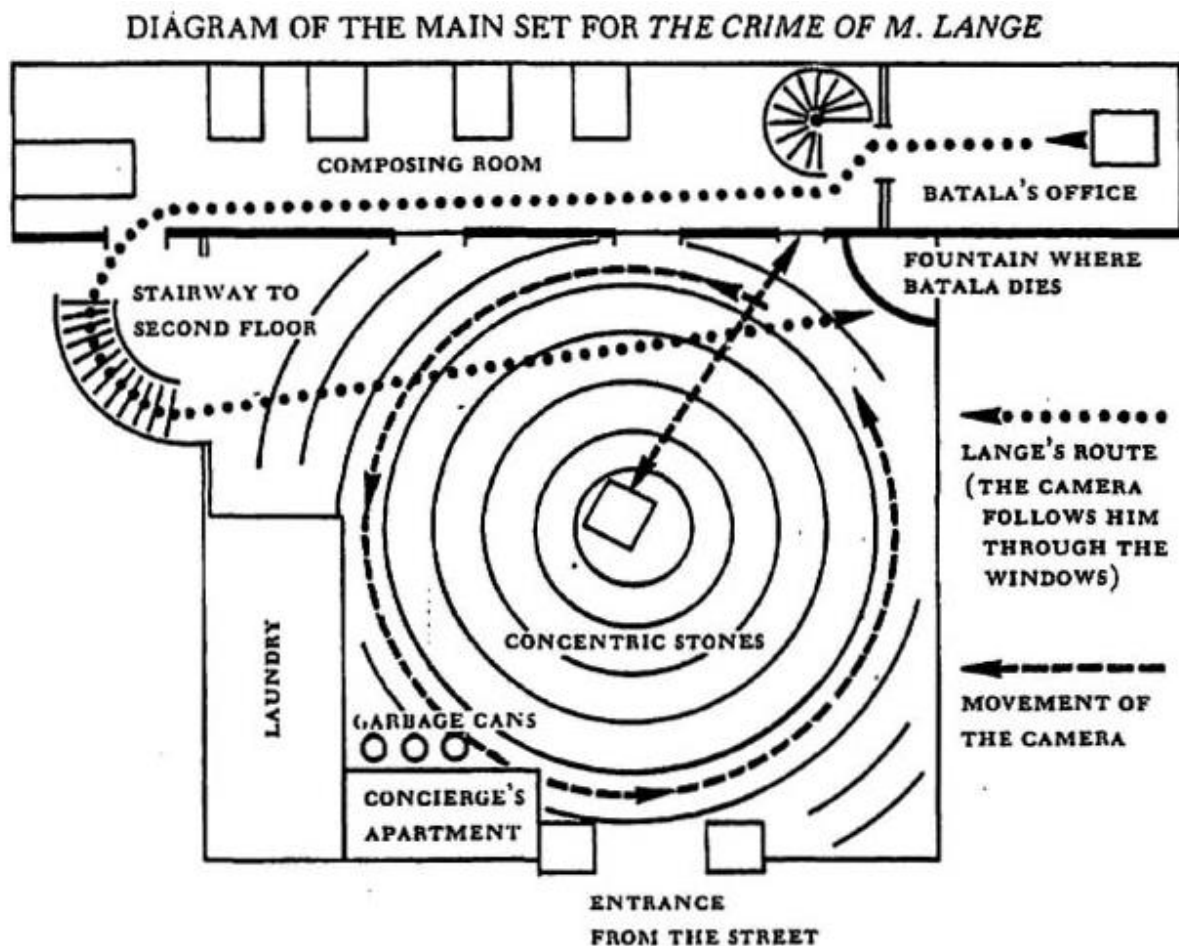
²⁸ Obdobně jako u Spottiswooda, Arnheima a Agelova.

²⁹ Balázs tak používá termíny jako např. „myšlenkově-asociativní montáž“ (*idea-associative editing*), „metaforická montáž“ (*metaphorical montage*), „montáž barev“ (*colour montage*) apod. Srov. BALÁZS, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Arno Press, 1952, s. 118–139.

³⁰ Cit. TOTARO, Donato. *André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context* [online]. Přeložil Libor Nemeškal. 31. 7. 2003 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html

³¹ Bazin v tomto období rovněž přichází s rozlišením pojmů „stříh“ (*editing*), „montáž“ (*montage*) a „dekupáž“ (*découpage*). BAZIN, André a Tim BARNARD. *What is Cinema?*. Montréal: Caboose, 2009, s. 35, 92. ISBN 978-098-1191-409.

s několika plány).³² Ačkoliv se Bazin nevymezoval vůči stříhové skladbě úplně³³, jeho pohled na ni – potažmo i na stříhačovu práci – byl značně limitující. Přes Bazinovu „posedlost zobrazením skutečnosti“ nelze tomuto „filozofovi“ teorie autenticity a objektivit ve stříhové skladbě upřít značnou zásluhu na analýze možností vnitrozáběrové montáže.



Obr. 2.3: Bazinův rozbor scény filmu *Zločin pana Langa* (1936, R: Jean Renoir).³⁴

³² Srov. REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. 2nd ed., reissued. Burlington, MA: Focal Press, 2010, s. 238–239. ISBN 978-0-240-52185-5. WHEATLEY, Catherine a Tim BARNARD. *Michael Haneke's Cinema: the Ethic of the Image*. New York: Berghahn Books, 2009. ISBN 978-184-5455-576.

³³ Bazin schvaluje stříh v momentech, kdy utváří základy příběhové struktury filmu (propojení nespojených scén či sekvencí). Srov. TOTARO, Donato. *André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context* [online]. Přeložil Libor Nemeškal. 31. 7. 2003 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html. RAJNOŠEK, Leo. Dvě publikace z oblasti filmové vědy. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, 1965, D12, s. 211–212.

³⁴ BAZIN, André. The Era of the Popular Front. In TRUFFAUT, François (ed.). *Jean Renoir*. NY: Simon & Schuster, 1973, s. 36–52. ISBN 671-21464-0.

Relativně životaschopně se oproti tomu jeví Płażewského teorie třídění skladby do tří základních skupin úkolů, které jí lze klást. Autor v ní srozumitelnou formou kombinuje a reflektuje předchozí koncepty, přičemž se pokouší zachovat v jednotlivých rovinách rovnoprávnost kritérií. Důraz přitom klade především na estetiku a psychologii filmu³⁵ (z této teorie vyšel i David Lorenz ve své studii *Možnosti stříhové analýzy*, podrobněji proto viz str. 26-28).

Nedílnou součástí historie uvažování o stříhové skladbě je i pohled sémiotický. Nejznámějším příkladem v této souvislosti je jistě Metzova „velká syntagmatika“ narativního filmu.³⁶ Syntagmatikou je přitom myšlena „*typologie různých způsobů uspořádání prostoru a času pomocí stříhu v jednotlivých segmentech narativního filmu*“.³⁷ Christian Metz ve své teorii definoval osm velkých syntagmatických typů (vzorů), do nichž mohou být organizovány jednotlivé záběry:

- 1) *autonomní, samostatný záběr či syntagmatický typ obsahující pouze jeden plán* (např. záběr-sekvence či různé druhy prostřihů – vsuvka nediegetická, předsunutá diegetická, subjektivní a vysvětlující),
- 2) *paralelní syntagma* (dva střídající se motivy bez přesné prostorové nebo časové souvislosti),
- 3) *vymezující syntagma – montážní sekvence* (série krátkých záběrů narušujících linearitu),
- 4) *deskriptivní syntagma* (chronologicky ukazuje části patřící do jednoho určitého prostoru v daném čase),
- 5) *narativní alternující syntagma* (křížový stříh sugerující časovou simultaneitu, postupnost a nelineárnost),
- 6) *scéna/obraz jako část sekvence* (časoprostorová kontinuita bez trhlin či zlomů, chronologická, postupná, lineární),
- 7) *epizodická sekvence* (ukazuje událost v sérii krátkých epizod, které jsou často izolovány prostřednictvím interpunkčních postupů jako prolínačka apod.),
- 8) *běžná sekvence* (elipticky upravená akce).³⁸

Přestože se Metz ve své teorii soustředil pouze na narativní (syžetové) filmy, předpokládal jednoduchou a jednotnou temporalitu a v podstatě ignoroval

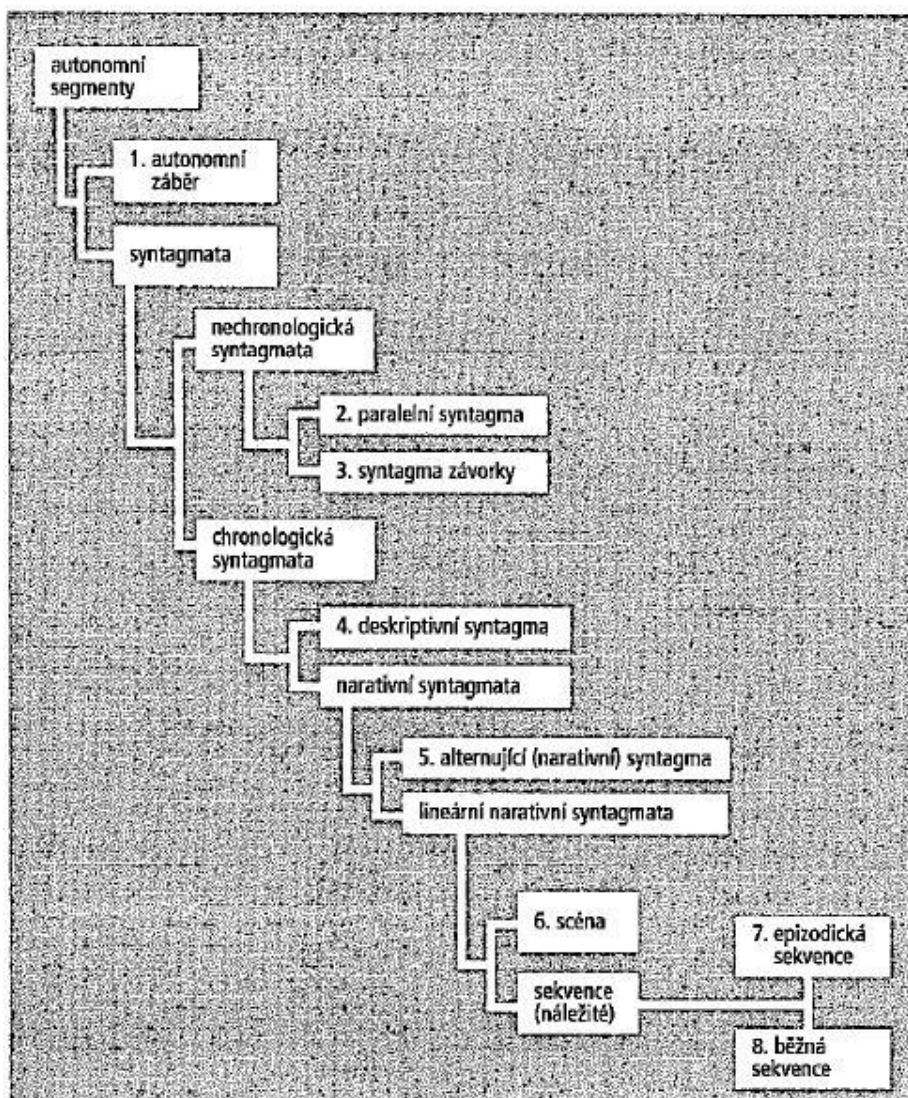
³⁵ Srov. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

³⁶ PTÁČEK, Luboš. Film a psychoanalýza. *Cinepur*, 2002, č. 21, s. 16–17.

³⁷ Cit. SZCZEPANIK, Petr. *Montáž*. In: Informační systém Masarykovy univerzity, Studijní materiály předmětu FAVBPa04 [online]. 22. 5. 2005. [cit. 2013-11-11].

³⁸ Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Montáž* [online]. Informační systém Masarykovy univerzity, nepublikovaný článek. 22. 5. 2005 [cit. 2013-11-11]. CARROLL, Noël. *Toward a Theory of Film Editing*. In: CARROLL, Noël. *Theorizing Moving Image*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996, s. 403–419. ISBN 05-214-6607-5.

dynamiku zvukové stopy, nelze mu upřít značný přínos pro teorii stříhové skladby. Vědomě zde totiž přesunul pozornost od narativního označovaného k narativnímu označujícímu a zároveň se pokusil poukázat na možnosti časové a prostorové artikulace v hraném filmu. Přestože se vymezení velkého filmového syntagmatu odpovídajícího strukturám jazyka ukázalo ve své celkové podobě jako neuskutečnitelné, protože film se takovému modelu vzpírá, metodu syntagmatické (sémiotické) analýzy, zkoumající zákonitosti spojování nestálých prvků do vzorců, je možné použít jako relativně funkční nástroj pro analýzu časoprostorových souřadnic jednotlivých žánrů, stylistických rysů konkrétních režisérů či pro analýzu uspořádávání obrazů v narativním filmu.³⁹



Obr. 2.4: Metzovy syntagmatické kategorie.⁴⁰

³⁹ SZCZEPANIK, Petr. *Montáž*. In: Informační systém Masarykovy univerzity, nepublikovaný článek [online]. 22. 5. 2005. [cit. 2013-11-11].

⁴⁰ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 219. ISBN 80-00-01410-6.

V následujícím období Metz revidoval svou metodu sémiotické analýzy a zjišťoval její limity. Ovlivněn především Freudem a Lacanem do své teorie zahrnul i hlediska psychoanalytická. Ta aplikoval na třech základních rovinách: na rovině *obrazu, rétorické figury a percepce diváka*.⁴¹ Přes jisté výstřelky a určité nejasnosti zůstává dle Monaca tato teorie „*jediným současným pokusem o pochopení komplexního systému montáže*“⁴². Vzhledem k uvedeným skutečnostem využívám vybrané části Metzova strukturalistického i psychoanalytického konceptu pro účely stanovení metody stříhové analýzy. Děje se tak ale v jeho zjednodušující podobě, aby byla metoda přístupná a plně srozumitelná v úvodu definovanému *diváku-stříhači*.

Vyspělý metodický přístup k výstavbě filmu a jejím principům prokázal i český filmový teoretik a kritik Jan Kučera. Ten vyšel z pojetí díla jako systému, tedy uzavřeného souboru vzájemně provázaných a podmiňujících částic: „*Skladba je tedy selekcí obsahu, náplně významového zásobníku, jímž je jednotlivý záběr. [...] Proto je při rozboru filmového díla vždy nutno posoudit zvlášť materiální ztvárnění základních částic stavby díla a podíl výrazových postupů na tomto ztvárnění, a zvlášť skladebný řád. [...] Je tedy třeba sledovat současně s řadou ‚vodorovnou‘ tvoření řady ‚svislé‘, paradigmatické.*“⁴³ Již v Kučerově díle tak můžeme spatřovat zárodky vertikálního a horizontálního strukturování filmu. V rámci svého „řízeného komplexního přístupu“ navíc Kučera dle Jana Svobody pružně a produktivně uplatňoval také aktualizovaný pojem *sémantického gesta*, tedy nedílně významotvorné a stylotvorné principy.⁴⁴ Ačkoliv Kučera nedospěl k důslednému a zcela jednoznačnému vymezení svých pojmů, vždy zdůrazňoval pokud možno komplexní analytický přístup tvůrce i diváka k filmu.

Významný francouzský teoretik umění Gilles Deleuze nahlížel na stříhovou skladbu jako na soubor proměnlivých prvků ve vztahu k pohybu, času a zejména k divákovi. Montáž ve filmu přitom přirovnal ke konstrukční práci autora z hlediska divákovy pohledu. Deleuze ve své práci rozlišuje hned několik typů obrazů: *obraz – vjem (celek), obraz – akce (polocelek), obraz – afekce (detail), obraz – pohyb* apod. Hlavním úkolem montáže je pak dle něj dát „*filmový obraz do vztahu s celkem (časem)*“.⁴⁵ Pod termínem *montáž* Deleuze neuvažuje pouze

⁴¹ PTÁČEK, Luboš. Film a psychoanalýza. *Cinepur*, 2002, č. 21, s. 16–17.

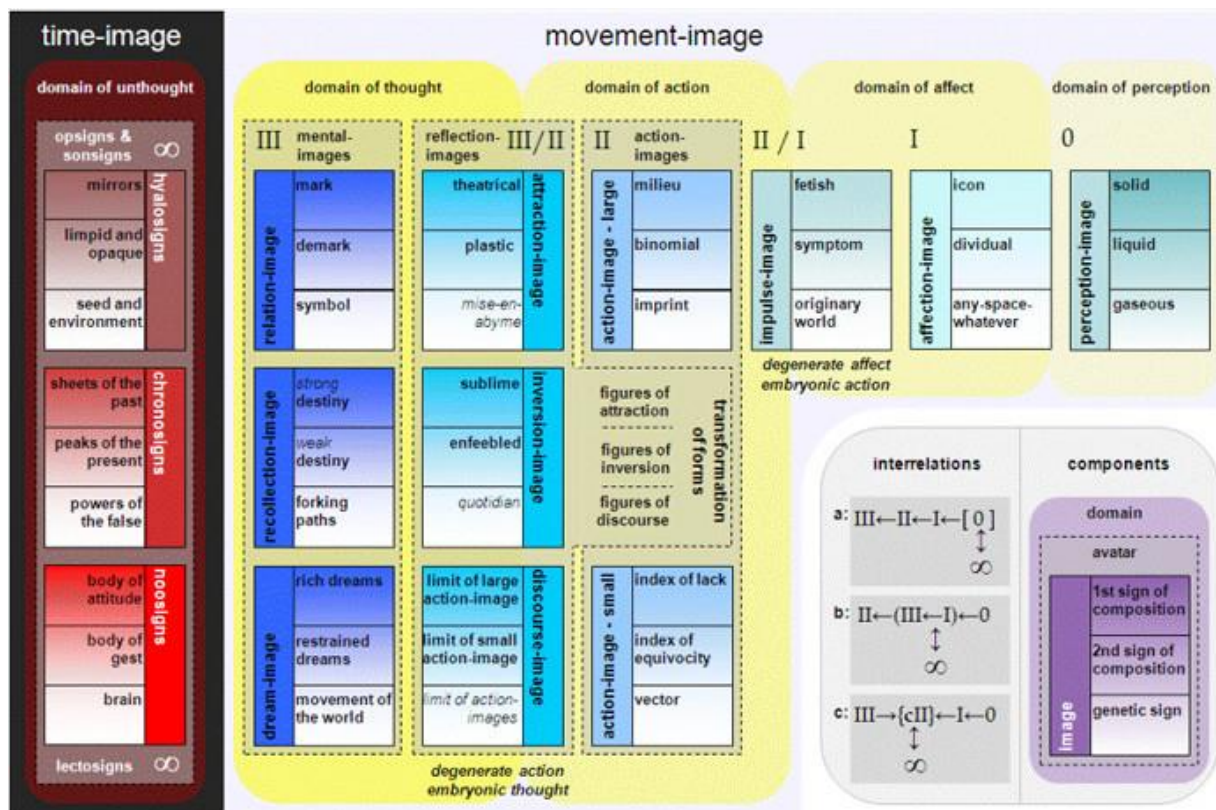
⁴² Cit. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 218. ISBN 80-00-01410-6.

⁴³ Cit. KUČERA, Jan. Filmová poetika I. In: SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 226. ISBN 978-80-7004-132-1.

⁴⁴ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 223–224.

⁴⁵ Srov. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 325–329. ISBN 978-80-7331-143-8.

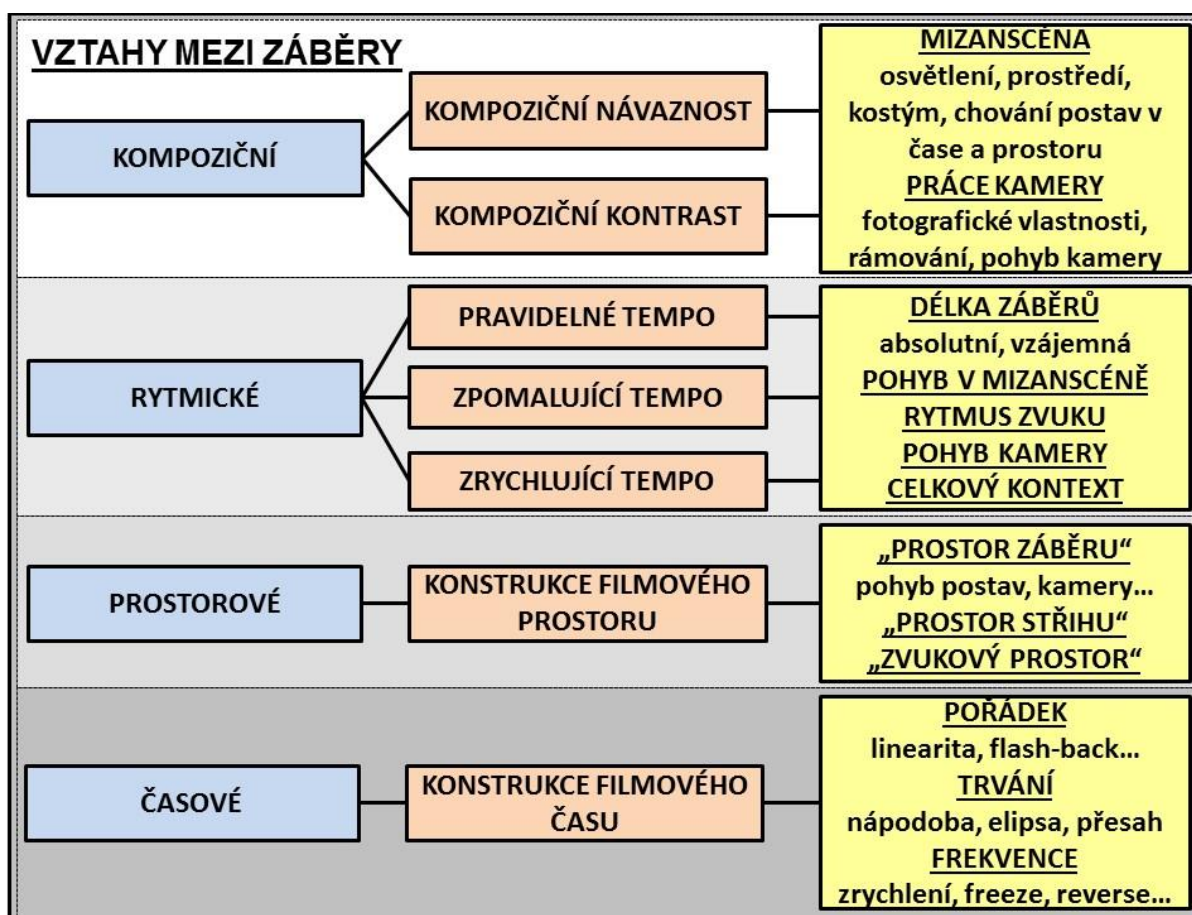
skladbu záběrů, ale i mnoho dalších formálních prostředků vycházejících z jejich vzájemných vztahů. Takto definovaná montáž proto kromě stříhové skladby samotné zahrnuje i záběrování, kompozici, použité objektivy, pohyby kamery, svícení či zvukovou skladbu.⁴⁶



Obr. 2.5: Diagram „formálních strategií“ dle Gilles Deleuze.

V neposlední řadě bych zmínil pohled na stříhovou skladbu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, kteří bývají řazeni do neoformalistického proudu. Ve své monografii *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* se zabývají obecnými principy kritické analýzy, klasifikací filmů i dobovými proměnami filmového umění. V kontextu stříhové skladby zde autoři rozlišují čtyři základní dimenze: vztahy kompoziční, rytmické, prostorové a časové.

⁴⁶ Srov. CHANDLER, James. The Affection-Image and the Movement-Image. In: RODOWICK, D. N. (ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 237–244. MURRAY, Timothy. Time @ Cinema's Future: New Media Art and the Thought of Temporality. In RODOWICK, D. N. (Ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 356–370. ISBN 08-166-5007-1.



Obr. 2.6: Základní typy vztahů mezi záběry dle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

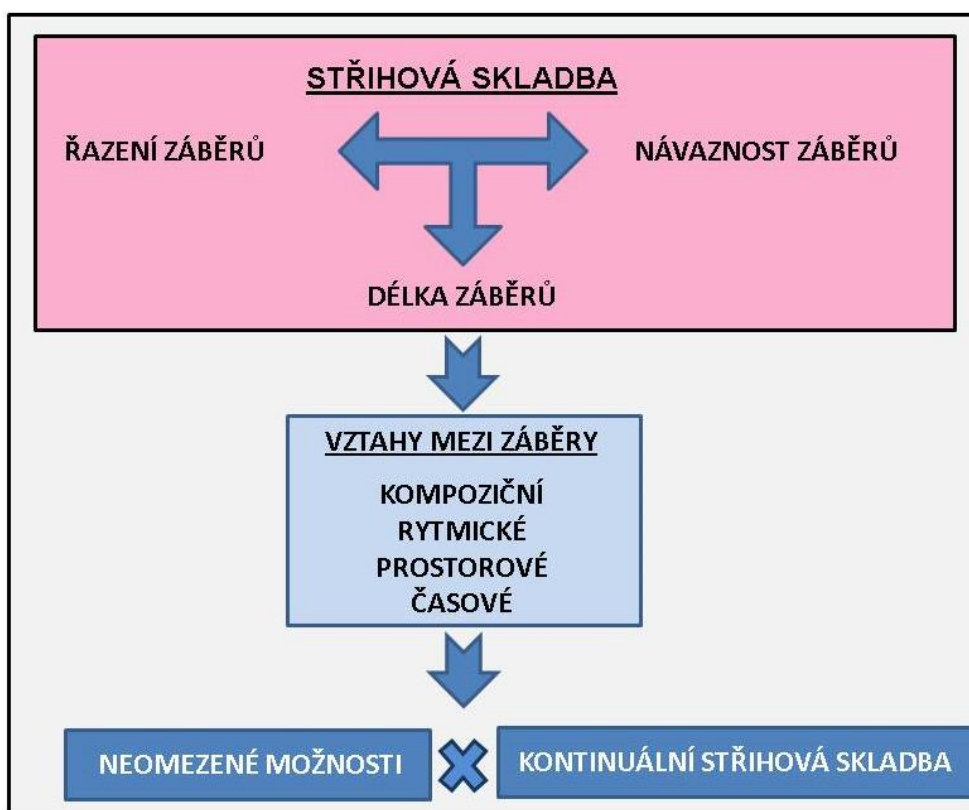
Kombinace těchto čtyř základních oblastí výběru a skladby dle nich nabízí v zásadě neomezené tvůrčí možnosti.⁴⁷ Přes tento ohromný potenciál využívá většina tvůrců stříhovou skladbu pouze velmi omezeně – jako nástroj tzv. kontinuální stříhové skladby. Existence tohoto dominantního stříhového stylu, který prochází takřka celými dějinami kinematografie, nám však při reflexi stříhové skladby poskytuje opakující se pravidla a postupy, jejichž výskyt či porušování je možné sledovat.⁴⁸

Přestože Bordwell s Thompsonovou uvažují o stříhu zejména v kontextu vazby dvou následujících záběrů, jejich úvahy byly pro mě v tomto směru více než přínosné. Prezентují totiž přehledné členění základních dimenzí stříhové skladby, které je možné podrobit – samostatně i ve vzájemném kontextu – detailní

⁴⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 304. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 304-325. ISBN 978-80-7331-217-6.

analýze a dalšímu členění. Autoři navíc poukazují na způsob reflexe stříhové skladby, který je při znalosti základních skladebných termínů a postupů přístupný i širší divácké obci, tedy i přístupu *diváka-střihače*.⁴⁹



Obr. 2.7: Diagram stříhové skladby dle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

Výše uvedený exkurz do historie teorií stříhové skladby a pokusů o její hierarchizaci si v žádném případě neklade za cíl stát se výčtem vyčerpávajícím či komplexním. V dané stati jsem mnohem více chtěl poukázat na vlastní teoretická východiska metody stříhové analýzy, na niž měly zmiňované teorie větší či zcela nepatrný – avšak vždy alespoň nějaký – vliv.

⁴⁹ Ve věci pokusu o přiblížení stříhové skladby divákům mě zaujala zejména následující praktická rada: „Existuje několik způsobů, jak se naučit všimnout si stříhu. Jestliže máte problém si stříh uvědomovat, zkuste se dívat na film nebo na nějaký televizní program a pokaždé, když se změní záběr, ťukněte tužkou. Jakmile začnete stříh bez potíží rozpoznávat, podívejte se na jakýkoliv film s jediným cílem: zkoumejte aspekty stříhu – třeba to, jak je prezentován prostor nebo jak jsou vytvářeny kompoziční a časové vztahy mezi záběry. Když si budete všimnout četnosti stříhu, stanete se citlivějšími na rytmický stříh, přičemž vytukávání tempa stříhu vám může pomoci.“ Cit. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 341. ISBN 978-80-7331-217-6.

Dalšími inspiračními zdroji pro práci s metodou stříhové analýzy mi – kromě výše zmíněných konceptů, odborných textů a studií – bylo hned několik pramenů. Gael Chandler ve své monografii *Cut by Cut: Editing Your Film or Video* detailně popisuje pracovní postup stříhače při využití rozmanitých médií. Zároveň se zabývá možnostmi přístupu k materiálu v jednotlivých fázích výroby audiovizuálního díla.⁵⁰ Technikami stříhu na pozadí historie, teorie i praxe se zabývají dvě znamenité publikace: *The Technique of Film Editing* Karla Reitze a *The Technique of Film and Video Editing* Kena Dancygera.⁵¹ Při kompilaci a definici skladebných postupů a gramatiky stříhové skladby mi byla velice nápomocna studie Christophera J. Bowena a Roye Thompsona *Grammar of the Edit*. V kapitole nazvané „Understanding the Visual Material“⁵² („Chápání obrazového materiálu“) se přitom autoři přímo věnují pohledu na audiovizuální dílo skrze termíny a základní postupy stříhové skladby. Řadu originálních myšlenek a postřehů rovněž nabízí významný americký stříhač Walter Murch ve své knize *In the Blink of an Eye*.⁵³ Pro následující popis a členění možností metody stříhové analýzy jsem však nejvíce využil odbornou monografii Ľudovíta Labíka nazvanou *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Ta je velice komplexním dílem, tlumočícím nejen myšlenky uznávaných světových autorů, ale přinášejícím také řadu jedinečných a originálních myšlenek. Prezentovaný pohled na filmový prostor z hlediska horizontálního a vertikálního členění společně s jeho další hierarchizací umožňuje přesnější a ucelenější pochopení filmové řeči a zlepšuje filmařovu schopnost racionálně pracovat s diváckou emocí.⁵⁴ Přestože dané téma nebylo – vzhledem k jeho rozsáhlosti – v knize úplně vyčerpáno, jedná se z mého pohledu o dosud nejucelenější podklad použitelný pro hierarchizaci a uchopení metody stříhové analýzy.

⁵⁰ CHANDLER, Gael. *Cut by Cut: Editing Your Film or Video*. 2nd ed. California: Michael Wiese Productions, 2012. ISBN 978-161-5930-906.

⁵¹ DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011. ISBN 978-0-240-81397-4. REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010. ISBN 978-0-240-52185-5.

⁵² THOMPSON, Roy a Christopher J. BOWEN. *Grammar of the Edit*. Oxon: Focal Press, 2013. ISBN 978-0-240-52600-3.

⁵³ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. ISBN 18-795-0562-2.

⁵⁴ LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 7. ISBN 978-80-87500-30-9.

2.3 Možnosti stříhové analýzy – revize konceptů

Vedle teoretických východisek, která zmiňuji v předchozí kapitole, pro mě byla při uvažování o možnostech metody stříhové analýzy značnou inspirací práce mistra stříhu⁵⁵ s audiovizuálním materiálem. Tento „první divák filmu“⁵⁶ nahlíží na vznikající dílo hned z několika pohledů, čistotou stříhové vazby počínaje a celkovou dramaturgií – či dokonce nadžánrovým vymezením – konče. Úkolem stříhače však není pouze vedení pozornosti diváka pomocí stříhu, ale také skrze scenáristické, režijní, zvukové i jiné techniky.⁵⁷ Práci těchto profesí musí být stříhač schopný posoudit, upravit či případně navrhnout alternativní možnou podobu. Na dané techniky a prostředky však vždy nahlíží pod úhlem skladebných a dramaturgických souvislostí, prizmatem stříhové skladby. Luigi Chiarini v dané souvislosti napsal: „*Teprve po dokončení stříhové skladby mohu hovořit o kvalitě hereckých výkonů, o zajímavých záběrech, o dobrém osvětlení, a to proto, že jednotlivý záběr sám o sobě nemá větší smysl než krásné přídavné jméno vytržené z kontextu.*“⁵⁸



Obr. 2.8: S příchodem digitálních technologií se práce stříhače v mnohém proměnila, některé skutečnosti však přetrvaly až do současnosti.⁵⁹

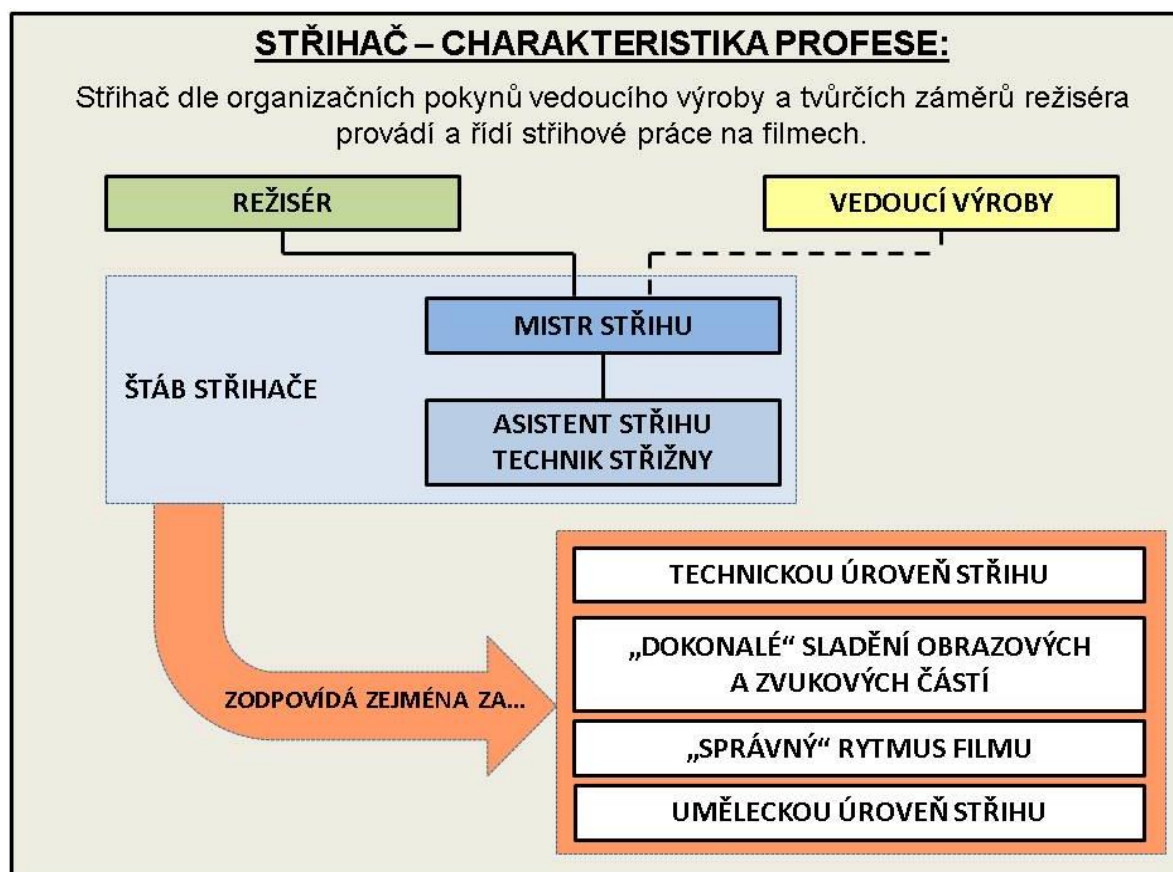
⁵⁵ Profese „mistra stříhu“ zde odkazuje k profesi stříhače jako jednoho ze základních tvůrčích pracovníků filmového štábu. Uvádím ji zejména kvůli potřebě odlišení pozic stříhače, asistenta stříhu a technika střížny. Ve své práci se totiž zabývám zejména estetikou (stříhač), přičemž otázka prvotní přípravy a organizace materiálu (asistent stříhu) či technologie (asistent stříhu, technik střížny) zůstává prozatím stranou.

⁵⁶ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 7. ISBN 80-7331-039-2.

⁵⁷ Srov. LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia stříhové skladby*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 7. ISBN 978-80-87500-30-9.

⁵⁸ Cit. CHIARINI, Luigi. *Cinematografico*. Řím: Cremonese, 1936. In: PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 145.

⁵⁹ Blíže viz např. SÝKORA, Jakub. *Stříh v digitální kinematografii*. Praha, 2009. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová fakulta, Stříhová skladba. Vedoucí práce MgA. Martin Dolenský.

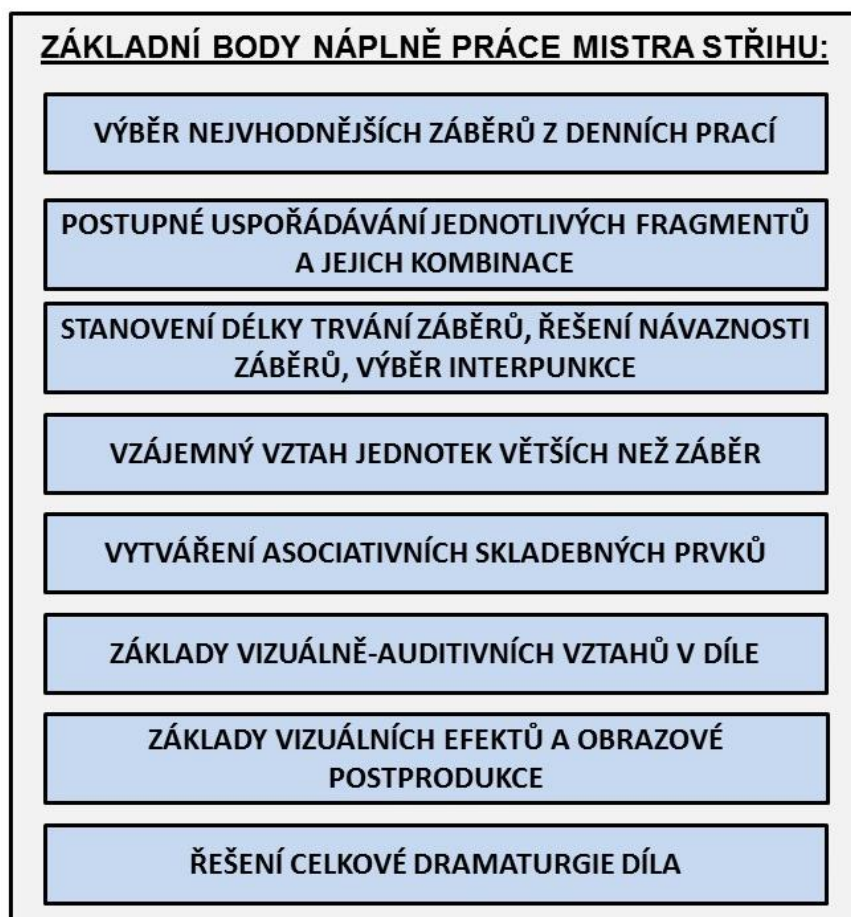


Obr. 2.9: Střihač – charakteristika profese, složení štábu a jeho hlavní zodpovědnost.⁶⁰

Na stříhovou skladbu je tedy možno nahlížet jako na proces systematických úkonů. Ty podléhají vyššímu řádu, jehož vlastní zákonitosti a specifikace nalezneme v podstatě v každém filmovém díle.⁶¹ Jedinečnost každého takového díla pak vychází z kombinace a poměru daných zákonitostí i specifikací, které bychom z toho důvodu mohli označit jako *možnosti stříhové analýzy*. O jejich definici a uspořádání bych se chtěl v další části své práce pokusit.

⁶⁰ NEMEŠKAL, Libor. Práce střihače ve vztahu k organizaci filmového štábu [učební materiály]. Zlín: FMK UTB, 2012, s. 7. Srov. BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1960.

⁶¹ Srov. KUČERA, Jan. *Skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Československá televize, 1971, s. 13.



Obr. 2.10: Základní body náplně práce mistra střihu.⁶²

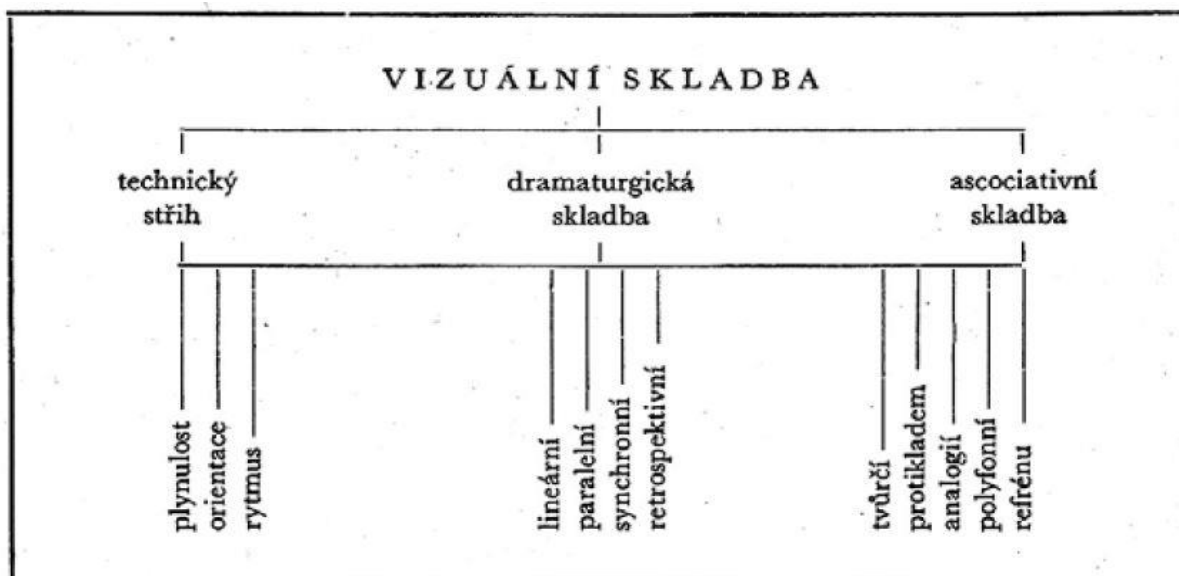
Jak již bylo řečeno, David Lorenz ve své studii *Možnosti střihové analýzy* primárně vychází z Płażewského definice typů úkolů, jež lze skladbě – potažmo střihači – klást.⁶³ Na jejich základě vyvozuje Płażewski racionální třídění do tří základních skupin. Zatímco *technické úkoly* dle něj spočívají v uspořádání nasnímaného materiálu do plynulého vyprávění s promyšleným rytmem, jež diváka jasně a logicky orientuje v situačních změnách, prostřednictvím *dramaturgických úkolů* střihač konstruuje vyprávění co možná nejpřehledněji a hlavně nejsugestivněji.⁶⁴ Práci na *asociativních úkolech* má střihač obohacovat divákovo vědomí o obsahy, jež nejsou v samotných vizuálně-auditivních obrazech, nýbrž „*vyplývají ze vzájemných vztahů jedné partie materiálu k druhé*“.⁶⁵ Každá z výše uvedených skupin úkolů je dále rozlišena několika postupy či charakteristikami, jež se vzájemně opětovně podmiňují (viz obr. 2.11).

⁶² NEMEŠKAL, Libor. *Střihová analýza* [učební materiály]. Zlín: FMK UTB, 2011, s. 6.

⁶³ LORENZ, David. *Možnosti střihové analýzy*. Zlín, 2013, s. 12–13. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.

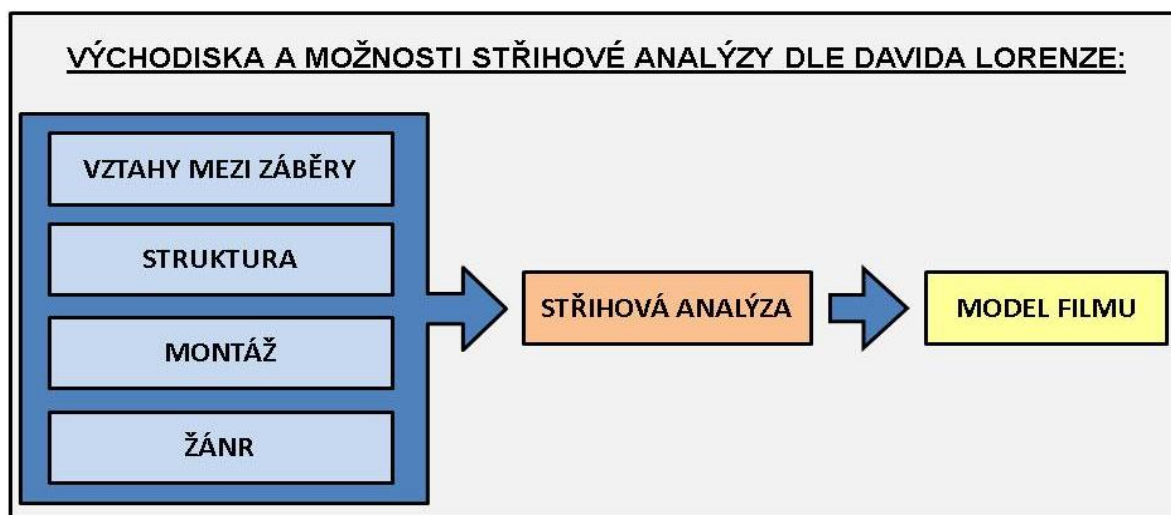
⁶⁴ Srov. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 139–145.

⁶⁵ Cit. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 144.



Obr. 2.11: Třídění vizuální skladby dle Jerzyho Plažewského.⁶⁶

Lorenz dané dělení rozšiřuje a upravuje pro potřeby konceptu metody stříhové analýzy. Vzniká tak základní klasifikační členění na *vztahy mezi záběry* (technický střih), *strukturu* (dramaturgická skladba) a *montáž* (asociativní skladba). Největším přínosem Lorenzovy studie je zohlednění zcela nové kategorie: *žánrové charakteristiky*. Přidáním souboru žánrových konvencí, použitelného i pro tzv. „nežánrové“ filmy, získává metoda stříhové analýzy na komplexnosti i na aktuálnosti.⁶⁷



Obr. 2.12: Východiska a možnosti stříhové analýzy dle Davida Lorenze.

⁶⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 144.

⁶⁷ Srov. LORENZ, David. *Možnosti stříhové analýzy*. Zlín, 2013, s. 14–35. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.

Přes zřetelný pokrok v možnostech stříhové analýzy vykazuje Lorenzův pokus o kategorizaci základních východisek metody jistou míru neúplnosti a neorganizovanosti. Autor například řadí postupy jako paralelní montáž či křížový stříh do vztahů mezi záběry, přičemž by se mělo jednat spíše o prvky strukturální. Některé základní skladebné termíny pak chybí úplně. Vzhledem k uvedené disproporcii a neúplnosti kategorií navíc působí žánrová charakteristika jako zcela zásadní determinant vzorových modelů, o jejichž umělé ustavení se Lorenz pokouší. I pokud ponechám stranou otázku možnosti vytvoření takovýchto modelů, je dle mého názoru zřejmé, že ve stříhových analýzách dané studie sehrála zcela zásadní roli žánrová zařaditelnost. Ostatní postupy a kategorie pak jako by zůstaly stranou.

| Struktura | Žánr | Montáž | Model |
|------------------|-------------|---------------------------------------|--------------|
| Klasický design | Akční | Paralelní, křížová, | James Bond |
| Minimalistická | Drama | Lineární vyprávění, křížová montáž | La Haine |

Obr. 2.13: Lorenz – možnosti stříhové analýzy: výsledná tabulka vzorových modelů.⁶⁸

Při rozboru a revizi výše zmiňovaných teorií a přístupů jsem byl nucen konstatovat, že vzhledem k definovaným základním požadavkům na metodu stříhové analýzy tyto koncepty naplňují minimálně jedno z následujících negativních kritérií:

Teoretický koncept...

... nevyčerpává velké bohatství forem a funkcí skladby či se zaměřuje pouze na jeden z jejích aspektů.

... opakuje tytéž formy pod rozmanitými názvy, resp. vedle sebe klade kritéria ze zcela různých rovin jako kritéria rovnoprávná.

... nepohlíží na některé výrazové prostředky z pohledu filmové skladby, ale prizmatem jiných profesí, resp. upřednostňuje prvky stříhovou skladbou neovlivnitelné.

... používá příliš komplikované terminologie či struktury, které jsou vzdáleny myšlení i práci *diváka-střihače*.

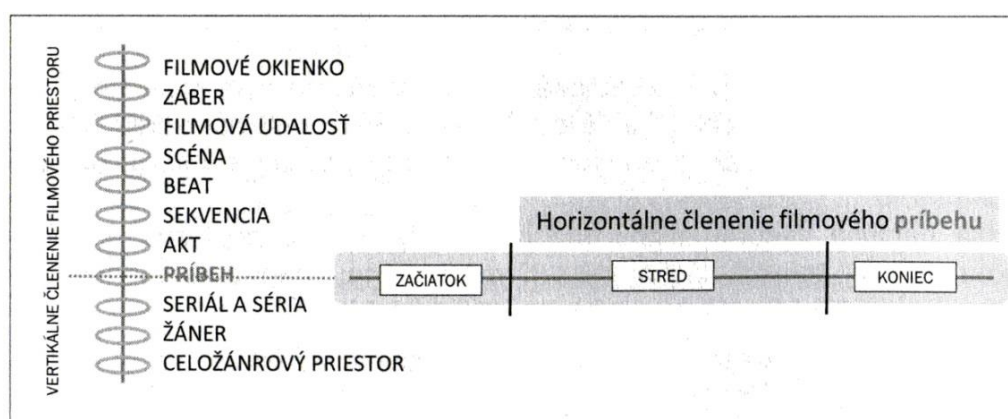
... nereflexuje současné technologické, naratologické či teoretické trendy.

Z tohoto důvodu se ve své práci pokouším o nové definování struktury možností stříhové analýzy, které vychází z propojení „použitelných“ částí teoretických východisek s vlastními poznatky a zkušenostmi.

⁶⁸ LORENZ, David. *Možnosti stříhové analýzy*. Zlín, 2013, s. 37. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.

2.4 Struktura možností stříhové analýzy

Při uvažování o hierarchizaci možností stříhové analýzy jsem se hojně inspiroval členěním filmu do vertikální a horizontální struktury dle Ľudovíta Labíka. Tato kategorizace původně vychází z literární vědy, která rozlišuje takzvanou *vnitřní* a *vnější kompozici* literárního díla. Zatímco vnitřní kompozice (vertikální členění) odkazuje k uspořádání syžetu ve vztahu k fabuli, vnější kompozice (horizontální členění) značí uspořádání textových segmentů v díle.⁶⁹ Analogicky k tomu definuje Labík vertikální rovinu filmu jako soubor jednotlivých úrovní struktury díla od filmového okénka až po celožánrový prostor. Do horizontální roviny filmu pak umísťuje dramaturgii jednotlivých úrovní ve smyslu trojaktové struktury začátku, středu a konce. Toto členění je z mého pohledu přínosné hned v několika ohledech. Při respektování členění filmové struktury na *makrostrukturu*, *mezostrukturu*, *mikrostrukturu* a *vnitrookénkovou strukturu* tak například rozšiřuje Walterem Murchem⁷⁰ prezentovaný pohled na dramaturgii stříhu o nové kategorie: *filmovou událost*, *seriál*, *žánr* či *celožánrový prostor*. Zároveň přináší prostředek ke sledování vývoje těchto kategorií – či motivů v nich obsažených – v čase, respektive v syntaktickém významu. Trojfázová struktura začátku, středu a konce tak není obsažena pouze v celku příběhu, ale také ve všech dalších kategoriích vertikálního členění.



Obr. 2.14: Labík: horizontální a vertikální struktura filmového díla.⁷¹

⁶⁹ Srov. HODROVÁ, Daniela. ... *na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 537. ISBN 80-721-5140-1.

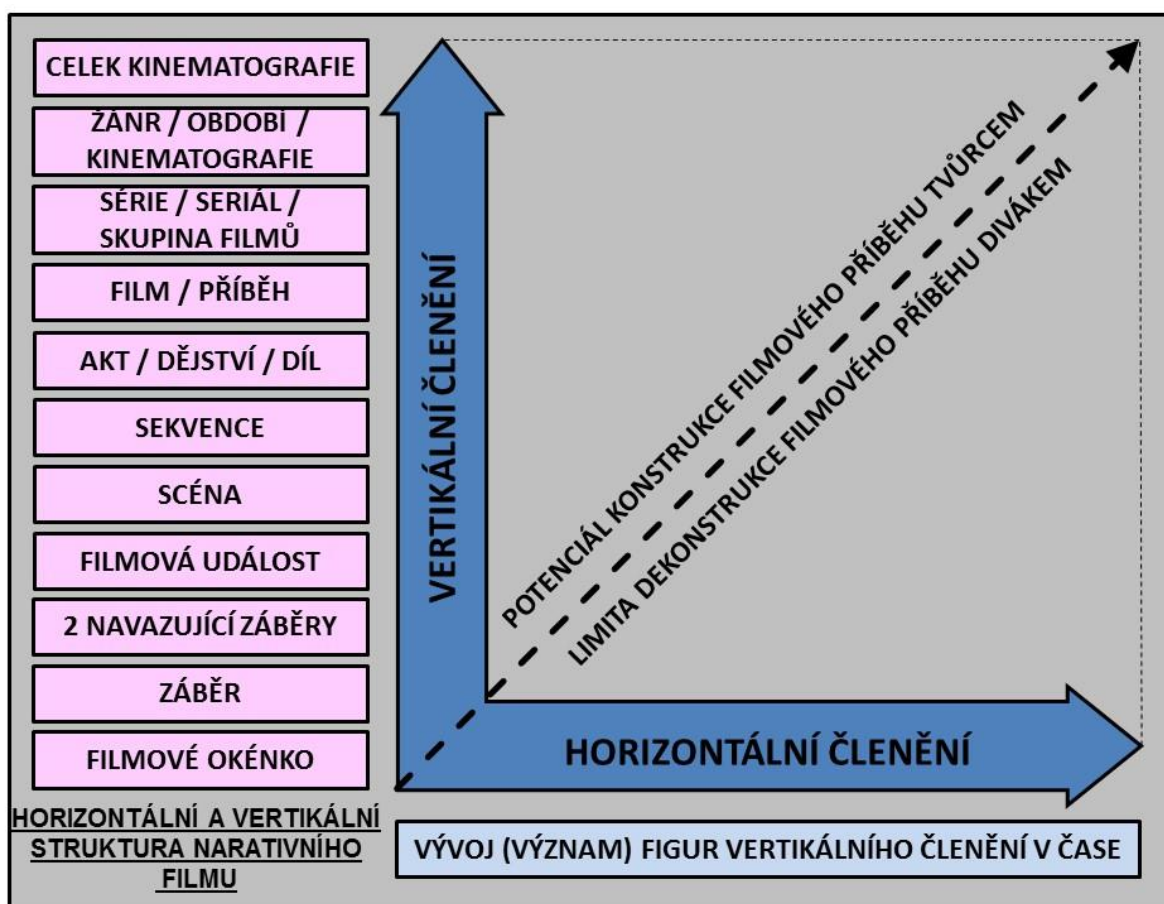
⁷⁰ Walter Murch rozeznává pět základních stříhově-dramaturgických pohledů: 1) vztahy ve filmovém okénku 2) vztahy mezi záběry 3) vztahy mezi sekvencemi 4) vztahy mezi dějstvími 5) vztahy mezi začátkem a koncem filmu. LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia stříhové skladby: horizontální a vertikální struktura filmového příběhu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 58. ISBN 978-80-87500-30-9. Srov. MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. ISBN 18-795-0562-2.

⁷¹ LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia stříhové skladby: horizontální a vertikální struktura filmového příběhu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 22. ISBN 978-80-87500-30-9.

Myšlenka vertikálního a horizontálního členění filmu zůstala pro potřeby metody stříhové analýzy zachována. Vertikální strukturu přitom vnímám jako soubor prezentovaných událostí, jež mohou být sdělovány v jakémkoliv pořadí (chronologicky, retrospektivně apod.) a s libovolnými zdůrazněními (morfologie). Horizontální struktura na druhou stranu odkazuje k procesu (diskurzu) vyprávění. Ten dává události vertikální části do určitého pořadí, určuje jeho tvar a směr (syntax).⁷²

Výchozí Labíkův model (obr. 2.14) však bylo nutné dále upravit. Po důkladné analýze kategorizace vertikální struktury jsem částečně přetvořil hierarchii jednotlivých úrovní, které ve svém modelu nazývám *figurami* vertikální struktury, a vazeb mezi nimi. Při řazení těchto figur jsem vycházel z morfologického popisu od nejmenší jednotky, *filmového okénka*, až po nejvyšší možnou oborovou makrostrukturu *celku kinematografie*. Zcela novou figurou schématu jsou *dva navazující záběry*. Na druhé straně jsem odebral kategorii *beatu* a zařadil ji do figurálních charakteristik (morfologie) a do horizontálního prostoru (syntax). Dané členění vertikální struktury navíc v zásadě kopíruje střihačovu práci s audiovizuálním materiálem. Ta nejčastěji vychází z mikrostruktury, z níž jsou skladebně vytvářeny větší a větší strukturální části. Nad rámeček samotného audiovizuálního díla vystupují figury *série / seriál / skupina filmů*, *žánr / období / kinematografie* a *celek kinematografie*. Tyto figury makrostrukturálního typu zasazují dílo do širších souvislostí a odkazují k jeho dalším kontextuálním rovinám. Na osu horizontálního členění jsem pak umístil syntaktický *vývoj a uspořádání vertikálních figur v čase*.

⁷² Jeremy Orlebar odkazuje v této souvislosti k rozlišení mezi příběhem a diskurzem, James Monaco zase mezi znaky a syntaxí. Srov. ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 50–59. ISBN 978-80-7331-246-6. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 48–223. ISBN 80-00-01410-6.



Obr. 2.15: Základní schéma možností stříhové analýzy.

2.5 Možnosti stříhové analýzy – vertikální, horizontální a percepční oblast

2.5.1 Vertikální struktura

Figury

Přestože je logika prezentovaného členění vertikální struktury filmu z mého pohledu zřejmá, zahrnuje v sobě přinejmenším několik sporných momentů. Dle některých teoretiků tak například filmové okénko „není vůbec částí filmu, neboť film, tedy i jeho nejmenší část, probíhá v čase“.⁷³ Filmové okénko sice stále může být vnímáno jako jednotlivý obraz na filmovém pásu⁷⁴, tato definice však s proměnou technologií začíná ztrácet na významu. V současné době tomuto termínu odpovídá již spíše teorie obrazového pole jako neměnné obrazové

⁷³ Cit. PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 11.

⁷⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 763. 978-80-7331-091-2.

informace. Tzv. „mrtvolka“⁷⁵ v tom případě bude na hranicích figur filmového okénka a záběru. Přes její potenciálně dlouhý časový průběh je totiž obsažená obrazová informace neměnná. Filmové okénko, standardně promítané v sérii obrazů evokujících pohyb, navíc i přesto svůj čas má. Ačkoliv se jedná pouze o zlomek vteřiny, může divákovi podat některé základní informace (světelnost, barva, kompozice) a vyvolat – většinou mimovolnou – reakci.⁷⁶ Dalším sporným okamžikem nabízeného členění může být nejednoznačná definovatelnost některých figur. V některých případech se totiž stírá hranice mezi záběrem a obrazem či je těžké jednoznačně identifikovat sekvence, kinematografie či žánry. Ohraničenost některých figur vertikálního členění proto není – a vzhledem k povaze audiovizuálních médií ani nemůže být – absolutní, ale pohybuje se vždy v mezích příslušného kontextu. Dále je více než zřejmé, že ne vždy musí výše postavené figury probíhat v delším časovém úseku.⁷⁷ Pro hierarchizaci figur mi mnohem lépe posloužila idea jejich komplexnosti, kterou nazývám *charakterizací figur* vertikálního členění. Ta odkazuje k rozmanitým morfologickým aspektům gramatiky stříhové skladby.

Charakteristika figur

U každé z výše definovaných figur vertikální struktury je možné sledovat hned několik parametrů. Vedle denotativních významů to mohou být i syntagmaticky konotativní významy, například:

- autonomie
- chronologičnost
- deskriptivnost
- linearita
- kontinuita
- organizovanost⁷⁸

Jednotlivé figury tedy mohou obsahovat širokou škálu výrazových prvků – *charakteristik*. Pro metodu stříhové analýzy jsem vyčlenil pouze ty, které jsou přímo ovlivnitelné stříhovou postprodukcí. Odpadávají tím charakteristiky typu *směr osvětlení, poměry zvukového mixu* či *divácká návštěvnost*. Důraz je tak plně

⁷⁵ Limitní hodnota protahování času, kdy obraz na určitém místě znehybní. VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 99. ISBN 80-7331-039-2.

⁷⁶ Příkladem může být rapidmontáž jednotlivých filmových okének či vstřížené podprahové informace.

⁷⁷ Přestože například figura žánru bude vždy kratší než figura celku kinematografie a delší než figura filmu.

⁷⁸ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 159–160, 222. ISBN 80-00-01410-6.

kladen na reflexi *diváka-stříhače* a použitelnost získaných poznatků zpět do stříhové praxe. Zatímco jsou některé uvedené charakteristiky jednoznačně pod přímým stříhačovým řízením (návaznost, délka záběrů...), jiné postupy či znaky nemusí mít zdánlivě s montáží nic společného. Například *velikost záběru* či *pohyb kamery* však ve finálním díle nemusí být nutně výsledkem činnosti pouze kamerové složky. Stříhač má možnost zásahu i do těchto charakteristik, ať již se jedná o změnu kompozice, úpravu frekvence (zrychlení, zpomalení, reverse...), přiblížení, převrácení, či pohyb v záběru.⁷⁹ Obdobná situace platí i u dalších mezioborových charakteristik.⁸⁰ Vzhledem ke skutečnosti, že všechny uvedené výrazové prostředky definují a dále člení autoři výše uvedené odborné literatury, odkazují se tímto v dané věci – vzhledem k potenciální obsáhlosti takového výčtu – na jejich texty.

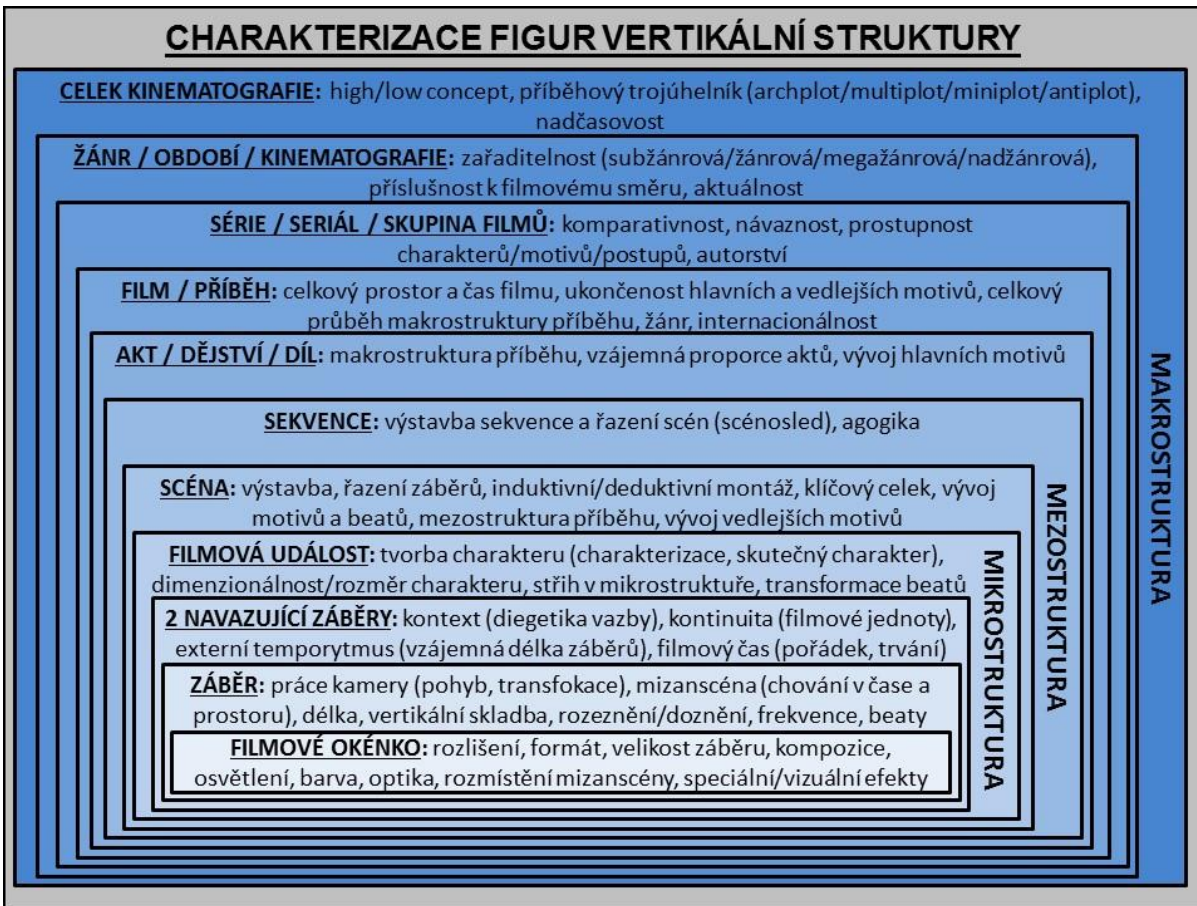
Pokud se na problematiku charakteristik figur podíváme z pohledu obecné roviny, v principech jejich výskytu a „přenositelnosti“ mezi jednotlivými úrovněmi (figurami) lze nalézt jistou zákonitost. Dané výrazové prvky totiž není vždy možné aplikovat na všechny figury. Zatímco o některých charakteristikách (kompozice, barva, formát apod.) lze hovořit již ve vztahu k jednotlivému okénku, jiné je nutné hledat u dvou následujících záběrů (návaznost záběrů, rytmus) či například až v souvislosti s celým filmem (průběh a ukončenost hlavních motivů).⁸¹ Obecně pak platí tzv. „jednostranná prostupnost“ charakteristik figur vertikálního členění. Zatímco výrazové prvky z níže postavených figur můžeme aplikovat na vyšší figury, opačný proces v zásadě možný není.⁸²

⁷⁹ Josef Valušiak označil skutečnost, kdy stříhač není tak absolutně vázán na práci kameramana, za nejpodstatnější změnu ve stříhové skladbě digitálního věku. VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 23. ISBN 80-7331-039-2.

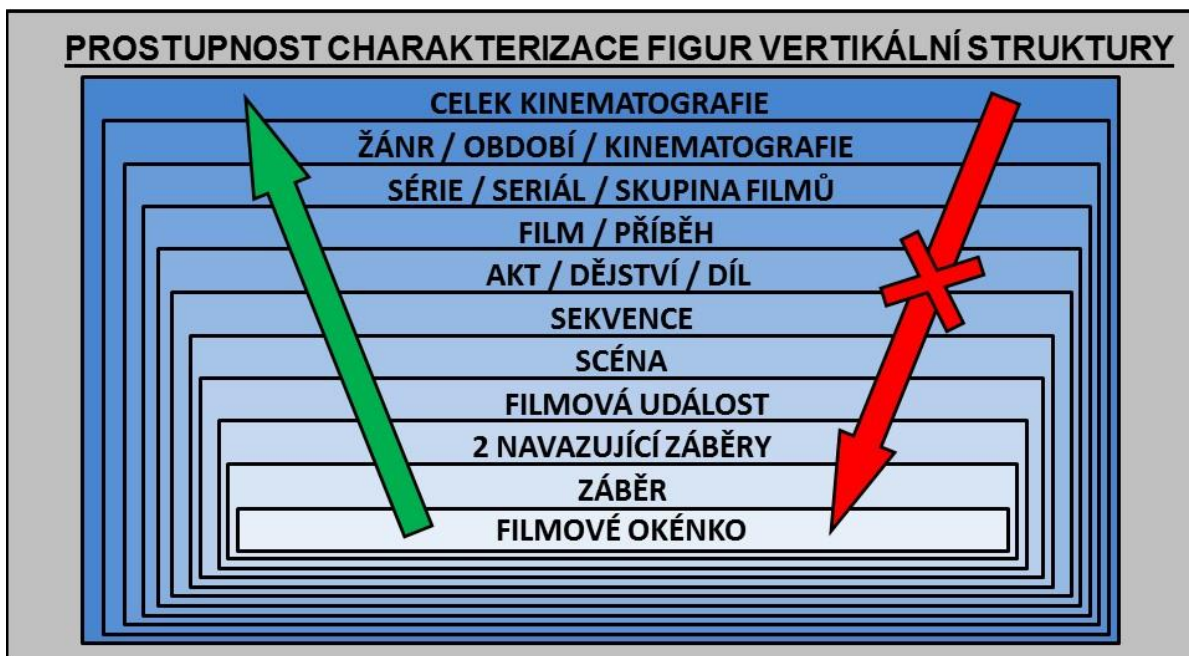
⁸⁰ Donald Petrie: „*Střih je poslední možností přepsání scénáře.*“ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia stříhové skladby: horizontální a vertikální struktúra filmového příběhu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 195. ISBN 978-80-87500-30-9. Sean Penn: „*Velké stříhačské zkušenosti zachraňují režiséra před sebevraždou.*“ Cit. PENN, Sean. In: *Cutting Edge* [film]. Režie Wendy Apple. USA, 2004. Alan Resnais: „*Režie končí na stříhačím stole.*“ Cit. dle SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 81. ISBN 978-80-7004-132-1.

⁸¹ Srov. PŁĄŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 12.

⁸² Například o barvě či velikosti záběru tak můžeme uvažovat ve vztahu k filmovému okénku, záběru či celku kinematografie (viz příklad níže), o žánrové zařaditelnosti či návaznosti záběrů ve vztahu k okénku nikoliv. Příklad možnosti užití charakteristiky *barva* u filmového okénka i celku kinematografie: Černobílý pohled na zasněžený kostel. / V desátých letech byly v kinematografii obvyklé dvě techniky obarvování: tónování a virážování.



Obr. 2.16: Možnosti stříhové analýzy: vertikální struktura.



Obr. 2.17: Jednostranná prostupnost v rámci charakterizace figur vertikální struktury.

Fotosky z filmu

Mezi užitečné nástroje analýzy charakteristik nejmenších figur vertikální struktury patří snímání jednotlivých políček filmu. Pořizování fotosek, screenshotů nebo tzv. „vytípávání okének“⁸³ je možné v dnešní době realizovat pouhým stisknutím počítačové klávesy při přehrávání filmu. Snímání jednotlivých filmových okének slouží primárně k analýze kvalitativních charakteristik figur filmu: především práce s mizanscénou a kamerou. Pomocí tohoto prostředku je možné detailněji zkoumat všechny charakteristiky figury filmového okénka (formát, kompozice, osvětlení, velikost záběru...), případně i opakování nebo variace stylistických vzorců v rámci vyšších figur – záběrů, scén či sekvencí. *Střihač-divák* tak má možnost blíže se zaměřit na rozbor záběrových řad a jejich asociativních, vazebných či významových aspektů.



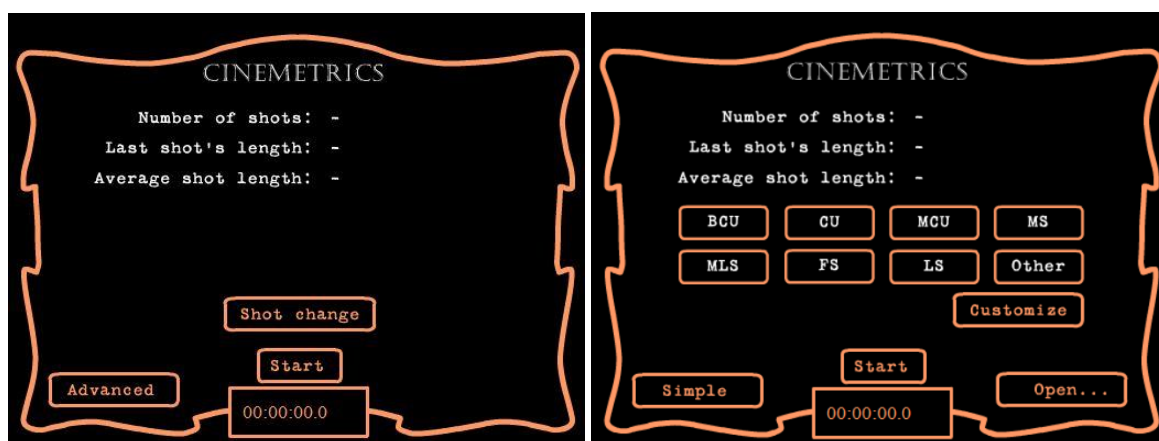
Obr. 2.18: Příklady využití fotosek při analýze filmu *Čtyři pokoje* (1995, R: Quentin Tarantino).⁸⁴

⁸³ KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu* [učební text]. Brno: FF MU v Brně, 2013, s. 27–28.

⁸⁴ LUKÁČ, Milan. *Porovnanie kontinuálneho a nekontinuálneho filmového rozprávania vo filmoch Quentina Tarantina*. Zlín, 2015, s. 28, 29. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.

Cinemetrika

Jedním z nástrojů kvantitativní analýzy vybraných charakteristik vertikálních figur je tzv. *cinemetrika*. Ta vychází ze statistické analýzy filmu a umožňuje především reflexi uspořádání a vývoje stříhové skladby. *Cinemetrika* spočívá ve využití speciálního počítačového programu, který je bezplatně přístupný na stránkách výrobce.⁸⁵ Na základě užití tohoto programu je možné analyzovat kvantifikovatelné aspekty vertikální struktury a získat celé soubory dále interpretovatelných dat. V současné době má uživatel na výběr ze dvou verzí: klasické a rozšířené. Zatímco v klasické verzi není měření přímo navázáno na sledovaný audiovizuální obsah (jedná se vlastně pouze o sofistikovanější podobu stopek), v rozšířené módě lze materiál přímo nahrát do programu. Při cinemetrickém měření tedy již můžeme video zastavovat, vracet, dělat úpravy ve vyznačených střížích či je zpětně kategorizovat a pojmenovávat.

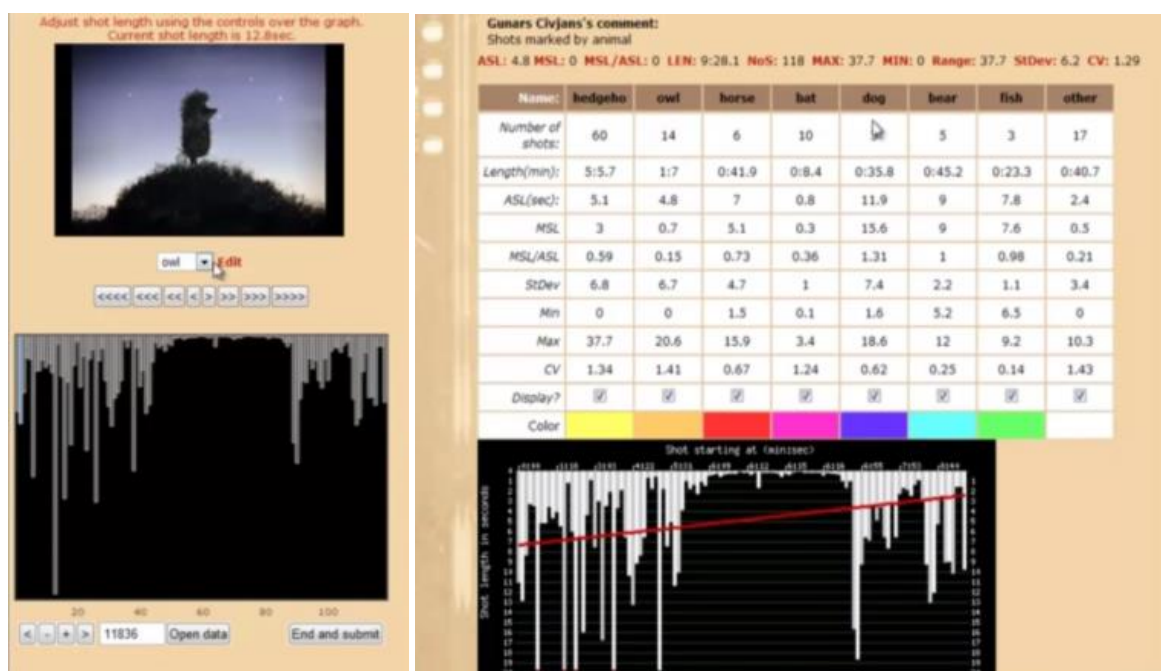


Obr. 2.19: Základní a pokročilé rozhraní klasické verze programu *Cinematics*.

Cinemetrika umožňuje mimo jiné výpočet průměrné délky záběru filmu (ASL), mediánu délky záběru (MSL), rozdílu mezi nimi, délky trvání filmu, počtu záběrů a mnoho dalších statistických dat. Získané hodnoty mohou být užitečné například při komparaci s jinými filmy či při sledování vývoje stříhu v průběhu filmu a vytváření přehledné mapy jeho celku. Filmový teoretik Radomír Kokeš popisuje přínos cinemetriky pro vnímání stříhové skladby následovně: „*Naučí vás všimnout si každého stříhu, což je v rozporu s neviditelností stylu, již se zejména klasický film snaží dosáhnout – odvádět vaši pozornost od stříhů. Již při samotném měření tak získáte mnohem přesnější představu o konstrukční povaze filmu a všimnete si věcí, které ze samotného grafu nevyplývají.*“⁸⁶

⁸⁵ *Cinematics* [online]. Dostupné z: <http://cinematics.lv/cinematics.php>

⁸⁶ Cit. KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu* [učební text]. Brno: FF MU v Brně, 2013, s. 25.



Obr. 2.20: Rozhraní pokročilé verze počítačového programu Cinematics.

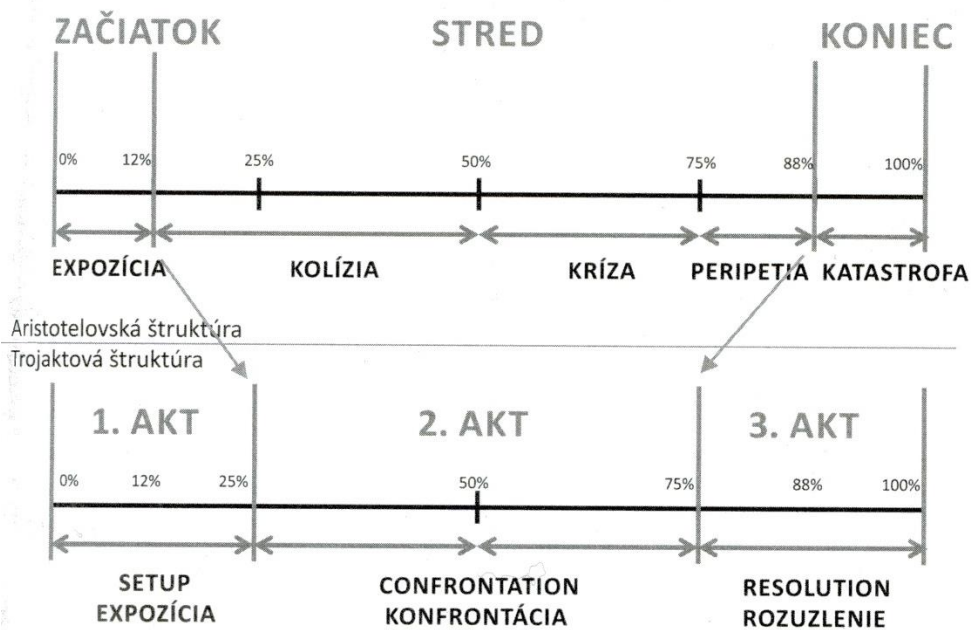
Přestože nám výše popsané kvalitativní i kvantitativní nástroje mohou výborně posloužit k rozboru charakteristik jednotlivých figur vertikální struktury filmu, pro sledování jejich vzájemného poměru či umístění v rámci celku je nutné zapracovat do konceptu stříhové analýzy také členění horizontální.

2.5.2 Horizontální struktura

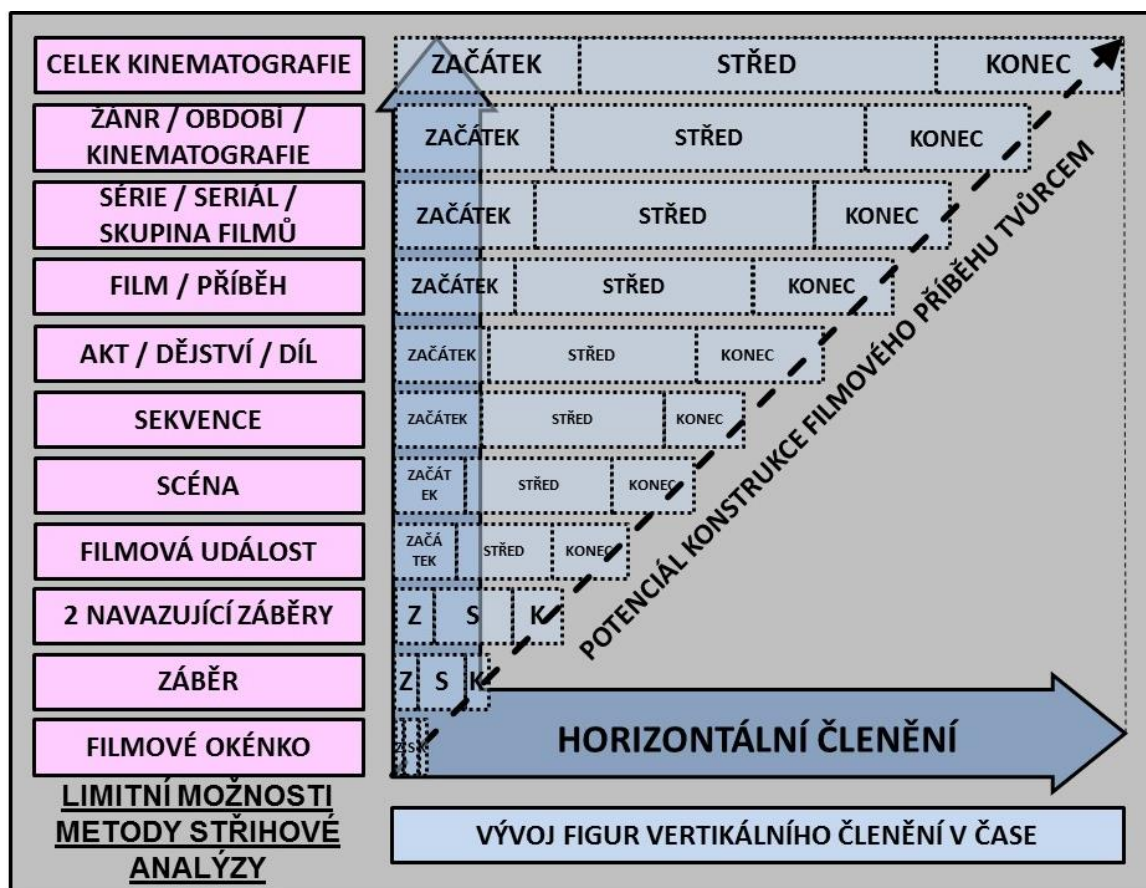
Trojaktové členění

Jak jsem již uvedl na začátku této podkapitoly, do horizontální roviny filmové struktury umísťuji ve své metodě stříhové analýzy vzájemný významový poměr figur a jejich charakteristik. V odkazu na teoretickou práci Ľudovíta Labíka přitom vycházím zejména z trojaktového principu počátku, středu a konce. Při porovnání s aristotelskou strukturou Labík spatřuje hlavní rozdíl zejména v odlišující nomenklatuře, která při trojaktové struktuře zdůrazňuje filmový charakter vyprávění oproti divadelnímu dramatickému procesu.⁸⁷

⁸⁷ LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 29. ISBN 978-80-87500-30-9.



Obr. 2.21: Porovnaní aristotelске struktury s trojaktovou.⁸⁸



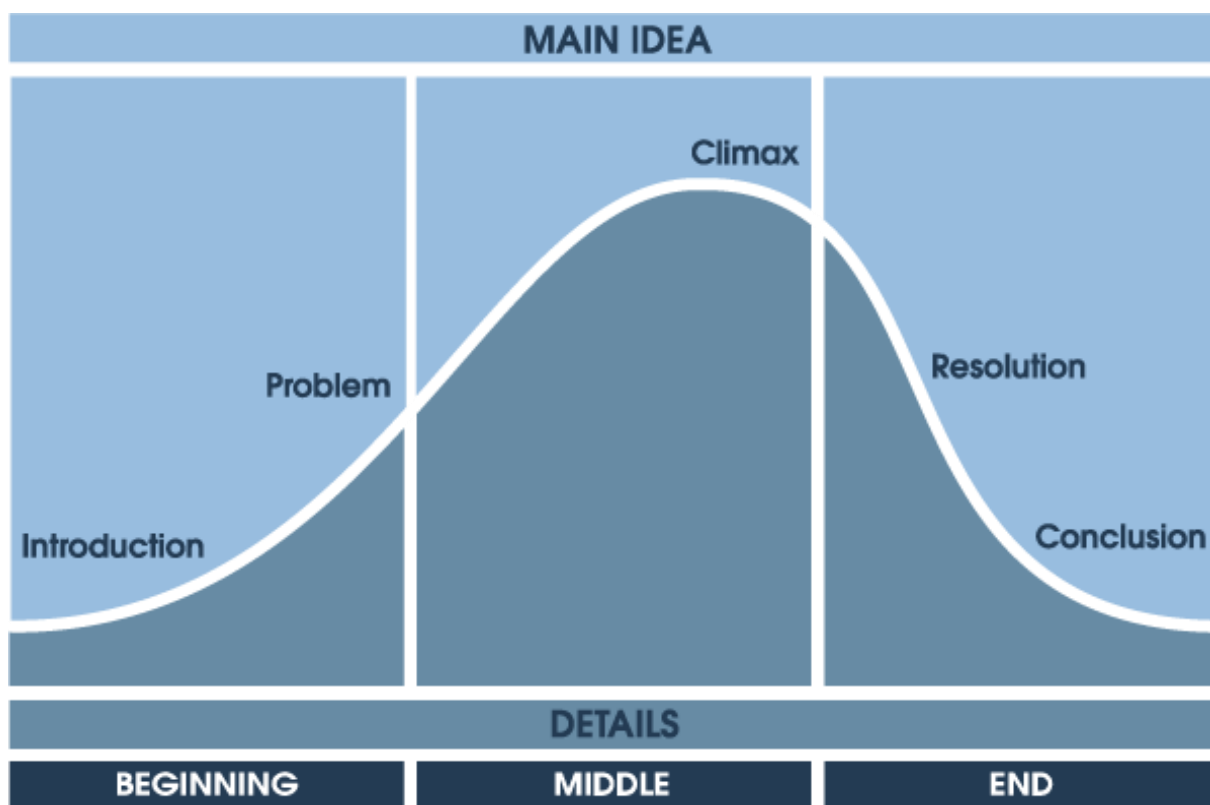
Obr. 2.22: Možnosti střižové analýzy: horizontální struktura (začátek, střed, konec).

⁸⁸ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia střižové skladby: horizontální a vertikální struktura filmového příběhu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 29. ISBN 978-80-87500-30-9.

Je však důležité si uvědomit, že trojaktové dělení není jediným prvkem horizontální struktury. Obecně spadá do souboru formálních prostředků audiovizuálního díla, na které se nyní podíváme blíže.

Segmentace filmu

Při stříhové analýze horizontální struktury je vhodné začít segmentováním filmu. Při něm rozdělíme dílo na jednotlivé mezostrukturální figury – zejména sekvence a scény, popř. filmové události. Můžeme však přistoupit i k členění konkrétní sekvence či scény na jednotlivé záběry. Pro využitelnou segmentaci jakéhokoliv typu se zdá být nejvhodnějším prostředkem vytvoření osnovy či lineárního diagramu. Z něho je pak na první pohled možné odečíst rozvržení syžetu a uspořádání scén. Osnova či lineární diagram nám rovněž umožní mnohem přehledněji rozeznat a analyzovat formální souvislosti – ať se již jedná o trojaktové členění, paralely, využití kauzality a času syžetem, či vývojové vzorce.⁸⁹



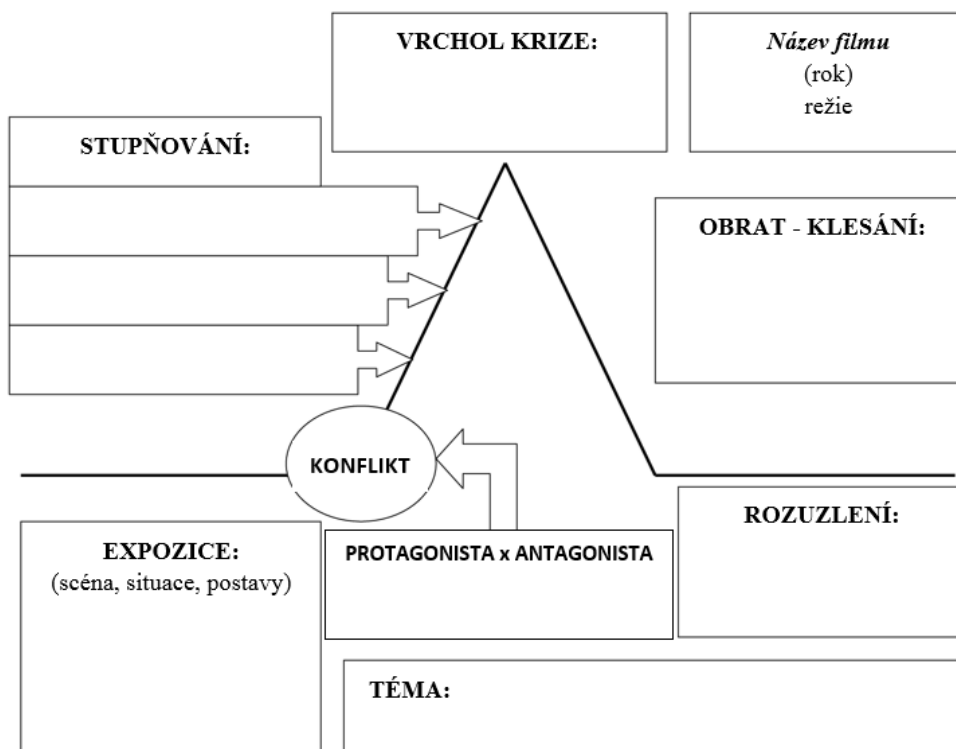
Obr. 2.23: Základní diagram struktury příběhu.

⁸⁹ Srov. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 109, 141–151. ISBN 978-80-7331-217-6.

Dle Thompsonové a Bordwella je možné syžet filmu strukturovat i na úrovni větších figur vertikální struktury filmu, a to na úrovni syžetových bloků. Klasický film je dle nich obvykle členěn do čtyř syžetových bloků po 20–30 minutách času projekce, přičemž tyto jsou obvykle řízeny cíli a snaženími protagonisty či protagonistů: *úvod* (set-up), *komplikace děje* (complicating action), *vývoj* (development) a *vyvrcholení* (climax).⁹⁰

Dle Radomíra Kokeše může koncept syžetových bloků představovat další užitečný nástroj rozpoznávání vnitřní organizace filmu. S jeho pomocí si lze udělat přesnější představu o tom, jak se k sobě jednotlivé části syžetu analyzovaného díla vztahují.⁹¹

Pro potřeby stříhové analýzy jsem proto upravil jeden z typů běžně užívaných příběhových diagramů. V něm jsou reflektovány zejména základní mezostrukturální figury, syžetové vzorce a hlavní charaktery (protagonista, antagoista), které jsou zasazeny do kontextu vývoje syžetu. Vzniká tak přehledné grafické vyjádření základních principů horizontálního prostoru analyzované struktury.



Obr. 2.24: Vzor příběhového diagramu.

⁹⁰ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. London: Harvard University Press, 1999, s. 21–49. ISBN 06-748-3975-7. BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 102–110. ISBN 04-159-7779-7.

⁹¹ KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu* [učební text]. Brno: FF MU v Brně, 2013, s. 22.

Využitím segmentace při analýze audiovizuálního díla v zásadě rekonstruujeme jednotlivé tvůrčí kroky scenáristy z primární syntetické fáze výroby filmu. Zároveň ale podstupujeme obdobný myšlenkový proces jako střihač při sekundární syntetické fázi (v rámci tzv. *střihové dramaturgie*), při které vzniká výsledný tvar díla.

Přes své nesporné výhody má však i tento systém své hranice: „*Jako každý podobně univerzální model nejsou však syžetové bloky samospasitelné a skutečnost, že tento vzorec syžetového uspořádání platí pro stovky či tisíce hollywoodských filmů, v žádném případě neznamená jeho apriorní platnost pro všechny hollywoodské filmy, natožpak filmy jiné než hollywoodské produkce.*“⁹²

Filmové beaty

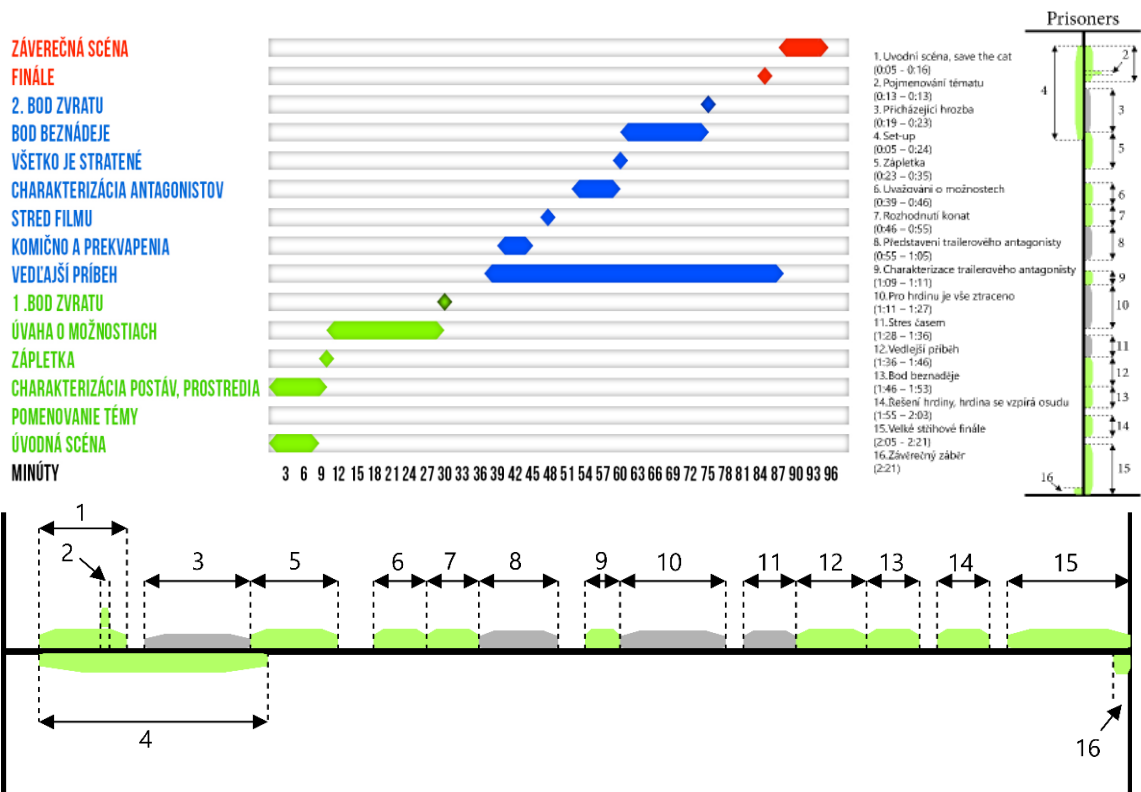
Specifickým příkladem nástroje segmentace filmu je využití teorie filmových beatů. S teorií strukturalizace filmu na jednotlivé beaty přišel poprvé americký scenárista Blake Snyder. Ten pod označením *beat sheet* (nebo *BS2*) definuje 15 základních beatů, které by každý příběh měl obsahovat. Blake Snyder svou teorii dále rozšířil na 40 beatů, pro potřeby střihové analýzy však bude jeho koncept 15 beatů plně dostačující.

| THE BLAKE SNYDER BEAT SHEET | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| PROJECT TITLE: | |
| GENRE: | |
| DATE: | 8. Fun and Games (30-55): |
| 1. Opening Image (1): | 9. Midpoint (55): |
| 2. Theme Stated (5): | 10. Bad Guys Close In (55-75): |
| 3. Set-up (1-10): | 11. All Is Lost (75): |
| 4. Catalyst (12): | 12. Dark Night of the Soul (75-85): |
| 5. Debate (12-25): | 13. Break into Three (85): |
| 6. Break into Two (25) | 14. Finale (85-110): |
| 7. B Story (30): | 15. Final Image (110): |

Obr. 2.25: Blake Snyder – beat sheet.⁹³

⁹² Cit. KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu* [učební text]. Brno: FF MU v Brně, 2013, s. 22–23.

⁹³ SNYDER, Blake. *Save the cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City, CA: M. Wiese Productions, 2005, s. 70. ISBN 19-329-0700-9.



Obr. 2.26: Příklady rozmanitosti využití a znázornění struktury beatů při analýze díla. Film *Reservoir Dogs* (1992, R: Quentin Tarantino) a trailer k filmu *Prisoners* (2013, R: Denis Villeneuve).⁹⁴

Přestože profesor Labík řadí jednotku beatu mezi figury vertikálního členění prostoru⁹⁵, dle mého názoru je její hlavní charakteristikou průběh a relativně konstantní ukotvení v běhu času filmu. Uspořádání beatů ve filmu tedy vnímám spíše jako syntaktický prvek, a začleňuji jej tudíž do horizontální struktury. Snyderova teorie beatů nám poslouží jako další funkční prostředek pro možnost segmentace filmu a rozboru formálních i obsahových souvislostí v rámci horizontální struktury stříhové analýzy.

⁹⁴ LUKÁČ, Milan. *Porovnanie kontinuálneho a nekontinuálneho filmového rozprávania vo filmoch Quentina Tarantina*. Zlín, 2015, s. 46. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal. KLADNÍČEK, Lukáš. *Struktura filmového traileru*. Zlín, 2015, s. 47. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.

⁹⁵ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 22, 46-49. ISBN 978-80-87500-30-9.

Tabulka 2.1 Ideální struktura rozložení beatů dle Snydera při aplikaci na průměrnou délku filmu české nové vlny.⁹⁶

| BEAT SHEET | | | | |
|-------------------|----------------------------------------|----------------------------|-------------------|-----------------|
| BEAT | NÁZEV (dle Labíka) | NÁZEV (dle Snydera) | ČAS (min.) | |
| | | | SNYDER | ČS. FILM |
| 1 | Úvodní scéna | Opening Image | 1. min. | 1. min. |
| 2 | Pojmenování tématu | Theme Stated | 5. min. | 4. min. |
| 3 | Expozice | Set-up | 1.–10. min. | 1.–8. min. |
| 4 | Zápletka | Catalyst | 12. min. | 10. min. |
| 5 | Úvaha o možnostech | Debate | 12.–25. min. | 10.–20. min. |
| 6 | 1. bod zvratu – rozhodnutí konat | Break into Two | 25. min. | 20. min. |
| 7 | Začátek vedlejšího příběhu | B Story | 30. min. | 23. min. |
| 8 | Komično a překvapení | Fun and Games | 30.–55. min. | 23.–43. min. |
| 9 | Střed filmu | Midpoint | 55. min. | 43. min. |
| 10 | Charakterizace antagonistů | Bad Guys Close In | 55.–75. min. | 43.–58. min. |
| 11 | Vše je ztraceno | All Is Lost | 75. min. | 58. min. |
| 12 | Bod beznaděje | Dark Night of the Soul | 75.–85. min. | 58.–66. min. |
| 13 | 2. bod zvratu – hrdina se vzpírá osudu | Break Into Three | 85. min. | 66. min. |
| 14 | Finále | Finale | 85.–110. min. | 66.–85. min. |
| 15 | Závěrečná scéna | Final Image | 110. min. | 85. min. |

Přes nespornou užitečnost výše uvedených prostředků analytického zkoumání horizontální filmové struktury je však nutné konstatovat, že v sobě existence jakéhokoliv univerzálně platného vzorce segmentace filmu vždy ponese jistá úskalí. Radomír Kokeš k tomuto tématu dodává: „*Každý narativní film bude mít nějakou vnitřně logickou strukturaci syžetu, ale tato může nabývat řady různých podob – mnohem podstatnější tak bude či budou vaše vlastní strukturace.*“⁹⁷ Získaná data z horizontálního a vertikálního strukturování filmu je navíc nutné

⁹⁶ Při výpočtu průměrné délky filmu jsem vycházel ze statistického průměru délek třiceti zásadních snímků české nové vlny.

⁹⁷ Cit. KOKES, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu* [učební text]. Brno: FF MU v Brně, 2013, s. 23.

dále interpretovat, určit vzájemné systémové vztahy a rozhodnout, které z vysledovaných postupů, figur a vzorců jsou podstatnější než jiné a proč. Z tohoto důvodu je dle mého názoru nutné zahrnout do uvažování o metodě stříhové analýzy ještě rovinu další a tou je rovina percepční.

2.5.3 Divák-střihač v procesu stříhové analýzy

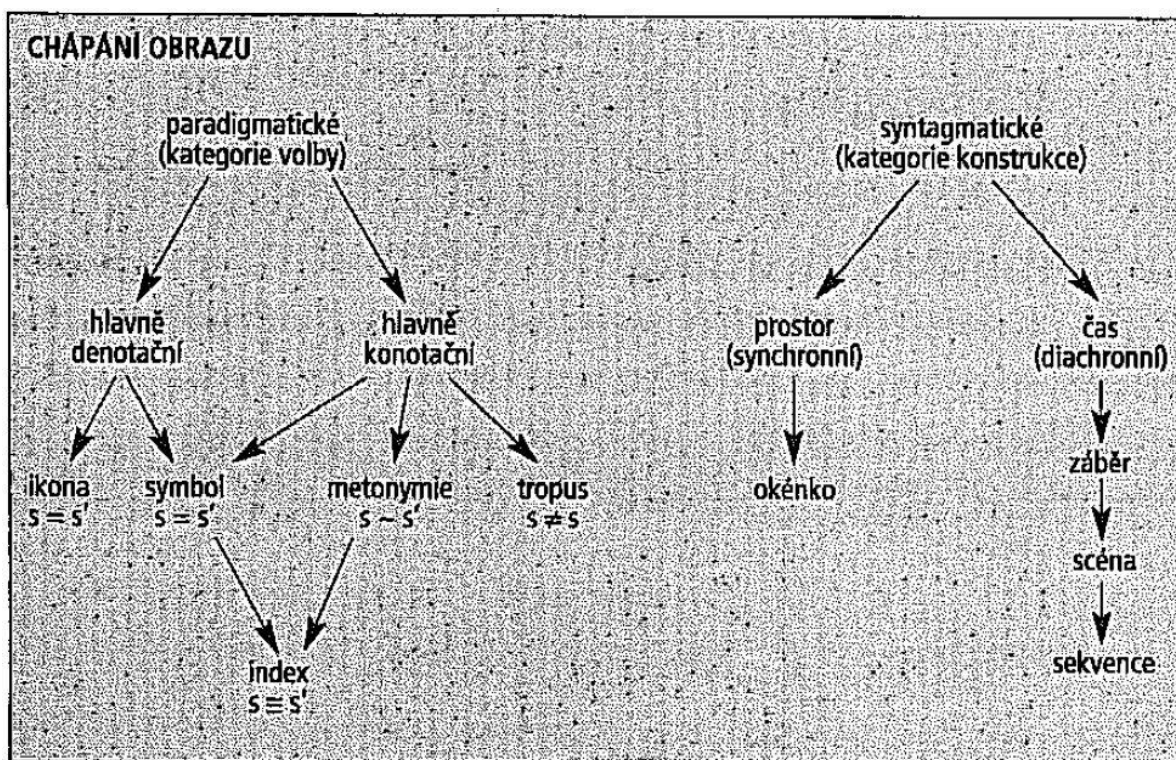
Do uvažování o možnostech metody stříhové analýzy jsem vedle možností vycházejících z vertikálního a horizontálního členění filmového prostoru zahrnul ještě perspektivu další, percepční perspektivu *diváka-střihače*. Ten stojí na pomezí dvou světů: světa diváckého a světa tvůrčího. Jako divák by v ideálním případě měl být schopen imerse do tvůrčího procesu vzniku audiovizuálního díla, které minimálně v myšlenkách reflektuje. Jako střihač naopak musí při postprodukcí predikovat divácké očekávání a vnímání díla a tyto předpoklady zahrnout do výsledné formy i stylu filmu: „*Při práci ve střižně zastupuje střihač diváka svým svěžím, nezaujatým pohledem,*“ uvádí ve svém textu Josef Valušiak.⁹⁸ Vzhledem k výše nastíněným důvodům se proto zdá být problematika potřeby metodické reflexe u *diváka-střihače* více než aktuální.

Pokud vyjdeme z Monacova diagramu chápání obrazu, zjistíme, že dle něj divák chápe obraz nejen sám o sobě, ale i v souvislostech: ve vztahu ke kategoriím výběru (paradigmatické) a ve vztahu ke kategoriím konstrukce (syntagmatické).⁹⁹ V paradigmatickém chápání obrazu pak Monaco dále sleduje denotační či konotační kategorie výběru a vztah mezi signifikantem (s) a signifikátem (s') u všech druhů s jasně definovatelnými hranicemi (ikona, symbol, metonymie...). Syntagmatický vztah dle něj působí v prostoru (synchronně) či v čase (diachronně). Toto Monacovo základní rozlišení chápání obrazu mi bylo dobrým vodítkem pro další uvažování o možnostech stříhové analýzy v kontextu divácké percepce.¹⁰⁰

⁹⁸ Cit. VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 7. ISBN 80-7331-039-2.

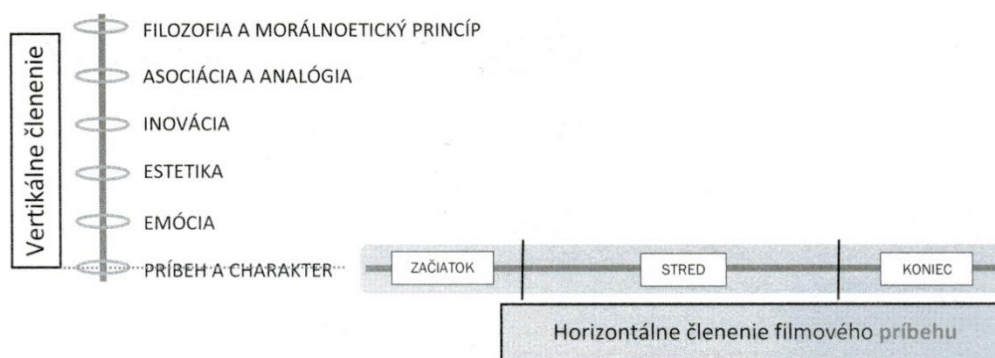
⁹⁹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 173. ISBN 80-00-01410-6.

¹⁰⁰ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 173. ISBN 80-00-01410-6.



Obr. 2.27: Diagram chápání obrazu dle Jamese Monaca.¹⁰¹

Ľudovít Labík ve svém textu zase definuje „vertikální členění s ohledem na úspěch u diváka“ a jeho jednotlivé parametry. Jako zkoušku správnosti filmového projektu, kterou si každý tvůrce může udělat, přitom předkládá koncepci vertikální struktury. Do ní umísťuje šest základních hodnoticích kritérií, jež může tvůrce při realizaci kontrolovat.¹⁰²



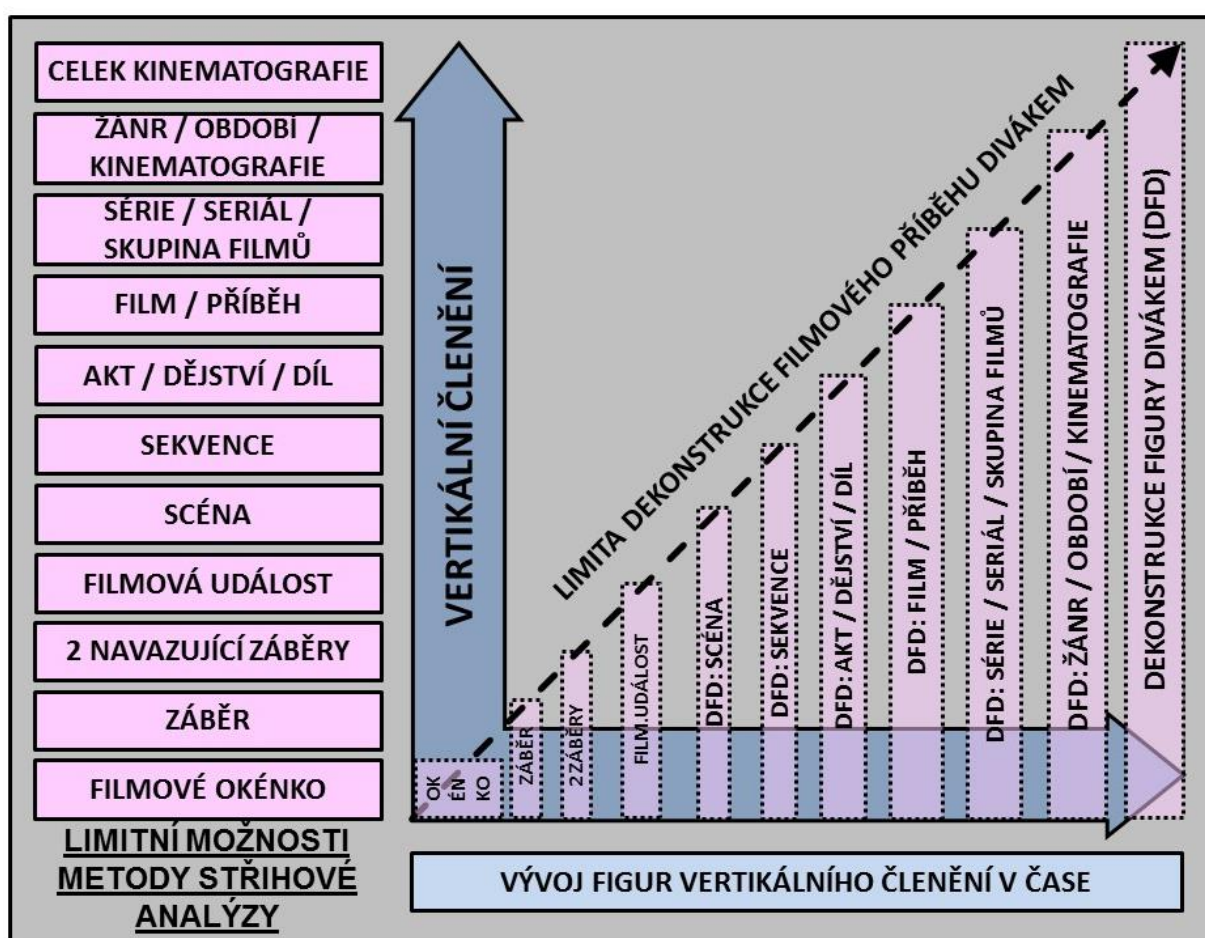
Obr. 2.28: Vizualní znázornění vertikálního členění s ohledem na úspěch u diváka.¹⁰³

¹⁰¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 173. ISBN 80-00-01410-6.

¹⁰² Srov. LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 169–187. ISBN 978-80-87500-30-9.

¹⁰³ LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 169–187. ISBN 978-80-87500-30-9.

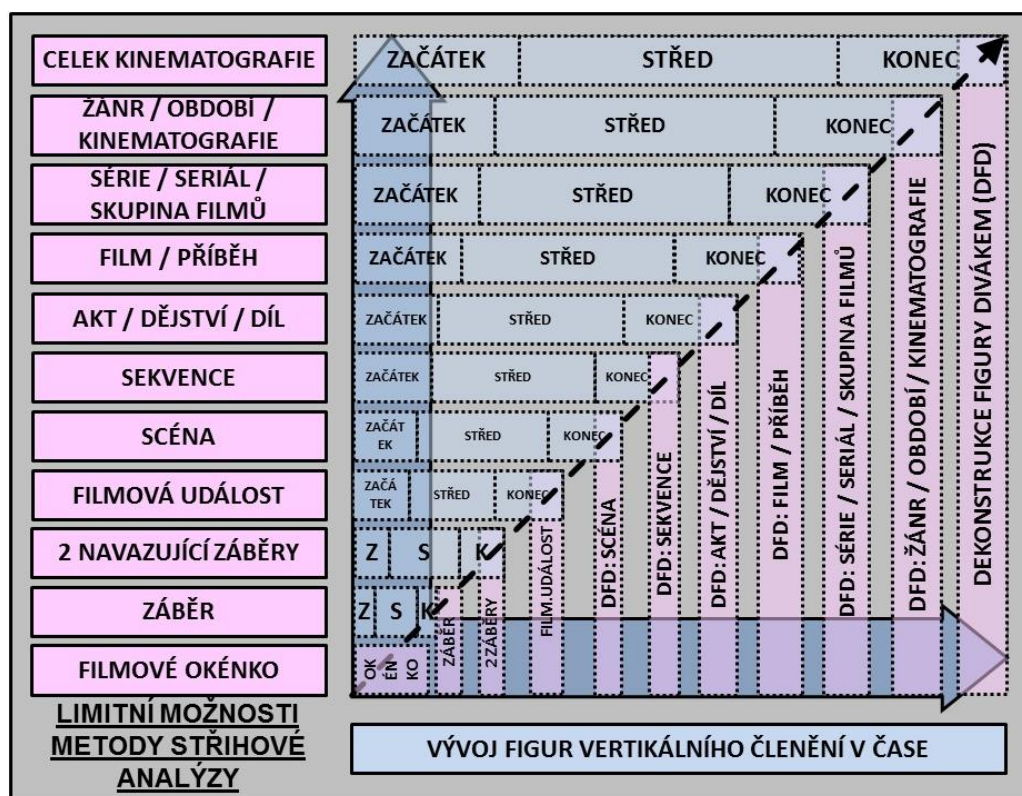
Umístění hodnoticích kategorií diváka do struktury vertikálních kategorií se mi však nezdá být optimálním řešením. Rozklíčovat vztahy mezi „diváckou“ vertikální strukturou a vertikální strukturou filmu bez využití horizontálního členění totiž není úplně možné. Pro potřeby metody stříhové analýzy proto řadím diváckou percepci do průsečíku vertikální a horizontální filmové struktury. Odkazují se tím mimo jiné například na Jamese Monaca (viz obr. 2.27) či na Davida Bordwella. Dle Bordwella divák chápe film proto, že rozumí jednotlivým prvkům a různým způsobem na ně reaguje (vertikální osa). Zároveň je tím probouzena a uspokojována jeho touha po formě (horizontální osa).¹⁰⁴ Využitím obou rovin pro kategorizaci diváckého hodnocení díla se pokouším uzavřít systém vzájemně provázaných a podmiňujících se vztahů mezi základními entitami (forma–styl–divák).



Obr. 2.29: Limitní hranice dekonstrukce filmového příběhu divákem.

¹⁰⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 85–86. ISBN 978-80-7331-217-6.

Na základě Deleuzem prezentovaných úvah o montáži jako o konstrukční práci autora z hlediska divákového pohledu jsem do základního schématu rovněž začlenil *limitní hranici* metody stříhové analýzy pro dekonstrukci audiovizuálního díla divákem, respektive *divákem-stříhačem*. V této souvislosti uvažují především analýzu znaků a kódů, která diváka může vést k přesnému rozpoznání, jaké volby byly učiněny pro sdělení významu.¹⁰⁵ Jak píše Jan Kučera: „*Divák musí mít možnost dešifrovat všechny složky toho, co vidí, i toho, co slyší.*“¹⁰⁶ Paralelní tok subjektivních významů a hodnot – vycházejících z dané kultury či vyjadřujících způsoby myšlení charakteristické pro úzce definovanou diváckou obec (tedy část subjektivně-konotačního analyzování obrazu, viz obr. 2.27) – ponechávám stranou. Rozpoznáním všech charakteristik a jejich vývoje v čase, tzn. vertikální i horizontální struktury, je tak dosaženo limitních možností, které metoda stříhové analýzy poskytuje. Tím samozřejmě nemám vůbec v úmyslu tvrdit, že *divák-stříhač* nemá možnosti uvažovat za hranice těchto limitů. Pohybuje se tak ale již ve své podstatě v rovině nadinterpretace. Jelikož tuto rovinu není z pohledu tvůrce možné vědomým způsobem predikovat, evokovat či řídit, ponechávám ji za hranicemi možností metody stříhové analýzy.



Obr. 2.30: Limitní možnosti metody stříhové analýzy – celkové schéma.

¹⁰⁵ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 52. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁰⁶ Cit. KUČERA, Jan. *Televizní vigilie. Úvahy před obrazovkou*. Praha: Edice Čs. televize, 1975, s. 45.

Pro další možný posun v metodě stříhové analýzy bylo nutné vymezit základní kritéria hodnocení *diváka-stříhače*. Přestože osobní vkus diváka bude v tomto typu hodnocení vždy hrát svou roli, tvrzení typu „Film se mi líbil“ do stříhové analýzy stoprocentně nepatří. Vzhledem ke skutečnosti, že pokud možno komplexní reflexe díla *divákem-stříhačem* je pro potřeby vlastní stříhové praxe nutná, stříhová analýza se v kontextu kritérií hodnocení neomezuje pouze na skladebné postupy.

Při definování možných aspektů percepční roviny stříhové analýzy jsem vyšel ze základní struktury a kritérií hodnocení díla divákem¹⁰⁷:

- 1) Výsledný celkový dojem
- 2) Hodnocení – kritéria:
 - a. Pochopitelnost (významy referenční, explicitní, implicitní, symptomatické)
 - b. Komplexnost (příběh, charaktery...)
 - c. Vnitřní soudržnost / koherence
 - d. Emoce/cit
 - e. Intenzita působení
 - f. Estetika:
 - i. Realismus
 - ii. Stylizace
 - g. Uvěřitelnost
 - h. Originalita (inovace a překvapování, klišé)
 - i. Filozofie
 - j. Morální a etická kritéria

Jak je možné vyčíst z členění výše, definuji zde dvě základní úrovně struktury ve vztahu k divákovi: výsledné celkové hodnocení a hodnocení jednotlivých kritérií. Bodový rozdíl těchto dvou hodnocení označuji ve stříhové analýze jako *koeficient divácké analýzy*, který vzhledem ke své absolutní hodnotě může dosahovat hodnot v rozmezí 0 až 100. Vzájemné porovnání obou úrovní hodnocení totiž nemusí být vždy shodné. Znatelnější odlišnosti (tedy vyšší hodnoty koeficientu divácké analýzy) mohou poukázat například na divákovu analytickou nedůslednost či na – vzhledem k nastaveným kategoriím metody – jednostranné zaměření díla. I tyto skutečnosti jistě stojí za úvahu, jelikož pomáhají *diváku-stříhači* zohledňovat mnohvrstevnou strukturu analyzovaného filmového díla. „Trénovaný“ *divák-stříhač* by pak měl dosahovat na těchto úrovních minimálních rozdílů (koeficient divácké analýzy 0–6).

¹⁰⁷ Srov. LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia stříhové skladby: horizontální a vertikální struktura filmového příběhu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 169–187. ISBN 978-80-87500-30-9. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 94. ISBN 978-80-7331-217-6.

Tabulka 2.2 Možnosti stříhové analýzy: Výsledná tabulka kritérií diváckého hodnocení. Hodnocení může být ve vztahu k většině figur, přičemž umožňuje jejich vzájemné porovnání, ať již v rámci stejné mezo či makrostruktury, tak i mezi figurami rozdílných děl, sérií, žánrů či kinematografií.

| NÁZEV FIGURY/FILMU: | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| TYP FIGURY (sekvence, film, žánr...): | | | |
| PRVNÍ CELKOVÝ DOJEM (max. 100 bodů): | | | |
| <u>STŘIHOVÁ ANALÝZA: DIVÁCKÁ REFLEXE</u> | <u>VERTIKÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>HORIZONTÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>VÝSLEDEK DÍLČÍHO HODNOCENÍ</u> |
| | FORMA (FIGURY A CHARAKT.) | VÝVOJ V ČASE (SYŽET, STYL...) | \sum (VERTIK.+ HORIZONT.) / 2 |
| I. CELKOVÝ DOJEM | <i>0–100</i> | <i>0–100</i> | <u>0–100</u> |
| II. HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | | | |
| 1) Pochopitelnost | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 2) Komplexnost | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 3) Vnitřní soudržnost | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 4) Emoce/cit | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 5) Intenzita působení | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 6) Estetika ztvárnění | $\sum (a + b)$ <i>max. 10</i> | $\sum (a + b)$ <i>max. 10</i> | $\sum (a+b)$ <i>max. 10</i> |
| a) Realismus | $a + b \leq 10$ | $a + b \leq 10$ | $a + b \leq 10$ |
| b) Stylizace | $a + b \leq 10$ | $a + b \leq 10$ | $a + b \leq 10$ |
| 7) Uvěřitelnost | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 8) Originalita | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 9) Filozofie | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| 10) Morální a etická kritéria | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> | <i>0–10</i> |
| II. SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | \sum (vertikál. 1–10) <i>max. 100</i> | \sum (horizont. 1–10) <i>max. 100</i> | <u>0–100</u> |
| CELKOVÝ DOJEM - SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ = „KOEFIČIENT DIVÁCKÉ ANALÝZY“ (0-100) | | | |

Vedle koeficientu divácké analýzy, který uvádí rozdíl mezi celkovým hodnocením a dílčím posouzením principů vertikální a horizontální struktury, je dalším nezanedbatelným faktorem při interpretaci dat stříhové analýzy také porovnání hodnoty prvního celkového dojmu s celkovým hodnocením. Zatímco totiž *divák-střihač* zapisuje hodnotu prvního celkového dojmu obvykle ihned po první projekci audiovizuálního díla (reflexe emocí, momentálního rozpoložení diváka, překvapivost a případná originalita), celkový výsledný součet dílčích kritérií hodnocení je možné plnohodnotně provést až při opakované projekci analyzovaného díla. Vzhledem k uvedeným vlivům může být hodnota prvního dojmu z díla vyšší, není to ale pravidlem a daný rozdíl by opět neměl dosahovat radikálních hodnot. To se již ale dostávám k tématu aplikace stříhové analýzy do praxe.

2.6 Aplikace metody stříhové analýzy do praxe

V předchozích kapitolách jsem se pokusil o sumarizaci možností stříhové analýzy, které rozlišuji do tří základních oblastí: na horizontální, vertikální a percepční. Přestože se mi podařilo vytvořit některá schémata a výčty potenciálu připravované metody, pohyboval jsem se vždy více méně v obecném či dílčím kontextu jedné z definovaných rovin. V úvodu jsem se však zavázal prezentovat ve své práci „*přehledné a logické členění termínů a postupů, přičemž by každá z kategorií měla být analyzovatelná samostatně i v kombinaci s dalšími kategoriemi*“. Svému závazku hodlám v této kapitole dostát, a proto chci v dalším textu představit doporučený postup pro aplikaci metody stříhové analýzy do praxe. Ten vychází z jednotlivých dílčích kroků, které odkazují k dříve prezentované struktuře filmového díla:

Vertikální struktura:

- Zápis zásadních připomínek a postřehů.
- Záznam cinemetrických dat.
- Sejmutí vybraných fotosek.
- Definování klíčových figur a mezostruktur.
- Analýza cinemetrických dat a možností zásadních figur vertikální struktury díla a jejich charakteristik.

Horizontální struktura:

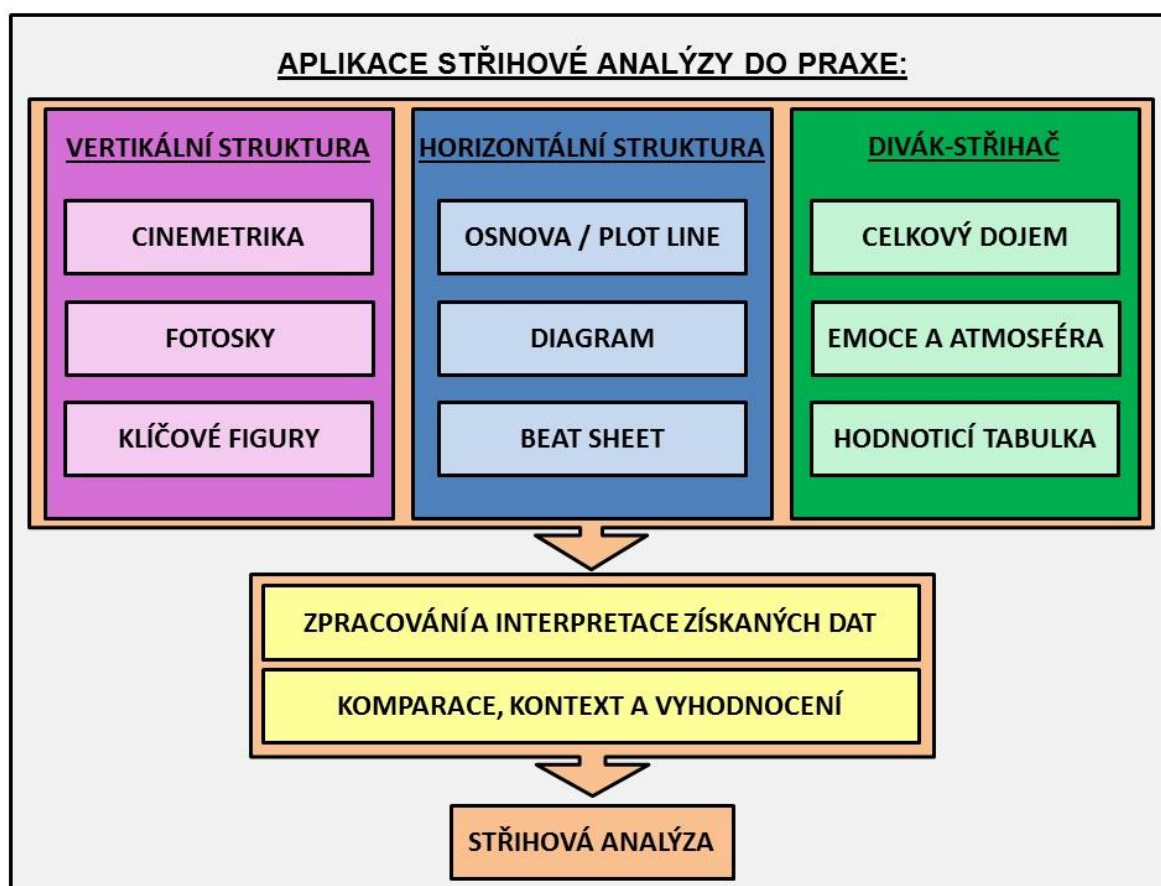
- Vytvoření základní lineární osnovy celku audiovizuálního díla.
- Vytvoření *beat sheetu*.
- Zanesení osnovy a *beat sheetu* do příběhového diagramu.
- Případné dílčí osnovy zásadních mezostruktur.

Divák-střihač:

- Vyplnění prvního diváckého hodnocení.
- Vyplnění celkové tabulky kritérií diváckého hodnocení, případně dílčích tabulek.

Výsledná stříhová analýza:

- Vypracování, zpracování a interpretace získaných informací.
- Komparace údajů, zasazení do kontextu a vyhodnocení.



Obr. 2.31: Schéma aplikace metody stříhové analýzy do praxe.

Definování dílčích analytických kroků dle vytyčené struktury nám následně umožňuje stanovit doporučený postup při psaní stříhové analýzy. Ten vychází z předpokladu opakované projekce filmu. Při každém promítnutí se přitom divák zaměřuje na jiný soubor součástí stříhové analýzy. Minimálním počtem opakování jsou tři projekce, přičemž je možné vycházet z následujícího postupu:

1. projekce:

- Zápis zásadních připomínek a postřehů.
- Vyplnění prvního diváckého hodnocení.
- Definování klíčových figur a mezostruktur.

2. projekce:

- Záznam cinemetrických dat.
- Sejmutí vybraných fotosek.
- Analýza cinemetrických dat a možností zásadních figur vertikální struktury díla a jejich charakteristik.

3. projekce:

- Vytvoření základní lineární osnovy celku audiovizuálního díla.
- Vytvoření *beat sheetu*.
- Zanesení osnovy a *beat sheetu* do příběhového diagramu.
- Dílčí osnovy zásadních mezostruktur.
- Vyplnění celkové tabulky kritérií diváckého hodnocení, případně dílčích tabulek.

Střihová analýza:

- Zpracování a interpretace získaných informací.
- Komparace údajů, zasazení do kontextu a vyhodnocení.

Při dodržování doporučeného postupu střihové analýzy je samozřejmě nutné počítat se skutečností, že ne všechny úkony je možné vykonat v reálném čase při projekci filmu. Po každém shlédnutí díla by tak měl mít *divák-střihač* časovou rezervu na doplnění, úpravu a zrevidování dílčích analýz. Pro celovečerní metráž je vhodné počítat minimálně s půlhodinou mezi jednotlivými projekcemi.

Jak jsem rovněž předstířel již v úvodu, nejedná se o fixovanou metodu, ale o sumarizaci a utřídění série analytických pravidel, postupů a úkonů. Jejich flexibilní aplikace umožňuje *diváku-střihači* komplexnější a hlubší reflexi a pohled na „vlastní i cizí“ střihovou skladbu. To je z mého pohledu důležité si uvědomit. Z tohoto důvodu ani nepředpokládám, že by v každé analýze byly všechny postupy a kategorie metody využity. Uvádět například u všech střihových analýz rozsáhlé tvorby D. W. Griffitha, že se jednalo o snímky němé, by bylo spíše kontraproduktivní. I z tohoto pohledu poskytuje metoda spíše rámec pro analytické psaní i uvažování o střihové skladbě.

Metoda střihové analýzy na druhou stranu umožňuje i zpětné posouzení filmových analýz. Absence některých charakteristik, horizontálního vývoje v čase či celých figur nám může paradoxně poskytnout cenné informace či nastolit nové otázky. Například u výše uvedeného modelového příkladu s Griffithovou tvorbou bychom tak mohli při porovnání analýz všech jeho snímků zjistit, že se shodují v absenci zmínky o vztahu zvuku a obrazu. Jakým způsobem tedy vlastně Griffith nemožnost připojit zvuk ke svým filmům řešil? Promítlo se to nějak do jeho střihové skladby? Či dokonce do ustavení dnes již kanonických střihových postupů? Z absence jedné charakteristiky tak náhle „vyvřelo“ nové téma pro další zkoumání.

Porovnáním schématu možností s hotovou analýzou však také máme možnost zjistit informace (či si je uvědomit) například o:

- 1) nedůležitosti některé charakteristiky/figury či jednostranné zaujatosti *diváka-střihače* (vnímá ji ve své vlastní tvorbě?),
- 2) analytické nedůslednosti *diváka-střihače* (je možné ji odstranit),
- 3) duševní zaostalosti *diváka-střihače* (tu není možné odstranit),
- 4) absenci či sloučení některých figur vertikální struktury (například záběry, scény apod.),
- 5) opakování některých postupů tvůrcem v různých figurách v průběhu díla,
- 6) opakování/vynechávání některých prvků v sérii filmů, žánru či kinematografii (komparace většího množství stříhových analýz).

Stříhová skladba se nejen zásadně podílí na uskutečňování výsledného tvaru díla, ale slouží mi rovněž jako prostředek vstupu do celkové problematiky teoretické reflexe audiovizuální tvorby. Dialektickým spojením rozboru funkčních částic (figur a jejich charakteristik), jejich vzájemného významového poměru (horizontální vazba), možností tvůrčího vkladu (potenciál konstrukce filmového příběhu, ambivalence postoje *diváka-střihače*) a divácké percepce (limity dekonstrukce a kritéria hodnocení příběhu divákem) se pokouším pohlížet na stříhovou skladbu jako na uzavřený systém vzájemně provázaných a ovlivňujících se částic.

Existuje mnoho způsobů, kterými je možné k danému tématu přistoupit. Některé jsem se pokusil alespoň ve zkratce představit v úvodu této kapitoly. Mým hlavním cílem však bylo předložit a prezentovat čtenáři této studie nástroj reflexe daného systému i jeho částí. Nástroj na jedné straně dostatečně komplexní, aby poskytoval prostředky k uchopení celku i rozboru jednotlivostí, a na druhé straně dostatečně pochopitelný a flexibilní, aby mohl být uchopen a užíván nejen teoretiky filmu, ale i v úvodu definovaným *divákem-střihačem*. Tím vším by měla metoda stříhové analýzy být. Zda se mi však tento úkol podařilo alespoň zčásti naplnit, může ukázat až dostatečný počet pokusů o aplikaci metody do praxe a její následné kritické zhodnocení. Metoda stříhové analýzy tím vstupuje do své další – pevně doufám, že dlouhé a rozmanité – fáze...

3. STŘIHOVÁ SKLADBA ČESKÉ NOVÉ VLNY

3.1 Česká nová vlna

„Československá kinematografie poloviny šedesátých let byla nejen pozoruhodným uměleckým a kulturním výkonem tří generací filmových tvůrců malé středoevropské země. Byla samou svou existencí avantgardou velkého revolučního pokusu, pokusu o revolucionizaci stalinského socialismu, o rehabilitaci socialismu skutečného. [...] Neboť tyto filmy volají po zápasu za socialismus skutečný, lidský, volají po úctě k člověku a jeho prostému, každodennímu osudu, varují před tím, aby si kdokoliv osoboval právo na tohoto člověka zapomenout a chtít osvobodit svět na jeho účet a proti němu. Protože s kým potom vlastně, a pro koho?“¹⁰⁸

(Antonín J. Liehm, 1. 1. 1969)

Českou novou vlnu je možné zařadit mezi výrazné umělecké fenomény 60. let 20. století. Dle většiny filmových teoretiků a historiků dokonce tvoří v oblasti českého filmu doposud nepřekonaný vrchol.¹⁰⁹ V období politického uvolnění a reformní atmosféry zakoušelo české prostředí kroky k „tržnímu socialismu“.¹¹⁰ Dobová atmosféra umožnila nejen vyslovení otevřenějších názorů, ale také postupné naleptávání uměleckých dogmat socialistického realismu předchozích dekád. Film byl v této době aktivní součástí kulturní obnovy, v částečně decentralizovaném produkčním systému spolupracovali vždy režisér a scenárista v čele produkčních skupin s jistou mírou vlastní autonomie. Jiří Menzel k nástupu české nové vlny s nadsázkou uvádí: *„Některý rok se urodí víc chroustů, některý rok je dobrý pro úrodu jablek. [...] Stejně tak se po určité době daří dobrým filmům, a jindy se zase vyrábí jeden potrat za druhým. [...] Když se během několika málo let objevila v rychlém sledu za sebou řada českých filmů, které se povedly tak, že vzbudily zájem v zahraničí a vyhrávaly festivalové ceny, objevil se termín ‚československá nová vlna‘. To proto, aby se odlišila od té francouzské, která vznikla jen o několik málo let předtím.“¹¹¹*

Na rozdíl od různých uměleckých skupin definovaných manifesty, členstvím či podpisy deklarujícími vzájemnou sounáležitost, se československá vlna takto

¹⁰⁸ Cit. LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 54–55. ISBN 80-7004-100-5.

¹⁰⁹ Srov. PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 133. ISBN 80-85839-54-7. HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 13. ISBN 978-807-3095-802.

¹¹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 477–479. 978-80-7331-091-2.

¹¹¹ Cit. MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart, 2013, s. 134. ISBN 978-80-7391-816-3.

vymezit nedá. Avšak dle Hany Novákové se ve věci pokusu o „zarámování“ nejedná o nijak zvláštní fenomén, jelikož k němu prý dochází téměř vždy, když se v nějaké národní kinematografii začne objevovat mimořádné množství nadaných tvůrců a pozoruhodných filmů.¹¹² Lukáš Skupa na toto téma uvádí, že všechny zažitě termíny jako „československá nová vlna“, „československý filmový zázrak“, „československá filmová škola“ či „zlatá šedesátá“ následkem stereotypního užívání implikují legendární obraz české kinematografie 60. let, který se „podobá populárním příběhům o důležitých mužích a ženách ve filmovém průmyslu, kteří v případě potřeby neváhali odporovat systému“.¹¹³ Při popisu reálných institucionálních předpokladů rozvoje domácí tvorby 60. let se dle Skupy jen velmi vágně hovoří o svobodných produkčních podmínkách, přátelském společenství tvůrců nebo inspirativní umělecké atmosféře, kterou se nikdy předtím ani potom nepodařilo zopakovat.¹¹⁴ Plně souhlasím s autorem v tvrzení, že takový popis nutně musí vzbuzovat pochybnosti a při analýze například fungování studiového systému či dobové cenzurní praxe může být značně zkreslujícím faktorem. Vzhledem k úzkému a velice specifickému zaměření mé práce – a k sentimentální oblibě „legendárních příběhů o důležitých mužích a ženách“ – jsem se však rozhodl pojem „české nové vlny“ ve své práci přece jen zachovat.

Jak již bylo řečeno, česká nová vlna – obdobně jako většina dalších nových vln ve světě – nebyla organizovaným sdružením či hnutím seskupeným pod jedním teoretickým manifestem. Její hlavní představitelé se však vzájemně znali a stýkali, žili ve stejném městě, chodili do stejné školy (i když do různých ročníků) a především měli všichni stejnou životní zkušenost: „Žili jsme ve stejném totalitním státě, měli jsme stejně omezený přístup k informacím. Takže jsme měli stejnou životní školu,“ doplňuje Menzel.¹¹⁵ Filmový teoretik Jaroslav Boček přitom od sebe zřetelně odlišuje dva hlavní impulzy, které ovlivnily českou kinematografii 60. let – „novou vlnu“ a „cinéma-vérité“. Zatímco u „nové vlny“ jsou dle něj hlavními východisky subjekt, intimní drama, vnitřní psychika člověka a nevyslovitelné stavy lidského nitra, „cinéma-vérité“ přistupuje ke skutečnosti opačně. Autoři tohoto proudu nechtějí vypovídat o sobě, ale pokoušejí se zachytit skutečnost kolem sebe naprosto bezprostředně, přímo a pravdivě. Přestože se dle

¹¹² NOVÁKOVÁ, Hana. Pětadvacet z nové vlny (navždy zachycených v knihovně warburgovského typu). *Film a doba*, 2011, č. 2-3, s. 69–70.

¹¹³ SKUPA, Lukáš. *Česká kinematografie pod dohledem cenzury: Případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Brno, 2011, s. 3. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.

¹¹⁴ SKUPA, Lukáš. *Česká kinematografie pod dohledem cenzury: případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Brno, 2011, s. 3. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.

¹¹⁵ Cit. MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, s. 13. ISBN 978-80-7391-816.

Bočka objevovaly v české kinematografii 60. let oba tyto proudy, splynuly české kritice ve „*dvojjediné zaklínadlo filmové modernosti*“.¹¹⁶

Ačkoliv anglický filmový historik Peter Hames hovoří v souvislosti s československou novou vlnou o „filmovém hnutí“¹¹⁷, vzhledem k výše uvedenému je z mého pohledu vhodnější nahlížet na ni jako na „fenomén“. Fenomén, který je výsledkem kombinace velkého množství rozmanitých hledisek. Mezi ta patří nejen hledisko historické, politické, ideologické, kulturní, ekonomické, technické, dramaturgické a estetické, ale rovněž třeba psychologické, sociologické či etické. Všechna tato hlediska mají svá oprávnění, ve kterých určitým způsobem rezonuje komplikovaná situace kinematografie, fungující v rámci postupně reformovaného totalitního režimu jednoho ze satelitních států tehdejšího sovětského bloku.¹¹⁸

Pokud budeme vycházet z pohledu na novou vlnu jako na fenomén, zjistíme, že jakákoliv podrobnější kategorizace je přinejmenším obtížně realizovatelným aktem. Současné geopolitické rozložení států sice umožňuje v rámci československé nové vlny rozlišovat českou a slovenskou novou vlnu¹¹⁹, vzhledem k tehdejšímu propojení obou zemí v jeden státní útvar však již i tato skutečnost může být značně zavádějící. Američtí filmoví historici a teoretici David Bordwell a Kristin Thompsonová tak například ve své obsáhlé knize *Film History: An Introduction* v souvislosti s československou kinematografií zmiňují pouze spojení „Czech New Wave“ („česká nová vlna“).¹²⁰ Až v českém překladu této monografie, která u nás vyšla pod názvem *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*, doplňuje překladatel do poznámkového aparátu další jména především z řad slovenských autorů a rozšiřuje termín na „československou novou vlnu“.¹²¹

Ještě komplikovanější situace je s výčtem všech osobností, které mezi tvůrce československé nové vlny bývají počítány. Pisatelé odborných textů v této souvislosti nejčastěji vycházejí z modelu autorského režijního filmu, přičemž další tvůrčí štábové profese – především kameramani, střihači či zvukaři – bývají až na výjimky opomíjeny. Také ve výčtu režisérů nové vlny se však informační zdroje do jisté míry rozcházejí (viz tabulka 3.1).

¹¹⁶ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 206.

¹¹⁷ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 17. ISBN 978-807-3095-802.

¹¹⁸ Srov. LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart, 2013, s. 91–92. ISBN 978-80-7391-712-8.

¹¹⁹ Pro účely této práce tohoto rozlišení dokonce využívám, avšak pouze díky jednoznačné „národní identifikovatelnosti“ filmů Hynka Bočana, které budu podrobovat stříhové analýze.

¹²⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film history: An Introduction*. 3rd ed. New York, NY: McGraw-Hill Higher Education, 2010. ISBN 00-733-8613-8.

¹²¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 491. 978-80-7331-091-2.

Tabulka 3.1 Uvádění režisérů československé nové vlny ve vybraných textech.¹²²

| <u>režisér / zdroj</u> | <u>1</u> | <u>2</u> | <u>3</u> | <u>4</u> | <u>5</u> | <u>6</u> | <u>7</u> | <u>8</u> |
|------------------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| Hynek Bočan | - | - | A | A | - | outs. | A | - |
| Miloš Forman | A | A | A | A | A | A | A | A |
| Dušan Hanák | - | A | A | - | - / A* | - | A | - |
| Elo Havetta | - | A | A | - | A | - | A | - |
| Juraj Herz | - | - | A | A | A | outs. | A | - |
| Věra Chytilová | A | A | A | A | A | A | A | A |
| Juraj Jakubisko | - | A | A | - | A | - | A | - |
| Vojtěch Jasný | A | A | 1.vlna | - | A | - | - | - |
| Jaromil Jireš | A | A | A | A | A | A | A | A |
| Pavel Juráček | - | A | A | A | A | A | A | A |
| Antonín Máša | - | - | vliv | A | A | outs. | A | - |
| Jiří Menzel | A | A | A | A | A | A | A | A |
| Jan Němec | A | A | A | A | A | A | A | A |
| J. Papoušek | - | - | A | A | A | A | A | - |
| Ivan Passer | A | A | A | A | A | A | A | A |
| Evald Schorm | A | A | A | A | A | A | A | A |
| Jan Schmidt | A | A | - | A | A | outs. | A | A |
| Zdeněk Sirový | - | - | vliv | A | - | outs. | A | - |
| Štefan Uher | - | A | 1.vlna | - | A | - | A | A |
| Karel Vachek | - | A | vliv | vliv | - | outs. | A | A |
| D. Vihanová | - | - | vliv | A | - | outs. | A | - |

¹²² **Legenda k textům: 1:** BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film history: An Introduction*. 3rd ed. New York, NY: McGraw-Hill Higher Education, 2010. ISBN 00-733-8613-8. **2:** BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: NAMU, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 978-80-7331-091-2. **3:** HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-807-3095-802. **4:** PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7. **5:** Česká nová vlna [online]. *Wikipedie*, 21. 2. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A1_nov%C3%A1_vlna. **6:** PŘÁDNÁ, Stanislava. *Česká nová vlna. „Outsideři“ v českém filmu 60. let*. Praha: FF UK, 2006–2007. Soubor přednášek. **7:** LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8. **8:** BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968. **Legenda k poznámkám:** A – tvůrce je uváděn jako režisér nové vlny; - – tvůrce není uveden vůbec či je zmíněn pouze okrajově; **1. vlna** – předchůdci nové vlny; **vliv** – tvůrce není řazen přímo mezi autory nové vlny, ale je reflektováno jeho ovlivnění novou vlnou; **outs.** – „outsider“ nové vlny. *D. Hanák je uveden pouze v anglické verzi příspěvku na Wikipedii.

Dle Lukáše Skupy se ve většině teoretických textů těší největšímu zájmu díla osobností nové vlny posuzovaná s pomocí tradičního konceptu autorství ve filmu. Jednotlivé publikace dle něj v tomto smyslu více či méně úspěšně analyzují vybrané filmy a poněkud zautomatizovaně tím vytvářejí i okruh osobností, kterým věnují hlavní pozornost.¹²³ Obdobná situace nastává i u rozdílného uvádění konkrétních děl české kinematografie, která bývají k české nové vlně přiřazována. Tato skutečnost je však úzce napojena právě na konkrétní selekce filmových tvůrců, proto se jí nebudu na tomto místě detailněji zabývat.

Při pokusu o nalezení jistých podobností a paralel ve filmech české nové vlny přichází Jaroslav Boček s členěním tvůrců na „patetiky“ a „intimisty“. Do první skupiny filmařů, kteří se prostřednictvím podobenství pokoušejí pojmout svět a lidstvo, řadí zejména Věru Chytilovou, Jana Němce a Evalda Schorma. Mezi „intimisty“ počítá Boček například Miloše Formana, Ivana Passera či Jiřího Menzela, tedy autory zabývající se obyčejným člověkem a na první pohled neviditelnou přitažlivostí: „*Zatímco Chytilová, Němec a Schorm malují spíše rám dnešního světa, s jeho generálními konflikty, s hrdiny a vzbouřenci, s katany a pronásledovanými, Forman, Passer a Menzel spíše sondují, jak se v tomto rámu zabydlel obyčejný člověk...*“¹²⁴ Z tohoto členění vychází i Stanislava Přádná, která operuje se čtyřmi hlavními tematickými bloky nové vlny: veristicko-impresivní filmy jako autentické otisky reality (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Jiří Menzel), mravní a pociťová reflexe dobového politika (Evald Schorm, Jaromil Jireš), stylizovaná podobenství a morality (Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček) a „outsideri“ českého filmu 60. let (Juraj Herz, Antonín Máša, Zdeněk Sirový, Drahomíra Vihanová, Jan Schmidt, Karel Vachek, Ester Krumbachová a Hynek Bočan).¹²⁵ Peter Hames oproti tomu ve své studii nazvané *Československá nová vlna* nabízí pokus o detailnější členění. Rozlišuje zde autory starší generace, tzv. „první vlnu“ (Vojtěch Jasný, Štefan Uher, František Vláčil...), skupinu ovlivněnou především realismem (Jaromil Jireš, Evald Schorm, Hynek Bočan), „formanovskou školu“ (Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer), tvůrce pracující s obrazotvorností a experimentem (Pavel Juráček, Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Juraj Herz), slovenskou novou vlnu (Juraj Jakubisko, Elo Havetta, Dušan Hanák) a autory, kteří byli experimentální tradicí 60. let ovlivněni (Zbyněk Brynych, Zdeněk Sirový,

¹²³ SKUPA, Lukáš. *Česká kinematografie pod dohledem cenzury: Případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Brno, 2011, s. 3. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.

¹²⁴ Cit. BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 220.

¹²⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. *Česká nová vlna. „Outsideri“ v českém filmu 60. let*. Praha: FF UK, 2006–2007. Soubor přednášek.

Drahomíra Vihanová, Antonín Máša a Karel Vachek).¹²⁶ Samotný autor však k navrhovanému členění dodává, že je spíše orientační a nemá sloužit jako soubor kanonicky definovaných a přesně vymezených kategorií.¹²⁷

Přes jistou problematičnost tématu nesporným faktem zůstává, že většina filmů, které bývají obvykle do české nové vlny řazeny, jsou výjimečné především po umělecké stránce. Nastupující generace mladých filmařů, z nichž většina prošla studiem na FAMU, vycházela nejen z detailní znalosti zahraničních inspiračních zdrojů (italský neorealismus, polská škola, francouzská nová vlna, anglické direct cinema atd.), ale také ze stejného pracovního zázemí, tematických zájmů a úsilí vyhnout se vzorcům socialistického realismu.¹²⁸ „Československý filmový zázrak“, jak bývá prvotní etapa produkce mezinárodně úspěšných filmů označována,¹²⁹ se během 60. let postupně etabloval pod střízlivějším pojmem „československá nová vlna“. V roce 1967 Antonín J. Liehm na toto téma píše: „*Období zázraku je nepochybně za námi, překvapení zmizelo, nastoupilo cosi jako móda, československá kinematografie, její nová vlna se nosí jako klobouk, všude patří k dobrému tónu něco o ní vědět, ukázat ji, vystavit, odměnit. [...] Jenže podíváme-li se zblízka na bilanci zázraku po pěti letech, zjišťujeme, že to už není zázrak, ale v podstatě ani móda, že tu zřejmě vznikla filmová kultura. Což je koneckonců také největší naděje a patrně jediná možná záruka existence kvalitní československé kinematografie v budoucnu.*“¹³⁰

Přes nejasně definované i definovatelné hranice fenoménu československé nové vlny je tedy zřejmé, že v 60. letech došlo v naší kinematografii k rozkvětu, který slovy spisovatele Milana Kundery „*nemá v národní historii tohoto uměleckého období vůbec obdoby*“¹³¹. Mezi nejčastěji uváděnými přínosy české nové vlny přitom nalezneme například rozbití tradičních představ filmového syžetu, změnu přístupu k filmovému herectví, nový způsob práce s kamerou a v neposlední řadě i obrodu montáže. Zásadním aspektem proměny české kinematografie v 60. letech je ale také nové pojetí filmaře. Dle Jaroslava Bočka

¹²⁶ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 47, 99, 127, 161–162, 236, 255. ISBN 978-807-3095-802.

¹²⁷ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 99. ISBN 978-807-3095-802.

¹²⁸ Srov. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 133–135. ISBN 80-85839-54-7. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 477–479. 978-80-7331-091-2.

¹²⁹ LIEHM, Antonín J. Argument. *Literární noviny* 13, 18. 4. 1964, č. 17, s. 3.

¹³⁰ Cit. LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 35. ISBN 80-7004-100-5. O necelé dva roky později po tomto optimistickém prohlášení však pod vlivem okupace v srpnu 1968 je Antonín Liehm nucen konstatovat, že „není zázraků“. LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 44–55. ISBN 80-7004-100-5.

¹³¹ Cit. *IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů* [protokol]. Praha, 27.–29. 6. 1967. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 22.

se totiž jedná o první teoretizující generaci v české kinematografii, jejíž příslušníci psali explikace ke svým filmům, obecné úvahy o kinematografii a bojovali slovem za své filmařské přesvědčení.¹³² „Tvůrce musí stát jako tvůrce,“ píše filmový režisér Evald Schorm, „a tak také jednat, a ne jako ochotný aranžér ve výloze. Musí volit a pak nést a unést svoji zodpovědnost až do konce. Být v pravdě a v řádu. A při hledání pravdy vydržet, začínat stále u sebe – u nás samých – proto je to tak těžké.“¹³³

3.2 Stříhová skladba ve filmech české nové vlny

„Aniž jsme si toho vůbec všimli, vypadla nám nějak ze hry otázka: co je to ta ‚nová vlna‘ vlastně zač, jaké má tohle zvíře kožich, jaké nohy, jaké oči, jaké zuby?“¹³⁴
(Jaroslav Boček, 1966)

Nová vlna nepřinesla do české kinematografie pouze společenský aktivismus, ale zároveň také vědomí a potřebu estetického řádu. Kombinací těchto dvou faktorů sice často vznikaly divácky náročnější filmy, ty ale na druhou stranu pomáhaly v etablování netradičních příběhových i formálních postupů u českého mainstreamového publika. Boček k tomu dodává: „Každá radikální revolta v umění není ničím jiným než zrušením konvencí dohodnutých mezi tvůrcem a divákem. Takzvaná ‚srozumitelnost‘ je právě otázkou těchto dohodnutých konvencí, struktur a postupů. Ale každá revolta, která se nezmění v anarchii, si po čase vytvoří nové konvence, to jest novou dohodu. Nový systém znaků a postupů se opakováním a prostým plynutím času stane veřejným majetkem, to, co bylo náročné, stane se běžným. Takový je osud každého skutečně silného a společensky angažovaného hnutí.“¹³⁵ V následujících kapitolách bych se proto chtěl zaměřit na otázku, zda vůbec a případně jakým způsobem ovlivnil nástup české nové vlny zažitá konvence a postupy na poli stříhové skladby.

3.2.1 Stříhová skladba vrcholně klasického období

40. a 50. léta 20. století byla v české kinematografii dobou ideologických a cenzurních zásahů a „radikálního“ schematismu. Čeští režiséři se v tomto období odklonili od žánrových klišé meziválečné éry a zaměřili se zejména na skutečnost a současnost. Tento nucený obrat s sebou do filmu přinesl dobová témata kolektivizace, industrializace, venkova či zaměstnanosti žen.

¹³² BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 208.

¹³³ Cit. Výpověď Evalda Schorma. In: BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 208.

¹³⁴ Cit. BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 205.

¹³⁵ Cit. BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 237.

„Realita“ však v těchto dílech byla prezentována ve schematizovaných obrysech doktríny socialistického realismu a chyběl analytický a skutečně realistický pohled na prožívanou skutečnost.¹³⁶

Výše zmíněná témata a omezení se odrážela mimo jiné i ve stavbě filmového díla. Ve filmech 50. let byly většinou využívány klasické vyprávěčské postupy. Přes veřejnou propagaci novosti a modernosti formy socialistického filmu tak můžeme sledovat lineárně vystavěné příběhy se zachovanou chronologií a kontinuitou vyprávění, pokusy o co neobjektivnější pohled na dění plochých jednorozměrných postav z davu, jejichž příběh je výrazně a srozumitelně zakončen v katarzi: „*Žádné z děl, jež zde označujeme za vrcholné ukázky klasické realistické narace, se svým pojetím montáže zásadně neodchýlilo od jejich kánonů,*“ píše Zdena Škapová ve své odborné studii.¹³⁷ Je možné říci, že střih měl v české kinematografii 50. let obdobný úkol jako ostatní prostředky, tedy vyvolávat iluzi, že věrohodně a co neobjektivněji předkládá reálný příběh. Zároveň měl napomáhat divákovi při bezproblémovém sledování děje od jedné situace k druhé. V takovéto podobě však střih spíše odpovídá etablované sérii postupů technického rázu, než aby byl skutečným estetickým a významotvorným nástrojem.¹³⁸ Při aplikaci členění Jerzyho Płażewského – o kterém jsem se již zmiňoval v metodické části své práce – zjišťujeme, že měl střihač v tomto období za úkol zejména uspořádání nasnímaného materiálu do plynulého vyprávění s promyšleným rytmem, jež diváka jasně a logicky orientovalo v situačních změnách.¹³⁹ Tyto „technické“ úkoly plnil střihač zejména v závěrečné fázi práce na filmu, kdy už tvůrci měli v rukou hotový nasnímaný materiál. Mezi základní požadavky na střihovou skladbu této doby pak patřily zejména tři následující aspekty:

- plynulost
- orientace
- rytmus

Na cinemetrickém porovnání dvou příkladů děl klasického období 40. a 50. let – filmů *13. revír* (1946) Martina Friče a *Dnes večer všechno skončí* (1954) režisérů Vojtěcha Jasného a Karla Kachyni – přitom můžeme sledovat relativně nízký počet záběrů s vysokou průměrnou délkou a pomalým temporytmem (nízkým koeficientem variace). Ačkoliv se u vrcholných klasických filmů z 50.

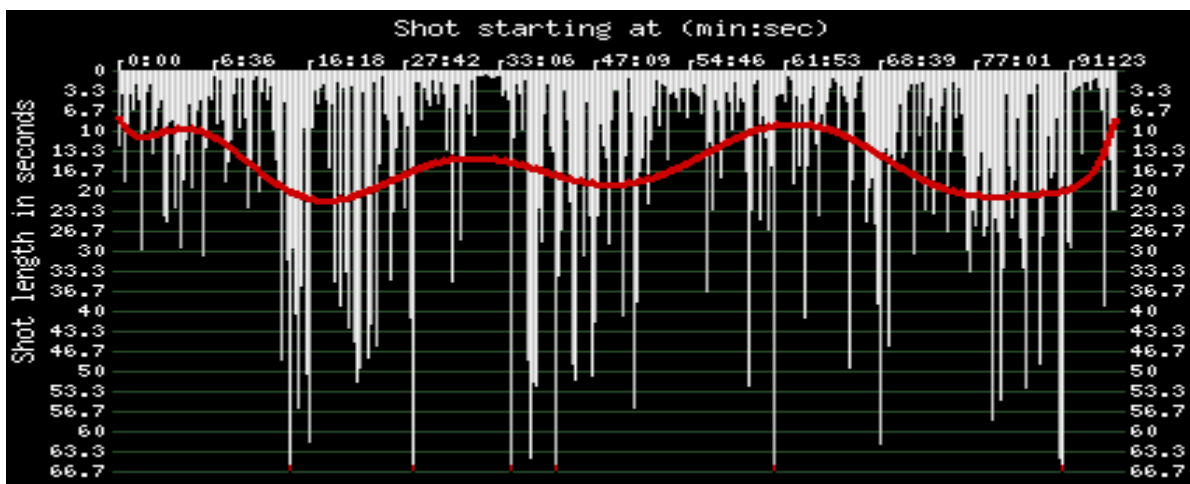
¹³⁶ Srov. ŠKAPOVÁ, Zdena. 60. léta, dispozitiv, nástup nové vlny. Praha: FF UK, 18. 2. 2011. Přednáška.

¹³⁷ Cit. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 35. ISBN 80-86102-17-3.

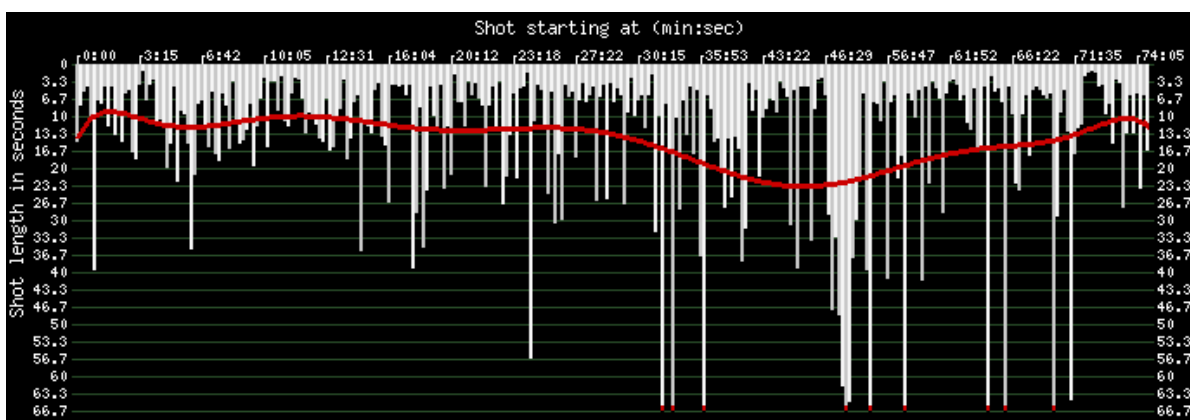
¹³⁸ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 35. ISBN 80-86102-17-3.

¹³⁹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 144.

let začíná objevovat tendence ke zrychlování rytmu a zkracování průměrných délek záběru, tato změna byla oproti zlomu v nadcházející dekádě téměř zanedbatelná.



Obr. 3.1: Cinematika filmu *13. revír* (1946, R: Martin Frič). Délka filmu: 94:12,9, počet záběrů: 357, průměrná délka záběru: 15,8 s, střední hodnota délky záběru: 9,3 s, nejdelší záběr: 89,5 s, nejkratší záběr: 0,1 s, koeficient variace: 1,07.¹⁴⁰



Obr. 3.2: Cinematika filmu *Dnes večer všechno skončí* (1954, R: Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa). Délka filmu: 74:55,6, počet záběrů: 310, průměrná délka záběru: 14,5 s, střední hodnota délky záběru: 8,8 s, nejdelší záběr: 144,6 s, nejkratší záběr: 0,9 s, koeficient variace: 1,18.¹⁴¹

¹⁴⁰ PEŠINOVÁ, Zuzana. Cinematika filmu 13. revír. *Cinematics* [online]. 15. 1. 2014 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=15601.

¹⁴¹ KOKEŠ, Radomír. D. Cinematika filmu Dnes večer všechno skončí. *Cinematics* [online]. 4. 5. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13749.

Přestože i v 50. letech je samozřejmě možné mluvit o dramaturgické výstavbě filmových příběhů, vzhledem k charakteru výroby a realizovaným tématům o tuto část dle Płażewského pečoval hlavně scenárista a režisér.¹⁴² Tehdejší vyprávění se totiž takřka výlučně orientovalo na přítomný čas, čemuž v rovině stříhu odpovídalo řazení záběrů, scén a sekvencí tak, aby byla zachována logika jejich chronologické posloupnosti.¹⁴³ Uvažovat z tohoto důvodu stříhovou dramaturgii či asociativní montáž, které vznikají kreativní prací s natočeným materiálem ve střížně, nemá u klasického stříhu 50. let, zajišťujícího především plynulou časovou návaznost, příliš smysl. „*Stříh je nejlepší tehdy, když ho není vidět,*“ charakterizoval svou profesi tehdejší střihač Krátkého filmu Praha Ludvík Pavlíček.¹⁴⁴

Je tedy možné říci, že stříh byl ve vrcholném klasickém období značně podřízen lineární realistické naraci realizovaných příběhů. Tato skutečnost se krom výše uvedeného projevovala mimo jiné například v jednoduchosti vazeb mezi dvěma sousedícími záběry, střídáním zacházení s prostředky interpunkce či na relativní státnosti skladebného temporytmu.¹⁴⁵ A přestože již v této době vznikla některá díla, která se zažité kánony stříhové skladby pokoušela alespoň částečně narušit – například filmy *Tam na konečné* (1957, R: Elmar Klos, Ján Kadár), *Zde jsou lvi* (1958, R: Václav Krška), *Romeo, Julie a tma* (1959, Jiří Weiss), *Probuzení* (1959, R: Jiří Krejčík), *Vyšší princip* (1960, R: Jiří Krejčík) a některé další –, zůstávala ve svém celku většinou poplatná zásadám klasické narace. Skutečná obroda stříhové skladby tak nastala v české kinematografii až v letech šedesátých.

3.2.2 Vnitřní logika výstavby filmů nové vlny

Jedním z nezanedbatelných aspektů nastupující generace filmařů na začátku 60. let byla jejich schopnost teoretické a kritické reflexe filmových děl. Obeznámení s historickým vývojem kinematografie i dobovými zahraničními trendy mohli mnohem efektivněji využívat formální i narativní prostředky k dosažení kýženého diváckého pocitu a k experimentování s novými možnostmi filmového média. Dle britského filmaře Karla Reitze však nemůžeme tuto skutečnost vnímat pouze jako pokus o exhibicionismus ze strany nastupující generace. Mladí tvůrci se dle něj pokoušeli mimo jiné poukázat na fakt, že

¹⁴² Srov. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 144.

¹⁴³ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 35. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁴⁴ Cit. PAVLÍČEK, Ludvík. In PROSNICOVÁ, Alexandra, NAVRÁTILOVÁ, Hana. *Filmový kalendář 1990*. Praha: Československý filmový ústav, 1989, s. 83.

¹⁴⁵ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 35-40. ISBN 80-86102-17-3.

i způsob prezentace příběhu a jeho struktura jsou pouze zažitými konvencemi.¹⁴⁶ V souvislosti s tehdejší odklonem od obecnému ke společnému, od masy lidí k jednotlivci, poukazovali na své vlastní zkušenosti s pamětí, plynutím času a subjektivním vnímáním etických otázek. Film se pak po formální i obsahové stránce pokoušeli této zkušenosti – která nemusela mít vždy vnitřní logiku, kauzalitu, kontinuální plynutí času či jasně definovatelný konec – co nejvíce přiblížit. Vnější logika výstavby a chronologie audiovizuálního díla tak byly nahrazeny „logikou vnitřní“. Ta je vlastně obdobou myšlenkových procesů probíhajících v lidském mozku, je často dílčí, nekontinuální, asociativní a obtížně vyjádřitelná slovy.¹⁴⁷

Zajímavý pohled na souvztažnost některých filmů nových vln s lidskou každodenní zkušeností přinesli Eric Rhode a Gabriel Pearson. Ti ve svém článku nazvaném *Cinema of Appearance* prezentovali základní obecná východiska, ze kterých dle nich tvůrci v dané době převážně čerpali:

- 1) Svět, ve kterém jsou všechny skutečnosti stejně platné, je světem diskontinuity. „Já“ je sérií událostí bez zjevné souvislosti; jeho minulost i budoucnost jsou řadou akcí, ale jeho přítomnost teprve čeká na definování činy. Z toho důvodu již „já“ není dále vnímáno jako stabilní, je bez vnitřního smyslu, podstaty, esence.
- 2) Také ostatní lidé jsou bez podstaty, neboť i oni jsou nekonečnými sériemi událostí, které jsou nepředvídatelné. Pouze objekty – tedy „věci“ obsahující esenci – mohou být pochopeny. Lidé zůstávají tajemstvím.
- 3) Jelikož již neexistuje stabilní realita, tradiční morálka se ukazuje být nedůvěryhodnou.
- 4) Aby se zabránilo její devalvací, morálka musí být nekonečným, mučivým procesem improvizace.
- 5) V důsledku toho je každý čin jedinečným aktem bez sociálního upřednostnění, a tak se ostatním bude jevit jako bezpříčinný, jelikož neexistuje stabilní „já“, k němuž by bylo možné přiřadit motiv. Právě z tohoto vzniká zdánlivě absurdní představa o bezpříčinném aktu (*l'acte gratuit*).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Srov. REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010, s. 274–275. ISBN 978-0-240-52185-5.

¹⁴⁷ Srov. DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011, s. 125–132. ISBN 978-0-240-81397-4. REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010, s. 275. ISBN 978-0-240-52185-5.

¹⁴⁸ RHODE, Eric a Gabriel PEARSON. *Cinema of Appearance*. *Sight and Sound*, podzim 1961, s. 164.

Přes možnou diskutabilnost až kontroverznost nám tato východiska mohou pomoci při sledování kořenů a definování potenciálních společných principů filmů nových vln. V nich přicházeli filmaři s neotřelými návrhy ohledně výstavby příběhů, dramatického času či vztahu reálného a filmového časoprostoru. Jejich myšlenky měly na přelomu 50. a 60. let 20. století natolik provokativní a inovativní charakter, že po jejich následné realizaci můžeme i v souvislosti se stříhovou skladbou samotnou hovořit o „nové vlně“, o obrodě praktické montáže i teoretické reflexe jejích dopadů.

S využitím vybraných statí autora Kena Dancygera¹⁴⁹ a na pozadí východisek Erica Rhodea a Gabriela Pearsona jsem se pokusil o kategorizaci a následné definování filmů nových vln. Mezi základní principy patří:

- 1) **Vnitřní život jako vnější prostředí** (myšlení a vnitřní pocity jsou upřednostněny před prezentací příběhu, postupování myšlenkových mechanismů do formy i celkové podoby díla).
- 2) **Objektivní anarchie vnitrozáběrové montáže** (pokus o objektivizaci, prezentaci bezpříčinných aktů a zprostředkování „pravdy“, vystupování zejména proti manipulativnímu charakteru narativního vyprávění příběhů, především v oblasti kamery a stříhu).
- 3) **Nekontinuální časoprostorovost** (rozbití představ o filmovém času i prostoru jako o nápodobě času reálného, především použití jump-cutů, poukázání na médium samotné a jeho principy, poukázání na nestabilitu prezentovaných postav či událostí, oslabení důležitosti některých motivů).
- 4) **Rozostřená časovost** (vztah minulosti a přítomnosti není jasně definován, tyto dvě roviny se vzájemně prolínají a jedna nemůže existovat bez druhé).
- 5) **Dynamika relativity** (prezentace příběhu z různých hledisek či rozdílnými formálními prostředky, relativizace etických i estetických měřítek).

Definováním klíčových principů se však nesnažím o absolutní komplexnost či univerzální použitelnost. Chci pouze ukázat na skutečnost, že pokud akceptujeme princip „vnitřní logiky“ a reflektujeme základní premisy, dostaneme se dle mého názoru mnohem blíže k pochopení výstavby příběhů a stříhové skladby ve filmech české nové vlny. Na to, zda dané snímky výše uvedené principy obsahují, či nikoliv, se zaměřím v další kapitole.

¹⁴⁹ DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011, s. 115–132. ISBN 978-0-240-81397-4.

3.2.3 Skladebné princípy filmů nové vlny

1) Vnitřní život jako vnější prostředí

„Film je mystický. Přiznává nejdůležitější hodnotu tomu, co zvnějšku zobrazuje akty myšlení. [...] Odlišuje ho to, že skrze těla zachycuje myšlenku. Zesiluje ji a někdy ji dokonce i vytváří tam, kde není.“¹⁵⁰

(Jean Epstein)

Jak jsem se pokusil ukázat v předchozí kapitole, v průběhu 60. let postupně začali někteří tvůrci využívat filmové médium méně k vyprávění příběhů a mnohem více jako nástroj myšlení. Obdobně jako v dalších typech umění se nástroje filmaře staly zároveň součástí významu vznikajících děl. Pohyby kamery, rozostření obrazu, ostrý střih či jump-cuty – stejně jako tah štětcem či forma slov – začaly plnit funkci nositelů zamýšleného významu.¹⁵¹ A nejen z tohoto důvodu je nyní dle mého názoru vhodné tyto nástroje i postupy hlouběji reflektovat.

Pokud uvažujeme čistě technické hledisko, nemá střih jako takový příliš možností. Jednotlivé záběry je možné navázat ostrým střihem nebo prostřednictvím jiné interpunkce (zatmívačka, roztmívačka, stíračka, rozostřovačka atd.), avšak v souvislosti s jeho montážním a asociativním využitím se otevírá skutečně široká perspektiva možností.¹⁵²

Jerzy Płażewski připisuje asociativním aspektům montáže nelehký úkol. Měla by obohacovat vědomí diváka o obsahy, jež v samotných vizuálně-auditivních obrazech nejsou obsaženy, ale vyplývají ze vzájemných vztahů jedné části k druhé.¹⁵³ Asociativní montáž je tedy možné použít zejména k vyvolání účinku těžko dosažitelného ve skutečnosti. A především z tohoto důvodu byla hojně využívána právě tvůrci české nové vlny, kteří se jejím prostřednictvím pokoušeli vtisknout objektivním skutečnostem ráz subjektivního vnímání: *„My jsme si uvědomovali, že filmem by se mělo vyjadřovat to, co je jiným tvůrčím jazykem nesdělitelné,“* dodává Věra Chytilová.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Cit. Jean Epstein. In: ZAPLETAL, Miloš. Zdeněk Pololáník a Žert. *Film a doba*, 2011, č. 2–3, s. 73.

¹⁵¹ REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010, s. 277. ISBN 978-0-240-52185-5.

¹⁵² PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ, Jiří CIESLAR, Jan SVOBODA a Jan DVOŘÁK. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 118.

¹⁵³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 144.

¹⁵⁴ Cit. Věra Chytilová. In: *Zlatá šedesátá* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.



Obr. 3.3: *Experimenty s asociativní montáží ve filmu **Sedmikrásky** (1966, R: Věra Chytilová). Expoziční pohled na hrdinky příběhu je bez varování prostřížen krátkým záběrem padajícího domu, který předznamenává hlavní téma snímku: bezuzdnou destrukci lidských hodnot.*



Obr. 3.4: *Princip kruhu, živlu ohně a ritualizovaného lidského pudu shlukovat se kolem tohoto životadárného zdroje ve filmu **Skřivánci na niti** (1969, R: Jiří Menzel). Vnitřní myšlenkový pochod transformovaný do oboustranně uzavřené záběrové řady je dle Zdeny Škapové „jednou z nejdokonalejších Menzelových scén vůbec“¹⁵⁵. Rozhodujícím prostředkem této výjimečné sekvence je pak právě stříhová skladba.*

Mezi hlavní typy asociativní montáže řadí Płażewski především skladbu protikladem a skladbu analogií. V prvním zmíněném případě vyvolává konfrontace dvou snímků v divákovi novou myšlenku. Její význam se pak dle Ejzenštejnovy koncepce montáže „atrakcí“ tvoří tím snadněji, čím důsledněji jsou oba záběry tvořeny, vybírány a skládány podle zásady protikladu, šoku. Záminkou pro spojení druhého ze jmenovaných typů asociativní montáže je analogie. Ta může nést jak široký metaforický význam s intelektuálními ambicemi, tak úzký smysl spojený spíše s pocitovými dojmy diváka.¹⁵⁶ Mezi další výrazové prostředky asociativní montáže můžeme zařadit také rapidmontáž, která operuje se sériemi krátkých srozumitelných prvků, a Pudovkinem definovaný montážní refrén, jenž je ve své podstatě skladbou leitmotivu. Josef Valušiak toto členění dále rozšiřuje o fragmentární stylistické figury, které jsou chápány v širším, přeneseném smyslu, ale bez jakékoliv konfrontace s protikladnými nebo analogickými prvky. Mezi tyto fragmenty, které lze vzhledem k jejich podstatě

¹⁵⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 115. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁵⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 162-163.

mnohem snadněji a organičtěji vložit do děje, počítá symbol, alegorii, eufemismus a metonymii.¹⁵⁷

Právě programovým využíváním všech výše uvedených prostředků asociativní montáže se tvůrcům české nové vlny dle mého názoru podařilo vytvořit celkem zdařilý obraz subjektivního vnímání reality a s využitím filmového média „otisknout“ svůj vnitřní život do vnějšího prostředí.



*Obr. 3.5: Sugestivní surrealistické vize subjektivních myšlenek a pocitů hlavního hrdiny filmu **Děmanty noci** (1964, R: Jan Němec) jsou znázorněny prostřednictvím precizní asociativní montáže střihače Miroslava Hájka.*



*Obr. 3.6: Impresionistická rapidmontáž posledních vteřin života Jořky Pyřky ve filmu **Všichni dobří rodáci** (1968, R: Vojtěch Jasný).*

¹⁵⁷ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 41–43. ISBN 80-7331-039-2.



Obr. 3.7: Asociativní skladba analogií i protikladem ve filmu **Křik** (1963, R: Jaromil Jireš). Propojení reálné skutečnosti s předznamenáním potenciální hrozby je umocněno dokumentárně zachycenými výpověďmi dětí.



Obr. 3.8: Průjezd hlavního hrdiny tunelem jako alegorie přechodu do jeho podvědomí. **Případ pro začínajícího kata** (1969, R: Pavel Juráček).



Obr. 3.9: Z pohledu stříhové skladby jeden z nejvýznamnějších filmů nejen 60. let, ale i celé české kinematografie – **Spalovač mrtvol** (1968, R: Juraj Herz). Setření hranice mezi vnitřním a vnějším světem, mezi „šílenstvím“ jednotlivce a celé společnosti.

Dílejší příklon k asociativnímu způsobu montáže v 60. letech měl však kromě výrazného estetického rozměru i dopad na samotnou práci a postavení střiháče. Ten se totiž až v této době stává skutečně kreativním spoluautorem filmu. Zatímco technické úkoly – jako často jediné projevy střihové skladby v kinematografii 50. let – byly uskutečňovány zejména v závěrečné fázi práce na filmu, dramaturgické a asociativní úkoly bylo nutné řešit mnohem dříve: „*Při střihu, tváří v tvář onomu ‚dokumentárnímu‘ shluku zjistíme, že jsme natočili politický film místo toho, abychom natočili film politicky. Montáž tedy bude spočívat v pokusu udělat to, co se mělo udělat dříve, vytvořit během fáze střihu montáž, která měla být provedena před natáčením a během něj* [viz Vertov].“¹⁵⁸ K tomuto tématu se obšírněji vracím v kapitole 3.2.3, kde pojednávám o postavení a konkrétních osobách střiháčů v 60. letech.

2) Objektivní anarchie vnitrozáběrové montáže

„*Před mnoha lety se říkalo ‚to je jako ve filmu‘ (jako že je to neuvěřitelné), pak přišlo ‚ten to ale nafilmoval‘ (jako že někdo někoho oblafnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se z plátna říká.*“¹⁵⁹

(Miloš Forman)

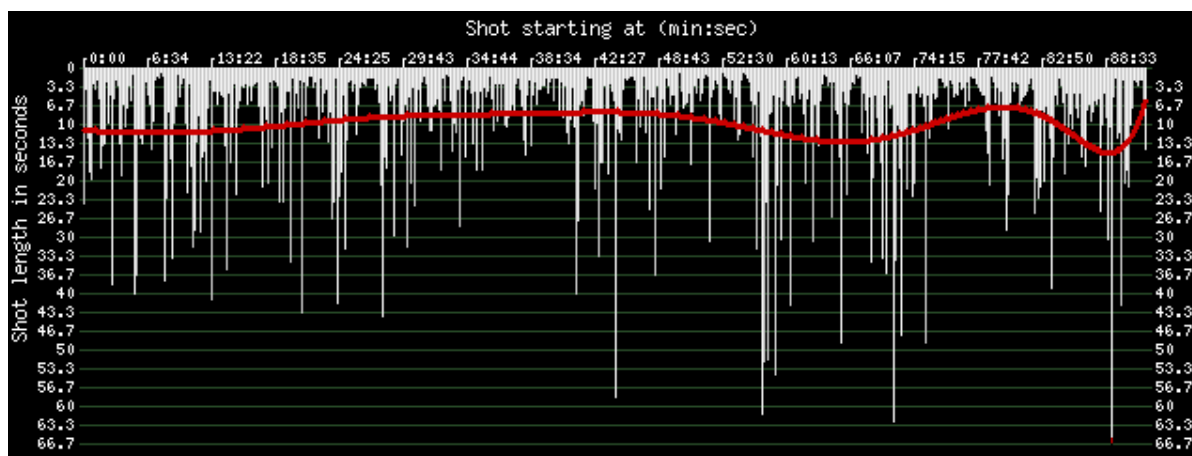
Není samozřejmě možné tvrdit, že by období 60. let vytěsnilo klasicky jednoduchou podobu střihu, která si při budování syžetové konstrukce zakládala na chronologické posloupnosti a plynulé návaznosti. Asociativní scény či sekvence jsou totiž většinou vsazeny do kostry vystavěné na principech bezpříznakového lineárního střihu. Ten divákovi umožňuje svou výstavbou přehledně se orientovat v čase a prostoru příběhu. Oproti klasickým filmům však v těchto sekvencích panuje mnohem větší eliptičnost v rámci navazování jednotlivých záběrů a obvykle dochází k dříve neobvyklému kauzálnímu rozvolnění. U některých filmů (např. díla Miloše Formana, Ivana Passera, Hynka Bočana, Jaromila Jireše nebo Jiřího Menzela) tedy dokonce mohl divák nabýt dojmu, že je tempo vyprávění ještě pomalejší, než tomu bylo v klasických dílech. Oproti jasně definovanému ději a kondenzovanému času jsou mu totiž prezentovány zdánlivě bezobsažné a dlouhé „nicotnosti“ běžného života.¹⁶⁰ Při cinemrickém porovnání Krejčíkova klasického filmu *Probuzení* z roku 1959

¹⁵⁸ Cit. GODARD, Jean-Luc. *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005, s. 128. ISBN 80-903513-6-0. Godard se ve svém textu odkazuje na Vertovovo členění střihové skladby na natáčení, které je „montáží před montáží“, střihovou skladbu, která je „montáží před montáží“, a střihovou skladbu, která je „montáží v montáží“.

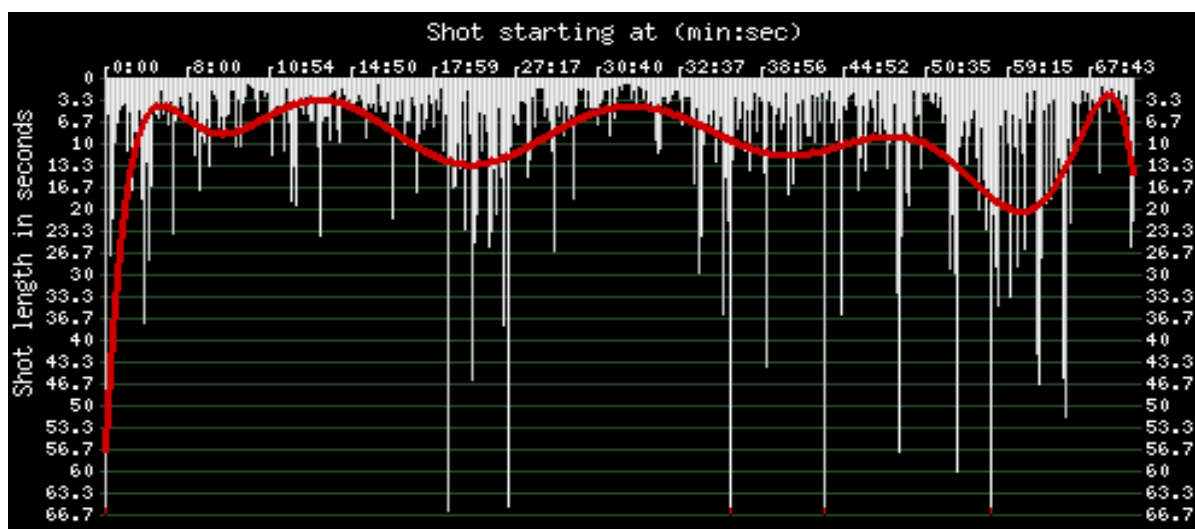
¹⁵⁹ Cit. Miloš Forman. In BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 208–209.

¹⁶⁰ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 112–113, 118. ISBN 80-86102-17-3.

a Passerova snímku *Intimní osvětlení* (1965) však zjistíme, že tomu tak nebylo. Průměrná délka záběru i střední hodnota délky záběru je u Passerova „pomalého“ filmu stále kratší než u Krejčíkova (na svou dobu) „dynamického“ klasického díla.



Obr. 3.10: Cinematika filmu *Probuzení* (1959, R: Jiří Krejčík). Délka filmu: 93:49,6, počet záběrů: 566, průměrná délka záběru: 9,9 s, střední hodnota délky záběru: 5,9 s, nejdelší záběr: 85,7 s, nejkratší záběr: 0,6 s, koeficient variace: 1,11.¹⁶¹



Obr. 3.11: Cinematika filmu *Intimní osvětlení* (1965, R: Ivan Passer). Délka filmu: 69:39,4, počet záběrů: 427, průměrná délka záběru: 9,8 s, střední hodnota délky záběru: 5,5 s, nejdelší záběr: 148,7 s, nejkratší záběr: 0,6 s, koeficient variace: 1,32.¹⁶²

¹⁶¹ NÁDVORNÍK, Filip. Cinematika filmu *Probuzení*. *Cinematics* [online]. 29. 12. 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=12985

¹⁶² NÁDVORNÍK, Filip. Cinematika filmu *Intimní osvětlení*. *Cinematics* [online]. 1. 2. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13021#

Při porovnání výše uvedených grafů a koeficientu variace obou snímků zjistíme, že u filmu *Intimní osvětlení* navyšuje (oproti *Probuzení*) celkovou průměrnou délku záběru relativně nízký počet nadstandardně dlouhých záběrů. Tyto záběry byly zpravidla strukturovaně členěny do jednotlivých obrazových plánů a umožňovaly významotvorné užívání vnitrozáběrové montáže. Přirozenost kontinuity dlouhých záběrů, operujících často s menší hloubkou ostroty, pohybujícími se postavami či kamerou (popř. vším dohromady), umožňovala tvůrcům vytvářet pocit spontánnosti a čisté autenticity. Miloš Forman se tak například ve filmech *Černý Petr* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965) či *Hoří, má panenko* (1967) pokouší o objektivizaci, prezentaci bezpříčinných aktů a zprostředkování „pravdy“. To se mu daří zejména v dlouhých záběrech dialogových sekvencí, v nichž manipulativní charakter analytického rozzáběrování scény částečně nahrazuje vnitrozáběrovou montáží.



Obr. 3.12: Objektivizující prvky vnitrozáběrové montáže dialogové scény čtyř postav ve filmu *Černý Petr* (1963, R: Miloš Forman). Délka záběru: 75 s.



Obr. 3.13: Vnitrozáběrová montáž tvořená pohybem postav ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* (1965, R: Miloš Forman). Délka záběru: 44 s. Již postarší záložáci se přes svůj věk i dlouhodobé partnerské vztahy stávají „na place“ dominantními lovci ženských „kořistí“. Přiznání tohoto častého aspektu mužské přirozenosti a jeho uvedení na plátno dle mého názoru přispělo určitou měrou k realismu Formanových filmů i k jejich „všednosti“.¹⁶³

¹⁶³ Srov. NEMEŠKAL, Libor. Formanův vztah a přístup k ženám v jeho „československém období“. FF UK, 2009, s. 5–6. Ročníková práce. Vedoucí práce doc. PhDr. Stanislava Prádná.



Obr. 3.14: Expoziční scéna filmu *Hoří, má panenko* (1967, R: Miloš Forman), vystavěná v jednom záběru. Délka záběru: 93 s.



Obr. 3.15: Navození intenzivního pocitu obyčejnosti a všednosti v dlouhém záběru filmu *Intimní osvětlení* (1965, R: Ivan Passer). Délka záběru: 60 s.



Obr. 3.16: Úvodní záběr filmu Jaromila Jireše *Křik* (1963) kombinuje pohyby ústředních postav příběhu s pohybem kamery. Komplikovaná vnitrozáběrová montáž je realizována ve stejném záběru s úvodní titulkovou sekvencí, která však byla ve střížně Jiřinou Lukešovou napojena „neviditelným“ stříhem. Délka „záběru“: 255 s.

Tyto pokusy o objektivizaci skutečnosti, kterých bychom u Formana, Jireše či Passera našli skutečně mnoho, však v sobě implikují i další aspekt a tím je jistá míra anarchie v rámci některých záběrů. Díky nim může divák nabýt dojmu, že sleduje chaoticky zachycené dění nepříliš sourodého sledu pohledů od celků až po detaily, ve skutečnosti se však jedná o jeden záběr. Pokud zůstaneme u příkladu Formanových snímků, můžeme spatřit zárodky tohoto chaosu například ve scénách pohledů „černého“ Petra na dění v samoobsluze, v nichž se často stírá subjektivní a objektivní rovina, či v sekvenci taneční zábavy. Propojením těchto

dvou zdánlivě neslučitelných prvků – objektivitu a anarchie – chce Forman „dospět k pravdivému a působivému zobrazení hrdinů a jejich vztahů ve všech společenských souvislostech. [...] Pak nebudeme muset hledat ideovost v našich filmech pod lupou, protože tam bude jaksi samozřejmá“.¹⁶⁴ Také u Jiřího Menzela se opakovaně setkáváme s vnitrozáběrovou montáží chaosu sledovaného okem nezaujatého pozorovatele. V jeho případě však můžeme hovořit o střídmejším a nenápadnějším stylu¹⁶⁵, který – jako například ve scéně chaotické svatební noci strážníka Anděla ve filmu *Skřivánci na niti* (1969) – spíše podporuje vnitřní myšlenkové vyznění celé akce. Mnohem výrazněji je pak tento prvek objektivní anarchie v rámci jednoho záběru zřetelný v dlouhé kamerové jízdě úvodní scénou Němcova celovečerního debutu *Démanty noci* (1964), kde sledujeme útěk protagonistů z válečného transportu.



Obr. 3.17: Chaos a řád ve filmu *Černý Petr* (1963, R: Miloš Forman).



Obr. 3.18: Zdánlivě nesourodá směs pohledů různých velikostí v dlouhém úvodním záběru filmu *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec). Délka záběru: 75 s (dle výpovědi kameramana Ondříčka však byl tento „záběr“ složen ve střižně Miroslavem Hájkem ze dvou jetí).¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cit. Miloš Forman. In BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 222.

¹⁶⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 113. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁶⁶ BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 91. ISBN 978-80-7331-277-0.



Obr. 3.19: *Každý den odvahy* (1964, R: Evald Schorm). Anarchie pohybu postav v záběru tanečních kreací mládeže. Délka záběru: 60 s.



Obr. 3.20: Anarchie svatební noci strážníka Anděla ve snímku *Skřivánci na niti* (1969, R: Jiří Menzel). Délka záběru: 45 s.

Výše zmíněné snahy o objektivizaci a prezentaci bezpříčinných aktů, které nalezneme až již v přímých odkazech na hnutí cinéma-vérité, tak v ryze specifických projevech jednotlivých tvůrců nové vlny, jsou dle mého názoru otevřenou výzvou divákovi ke kontextuální interpretaci. Předpokládají tedy diváka aktivního. Takového, který může a umí předkládaná témata i formu využít k získání sugestivní představy o monotónnosti, vyprázdněnosti či naopak přesycenosti a roztěkanosti běžného života.¹⁶⁷

3) Nekontinuální časoprostorovost

„Ostrý střih, těsně propojující různé časové vrstvy a odlehlá místa, sugeruje proces samovolného vybavování, kde musíme neustále hledat vnitřní souvislosti a ptát se po skrytých příčinách zvoleného výběru a sledu událostí, jinak bychom se v tomto chaosu docela ztratili.“¹⁶⁸

(Zdena Škapová)

Jako jistý protiklad k objektivní anarchii bychom mohli označit princip nekontinuální časoprostorovosti, který se ve filmech české nové vlny rovněž

¹⁶⁷ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 113. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁶⁸ Cit. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 124. ISBN 80-86102-17-3.

hojně objevuje. Tento princip je úzce spjat s asociativním ostrým střihem a potenciálními možnostmi jeho využití. V souvislosti s některými snímky nové vlny Valušiak dokonce hovoří o absolutním „*osvobození od lineární zákonitosti příběhu a jeho chronologie při zachování dokonalé ucelenosti a sevřenosti díla*“¹⁶⁹. Namísto objektivizace skutečnosti či prezentace detailní prokreslenosti totiž může ostrý střih nabízet razantní a expresivní zlomy, které útočí na diváka a nutí jej dotvářet si v mysli nové významy. S jeho využitím za sebe tvůrci příběhů z obyčejného života i filozofických alegorií řadí sled scén a záběrů bez příčinného vztahu, rozbíjejí klasický syžet a vytvářejí nový.



Obr. 3.21: Kontinuálně nekontinuální skladba záběrů dívek zpívajících píseň Oliver Twist ve filmu **Konkurs** (1963, R: Miloš Forman).



Obr. 3.22: Relativita mládí a pomijivosti krásy ve filmu **Intimní osvětlení** (1965, R: Ivan Passer). Téma nostalgické impresie za ztracenými nadějemi mládí prostupuje celým snímkem. Uvědomění si lidské smrtelnosti je zdůrazněno záběrovou řadou, ve které jsou procházející stařenky navázány jump-cuty.

¹⁶⁹ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 20. ISBN 80-7331-039-2.



*Obr. 3.23: **Každý den odvalu** (1964, R: Evald Schorm). Přechod mezi prostředím ubytovny a barem prostřednictvím vizuální podobnosti do sebe zaklesnutých dvojic peroucích se mladíků a tancujícího páru.*



*Obr. 3.24: **Spalovač mrtvol** (1968, R: Juraj Herz). Programové narušování časoprostorové kontinuity jako formální vyjadřovací prostředek. Využití pravidel výstavby klasického filmu pro vytvoření neznatelného přechodu mezi nevěstincem a domovem pana Kopfrkingla.*



*Obr. 3.25: Porušení časoprostorové kontinuity ve filmu **Křik** (1963, R: Jaromil Jireš). Hlavní hrdince se při jízdě na porodní sál vybavují vzpomínky na výjevy spojené s okamžiky štěstí. Ty jsou znázorněny protipohledem z nemocničního lůžka do korun stromů.*

Střihači filmů české nové vlny využívali asociativní ostrý střih zejména k evokování silných zážitků, k průnikům do vnitřního světa postav či k upřednostnění základních motivů a dotváření jejich perspektiv. V kombinaci s principem objektivní anarchie jim byla nekontinuální časoprostorovost oživujícím elementem prezentovaného děje. Při neobezřetném zacházení ale mohlo docházet ke ztrátě srozumitelnosti či stylistické křečovitosti. „Zde už nejde

jen o uvolněnost příběhu, ale o určitou roztěkanost střihu, místy až nekonzistentně působící práci s obrazy, titulky, barevnými plochami, dialogy a monology, zvuky, akcemi a náladami. Kromě jakéhosi velice obecného základního tématu drží film pohromadě snad jen osudy hlavních postav a je vlastně k podivu – **a snad i proti logice všech pravidel** – jak sugestivně některé z těch vydařenějších filmů působí i na dnešní mladé publikum,“ prohlásil zástupce tehdy nejmladší generace střihačů Josef Valušiak.¹⁷⁰



Obr. 3.26: *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová). Přechod mezi prostředími nejen na základě vizuální, ale také významové a symbolické (věnec, jablko...) montážní skladby.



Obr. 3.27: Neobvykle naddimenzované využití asociativního ostrého střihu nalezneme například i v dalším alegoricky koncipovaném filmu Věry Chytilové **Ovoce stromů rajských jíme** (1969). Úvodní sekvence, která trvá téměř deset minut, osciluje na hranici obrazového experimentu.

¹⁷⁰ Cit. VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 20. ISBN 80-7331-039-2.



Obr. 3.28: Absolutní prolnutí formy a tématu ve filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová). Montáž zde odkazuje sama na sebe jako na výrazový prostředek, dekonstruuje svou podstatu a poukazuje na svou manipulativnost.

Vzhledem k aplikaci principů nekontinuální časoprostorovosti i rozostřené časovosti (viz dále) a porušování klasických narativních pravidel se dříve „neviditelný“ střih stává viditelnou a jasně identifikovatelnou součástí filmového díla. Dle Zdeny Škapové může právě v takovéto podobě střihová skladba spoluutvářet syžetovou kompozici díla a myšlenkově jej mnohonásobně zvrstvovat.¹⁷¹

4) Rozostřená časovost

„Je-li režie pohledem, pak montáž je tlukotem srdce. Předvídat je vlastní obojímu; ale to, co se jeden snaží najít v prostoru, hledá druhý v čase. ... Když účinky střihu zefektivní režii, její krása se tak zdvojnásobí, svým nepředvídatelným šarmem odhaluje tajemství operace, jež je podobna té, díky níž v matematice vypočítáváme neznámou.“¹⁷²

(Jean-Luc Godard)

Kromě hojně využívaných principů vnější nápodoby vnitřního světa, vnitrozáběrové montáže a nekontinuální skutečnosti se v oblasti střihové skladby filmů české nové vlny výrazně projevil také způsob narace s rozostřenou časovostí. Jak již samotný název napovídá, je hlavním výrazovým prostředkem takového způsobu narace přecházení mezi různými časovými rovinami. Jedná se tudíž o princip, který vychází z nekontinuální časoprostorovosti, avšak přidává mu rozměr nechronologické reprezentace průběhu času. Ve srovnání s kinematografií 50. let však došlo v oblasti práce s filmovým časem a jeho střihovým začleňováním do proudu vyprávění k mnoha změnám. Dříve běžné uvádění časových změn prostřednictvím zřetelné interpunkce (především roztmívačky, popř. prolínačky) je tak například nahrazeno technikou ostrého

¹⁷¹ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 120. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁷² Cit. GODARD, Jean-Luc. *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005, s. 61. ISBN 80-903513-6-0.

stříhu. To vedlo ke zcela zásadní změně, kdy spolu dvě či více časových rovin začíná sousedit bez zřetelné identifikovatelnosti. Subjektivní perspektiva se prolíná s perspektivami dalších osob či s probíhající skutečností, minulost retrospektivně vstupuje do přítomnosti jako její nedílná součást a obrazí se v potenciální budoucnosti: „*Ve srovnání s díly předchozí éry jako by nyní byla zrušena základní funkce stříhu – budovat chronologickou posloupnost a kauzální souvislost narativní konstrukce.*“¹⁷³



*Obr. 3.29: Jeden z mozaikovitých přechodů mezi časovými rovinami realizovaných ve filmu **Démanty noci** (1964, R: Jan Němec) prostřednictvím asociativního stříhu.*



*Obr. 3.30: Ve filmu **Démanty noci** (1964, R: Jan Němec) dochází k volnému prolínání (nerealistické) minulosti a přítomnosti i přítomnosti s vizemi potenciální budoucnosti.*



*Obr. 3.31: **Případ pro začínajícího kata** (1969). Indiference časoprostoru vytvořená podvědomím Gullivera, který „potkává“ své mladší já a žádá jej o pomoc.*

¹⁷³ Cit. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 120. ISBN 80-86102-17-3.



Obr. 3.32: Princip rozstřené časovosti ve filmu **Křik** (1963, R: Jaromil Jireš).



Obr. 3.33: Bezešvé propojování přítomnosti (vítání nových občanů) a minulosti (hlasování o vyloučení z vysoké školy v důsledku ideologického žertu) přes postavu Ludvíka Jahna ve snímku **Žert** (1968, R: Jaromil Jireš).



Obr. 3.34: Existencialistické podobenství rozstřené časovosti průběhu lidského života – dětství, vojna, smrt – zachycené ve stylizované realitě filmu **Postava k podpírání** (1963, R: Jan Schmidt, Pavel Juráček).

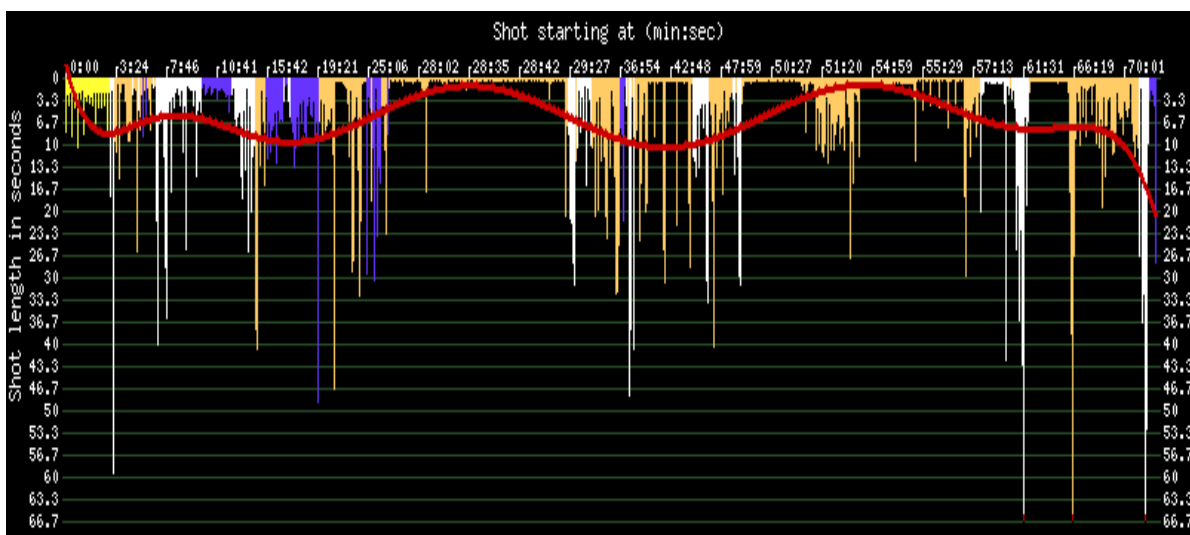
S postupným etablováním principů rozstřené časovosti se u nás v 60. letech začaly objevovat nové formy filmových vyprávění, odehrávajících se v několika časových rovinách. Ty se vzájemně prolínaly a střídaly v libovolném pořadí, které již není určeno klasickými pravidly orientace diváka v čase a prostoru, ale dramatickou i myšlenkovou koncepcí celého díla.¹⁷⁴ Minulost se tak úzce propojila s přítomností, že divák získal dojem jejich absolutní jednoty a zdání, že by jedna bez druhé vlastně ani nemohla existovat.

¹⁷⁴ Srov. VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 33. ISBN 80-7331-039-2.

5) Dynamika relativity

„Lež v umění by se měla postavit pod zákon. A neodpovědnost. Za čin i slovo. Každý musí za svým činem stát. Pod každým slovem se musíme podepsat. Jedině tak se nám podaří vrátit naši práci ztracenou čest.“¹⁷⁵
(Věra Chytilová)

Zdena Škapová ve své studii o proměnách filmu v 60. letech píše, že se v této dekádě celkově objevují tendence ke zrychlení rytmu filmového střihu (viz například obr. 3.35 Cinemetrika filmu *Sedmikrásky*). Ty dle ní v psychologické rovině odpovídají nutnosti vyrovnat se s nebyvalou mnohostí pohledů na jednu a tutéž skutečnost, jež se ukázala být jinou, než jak se původně jevila.¹⁷⁶ Filmaři nové vlny totiž často zachycují příběhy lidí, kteří jsou nuceni ve složitém společenském organismu plnit rozmanité „funkce“ a hrát rozdílné „role“. Jejich konflikt bývá zobrazován ve své pluralitní podobě, která může vést k mnohem realističtější reprezentaci skutečnosti.¹⁷⁷



Obr. 3.35: Cinemetrika filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová). Délka filmu: 75:42,4, počet záběrů: 736, průměrná délka záběru: 6,2 s, střední hodnota délky záběru: 2 s, nejdelší záběr: 119,9 s, nejkratší záběr: 0,1 s, koeficient variace: 1,7. Legenda: žlutá barva – titulková sekvence, oranžová – barevný film, fialová – tónovaný film, bílá – černobílý film.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Cit. Věra Chytilová. In ČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 208.

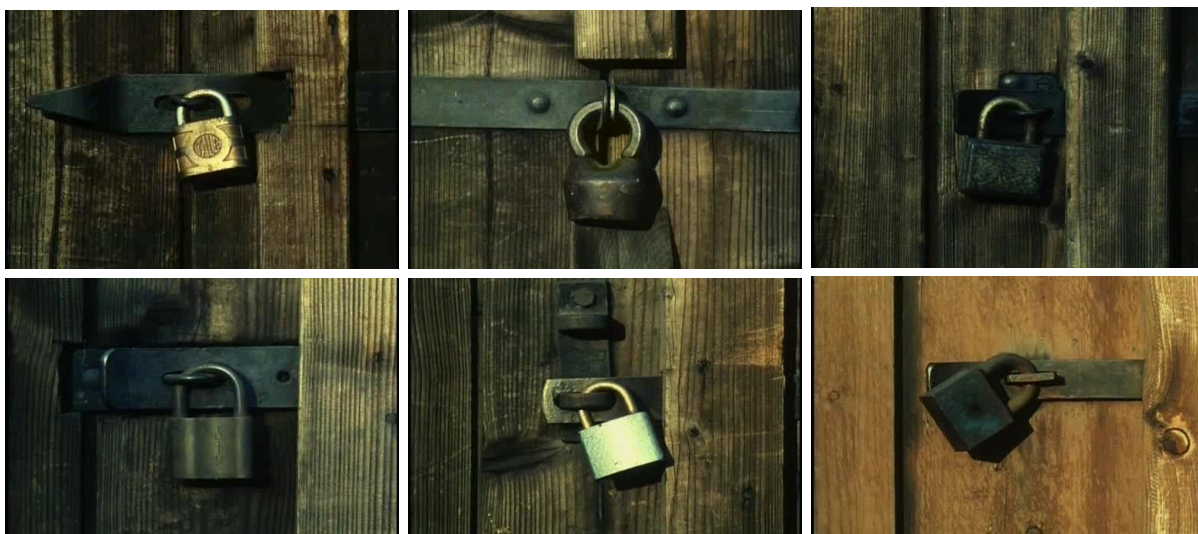
¹⁷⁶ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 112. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁷⁷ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 222.

¹⁷⁸ NASRIN, Mohsen. Cinemetrika filmu *Sedmikrásky*. *Cinematics* [online]. 18. 7. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=14359.

Dle Jiřího Voráče lze ve fragmentární struktuře vyprávění některých filmů české nové vlny rekonstruovat vždy několik vůdčích motivů, jejichž sevřenost je ovšem neustále narušována vedlejšími vloženými motivy.¹⁷⁹ Tento systém nahodilých událostí pak svou autenticitou vyvolává dojem neuspořádané reality a vytváří členitou, detailní strukturu.¹⁸⁰ Vzájemnými juxtapozicemi jednotlivých fragmentů jsou konstruovány nové možnosti dění, které vznikají z nových souvislostí. V nich se pak charakteristicky prolíná, prostupuje či významově převrací typické a jedinečné, hlavní a periferní, vysoké a nízké, humorné a smutné. Kontrapunktickou skladbou obrazů – respektive jejich audiovizuální „srážkou“ – pak vznikají zcela nové ambivalentní významové řetězce: „*Nic není bezvýznamné a současně nic není významné natolik, aby tomu bylo třeba přikládat zvláštní důležitost.*“¹⁸¹

Principy dynamické relativity bývají obsaženy v příbězích obyčejných lidí (například několikavrstevný pluralitní konflikt Anduly ve Formanově filmu *Lásky jedné plavovlásky* či složité dilema Miloše Hrmy ve Formanových *Ostře sledovaných vlacích*), avšak mohou rovněž nabývat až filozofické povahy (například filmy Věry Chytilové či *Spalovač mrtvol* Juraje Herze).



Obr. 3.36: *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová). Vytvoření „esence absolutního zámku“ pomocí rapidmontáže desítek zámků.

¹⁷⁹ VORÁČ, Jiří. Intimní osvětlení. Komika a lyrika banality. *Film a doba*, 2003, léto, č. 2, s. 68.

¹⁸⁰ Srov. THOMPSON, Kristin. Realismus ve filmu – Zloději kol. *Iluminace*, 2/1998, s. 69–86.

¹⁸¹ Cit. VORÁČ, Jiří. Intimní osvětlení. Komika a lyrika banality. *Film a doba*, 2003, léto, č. 2, s. 68–69.



Obr. 3.37: Vliv hnutí cinéma-vérité ve filmu **Postava k podpírání** (1963, R: Jan Schmidt, Pavel Juráček). Záběry bloudění hlavního hrdiny, který marně hledá půjčovnu koček, jsou realizovány skrytou kamerou na objekty s dlouhými ohnisky.



Obr. 3.38: „... ruce měl napřažené a očima stříkal Němcům myšlenku: ‚Obráťte se a jeďte nazpátek!‘ A opravdu ten první tank zastavil a celá armáda zůstala stát, ale potom se tank rozjel a děda neuhnul a tank jej přejel, uskřípnul mu hlavu a už říšské armádě nic nestálo v cestě.“ Rozostření hranic mezi historickými fakty a fikcí ve stříhem dynamizovaných fotografiích jedné z úvodních scén filmu **Ostře sledované vlaky** (1966, R: Jiří Menzel).



Obr. 3.39: Dynamizace scény svádění sériemi jednookénkových záběrů motýlích sbírek ve filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).



Obr. 3.40: Rytmická fragmentární skladba filmu *Spalovač mrtvol* (1968, R: Juraj Herz) osciluje na úrovni samostatného autorského komentáře k dílu.

Ačkoliv jsou některé pokusy o relativizaci etických či estetických měřítek prezentovány zdánlivě jednoznačně, neměli bychom dle mého názoru podléhat svodům k jejich nadinterpretaci či příliš komplikovaným výkladům. Jak totiž občas přiznají sami autoři: „Natáčení, to je ta tvorba. Samozřejmě vám u toho musí být jasno, o co jde. A to psaní? No, píšete, aby vám to schválili, že jo. A samozřejmě je nejlepší, když je scénář co nejvypracovanější. V každé té fázi se dostáváte dál, k dalšímu poznání nebo pochopení nebo možností. Taky záleží na tom, jak film obsadíte, a tak dále. Prostě na spoustě věcí. A potom jste s tím

natočeným materiálem ve střížně a zachraňujete to, jak blbě jste to napsal, nebo jak blbě jste to natočil. Hledáte jakousi pravdivost.“¹⁸²

Přes rozmanitost filmů české nové vlny i jejich tvůrců je tedy možné říci, že se stříhová skladba v 60. letech zásadně proměnila a podstatně zmnožila své stylotvorné a významotvorné možnosti.¹⁸³ Dle Karla Reisz je však stále třeba mít na paměti, že jsou všechny nově objevené nástroje stříhové skladby užitečné pouze v případě, když jsou používány „s dovedností a s rozmyslem ke konkrétním účelům. To znamená, pokud si myšlenka razí svou cestu skrze nástroje stříhové skladby. Pokud tvůrce plně ovládá filmové médium, může redefinovat obecně užívané nástroje i formální prostředky, obdobně jako báseň může navždy změnit význam některých slov“.¹⁸⁴

3.2.4 Střihači v 60. letech

*„Pro mě osobně je neobyčejně důležitý hudební skladatel a také **střihač** nebo střihačka. Neplní pouze vaše pokyny, také od nich se učíte, a je to stejná spolupráce, jako když se hraje ping-pong nebo tenis. Vzájemně se hecujete ke kvalitě, soutěžíte v nápadech i porozumění.*“¹⁸⁵
(Vojtěch Jasný)

Jakkoliv může být filmová teorie zajímavá a užitečná, neměli bychom ji dle mého názoru vytrhávat z kontextu skutečné profese či reálných osob. Tato praxe se však u stříhové skladby vžila natolik, že nám absence zmínek o konkrétních filmových střihačích nepřipadá zvláštní ani u takových odborných textů, které se přímo teorií či historií stříhu zabývají.¹⁸⁶ Více než století autorského, respektive režijního pohledu na filmovou tvorbu vytvořilo obrovské informační vakuum, ve kterém postupně mizí (či již dokonce úplně zmizelo) mnoho významných osobností z řad filmových střihačů. Skuteční mistři své profese, kteří ve své době pomáhali utvářet či ve střížně znovu-vytvářeli dnes již ikonická díla světové

¹⁸² Cit. Věra Chytilová. In: MENZEL, Filip. Křehká Věra Chytilová [online]. 29. 2. 2012 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://www.magazin-legalizace.cz/cs/articles/detail/312-krehka-vera-chytilova?rubricId=1&magazineId=15>

¹⁸³ Zdena Škapová dokonce píše, že ve filmech 60. let „nenajdeme snad žádný z typů stříhové skladby v jejich někdejší podobě“. Cit. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a JÍŘÍ CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 117. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁸⁴ Cit. REISZ, Karel a GAVIN MILLAR. *The Technique of Film Editing*. Přeložil Libor Nemeškal. MA: Focal Press, 2010, s. 276. ISBN 978-0-240-52185-5.

¹⁸⁵ Cit. JASNÝ, Vojtěch. *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999, s. 112–113. ISBN 80-7004-094-7.

¹⁸⁶ Např. REISZ, Karel a GAVIN MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010. ISBN 978-0-240-52185-5. DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011. ISBN 978-0-240-81397-4.

kinematografie, tak zůstávají v zapomnění. V následující kapitole, která může být vnímána spíše jako samostatný exkurz do dějin české stříhové skladby než jako kompaktní součást této práce, bych proto chtěl tuto rozsáhlou křivdu alespoň částečně napravit.

Vzhledem k výše uvedeným skutečnostem jsem se při psaní této kapitoly potýkal s alarmujícím nedostatkem zdrojů a pramenů, ze kterých jsem mohl čerpat. Většina dostupných informací je totiž pouze torzovitě roztroušena v odborných publikacích, článcích a memoárech jiných filmařů. Stávající text tudíž prosím berte jako „první vlašťovku“, kterou bude ještě třeba cizelovat, revidovat a doplnit dalšími průzkumy (nejen) archivních pramenů.

Také Václav Macek ve své monografii o Jánú Kadárovi píše, že o finální fázi výroby filmového díla – stříhové skladbě – nám z 60. let nezůstalo příliš dokumentace. Práce na stříhu má dle Macka obdobnou povahu jako psaní scénáře. Obvykle totiž existuje specializovaný profesionál, který je zodpovědný za výslednou formu, avšak pouze po vzájemné shodě s režisérem.¹⁸⁷



Obr. 3.41: Tvůrčí spolupráce režiséra a stříhače. Martin Frič s Janem Kohoutem při stříhové postprodukci v 60. letech.¹⁸⁸

¹⁸⁷ MACEK, Václav. *Ján Kadár*. Přeložil Libor Nemeškal. Bratislava: FOTOFO, 2011, s. 107. ISBN 978-80-85739-57-2.

¹⁸⁸ *Dějiny československé kinematografie, 2. část: Zvukový film do roku 1945* [film]. Režie Vojtěch Količ. 1968.

Tabulka 3.2 Počet celovečerních filmů v produkci Filmového studia Barrandov realizovaných jednotlivými střihači v letech 1963–1969.¹⁸⁹

| <u>Jméno střihače</u> ¹⁹⁰ | <u>Filmy nové vlny</u> ¹⁹¹ | <u>Filmy celkem (1963–1969)</u> |
|---------------------------------------------|----------------------------------------------|----------------------------------------|
| Josef Dobřichovský | 3 | 31 |
| Jan Chaloupek | 1 | 13 |
| Miroslav Hájek | 21 | 103 |
| Jaromír Janáček | 3 | 21 |
| Jan Kohout | 0 | 18 |
| Jiřina Lukešová | 11 | 29 |
| Zdeněk Stehlík | 4 | 28 |
| Antonín Štrojsa | 0 | 7 |
| Josef Valušiak | 0 | 2 |
| Antonín Zelenka | 0 | 15 |

Nejstarší generace

Pokud se detailněji zaměříme na předchozí tabulku, zjistíme, že relativně vysoké procento filmů realizovala v té době nejstarší generace střihačů: Antonín Zelenka (1909–1993), Jan Kohout (1906–?) a Josef Dobřichovský (1914–1980). Tito střihači nebyli v 60. letech nejstarší pouze dle data narození, ale zároveň profesi filmového střihače vykonávali nejdéle. Antonín Zelenka s Janem Kohoutem (společně s Marií Bourovou a zčásti i Alexandrem Hackenschmiedem) dokonce patří mezi první „skutečné“ střihače české kinematografie, tedy první specializované a oficiálně uznávané vykonavatele tohoto řemesla u nás. Zelenka s Kohoutem shodně zažili na asistentských pozicích přechod z němého filmu na zvukový a od počátku 30. let 20. století se etablovali jako nejexponovanější filmoví střihači dalších dekad. Ve čtyřicátých letech se k nim pak připojil Josef

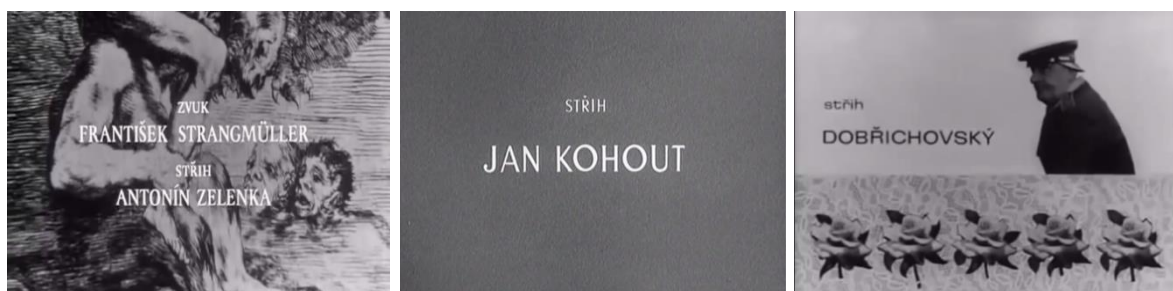
¹⁸⁹ *Český hraný film IV, 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-700-4115-3.

¹⁹⁰ V tabulce jsou uvedeni pouze nejvytíženější střihači z let 1963–1969.

¹⁹¹ Díla, která jsou obvykle uváděna jako filmy spadající do československé nové vlny.

Dobřichovský, který začínal v roce 1939 na krátkých reklamních filmech ve Zlíně, a po odchodu střihačky Marie Bourové z Barrandova nastoupil na její místo.

Tito střihači v 60. letech většinou pokračovali ve spolupráci s dříve etablovanými režiséry. Antonín Zelenka tak stříhal například filmy Otakara Vávry, Jan Kohout zase snímky Martina Friče, Václava Kršky či Karla Steklého. Přestože se tak u jejich jmen objevují dodnes známá a kritikou uznávaná díla jako *Hvězda zvaná Pelyněk* (1964, R: Martin Frič, St: Jan Kohout), *Zlatá reneta* (1965, R: Otakar Vávra, St: Antonín Zelenka) či *Kladivo na čarodějnice* (1969, R: Otakar Vávra, St: Antonín Zelenka), na filmech české nové vlny se ve většině případů stříhově vůbec nepodíleli. Jednou z mála výjimek je spolupráce Josefa Dobřichovského s režisérem Evaldem Schormem na jeho filmech *Každý den odvahu* (1964) či *Den sedmý – osmá noc* (1969). I přesto však tato zasloužilá generace „matadorů“ filmového stříhu relativně významnou roli v rámci české nové vlny sehrála, a to na poli pedagogickém. Josef Dobřichovský a Antonín Zelenka se totiž v 60. letech věnovali pedagogické práci na pražské FAMU (Zelenka od roku 1950, Dobřichovský od roku 1963), díky čemuž měli možnost – ať již přímo, či nepřímo – nastupující generaci nové vlny zásadněji ovlivnit.



Obr. 3.42: Nejstarší generace střihačů v české kinematografii 60. let Antonín Zelenka, Jan Kohout a Josef Dobřichovský. Dle řazení snímků: *Kladivo na čarodějnice* (1969, R: Otakar Vávra), *Hvězda zvaná Pelyněk* (1964, R: Martin Frič), *Svatba jako řemen* (1967, R: Jiří Krejčík).

Střední generace

Zatímco nejstarší generace střihačů zasáhla do podoby filmů české nové vlny často pouze nepřímo, jejich o dekádu mladší kolegové měli na stříhové podobě těchto děl největší podíl. Mezi nejvýznamnější střihače tzv. střední generace můžeme počítat Jaromíra Janáčka (1923), Jiřinu Lukešovou (1919–2010), Jana Chaloupka (1924), Zdeňka Stehlíka (1920–1994) a Miroslava Hájka (1919). Tito střihači nastoupili všichni k filmu v období těsně po skončení druhé světové války (konkrétně v letech 1945–1948). Během 50. let pak spolupracovali a rozvíjeli své dovednosti při realizaci filmů klasického období. Na počátku 60. let tedy již měli dostatek znalostí a zkušeností nejen s médiem filmu, ale i s výstavbou lineárních příběhů, aby mohli být vyrovnanými partnery a stabilní oporou nastupující

generaci mladých režisérů. Jan Němec o dokončovací fázi výroby filmu *Démanty noci* s odstupem let řekl: „*Celý film se dal dohromady s člověkem, který se jmenoval Mila Hájek, střihač, což si myslím, je jedna z klíčových osob našich filmů z šedesátých let, protože ve střížně se to dělá. [...] Pan Hájek, to byl pravý opak FAMU, žádné diskuze, povídání, záměry. On si přečetl scénář, já jsem mu řekl, o co jde, a on řekl: Ted' na tom makáme. A ted' dělal sám. On si to i lepil sám, asistentky vyhnal, dělal v noci...*“¹⁹²

Němcem zmiňovaný nadšenec a „génus stříhu“¹⁹³ Miroslav Hájek byl přitom beze sporu nejvýznamnější osobností stříhače v rámci celé české nové vlny. Mezi režiséry, se kterými Hájek v této době spolupracoval, nalezneme kromě Jana Němce například Miloše Formana, Věru Chytilovou, Antonína Mášu, Pavla Juráčka, Karla Kachyňu, Drahomíru Vihanovou, Zbyňka Brynycha či Jana Schmidta. Fakt, že dokázal být kreativním partnerem tak odlišným tvůrčím osobnostem, svědčí o jeho mimořádné umělecké vnímavosti a téměř mistrovských komunikačních schopnostech.¹⁹⁴ Hájek, který ve 40. letech pracoval jako asistent právě Antonína Zelenky a Jana Kohouta, tak v 60. letech předběhl své dřívější učitele. Kromě filmů české nové vlny i nadále spolupracoval na tehdejší „běžné“ produkci, a je tudíž zároveň i nejaktivnějším stříhačem těchto let (viz tabulka). Vyjmenovávat všechny Hájkovy úspěšné snímky by vzhledem k jejich počtu bylo na tomto místě bezpředmětné, za všechny proto zmíním alespoň filmy *Lásky jedné plavovlásky* (1965, R: Miloš Forman), *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová), *O slavnosti a hostech* (1966, R: Jan Němec), *Hoří, má panenko* (1967, R: Miloš Forman) či *Případ pro začínajícího kata* (1969, R: Pavel Juráček). Největšího uznání za stříh se Hájkovi dostalo v roce 1966, kdy byl vyhlášen v anketě britského periodika *Films and Filming* nejlepším světovým stříhačem roku.¹⁹⁵ Na to, že i přes velké úspěchy těchto filmů zůstal Miroslav Hájek skromným člověkem, pokorným ke svému řemeslu, vzpomíná jeho pozdější spolupracovník Martin Faltýn: „*Měl jsem to štěstí, že jsem dostal důvěru pana Hájka a že se mi nebál dát řadu užitečných rad do profesního života a vyprávěl mi i pár drobností ze své stříhačské práce. [...] Když jsem se ptal pana Hájka, proč nevyužívá ořezávacího nože na řezačce, prohlásil: ‚Hm, to já stříhám přesněji. ‚Nevěřicně jsem se na něj zadíval. ‚Tak podívej,‘ řekl a provedl řez na řezačce. ‚A ted'...‘ ustříhl jiný kousek ručně svými speciálními měděnými, tedy*

¹⁹² Cit. BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 97. ISBN 978-80-7331-277-0. Srov. *Zlatá šedesátá: Jan Němec* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

¹⁹³ CIESLAR, Jiří. Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem. In: CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2003, s. 461.

¹⁹⁴ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 345. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁹⁵ Srov. BINGHAM, Adam. *Directory of World Cinema: East Europe*. Bristol: Intellect, 2011, s. 69. ISBN 9781841504643.

absolutně nemagnetickými nůžkami (protože jimi stříhal i perforovaný zvukový pás). A pak mi oba dva konce předložil. Vyvalil jsem oči. Ořez řezačkou byl dobrý a bezproblémový, ale při porovnání – ruční stříh pana Hájka byl na pohled čistounký a mnohem přesnější. [...] Málokdo byl tak pilný jako on. Jeho práce byla pro něj řehole i poslání a v tom mi byl do jisté míry mým prvním profesionálním vzorem.“¹⁹⁶



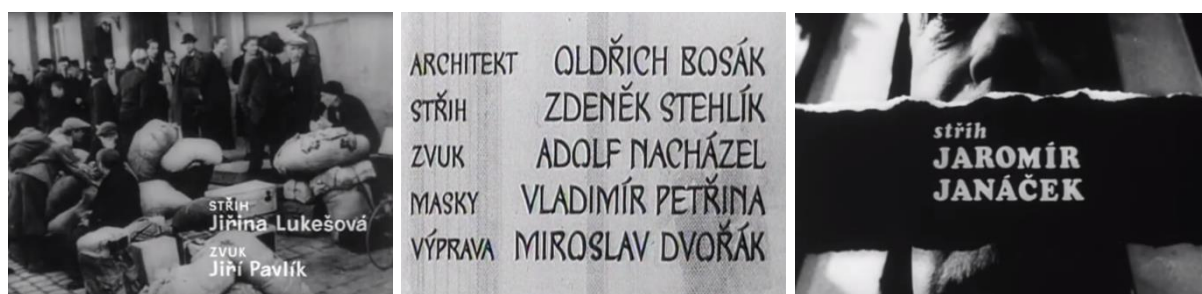
Obr. 3.43: Všeestranně založený Miroslav Hájek za svou kariéru působil jako střihač na více než 280 celovečerních titulech. Jeho tvůrčí přínos v řadě filmů je nepřehlédnutelný a v některých případech dalece přesáhl obvyklou míru stříhového podílu na konečném tvaru a vyznění díla.¹⁹⁷ Dle řazení snímků: **Ovoce stromů rajských jíme** (1969, R: Věra Chytilová), **O něčem jiném** (1963, R: Věra Chytilová), **Konec srpna v hotelu Ozon** (1966, R: Jan Schmidt), **Černý Petr** (1963, R: Miloš Forman), **Případ pro začínajícího kata** (1969, R: Pavel Juráček), **Happy End** (1967, R: Oldřich Lipský).

Do střední generace střihačů české nové vlny dále můžeme zařadit například Jiřinu Lukešovou, Jaromíra Janáčka či Zdeňka Stehlíka. Ti však oproti „všeestranně orientovanému“ Hájkovi již vycházeli z dlouhodobější spolupráce s konkrétními autory. Jaromír Janáček tak například stříhal všechny filmy Juraje Herze z 60. let (*Sběrné surovosti* (1965), *Znamení raka* (1966), *Spalovač mrtvol* (1968)) a Zdeněk Stehlík se v obdobném rozsahu podílel na výrobě filmů Hynka Bočana (na jejich spolupráci se blíže zaměřím v poslední kapitole). Jiřina Lukešová stříhala mimo jiné filmy Evalda Schorma (*Návrat ztraceného syna*

¹⁹⁶ FALTÝN, Martin. *Jak jsem byl asistentem režie V* [online]. 29. 7. 2009 [cit. 2014-11-16]. Dostupné z: <http://faltyn.blog.idnes.cz/c/93117/Jak-jsem-byl-asistentem-rezie-V.html>.

¹⁹⁷ Srov. HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 69–70. ISBN 978-80-200-2041-3.

(1966), *Farářův konec* (1968)) či Ivana Passera (*Intimní osvětlení* (1965)). Největší úspěchy však Lukešové přinesla především role „dvorní“ střihačky Jiřího Menzela¹⁹⁸, který začátek spolupráce s ní popisuje ve svých pamětech: „Pro celý film [Perličky na dně] byli určeni dva mistři stříhu. Pan Hájek a paní Jiřinka Lukešová. Mí kolegové, kteří už měli nějaký film za sebou, měli s Hájkem dobré zkušenosti a chtěli dělat s ním. Na mne zbyla Jiřinka, a to bylo moje štěstí. Nejdřív jsem se bál, hlídal jsem si každé okénko, než jsem pochopil, že paní Lukešová je moudrá, zkušená dáma. Mohl jsem se na ni spolehnout a hodně od ní naučit.“¹⁹⁹ Kromě vztahu k Jiřině Lukešové tak Menzel ve své vzpomínce mimoděk poukázal i na způsob výběru střihačů, který v té době režiséři nové vlny praktikovali. Ten byl založen především na zkušenostech tvůrce či jeho vrstevníků s předchozí spoluprací a na střihačově profesních dovednostech i životní „vyzrálosti“. Tento aspekt zdůraznil ve svém rozhovoru s Antonínem J. Liehmem i režisér Alfréd Radok: „Dostat se do filmové branže bylo v Československu stejně těžké jako jinde. Bezprostředně po válce – a znovu na začátku šedesátých let – se však někde něco utrhlo a člověk mohl alespoň strčit nohu do dveří. [...] Teprve později jsem například objevil základní význam a tajemství stříhu. Trávil jsem hodiny a hodiny ve střižně, sledoval práci Jiřiny Lukešové, a tam jsem se asi nejvíc naučil.“²⁰⁰



Obr. 3.44: Střední generace střihačů filmů české nové vlny Jiřina Lukešová, Zdeněk Stehlík a Jaromír Janáček. Dle řazení snímků: *Ostře sledované vlaky* (1966, R: Jiří Menzel), *Postava k podpírání* (1963, R: Pavel Juráček, Jan Schmidt), *Spalovač mrtvol* (1968, R: Juraj Herz).

¹⁹⁸ O vzájemné důvěře v jejich vztahu svědčí i skutečnost, že Jiřina Lukešová před svým odchodem do důchodu doporučila Menzelovi jako svého nástupce tehdy začínajícího střihače Jiřího Brožka. Menzel na její doporučení dal a dle jeho vlastních slov nyní oba s Brožkem paní Lukešové vděčí za mnoho. MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart, 2013, s. 157. ISBN 978-80-7391-816-3.

¹⁹⁹ Cit. MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart, 2013, s. 113. ISBN 978-80-7391-816-3.

²⁰⁰ Cit. Alfréd Radok. In: LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 81. ISBN 80-7004-100-5.

Nejmladší generace

A právě ze dvou výše jmenovaných důvodů zůstala nejmladší generace střihačů v 60. letech jaksí v pozadí. Přestože vrstevníci a spolužáci režisérů nové vlny z katedry střižové skladby FAMU se svými kolegy realizovali některá školní cvičení²⁰¹, ke stříhu jejich celovečerních debutů se již nedostali: „*Jak si vybírám, na kterých filmech budu dělat? Situace v naší zemi je jiná (než na západě), tady si režisér vybírá střihače. Já mohu pouze souhlasit či odmítnout.*“²⁰²

Mezi nejznámější absolventy střižové skladby 60. let můžeme zařadit zejména Josefa Valušiaka (1934) a Aloise Fišárka (1943). Přes jejich nesporný talent a úspěšné spolužáky²⁰³ se oba tito střihači dostali k profesi mistra stříhu celovečerních filmů až v zásadě s koncem české nové vlny.

Josef Valušiak začal studovat na FAMU v roce 1961, tehdy však ještě na katedře režie. Vzhledem ke své oblibě především hraného žánru a sebekritickému pohledu na vlastní režijní tvorbu však roku 1963 přešel na nově založený samostatný studijní obor střižová skladba.²⁰⁴ U jeho zrodu a vedení v dané době stál filmový teoretik a bývalý avantgardista Jan Kučera, který měl na Valušiaka dle jeho vlastních slov zásadní vliv.²⁰⁵



Obr. 3.45: Filmový teoretik a pedagog střižové skladby Jan „Fajfka“ Kučera ovlivnil svým dlouholetým působením na FAMU několik generací střihačů.

²⁰¹ Josef Valušiak stříhal pod pedagogickým vedením Jana Kučery například školní filmy *Motýl* (1965, R: Elmar Klos) či *Slunečnice* (1965, R: Radim Cvrček), Alois Fišárek se zase podílel na snímcích *Děšť* (1965, R: Juraj Jakubisko), *Gambit* (1964, R: Jaromír Borek), *Jezero* (1965, R: Rudolf Adler) či *Předpověď: nula* (1966, R: Elo Havetta).

²⁰² Cit. CRITTENDEN, Roger. Josef Valušiak. *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*. Překlad Libor Nemeškal. Boston: Elsevier Focal Press, 2005, s. 240. ISBN 02-405-1684-2.

²⁰³ Viz např. Seznamy studentů a pedagogů FAMU v letech 1951–2005 [online]. 21. 4. 2005 [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/historie/pedagogove-a-absolventi-1951-2005/>

²⁰⁴ Do roku 1963 byla střižová skladba na FAMU vyučována v kabinetu střižové skladby při katedře režie. Zcela samostatná katedra střižové skladby vznikla až roku 1976. Srov. SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 153. ISBN 978-80-7004-132-1.

²⁰⁵ CRITTENDEN, Roger. Josef Valušiak. *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*. Boston: Elsevier Focal Press, 2005, s. 236. ISBN 02-405-1684-2.

Od roku 1966 působil Valušiak na pozici asistenta střihu ve Filmovém studiu Barrandov²⁰⁶. Svůj první celovečerní film sestříhal svému bývalému spolužákovi Jaromilu Jirešovi. Na střihovou postprodukcí snímku *Žert* (1968) byla s největší pravděpodobností původně nasazena zkušená střihačka Jiřina Lukešová. Ta střihala i Jirešův předchozí film *Křik* (1963) a je v publikaci *Český hraný film IV (1961–1970)* u filmu dokonce uvedena jako střihačka.²⁰⁷ O tom, proč tedy nakonec *Žert* mohl realizovat Valušiak, je dnes již možné pouze spekulovat. Například Jan Němec sice prý odmítl s Lukešovou střihat *Démanty noci*, protože to byla „bolševička“, dle jeho vlastních slov však Lukešová „s Jirešem vycházela dobře a dobře to dělala“²⁰⁸. Ať již byl tedy důvod jakýkoliv, v úvodních titulcích filmu se na pozici střihače objevuje jméno Josefa Valušiaka. Po spolupráci na mezinárodních koprodukcích roku 1968²⁰⁹ se Valušiak plně etabloval jako mistr střihu až v roce 1970, kdy pracoval například na filmech *Na kometě* (1970, R: Karel Zeman), *Valerie a týden divů* (1970, R: Jaromil Jireš), *Nahota* (1970, R: Václav Matějka) a *Takže ahoj* (1970, R: Vít Olmer).



Obr. 3.46: Josef Valušiak se v průběhu druhé poloviny 60. let postupně etabloval do pozice mistra střihu celovečerních filmů. Dle řazení snímků: *Žert* (1968, R: Jaromil Jireš), *Touha zvaná Anada* (1969, R: Ján Kadár, Elmar Klos), *Na kometě* (1970, R: Karel Zeman).

Stejně jako Josef Valušiak začínal i Alois Fišárek své studium v roce 1961 na katedře režie pražské FAMU a ve třetím ročníku přešel pod Jana Kučeru. Studium však dokončil až v roce 1968 a po svém absolutoriu začal pracovat jako střihač v Československém armádním filmu. Zde se střihově podílel např. na výukovém filmu *Geneze strachu* (1965, R: František Karásek), filmové anketě *Otázky* (1966, R: Miroslav Burger), dokumentárním filmu *Pozůstalost 38* (1969, R: Tomáš

²⁰⁶ Valušiak zde asistoval např. Janu Chaloupkovi na filmu režiséra Karla Zemana *Ukradená vzducholod'* (1966).

²⁰⁷ *Český hraný film IV, 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 441. ISBN 80-700-4115-3.

²⁰⁸ BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 97. ISBN 978-80-7331-277-0.

²⁰⁹ *Tělo Diany* (1969, R: Jean-Louis Richard, česko-francouzská koprodukce), *Touha zvaná Anada* (1969, R: Elmar Klos, Ján Kadár, česko-americká koprodukce).

Škrdlant) či etnografickém dokumentu *Za vojáčka mňa vzali* (1967, R: Rudolf Adler).²¹⁰ Z dochovaných snímků tohoto období stojí za bližší zmínku zejména pozdější trezorové filmy: středometrážní hrané podobenství *Pasiáns* (1969, R: Jan Matějovský), filmový jinotaj Ivana Baladi *Les* (1969) a umělecký dokumentární film stejného režiséra *Vzpomínka na tři rána v českém lese* (1966). Tyto nepříliš typické armádní filmy pohlížejí na vojenský život z jiných úhlů. Například poslední jmenovaný dokument režiséra Baladi představuje cvičení očima prostého vojáka, který v komentáři (interpretovaném Janem Třískou) sarkasticky přemítá o smyslu takových cvičení. Na natáčení „neoficiálních“ záběrů kontrastujících s dobovou propagací spolupracovalo hned několik štábů. Ty byly vedeny zkušenými filmaři z řad tehdejšího armádního filmu – Rudolfem Adlerem, Ivanem Vojnárem, Karlem Vachkem či Hynkem Bočanem. Fišárkova promyšlená střihová skladba pak zvyšovala sarkastický účinek vyznění díla, díky čemuž film získal silný protivojenský nádech.²¹¹ S Baladou spolupracoval Fišárek i na realizaci jinotajného krátkometrážního filmu *Les*. Základem obrazové složky tohoto filmu byl přitom reportážní záznam z Palachova pohřbu, doplněný ve zvuku o oratorium na motivy povídek Maxima Gorkého. Povýšení významu konkrétní události na úroveň mnohovýznamového poselství vedlo normalizační cenzurní komisi ke konstatování, že jde o „jeden z nejškodlivějších dokumentů“ natočených v období 60. let v Československém armádním studiu.²¹²

Na první významnější celovečerní film v roli mistra střihu, kterým byla *Archa Bláznů*, opět v režii Ivana Baladi, tak Alois Fišárek čekal až do roku 1970.²¹³ K profesionální spolupráci s některými bývalými spolužáky se tedy Fišárek (a krom jedné výjimky i Valušiak) dostal až v 70. letech, to už však patří do jiné kapitoly dějin českého filmového střihu.

²¹⁰ Srov. *Film „Geneze strachu“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-geneze-strachu/>. *Film „Otázky“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-otazky/>. *Film „Pozůstalost 38“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-pozustalost-38/>. *Film „Za vojáčka mňa vzali“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-za-vojacka-mna-vzali/>

²¹¹ Srov. *Film „Vzpomínka na tři rána v českém lese“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-vzpominka-na-tri-rana-v-ceskem-lese/>

²¹² *Film „Les“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-les/>

²¹³ Srov. CRITTENDEN, Roger. Alois Fišárek. *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*. Boston: Elsevier Focal Press, 2005, s. 246–251. ISBN 02-405-1684-2.



Obr. 3.47: Díky svému sarkastickému pohledu na armádu byl snímek *Vzpomínka na tři rána v českém lese* (1966, R: Ivan Balad'a) na začátku normalizace uložen do trezoru a nesměl se promítat.²¹⁴



Obr. 3.48: Středometrážní hraný film *Pasiáns* (1969, R: Jan Matějovský) natočilo Armádní filmové studio v zakázce pro Československou televizi. Film v rovině nespočetných metafor reflektuje mocenské mechanismy v diktatuře.²¹⁵



Obr. 3.49: Ve filmu *Les* (1969, R: Ivan Balad'a) je Palachův tragický čin stavěn do paralely s příběhem Gorkého Danka, jenž chtěl vyvést svůj lid z lesa, aniž však lid jeho čin dokázal ocenit.²¹⁶

²¹⁴ Film „Vzpomínka na tři rána v českém lese“ [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-vzpominka-na-tri-rana-v-ceskem-lese/>

²¹⁵ Film „Pasiáns“ [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-pasians/>

²¹⁶ Srov. Film „Les“ [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-les/>

V tomto krátkém exkurzu do historie stříhové skladby a jejích realizátorů v české kinematografii 60. let jsem chtěl připomenout některá jména, která z mého pohledu až doposud zůstávala mimo zorné pole zájmu filmových historiků. Předložený výčet jmen a děl není zcela jistě kompletní (a ani neměl takovou ambici). Za všechny střihače 60. let, jež jsem v této kapitole nezmínil, bych chtěl na tomto místě připomenout ještě alespoň střihače krátkých a dokumentárních filmů Ludvíka Pavlíčka a Josefa Pejsara, mistry stříhu slovenské nové vlny Alfréda Benčiče a Maxmiliána Remeně či střihače dětských filmů ve Filmovém studiu Gottwaldov Antonína Štrojsu.

3.3 Tvorba režiséra Hynka Bočana v 60. letech

Jak jsem se pokusil ukázat v kapitole 3.1, nemá vymezení fenoménu československé nové vlny, jejích tvůrců a filmů jasně definované a neměnné hranice. Vedle jednoznačně identifikovatelných režisérů nové vlny totiž existuje relativně obsáhlá skupina filmařů, u nichž při začleňování záleží na předem stanovených kritériích, například na počtu realizovaných filmů v tomto období, věku, jejich dobovém ohlasu, úspěších na mezinárodním poli, společenské či kulturní angažovanosti apod. Mezi tyto autory patří právě i osobnost režiséra Hynka Bočana, kterého filmová teoretička a historička Stanislava Přádná řadí mezi takzvané „outsidery“ české nové vlny²¹⁷. Ivan Sviták zase o Bočanovi v kontextu nové vlny píše jako o představiteli tzv. „druhého sledu“²¹⁸. A například Antonín J. Liehm jej charakterizuje jako „nejmladšího z celé ‚vlny‘, která k němu zaujímala občas postoj oktávánů k sextánovi“²¹⁹. Bočanovy snímky však byly v době svého vzniku velice dobře hodnoceny českou i zahraniční filmovou kritikou, vyznačovaly se zřetelnými odkazy zejména na „realistickou“ větev československé nové vlny a dobově inovativními přístupy k formálním prostředkům, zejména k pojetí stříhové skladby. Mezi jeho nejvýznamnější uznání můžeme řadit Velkou cenu na XIV. MF týdnu v Mannheimu 1965, cenu mladé filmové kritiky na XII. dnech krátkého filmu v Oberhausenu 1966 (obě za film *Nikdo se nebude smát*), cenu Trilobit 1967 za film *Soukromá vichřice* a Passinettiho cenu italské filmové kritiky za snímek *Čest a sláva* na MFF v Benátkách v roce 1968.²²⁰ Vrcholné dílo Bočanovy tvorby 60. let, realistický

²¹⁷ PŘÁDNÁ, Stanislava. „Outsideři“ v českém filmu 60. let. Hynek Bočan. Praha: FF UK, 20. 3. 2007. Přednáška.

²¹⁸ SVITÁK, Ivan. Hrdinové odcizení. *Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny. Film a doba* 13, 1967, č. 2, únor, s. 60–67.

²¹⁹ Cit. LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 326. ISBN 80-7004-100-5.

²²⁰ Srov. HORÁK, Ota. Dva, kteří zahodili svůj talent aneb Past na tvůrce Past'áku [online]. *Cinepur*, 5. 9. 2012 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=208>. *Český hraný film IV, 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 311, 448. ISBN 80-700-4115-3.

snímek *Pasták*, bylo vzhledem ke změně politické situace s příchodem okupačních vojsk dokončeno až v roce 1990. Mnou nastavená kritéria selekce proto Hynek Bočan beze zbytku naplňuje a jeho osobnosti dle mého názoru místo mezi filmaři československé nové vlny stoprocentně náleží.

3.3.1 Hynek Bočan

„Do třídy přišel pán s velkou bradou, takovej hubenej, vysokej, už měl vysoký čelo, a paní učitelka řekla: ‚To je pán od filmu a on se na vás bude jenom tak dívat.‘ Já jsem nikdy nebyl ctižádostivej a takovej, co by se pořád hlásil, ale přiznávám se, že tehdy jsem se hlásil. Prostě jsem se chtěl prosadit. Kde se to ve mně vzalo, ví Bůh. Nevím. To jsou ty nádherný věci mezi nebem a zemí, na které já věřím, že člověk udělá něco, co nikdy předtím neudělal.

A ono mu to může změnit život.“²²¹

(Hynek Bočan)

Hynek Bočan se narodil roku 1938 v Praze do rodiny právníka. Již od raného dětství jej přitom fascinoval film. Po konci druhé světové války přišla do českých kin série zahraničních dobrodružných filmů a válečných dramát. Mezi nimi například *Kniha džunglí* (1942, R: Zoltán Korda), *Perutě pomsty* (1943, R: Howard Hawks), *Guadalcanal* (1943, R: Lewis Seiler), *Pět Sullivanů* (1944, R: Lloyd Bacon) a mnoho dalších. Bočanovi bylo v té době sedm let a dle jeho vlastních slov pro něj bylo kino „*prostě úžasná věc*“²²². V období dospívání jej také divácky velice zaujal italský neorealistický film, ve své pozdější tvorbě se však k tomuto směru nikdy příliš nepřiblížil.

K výrobě filmu se Bočan dostal již ve čtrnácti letech, kdy jej režisér Jiří Sequens obsadil do role Pepíka Olšinky ve filmu *Olověný chléb* (1953). Kameramanem tohoto filmu byl vedle Václava Hanuše i Vladimír „Mulínek“ Novotný, jehož práce se v té době prý Bočanovi líbila nejvíce.²²³

²²¹ Hynek Bočan popisuje průběh výběru do role ve filmu *Olověný chléb*. Zmiňovaný hubený pán s vysokým čelem není nikdo jiný než Ladislav Helge, který u Sequensova filmu původně dělal pomocného režiséra. Cit. WEHREMBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 6. ISBN 978-80-7404-096-2. Srov. Rozhovor Jana Rosáka s Hynkem Bočanem. *Tandem* [online]. 23. 11. 2012 [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/kraje/tandem/zprava/hynek-bocan-reziser--1141623>

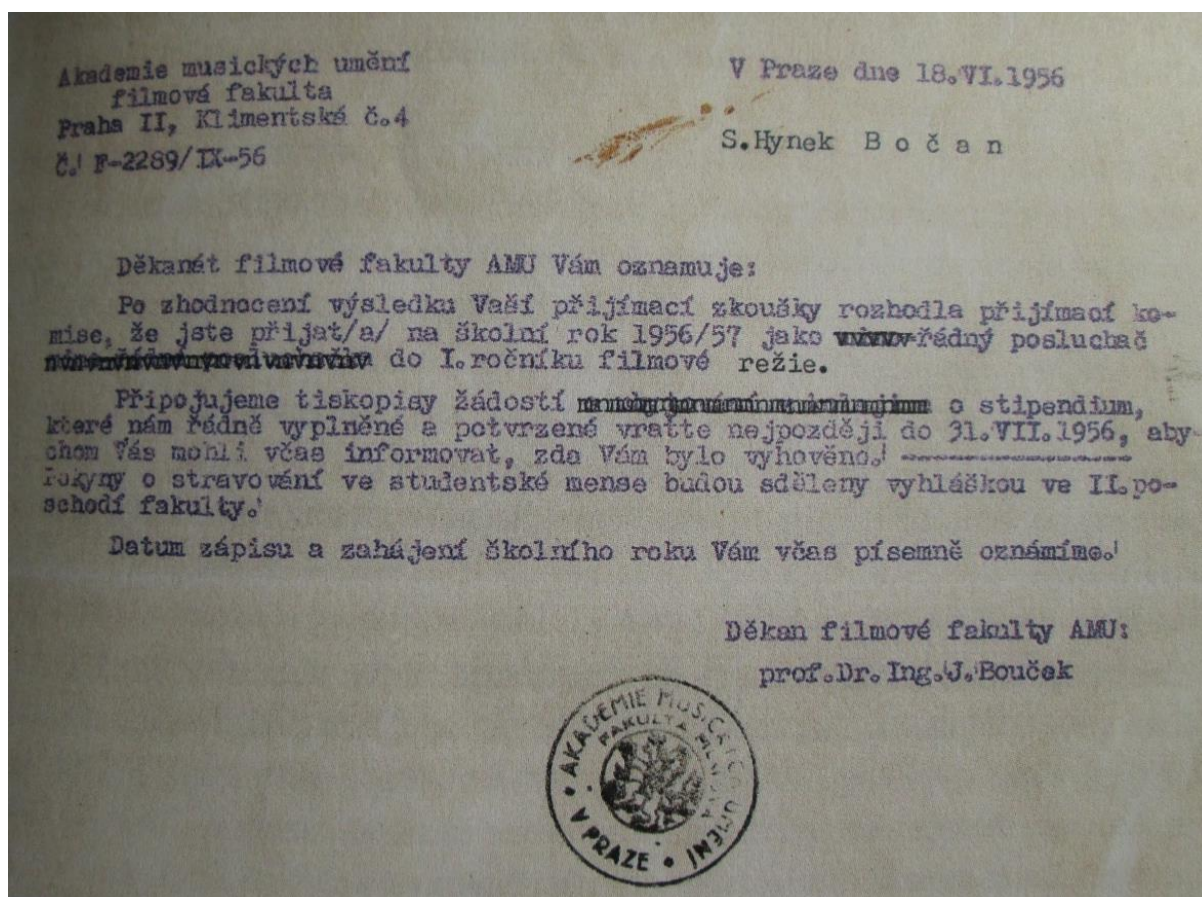
²²² *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

²²³ WEHREMBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 6. ISBN 978-80-7404-096-2.



Obr. 3.50: Bočanova první zkušenost s realizací filmu. Dětská herecká role ve snímku *Olověný chléb* (1953, R: Jiří Sequens), kde měl větší prostor než pozdější herecká hvězda Jana Brejchová.

Přes mladické zaujetí profesí kameramana si však Hynek Bočan ve chvíli rozhodování, kam po absolutoriu gymnázia, vybral nakonec filmovou režii. Obrátil se proto na Ladislava Helgeho, kterého znal jako pomocného režiséra ze Sequensova filmu, aby mu pomohl s přípravou na přijímací řízení FAMU. Tam byl přes jistou neshodu u ústního pohovoru s Janem Kučerou nakonec přijat a jeho studentská filmová léta mohla naplno propuknout.²²⁴



Obr. 3.51: Rozhodnutí o přijetí na FAMU.

²²⁴ Srov. *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

3.3.2 Studentská léta na FAMU

„Myslím si, že FAMU má naučit řemeslo. Co jiného by měla učit?“²²⁵
(Hynek Bočan)

Mezi Bočanovy spolužáky ze stejného ročníku katedry režie patřil Jaromil Jireš a Zdenek Sirový. Ve druhém roce studia k nim pak přibyl ještě Ivan Passer, který sem propadl kvůli absencím ve škole.²²⁶ Bočanův ročník vedl režisér Miroslav Hubáček, který měl ke svým studentům otažitější postoj než jeho kolegové (např. Otakar Vávra, Václav Krška či Václav Wasserman) a snažil se je naučit především řemeslo.²²⁷



Obr. 3.52: Ke vlivu pedagogů na osobní rozvoj Bočan řekl: „Přednášky, které pro mne měly největší cenu, byly Kunderovy, protože donutily člověka myslet samostatně.“²²⁸
Seznam vyobrazení zleva: Milan Kundera se svou ženou, vedoucí pedagog ročníku Hynka Bočana Miroslav Hubáček, režisér Karel Krška při praktické výuce.

Středobodem tehdejšího studia na FAMU byla dle Hynka Bočana především projekce.²²⁹ Zde se denně promítalo až šest snímků, z nichž část nebylo u nás možné kdekoliv jinde vidět. Navíc zde vznikl prostor pro setkávání a diskuzi se studenty z jiných oborů i ročníků.

Jako dokumentaristické cvičení třetího ročníku natočil Bočan ve spolupráci se Svazarmem film *Vodící pes* (1958). Dle Jana Bernarda v tomto snímku bez mimořádných formálních či myšlenkových aspirací kultivovaně a přesvědčivě

²²⁵ WEHRENBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 120. ISBN 978-80-7404-096-2. Jinak řečeno: „Podle mě ta škola má naučit řemeslo, protože talentu asi nenaučí.“ Cit. *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

²²⁶ Srov. Rozhovor Jana Bernarda s Hynkem Bočanem. In: BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 39. ISBN 978-80-7331-277-0.

²²⁷ Srov. *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

²²⁸ Cit. KOPANĚVA, Galina. K zařazení Hynka Bočana. Rozhovor G. Kopaněvy s Bočanem. *Film a doba*, 1967, č. 4, s. 204.

²²⁹ *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

zachycuje výcvik slepeckého psa. Mládí psa od práce v dospělosti přitom odlišuje hravou a tragickou hudbou.²³⁰



Obr. 3.53: Studentský dokumentární snímek Hynka Bočana *Vodící pes* (1958).

Bočanův další studentský film *Návštěva* (1959) vznikl pod pedagogickým vedením Miroslava Hubáčka. Film původně patřil do trojice ateliérových cvičení (Bočan, Sirový, Jireš) na adaptaci tématu tragické novely Jan Otčenáška *Romeo, Julie a tma*.²³¹ Režijní etuda pojednává o manželském páru čekajícím doma na bývalého přítele, který byl nedávno propuštěn z vězení. Manžel se rozmýšlí, zda mají očekávanou návštěvu přijmout. Bojí se totiž, že po nich bude něco chtít. Ozve se zazvonění, avšak muž nechce otevřít. Jeho ženě se to nelíbí, ale když se odhodlá otevřít sama, host již před dveřmi není.²³²

Absolventský film *Nenávist* (1960), který Hynek Bočan opět realizoval pod pedagogickým vedením režiséra Miroslava Hubáčka, vznikl na motivy stejnojmenné povídky spisovatele Jana Drdy ze souboru *Němá barikáda*.²³³ Děj filmu ve své podstatě adaptuje Drdovu povídku: v nejtěžší době německé okupace hlásí veřejný rozhlas jména lidí zatčených pro schvalování atentátu na říšského protektora Heydricha. Rozesmátý student Vašek vypráví svým spolužákům vtip o nejpracovitějším německém národě, který jedním volem zoral celou Evropu. Vyslechne jej náhodou i úředník Tomek, celou věc nahlásí na gestapo a Vašek je zatčen. Vaškův otec, ušlápnutý a opatrný úředník pan Babánek, se kvůli synovi odhodlá jít do sídla gestapa, kde velice pokorně a poníženě omlouvá synovu mladickou nerozvážnost. Není mu to ale nic platné a za několik dní dostane úřední dopis, v němž je účet za synovu popravu a zpopelnění. Babánkův strach se mění v nenávist. Veden touhou po pomstě se začne učit střilet pod vedením bývalého četaře Mrázka. Své dovednosti pak zdokonaluje na poutích a střelnicích.

²³⁰ BERNARD, Jan. *Filmy FAMU*. Praha: FAMU, 1982, s. 14.

²³¹ Srov. BERNARD, Jan. *Filmy FAMU*. Praha: FAMU, 1982, s. 14.

²³² *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 173. ISBN 80-70004-102-1.

²³³ Srov. KOPANĚVA, Galina. K zařazení Hynka Bočana. Rozhovor G. Kopaněvy s Bočanem. *Film a doba*, 1967, č. 4, s. 204. Hynek Bočan. In: *Československý filmový zázrak: FAMU – škola hrou* [film]. Režie Martin Šulík. 2013.

Při pražské květnové revoluci Babáňkovi nechtějí vydat zbraň, jelikož jich není dostatek. Nakonec si však půjčuje pušku od vojáka na barikádě, pečlivě zamíří a jediným výstřelem umlčí nepřátelský kulomet. Se zbraní na rameni pak osamělý starý muž odchází.²³⁴

Snímek *Nenávist* byl uveden v distribuci Ústřední půjčovny filmů roku 1963 společně s filmy *Hlídač dynamitu* (1960, R: Zdenek Sirový) a *Stopy* (1960, R: Jaromil Jireš) pod společným distribučním názvem *Hlídač dynamitu*.²³⁵



Obr. 3.54: Ve filmu *Nenávist* (1960, R: Hynek Bočan) se ještě hojně objevuje vliv klasického filmu 50. let, zejména například ve způsobu svícení či vedení herců.

V generační výpovědi 60. let, otištěné v periodiku *Film a doba* v roce 1967, Bočan na svá studentská léta na FAMU vzpomíná: „*Ten nedostatek ctižádosti je svým způsobem velká nevýhoda. Snad to bylo příznačné pro tu dobu, kdy jsem studoval: pro léta 1956–1960. Na škole byly tehdy trochu jiné poměry – všechno jsme si dělali sami. [...] Pokud jde o režijní řemeslo, s tím jsem se seznámil během praxe na Barrandově. A pak samozřejmě na škole, když jsem mezi jinými kratásky realizoval film podle Otčenáškovy novely Romeo, Julie a tma. Byl jsem sice za svůj úryvek dost vypeskován, ale podařilo se mi tam udělat určitou atmosféru a hlavně natočit jej tak, jak jsem si to představoval. [...] Nedá se říci, že by to byly filmy nějak avantgardní, ale pro mě mělo jejich natočení tu cenu, že jsem si mohl ověřit, do jaké míry ovládám řemeslo. Byla to ovšem doba, kdy se nároky na posluchače a možnosti práce velice rychle měnily. Stačí si to promítnout do školních prací příslušníků nové vlny...*“²³⁶

Jak Bočan zmiňuje ve své dobové výpovědi, v průběhu studia na FAMU kromě své vlastní tvorby spolupracoval také jako asistent režie. Začínal přitom na studentských filmech svých starších spolužáků *Lhář* (1957, R: Drahomíra Reňáková) a *Pohádka o kouzelné píšťalce* (1958, R: Vlasta Janečková). Pozici

²³⁴ *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 10. ISBN 80-70004-102-1.

²³⁵ Srov. *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 85–86, 180, 299–300. ISBN 80-70004-102-1.

²³⁶ Cit. KOPANĚVA, Galina. K zařazení Hynka Bočana. Rozhovor G. Kopaněvy s Bočanem. *Film a doba*, 1967, č. 4, s. 204.

asistenta režie u profesionálního filmu zastával při realizaci snímků *Prázdniny v oblacích* (1959, R: Jan Valášek) a *Pouta* (1961, R: Karel Kachyňa). Po absolutoriu na FAMU pak „povýšil“ na post pomocného režiséra, který vykonával například u snímků *Malý Bobeš* (1961, R: Jan Valášek), *Ikarie XB 1* (1963, R: Jindřich Polák), *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec) či *Třicet jedna ve stínu* (1965, R: Jiří Weiss).²³⁷ Během této doby Bočan také absolvoval nezbytnou stáž v Československém armádním filmu, která byla jistou formou úlevy od povinné vojenské docházky. Na natáčení vojenských cvičení zde spolupracoval zejména s kameramanem Jaromírem Šofrem. S ním realizoval i krátký snímek *Příběh vojenské košile* či záběry do uměleckého dokumentárního filmu Ivana Baladi *Vzpomínka na tři rána v českém lese* (1966), o kterém jsem se již zmiňoval v souvislosti s působením Aloise Fišárka v Československém armádním filmu.²³⁸



Obr. 3.55: Hynek Bočan jako pomocný režisér ve filmu Jana Němce *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec): „Bylo to důležité i pro moji další práci právě proto, že mi Honza naprosto důvěřoval a mohl jsem s nimi samostatně pracovat.“²³⁹

²³⁷ Srov. *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 122, 156, 164, 219, 236. ISBN 80-70004-102-1. *Český hraný film IV, 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. s. 94, 156, 253, 383, 510. ISBN 80-700-4115-3. Blíže k tématu působení Hynka Bočana na postech asistenta režie a pomocného režiséra např. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 16–18. ISBN 978-80-7404-096-2. BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 91–97. ISBN 978-80-7331-277-0.

²³⁸ Blíže k tématu tvorby v Československém armádním filmu viz LOVEJOY, Alice. *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2015. ISBN: 978-0-253-01488-7.

²³⁹ Cit. Rozhovor Jana Bernarda s Hynkem Bočanem. In BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 94. ISBN 978-80-7331-277-0.

3.3.3 *Nikdo se nebude smát* (1965)

„Jsem filmu vděčný za to, že mi poskytl možnost vyjádřit za množství lidí odpor k době, která nepřeje takovým, jako je třeba Klíma z *Nikdo se nebude smát*...“²⁴⁰
(Hynek Bočan, jaro 1969)

Předlohou k filmu *Nikdo se nebude smát* byla stejnojmenná povídka Milana Kundery ze sbírky *Směšné lásky*²⁴¹. Tuto látku svého nepříliš staršího profesora dějin literatury na FAMU měl původně adaptovat režisér Jan Němec, kterého v říjnu 1963 (během natáčení filmu *Démanty noci*) oslovil produkční Erich Švabík.²⁴² Němec na to vzpomíná: „*Kunderu jsme připravili s Pavlem Juráčkem, protože to byl nejlepší kamarád a pořád jsme spolu něco vymýšleli. Dělali jsme to spolu, já jsem byl u toho a v podstatě jsme to vymýšleli s tím, že já bych to režíroval. Já jsem ale Kunderu sice respektoval, jenže jsem ho nežral jako ostatní. A když byl scénář hotový, tak jsem si řekl: Tohle přece nebudu dělat. Nezdálo se mi to zrovna jako ‚výstřel z Aurory‘, jak jsem tehdy říkal. Tak jsme se dohodli s Bočanem, který to udělal...“²⁴³*

Kundera nechtěl do adaptace svého textu nijak zasahovat, a tak se Bočan s Juráčkem²⁴⁴ pokusili o netradiční a hravé zpracování této látky.²⁴⁵ Jistou míru odchýlení od původní předlohy potvrzuje mimo jiné skutečnost, že se Kunderovi scénář k filmu *Nikdo se nebude smát* příliš nelíbil.²⁴⁶ Jaké jsou tedy hlavní

²⁴⁰ Cit. LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA, 2001, s. 329–330. ISBN 80-7004-100-5.

²⁴¹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-807-1082-866.

²⁴² Pracovní název filmu v té době byl *Nikdo se smát nebude*. Srov. Archiv FSB, sbírka Scénáře a produkční dokumenty, složka *Démanty noci*. In: BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 140. ISBN 978-80-7331-277-0.

²⁴³ Cit. BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 140. ISBN 978-80-7331-277-0. Bočan však tvrdí, že vůbec nevěděl o tom, že se Němec na scénáři podílel. Srov. Rozhovor Jana Bernarda s Hynkem Bočanem, In: BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 140. ISBN 978-80-7331-277-0.

²⁴⁴ Jelikož byl Pavel Juráček v době psaní scénáře na vojně, podle smlouvy psala oficiálně tento scénář jeho žena Veronika. Srov. WEHREBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 23. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁴⁵ Srov. WEHREBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 31. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁴⁶ Lehce paradoxně pak v této souvislosti vyznívá úvodní upozornění vydání povídkové sbírky *Směšné lásky* z roku 2007: „*Jakékoliv adaptace filmové, divadelní, televizní jsou zakázány.*“ Cit. KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007, s. 4. ISBN 978-807-1082-86.

společné prvky Bočanova filmového zpracování a Kunderovy stejnojmenné povídky a rozdílů mezi nimi?

Co se příběhu týče, ve své expozici obsahují oba porovnávané útvary informaci o publikování vědecké studie hlavního hrdiny Klímy v odborném periodiku. V povídce na tuto událost volně navazuje prosebný dopis pseudointelektuála Zátureckého o odborný posudek a Klímovo zjištění, že je práce „*sběrem samozřejmostí, které na sebe byly nakupeny bez nejmenšího smyslu pro vzájemnou souvislost*“²⁴⁷. Ve filmu je oproti tomu informace o existenci Zátureckého stati posunuta až na konec expoziční části a ve své podstatě dramaturgicky zastává místo prvního bodu zvratu. Následuje Klímovo hledání práce, kterou za usilovného pronásledování Zátureckým nalézá až v polovině filmu, v mid-pointu.

Základní rámec příběhu filmu však přes výše uvedené zůstává relativně věrný své literární předloze. Vysokoškolský učitel a umělecký kritik Klíma nemá dostatek odvahy napsat posudek na práci pseudointelektuálního historika umění Zátureckého. Útěkem ke lžím a vytáčkám Klíma odmítá podporovat hloupost pseudovědeckého výplodu, se kterou se na druhou stranu bojí otevřeně bojovat. Ze zdánlivě banální situace se díky intervenci Zátureckého postupně vyvine politická aféra. Ta Klímu ohrozí nejen ve společenském měřítku, ale také v osobním životě.

Zatímco Kunderova povídka je psána ze subjektivního pohledu hlavního hrdiny, ve filmu Bočan předkládá příběh bez komentáře a – pokud možno – bez moralistního akcentu. Autor si udržuje věcně zaujatý, avšak nepřepjatý přístup k látce, ve kterém jako by se vyhýbal formě ztotožnění s postavami filmu. Otázky, jež si film klade, tak nejsou divákovi prezentovány přímo, explicitně, nýbrž vyplývají ze samotného děje.²⁴⁸ Film je navíc obohacen o poetizující momenty každodenní všednosti, které v povídce chybí, například o sekvenci cesty domů či scény Kláry v pokoji. Pokus o re-prezentaci a uchopení látky zcela obyčejného příběhu z pozice nezaujatého pozorovatele dodává dle Jana Žalmana snímku jeho otřesný smysl: „*Z banality Klímova ‚malicherného‘ případu se na čtenáře – později i diváka – šklebil jeden z nejstupidnějších rysů morálně zpitvořené revoluce.*“²⁴⁹ I vzhledem k výše uvedenému se příkláním k tvrzení Oty Horáka, dle něhož lze film *Nikdo se nebude smát* s odstupem času považovat za „asi nejlepší kunderovskou adaptaci“²⁵⁰.

²⁴⁷ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007, s. 13. ISBN 978-807-1082-866.

²⁴⁸ Srov. HORÁK, Ota. Milan Kundera a jeho redukovaný román [online]. *Cinepur*, 11. 4. 2014 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=261>

²⁴⁹ Cit. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 69. ISBN 978-80-7309-573-4.

²⁵⁰ HORÁK, Ota. Milan Kundera a jeho redukovaný román [online]. *Cinepur*, 11. 4. 2014 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=261>

Jan Bernard ve své monografii o Janu Němcovi uvažuje o potenciálním autorském vstupu, který mohl ve filmu setrvat jako pozůstatky Němcem připravované verze scénáře. Jedná se zejména o stopy jeho práce na zvukové složce scénáře a na řadě scén komponovaných jako pohledy z okna či přes sklo.²⁵¹ Avšak vzhledem k tomu, že se původní „Němcův“ scénář k filmu patrně nedochoval, se o skutečném původu těchto prvků a záběrů dnes již můžeme pouze dohadovat.

Peter Hames řadí tento snímek mezi filmy české nové vlny s kriticko-realistickým přístupem. Ten definuje jako snahu „*neotřele nahlédnout na společnost a zkombinovat kritiku daného stavu s odmítnutím tradičního vyprávění*“²⁵². Pojem „realismus“ však v tomto kontextu znamená spíše „iluzi reality“²⁵³, dobově pokrokovou reakci na socialistický realismus, dle níž může divák rozpoznat problémy každodenního života takové, jaké „ve skutečnosti“ jsou. Taková míra politizace tématu, v jejímž rámci byla zřetelně odsuzována atmosféra donášení a kritiky, se v nové vlně objevovala spíše vzácně (např. *Každý den odvahu* (1964, R: Jaromil Jireš) či *Bloudění* (1965, R: Jan Čuřík, Antonín Máša)). Svéhlavost a izolovanost charakterově zproblematizovaného intelektuála postupně vedou k jeho odcizení se dobovému životu. Takový typ hrdiny – ač k politice indiferentního – splácí dle Přádné „*daň za svůj nekonformní individualismus v socialismu existenciálním vykořeněním*“²⁵⁴. Přádná se mimo jiné zabývá i detailním rozbořem dobového intelektuála Klímy a oproti němu stojícího pseudointelektuála Zátureckého. Ti ve smyslu úspěšného klamání svého okolí pod maskou tzv. slušného člověka představují v zásadě dvě tváře jedné osoby. Přádná při své analýze dochází k závěru, že v jejich souboji – bez ohledu na jejich rozdílnost v odborné kvalitě – nelze stranit žádnému, neboť „*i v jemné humorizaci či drtivě groteskním zesměšnění jsou oba nesmlouvavě usvědčeni*“²⁵⁵. S využitím Žalmanovy reflexe filmu je pak dle mého názoru snímek *Nikdo se nebude smát* možné interpretovat třemi hlavními způsoby: jako banalitu, jako

²⁵¹ BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 140–142. ISBN 978-80-7331-277-0.

²⁵² Cit. HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 99. ISBN 978-807-3095-802.

²⁵³ „Iluzi reality“ Hames odlišuje od „klasického realistického textu“ vzhledem k využití různých forem dislokace – využití sebe sama si uvědomující poetiky, ironických interludií či upravených forem nového románu.

²⁵⁴ Cit. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 258. ISBN 80-86102-17-3.

²⁵⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 260–261, 297. ISBN 80-86102-17-3.

ironii a jako analýzu, která se z Klímova malého případu vydala za poznáním morálního profilu společnosti.²⁵⁶

Základním tématem snímku – shodným i pro Bočanovy pozdější filmy z 60. let – je zejména problém dvojí morálky. Bočan ve filmu *Nikdo se nebude smát* řeší postavení „slušného člověka mezi zlými lidmi“, jeho bezmocný boj s lidskou hloupostí, v němž jedinec nakonec podléhá.²⁵⁷ Režisér osobně k výběru tématu dodává: „Podle mě je hrdina ne ten, kdo se nebojí. Ale ten, kdo je zbabělec, bojí se, a přesto udělá statečnej skutek, to je něco, to je zajímavý.“²⁵⁸



Obr. 3.56: Herecké zkoušky a oslava úspěchů československého filmu na XIV. MFF v Mannheimu 1965, kde Bočan obdržel cenu poroty za film *Nikdo se nebude smát*.

²⁵⁶ Srov. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 70. ISBN 978-80-7309-573-4.

²⁵⁷ Srov. LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 329–330. ISBN 80-7004-100-5.

²⁵⁸ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 23. ISBN 978-80-7404-096-2.

| BEAT SHEET | | | | |
|--------------------------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------|
| NÁZEV FILMU: <i>Nikdo se nebude smát</i> (1965) | | | DÉLKA: 92 min. | |
| BEAT | NÁZEV | POZNÁMKA | ČAS (min.) | |
| | | | IDEÁLNÍ | REÁLNÝ |
| 1 | Úvodní obraz | Nadhled celku ulice | 1. min. | 1.–2. min. |
| 2 | Pojmenování tématu | Problém dvojí morálky | 4. min. | 9. min. |
| 3 | Expozice | | 1.–8. min. | 1.–13. min. |
| 4 | Zápletka | Dopis od Zátureckého | 10. min. | 14. min. |
| 5 | Úvaha o možnostech | | 10.–21. min. | 14.–26. min. |
| 6 | 1. bod zvratu – rozhodnutí konat | Osobní setkání Klímy se Zátureckým. | 21. min. | 26. min. |
| 7 | Začátek vedlejšího příběhu | První setkání Kláry s malířem Horou | 25. min. | 28. min. |
| 8 | Komično a překvapení | Párty v klubu, Klímovo důmyslné skrývání se před Zátureckým | 25.–46. min. | 28.–38. min. |
| 9 | Střed filmu | Klíma konečně nachází Zátureckého práci | 46. min. | 38. min. |
| 10 | Charakterizace antagonistů | Pronásledování se stupňuje, osobní konfrontace Klímy se Zátureckým, Záturecký se brání, série konfliktů | 46.–63. min. | 38.–69. min. |
| 11 | Vše je ztraceno | Klára se cítí ponížene a rozhoduje se odejít | 63. min. | 69. min. |
| 12 | Situace beznaděje | Klíma je „pranířován“ na schůzi uličního výboru | 63.–71. min. | 69–78. min. |
| 13 | 2. bod zvratu – hrdina se vzpírá osudu | Klíma se vydává hledat Kláru | 71. min. | 78. min. |
| 14 | Finále | Klíma říká manželce pana Zátureckého pravdu a rozhoduje se posudek nenapsat | 71.–92. min. | 86.–92. min. |
| 15 | Závěrečný obraz | Klíma se zapírá Kláře a reviduje své jednání | 92. min. | 90.–92. min. |



Obr. 3.57: Nikdo se nebude smát (1965). Cesta první: analytická výstavba prostoru ulice v expoziční scéně – Klára přichází domů.



Obr. 3.58: Nikdo se nebude smát (1965). Cesta druhá: téměř identická analytická výstavba prostoru ulice v rozšířené expozici – Klíma přichází domů.



Obr. 3.59: Nikdo se nebude smát (1965). Cesta třetí: Klára s Klímou přicházejí společně domů. Jejich cesta již neodkazuje na prostor, ale na lidi, kteří tento prostor obývají.



Obr. 3.60: Nikdo se nebude smát (1965). Diváčky silné podpoření impresie stavu fyzického i duševního osamocení hlavní hrdinky střihovou skladbou.



Obr. 3.61: Nikdo se nebude smát (1965). Princip prezentace vnitřního prostředí. Skladebný gag: pan domácí cvičí u sledování televize.



Obr. 3.62: Nikdo se nebude smát (1965). „Dekadence“ scény v baru při závěrečném hledání Kláry je snímána v dlouhé a komplikované jízdě kamery. Délka záběru: 95 s.



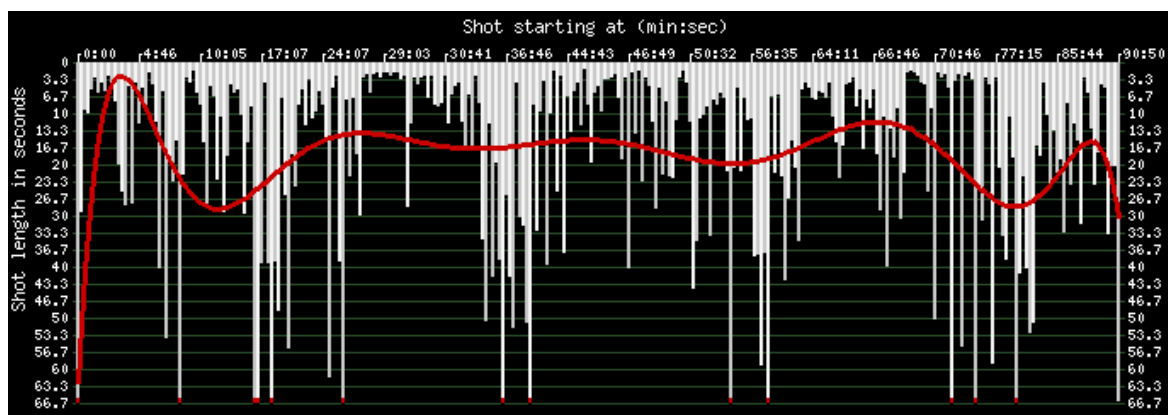
Obr. 3.63: Nikdo se nebude smát (1965). Objektivizace úvodního dialogu Kláry a Klímy prostřednictvím vnitrozáběrové montáže. Délka záběru: 110 s.



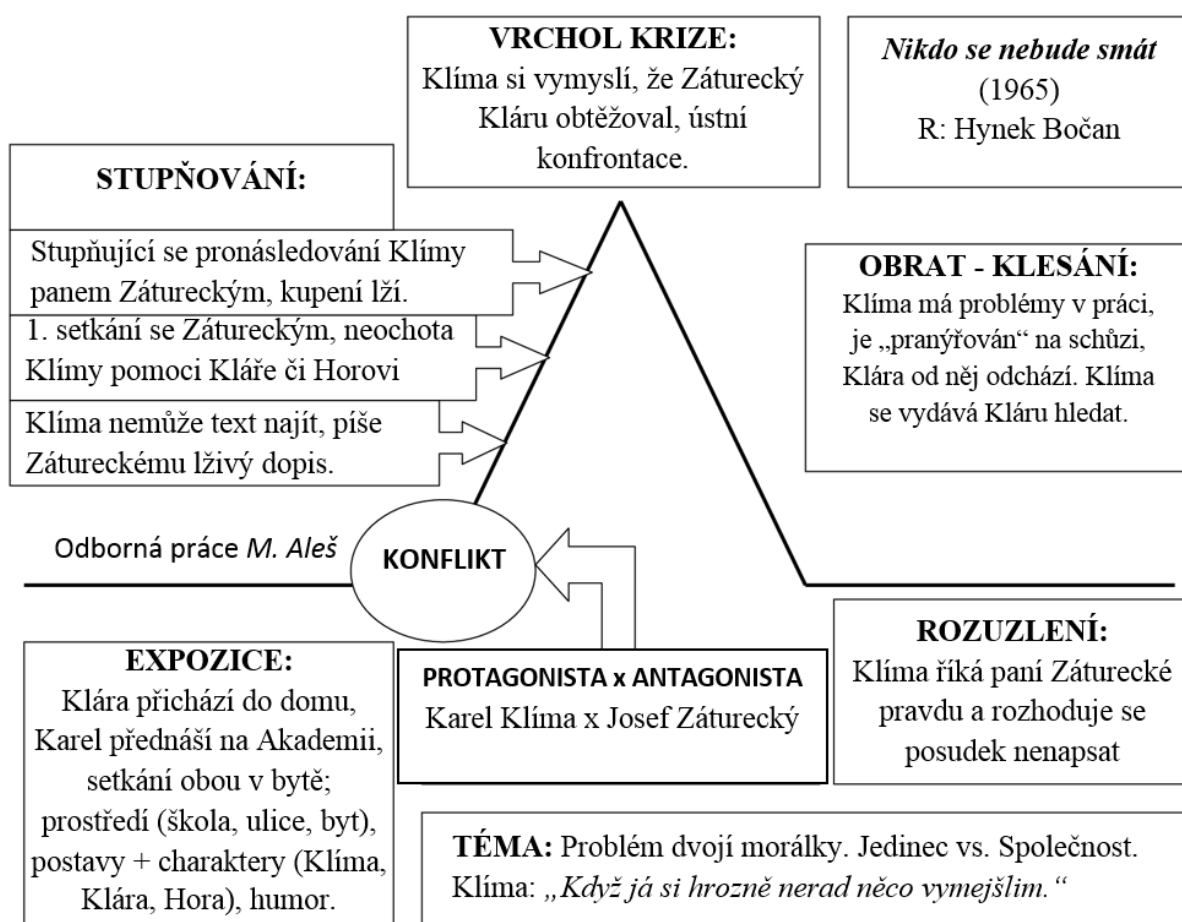
Obr. 3.64: Nikdo se nebude smát (1965). Dynamika relativity v první scéně z baru je poskládána z dynamických fragmentárních záběrů. Tato sekvence formálně silně kontrastuje s Klímovou návštěvou baru při hledání Kláry v závěru filmu, která je nasnímana v dlouhém záběru.



Obr. 3.65: Nikdo se nebude smát (1965). Ojedinelé porušení časoprostorové kontinuity (včetně užití jump-cutu) podtrhuje atmosféru chvilkového štěstí.



Obr. 3.66: Cinematika filmu *Nikdo se nebude smát*. Délka filmu: 92:04,1 (včetně závěrečného titulku), počet záběrů: 307, průměrná délka záběru: 18 s, střední hodnota délky záběru: 10,1 s, nejdelší záběr: 111,4 s, nejkratší záběr: 1 s, koeficient variace: 1,1.²⁵⁹



Obr. 3.67: *Nikdo se nebude smát* (1965). Příběhový diagram.

²⁵⁹ NEMEŠKAL, Libor. Cinematika filmu *Nikdo se nebude smát*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-5-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18336

| | | | |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| NÁZEV FIGURY / FILMU: | | <i>Nikdo se nebude smát (1965)</i> | |
| TYP FIGURY (sekvence, film, žánr...): | | Film | |
| PRVNÍ CELKOVÝ DOJEM (max. 100 bodů): | | 76 bodů | |
| <u>STŘIHOVÁ ANALÝZA: DIVÁCKÁ REFLEXE</u> | <u>VERTIKÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>HORIZONTÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>VÝSLEDEK DÍLČÍHO HODNOCENÍ</u> |
| | FORMA (FIGURY A CHARAKT.) | VÝVOJ V ČASE (SYŽET, FABULE A STYL) | Σ (VERTIK.+ HORIZONT.) / 2 |
| I. CELKOVÝ DOJEM | 72 | 78 | <u>75</u> |
| II. HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | | | |
| 1) Pochopitelnost | 8 | 10 | 9 |
| 2) Komplexnost | 9 | 8 | 8,5 |
| 3) Vnitřní soudržnost | 5 | 6 | 5,5 |
| 4) Emoce/cit | 6 | 7 | 6,5 |
| 5) Intenzita působení | 6 | 8 | 7 |
| 6) Estetika ztvárnění | 7 | 8 | 7,5 |
| a) Realismus | 6 | 6 | 6 |
| b) Stylizace | 1 | 2 | 1,5 |
| 7) Uvěřitelnost | 6 | 10 | 8 |
| 8) Originalita | 5 | 7 | 6 |
| 9) Filozofie | 8 | 9 | 8,5 |
| 10) Morální a etická kritéria | 10 | 10 | 10 |
| II. SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | 70 | 83 | <u>76,5</u> |
| KOEFICIENT DIVÁCKÉ ANALÝZY: 1,5 | | | |

3.3.4 *Soukromá vichřice* (1967)

„Já zásadně miluju humor a všude, kde je to možné, se ho snažím alespoň malinko naznačit nebo nějak ho tam dostat. Myslím si totiž, že humor patří k životu a patří i do těch tragickéjch chvil, protože kdo z nás nikdy na pohřbu, nemyslím těch nejbližších, ale na nějakym jinym pohřbu nedostal takovej ten vnitřní záchvat smíchu, protože se něco zadrhlo nebo se něco nepovedlo. [...] Smích je blahodárnej a provází nás často i v těch těžkejch chvílích a zaplaťpánbůh za to!“²⁶⁰

(Hynek Bočan)

Živná půda generace české nové vlny spočívala mimo jiné i ve kvalitě tehdejších dramaturgů. Mezi autory uznávanými dramaturgy byli například Ivan Urban či Věra Kalábová, která dle Štěpána Hulíka patřila mezi nejvšestrannější dramaturgy, jaké československý film kdy měl.²⁶¹ Za dlouhé období svého působení ve Filmovém studiu Barrandov připravila více než 60 celovečerních snímků rozmanitých žánrů. Zmínění dramaturgové byli slovy Hynka Bočana „*takový dobrý duše těch námětů*“²⁶². Měli většinou své kontakty na jednotlivé redakce, takže bylo možné vybírat si ještě před vydáním knih z rukopisů a adaptovat tak skutečně aktuální díla. A právě dramaturgyně Věra Kalábová nabídla Bočanovi k realizaci adaptaci novely Vladimíra Párala *Soukromá vichřice*.

V literární předloze filmu Páral provedl vědecky přesnou analytickou sondu do prostředí a společnosti. Pod záminkou lidských vztahů se společnost pokusil odkrýt společně se zakořeněnými nešvary a stereotypy, čímž celkem přesně vykreslil tragikomický ráz jejího postupného rozkladu.²⁶³ Dle Petera Hamese osciluje Páralova novela na hranici experimentálního díla, které odráží především vliv francouzského nového románu.²⁶⁴ Josef Škvorecký k Páralovu stylu uvádí: „*Složením textu z opakujících se a nepatrně varírovaných částic (dialogů, charakteristik, odstavců) docílil Páral dojmu mechanické monotónie moderního života, která pomalu ale jistě umrtvuje vše včetně sexuálního života.*“²⁶⁵

²⁶⁰ Rozhovor Jana Rosáka s Hynkem Bočanem. *Tandem* [online]. 23. 11. 2012 [cit. 2014-2-14]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/kraje/tandem/_zprava/hynek-bocan-reziser--1141623

²⁶¹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 90. ISBN 978-80-200-2041-3.

²⁶² *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

²⁶³ Svou roli v populárnosti tohoto autora však samozřejmě sehrála i veřejná prezentace a explicita v kontextu lidské sexuality, která do této doby v takové míře neměla příliš obdoby.

²⁶⁴ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 122. ISBN 978-807-3095-802.

²⁶⁵ Cit. Josef Škvorecký. In: HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 122. ISBN 978-807-3095-802.

Také Bočanova filmová adaptace Páralovy novely si dokázala udržet jistou míru tragikomického vyznění, když analýzu živočišných instinktů socialistického měšťáka spojila s chápavě věcným popisem jeho citové prázdnoty a odcizení.²⁶⁶ Oproti své literární předloze však mnohem méně experimentuje a využívá se spíše jejího stylizovaného základu. Příběh snímku *Soukromá vichřice* ukazuje stereotypní život manželského páru ve středních letech a mladé milenecké dvojice. Dokola opakované a neměnné rituály naruší až manželská nevěra, která však po chvíli upadá do obdobného stereotypu. Alarmující mechančnost prezentovaného lidského chování odlehčuje pouze zkratové jednání komické postavy mladíka v podání Pavla Landovského.²⁶⁷ Dle Hamese je pak juxtapozice všedních výroků s metafyzičtějšími citacemi Kafky a Becketta nejen vtipná, ale spojuje rovněž všední blbost z Páralova příběhu s tradicí absurda.²⁶⁸ A právě směs absurdního humoru, permutace Párala a principu repetice a obměn vytváří satirický náhled na každodenní život.

Přes zřejmý Bočanův pokus o odkaz na kafkovské motivy však musíme konstatovat, že jsou mnohem zřetelnější v jiných filmech nové vlny (např. ve filmu *Postava k podpírání*). Využití přístupu založeného na repeticích a obměnách (např. „balet“ jezdících tramvají a běhajících lidí) v kombinaci s Bočanovým realistickým ztvárněním světa totiž na diváky spíše působilo jako celkem pravdivé zrcadlo doby. „*Ta doba byla kafkovská, to, co my jsme prožívali,*“ komentuje Bočan své překvapující zjištění, že byl film ve své době vnímán velice realisticky.²⁶⁹

Dalším výrazným prvkem snímku *Soukromá vichřice* je práce s herci. Bočan totiž na rozdíl od některých vrstevníků z řad nové vlny ve svých filmech většinou pracoval s herci z řad profesionálů. Ti více vyhovovali jeho režijnímu stylu a umožňovali mu hlubší a cílenější spolupráci. Ve filmu *Soukromá vichřice* se tak objevují hned dva výrazní mužští herci té doby – Josef Somr a Pavel Landovský. Somrův minimalistický, „bytostně ironický“ vnitřní projev se zde střetl s „psychicky vychýleným“, expresivním přístupem Pavla Landovského.²⁷⁰ Jejich kombinací vznikla zajímavá (dis)harmonie, která přidává postavám na plastičnosti a realističnosti. Herecký trojúhelník s nimi uzavírá postava

²⁶⁶ Srov. LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart, 2013, s. 135–136. ISBN 978-80-7391-712-8.

²⁶⁷ PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 153. ISBN 80-85839-54-7.

²⁶⁸ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 125. ISBN 978-807-3095-802.

²⁶⁹ Cit. Hynek Bočan. In *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan [film]*. Režie Martin Šulík. 2009.

²⁷⁰ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 263. ISBN 80-86102-17-3.

pseudointelektuálky Vinšové (typ „jednoduché, zemité ženy z lidu“) v podání tehdy začínající herečky Daniely Kolářové.²⁷¹

Komika druhé části dle Ptáčka výrazněji narušuje poetiku úvodu snímku, kvůli čemuž dle něj působí film z Bočanovy tvorby 60. let nejméně kompaktně.²⁷² Proti tomuto tvrzení se musím vymezit, jelikož detailní stříhová analýza ukázala spíše opak (blíže však až ve shrnující kapitole). Ať již je však skutečnost jakákoliv, můžeme dle mého názoru alespoň konstatovat, že režisér dostal stanoveným cílům a zachoval si kriticko-realistický přístup k dobové společnosti. Vzhledem ke svému veselohernímu nádechu a úspěchu i dosahu Bočanova předchozího díla byl ale film *Soukromá vichřice* přijat českou filmovou kritikou spíše vlažně.²⁷³ Jednoho z mála pozitivních ohlasů z profesních řad se tak celkem nečekaně Bočanovi dostalo od zasloužilého českého režiséra Martina Friče. Ten mu prý k filmu řekl: „*Já jsem to viděl dvakrát a mně se to moc líbilo a točte dál. Jste typ na veselohry a měl byste se toho držet.*“²⁷⁴



Obr. 3.68: Pracovní snímek z natáčení filmu *Soukromá vichřice* (1967).

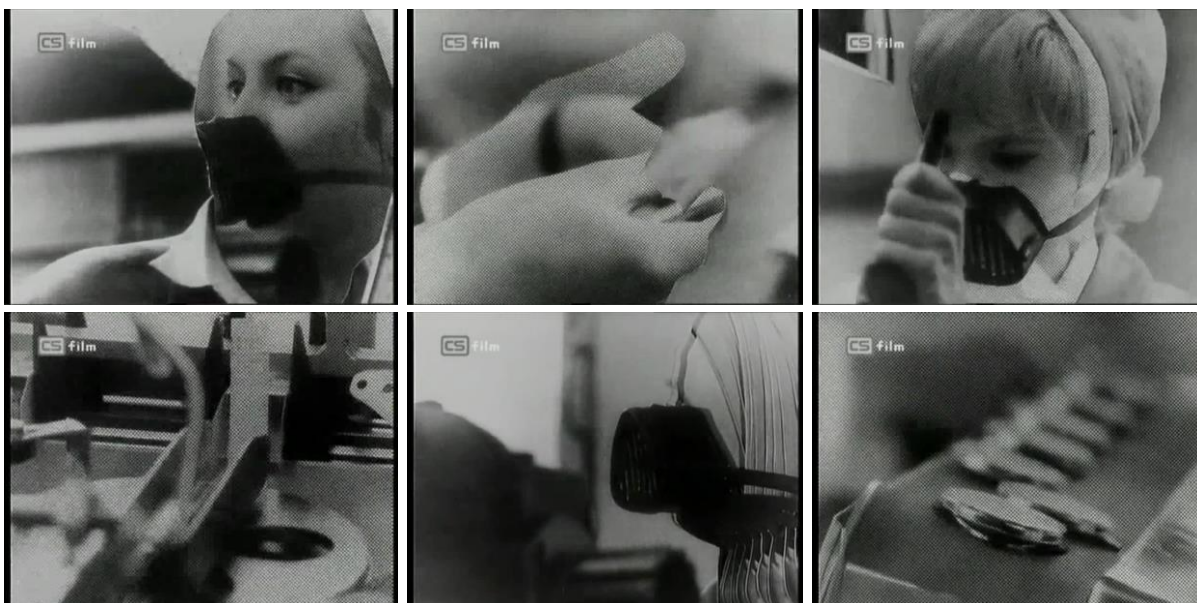
²⁷¹ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 155. ISBN 80-86102-17-3.

²⁷² Srov. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 153. ISBN 80-85839-54-7.

²⁷³ Diváci si však vzhledem ke stejné skutečnosti film oblíbili a snímek zaznamenal kasovní úspěch. Srov. HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 122–123. ISBN 978-807-3095-802.

²⁷⁴ Cit. Martin Frič. In: WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 38. ISBN 978-80-7404-096-2.

| <u>BEAT SHEET</u> | | | | |
|-----------------------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------|
| NÁZEV FILMU: <i>Soukromá vichřice</i> (1967) | | | DÉLKA: 94 min. | |
| <u>BEAT</u> | <u>NÁZEV</u> | <u>POZNÁMKY</u> | <u>ČAS</u> (min.) | |
| | | | IDEÁLNÍ | REÁLNÝ |
| 1 | Úvodní obraz | Záběry z laboratoře | 1. min. | 1.–3. min. |
| 2 | Pojmenování tématu | Obrazem: Áda touží po mladé holce, Joža po romantické lásce a Bohunka po svatbě | 4. min. | 4.–5. min. |
| 3 | Expozice | Vztah Ády a Joži, Standy a Bohunky | 1.–8. min. | 1.–9. min. |
| 4 | Zápletka | Definování tužeb hlavních hrdinů | 10. min. | 5.–9. min. |
| 5 | Úvaha o možnostech | Rozšířená expozice stereotypnosti | 10.–21. min. | 9.–27. min. |
| 6 | 1. bod zvratu – rozhodnutí konat | Áda se rozhodne oslovit mladou Bohunku, počátek románu | 21. min. | 27. min. |
| 7 | Začátek vedlejšího příběhu | Narušení stereotypu románkem: vedlejší příběh Joži a Standy | 25. min. | 28.–30. min. |
| 8 | Komično a překvapení | Standovy komické pokusy o pomstu | 25.–47. min. | 30.–53. min. |
| 9 | Střed filmu | Milenci na chatě | 47. min. | 53. min. |
| 10 | Charakterizace antagonistů | Ádův kolega svádí jeho ženu Jožu, Standova vytrvalost ve sledování | 47.–64. min. | 53.–68. min. |
| 11 | Vše je ztraceno | Ve vztahu Ády a Bohunky se objevují komplikace, Joža si stěžuje na románek | 64. min. | 68. min. |
| 12 | Situace beznaděje | Hádka milenců, zjištění, že každý vztah spadá do stereotypu | 64.–73. min. | 68.–74. min. |
| 13 | 2. bod zvratu – hrdina se vzpírá osudu | Bohunka utíká od Ády, Áda se chce vrátit k ženě | 73. min. | 74. min. |
| 14 | Finále | Návrat Bohunky ke Standovi a Ády k Jože | 73.–94. min. | 74.–94. min. |
| 15 | Závěrečný obraz | Návrat ke stereotypu, starší pár předobrazem mladšímu páru | 94. min. | 91.–94. min. |



*Obr. 3.69: **Soukromá vichřice** (1967). Silná výtvarná stylizace úvodní titulkové scény pracujících žen do pásu, kdy je do záběru přes masku vložen ještě záběr jiný, odkazuje na hlavní téma celého filmu: lidský sklon ke stereotypnosti.*



*Obr. 3.70: **Soukromá vichřice** (1967). Znázornění tužeb hlavních hrdinů pomocí montáže trojice záběrů v expozici filmu je zvýrazněno i změnou hudebního motivu.*



*Obr. 3.71: **Soukromá vichřice** (1967). Repetice formálních postupů a vyvíjejících se záběrových řad, kterou Bočan použil již v předchozím snímku **Nikdo se nebude smát**, je v tomto filmu jedním z nejvýraznějších skladebných postupů.*



*Obr. 3.72: **Soukromá vichřice** (1967). Zvnitřnění Standova neštěstí po zjištění, že je mu Bohunka nevěrná, je zachyceno ruční kamerou v dlouhém úzkém záběru. Délka záběru: 60 s.*



*Obr. 3.73: **Soukromá vichřice** (1967). Anarchie návratu opilého Ády a Standy z hospody je divákovi prezentována v záběru dlouhém 115 s.*



*Obr. 3.74: **Soukromá vichřice** (1967). Pro porušení časoprostorové kontinuity při přechodu Ády mezi obývánkem a koupelnou je využita asociativní skladba nápodobou pití alkoholu a vyplachování úst.*



*Obr. 3.75: **Soukromá vichřice** (1967). Dramatizace Standova závěrečného rozhodnutí, že se Ádovi nepomstí, je prezentována v rytmickém sledu záběrů.*



*Obr. 3.76: Dynamické sekvence krátkých záběrů mají ve filmu **Soukromá vichřice** (1967) nejen za úkol vytvoření komických situací, ale také vyvolání napětí. Ke kombinaci těchto dvou faktorů dochází ve scéně nevydařené Standovy pomsty.*



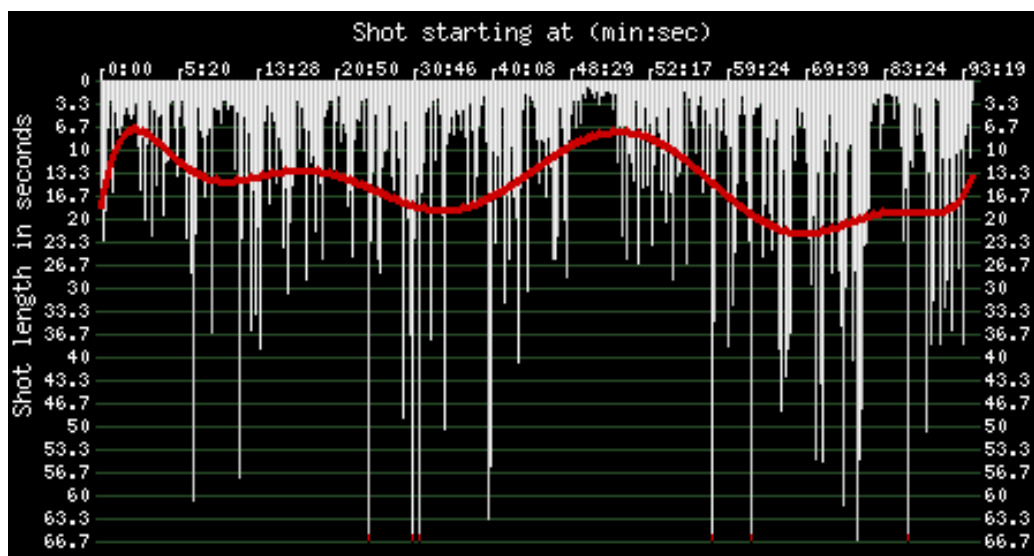
Obr. 3.77: *Soukromá vichřice* (1967). Asociativní střih rozhovoru o zlodějích a kradoucího Standy vytváří úsměvnou vazbu mezi dvěma prostředími, časy a akcemi.



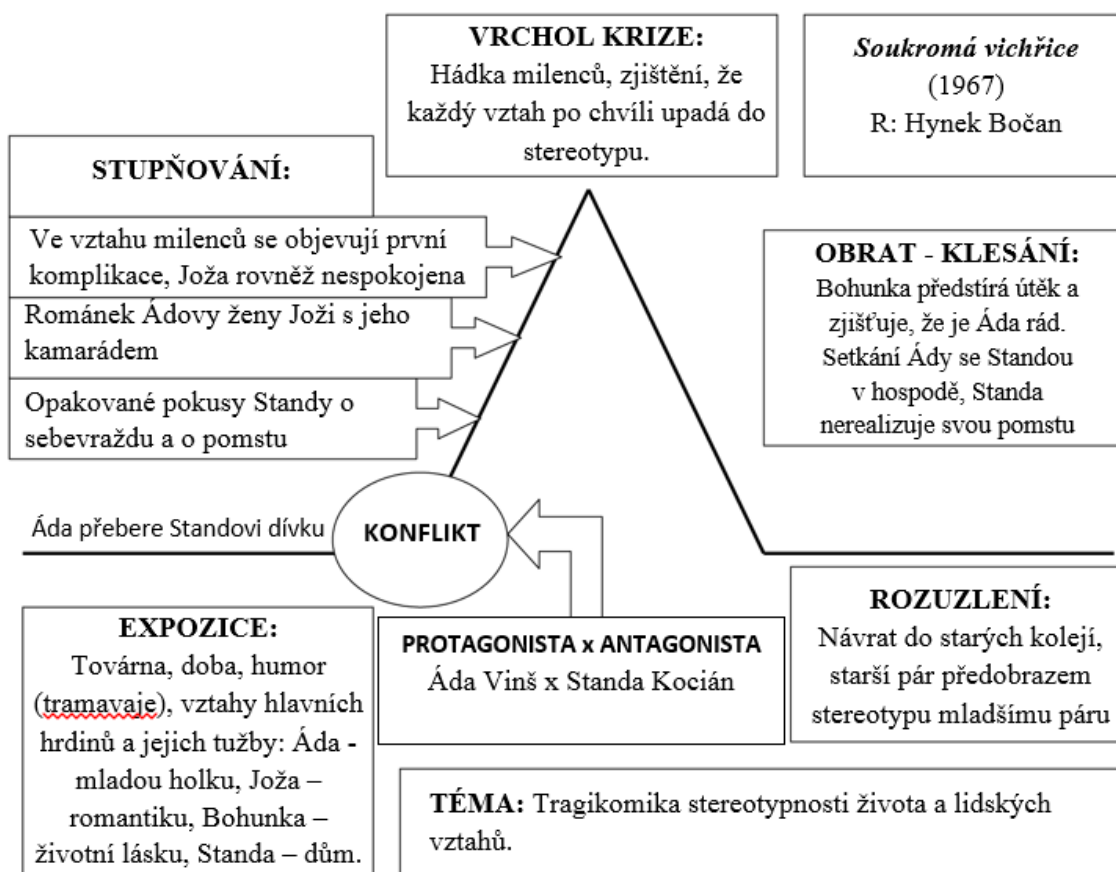
Obr. 3.78: *Soukromá vichřice* (1967). Jeden z formálních rámců příběhu slouží zároveň jako komický odkaz na kafovskou dobu: „balet“ s tramvají.



Obr. 3.79: Silně formalistické zakončení filmu *Soukromá vichřice* (1967). Starší manželský pár jako „dokonalý“ předobraz novomanželům.



Obr. 3.80: Cinematika filmu *Soukromá vichřice*. Délka filmu: 94:24,5, počet záběrů: 379, průměrná délka záběru: 14,9 s, střední hodnota délky záběru: 9,6 s, nejdelší záběr: 116 s, nejkratší záběr: 0,8 s, koeficient variace: 1,07.²⁷⁵



Obr. 3.81: *Soukromá vichřice* (1967). Příběhový diagram.

²⁷⁵ NEMEŠKAL, Libor. Cinematika filmu *Soukromá vichřice*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18337

| | | | |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| NÁZEV FIGURY / FILMU: | | <i>Soukromá vichřice (1967)</i> | |
| TYP FIGURY (sekvence, film, žánr...): | | Film | |
| PRVNÍ CELKOVÝ DOJEM (max. 100 bodů): | | 81 bodů | |
| <u>STŘIHOVÁ ANALÝZA: DIVÁČKÁ REFLEXE</u> | <u>VERTIKÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>HORIZONTÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>VÝSLEDEK DÍLČÍHO HODNOCENÍ</u> |
| | FORMA (FIGURY A CHARAKT.) | VÝVOJ V ČASE (SYŽET, FABULE A STYL) | Σ (VERTIK.+ HORIZONT.) / 2 |
| I. CELKOVÝ DOJEM | 85 | 74 | <u>79,5</u> |
| II. HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | | | |
| 1) Pochopitelnost | 8 | 9 | 8,5 |
| 2) Komplexnost | 9 | 9 | 9 |
| 3) Vnitřní soudržnost | 8 | 8 | 8 |
| 4) Emoce/cit | 9 | 6 | 7,5 |
| 5) Intenzita působení | 8 | 10 | 9 |
| 6) Estetika ztvárnění | 8 | 9 | 8,5 |
| a) Realismus | 5 | 5 | 5 |
| b) Stylizace | 3 | 4 | 3,5 |
| 7) Uvěřitelnost | 9 | 10 | 9,5 |
| 8) Originalita | 6 | 3 | 3,5 |
| 9) Filozofie | 7 | 8 | 7,5 |
| 10) Morální a etická kritéria | 4 | 3 | 4,5 |
| II. SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | 76 | 75 | <u>75,5</u> |
| KOEFICIENT DIVÁČKÉ ANALÝZY: 4 | | | |

3.3.5 Čest a sláva (1968)

„Co první film? Třetí je důležitější. Do prvního dá člověk všechno, co ví, a každému něco a vždycky by to mělo být zajímavé. Až u toho třetího jde o tvorbu, protože už ze sebe člověk nevyhazuje to, co nashromáždil do třiceti.“²⁷⁶
(Jiří Weiss)

Také další Bočanův film, komorní historické drama *Čest a sláva* (1968), vznikl podle literární předlohy. Tentokrát si autor vybral k adaptaci novelu spisovatele Karla Michálka: „Přišel za mnou dramaturg, dal mi to, ať si to přečtu. Mně se to strašně líbilo, protože já jsem v té době často přemýšlel o tom, co jsme my Češi za povahu a tak. A byl jsem pekelně naštvanej, že se říkalo, že Češi jsou národem Švejků. [...] Já jsem se bránil tomu pojetí, že jsme národ zbabělců, kteří se chtějí jenom vézt. Proto ta *Čest a sláva*, která vyjadřuje něco jiného.“²⁷⁷

Na přípravě scénáře filmu *Čest a sláva* se podílel scenárista Pavel Buksa, který byl dle Bočana „velmi nekompromisní, až zlý a nepříjemný, velmi kritický, i sebekritický“²⁷⁸. V tomto případě si však vybral dobře a realizace se k oboustranné spokojenosti podařila. Příběh filmu pojednává o tragikomické postavě rytíře Ryndy, jenž se na samém sklonku třicetileté války nechá strhnout k odporu vůči nově nastolenému zřízení. Rytíř však netuší, že je v dané době jakákoliv snaha o zvrácení chodu dějin již naprosto bezpředmětná a zbytečná.²⁷⁹ Bočan k jisté míře zosobnění české povahy v charakteru hlavní postavy říká: „V rytíři Ryndovi, jak ho Michal napsal, je všechno. Kdyby se mě třeba někdo ptal, ti Češi, co je to vlastně zač, stačilo by mi říci, tumáte, přečtěte si tohle a uvidíte.... [...] Rynda je ohromný v jednom: je takový jakoby nepochopitelný, chová se na pohled nelogicky. Ale kdo z nás se chová logicky? Spor kolem něho – je to postava kladná, či záporná? – řeší za autora doba, v níž se on sám pohybuje.“²⁸⁰

Přestože se svým žánrovým zařazením jedná primárně o snímek historický, v ohnisku Bočanova zájmu zůstává zejména téma morálky, podstaty lidské povahy a mezilidských vztahů. A tyto témata jsou již staletí v zásadě neměnná. Prostřednictvím kombinace soustředěné kresby charakterů s dramatickým

²⁷⁶ Cit. Rada režiséra Jiřího Weisse začínajícímu Hynku Bočanovi. In: WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 16. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁷⁷ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 40–47. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁷⁸ WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 38. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁷⁹ Srov. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 151–323. ISBN 80-85839-54-7.

²⁸⁰ Cit. LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 331. ISBN 80-7004-100-5.

vyprávěním se tak Bočanovi podařilo vytvořit ironický snímek, který nastavuje zrcadlo otázce kvality národního charakteru.²⁸¹

V této naturalisticky drásavé rozvaze o věrnosti sobě samému vyrazí rytíř Rynda do boje, který je bez jakékoliv šance na fyzickou záchranu předem ztracený. Jan Žalman v této souvislosti uvádí: „Říká-li Kundera, že český člověk nemá rád historii, Rynda jako by se jí rovnou vysmíval. Čest? Ano. Sláva? Až jak bůh dá, a nedá-li, taky dobře. Nějak bylo, a má-li být jinak, aspoň člověk nezradil sám sebe.“²⁸² Ačkoliv by se to z popisu mohlo zdát, dle Bočana osobně není *Čest a sláva* příliš depresivní film a přes jistou tragičnost vlastně končí dobře: „*Ten člověk se rozhodne a udělá, co má udělat. A to si myslím, že je správný.*“²⁸³

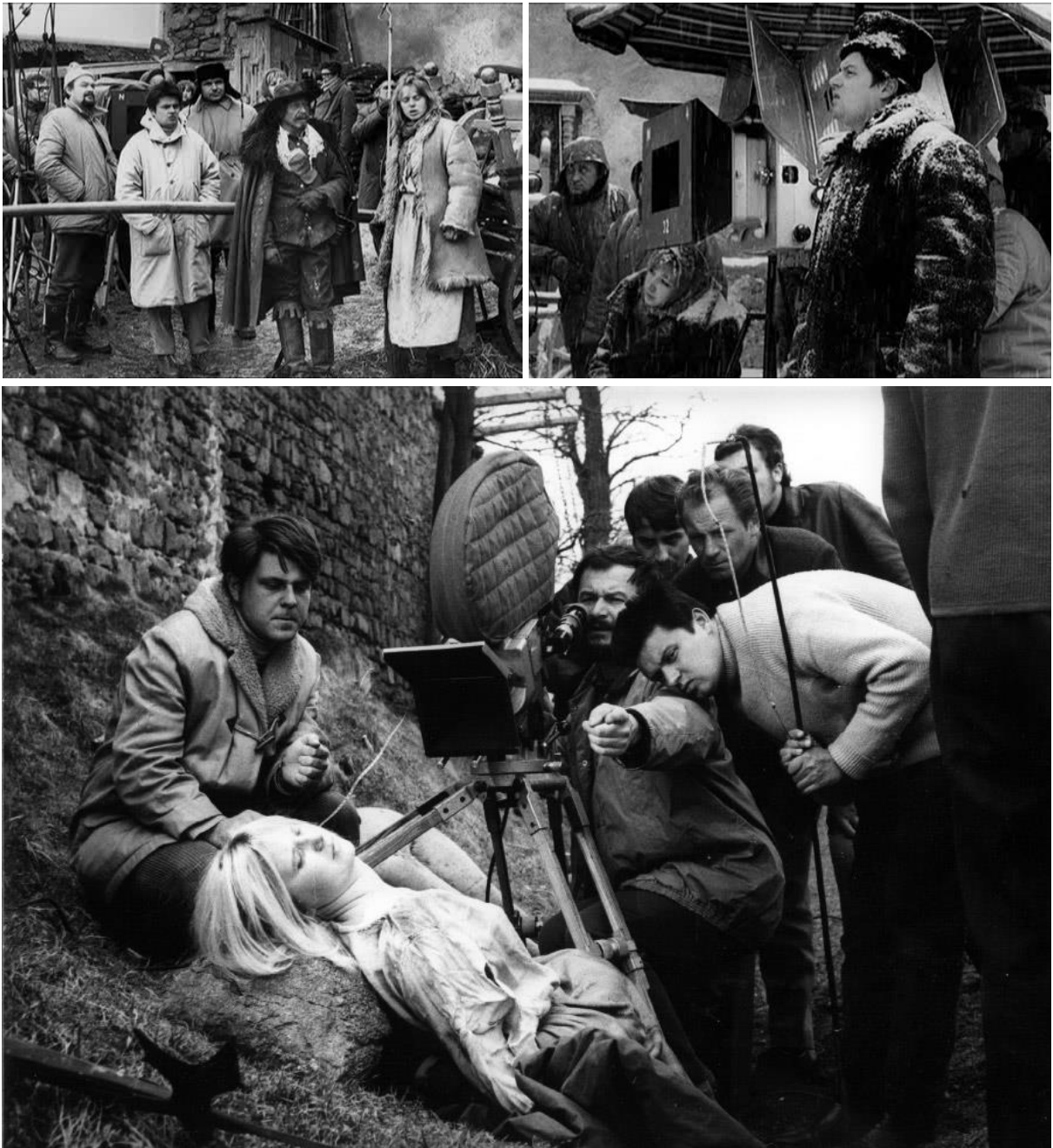
Film *Čest a sláva* vynesl Bočanovi kromě mezinárodních ocenění také mnohá uznání z řad tehdejší filmové kritiky. Například Antonín Liehm k tomuto filmu napsal: „*Říká se, že třetí film rozhodne, je-li někdo režisér, kumštýř, nebo ne. Nezkoumal jsem, jak dalece je to pravda statisticky, ale v Bočanově případě to podle mého platí. Čest a sláva [...] je kus kumštu, nad kterým každého Čecha bolí srdce, a Hynek Bočan je režisér.*“²⁸⁴ Přes pochvalné kritiky a pokus o moderní pojetí historického filmu však osobně musím konstatovat, že z mého pohledu snímek *Čest a sláva* z Bočanových filmů 60. let vlastně zestárl nejvíce. Přes nadčasové téma hledání národní i lidské identity působí některé postupy dnes již překonaně. Absenci jakýchkoliv pohybů kamery a skutečnost velké hloubky ostrosti sice Bočan se střihačem Zdeňkem Stehlíkem řešili dynamizující střihovou skladbou, tato oživení však nedosahují takového rozsahu a intenzity, na níž je dnešní divák zvyklý. Abych však filmu předčasně nekřivdil, na následujících stránkách opět provedu dílčí kroky střihové analýzy a v závěrečném shrnutí střihových postupů v Bočanových filmech se k tomuto tématu vrátím. Je totiž možné, že detailní pohled na vertikální a horizontální strukturu filmu ukáže opak.

²⁸¹ Srov. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 151–323. ISBN 80-85839-54-7. BOČAN, Hynek. *Čest a sláva – krátké zamyšlení nad realizací historického filmu*. In: *Film a dějiny*. Editor Petr Kopal. Praha: Lidové noviny, s. 316. ISBN 80-710-6667-2.

²⁸² Cit. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 291. ISBN 978-80-7309-573-4.

²⁸³ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 47. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁸⁴ Cit. LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 326. ISBN 80-7004-100-5.



*Obr. 3.82: Natáčení filmu **Čest a sláva** (1968).*

| BEAT SHEET | | | | |
|-----------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------|
| NÁZEV FILMU: Čest a sláva (1968) | | | DĚLKA: 84 min. | |
| BEAT | NÁZEV | POZNÁMKA | ČAS (min.) | |
| | | | IDEÁLNÍ | REÁLNÝ |
| 1 | Úvodní obraz | Válka | 1. min. | 1.–3. min. |
| 2 | Pojmenování tématu | „ <i>Chcípnout hlady nebo se dát podřezat... rány Kristovy!</i> “ | 4. min. | 8. min. |
| 3 | Expozice | Válka, tvrz, Ryndův vztah k poddaným i Dorotě | 1.–8. min. | 1.–9. min. |
| 4 | Zápletka | Do tvrzi přijíždí domnělý císařský komisař se ženou | 10. min. | 10. min. |
| 5 | Úvaha o možnostech | Pár prozrazuje, že je ve službách francouzského krále a hledá spojence, Rynda zvažuje své možnosti | 10.–20. min. | 10.–24. min. |
| 6 | 1. bod zvratu – rozhodnutí konat | Po napadení tvrzi Rynda rozhoduje, že u něj hosté i plukovník zůstanou | 20. min. | 24.–27. min. |
| 7 | Začátek vedlejšího příběhu | Linie plukovníka a hostů | 23. min. | 27. min. |
| 8 | Komično a překvapení | Host „infikuje“ Ryndu | 23.–42. min. | 27.–40. min. |
| 9 | Střed filmu | Rynda se rozhoduje zeptat sedláků, zda jdou bojovat | 42. min. | 40. min. |
| 10 | Charakterizace antagonistů | Vypočítavost a udavačství sedláků, přijíždí farář | 42.–57. min. | 40.–54. min. |
| 11 | Vše je ztraceno | Farář je zastřelen při výběru desátek, vesnice nad ním stojí | 57. min. | 54.–55. min. |
| 12 | Situace beznaděje | Hosté burcují sedláky do boje, sedláci přísahají, přípravy na boj, pohřeb faráře | 57.–65. min. | 55.–65. min. |
| 13 | 2. bod zvratu – hrdina se vzpírá osudu | Přijíždí posel, který přináší zprávu o míru. Rynda nechce ustoupit | 65. min. | 65.–68. min. |
| 14 | Finále | Rynda se rozhoduje neustoupit, burcuje sedláky a vyjíždí s nimi, hosté prchají za hranice | 65.–84. min. | 68.–84. min. |
| 15 | Závěrečný obraz | Rynda jede do boje | 84. min. | 83.–84. min. |



Obr. 3.83: Čest a sláva (1968). Zpřístupnění vnitřního světa: fragmentarizace skutečnosti do úzkých záběrů a jejich rytmičtější skladbou zvyšují pocit živočišnosti prezentované žranice.



Obr. 3.84: Čest a sláva (1968). Scéna pohřbu faráře na zpuštěném hřbitově je koncipována v jednom dlouhém záběru. Vnitrozáběrovou montáž od celku hřbitova až po polodetail rytíře Ryndy zajišťuje vedení herců v prostoru. Délka záběru: 74 s.



Obr. 3.85: Čest a sláva (1968). Diváckou imersi do pocitů odhodlaného Ryndy podporuje přezrálost závěrečného záběru, ve kterém odjíždí s hrstkou sedláků bojovat za svou víru i za své předky.



Obr. 3.86: Čest a sláva (1968). Dynamická scéna rozbití rodového erbů symbolizuje rozpad a ztrátu vazeb na předky.



Obr. 3.87: Čest a sláva (1968). Vesnický sněm vypočítavých indiferentních sedláků jako možný odkaz k současnosti? 1. sedlák: „Utečeme do lesa.“ 2. sedlák: „V lese je hranostaj, sežere nám slepice.“ 3. sedlák: „Stejně má být konec světa, nač ještě novoty?“



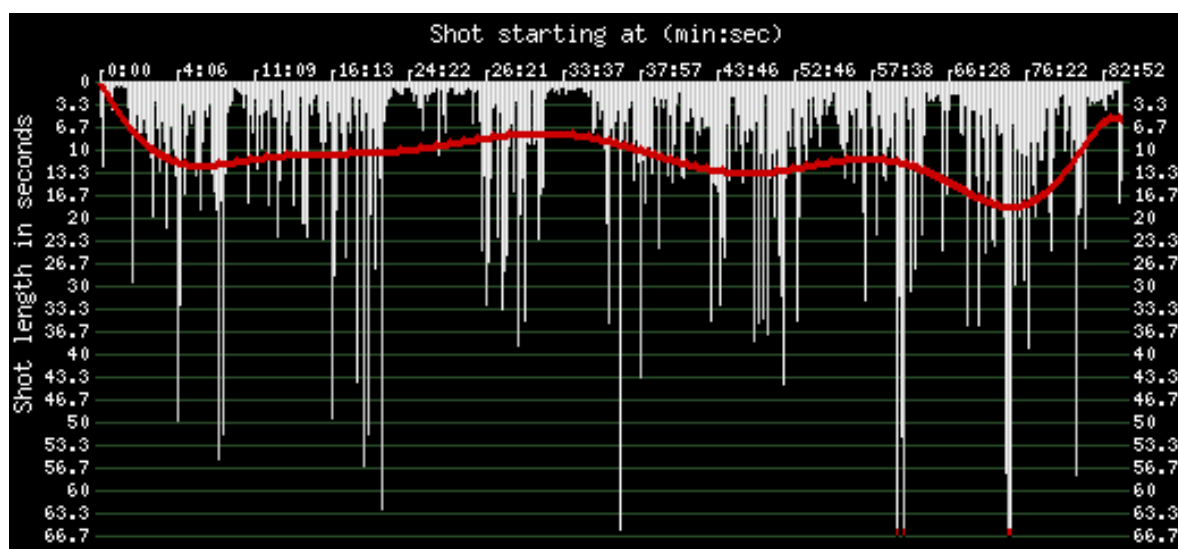
*Obr. 3.88: Čest a sláva (1968). Velký celek zámku jako rámeček příběhu a prostředek plynutí času, obdoba nadhledu ulice a tramvaje z filmu *Soukromá vichřice*.*



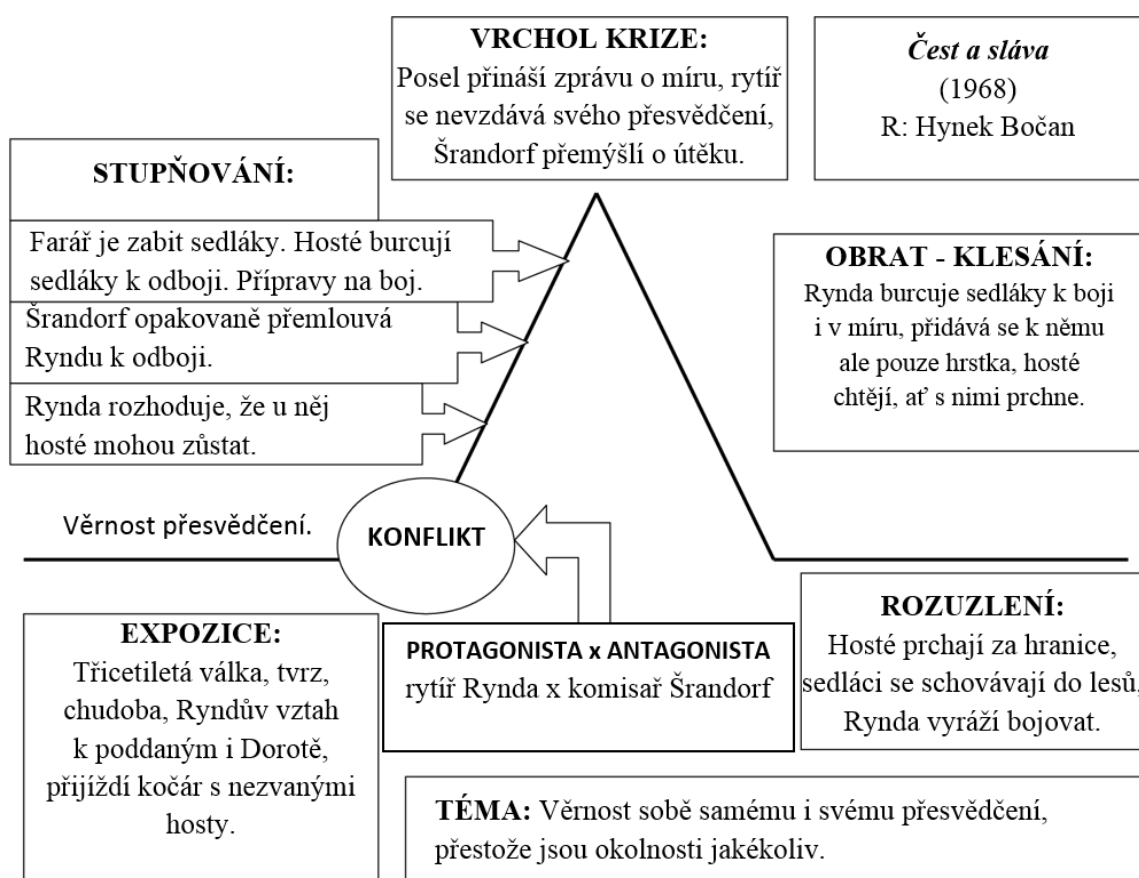
Obr. 3.89: Čest a sláva (1968). Předsazená sekvence rapidmontáže hořícího kříže a padlých obětí je výjimečným příkladem principu dynamizující relativizace nejen po formální, ale také tematické stránce.



Obr. 3.90: Čest a sláva (1968). Závěrečné zapálení vesnice jako formální i vizuální odkaz na úvodní scénu filmu.



Obr. 3.91: Cinematika filmu *Čest a sláva*. Délka filmu: 84:29,1, počet záběrů: 452, průměrná délka záběru: 11,1 s, střední hodnota délky záběru: 6,7 s, nejdelší záběr: 83,8 s, nejkratší záběr: 0,2 s, koeficient variace: 1,18.²⁸⁵



Obr. 3.92: *Čest a sláva* (1968). Příběhový diagram.

²⁸⁵ NEMEŠKAL, Libor. Cinematika filmu *Čest a sláva*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18335#nogo186

| | | | |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| NÁZEV FIGURY / FILMU: | | | <i>Čest a sláva (1968)</i> |
| TYP FIGURY (sekvence, film, žánr...): | | | Film |
| PRVNÍ CELKOVÝ DOJEM (max. 100 bodů): | | | 72 bodů |
| <u>STŘIHOVÁ ANALÝZA: DIVÁČKÁ REFLEXE</u> | <u>VERTIKÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>HORIZONTÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>VÝSLEDEK DÍLČÍHO HODNOCENÍ</u> |
| | FORMA (FIGURY A CHARAKT.) | VÝVOJ V ČASE (SYŽET, FABULE A STYL) | Σ (VERTIK.+ HORIZONT.) / 2 |
| I. CELKOVÝ DOJEM | 75 | 84 | <u>79,5</u> |
| II. HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | | | |
| 1) Pochopitelnost | 6 | 8 | 7 |
| 2) Komplexnost | 8 | 5 | 6,5 |
| 3) Vnitřní soudržnost | 5 | 6 | 5,5 |
| 4) Emoce/cit | 7 | 8 | 7,5 |
| 5) Intenzita působení | 4 | 7 | 5,5 |
| 6) Estetika ztvárnění | 9 | 10 | 9,5 |
| a) Realismus | 3 | 6 | 6,5 |
| b) Stylizace | 6 | 4 | 3 |
| 7) Uvěřitelnost | 8 | 6 | 7 |
| 8) Originalita | 6 | 9 | 7,5 |
| 9) Filozofie | 8 | 9 | 8,5 |
| 10) Morální a etická kritéria | 9 | 10 | 9,5 |
| II. SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | 70 | 78 | <u>74</u> |
| KOEFICIENT DIVÁČKÉ ANALÝZY: 4,5 | | | |

3.3.6 *Past'ák* (1969/1990)

„Já měl tu výhodu, že jsem se malinko vymykal, protože jsem chtěl tvrdošjně točit o české povaze a držet se této linie. [...] A byl jsem malinko vlk samotář, tak jsem se zas tak moc nestaral o to, co dělají ostatní.“²⁸⁶

(Hynek Bočan)

Povaha technologie filmové výroby dle Štěpána Hulíka vyžadovala, aby produkce prvních titulů z plánu následujícího roku byla zahájena přibližně na konci prvního čtvrtletí roku stávajícího.²⁸⁷ Právě tato skutečnost byla hlavním důvodem, proč se změny vzniklé po vojenské okupaci Československa neprojeví v produkci Filmového studia Barrandov okamžitě. V tomto období si však již tvůrci i vedoucí činitelé studia museli být vědomi, že příznivá situace pravděpodobně nebude mít dlouhého trvání. Z tohoto důvodu se – opět pod vedením dramaturgyně Věry Kalábové – Hynek Bočan rozhodl s realizací svého dalšího filmu *Past'ák* příliš neotálet.

V druhé polovině roku 1969 tak se scenáristou Karlem Misařem urychleně dopracoval scénář, počátkem října byl schválen rozpočet filmu a současně začalo natáčení.²⁸⁸ Vedení Filmového studia Barrandov však záhy chtělo realizaci zastavit. Situaci dle Bočana zachránil vedoucí výroby Jiří Beránek, který řediteli studia nepravdivě nahlásil, že natáčení je již skoro dokončeno.²⁸⁹ Oproti původnímu scénáři tak byly motivy navozující deziluzivní, skeptické vyznění příběhu při natáčení ještě posíleny. V pozdních měsících roku 1969 dle Hulíka ve vedení studia nebyl nejspíš nikdo, kdo by tyto odchylky vůči schválenému scénáři sledoval.²⁹⁰ Tuto domněnku potvrzuje i Hynek Bočan, který se z důvodu absence jakékoliv kontroly dohodl s kolegy ve štábu, že si film natočí zcela svobodně: *„Já si neuměl představit ten kolotoč, co nastane. Ten byl pro mě naprosto neuvěřitelný, protože jsme z devadesáti obrazů kolem čtyřiceti upravovali, vyhodila se z toho skoro třetina. A pořád se ukazovalo, že ten film působí stejně, že ten dopad zůstává.“²⁹¹*

²⁸⁶ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 22. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁸⁷ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 41. ISBN 978-80-200-2041-3.

²⁸⁸ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 90. ISBN 978-80-200-2041-3.

²⁸⁹ WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 45. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁹⁰ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 91. ISBN 978-80-200-2041-3.

²⁹¹ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 45. ISBN 978-80-7404-096-2. Srov. BOČAN, Hynek. S nenávisť nic dělat nemůžu. *Illuminace*, 9, 1997, č. 1, s. 114.



Obr. 3.93: Natáčení filmu *Past'ák* (1969/1990).

Na začátku roku 1970 byl hrubý stříh filmu prezentován novému vedení studia, které se rozhodlo jeho výrobu zastavit. Přestože se Bočan ve spolupráci s dramaturgyní Kalábovou ještě pokoušel film zachránit a nabízel vyjmutí nejproblematictějších scén či vysvětlující dotáčky, byl *Past'ák* zařazen do kategorie tzv. „černých filmů“²⁹², tedy děl, u nichž podle hodnocení normalizátorů převládlo negativní líčení současnosti a jednotlivých aspektů společenského i politického života.²⁹³ Ještě o dvacet let později se pak například v populární publikaci *Malý labyrint filmu* o těchto snímcích psalo: „*Antihrdinové těchto filmů vyloučili ze svého světa skutečnost lidského činu a aktivita jejich odlidštěných postav se ve filmovém dění projevovala pesimismem, destrukcí, vyprahlostí a negací. Tím se tyto filmy dostávaly do rozporu se zásadami socialistického umění. Netřídní pohled na skutečnost uváděl některé filmové tvůrce tohoto období československé kinematografie do přímého rozporu s kulturní politikou strany i s myšlením a vkusem diváka. [...] Především v r. 1969 se objevila série tzv. černých filmů, které našemu filmovému umění žádnou čest nedělají.*“²⁹⁴

Po zákazu filmu byl nedodělaný snímek uložen do barrandovského „trezoru“. V článku *Nedokončené filmy* Boris Jachnin píše: „*Všichni se domnívali, že film je zničen, ale v roce 1990 byl nalezen na místě, kam ho včas ukryl střihač Zdeněk Stehlík.*“²⁹⁵ Výpověď Hynka Bočana však toto tvrzení částečně vyvrací. Dle něj

²⁹² Dle Luboše Ptáčka je film *Past'ák* „nejčernějším Bočanovým filmem“. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 153. ISBN 80-85839-54-7.

²⁹³ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 90. ISBN 978-80-200-2041-3.

²⁹⁴ Cit. BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988, s. 85.

²⁹⁵ Cit. JACHNIN, Boris. *Nedokončené filmy. Je mi dvacet a Past'ák* [online]. *Xantypa*, 02/2009. [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: <http://www.xantypa.cz/archiv-cisel/cislo-02-09/573-3/nedokoncene-filmy>

byl totiž *Past'ák* několikrát během normalizace v barrandovské projekci promítán.²⁹⁶

V roce 1990 Bočana ohledně snímku *Past'ák* zkontaktovala produkční Eliška Nejedlá, která měla za úkol trezorové filmy s jejich tvůrci dokončit. Některé scény však nebyly kompletní a řada herců – mimo jiné například Vilém Besser, Karolina Slunéčková či František Kovařík – již nebyla naživu. Bočan však chtěl film dokončit, a tak pozastavil práci na připravovaných projektech a vrhl se do obtížného úkolu: „*Tam bylo z devadesáti obrazů čtyřicet pět rozstrkaných jinak. Sestříhaný nebo vyhozený. Válelo se to někde v krabicích, postsynchrony jsme museli udělat. Takže já jsem tak rok měl jinou práci.*“²⁹⁷ Bočan se rozhodl i přes změnu režimu a dvacetiletou propast příběh neměnit a dokončit jej v původní podobě. *Past'ák* tak byl do podoby čistého stříhu dokončen až v roce 1990.

Předlohou tohoto snímku je Misařova psychologická novela s autobiografickými rysy, která je zasazena do komunistického Československa 60. let 20. století. Čerstvý absolvent pedagogické školy se dostává na pozici dozorce ve výchovném ústavu, tzv. past'áku (nápis nad dveřmi ústavu: *Já jsem dobrý pastýř*). Ve svých 26 letech není ale o mnoho starší než jeho svěřenci a vlastně ani o mnoho bohatší. Postupem času se v učiteli hromadí stud, trapnost a zklamání, a proto se rozhodne z ústavu odejít vstříc novému, svobodnému životu.²⁹⁸

A právě zejména ve svém konci se výrazně liší Bočanův film od své předlohy. Na rozdíl od knihy je totiž v závěru filmu učitel ubit k smrti chovanci, kteří následně ničí ústav, utíkají a stávají se veřejným ohrožením principů a základů „normální“ společnosti. Přestože *Past'ák* dle Štěpána Hulíka nepředstavuje umělecky bezchybné dílo (což je z mého pohledu zapříčiněno také časovou propastí mezi natočením snímku a jeho finálním dokončením), není mu možné upřít minimálně mimořádně sugestivní atmosféru skepse a bezútěšnosti. Divácky pesimistickému pocitu bezvýchodnosti výrazně napomohla i působivá hudba zkomponovaná „vlastně omylem“ jazzovým pianistou Vladimírem Klusákem.²⁹⁹

²⁹⁶ WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 48. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁹⁷ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 114. ISBN 978-80-7404-096-2.

²⁹⁸ Srov. HORÁK, Ota. Dva, kteří zahodili svůj talent aneb Past na tvůrce Past'áku [online]. *Cinepur*, 5. 9. 2012 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=208>.

²⁹⁹ Více o záměně Jana Klusáka za Vladimíra Klusáka viz např. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 34. ISBN 978-80-7404-096-2. HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 92. ISBN 978-80-200-2041-3.

| <u>BEAT SHEET</u> | | | | |
|------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------|
| NÁZEV FILMU: <i>Past'ák</i> (1969/1990) | | | DÉLKA: 91 min. | |
| <u>BEAT</u> | <u>NÁZEV</u> | <u>POZNÁMKY</u> | <u>ČAS</u> (min.) | |
| | | | IDEÁLNÍ | REÁLNÝ |
| 1 | Úvodní obraz | Nájezd na celek školy, do které vbíhají děti | 1. min. | 1.–2. min. |
| 2 | Pojmenování tématu | Vnitřní monolog | 4. min. | 7. min. |
| 3 | Expozice | Vztah učitele ke konvencím a pravidlům | 1.–8. min. | 1.–9. min. |
| 4 | Zápletka | Učitel odjíždí do Prahy | 10. min. | 9. min. |
| 5 | Úvaha o možnostech | Místo školy je učiteli nabídnut post vychovatele | 10.–21. min. | 9.–21. min. |
| 6 | 1. bod zvratu – rozhodnutí konat | Učitel se rozhodne práci v past'áku vzít | 21. min. | 21. min. |
| 7 | Začátek vedlejšího příběhu | Do past'áku je přivezen nový chovanec | 25. min. | 38. min. |
| 8 | Situace překvapení | Učitel se seznamuje s novým prostředím | 25.–45. min. | 21.–38. min. |
| 9 | Střed filmu | Učitel vyšetřuje napadení nováčka | 45. min. | 43. min. |
| 10 | Charakterizace antagonistů | Pokusy chovanců o útěk, Holub se ukazuje být „králem“ past'áku | 45.–62. min. | 43.–59. min. |
| 11 | Vše je ztraceno | Pedagog zjišťuje, že po dobrém nic nezmuže, bere si obušek | 62. min. | 59. min. |
| 12 | Situace beznaděje | Nováček utíká, učitel nechce v past'áku dále pracovat, brečí u Vltavy | 62.–70. min. | 59.–75. min. |
| 13 | 2. bod zvratu – hrdina se vzpírá osudu | Nováčka přiváží policie, má tetování, jeho napravení se zdá být již nemožné | 70. min. | 75. min. |
| 14 | Finále | Vánoce, vztahy s chovanci se zdají lepší, při vyšetřování krádeže Holub učitele napadne a chovanci ho společně ubijí | 70.–91. min. | 75.–91. min. |
| 15 | Závěrečný obraz | Chovanci utíkají do Prahy, učitel mrtev | 91. min. | 89.–91. min. |



*Obr. 3.94: **Past'ák** (1969/1990). Ztvárnění subjektivního pohledu hlavního hrdiny: jump-cuty mezi záběry na staršího kolegu, který ze skříně vytahuje vycpaná zvířata. Ve zvuku doplněno vnitřním monologem mladého učitele.*



*Obr. 3.95: **Past'ák** (1969/1990). Téměř hororové vyznění prvního bodu zlomu, v němž se hrdina nakonec rozhodne práci v past'áku zkusit, je prezentováno v působivé montáži. V ní jsou kombinovány samostatné úzké záběry s pohyby kamery.*



Obr. 3.96: Pastýk (1969/1990). Dynamická scéna šikany nováčka.



Obr. 3.97: Pastýk (1969/1990). Jedno z mála pocitových odlehčení filmu. Asociativní montáž prohlídky chovanců, kteří mají své touhy doslova napsané na těle.



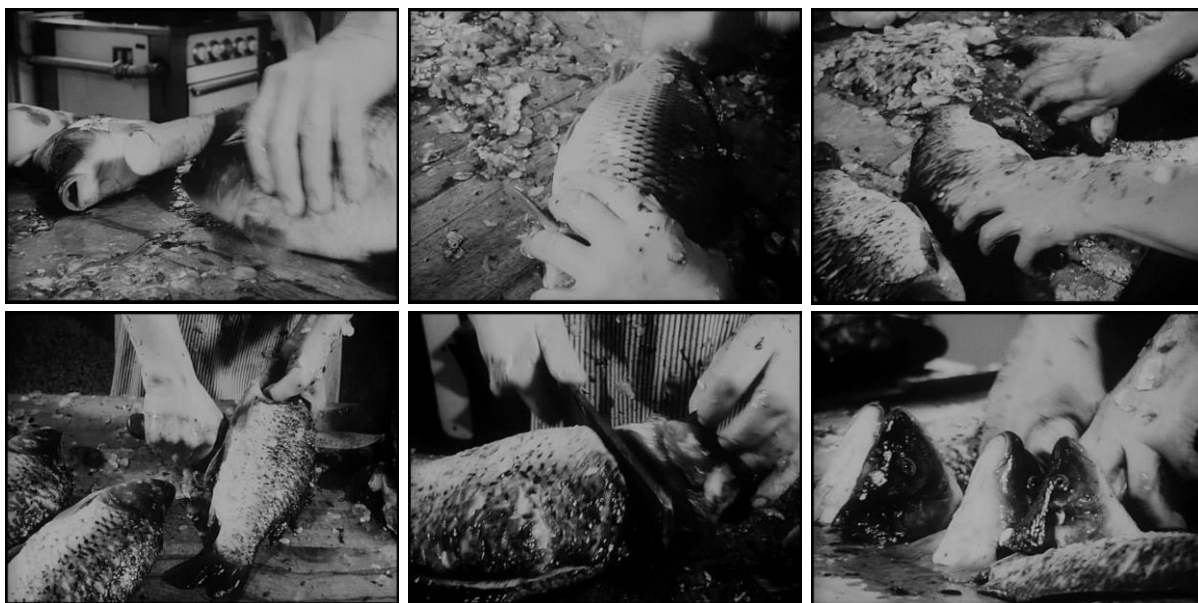
Obr. 3.98: *Past'ák* (1969/1990). Stav existenciální prázdnoty a životní beznaděje.



Obr. 3.99: *Past'ák* (1969/1990). Absurdita rozhovoru na úřadě, který je vyskládán ze zdánlivě nepodstatných fragmentů prostředí, zřetelně odkazuje na další filmy nové vlny (např. *Postava k podpírání*).



Obr. 3.100: *Past'ák* (1969/1990). Poetika trapnosti rozhovoru mezi učitelem a jeho přítelkyní je dynamizována kamerovými švenky na koleje, po kterých má přijet vlak. Délka záběru: 50 s.



*Obr. 3.101: **Past'ák** (1969/1990). Porušení kontinuity ve scéně přípravy kaprů jako možné předznamenání blízkého se učitelova konce.*



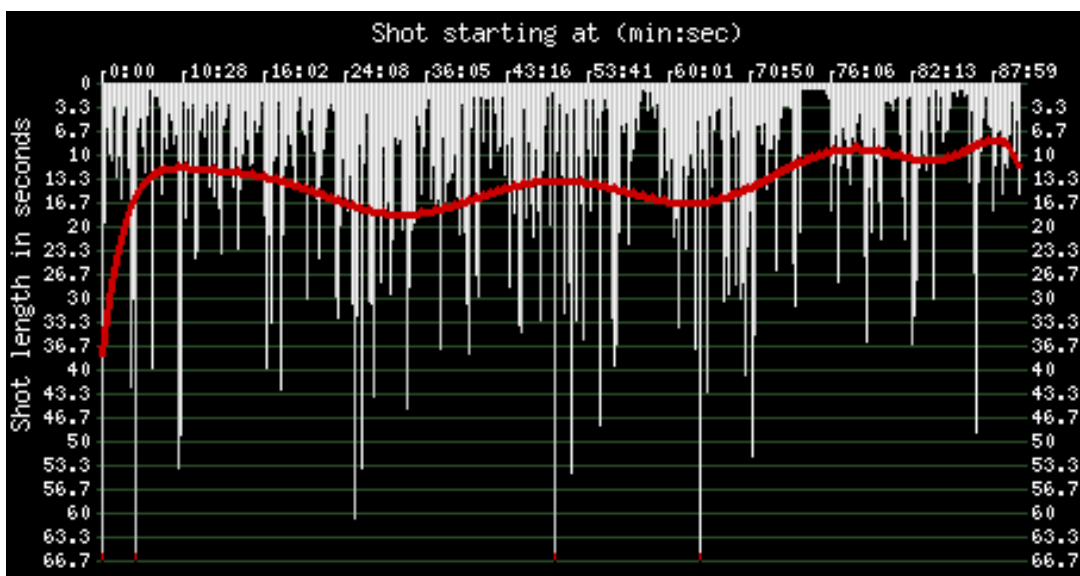
*Obr. 3.102: **Past'ák** (1965). Rapidmontáž fotografování chovanců past'áku jako „ochrana“ společnosti před jejím potenciálním ohrožením.*



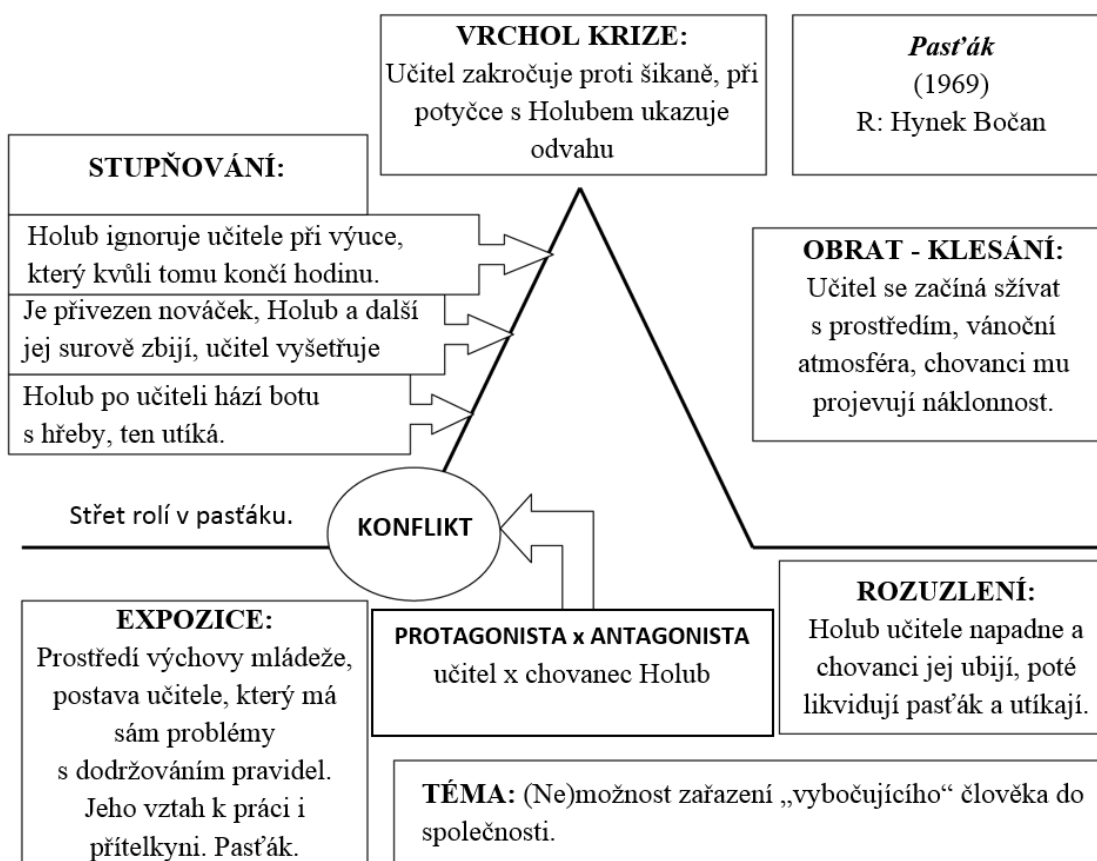
*Obr. 3.103: **Past'ák** (1965). Do davové psychózy bití učitele, znázorněné opět prostřednictvím dynamické montáže, se nakonec zapojuje i jeho oblíbený chovanec.*



*Obr. 3.104: **Past'ák** (1965). Pesimistický obraz zkázy je dokonán, nyní je skutečně vše ztraceno.*



Obr. 3.105: Cinematika filmu *Past'ák*. Délka filmu: 91:29,3, počet záběrů: 386, průměrná délka záběru: 14 s, střední hodnota délky záběru: 9,5 s, nejdelší záběr: 112 s, nejkratší záběr: 0,1 s, koeficient variace: 1.³⁰⁰



Obr. 3.106: *Past'ák* (1969/1990). Příběhový diagram.

³⁰⁰ NEMEŠKAL, Libor. Cinematika filmu *Past'ák*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18338#

| | | | |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| NÁZEV FIGURY / FILMU: | | <i>Pasták (1969/1990)</i> | |
| TYP FIGURY (sekvence, film, žánr...): | | Film | |
| PRVNÍ CELKOVÝ DOJEM (max. 100 bodů): | | 89 bodů | |
| <u>STŘIHOVÁ ANALÝZA: DIVÁCKÁ REFLEXE</u> | <u>VERTIKÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>HORIZONTÁLNÍ PROSTOR</u> | <u>VÝSLEDEK DÍLČÍHO HODNOCENÍ</u> |
| | FORMA (FIGURY A CHARAKT.) | VÝVOJ V ČASE (SYŽET, FABULE A STYL) | Σ (VERTIK.+ HORIZONT.) / 2 |
| I. CELKOVÝ DOJEM | <i>91</i> | <i>80</i> | <u>85,5</u> |
| II. HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | | | |
| 1) Pochopitelnost | <i>9</i> | <i>5</i> | <i>7</i> |
| 2) Komplexnost | <i>7</i> | <i>6</i> | <i>6,5</i> |
| 3) Vnitřní soudržnost | <i>10</i> | <i>8</i> | <i>9</i> |
| 4) Emoce/cit | <i>9</i> | <i>9</i> | <i>9</i> |
| 5) Intenzita působení | <i>10</i> | <i>9</i> | <i>9,5</i> |
| 6) Estetika ztvárnění | <i>10</i> | <i>9</i> | <i>9,5</i> |
| a) Realismus | <i>9</i> | <i>8</i> | <i>8,5</i> |
| b) Stylizace | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> |
| 7) Uvěřitelnost | <i>10</i> | <i>9</i> | <i>9,5</i> |
| 8) Originalita | <i>8</i> | <i>9</i> | <i>8,5</i> |
| 9) Filozofie | <i>6</i> | <i>8</i> | <i>7</i> |
| 10) Morální a etická kritéria | <i>9</i> | <i>10</i> | <i>9,5</i> |
| II. SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | 88 | 82 | <u>85</u> |
| KOEFICIENT DIVÁCKÉ ANALÝZY: 0,5 | | | |

3.3.7 Exkurz: Bočan a foglarovská tematika

Mimo rámec Bočanovy „novovlnné“ autorské tvorby 60. let zůstávají dvě realizace foglarovské tematiky, středometrážní hraný dokument *Tábor Černého delfína* (1966) a devítidílný televizní seriál *Záhada hlavolamu* (1969). Přestože tato díla svým tématem i formou vybočují z tehdejší Bočanovy tvorby, jsou jí (a také dobou i obdobnými podmínkami vzniku) do určité míry ovlivněna. Z toho důvodu jsem se rozhodl dát těmto filmům na několika dalších řádkách prostor.

Tábor Černého delfína (1966)

Po roce 1945 získala tvorba spisovatele Jaroslava Foglara značnou oblibu mezi mládeží. Kromě chlapeckých dobrodružných románů se o to zasloužilo i Foglarovo vedení časopisů pro mládež (*Mladý hlasatel*, *Junák* a *Vpřed*), na jejichž stránkách se čtenáři mohli mimo jiné seznamovat s populárním kresleným seriálem o klubu Rychlých šípů.³⁰¹ Foglarova tvorba však příliš nezapadala do nově konstituované koncepce „ideální literatury“ a záhy po únoru 1948 byl donucen autorsky se odmlčet. Zákaz publikování jeho děl u nás (Foglarovy knihy ale v této době vycházely například v Polsku) trval po celé období 50. let, situace se začala postupně měnit až s počátkem let šedesátých.³⁰²

Hynek Bočan měl – obdobně jako většina jeho vrstevníků – Foglara jako autora již od dětství velice rád: „*Ó, já jsem vášnivý čtenář foglarovek. [...] Ono to začalo vycházet někdy v roce 1945–1946, mně bylo sedm osm let a od té doby jsem četl všechno, co bylo vydáno a co jsem si mohl přečíst.*“³⁰³ Když se pak hned po dokončení filmu *Nikdo se nebude smát* vyskytla možnost realizovat v rámci Filmového studia Gottwaldov³⁰⁴ dokument o Foglarem vedeném skautském táboře, Bočan dlouho neváhal. Spojil se se svým kamarádem a spolupracovníkem Jiřím Stránským, jenž jako skaut Jestřába³⁰⁵ znal, a společně s ním napsali scénář pro hraný dokument s názvem *Tábor Černého delfína*.³⁰⁶

Scénář vychází z rukopisu románu *Poklad Černého delfína*, který Foglar dokončil již v roce 1959.³⁰⁷ Vzhledem k charakteru literární předlohy bylo

³⁰¹ KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011, s. 324. ISBN 978-80-200-2019-2.

³⁰² Srov. KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011, s. 324–325. ISBN 978-80-200-2019-2.

³⁰³ Cit. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 35. ISBN 978-80-7404-096-2.

³⁰⁴ Ve zlínském studiu v té době působil jako dramaturg Milan Šimek, bývalý Bočanův spolužák z FAMU.

³⁰⁵ Foglarovo skautské jméno.

³⁰⁶ Srov. STRÁNSKÝ, Jiří. Hynek Bočan a Jiří Stránský: Nebýt jedné lavičky na Žofině. *Xantypa*, 2014, červenec-srpen, 20. roč., s. 52.

³⁰⁷ Jedna kapitola byla dokonce stejného roku otištěna v časopise Pionýr. Román však oficiálně vyšel až na přelomu let 1966 a 1967.

Bočanovi se Stránským již od počátku jasné, že „pouhý“ reportážní dokument by látce uškodil. Z toho důvodu se rozhodli pro kombinaci dokumentárních a inscenovaných záběrů, které ve zvuku doprovázel dramatinovaný text Foglarova románu.

Ústředním tématem filmu je konfrontace nudy pionýrské výchovy s romantikou konceptu Jaroslava Foglara, vycházejícího z ideálů zakázaného skautingu.³⁰⁸ Tématu porovnání dvou odlišných světů jsou podřízeny všechny formální i stylistické prostředky, kamerou počínaje a stříhovou i zvukovou skladbou konče. Zatímco pionýrský tábor je znázorňován ryze dokumentárním způsobem, který využívá zejména principů distance a konfrontace reality s anketou účastníků, Foglarův tábor se blíží podobě hraného filmu. O to intenzivněji pak vyznívá kontrast pionýrského tábora, kde je znužené mládeži dopřáván veškerý dobový komfort, a skautského tábora s pevnými pravidly a prožívaným dobrodružstvím.



*Obr. 3.107: Téma volného času a smysluplnosti jeho využití je ve snímku **Tábor Černého delfína** (1966) znázorněno pomocí silného stylistického i formálního kontrastu dvou světů – pionýrského a skautského tábora. Pokus o obnovu „chatrné“ historické paměti širšího publika.³⁰⁹*

³⁰⁸ Srov. LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart, 2013, s. 126. ISBN 978-80-7391-712-8.

³⁰⁹ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart, 2013, s. 126. ISBN 978-80-7391-712-8.



Obr. 3.108: Když štáb po čtrnácti dnech natáčení filmu *Tábor Černého delfína* (1966) odjížděl, skauti prý Hynku Bočanovi řekli: „Tak vám děkujeme, zničili jste nám tábor.“³¹⁰ Po dokončení filmu však nakonec byli nadšeni nejen oni, ale prý i samotný Jaroslav Foglar. Za obdržanou kopii snímku byl Bočanovi velice vděčný a dlouhá léta ji promítal novým skautům.³¹¹

Záhada hlavolamu (1969)

Setkání Hynka Bočana s Jaroslavem Foglarem při realizaci středometrážního snímku *Tábor Černého delfína* vyústilo v myšlenku na další případnou spolupráci. Ta nakonec vedla k realizaci kongeniální seriálové adaptace románu Jaroslava Foglara *Záhada hlavolamu* (1969).³¹² Na přípravě scénáře, která probíhala již od roku 1966, se kromě dvou výše zmíněných podílel také scenárista Václav Šašek.³¹³ Dle slov Hynka Bočana se původně mělo jednat o celovečerní film, nakonec však byl schválen sedmidílný seriál. Ten byl vzhledem k navýšení finančních nákladů na stavbu následně rozšířen na devět dílů (viz str. 168–174).³¹⁴

Finančně i logisticky náročné natáčení v dekoraci největšího barrandovského ateliéru, kde byla postavena téměř celá Stínadla, v hostivařských ateliérech (podzemní kanály) a exteriérech pak probíhalo na podzim roku 1968. Po vánoční premiéře v roce 1969 se strhla vlna kritiky z řad normalizačních novinářů. Jiří Hečko tak například ve svém příspěvku pro deník Rudé právo mimo jiné napsal: „Myslím, že tahle protektorátní romantika si nezaslouží tolik nákladných oživovacích pokusů. Není totiž schopna překročit vlastní stín, který ležel už v kolébce jejího vzniku. [...] Honičky ve Stínadlech, i když se o to po devět dní úpěnlivě a rozvlekle snažily, k tomu kvalitnímu, co by naší mládeži mělo zpestřit

³¹⁰ WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 36. ISBN 978-80-7404-096-2.

³¹¹ *Zlatá šedesátá: Hynek Bočan* [film]. Režie Martin Šulík. 2009.

³¹² Srov. LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart, 2013, s. 199. ISBN 978-80-7391-712-8.

³¹³ Srov. Rozhovor Jana Rosáka s Hynkem Bočanem. *Tandem* [online]. 23. 11. 2012 [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/kraje/tandem/_zprava/hynek-bocan-reziser--1141623

³¹⁴ Srov. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 48–49. ISBN 978-80-7404-096-2.

oddych a dát kousek poučení, bohužel nepatří.“³¹⁵ Přes jinak značný divácký úspěch však z výsledné podoby seriálu nebyl příliš nadšený ani Jaroslav Foglar. Nejvíce mu prý nejspíš vadil fakt, že tam prostě „nebylo všechno“.³¹⁶



Obr. 3.109: Záhada hlavolamu (1969). Hynek Bočan s Jaroslavem Foglarem, hlavní hrdinové televizního seriálu, natáčení v barrandovských ateliérech, realizace exteriérového záběru seriálu a jeho výsledná podoba.

³¹⁵ Cit. HEČKO, Jiří. Opravdu pro dnešní mládež? Záhadný televizní výlet do minulosti. *Rudé právo*, 7. 1. 1970, s. 5.

³¹⁶ Ve filmu například úplně chybí charaktery Bratrstva kočičí pracky apod. Srov. WEHRENBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 49–50. ISBN 978-80-7404-096-2.

S nástupem normalizace byl opět Foglarovi udělen zákaz publikování, který tentokrát trval až do konce osmdesátých let.³¹⁷ Obdobný osud potkal i dvě výše zmíněná filmová díla.³¹⁸ Kvůli nim dostal Bočan do osobního posudku po *Pastáku* další „zářez“, jelikož realizoval filmy podle zakázaného skautského spisovatele.³¹⁹ Tyto okolnosti zapříčinily Bočanovo povinné tvůrčí odmlčení na dobu dalších pěti let.³²⁰

3.3.8 Stříhové postupy ve filmech Hynka Bočana

„Zažil jsem tam střihačku, která řekla: ‚Sedněte si tady vedle mě a budete mi podávat záběry.‘ Tam visely na těch hřebíkách jednotlivé záběry filmu a já jsem jí to podával. Čekal jsem, že to založí do střihačského stolu, a ona mi říkala:

‚Co je to?‘

‚No to je první záběr.‘

‚To vidím. A je to detail, nebo celek?‘

‚No je to celek.‘

Vzala pravítko, naměřila metr a ustříhla to, aniž by se na to podívala, pak vzala detail a ustříhla půl metru. Tak jsem to s ní dostříhal. [...] Pak jsem běžel za šéfem, což byl v té době Pavel Háša, a řekl jsem mu: ‚Hele, s touhle paní já nemůžu dělat. Já bych ji zabil.‘“³²¹

(Hynek Bočan)

V předcházejících kapitolách jsem na hrané celovečerní filmy režiséra Hynka Bočana z 60. let aplikoval metodu stříhové analýzy. Ještě než se blíže dostanu k závěrečnému shrnutí zásadních stříhových postupů těchto snímků, rád bych se alespoň na chvíli pozastavil nad Bočanovým přístupem ke stříhové skladbě.

Jelikož výuka samostatného studijního oboru stříhová skladba byla poprvé zahájena až v 60. letech, musel se Hynek Bočan při realizaci svých prvních školních cvičení často spolehnout na své spolužáky z jiných kateder či méně zkušené střihače (například film *Návštěva* realizoval se střihačkou Ljulanou

³¹⁷ Srov. KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011, s. 324–325. ISBN 978-80-200-2019-2.

³¹⁸ Pro absurditu normalizačního období je však příznačné, že byl v opozici k seriálu *Záhada hlavolamu* středometrážní film *Tábor Černého delfína* ještě po celou první půli sedmdesátých let běžně k vidění jako součást dětských pásem. HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 199. ISBN 978-80-200-2041-3.

³¹⁹ WEHREBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 48. ISBN 978-80-7404-096-2.

³²⁰ Více viz HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 198–201. ISBN 978-80-200-2041-3.

³²¹ Cit. WEHREBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 22. ISBN 978-80-7404-096-2.

Lorencovou). Při výkonu asistentských pozic na celovečerních filmech však poznal dostatek profesionálů, a tak pro svůj debut mohl „otestovat“ zkušeného střihače střední generace Zdeňka Stehlíka.³²²

Stehlík začínal po druhé světové válce jako asistent ve zlínských laboratořích a postupně se vypracoval na mistra stříhu v Krátkém filmu Zlín a později v nově konsolidovaném Filmovém studiu Gottwaldov. V 50. letech tak například stříhal celosvětově známé snímky Karla Zemana *Cesta do pravěku* (1955) či *Vynález zkázy* (1958).

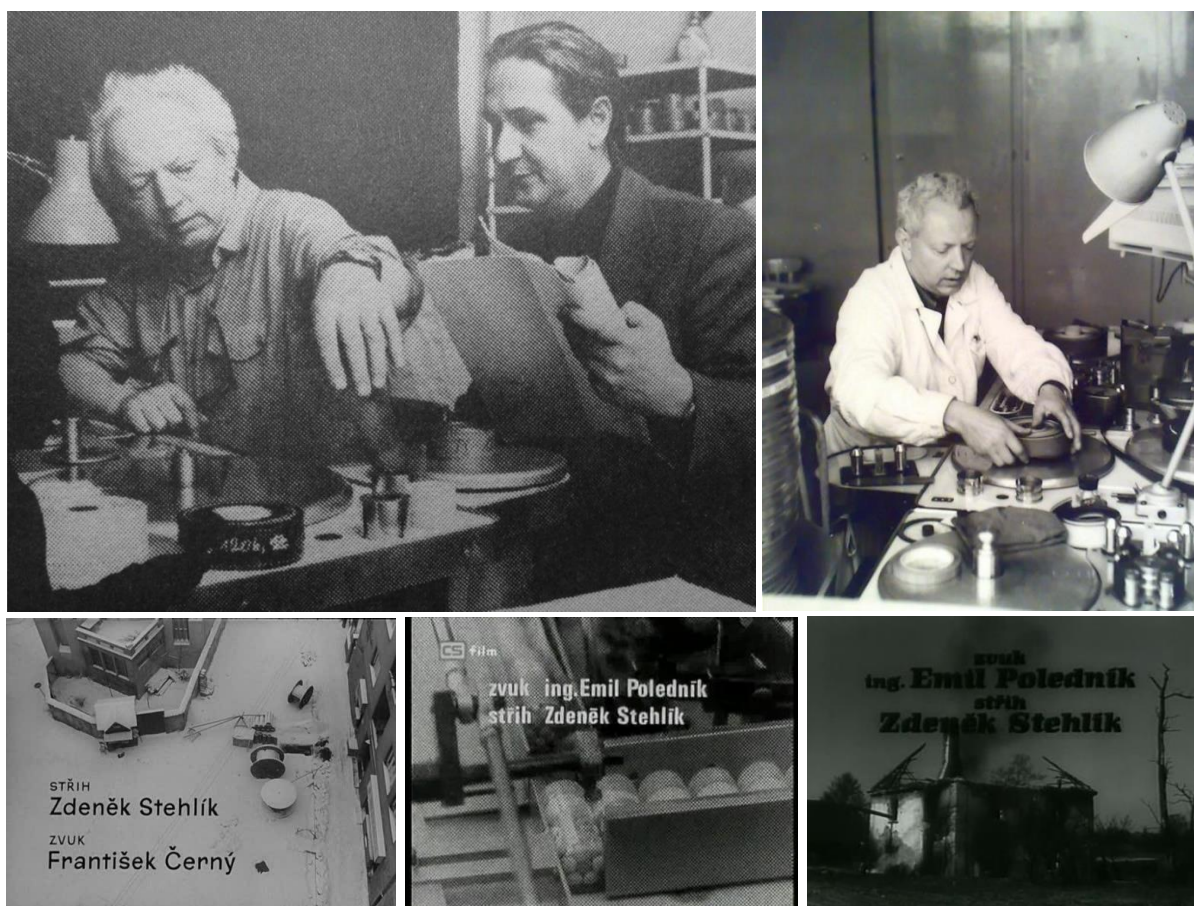


Obr. 3.110: Výběr tvorby střihače Zdeňka Stehlíka ze 40. a 50. let. **6 let Zlína** (1945, R: Drahoslav Holub), **Vánoční sen** (1945, R. Bořivoj Zeman), **Postel o 5 HP aneb Probuzení na ulici** (1948, R: Emanuel Kaněra), **Inspirace** (1949, R: Karel Zeman), **Poklad Ptačího ostrova** (1952, R: Karel Zeman) a **Vynález zkázy** (1958, R: Karel Zeman).

Na konci 50. let nabídl Stehlíkovi dobře placené místo barrandovské studio a odstěhoval se do Prahy. Přes počáteční problémy s bydlením a nutností rekonstrukce zchátralé vily ve Vidoulích se v 60. letech Stehlík etabloval jako jeden z předních českých střihačů celovečerních filmů.

³²² Jejich první společné realizace mohou být ještě z dob působení Hynka Bočana a Zdeňka Stehlíka v Československém armádním filmu, v archivu Vojenského historického ústavu Praha jsem však zmínku o jejich spolupráci nenalezl. Stehlík zde však prokazatelně stříhal například filmy v režii Pavla Háši či Milana Růžičky. Srov. *Film „Malá zimní hudba“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filtotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-mala-zimni-hudba/>. *Film „Lidice“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filtotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-lidice/>.

Po oboustranné spokojenosti a mezinárodním úspěchu první spolupráce Stehlíka s Bočanem (*Nikdo se nebude smát*) pokračují ve společné stříhové realizaci i na dalších projektech. Stehlík se tak stal Bočanovým „dvorním“ střihačem na celé období 60. let. Jejich spolupráci přerušila až nucená režijní pauza Hynka Bočana od roku 1969. Přestože se Zdeněk Stehlík jako střihač mladých a formálně zajímavých děl osvědčil, je zajímavé, že byl Bočan jediným tvůrcem české nové vlny, jenž jej pro svou práci využíval.³²³ Svou spolupráci s Bočanem Stehlík v ojedinelém záznamu rozhovoru shrnul následovně: „Práce je to zajímavá. Jinak bych ji nemohl dělat. [...] Režisér mi říká, co by chtěl stříhnout, a já si hraji na diváka. Skládáme jednotlivé záběry dohromady, někdy je krátíme, všelijak přehazujeme, aby děj byl srozumitelný, aby měl spád. Zkrátka děláme všechno, aby se film divákům líbil.“³²⁴

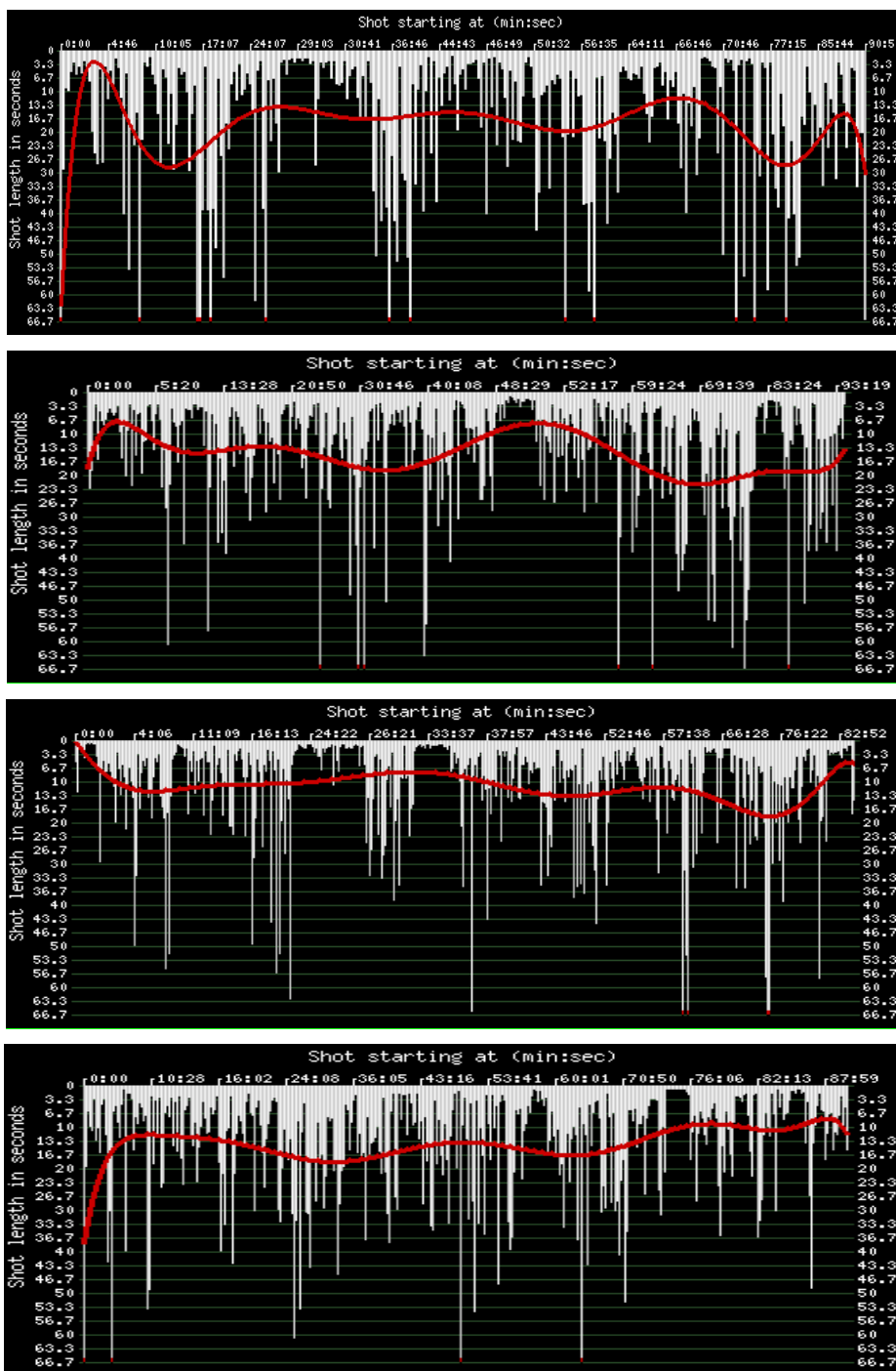


Obr. 3.111: „Dvorní“ střihač Hynka Bočana v 60. letech Zdeněk Stehlík. *Nikdo se nebude smát* (1965), *Soukromá vichřice* (1967) a *Čest a sláva* (1968).

³²³ Jedinou výjimku tvoří Stehlíkova stříhová realizace středometrážního absurdního filmu *Postava k podpírání* (1963, R: Pavel Juráček, Jan Schmidt).

³²⁴ Cit. Zdeněk Stehlík. In: FUKA, Otakar. Rychlé šípy v televizi. 2. doplněné vydání. Mladá Boleslav: Šebek a Pospíšil, 1991, s. 88. ISBN 80-85210-07-X.

Při rozboru stříhových postupů ve filmech režiséra Hynka Bočana jsem vyšel z dílčích kroků provedených v rámci stříhové analýzy. Získaná data jsem se následně pokusil zpracovat, interpretovat a zasadit je do širšího kontextu děl české nové vlny. Nejdříve se podíváme na informace z analýzy vertikálního prostoru, konkrétně na provedená cinemetrická měření.



Obr. 3.112: Průběh cinemetry filmů *Nikdo se nebude smát*, *Soukromá vichřice*, *Čest a sláva* a *Pašák*.

Při komparaci grafů cinemetrického měření analyzovaných filmů docházíme k zajímavému zjištění, že jsou si svým průběhem podobné zejména filmy *Nikdo se nebude smát* a *Soukromá vichřice*. Tyto dva snímky tedy nespojuje pouze základní téma, jak se vypořádat s dvojím metrem morálky a poznáním, že „lidé jsou vlci“³²⁵, ale i obdobná cinemetrika. Jistou vizuální shodu můžeme sledovat také u průběhu snímku *Past'ák*. Zde je však průměrná temporytmická křivka ovlivněna již zcela jiným rozložením dynamických pasáží a statických ploch dlouhých záběrů. Ve zřetelné opozici k nim pak stojí film *Čest a sláva*, vystavěný (vlastně z dnešního pohledu nejklassičtěji) na základě pravidelného střídání dvou rytmických poloh.

Větší výkyvy cinemetrické křivky poukazují zejména na zásadnější odchýlení od klasické narativní výstavby příběhu. Nejvýrazněji v tomto ohledu vyčnívá film *Nikdo se nebude smát*, který stojí především na nepřiliš typické skladbě relativně malého počtu dlouhých záběrů. Tyto aspekty můžeme detailněji zkoumat a porovnávat za pomoci následující tabulky.

Tabulka 3.3 Porovnání cinemetrických měření filmů režiséra Hynka Bočana.³²⁶

| NÁZEV FILMU | <i>Nikdo se nebude smát</i> | <i>Soukromá vichřice</i> | <i>Čest a sláva</i> | <i>Past'ák</i> |
|------------------------------|-----------------------------|--------------------------|---------------------|----------------|
| DÉLKA FILMU | 92:04,1 | 94:24,5 | 84:29,1 | 91:29,3 |
| POČET ZÁBĚRŮ | 307 | 379 | 452 | 386 |
| PRŮMĚRNÁ DÉLKA ZÁBĚRU | 18 s | 14,9 s | 11,1 s | 14 s |
| STŘEDNÍ HODNOTA DÉLKY ZÁBĚRU | 10,1 s | 9,6 s | 6,7 s | 9,5 s |
| NEJDELŠÍ ZÁBĚR | 111,4 s | 116 s | 83,8 s | 112 s |
| NEJKRATŠÍ ZÁBĚR | 1 s | 0,8 s | 0,2 s | 0,1 s |
| KOEFICIENT VARIACE | 1,1 | 1,07 | 1,18 | 1 |

³²⁵ Rozhovor Antonína J. Liehma s Hynkem Bočanem. In: LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 329. ISBN 80-7004-100-5.

³²⁶ NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu *Nikdo se nebude smát*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-5-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18336
 NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu *Soukromá vichřice*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18337
 NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu *Past'ák*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18338#
 NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu *Čest a sláva*. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18335#nogo186

Z tabulky 3.3 vyplývá pomalejší tempo filmů *Nikdo se nebude smát*, *Soukromá vichřice* a *Pastáček*. Při průměrné délce záběru nad 14 s (*Nikdo se nebude smát* dokonce 18 s) a střední hodnotě délky záběru kolem 10 s se v nich dle mého názoru odráží mimo jiné Bočanův kriticko-realistický přístup ke zpracování látky, který se vyznačuje relativně častým využíváním principů prezentace vnitřního života jako vnějšího prostředí a objektivizující anarchie vnitrozáběrové montáže. V kontrastu k tomu opět vystupuje zřetelná formální odlišnost vertikální roviny filmu *Čest a sláva*. Ten při porovnání s ostatními Bočanovými snímky operuje s větším počtem záběrů kratší délky a má tedy kratší průměrnou délku i střední hodnotu délky záběru. Této skutečnosti napomohly zejména krátké prostřihy na reakce postav i další aspekty, na které se podíváme blíže při charakterizaci vybraných figur vertikální struktury díla.



Obr. 3.113: *Čest a sláva* (1968). Reakce sedláků při příjezdu nezvaných hostů do tvrze. Jejich pocity jsou umocněny krátkými prostřihy detailů tváří do scény snímáné v celku či polocelku. Délka akce od zabouchání po příchod: 6 s.

Pokud se podíváme na základní figury a jejich charakteristiky ve sledovaných filmech, zjistíme, že v mnohém se na úrovni mikrostruktury a mezostuktury shodují. Všechna Bočanova díla daného období jsou například natočena na černobílý materiál. U filmů *Čest a sláva* a *Pastáček* (a také u seriálu *Záhada hlavolamu*) se však nejednalo o nedostatek barevného filmu či finančních prostředků na jeho pořízení, ale o vědomé režisérovo rozhodnutí. Dle Bočana černobílý materiál příhodněji reflektoval atmosféru těchto filmů³²⁷ a jeho volba tedy sloužila jako záměrný stylizační prostředek.

³²⁷ BOČAN, Hynek. *Čest a sláva – krátké zamyšlení nad realizací historického filmu*. In: *Film a dějiny*. Editor Petr Kopal. Praha: Lidové noviny, s. 317. ISBN 80-710-6667-2.

Z pohledu výrazných rozdílů v charakteristice figur vertikální struktury bych vyzdvíhl zejména vizuální pojetí filmu *Čest a sláva*. Tento snímek je totiž natáčen s téměř absolutní hloubkou ostrosti, která v kombinaci s černobílým materiálem odkazuje k dobovým obrazům a grafikám. Pro docílení tak veliké hloubky ostrosti bylo třeba zvýšit hladinu světla v jednotlivých obrazových plánech, zvýšit clonu a použít speciální optiku. Dalším výrazným prvkem je také absence jakýchkoliv pohybů kamery. Film *Čest a sláva* je celý nasnímán ve statických záběrech. Tato skutečnost se odrazila nejen v jejich délce a vyšším počtu, ale také v principech jejich střihové skladby (viz obr. 3.113). Právě tyto skutečnosti by při „běžném“ sledování filmu mohly zůstat divákovi skryty a vyplývají na povrch až při detailnější analýze.

V kontrastní juxtapozici k filmu *Čest a sláva* stojí charakteristiky stejných figur Bočanova následujícího snímku. *Past'ák* využívá velice často práce s ruční kamerou, která svými pohyby selektuje důležitost některých motivů v obraze a dodává mu vnitřní temporytmus. Ve vybraných záběrech klíčových scén (rozhodování učitele, šikana, atd.) jsou navíc použity širokoúhlé předsádky, zkreslující v úzkých záběrech obličej charakterů jako nastavení jakéhosi pokřiveného zrcadla společnosti. Pokusu o jistou míru dokumentaristické pravdivosti odpovídá kromě natáčení v reálech a využití neherců, rysů (v takovéto míře) pro Bočana velice atypických, také záměrné zvyšování hrubosti zrna v průběhu filmu. Film *Past'ák* se charakteristikami některých figur nejvíce blíží vlivům cinéma-vérité a společně se snímek *Čest a sláva* nejzřetelněji vybočuje nejen z Bočanovy tvorby 60. let, ale i ze všech jeho pozdějších realizací.



Obr. 3.114: Atmosféra bezvýchodnosti a pesimismu v „černém“ filmu *Past'ák* (1969/1990). Bočan prezentuje své hrdiny „velice lakonicky, v realistickém tónu, bez jediného záchytného bodu.“³²⁸

³²⁸ PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 153. ISBN 80-85839-54-7.

Také zpracování a interpretace dalšího dílčího kroku stříhové analýzy, fotosek z filmů, nám může odhalit některé vazby a vztahy, které by jinak mohly uniknout naší pozornosti. Bočanovy první dva filmy tak například shodně využívají přístupu založených na repetitích a obměnách. Zatímco ve snímku *Nikdo se nebude smát* je z tohoto pohledu zásadní variovaná výstavba prostoru ulice, film *Soukromá vichřice* posouvá tento aspekt do roviny tužeb hlavních představitelů příběhu. U obou uvedených filmů jsou okolnosti opakovaných scén trochu pozměněné, avšak základní situace a myšlenky zůstávají shodné. Obdobným způsobem je ve filmu *Nikdo se nebude smát* vystavěna repetice scény cvičícího domovníka, čemuž v *Soukromé vichřici* odpovídá pravidelnost Standovy krádeže továrního majetku.



Obr. 3.115: Nikdo se nebude smát (1965). Cesta první: Analytická výstavba prostoru ulice v expoziční scéně – Klára přichází domů.



Obr. 3.116: Nikdo se nebude smát (1965). Repetice scény cvičícího domovníka.



Obr. 3.117: Klíčové snímky opakované a obměňované scény filmu *Soukromá vichřice*.



Obr. 3.118: *Soukromá vichřice* (1967). Standa krade tovární majetek, v závěrečných dvou repetících je prvek nahrazen zástupnými symboly. Ve chvíli, kdy Bohunka uteče s Ádou, tato skutečnost podporuje náhlost a radikálnost porušení stereotypu. V závěrečné repetici pak již má Standa „nakradeno dost“, dům je postaven a on v něm sedí společně s Bohunkou a přemýšlí, jak jej zabezpečit proti zlodějům (uzavření motivu).

Také ve filmu *Čest a sláva* bychom našli takovéto pokusy o využití principu repetice a obměň. Zde však nedosahují tak zřetelného formalismu. Nejvíce se projevují ve velkém celku tvrze, který odkazuje k plynutí času příběhu a tvoří jasně identifikovatelný rámec příběhu.



Obr. 3.119: *Čest a sláva* (1968). Velký celek tvrzi jako rámeček běhu času.

Shodné prvky vybraných záběrových řad u filmů *Nikdo se nebude smát* a *Soukromá vichřice* objevíme i v dalších principech, zejména v kontextu objektivní anarchie vnitrozáběrové montáže (tento princip je minimálně přítomen ve filmu *Čest a sláva*) a ve znázornění vnitřního života jako vnějšího prostředí. Zmíněné principy jsou přítomny i ve snímku *Past'ák*, zde však často mají funkci intenzivnější podpory divácké imerze a kriticko-realistického vyznění filmu.



Obr. 3.120: *Nikdo se nebude smát* (1965). „Dekadence“ scény v baru při závěrečném hledání Kláry je snímána v dlouhé a komplikované jízdě kamery. Délka záběru: 95 s.



Obr. 3.121: *Soukromá vichřice* (1967). Anarchie návratu opilého Ády a Standy z hospody je divákovi prezentována v záběru dlouhém 115 s.



Obr. 3.122: *Past'ák* (1969/1990). Konflikt učitele s opilým hlídačem uhlí (60 s).

Film *Past'ák* oproti tomu více naplňuje principy nekontinuální časoprostorovosti a dynamické relativity. Díky těmto principům se Bočanovi daří emotivněji prezentovat příběh setkání jedince s morálkou a skrytými mocenskými strukturami světa, zpochybnit konvenční ideologie a konfrontovat diváka s nepříjemnou realitou: „Setkání se zlým, amorálním bylo stejně nepravděpodobné jako výhra v loterii. Svůj dům, své děti, svou čtvrť, svá města jsme, podobni středověkým zařikávačům, obkroužili křídovými kruhy nedotknutelnosti. Náš film se je pokouší rozbít.“³²⁹



Obr. 3.123: *Past'ák* (1965). Příběh setkání jedince s morálkou a skrytými mocenskými strukturami světa jako obraz tehdejší doby.

³²⁹ Cit. Hynek Bočan. In: HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 125. ISBN 978-807-3095-802.

Kromě dílčích analýz vertikální struktury stříhové analýzy můžeme samozřejmě porovnávat i data získaná rozborem horizontálního členění filmů. Primárně se přitom jedná o komparaci informací z vytvořených beat sheetů a příběhových diagramů.

Tabulka 3.4 Porovnání beat sheetů filmů režiséra Hynka Bočana.

| BEAT | NÁZEV | <i>Nikdo se nebude smát</i> | <i>Soukromá vichřice</i> | <i>Čest a sláva</i> | <i>Past'ák</i> |
|------|----------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|---------------------|----------------|
| 1 | Úvodní obraz | 1.–2. min. | 1.–3. min. | 1.–3. min. | 1.–2. min. |
| 2 | Pojmenování tématu | 9. min. | 4.–5. min. | 8. min. | 7. min. |
| 3 | Expozice | 1.–13. min. | 1.–9. min. | 1.–9. min. | 1.–9. min. |
| 4 | Zápletka | 14. min. | 5.–9. min. | 10. min. | 9. min. |
| 5 | Úvaha o možnostech | 14.–26. min. | 9.–27. min. | 10.–24. min. | 9.–21. min. |
| 6 | 1. bod zvratu – rozhodnutí konat | 26. min. | 27. min. | 24.–27. min. | 21. min. |
| 7 | Začátek vedlejšího příběhu | 28. min. | 28.–30. min. | 27. min. | 38. min. |
| 8 | Situace překvapení | 28.–38. min. | 30.–53. min. | 27.–40. min. | 21.–38. min. |
| 9 | Střed filmu | 38. min. | 53. min. | 40. min. | 43. min. |
| 10 | Charakterizace antagonistů | 38.–69. min. | 53.–68. min. | 40.–54. min. | 43.–59. min. |
| 11 | Vše je ztraceno | 69. min. | 68. min. | 54.–55. min. | 59. min. |
| 12 | Situace beznaděje | 69–78. min. | 68.–74. min. | 55.–65. min. | 59.–75. min. |
| 13 | 2. bod zvratu – hrdina se vzpírá osudu | 78. min. | 74. min. | 65.–68. min. | 75. min. |
| 14 | Finále | 86.–92. min. | 74.–94. min. | 68.–84. min. | 75.–91. min. |
| 15 | Závěrečný obraz | 90.–92. min. | 91.–94. min. | 83.–84. min. | 89.–91. min. |

Při porovnání průběhu a umístění jednotlivých beatů docházíme k celkem překvapivému zjištění, že i v relativně „atypických“ filmech české nové vlny je možné většinu bodů základní příběhové struktury bez problémů identifikovat. Zejména v úvodních částech analyzovaných filmů můžeme při aplikaci konceptu Blakea Snydera určit pojmenování tématu, úzkou i rozšířenou expozici, zápletku, úvahu o možnostech i první bod zvratu. Tyto beaty navíc svým umístěním téměř přesně odpovídají Snyderem definovanému „ideálnímu“ rozložení. Jednu z mála výjimek v tomto ohledu tvoří pojmenování tématu, které je u filmů *Nikdo se nebude smát*, *Čest a sláva* a *Past'ák* posunuto až do 7. až 9. minuty. Důvod však

můžeme spatřovat například v tehdy typické úvodní titulkové sekvenci, která u většiny filmů 60. let nahrazovala závěrečné titulky. To zapříčinilo nejen posun pojmenování tématu, ale také celé rozšířené expozice. Z celkově obtížněji určitelných beatů bych oproti tomu zmínil zejména střed filmu, situaci beznaděje a druhý bod zvratu. Zde již často dochází k časovému posunu oproti ideálnímu modelu, ať již z důvodu pasivních hlavních hrdinů (*Nikdo se nebude smát*, *Past'ák*), nevyhraněné kombinace žánrů (*Soukromá vichřice*) či celkově pesimistické atmosféry filmu (*Past'ák*). Z analyzovaných filmů Hynka Bočana se tak nejvíce Snyderově konceptu blíží snímek *Čest a sláva*. Zřetelně identifikovatelné strukturální prvky i jejich rozložení v kombinaci s výsledky rozborů vertikální struktury staví z mého pohledu film *Čest a sláva* do pozice vybočujících děl Bočanovy tvorby 60. let a vlastně i jaksi mimo rámeček filmů české nové vlny.

Z komparace průběhu příběhových diagramů jednotlivých filmů je jasné, že jsou všechny Bočanovy snímky vystavěny na základním konfliktu dvou postav, protagonisty a antagonisty. Tyto postavy a jejich konflikt dodávají filmům dramaturgický náboj, ať již se jedná o Karla Klímu a Josefa Zátareckého (*Nikdo se nebude smát*), Ádu Vinše a Standu Kociána (*Soukromá vichřice*), rytíře Ryndu a komisaře Šrandorfa (*Čest a sláva*) či učitele a chovance Holuba (*Past'ák*).

Tabulka 3.5 Porovnání příběhových diagramů filmů režiséra Hynka Bočana.

| NÁZEV FILMU | <i>Nikdo se nebude smát</i> | <i>Soukromá vichřice</i> | <i>Čest a sláva</i> | <i>Past'ák</i> |
|---------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------|
| PROTAGONISTA | Karel Klíma | Áda Vinš | rytíř Rynda | Učitel |
| ANTAGONISTA | Karel Zátarecký | Standa Kocián | komisař Šrandorf | chovanec Holub |
| KONFLIKT | odborná práce Mikuláš Aleš | Áda přebere Standovi dívku | věrnost přesvědčení | střet rolí v past'áku |
| VRCHOL KRIZE | Klíma si vymyslí, že Zátarecký obtěžoval Kláru | hádky milenců | posel přináší zprávu o nechtěném míru | učitel zakročuje proti šikaně |
| TÉMA | problém dvojí morálky | stereotypnost života a lidských vztahů | věrnost sobě samému i svému přesvědčení | setkání jedince s mocenskými strukturami společnosti |

Ačkoliv by se z tohoto pohledu mohlo zdát být vše jasné, do jisté míry problematické je právě definování protagonistů a antagonistů. V Bočanových filmech se totiž vlastně nevyskytují jednoznačně kladné či záporné postavy. Kombinací principů objektivizace a relativizace dochází k vytvoření plastických charakterů s pozitivními i negativními vlastnostmi. Nepříliš jednoznačně se

rovněž jeví vymezení klíčového konfliktu ve filmu *Pasták*. Přestože je v tomto případě chovanec nápravného zařízení Holub jasně identifikovatelným antagonistou učitele, ve své podstatě jen zosobňuje mocenské struktury světa, jež jsou běžně skryty před očima veřejnosti. A právě střet jedince se společností je z mého pohledu spojující nadtéma Bočanových filmů 60. let.

V neposlední řadě můžeme získat vstupy do stříhové analýzy prostřednictvím interpretace tabulek diváckého hodnocení. Přestože jde o hodnocení ryze subjektivní, vychází z porovnání prvního dojmu z filmu, celkové reflexe i součtu dílčích hodnocení kritérií horizontální a vertikální struktury. Tím vzniká celkem komplexní divácké hodnocení, které při interpretaci i komparaci s ostatními filmy může poskytnout zajímavá data. U filmů *Nikdo se nebude smát*, *Soukromá vichřice* a *Pasták* tak například mé hodnocení prvního dojmu bylo vyšší než celkový dojem z filmu. Také při součtu hodnocení dílčích kritérií mohlo dojít k rozdílným hodnotám, které vyjadřuje koeficient divácké analýzy. Ten byl nejvyšší u snímků *Soukromá vichřice* (4), jenž je v některých aspektech svázán hranicemi komediálního žánru, a *Čest a sláva* (4,5), kde přes nadčasovost tématu postrádám jistou pevnější komplexnost a soudržnost díla (typickou například pro strukturu *Soukromé vichřice* či *Nikdo se nebude smát*). Moje celkové hodnocení se pak odlišuje i od Bočanova pohledu na vlastní tvorbu 60. let. Zatímco dle Bočana je jeho nejlepším filmem *Čest a sláva*, některé užití postupy jsou dle mě z dnešního pohledu již velice klasické. Z tohoto důvodu v mém hodnocení „vítězí“ film *Pasták*, který je přes svou silně pesimistickou atmosféru stále aktuální nejen tématem, ale také použitými formálními i stylistickými prostředky.

Tabulka 3.6 Porovnání diváckého hodnocení filmů režiséra Hynka Bočana.

| <u>DIVÁCKÁ REFLEXE</u> | <i>Nikdo se nebude smát</i> | <i>Soukromá vichřice</i> | <i>Čest a sláva</i> | <i>Past'ák</i> |
|----------------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------|---------------------|--------------------|
| PRVNÍ CELKOVÝ DOJEM | <u>76</u> | <u>81</u> | <u>72</u> | <u>89</u> |
| I. CELKOVÝ DOJEM | <u>75</u> | <u>79,5</u> | <u>79,5</u> | <u>85,5</u> |
| II. HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | | | | |
| 1) Pochopitelnost | 9 | 8,5 | 7 | 7 |
| 2) Komplexnost | 8,5 | 9 | 6,5 | 6,5 |
| 3) Vnitřní soudržnost | 5,5 | 8 | 5,5 | 9 |
| 4) Emoce/cit | 6,5 | 7,5 | 7,5 | 9 |
| 5) Intenzita působení | 7 | 9 | 5,5 | 9,5 |
| 6) Estetika ztvárnění | 7,5 | 8,5 | 9,5 | 9,5 |
| a) Realismus | 6 | 5 | 6,5 | 8,5 |
| b) Stylizace | 1,5 | 3,5 | 3 | 1 |
| 7) Uvěřitelnost | 8 | 9,5 | 7 | 9,5 |
| 8) Originalita | 6 | 3,5 | 7,5 | 8,5 |
| 9) Filozofie | 8,5 | 7,5 | 8,5 | 7 |
| 10) Morální a etická kritéria | 10 | 4,5 | 9,5 | 9,5 |
| II. SOUČET HODNOCENÍ DÍLČÍCH KRITÉRIÍ | <u>76,5</u> | <u>75,5</u> | <u>74</u> | <u>85</u> |
| KOEFICIENT DIVÁCKÉ ANALÝZY | 1,5 | 4 | 4,5 | 0,5 |

Jak jsem se pokusil ukázat ve svých analýzách i subjektivním diváckém hodnocení, svými ranými filmy Bočan dle mého názoru potvrdil, že nepatří mezi „outsidery“ či do „druhého sledu“ československé nové vlny. Dle Oty Horáka se dokonce jedná o „jedny z nejlepších literárních adaptací v historii českého filmu vůbec: režisér prokázal věrnost předlohám, pochopil jejich – při vši odlišnosti společnou – podstatu, již je ‚dobrovolně‘ se atomizující jedinec, a nejen udržel v odlišném ‚prostoru‘ jednotlivé autorské poetiky, ale obohatil díla o specifické možnosti, jež mu dávalo invenčně pojaté filmové médium, ‚prolnutá‘ obrazová, akustická a hudební složka.“³³⁰

Přestože jsou Bočanovy filmy jakožto „umělecké experimenty“ méně výrazné než některé další filmy české nové vlny, neznamená to, že by jejich tvůrčí samostatnost byla menší či méně důsledná. Detailní stříhovou analýzou filmů *Nikdo se nebude smát*, *Soukromá vichřice*, *Čest a sláva* a *Pasták* jsem se pokusil poukázat na skutečnost, že tyto snímky jsou nejen zdařilou literární adaptací, ale že i po výrazové, formální a stylistické stránce (s výjimkou jistých otazníků u filmu *Čest a sláva*) beze sporu patří mezi filmy nové vlny. Objevováním skladebných prvků a kompozic s důrazem na sledování předem definovaných principů – vnitřního života jako vnějšího prostředí, objektivní anarchie vnitrozáběrové montáže, nekontinuální časoprostorovosti, rozostřené časovosti a dynamiky relativity – se mi to z mého pohledu celkem podařilo. Přestože v Bočanových raných filmech hraje svou roli i mnoho dalších faktorů, mimo jiné i vedení herců, kamera či zvuková složka – můžeme říci, že stříh zde jako nositel emoce zde má velice zásadní roli. To potvrzuje i režisér samotný, jehož krátkou citací svou práci končím: „U filmu, jako u každého umění, je nejdůležitější emotivní stránka. Jak nevyvoláte emoci, je konec.“³³¹

³³⁰ Cit. HORÁK, Ota. Dva, kteří zahodili svůj talent aneb Past na tvůrce Pastáku [online]. *Cinepur*, 5. 9. 2012 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=208>.

³³¹ Cit. Rozhovor Antonína J. Liehma s Hynkem Bočanem. In: PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 237. ISBN 80-86102-17-3.



Obr. 3.124: Hynek Bočan – představitel české nové vlny 60. let.

4. ZÁVĚR

„Otázka výrazových prostředků ve filmu snad nejvíce uniká pozornosti ‚běžného‘ diváka, který je absorbován sledováním děje a který tedy je na nejnižším stupni zasvěcení. [...] Pokrok filmového umění spočívá většinou v ukrývání výrazových prostředků v ‚organické tkáni výtvoru‘.“³³²
(Jerzy Plażewski)

Střihová skladba se nejen zásadně podílí na uskutečňování výsledného tvaru díla, ale může rovněž sloužit jako prostředek vstupu do celkové problematiky teoretické reflexe audiovizuální tvorby. Dialektickým spojením rozboru funkčních částic (figur a jejich charakteristik), jejich vzájemného významového poměru (horizontální vazba), možností tvůrčího vkladu (potenciál konstrukce filmového příběhu, ambivalence postoje *diváka-střiháče*) a divácké percepce (limity dekonstrukce a kritéria hodnocení příběhu divákem) se pokouším pohlížet na střihovou skladbu jako na uzavřený systém vzájemně se vážících a ovlivňujících částic.

Existuje mnoho způsobů a cest, jakými je možné tento systém uchopit. Některé z nich jsem se pokusil alespoň ve zkratce představit v úvodní kapitole. Mým hlavním cílem však bylo předložit a prezentovat čtenáři této studie nástroj reflexe daného systému i jeho částí. Nástroj na jedné straně dostatečně komplexní, aby poskytoval prostředky k uchopení celku i rozboru jednotlivostí, a na druhé straně dostatečně pochopitelný a flexibilní, aby mohl být uchopen a užíván nejen teoretiky filmu, ale i především v úvodu definovaným *divákem-střiháčem*. Tím vším měla metoda střihové analýzy být.

Při uvažování o stěžejních východiscích nově konstituované metody jsem vycházel zejména z kombinace strukturalistických a neoformalistických přístupů. Obracel jsem se však nejen do evropského, ale také do amerického prostředí, které se od české filmové teorie i praxe může v některých ohledech značně lišit. Aplikace a testování metody střihové analýzy na vybrané filmy české nové vlny, které v sobě implikují a kombinují velice specifický tematický, formální i stylistický ráz, tedy mělo prokázat, zda metoda ve svých základech obstojí. V tomto ohledu se mi dle mého vlastního názoru podařilo uspět. Využitím dílčích procesů metody pro analýzu snímků Hynka Bočana z 60. let 20. století jsem měl možnost sledovat některé skladebné souvislosti, které bych při „klasickém“ přístupu nejspíš opominul. Zároveň jsem mohl projít obdobným myšlenkovým procesem, jakým v 60. letech s největší pravděpodobností procházel i Bočanův dvorní střiháč Zdeněk Stehlík. U každého filmu jsem totiž absolvoval cestu od určování jednotlivých délek a vazeb mezi záběry (cinemetrka, snímání okének) přes rekonstruování mezostruktur (beat sheet, dílčí osnovy) až po dramaturgické vnímání celku (příběhový diagram, interpretace dat). Neopomenul jsem však ani

³³² Cit. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 9, 29.

pohled *diváka-střihače* a subjektivní reflexi emotivního působení celku i hodnocení skupiny dílčích kritérií (hodnoticí tabulka).

Již při dopisování této práce mi ale bylo zřejmé, že před metodou stříhové analýzy leží ještě nedozírné pole možností. Nejedná se tedy jistě o definitivní slovo nad touto metodou, kterou je stále nutno brát – jak již bylo řečeno na začátku této práce – spíše jako teoretickou aktivitu než fixovanou metodu. Aktivitu, která snad napomůže ke zvýšení zájmu *diváka-střihače* o onu „nejvíce zanedbávanou oblast reflexe filmového stylu“ – stříhovou skladbu. Vždyť neustálou reflexí práce této filmové profese je možné dále posouvat nejen hranice nastoleného přístupu či metody, ale i svých vlastních limitů. A to je vyhlídka více než lákavá!

PROJEKTOVÁ ČÁST: STŘIHOVÁ SKLADBA CELOVEČERNÍHO FILMU ZÁHADA HLAVOLAMU

Nedílnou součástí této disertační práce je také projekt přestřihu devítidílného seriálu *Záhada hlavolamu* (1969) do podoby celovečerního filmu. V roce 1967 začal Hynek Bočan se scenáristou Václavem Šaškem připravovat adaptaci Foglarových oblíbených románů *Záhada hlavolamu* a *Stínadla se bouří*. Bočan měl v té době čerstvé zkušenosti s realizací středometrážního hraného dokumentu *Tábor Černého delfína* (viz kapitola 3.3.7) a také pro Šaška to byla výzva i možnost vrátit se do dětských let.³³³ Využili proto uvolnění atmosféry kolem „vyčichlé romantiky Foglarových děl“, které nastalo v druhé polovině 60. let, a po večerech připravili scénář celovečerního filmu. Tvůrčí skupiny na Barrandově ani tehdejší gottwaldovské studio však neprojevíly o látku větší zájem. Když proto hlavní dramaturg televizní filmové tvorby Procházka vyslovil názor, že by ze scénáře mohl být dobrý televizní seriál, Bočan se Šaškem neváhali. S dramaturgem Josefem Boučkem upravili scénář do podoby sedmidílného pořadu na pokračování. Vzhledem k finanční náročnosti stavby v barrandovském ateliéru číslo šest pak byly dopsány ještě dva další díly, aby se stavba využila.³³⁴

Tabulka P.1 Výsledné rozdělení seriálu *Záhada hlavolamu* na díly.³³⁵

| DÍL | STRUČNÁ ANOTACE | DÉLKA |
|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1. | Rychlé šípy ukrývají chlapce, který se vychloubal, že má tajemný hlavolam – ježka v kleci, před vontskými pronásledovateli. Po jeho vyprávění se chlapci rozhodují vypravit do Stínadel na zvědy a přijít všem záhadám na kloub. Na útěku před Vonty se Rychlé šípy skryjí do tajemného dvora, ale brána se za nimi náhle zavře. | 23 min. |
| 2. | Po zajetí Vonty jsou Rychlé šípy donuceny vniknout do zahrady pro jisté dokumenty. Červenáček je ponechán Vontům jako rukojmí. Chlapci se v zahradě setkávají s postavou v masce, Širokkem. Zajatý Červenáček je vyslýchán hlavním vůdcem jedné skupiny Vontů, Mažňákem. | 21 min. |
| 3. | Rychlé šípy osvobozují Červenáčka ze zajetí, ten ale při útěku ztrácí svou pověstnou červenou čapku. Kluci vyrážejí opět do Stínadel, kde nacházejí vontskou kroniku. V ní se dočítají vše | 29 min. |

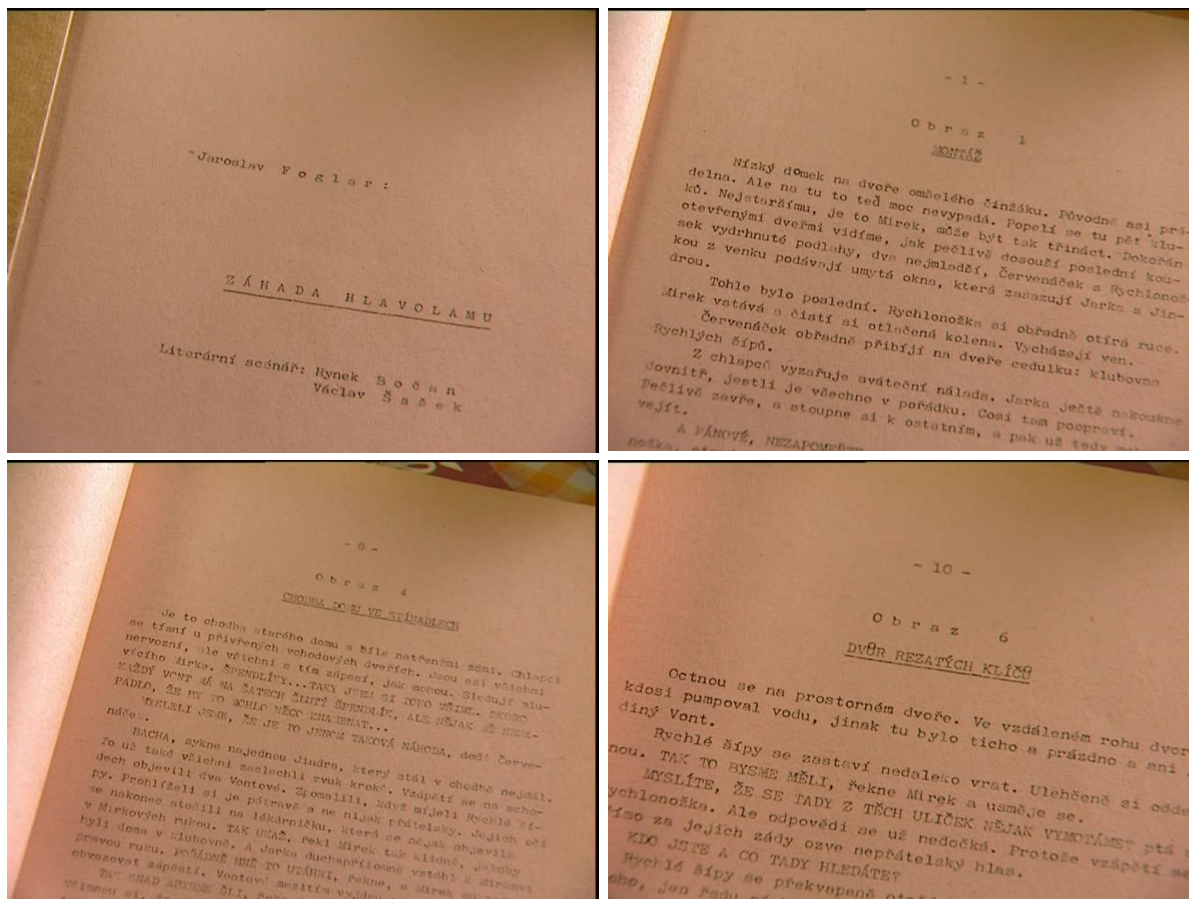
³³³ Srov. *Pokračování příště* [film]. Režie Tomáš Tintěra. Česká televize, 2003.

³³⁴ Srov. WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 48–49. ISBN 978-80-7404-096-2. FUKA, Otakar. Rychlé šípy v televizi. 2. doplněné vydání. Mladá Boleslav: Šebek a Pospíšil, 1991, s. 5–6. ISBN 80-85210-07-X.

³³⁵ Srov. *Záhada hlavolamu*. Seznamte se s partou Rychlých šípů a navštivte záhadná Stínadla. *Serialzone* [online]. 13. 9. 2012 [cit. 2015-04-18]. Dostupné z: <http://www.serialzone.cz/serial/zahada-hlavolamu/>.

| | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| | o organizaci a historii Vontů. Především o velkém boji, který kdysi svedly dvě nesmiřitelné party kluků o vůdčí roli ve Stínadlech. | |
| 4. | Při čtení kroniku Vontů zjišťují Rychlé šípy podrobnosti o boji dvou klukovských part, který skončil smrtí jednoho z vůdců. Než však chlapečci mohou kroniku dočíst, někdo se k nim v noci vloupá do klubovny a ukradne ji. Nezbyvá, než se znova do Stínadel vypravit. Na scéně se opět objevuje záhadný muž v masce, Širokko. | 24 min. |
| 5. | Kostelník od svatého Jakuba vypráví Rychlým šípům o Janu Tleskačovi a o jeho hlavolamu, ježku v kleci. Kluci se dozvídají, že Jan Tleskač v kostele kdysi ministroval a zvonil na zvony, při vyzvánění však jednou spadl a zabil se. Hlavolam se u něho po smrti nenašel a nebyl nalezen ani jeho deník, který si velmi pečlivě a podrobně psal. Při pátrání po deníku jsou Rychlé šípy pronásledovány Vonty a ukrývají se v labyrintu podzemních stok. | 24 min. |
| 6. | Rychlé šípy objevují propojující chodbu do kostela, kde nacházejí zaprášený deník Jana Tleskače a odnášejí jej do klubovny. Z deníku se dočítají o tajemném zámečnickém mistru Em, který Tleskače pronásledoval a chtěl se zmocnit jeho vynálezu - létajícího kola. Plánek svého vynálezu proto Jan Tleskač ukryl do ježka v kleci. V deníku je i návod, jak dostat ježka z klece ven. Rychlé šípy navštívuje vyslanec ze Stínadel s hrozbou, aby se na jejich území již neodvažovali vstoupit. | 21 min. |
| 7. | Při četbě deníku se Rychlé šípy dozvídají o Tleskačových pokusech s létajícím kolem a domýšlejí si příčiny jeho smrti. Tleskače nejspíš shodil ze zvonice tajemný Em, který se chtěl zmocnit jeho vynálezu. Kluci podnikají další výpravu do Stínadel, tentokrát do bývalé dílny Jana Tleskače. Zde nalézají téměř zničený plánek létajícího kola, ale jsou vyrušeni záhadným mužem. | 22 min. |
| 8. | Rychlé šípy prchájí z dílny Jana Tleskače a podzemní chodbou dorazí až do kostela sv. Jakuba, kde se koná schůze vontské rady. Na ní se právě rozhoduje o volbě mezi dvěma kandidáty na Velkého Vonta - Losnou a Mažňákem. Rychlé šípy opět zasahují do děje, když zachraňují Losnu na jeho útěku před Mažňákovci. | 26 min. |
| 9. | V poslední části se Rychlé šípy účastní boje o Velkého Vonta a odhalují všechny dosavadní záhady, pravou totožnost tajemného Em i Širokka, a jsou přítomny konce Tleskačova hlavolamu v hlubinách stínadelských stok. | 27 min. |
| | Celková délka | 217 min. |

Ačkoliv je adaptovaná látka „dávkována“ do devíti dílů v celkové délce 217 minut, na její struktuře je dle mého názoru patrné, že vznikla přepracováním scénáře celovečerního filmu. Tato skutečnost mi umožnila začít uvažovat o tom, zda by stříhovými úpravami nebylo možné rekonstruovat původně zamýšlený formát díla.



Obr. P.1: Nerealizovaný scénář k celovečernímu filmu *Záhada hlavolamu*.

V roce 1993 sice vznikl celovečerní film *Záhada hlavolamu* v režii Petra Kotka, avšak nedosahuje z mého pohledu takových kvalit jako původní seriál. Ten je výjimečný zejména svou atmosférou, které mimo jiné dopomáhá i cílený výběr černobílého materiálu, výstavba Stínadel v ateliéru, možnost absolutní kontroly nad svícením, užívání hororových prvků či vliv kriticko-realistického období Bočanovy tvorby 60. let.

S ohledem na relativně vhodnou strukturu televizního seriálu *Záhada hlavolamu*, jeho neopakovatelnou atmosféru i osobní vztah k tvorbě Jaroslava Foglara jsem se v roce 2011 rozhodl, že se o přestříh do podoby celovečerního filmu alespoň pokusím. Mezi stěžejní východiska mé práce přitom patřila literární předloha, původní scénář a digitální přepis dostupného audiovizuálního materiálu. Po nastudování zdrojových pramenů jsem začal se stříhovými úpravami díla.

Ty v základní rovině znamenaly technickou práci s materiálem, zejména jeho třídění a odkládání nevyhovujících částí, záběrů a jetí. Na základě analýzy spoilerů jednotlivých dílů seriálu a původního scénáře jsem se následně pokusil o stanovení základních strukturálních bodů, na kterých příběh budu stavět.

Tabulka P.2 Analýza spoilerů seriálu a utváření struktury filmu.

| <u>SPOILER</u> | <u>POPIS</u> | <u>SERIÁL</u> | <u>FILM</u> |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|--------------------|
| 1. | Rychlé šípy jsou chyceny v pasti ve dvoře | 21. min. | 13. min. |
| 2. | Zajatý Červenáček je po výsledku nechán na dešti | 42. min. | 25. min. |
| 3. | Rychlé šípy čtou z nalezené vontské kroniky o jejich historii, připravuje se velká bitva o hlavolam | 71. min. | 39. min. |
| 4. | Rychlé šípy se utkávají s tajemným Širokkem | 96. min. | 47. min. |
| 5. | Při útěku před Vonty se Rychlé šípy dostávají do podzemních stok a objevují tajnou chodbu | 119. min. | 58. min. |
| 6. | Rychlé šípy nalézají deník Jana Tleskače a začínají z něj číst | 141. min. | 64. min. |
| 7. | Nalezení plánu létajícího kola v Tleskačově dílně | 162. min. | 79. min. |
| 8. | Rychlé šípy se přidávají se zachráněným Losnou na hon na Širokka | 189. min. | 90. min. |
| Vyvrcholení | Ježek v kleci je po závěrečném boji ztracen ve stoce | 212. min. | 106. min. |

Po stanovení základních záchytných bodů filmu jsem mohl přistoupit k sestavování materiálu. Výrazněji jsem se pokusil zasáhnout především do expozice díla, jelikož ta dle mého názoru měla nejvíce reflektovat změnu formátu. V dalších částech jsem se kromě začišťování, krácení a vyhazování záběrů věnoval také dynamizaci akčních pasáží a snaze o zachování či podpoření tajemné atmosféry díla. Vznikla první stříhová verze v délce 125 minut. Tuto verzi jsem následně podrobil stříhové dramaturgii, potlačil jsem některé dějové linky a motivy, které mi nepřišly příliš nosné, a naopak jsem podpořil nosnou kostru příběhu. Výsledkem byla začišťovaná stříhová verze, kterou jsem po telefonické dohodě zaslal ke konzultaci přímo režisérovi Hynku Bočanovi.

Hynek Bočan

Ve Zlíně dne 8. 6. 2012

Vítězné náměstí 2

160 00 Praha 6

Dobrý den,

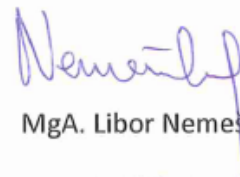
na základě našeho telefonického rozhovoru si Vám dovoluji zaslat DVD s pracovní verzí sestřihu Vašeho seriálu *Záhada hlavolamu* do podoby celovečerního filmu. Pokud to bude jen trochu možné, rád bych tento sestřih po finalizaci odevzdal jako jednu z praktických součástí své disertační práce, která se v obecné rovině zabývá tématem stříhové skladby v českých filmech 60. let, v konkrétní rovině pak Vaší tvorbou z těchto let.

V rámci svého sestřihu jsem se pokusil za využití digitalizace materiálu začistit přechody mezi záběry i některými scénami (celý seriál byl v procesu rozstřihán na jednotlivé záběry a opětovně složen), na některých místech jsem zrychlil temporytmus, použil prostřihů triádového charakteru, vynechal či prohodil některé sekvence a pokusil se „vtěsnat“ do délky celovečerního filmu. Přestože je projekt stále ještě v pracovní verzi, práce na něm mi již z dnešního pohledu pomohla při přehodnocení dramaturgického chápání díla i práce s materiálem.

Pokud budete mít jakékoliv námitky či připomínky, velice rád je vyslechnu a případně zapracuji do výsledné podoby díla.

Předem děkuji za Vaši ochotu i za Váš čas!

S uctivým pozdravem,



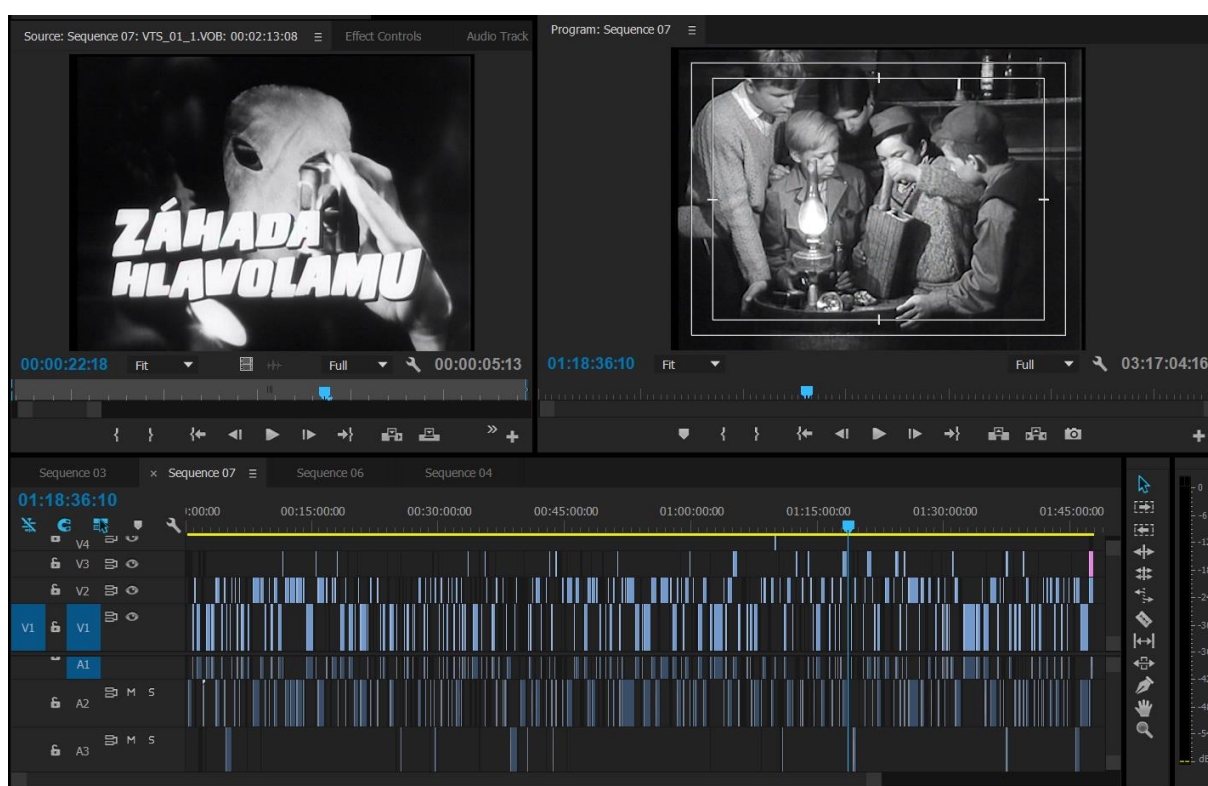
MgA. Libor Nemeškal

e-mail: nemeskal@fmk.utb.cz

mob.: +420 733 500 674

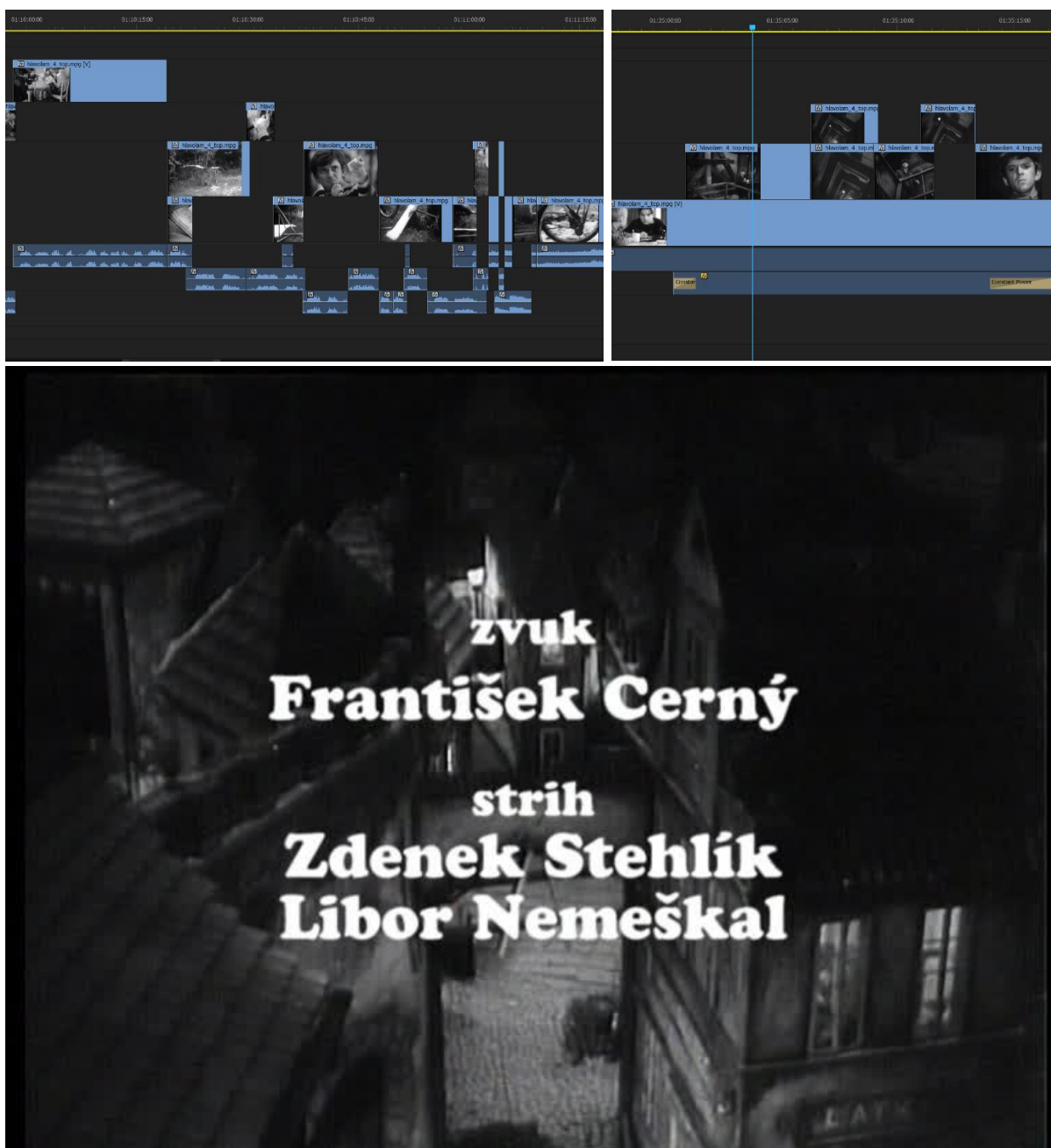
Obr. P.2 Dopis Hynku Bočanovi ohledně filmu Záhada hlavolamu.

Obdobně jako byl Jaroslav Foglar zklamaný z podoby Bočanovy seriálové adaptace *Záhada hlavolamu*, jelikož tam „nebylo všechno“³³⁶, cítil jsem i já jisté rozčarování Hynka Bočana z výsledného přestříhu jeho díla do celovečerní podoby: „*Je to pro mě důkaz, a je to dávno objevená pravda, že kouzlo klasického televizního média je více méně v tom napínání, přerušovaném vyprávění, které končí v místě, kde by člověk chtěl vědět, jak to bude pokračovat. Ale to si musí pustit zítra nebo druhý den nebo za týden.*“ Na druhou stranu se mi pan Bočan svěřil, že přes čtyřicet let částečně litoval, že k realizaci původního celovečerního filmu nikdy nedošlo. Výsledek přestříhu je však pro něj důkazem, že se seriálová podoba, která byla v dané době spíše záložní variantou, ukazuje z dnešního pohledu jako správná volba: „*Kdo ví, zda by si na Záhadu hlavolamu, kdyby byla v 60. letech natočena jako celovečerní film, dnes vůbec někdo vzpomněl,*“ uzavřel téma rozhovoru Hynek Bočan.



*Obr. P.3 Výsledná podoba projektu přestříhu seriálu **Záhada hlavolamu** do podoby celovečerního filmu.*

³³⁶ Srov. WEHREBERG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012, s. 49. ISBN 978-80-7404-096-2. *Pokračování příště [film]*. Režie Tomáš Tintěra. Česká televize, 2003.



*Obr. P.4 Celovečerní film **Záhada hlavolamu** (1969/2012).*

Po svém návratu do střížny jsem dle Bočanových poznámek začistil a upravil některé dílčí momenty a podpořil linii Červenáčkovy domnělé zraedy a kamarádství chlapců. Výsledkem je celovečerní film v celkové délce 107 minut, který přikládám jako projektovou část své disertační práce. Přestože jsem v některých momentech narazil na limity dané původním scénářem, seriálovým formátem realizovaného díla či absencí části materiálu, práce na projektu z mého pohledu splnila svůj účel. Pomohla mi mimo jiné v detailní reflexi rozdílných principů výstavby seriálů a celovečerních filmů, a to není málo!

PRAKTICKÁ ČÁST: TEMATICKÝ SOUBOR AUDIOVIZUÁLNÍCH DĚL V MINIMÁLNÍ DÉLCE 60 MIN., STŘIHOVÁ SKLADBA

Jako praktickou část své disertační práce odevzdávám soubor autorských animovaných filmů, na jejichž výrobě jsem se podílel jako mistr stříhu. Předkládaná kolekce devíti krátkometrážních snímků v celkové stopáži 60 minut je výběrem přibližně ze tří desítek animovaných děl, na kterých jsem během svého doktorského studia pracoval nejen jako střihač, ale v některých případech i jako dramaturg či producent. Přestože nebývá střižová skladba animovaných filmů obvykle hodnocena na stejné úrovni jako práce na dramatických žánrech či dokumentech, děje se tak z mého pohledu neprávem. V případě produkce animovaných filmů má totiž střihač možnost zasáhnout do přípravných prací, konzultovat literární scénář, spolupracovat na storyboardu, připravovat animatik i pomáhat utvářet celkovou myšlenkovou, obrazovou i hudební dramaturgii díla. Ve fázi postprodukce pak navíc mnohem snadněji přemluví produkci či přímo režiséra k případným úpravám, doděláním potřebných výdrží či dokonce celých záběrů. Ano, odpadá sice postprodukční kombinatorika záběrů a motivů typická například pro skladbu autorského dokumentu, objevuje se však v mnohem kreativnější míře právě v preprodukční fázi. Vzhledem k obtížnějšímu ztotožnění diváka s animovanými charaktery navíc často musí střihač mnohem precizněji budovat emoci než u hraného filmu či dokumentu.

Mezi kritéria výběru předkládaných filmů patří kromě českého i mezinárodního ohlasu také kombinace animačních technologií, žánrů a stylů. Přeji příjemnou zábavu při sledování!

Nesejdeš z cesty! / *You Shall Not Leave the Way!* (2011)



Režie, animace: Veronika Szemlová

Střih: Libor Nemeškal

Délka: 7:14 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace

Anotace: Krátkometrážní animovaný film o tom, jak bezmyšlenkovitě dodržování pravidel nemusí vždy vést ke kýženému cíli.

Výhled / *The View* (2011)



Režie, animace: Jaroslav Mrázek, Milan Ondruch

Střih, dramaturgie: Libor Nemeškal

Délka: 7:00 min.

Technologie: loutková animace

Anotace: Člověk ve své snaze udržet si místo ve společnosti podléhá mnoha tlakům a ty jej od základu deformují. Tak přirozená věc, jako je odpočinek se stává nemožným úkolem. Dokáže si takový člověk vůbec odpočinout? Způsob, jakým se vyrovnat se záladnostmi moderního světa, sice divákům tento loutkový snímek nenabídne, avšak pomůže jim si jeho nástrahy uvědomit a začít o nich přemýšlet.

Romeo a Julie / *Romeo and Juliet* (2011)



Režie, animace: Hana Kotlářová

Střih: Libor Nemeškal

Délka: 7:30 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace, rotoscoping

Anotace: Nevšední drama ze života dvou zubních kartáčků se odehrává v jedné obyčejné koupelně, kde jinak spořádanou a mírumilovnou atmosféru narušují hysterická manželka a opuštěný manžel. Příběh graduje ve chvíli, kdy odcházející žena sbalí mimo jiné i jeden z kartáčků a nekompromisně opustí byt. Film tak s nadsázkou komentuje několik pohledů na lidské vztahy.

Srdcová dáma / *The Queen of Hearts* (2011)



Režie, animace: Dita Krčová

Střih: Libor Nemeškal

Délka: 6:13 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace

Anotace: Autorský animovaný film, který pojednává o třech mužích, jejich fantazii a láhvi brandy.

O šunce / *The Ham Story* (2012)



Režie, animace: Eliška Chytková

Střih: Libor Nemeškal

Délka: 5:36 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace

Anotace: Animovaný fantazijní příběh o všednostech, šedi a stereotypch běžného života. Příběh o fantazii, která byla dlouho držena v řetězech a plna síly vypuštěna na svobodu. O dětské a čisté hře na boha.

Kde rostou motýli? / *Where Do Wild Butterflies Grow?* (2012)



Režie, animace: Vladka Macurová

Střih: Libor Nemeškal

Délka: 5:31 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace

Anotace: Na svět se vyklube malá bytost, která putuje fantaskním světem, kde potkává jiná stvoření a hledá mezi nimi přátelství. Krátký poetický příběh o hledání bytostí sobě blízkých.

Lovebook / *Lovebook* (2013)



Režie, animace: Hana Kotlářová

Střih, dramaturgie: Libor Nemeškal

Délka: 9:16 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace, pixilace

Anotace: Kombinovaný animovaný film o katastrofickém setkání dvou zamilovaných mužů v deníku jejich společné lásky.

Zrůdička / *The Little Creature* (2014)



Režie, animace: Iveta Kotačková

Střih: Libor Nemeškal

Délka: 6:00 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace

Anotace: Animovaná pohádka vypráví o střetu názorů, o vzájemném nepochopení, netoleranci, o diktátu samozvance a násilné zbytečné reorganizaci. Vyprávění o boji se zlem, o skutečné odvaze, hrdinství a o pohádkově šťastném konci. Zrůdička je totiž elementem ztělesňujícím zhoubnou posedlost po pořádku a dokonalosti. Ukazuje se však, že dokonalost je velmi relativní a každý ji chápe trochu jinak.

Madeleine / *Madeleine* (2015)



Režie, animace: Michaela Lovecká

Střih, dramaturgie: Libor Nemeškal

Délka: 7:50 min.

Technologie: digitální 2D kreslená animace

Anotace: Temný příběh pařížského umělce, který nachází dávno ztracenou inspiraci.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů [protokol]. Praha, 27. – 29. 6. 1967. Československý spisovatel, Praha, 1968.
- AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-045-7.
- AUMONT, Jacques. Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Editor Petr Szczepanik. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 167–189. ISBN 80-239-4107-0.
- BALÁZS, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Arno Press, 1952.
- BAZIN, André. The Era of the Popular Front. In: TRUFFAUT, François (ed.). *Jean Renoir*. NY: Simon & Schuster, 1973, s. 36–52. ISBN 671-21464-0.
- BAZIN, André a Tim BARNARD. *What is cinema?*. Montréal: Caboose, 2009. ISBN 978-098-1191-409.
- BARTOŠEK Luboš a Šárka BARTOŠKOVÁ. *Filmové profily*. Praha: ČSFÚ, 1986.
- BERNARD, Jan. *Filmy FAMU*. Praha: FAMU, 1982.
- BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-277-0.
- BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.
- BINGHAM, Adam. *Directory of World Cinema: East Europe*. Bristol: Intellect, 2011. ISBN 9781841504643.
- BOČAN, Hynek. Čest a sláva – krátké zamyšlení nad realizací historického filmu. In: *Film a dějiny*. Editor Petr Kopal. Praha: Lidové noviny, s. 315–319. ISBN 80-710-6667-2.
- BOČAN, Hynek. S nenávisť nic dělat nemůžu. *Illuminace*, 9, 1997, č. 1, s. 114.
- BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 978-80-7331-091-2.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film History: an Introduction*. 3rd ed. New York, NY: McGraw-Hill Higher Education, 2010. ISBN 00-733-8613-8.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 04-159-7779-7.

- BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1960.
- CARROLL, Noël. Toward a Theory of Film Editing. In: CARROLL, Noël. *Theorizing Moving Image*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996, s. 403-419. ISBN 05-214-6607-5.
- CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- CIESLAR, Jiří. Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem. In: CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2003. ISBN 80-85883-89-9.
- CRITTENDEN, Roger. *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*. Boston: Elsevier Focal Press, 2005. ISBN 02-405-1684-2.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. Tušitelství jako smyčka imaginace a narace. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 18–21.
- Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-70004-102-1.
- Český hraný film IV, 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-700-4115-3.
- DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. 5th ed. New York: Focal Press, 2011. ISBN 978-0-240-81397-4.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace and Company, 1949.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou, perem*. Praha: Orbis, 1959.
- EPSTEIN, Jean. *Poetika obrazů*. Praha: Hermann a synové, 1997.
- FALTÝN, Martin. *Jak jsem byl asistentem režie V* [online]. 29. 7. 2009 [cit. 2014-11-16]. Dostupné z: <http://faltyn.blog.idnes.cz/c/93117/Jak-jsem-byl-asistentem-rezie-V.html>.
- Film „Geneze strachu“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-geneze-strachu/>.
- Film „Les“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-les/>.
- Film „Lidice“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-lidice/>.
- Film „Malá zimní hudba“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-mala-zimni-hudba/>.

- Film „Otázky“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-otazky/>.
- Film „Pasiáns“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-pasians/>.
- Film „Pozůstalost 38“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-pozustalost-38/>.
- Film „Vzpomínka na tři rána v českém lese“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-vzpominka-na-tri-rana-v-ceskem-lese/>.
- Film „Za vojáčka mňa vzali“* [online]. Vojenský historický ústav Praha. Archiv. Filmotéka a filmové technologie. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-za-vojacka-mna-vzali/>.
- FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2007. ISBN 978-80-87067-65-9.
- FORMAN Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Praha: Bookman, 2007. ISBN 978-809-0345-577.
- FUKA, Otakar. *Rychlé šípy v televizi*. 2. doplněné vydání. Mladá Boleslav: Šebek a Pospíšil, 1991. ISBN 80-85210-07-X.
- GODARD, Jean-Luc. *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005. ISBN 80-903513-6-0.
- HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-807-3095-802.
- HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2. ed. London: Wallflower. ISBN 978-190-4764-427.
- HEČKO, Jiří. *Opravdu pro dnešní mládež? Záhadný televizní výlet do minulosti*. *Rudé právo*, 7. 1. 1970, s. 5.
- HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1.
- HORÁK, Ota. *Dva, kteří zahodili svůj talent aneb Past na tvůrce Past'áku* [online]. *Cinepur*, 5. 9. 2012 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=208>.
- HORÁK, Ota. *Milan Kundera a jeho redukovaný román* [online]. *Cinepur*, 11. 4. 2014 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=261>.
- HUDEC, Zdeněk. *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)*. In *Kontext(y) II*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 69–85. ISBN 80-244-0203-3.

- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2041-3.
- CHANDLER, Gael. *Cut by Cut: Editing your Film or Video*. 2nd ed. California: Michael Wiese Productions, 2012. ISBN 978-161-5930-906.
- CHANDLER, James. The Affection-Image and the Movement-Image. In: RODOWICK, D. N. (ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 237–244.
- JACHNIN, Boris. Nedokončené filmy. Je mi dvacet a Pašák [online]. *Xantypa*, 02/2009. [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: <http://www.xantypa.cz/archiv-cisel/cislo-02-09/573-3/nedokoncene-filmy>.
- JANOUSEK, Jiří (red.). *3 ½*. Praha: Orbis, 1965.
- JASNÝ, Vojtěch. *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999. ISBN 80-7004-094-7.
- KLADNÍČEK, Lukáš. *Struktura filmového traileru*. Zlín, 2015. Bakalářka práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.
- KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav, 1988.
- KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2019-2.
- KOKEŠ, Radomír. D. Cinemetrika filmu Dnes večer všechno skončí. *Cinematics* [online]. 4. 5. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13749.
- KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu* [učební text]. Brno: FF MU v Brně, 2013.
- KOPANĚVA, Galina. K zařazení Hynka Bočana. Rozhovor G. Kopaněvy s Bočanem. *Film a doba*, 1967, č. 4, s. 204.
- KUČERA, Jan. Film a stavba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 184–187. ISBN 978-80-7004-136-9.
- KUČERA, Jan. Filmová poetika I. In: SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978-80-7004-132-1.
- KUČERA, Jan. *Skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Československá televize, 1971.
- KUČERA, Jan. *Televizní vigilie. Úvahy před obrazovkou*. Praha: Edice Čs. televize, 1975.
- KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-807-1082-866.

- LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.
- LIEHM, Antonín J. Argument. *Literární noviny* 13, 18. 4. 1964, č. 17, s. 3.
- LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-100-5.
- LORENZ, David. *Možnosti strihové analýzy*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.
- LOSKA, Krysztof. Hitchcockova montáž ve službách napětí. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 22–25.
- LOVEJOY, Alice. *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2015. ISBN: 978-0-253-01488-7.
- LUCARELLI, Fosco. *Sergei Eisentein, Sequences Diagrams for Alexander Nevsky and Battleship Potemkin* [online]. 21. 4. 2011 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://socks-studio.com/2011/04/21/sergei-eisenstein-sequences-diagrams-for-alexander-nevsky-and-battleship-potemkin/>
- LUKÁČ, Milan. *Porovnanie kontinuálneho a nekontinuálneho filmového rozprávania vo filmoch Qentina Tarantina*. Zlín, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Libor Nemeškal.
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.
- MACEK, Václav. *Ján Kadar*. Bratislava: FOTOFO, 2011. ISBN 978-80-85739-57-2.
- MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Cerf, 1985. ISBN 22-010-1455-8.
- MENZEL, Filip. Křehká Věra Chytilová [online]. 29. 2. 2012 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: <http://www.magazin-legalizace.cz/cs/articles/detail/312-krehka-vera-chytilova?rubricId=1&magazineId=15>
- MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-816-3.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- MOREL-MELBOURNE, Pierre. Essai d'unetable du montage. *Bullettin d'IDHEC*, Paříž, č. 9, 1947, s. 4-5.
- MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: a Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. ISBN 18-795-0562-2.
- MURRAY, Timothy. Time @ Cinema's Future: New Media Art and the Thought of Temporality. In: RODOWICK, D. N. (Ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 356–370. ISBN 08-166-5007-1.

- NÁDVORNÍK, Filip. Cinemetrika filmu Intimní osvětlení. *Cinematics* [online]. 1. 2. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13021#.
- NÁDVORNÍK, Filip. Cinemetrika filmu Probuzení. *Cinematics* [online]. 29. 12. 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=12985.
- NASRIN, Mohsen. Cinemetrika filmu Sedmikráska. *Cinematics* [online]. 18. 7. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=14359.
- NAVRÁTIL, Antonín. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974.
- NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu Čest a sláva. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18335#nogo186.
- NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu Nikdo se nebude smát. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18336.
- NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu Pastřák. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18338#.
- NEMEŠKAL, Libor. Cinemetrika filmu Soukromá vichřice. *Cinematics* [online]. 11. 5. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=18337.
- NEMEŠKAL, Libor. Formanův vztah a přístup k ženám v jeho „československém období“. FF UK, 2009. Ročníková práce. Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislava Přádná.
- NEMEŠKAL, Libor. *Možnosti stříhové analýzy – posudek* [posudek vedoucího bakalářské práce]. Zlín, FMK UTB ve Zlíně, 2013.
- NEMEŠKAL, Libor. Práce střihače ve vztahu k organizaci filmového štábu [učební materiály]. Zlín: FMK UTB, 2012.
- NEMEŠKAL, Libor. Stříhová analýza [učební materiály]. Zlín: FMK UTB, 2011.
- NEMEŠKAL, Libor. *Stříhová skladba ve filmech české avantgardy třicátých let 20. století*. Zlín, 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovizu. Vedoucí práce doc. MgA. Ludovít Labík, ArtD.
- NOVÁKOVÁ, Hana. Pětadvacet z nové vlny (navždy zachycených v knihovně warburgovského typu). *Film a doba*, 2011, č. 2–3, s. 69–70.
- ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-246-6.
- PEŠINOVÁ, Zuzana. Cinemetrika filmu 13. revír. *Cinematics* [online]. 15. 1. 2014 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=15601.

- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.
- PROSINCOVÁ, Alexandra a Hana NAVRÁTILOVÁ. *Filmový kalendář 1990*. Praha: Československý filmový ústav, 1989.
- PŘÁDNÁ, Stanislava. Česká nová vlna. „Outsideři“ v českém filmu 60. let. Praha: FF UK, 2006–2007. Soubor přednášek.
- PŘÁDNÁ, Stanislava. Hynek Bočan. Praha: FF UK, 20. 3. 2007. Přednáška.
- PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.
- PTÁČEK, Luboš. Film a psychoanalýza. *Cinepur*, 2002, č. 21, s. 16–17.
- PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Čefis, 1932.
- RAČUK, Igor a Anton KARBINOŠ. *Fenomén sovětského filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.
- REISZ, Karel a Gavin MILLAR. *The Technique of Film Editing*. MA: Focal Press, 2010. ISBN 978-0-240-52185-5.
- RHODE, Eric Rhode a Gabriel PEARSON. Cinema of Appearance. *Sight and Sound*, podzim 1961.
- Seznamy studentů a pedagogů FAMU v letech 1951–2005* [online]. 21. 4. 2005 [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/historie/pedagogove-a-absolventi-1951-2005/>.
- SKUPA, Lukáš. *Česká kinematografie pod dohledem cenzury: Případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Brno, 2011. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.
- SNYDER, Blake. *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting you'll Ever Need*. Studio City, CA: M. Wiese Productions, 2005. ISBN 19-329-0700-9.
- STRÁNSKÝ, Jiří. Hynek Bočan a Jiří Stránský: Nebýt jedné lavičky na Žofíně. *Xantypa*, 2014, červenec-srpen, 20. roč., s. 50–53.
- SVATONOVÁ, Kateřina. *Neoformalismus a textová analýza* [učební text]. Praha: FF UK, 2007.
- SVITÁK, Ivan. Hrdinové odcizení. Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, únor, s. 60–67.
- SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978-80-7004-132-1.
- SZCZEPANIK, Petr. *Montáž* [online]. Informační systém Masarykovy univerzity, nepublikovaný článek. 22. 5. 2005 [cit. 2013-11-11].
- SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16–17.
- THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5–6.
- THOMPSON, Kristin. Realismus ve filmu – Zloději kol. *Illuminace*, 2/1998, s. 69–86.

- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. London: Harvard University Press, 1999. ISBN 06-748-3975-7.
- THOMPSON, Roy a Christopher J. BOWEN. *Grammar of the Edit*. Oxon: Focal Press, 2013. ISBN 978-0-240-52600-3.
- TIMOSCHENKO, Stephen P. *Film-Kunst und Film-Schnitt*. Berlín: Lichtbild-Bühne, 1928.
- TOTARO, Donato. *André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context* [online]. Přeložil Libor Nemeškal. 31. 7. 2003 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html.
- RAJNOŠEK, Leo. Dvě publikace z oblasti filmové vědy. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, 1965, D12, s. 211–212.
- Rozhovor Jana Rosáka s Hynkem Bočanem. *Tandem* [online]. 23. 11. 2012 [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/kraje/tandem/zprava/hynek-bocan-reziser--1141623>.
- VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982.
- VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2. opravené vydání. Praha: AMU, 2000. ISBN 80-85883-58-9.
- VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 80-7331-039-2.
- VORÁČ, Jiří. Intimní osvětlení. Komika a lyrika banality. *Film a doba*, 2003, léto, č. 2, s. 68.
- WEHRENBURG, Jakub a Hynek BOČAN. *Moje cesta zdivočelou zemí aneb S čerty nebyly žerty*. Praha: Česká televize, 2012. ISBN 978-80-7404-096-2.
- WHEATLEY, Catherine a Tim BARNARD. *Michael Haneke's Cinema: the Ethic of the Image*. New York: Berghahn Books, 2009. ISBN 978-184-5455-576.
- Záhada hlavolamu. Seznamte se s partou Rychlých šípů a navštivte záhadná Stínadla. *Serialzone* [online]. 13. 9. 2012 [cit. 2015-04-18]. Dostupné z: <http://www.serialzone.cz/serial/zahada-hlavolamu/>.
- ZAPLETAL, Miloš. Zdeněk Pololáník a Žert. *Film a doba*, 2011, č. 2–3, s. 73.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-80-7309-573-4.

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obr. 2.1: Ukázka rozboru montážních vztahů mezi záběry filmu *Křižník Potěmkin* (1925, R: Sergej Ejzenštejn).
- Obr. 2.2: Detailní studie sekvence filmu *Alexandr Něvský* (1938, R: Sergej Ejzenštejn, Dmitrij Vasiljev).
- Obr. 2.3: Bazinův rozbor scény filmu *Zločin pana Langa* (1936, R: Jean Renoir).
- Obr. 2.4: Metzovy syntagmatické kategorie.
- Obr. 2.5: Diagram „formálních strategií“ dle Gillesse Deleuze.
- Obr. 2.6: Základní typy vztahů mezi záběry dle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.
- Obr. 2.7: Diagram střihové skladby dle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.
- Obr. 2.8: S příchodem digitálních technologií se práce střihače v mnohém proměnila, některé skutečnosti však přetrvaly až dodnes.
- Obr. 2.9: Střiháč – charakteristika profese, složení štábu a jeho hlavní zodpovědnost.
- Obr. 2.10: Základní body náplně práce mistra střihu.
- Obr. 2.11: Třídění vizuální skladby dle Jerzyho Plažewského.
- Obr. 2.12: Východiska a možnosti střihové analýzy dle Davida Lorenze.
- Obr. 2.13: Lorenz – možnosti střihové analýzy: výsledná tabulka vzorových modelů.
- Obr. 2.14: Labík: horizontální a vertikální struktura filmového díla.
- Obr. 2.15: Základní schéma možností střihové analýzy.
- Obr. 2.16: Možnosti střihové analýzy: vertikální struktura.
- Obr. 2.17: Jednostranná prostupnost v rámci charakterizace figur vertikální struktury.
- Obr. 2.18: Příklady využití fotosek při analýze filmu *Čtyři pokoje* (1995, R: Quentin Tarantino).
- Obr. 2.19: Základní a pokročilé rozhraní klasické verze programu Cinematics.
- Obr. 2.20: Rozhraní pokročilé verze počítačového programu Cinematics.
- Obr. 2.21: Porovnání aristotelské struktury s trojaktovou.
- Obr. 2.22: Možnosti střihové analýzy: horizontální struktura.
- Obr. 2.23: Základní diagram struktury příběhu.
- Obr. 2.24: Vzor příběhového diagramu.
- Obr. 2.25: Blake Snyder – beat sheet.
- Obr. 2.26: Příklady rozmanitosti využití a znázornění struktury beatů při analýze díla. Film *Reservoir Dogs* (1992, R: Quentin Tarantino) a trailer k filmu *Prisoners* (2013, R: Denis Villeneuve).
- Obr. 2.27: Diagram chápání obrazu dle Jamese Monaca.

- Obr. 2.28: Vizuální znázornění vertikálního členění s ohledem na úspěch u diváka.
- Obr. 2.29: Limitní hranice dekonstrukce filmového příběhu divákem.
- Obr. 2.30: Limitní možnosti metody stříhové analýzy – celkové schéma.
- Obr. 2.31: Schéma aplikace metody stříhové analýzy do praxe.
- Obr. 3.1: Cinemetrika filmu *13. revír* (1946, R: Martin Frič).
- Obr. 3.2: Cinemetrika filmu *Dnes večer všechno skončí* (1954, R: Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa).
- Obr. 3.3: Experimenty s asociativní montáží ve filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).
- Obr. 3.4: Princip kruhu, živlu ohně a ritualizovaného lidského pudu shlukovat se kolem tohoto životadárného zdroje ve filmu *Skřivánci na niti* (1969, R: Jiří Menzel).
- Obr. 3.5: Sugestivní surrealistické vize subjektivních myšlenek a pocitů hlavního hrdiny filmu *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec).
- Obr. 3.6: Impresionistická rapidmontáž posledních vteřin života Jořky Pyřka ve filmu *Všichni dobří rodáci* (1968, R: Vojtěch Jasný).
- Obr. 3.7: Asociativní skladba analogií i protikladem ve filmu *Křik* (1963, R: Jaromil Jireš).
- Obr. 3.8: Průjezd hlavního hrdiny tunelem jako alegorie přechodu do jeho podvědomí. *Případ pro začínajícího kata* (1969, R: Pavel Juráček).
- Obr. 3.9: Z pohledu stříhové skladby jeden z nejvýznamnějších filmů nejen 60. let, ale i celé české kinematografie – *Spalovač mrtvol* (1968, R: Juraj Herz).
- Obr. 3.10: Cinemetrika filmu *Probuzení* (1959, R: Jiří Krejčík).
- Obr. 3.11: Cinemetrika filmu *Intimní osvětlení* (1965, R: Ivan Passer).
- Obr. 3.12: Objektivizující prvky vnitrozáběrové montáže dialogové scény čtyř postav ve filmu *Černý Petr* (1963, R: Miloš Forman).
- Obr. 3.13: Vnitrozáběrová montáž tvořená pohybem postav ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* (1965, R: Miloš Forman).
- Obr. 3.14: Expoziční scéna filmu *Hoří, má panenko* (1967, R: Miloš Forman).
- Obr. 3.15: Navození intenzivního pocitu obyčejnosti a všednosti v dlouhém záběru filmu *Intimní osvětlení* (1965, R: Ivan Passer).
- Obr. 3.16: Úvodní záběr filmu Jaromila Jireše *Křik* (1963).
- Obr. 3.17: Chaos a řád ve filmu *Černý Petr* (1963, R: Miloš Forman).
- Obr. 3.18: Zdánlivě nesourodá směs pohledů různých velikostí v dlouhém úvodním záběru filmu *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec).
- Obr. 3.19: *Každý den odvahu* (1964, R: Evald Schorm).
- Obr. 3.20: Anarchie svatební noci strážníka Anděla ve snímku *Skřivánci na niti* (1969, R: Jiří Menzel).
- Obr. 3.21: Kontinuálně nekontinuální skladba záběrů dívek zpívajících píseň Oliver Twist ve filmu *Konkurs* (1963, R: Miloš Forman).

- Obr. 3.22: Relativita mládí a pomíjivosti krásy ve filmu *Intimní osvětlení* (1965, R: Ivan Passer).
- Obr. 3.23: *Každý den odvahy* (1964, R: Evald Schorm).
- Obr. 3.24: *Spalovač mrtvol* (1968, R: Juraj Herz).
- Obr. 3.25: Porušení časoprostorové kontinuity ve filmu *Křik* (1963, R: J. Jireš).
- Obr. 3.26: *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).
- Obr. 3.27: Neobvykle naddimenzované využití asociativního ostrého střihu nalezneme například i v dalším alegoricky koncipovaném filmu Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme* (1969).
- Obr. 3.28: Absolutní prolnutí formy a tématu ve filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).
- Obr. 3.29: Jeden z mnoha mozaikovitých přechodů mezi časovými rovinami realizovaných ve filmu *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec).
- Obr. 3.30: *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec).
- Obr. 3.31: *Případ pro začínajícího kata* (1969, R: Pavel Juráček).
- Obr. 3.32: Princip rozostřené časovosti ve filmu *Křik* (1963, R: Jaromil Jireš).
- Obr. 3.33: *Žert* (1968, R: Jaromil Jireš).
- Obr. 3.34: *Postava k podpírání* (1963, R: Jan Schmidt, Pavel Juráček).
- Obr. 3.35: Cinematika filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).
- Obr. 3.36: *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).
- Obr. 3.37: Vliv hnutí cinéma-vérité ve filmu *Postava k podpírání* (1963, R: Jan Schmidt, Pavel Juráček).
- Obr. 3.38: Rozostření hranic mezi historickými fakty a fikcí ve střihem dynamizovaných fotografiích jedné z úvodních scén filmu *Ostře sledované vlaky* (1966, R: Jiří Menzel).
- Obr. 3.39: Dynamizace scény svádění sériemi jednookénkových záběrů motýlích sbírek ve filmu *Sedmikrásky* (1966, R: Věra Chytilová).
- Obr. 3.40: Rytmická fragmentární skladba filmu *Spalovač mrtvol* (1968, R: Juraj Herz).
- Obr. 3.41: Tvůrčí spolupráce režiséra a střihače. Martin Frič s Janem Kohoutem při střihové postprodukci v 60. letech.
- Obr. 3.42: Nejstarší generace střihačů v české kinematografii 60. let Antonín Zelenka, Jan Kohout a Josef Dobřichovský.
- Obr. 3.43: Všestranně založený střihač Miroslav Hájek.
- Obr. 3.44: Střední generace střihačů filmů české nové vlny Jiřina Lukešová, Zdeněk Stehlík a Jaromír Janáček.
- Obr. 3.45: Filmový teoretik a pedagog střihové skladby Jan „Fajfka“ Kučera.
- Obr. 3.46: Josef Valušiak.
- Obr. 3.47: *Vzpomínka na tři rána v českém lese* (1966, R: Ivan Balad'a).
- Obr. 3.48: Středometrážní hraný film *Pasiáns* (1969, R: Jan Matějovský).
- Obr. 3.49: *Les* (1969, R: Ivan Balad'a).

- Obr. 3.50: Bočanova první zkušenost s realizací filmu. Dětská herecká role ve snímku *Olověný chléb* (1953, R: Jiří Sequens).
- Obr. 3.51: Rozhodnutí o přijetí na FAMU.
- Obr. 3.52: Milan Kundera se svou ženou, vedoucí pedagog ročníku Hynka Bočana Miroslav Hubáček, režisér Karel Krška při praktické výuce.
- Obr. 3.53: Studentský dokumentární snímek Hynka Bočana *Vodící pes* (1958).
- Obr. 3.54: *Nenávist* (1960, R: Hynek Bočan).
- Obr. 3.55: Hynek Bočan jako pomocný režisér ve filmu Jana Němce *Démanty noci* (1964, R: Jan Němec).
- Obr. 3.56: Herecké zkoušky a oslava úspěchů filmu *Nikdo se nebude smát* na XIV. MFF v Mannheimu 1965.
- Obr. 3.57–3.65: *Nikdo se nebude smát* (1965, R: Hynek Bočan).
- Obr. 3.66: Cinematika filmu *Nikdo se nebude smát*.
- Obr. 3.67: *Nikdo se nebude smát* (1965). Příběhový diagram.
- Obr. 3.68: Pracovní snímek z natáčení filmu *Soukromá vichřice* (1967).
- Obr. 3.69–3.79: *Soukromá vichřice* (1967, R: Hynek Bočan).
- Obr. 3.80: Cinematika filmu *Soukromá vichřice*.
- Obr. 3.81: *Soukromá vichřice* (1967). Příběhový diagram.
- Obr. 3.82: Natáčení filmu *Čest a sláva* (1968).
- Obr. 3.83–3.90: *Čest a sláva* (1968, R: Hynek Bočan).
- Obr. 3.91: Cinematika filmu *Čest a sláva*.
- Obr. 3.92: *Čest a sláva* (1968). Příběhový diagram.
- Obr. 3.93: Natáčení filmu *Past'ák* (1969/1990).
- Obr. 3.94–3.104 : *Past'ák* (1969/1990, R: Hynek Bočan).
- Obr. 3.105: Cinematika filmu *Past'ák*.
- Obr. 3.106: *Past'ák* (1969/1990). Příběhový diagram.
- Obr. 3.107–3.108 : *Tábor Černého delfína* (1966).
- Obr. 3.109: *Záhada hlavolamu* (1969).
- Obr. 3.110: Výběr tvorby střihače Zdeňka Stehlíka ze 40. a 50. let.
- Obr. 3.111: „Dvorní“ střihač Hynka Bočana v 60. letech Zdeněk Stehlík.
- Obr. 3.112: Průběh cinematriky filmů *Nikdo se nebude smát*, *Soukromá vichřice*, *Čest a sláva* a *Past'ák*.
- Obr. 3.113: *Čest a sláva* (1968).
- Obr. 3.114: Atmosféra bezvýchodnosti a pesimismu v „černém“ filmu *Past'ák*.
- Obr. 3.115–3.116: *Nikdo se nebude smát* (1965).
- Obr. 3.117–3.118: *Soukromá vichřice* (1967).
- Obr. 3.119: *Čest a sláva* (1968).
- Obr. 3.120: *Nikdo se nebude smát* (1965).
- Obr. 3.121: *Soukromá vichřice* (1967).
- Obr. 3.122–3.123: *Past'ák* (1969/1990).
- Obr. 3.124: Hynek Bočan – představitel české nové vlny 60. let.
- Obr. P.1–P.4: Dokumentace realizace filmu *Záhada hlavolamu* (2012).

SEZNAM TABULEK

- Tabulka 2.1 Ideální struktura rozložení beatů dle Snydera při aplikaci na průměrnou délku filmu české nové vlny.
- Tabulka 2.2 Možnosti stříhové analýzy: Výsledná tabulka kritérií diváckého hodnocení.
- Tabulka 3.1 Uvádění režisérů československé nové vlny ve vybraných textech.
- Tabulka 3.2 Počet celovečerních filmů v produkci Filmového studia Barrandov realizovaných jednotlivými střihači v letech 1963–1969.
- Tabulka 3.3 Porovnání cinemetrických měření filmů režiséra Hynka Bočana.
- Tabulka 3.4 Porovnání beat sheetů filmů režiséra Hynka Bočana.
- Tabulka 3.5 Porovnání příběhových diagramů filmů režiséra Hynka Bočana.
- Tabulka 3.6 Porovnání diváckého hodnocení filmů režiséra Hynka Bočana.
- Tabulka P.1 Výsledné rozdělení seriálu *Záhada hlavolamu* na díly.
- Tabulka P.2 Analýza spoilerů seriálu a utváření struktury filmu.

PŘÍLOHY

Příloha A: Přepis výpisků z projekce filmu *Nikdo se nebude smát* (1965)

Titulková sekvence: nadhled na zasněženou rozkopanou pražskou ulici – prolínačky s chodícími lidmi.

Expozice. Mísení vtipu s postřehy (úvod – stylizovaný pohled na realitu – nadhled na zasněženou pražskou uličku, cvičící muž při změně programu).

Opakování řady prvků v klíčových intervalech. Naučená cesta kolem výkopu, cvičící muž. Využití principu založeného na repetičích a obměnách. Problematika formálnosti a dodržení tohoto principu. Analýza prostoru – často pouze zástupné fragmenty (nohy s kufrem, nohy „oběšence“...) – často vyznívají humorně.

Expozice prostředí, postav, filmového prostoru ulice apod. skrze pošťáka, dívku s kufrem a kluka se sáňkami a sněhulákem. Filmový prostor – technik pod traktorem, který přestože nevidí, kdo prochází, všechny zdraví, prodejna pivo-víno, oproti níž stojí okno se zdravícím starším párem, novinový stánek, mlékárna, výkop, pohled ze sportovcova okna. Pozorovatelský pohled na ulici x pohled skrze postavu sportovce.

Repetice – nadhled na vyšlapanou cestičku kolem výkopu.

Konec hlavní expoziční části: rozhovor mezi Klímou a malířem, který Klíma uzavře slovy: „Když já si hrozně nerad něco vymejším“.

Hravost v poetických pasážích, umírněnost v dialogových. Sportovec – oběšenec, obrácená televize (televize, různá témata, reflexe dobového média).

Zápletka: dopis od Josefa Zátareckého.

Klára sama doma – poetické, pomoc dramaturgii, impresionistická pasáž x zasněžený moment shozen stínovým divadlem striptýzu.

1. bod zvratu: První setkání se Zátareckým: „ta studie má pro mě doslova životní význam“.

Klíma s Klárou v klubu – cinéma verité, dokumentární zachycení lidí i rozhovoru.

Střed filmu – Klíma nachází studii a zjišťuje, že není dobrá – podnět pro sérii lži (scéna s otcem v hospodě).

Ústní konfrontace a hádka se Zátareckým.

Darkest point – Klára přichází na univerzitu s kufrem X svižná a hravá sekvence z matějské pouti X odchod z pouti.

Dohrání motivů prostředí – cesta z pouti domů.

Schůze výboru – absurdity, nemožnost jakéhokoliv odvolání.

Párty studentů – dlouhá jízda po místnosti, dobové výstřelky mladé generace.

Pátrání po Kláře – sebereflektivní zjištění informací.

Rozhovor s otcem – socialismus s lidskou tváří.

2. bod zvratu – Rozhovor s paní Zátareckou – Klímovo doznání.

Konec – ztráta lehkosti, otevřený konec, Klíma v bytě – zapře se do telefonu Kláře, leží na pohovce, podívá se na práci.

SEZNAM PUBLIKAČNÍ, PROJEKTOVÉ A TVŮRČÍ ČINNOSTI AUTORA (2011-2015)

Publikační činnost

- NEMEŠKAL, Libor (Ed.). *Není doktor jako doktor. Smysl doktorského studia v uměleckých oborech*. Zlín: FMK UTB, 2014, 22 s.
- NEMEŠKAL, Libor. FMC – Candidate Member Presentation. *Previsualization*. USA, Focal Press, 2014, s. 42-55.
- NEMEŠKAL, Libor. Zlínská animace expanduje na zahraniční trh. *25fps*, 21. 2. 2014.
- LAMPEROVÁ, Marta a Libor NEMEŠKAL. Pravidla segmentu Audiovize pro rok 2013. Praha: RUV, 2014, 25 s.
- NEMEŠKAL, Libor. Jaká je budoucnost transmédií? *25fps*, 3. 10. 2013.
- BARTOŠOVÁ, Michaela a Libor NEMEŠKAL. Letní kino znamená společenský zážitek. *Zlínský deník*, 23. 7. 2013.
- NEMEŠKAL, Libor. Svaz československých divadelních a televizních umělců. In KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011, 888 s. ISBN 978-80-200-2019-2.

Žádosti o akreditaci

- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o akreditaci oboru habilitačního řízení a řízení ke jmenování profesorem v oboru Multimédia a design*. Zlín, 2014, 35 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace neudělena.
- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o prodloužení akreditace doktorského studijního programu Výtvarná umění, obor Multimédia a design*. Zlín, 2014, 100 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace prodloužena do 31. 5. 2022.
- NEMEŠKAL, Libor. *CILECT Application for Institutional Membership*. Zlín, 2013, 49 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Žádost schválena.
- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o rozšíření akreditace bakalářského studijního programu Teorie a praxe audiovizuální tvorby, obor Audiovizuální tvorba*. Zlín, 2012, 177 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace schválena do 31. 12. 2020.
- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o rozšíření akreditace magisterského studijního programu Teorie a praxe audiovizuální tvorby, obor Audiovizuální tvorba*. Zlín, 2012, 93 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace schválena do 31. 12. 2020.

- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o prodloužení akreditace bakalářského studijního programu Teorie a praxe audiovizuální tvorby, obor Animovaná tvorba*. Zlín, 2012, 130 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace prodloužena do 31. 12. 2020.
- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o prodloužení akreditace bakalářského studijního programu Teorie a praxe audiovizuální tvorby, obor Produkce*. Zlín, 2012, 127 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace prodloužena do 31. 12. 2020.
- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o prodloužení akreditace magisterského studijního programu Teorie a praxe audiovizuální tvorby, obor Animovaná tvorba*. Zlín, 2012, 58 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace prodloužena do 31. 12. 2020.
- JANÍKOVÁ, Jana a Libor NEMEŠKAL. *Žádost o prodloužení akreditace magisterského studijního programu Teorie a praxe audiovizuální tvorby, obor Produkce*. Zlín, 2012, 66 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Akreditace prodloužena do 31. 12. 2020.

Vedení a oponentura kvalifikačních prací

- BLÁHA, Miroslav. 1. TČ: *Střih studiových televizních pořadů „Medúza“*. 2. PČ: *Škodovkou - střih*. Zlín, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- CVRKAL, Vojtěch. 1. TČ: *Vývoj střihové skladby českých hip-hopových videoklipů*. 2. PČ: *Tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- DVOŘÁČKOVÁ, Hana. 1. TČ: *Žánrová ikonografie v rámci střihové skladby*. 2. PČ: *Erikit – střih*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD., MgA. Libor Nemeškal. Oponent práce: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
- HOGHOVÁ, Gabriela. 1. TČ: *ŽDramaturgie střihové skladby v dokumentárním filmu*. 2. PČ: *Medzi nami – střih*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD. Oponenti práce: MgA. Libor Nemeškal, Mgr. Roman Vávra.
- KAŠPAR, Tomáš. 1. TČ: *Přístup k formátu televizního pořadu Tečka páteční noci*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše

- Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize.
Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- KLADNÍČEK, Lukáš. 1. TČ: *Struktura filmových trailerů Mystic River, Gran Torino a Prisoners*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- LANKOČÍ, Štěpán Josef. 1. TČ: *Střih přenosů pro komunitní nekomerční médium a pro komerční nebo veřejnoprávní médium*. 2. PČ: *Bez šance (R: Svatava Měrková, 2014), střihová skladba*. Zlín, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD. Oponent práce: MgA. Libor Nemeškal.
- LORENZ, David. 1. TČ: *Možnosti střihové analýzy*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- LUKÁČ, Milan. 1. TČ: *Porovnání kontinuálního a nekontinuálního vyprávění ve filmech Quentina Tarantina*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- MAJTÁN, Miroslav. 1. TČ: *Filmový čas ve střihové dramaturgii*. 2. PČ: *Dokumentární film, délka min. 10 min., střihová skladba*. Zlín, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD. Oponent práce: MgA. Libor Nemeškal.
- ORSAVA, Michal. 1. TČ: *King Kong: Analýza vývoje užití vizuálních efektů ve filmech*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- PLAŠIRYBOVÁ, Lucie. 1. TČ: *Střih televizních sportovních přenosů*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- STEJSKAL, Jiří. 1. TČ: *Rozbor hraného filmu „Je třeba zabít Sekala“*. 2. PČ: *Dokumentární film – střih*. Zlín, 2011. Magisterská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a

- audiovize. Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Gregor, doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD. Oponent: MgA. Libor Nemeškal.
- ŠEREŠ, Lukáš. 1. TČ: *Žánrové filmy české kinematografie v 21. století*. 2. PČ: *Loutkový animovaný film „První rybka“ – střih*. Zlín, 2013. Magisterská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: doc. MgA. Ľudovít Labík, ArtD. Oponent práce: MgA. Libor Nemeškal.
- ŠIMEK, Pavel. 1. TČ: *VJ scéna v České republice*. 2. PČ: *Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- VALTR, Matěj. 1. TČ: *Práce s napětím prostřednictvím délky záběrů ve filmech Alien a Aliens*. 2. PČ: *Tematický soubor audiovizuálních děl, délka min. 10 min., střih*. Zlín, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.
- VESELÝ, Filip. 1. TČ: *Střih v sekvenčních technologiích a jeho rozdíly v rámci forem*. 2. PČ: *Amputace – střih*. Zlín, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav animace a audiovize. Vedoucí práce: MgA. Libor Nemeškal.

Citovanost v odborných textech

- CZESANY DVOŘÁKOVÁ, Tereza. *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Praha, 2011. Disertační práce. Karlova univerzita, Filosofická fakulta, Katedra filmových studií. Vedoucí práce: doc. PhDr. Ivan Klimeš.
- KACHLÍK, Pavel. *Problematika vzniku a podpory tvůrčích skupin 50. a 60. let 20. století se zaměřením na brněnské reálie*. Brno, 2013. Magisterská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Mgr. Viktor Pantůček.
- LUJKOVÁ, Květa. *Historie Střední průmyslové školy filmové v Čimelicích. 25fps* [online]. 2012 [cit. 2013-05-27]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/historie-spsf-cimelice-1/>.
- LUJKOVÁ, Květa. *Výchova filmových kádrů: Historie Střední průmyslové školy filmové*. Brno, 2013. Magisterská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.
- SIKORA, Michal. *Mapování scény nezávislého filmu v ČR*. Brno, 2013. Magisterská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce: Mgr. Luděk Havel.

Realizované projekty a grantová činnost

- 2015: *Differences in Film Editing Education Processes*, Fulbright-Masaryk Scholarship, hlavní řešitel
- 2015: *Euro-Anime* (Volda University College), Erasmus+, Strategic Partnerships, spoluřešitel
- 2014: *Registr uměleckých výstupů* (AMU v Praze), MŠMT, Fond F, hlavní řešitel za FMK
- 2014: *UTB Shorts 2014*, IGA FMK, hlavní řešitel
- 2014: *Studentská vědecká konference*, IGA UTB, spoluřešitel
- 2014: *Rozvoj systémů umělecké tvůrčí činnosti* (JAMU v Brně), MŠMT, Fond F, hlavní řešitel
- 2014: *Inovace předmětu Praxe v oboru*, MŠMT, Institucionální projekty, hlavní řešitel
- 2014: *Previsualization*, IGA FMK, hlavní řešitel
- 2012-2014: *FIND: Film Industry Internship Project* (MU v Brně), EU Structural Funds, koordinátor
- 2013: *Konsorciem VŠ: analýza a implementace spolupráce a sdílení kapacit* (UP v Olomouci), MŠMT, Centrální rozvojové projekty, koordinátor za FMK
- 2013: *Visegrad Exchange Forum* (AniFest s.r.o.), Visegrad Fund, spoluřešitel za FMK
- 2012-2013: *Uvádění studentských děl na filmových festivalech a přehlídkách*, IGA UTB, hlavní řešitel
- 2012-2013: *What's Up After Uni?* (Volda University College), Erasmus IP, spoluřešitel
- 2012: *Visegrad Animation Film Collection 2009 – 2012* (AniFest s.r.o.), Visegrad Fund, spoluřešitel
- 2011: *Intercultural Dimension in European Documentary Film Production* (Akadémia umení v Banskej Bystrici), Erasmus IP, spoluřešitel

Tvůrčí činnost

- 2015: *EXPO 2015 Czech Pavilion*, industry, 3 min., R: Jan Hubáček, střih
- 2015: *Madeleine*, animovaný film, 8 min., R: Michaela Lovecká, střih, dramaturgie
- 2015: *Posedlost / The Possession*, dokumentární film, 26 min., R: Jakub Machala, střih
- 2015: *Bare Bear – showreel 2015*, showreel, 1 min, Bare Bear Studio, střih
- 2015: *Česká filmová avantgarda / Czech Film Avant-Garde*, dokumentární film, 61 min, režie, produkce
- 2014: *Spot UTB*, animovaná reklama, 45 sec, střih, produkce

2014: *Krasty a moucha: Seznámení*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Krasty a moucha: Buřt*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Krasty a moucha: Vánoce*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Krasty a moucha: Bruslení*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Pojď se mnou*, animovaný film, 11 min, R: Michele Odehnalů, střih

2014: *Pečený sněhulák – znělka*, 1 min, R: Jakub Kohák, střih

2014: *Zrůdička / The Little Freak*, animovaný film, 6 min, R: Iveta Kotačková, střih

2014: *Coffee Time*, animovaný film, 8 min, R: Monika Hrdličková, střih

2014: *Silent Suffer*, reklama, 2 x 30 sec, Bare Bear Studio, střih

2014: *Výroba tvarůžků*, industry video, 6 min, AV Centrum, R: Petr Babinec, střih

2014: *CESTI – promyšlené cesty*, industry video, 5 min, Bare Bear Studio, R: Radovan Surý, střih

2014: *Bare Bear – showreel 2014*, showreel, 1 min, Bare Bear Studio, střih

2014: *TA Compact P*, reklamní spot, 4 min, IS Produkce, R: Petr Babinec, střih

2014: *UTB Shorts 2014*, animovaná znělka, produkce, režie

2014: *30 portrétů*, TV pořad, RTVS, R: Jakub Machala, střih

2013: *Odd*, animovaný film, 6 min, R: Adéla Kovářová, střih

2013: *Our School in a Nutshell*, animovaná reklama, 1 min, R: Veronika Szemlová, střih

2013: *AZ Europáček*, TV reklama, 30 sec, IS Produkce, R: Petr Babinec, střihová supervize

2013: *Airport Prague*, industry video, 2 min, Bare Bear Studio, střihová supervize

2013: *Czech Airlines Safety Video*, safety video, 3 min, InTwo Studio, dramaturgie

2013: *Lovebook*, animovaný film, 9 min, FAMU, R: Hana Kotlářová, střih

2013: *(A)wake*, dokumentární film, 21 min, R: J. Machala, střih, dramaturgie

2012: *Marie*, dokumentární / fantasy, R: Martin Smékal, střih

2012: *Depilace*, animovaný videoklip, 4 min, R: Petra Hlaváčková, střih

2012: *Poslední den spolu / The Last Day Together*, drama, 14 min, R: Jakub Machala, střih

2012: *Problémy*, komedie, 23 min, R: Aneta Beránková, střih

2012: *IFF Laulasmaa - spot*, reklamní spot, 1 min, režie, střih

2012: *Buty - Píseň práce*, videoklip, 6 min, Supraphon, R: Jan Bártek, Jakub Machala, střih

2012: *O šunce / The Ham Story*, animovaný film, 6 min, R: E. Chytková, střih

- 2012: *Kde rostou motýli?*, animovaný film, Kouzelná, R: V. Macurová, střih
- 2011: *Jsme (si) jedno / We Do Not Care About Anyone*, animovaný film, 5 min, R: Eva Marková, střih
- 2011: *Cookies*, animovaný film, 6 min, R: Antonie Urbancová, střih
- 2011: *Cesta domů / The Road Home*, dokumentární film, 28 min, R: Tereza Bílová, střih
- 2011: *Dřepy v peří*, komedie, 20 min, R: Jakub Machala, střih
- 2011: *Dům 66b / The House 66b*, fantasy, 23 min, R: Jiří Fabík, střih
- 2011: *KOMA - výroba*, industry video, 3 x 2 min, KOMA, R: Jan Hubáček, střih
- 2011: *Výhled / The View*, animovaný film, 7 min, R: Milan Ondruch, Jaroslav Mrázek, střih
- 2011: *Srdcová dáma / The Queen of Hearts*, animovaný film, 6 min, Kouzelná, R: Dita Krčová, střih
- 2011: *Romeo a Julie / Romeo and Juliet*, animovaný film, 6 min, R: Hana Kotlářová, střih
- 2011: *Guláš*, komedie, 26 min, JAMU v Brně, R: Tereza Adámková, střih

Seznam výstupů evidovaných do RUV (2011-2014)

| Id | Název v originále | Kód kategorie | Druh činnosti |
|-----------|-----------------------------|----------------------|----------------------------|
| 465 | Nesejdeš z cesty | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 294 | Romeo a Julie | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 321 | Srdcová dáma | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 2509 | Výhled | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 324 | Jsme (si) jedno | CMY | Střihová skladba (střihač) |
| 557 | Cesta domů | BLX | Střihová skladba (střihač) |
| 4598 | [A]wake | CLY | Dramaturgie (dramaturg) |
| 2 | Problémy | CLZ | Střihová skladba (střihač) |
| 293 | Píseň práce | CMY | Střihová skladba (střihač) |
| 10230 | UTB Shorts 2014 – znělka | DMZ | Režie (režisér) |
| 4579 | Kde rostou motýli? | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 10235 | Milostný deník | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 4576 | O šunce | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 10204 | Ty se máš! | BMX | Střihová skladba (střihač) |
| 8158 | AZ Europáček | CMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 10231 | Krasty a moucha: Setkání | CMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 4591 | Our School in a Nutshell | CMX | Střihová skladba (střihač) |
| 10239 | Pečený sněhulák – znělka | CMY | Střihová skladba (střihač) |
| 10236 | CESTI - promyšlené cesty | DMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 10232 | Krasty a moucha: Bruslení | DMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 10233 | Krasty a moucha: Buřt | DMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 10234 | Krasty a moucha: Vánoce | DMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 10238 | Olomoucké tvarůžky – výroba | DMZ | Střihová skladba (střihač) |
| 10237 | TA-COMPACT-P | DMZ | Střihová skladba (střihač) |

ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA

Osobní údaje

Jméno a příjmení, titul: Libor Nemeškal, MgA.

Datum narození: 2. 1. 1984

Adresa: Březnice E501, 760 01 Březnice

Vzdělání

2011-dosud: Multimédia a design, FMK UTB ve Zlíně, doktorský studijní program

2009-2011: Stříhová skladba, FMK UTB ve Zlíně, MgA.

2008-2011: Filmová studia, FF UK v Praze, magisterský studijní program

2004-2008: Filmová historie a estetika, UK v Praze, Bc.

2001-2003: Gymnázium E. Beneše v Kladně

1999-2000: Gymnázium Kolín

Odborná praxe

2013-dosud: Bare Bear Studio, producent, střihač

2011-dosud: UTB Shorts, výkonný producent

2010-dosud: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, akademický pracovník

2003-dosud: zakázkový střih (videoklipy, reklamní spoty a industry filmy)

2013-2014: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, proděkan pro tvůrčí činnost

2012-2013: InTwo Studio, producent, střihač

2011-2013: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Ústav animace a audiovizu, ředitel

2010-2011: TV Studio Špilberg, externí střihač

2009: Letní filmová škola Uherské Hradiště, editor

2008-2010: IFSF Zlatý voči, výkonný producent

2006-2009: MovieWorld s.r.o., sales agent

2006-2008: IFSF Zlatý voči, umělecký ředitel

2004-2006: PZ Media, externí kameraman, střihač

Členství a aktivity v profesních organizacích a asociacích

2015-dosud: AFS - Asociace filmových střihačů a střihaček, člen

2014-dosud: Television Think Tank, člen

2013-dosud: The *International* Association of Film and Television Schools
CILECT, delegát za FMK

2013-dosud: European Film Editors Society, člen

2012-dosud: Registr uměleckých výstupů ČR, Segment Film/Audiovizu, člen
rady segmentu

2013-2014: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Interní grantová agentura UTB, člen komise
2013-2014: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Interní grantová agentura FMK, předseda komise
2013-2014: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Akademický senát FMK, stálý účastník
2012-2014: Jameson Empire Awards 2012, 2013, 2014, Done in 60 Seconds, regionální koordinátor
2012-2014: Film Festival Černá věž 2012, 2013, 2014, České Budějovice, člen profesionální poroty
2012: IFF Dobromysl 2012, Dobromysl, Dvůr Králové, člen poroty
2011-2012: Česká společnost pro filmová studia, člen
2008: FAMUfest 2008, Prague, člen studentské poroty
2006: FF Zlatá kazeta 2006, člen poroty
2002-2006: ČKK Praha, člen

Vyučované předměty, přednášky, semináře a workshopy

2011-dosud: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, *Střihová skladba 1-5, Audiovizuální praktika 1-5, Bakalářský projekt, Střih – sekvenční technologie*, garant a pedagog seminářů
2015: *Cut It Out! vol. 1*, Dešná u Zlína, organizace a účast na plenéru oboru Střihová skladba na FMK
2014: *Workshop festivalové distribuce*, Velehrad, spoluúčast na organizaci, workshop
2013-2014: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, *Praxe v oboru*, garant předmětu
2011-2014: Plenéry AAV FMK ve Zlíně (2014: Všemina, 2013: Dešná u Zlína, 2011-2012: Tesák), pedagog plenéru
2011-2014: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, *Seminář k bakalářské práci 1, 2, Střihové programy 3, 4*, pedagog
2013: VŠMU Bratislava, FTF, Slovenská republika, *Možnosti distribuce školních filmů*, masterclass
2013: Cardiff University in Walles, Erasmus IP, *Editing Commercials*, masterclass
2013: Volda University College, Volda, Norsko, *Editing Animation Films*, workshop
2012: Estonian Academy of Arts, Tallinn, Estonsko, Erasmus IP, koordinátor, pedagog
2012: *Editing Commercials*, Laulasmaa, Estonia, masterclass
2011: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovenská republika, Erasmus IP, *Editing Documentary Films*, masterclass

2010-2011: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, *Střih 1, 2*, externí pedagog
2010: *Úvod do střihové skladby*, Malá Skála, Česká republika, workshop
2008-2010: Univerzita Karlova v Praze, FF, *Filmové festivaly - praxe*, vedoucí semináře

Veřejné prezentace, příspěvky na festivalech a konferencích

2015: Finále Plzeň, Plzeň, *Dlouhá noc krátkých filmů*, prezentace, Q & A
2015: Marché du Film Court, ISFF Clermont-Ferrand 2014, Francie, prezentace příspěvku
2014: *Není doktor jako doktor: Smysl doktorského studia v uměleckých oborech*, Velehrad, spoluúčast na organizaci, moderování diskuze
2014: CILECT Congress 2014, Orange County, USA, *Candidate Member Presentation*, prezentace
2014: Flow konference: Radio a TV studies v Čechách a na Slovensku, Olomouc, *Vývoj audiovizuálních produkcí v éře digitálních technologií*, prezentace příspěvku, moderování diskuze
2014: UTB ve Zlíně, *CILECT Programme Presentation*. organizace akce a prezentace 2013: Convergence Conference, New York, USA, aktivní účast na konferenci
2012: Visegrad Accelerator, MFDF Jihlava, aktivní účast na konferenci
2012: Court Métrage Conference, Cannes, France, *UTB Shorts*, prezentace příspěvku
2012: Setkání Audiovizuální klastry, Zlín, *Proč zakládat audiovizuální klastr?*, prezentace příspěvku
2011: British Film Institute, London, Great Britain, *Desider Gross – a "Mysterious" Character of the Czech Cinematography*, prezentace příspěvku

Stáže v zahraničí

2015: Seoul, South Korea, Bare Bear Studio, služební cesta
2015: ISFF Clermont-Ferrand 2014, Clermont-Ferrand, Francie, projekt "UTB Shorts 2015"
2014: CILECT Congress 2014, USA, Orange County, projekt „Previsualization“
2014: Reykjavik, Island, projekt "UTB Shorts 2014"
2014: ISFF Clermont-Ferrand 2014, Clermont-Ferrand, Francie, projekt "UTB Shorts 2014"
2013: Volda University College, Volda, Norsko, Erasmus Mobility
2013: IFF Cannes 2013, Cannes, Francie, projekt "UTB Shorts 2013"
2013: British Film Institute, Londýn, Velká Británie, projekt "UTB Shorts 2013"
2013: New York Film Festival, New York, USA, projekt "UTB Shorts 2013"
2013: Spinnerei Herbstrundgang 2013, Leipzig, Německo
2012: IFF Cannes 2012, Cannes, Francie, projekt "UTB Shorts 2012"

2011: Edwards Language School, British Film Institute, Londýn, Velká Británie, jazykový kurz

1996-1997: Hershey, USA, krátkodobý studijní pobyt

Projekty a grantová činnost

2015: *Differences in Film Editing Education Processes*, Fulbright-Masaryk Scholarship, hlavní řešitel

2015: *Euro-Anime* (Volda University College), Erasmus+, Strategic Partnerships, spoluřešitel

2015: *Česká filmová avantgarda*, IGA FMK, hlavní řešitel (nepodpořeno)

2015: *Once Upon a Time...*, Visegrad Animation Forum 2015, hlavní řešitel (nepodpořeno)

2014: *Registr uměleckých výstupů* (AMU v Praze), MŠMT, Fond F, hlavní řešitel za FMK

2014: *UTB Shorts 2014*, IGA FMK, hlavní řešitel

2014: *Studentská vědecká konference*, IGA UTB, spoluřešitel

2014: *Rozvoj systémů umělecké tvůrčí činnosti* (JAMU v Brně), MŠMT, Fond F, hlavní řešitel

2014: *Konsorcium VŠ: analýza a implementace spolupráce a sdílení kapacit* (UP v Olomouci), MŠMT, Centrální rozvojové projekty, koordinátor za FMK (nepodpořeno)

2014: *Inovace předmětu Praxe v oboru*, MŠMT, Institucionální projekty, hlavní řešitel

2014: *Previsualization*, IGA FMK, hlavní řešitel

2014: *Euro-Anime* (Volda University College), Erasmus+, spoluřešitel (nepodpořeno)

2012-2014: *FIND: Film Industry Internship Project* (MU v Brně), EU Structural Funds, koordinátor

2013: *Konsorcium VŠ: analýza a implementace spolupráce a sdílení kapacit* (UP v Olomouci), MŠMT, Centrální rozvojové projekty, koordinátor za FMK

2013: *Visegrad Exchange Forum* (AniFest s.r.o.), Visegrad Fund, spoluřešitel za FMK

2012-2013: *Uvádění studentských děl na filmových festivalech a přehlídkách*, IGA UTB, hlavní řešitel

2012-2013: *What's Up After Uni?* (Volda University College), Erasmus IP, spoluřešitel

2012: *Visegrad Animation Film Collection 2009 – 2012* (AniFest s.r.o.), Visegrad Fund, spoluřešitel

2011: *Intercultural Dimension in European Documentary Film Production* (Akadémia umení v Banskej Bystrici), Erasmus IP, spoluřešitel

2010: *Zlatý voči 2010*, Ministerstvo kultury ČR, Média a audiovizie, hlavní řešitel

2009: *Zlatý voči 2009*, Ministerstvo kultury ČR, Média a audiovize, hlavní řešitel

Publikační činnost

NEMEŠKAL, Libor (Ed.). *Není doktor jako doktor. Smysl doktorského studia v uměleckých oborech*. Zlín: FMK UTB, 2014, 22 s.

NEMEŠKAL, Libor. FMC – Candidate Member Presentation. *Previsualization*. USA, Focal Press, 2014, s. 42-55.

NEMEŠKAL, Libor. Zlínská animace expanduje na zahraniční trh. *25fps*, 21. 2. 2014.

LAMPEROVÁ, Marta a Libor NEMEŠKAL. Pravidla segmentu Audiovize pro rok 2013. Praha: RUV, 2014, 25 s.

NEMEŠKAL, Libor. Jaká je budoucnost transmédií? *25fps*, 3. 10. 2013.

NEMEŠKAL, Libor. Letní kino znamená společenský zážitek. *Zlínský deník*, 23. 7. 2013.

NEMEŠKAL, Libor. Svaz československých divadelních a televizních umělců. In KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011, 888 s. ISBN 978-80-200-2019-2.

NEMEŠKAL, Libor. A viděl jsem sperma kanout z očí jeho aneb „Toto není žena a toto je muž“. *Média a dokument*. Jihlava: MFDF Jihlava, 2009.

NEMEŠKAL, Libor. Věra Chytilová: Čas je neúprosný, České milování, Chytilová versus Forman, Hrst vrásek, Ráj srdce, Trója v proměnách času, Zelená ulice. *Katalog LFŠ v UH*, 2009.

NEMEŠKAL, Libor. Pixilace. *Cinepur*, no. 52. Prague, 2007, s. 24-25.

Tvůrčí činnost

2015: *EXPO 2015 Czech Pavilion*, industry, 3 min., R: Jan Hubáček, střih

2015: *Madeleine*, animovaný film, 8 min., R: Michaela Lovecká, střih, dramaturgie

2015: *Posedlost / The Possession*, dokumentární film, 26 min., R: Jakub Machala, střih

2015: *Bare Bear – showreel 2015*, showreel, 1 min, Bare Bear Studio, střih

2015: *Česká filmová avantgarda / Czech Film Avant-Garde*, dokumentární film, 61 min, režie

2014: *Spot UTB*, animovaná reklama, 45 sec, střih, produkce

2014: *Krasty a moucha: Seznámení*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Krasty a moucha: Buřt*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Krasty a moucha: Vánoce*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Krasty a moucha: Bruslení*, animovaný TV Seriál, 2 min, Bare Bear Studio, střih, dramaturgie

2014: *Pojď se mnou*, animovaný film, 11 min, R: Michele Odehnalů, střih

2014: *Pečený sněhulák – znělka*, 1 min, R: Jakub Kohák, střih

2014: *Bare Bear – showreel 2014*, showreel, 1 min, Bare Bear Studio, střih

2014: *Zrůdička / The Little Freak*, animovaný film, 6 min, R: Iveta Kotačková, střih

2014: *Coffee Time*, animovaný film, 8 min, R: Monika Hrdličková, střih

2014: *Silent Suffer*, reklama, 2 x 30 sec, Bare Bear Studio, střih

2014: *Výroba tvarůžků*, industry video, 6 min, AV Centrum, R: Petr Babinec, střih

2014: *CESTI – promyšlené cesty*, industry video, 5 min, Bare Bear Studio, R: Radovan Surý, střih

2014: *TA Compact P*, reklamní spot, 4 min, IS Produkce, R: Petr Babinec, střih

2014: *UTB Shorts 2014*, animovaná znělka, produkce, režie

2014: *30 portrétů*, TV pořad, RTVS, R: Jakub Machala, střih

2013: *Odd*, animovaný film, 6 min, R: Adéla Kovářová, střih

2013: *Our School in a Nutshell*, animovaná reklama, 1 min, R: Veronika Szemlová, střih

2013: *AZ Europáčik*, TV reklama, 30 sec, IS Produkce, R: Petr Babinec, střihová supervize

2013: *Airport Prague*, industry video, 2 min, Bare Bear Studio, střihová supervize

2013: *Czech Airlines Safety Video*, safety video, 3 min, InTwo Studio, dramaturgie

2013: *Lovebook*, animovaný film, 9 min, FAMU, R: Hana Kotlářová, střih

2013: *(A)wake*, dokumentární film, 21 min, R: Jakub Machala, střih, dramaturgie

2012: *Marie*, dokumentární / fantasy, R: Martin Smékal, střih

2012: *Depilace*, animovaný videoklip, 4 min, R: Petra Hlaváčková, střih

2012: *Poslední den spolu / The Last Day Together*, drama, 14 min, R: Jakub Machala, střih

2012: *Problémy*, komedie, 23 min, R: Aneta Beránková, střih

2012: *IFF Laulasmaa - spot*, reklamní spot, 1 min, režie, střih

2012: *Buty - Píseň práce*, videoklip, 6 min, Supraphon, R: Jan Bártek, Jakub Machala, střih

2012: *O šunce / The Ham Story*, animovaný film, 6 min, R: Eliška Chytková, střih

2012: *Kde rostou motýli?*, animovaný film, Kouzelná, R: Vladka Macurová, střih

2011: *Jsmě (si) jedno / We Do Not Care About Anyone*, animovaný film, 5 min, R: Eva Marková, střih

2011: *Cookies*, animovaný film, 6 min, R: Antonie Urbancová, střih

2011: *Cesta domů / The Road Home*, dokumentární film, 28 min, R: Tereza Bílová, střih

2011: *Dřepy v peří*, komedie, 20 min, R: Jakub Machala, střih

2011: *Dům 66b / The House 66b*, fantasy, 23 min, R: Jiří Fabík, střih

2011: *KOMA - výroba*, industry video, 3 x 2 min, KOMA, R: Jan Hubáček, střih

2011: *Výhled / The View*, animovaný film, 7 min, R: Milan Ondruch, Jaroslav Mrázek, střih

2011: *Srdcová dáma / The Queen of Hearts*, animovaný film, 6 min, Kouzelná, R: Dita Krčová, střih

2011: *Romeo a Julie / Romeo and Juliet*, animovaný film, 6 min, R: Hana Kotlářová, střih

2011: *Guláš*, komedie, 26 min, JAMU v Brně, R: Tereza Adámková, střih

2011: *Nesejdeš z cesty / You Shall Not Leave the Way*, animovaný, 7 min, R: Veronika Szemlová, střih

2011: *Romance rytířské doby*, fantasy, 29 min, R: Jan Hubáček, střih

2011: *7. ledna se bude tančit všude*, dokumentární film, režie, střih

2011: *Vyšší princip / Higher Pricipal*, experimentální, R: Jakub Machala, mistr zvuku, střih

2011: *Azrael a Jack*, fantasy, 5 min, R: Jiří Fabík, střih

2011: *Nezvyklá konzistence*, drama, R: Jan Dias, střih

2011: *Navláčil*, industry video, 5 min, Navláčil s.r.o., R: Jonáš Vacek, střih

2011: *Zrní v Paláci Akropolis*, záznam koncertu, 4 x 5 min, Zrní, produkce

2010: *Richard*, dokumentární film, 18 min, režie, kamera, střih, produkce

2010: *Jen pro ten dnešní den*, drama, 6 min, R: Jakub Machala, střih

2010: *Pointa*, drama, 5 min, R: Orlin Stanchev, střih

2010: *Kovář z Černého lesa*, pohádka, 20 min, R: Martin Marek, střih

2010: *Duhová kulička 2009*, industry video, 7 min, R: Jonáš Vacek, střih

2010: *Filip*, dokumentární film, 7 min, R: Robert Hložanka, střih, dramaturgie

2010: *Dopis*, komedie, 10 min, R: Orlin Stanchev, střih

2010: *Alenka*, drama, 6 min, R: František Mach, střih

2010: *Kam s ním?*, animovaný film, 8 min, R: Jitka Svozilová, střih

2010: *Angry*, videoklip, 3 min, Fíha, R: Jakub Machala, střihová supervize

2010: *Karanténa*, animovaný film, 6 min, R: Zdena Převrátilová, střih

2010: *Ona*, drama, 7 min, Filmová škola Zlín, R: Kristýna Šuláková, střih

2010: *Tescoma a Baťův podnikatelský příklad*, dokumentární film, 12 min, R: Jakub Machala, střih

2010: *Pomáháme stavět*, TV pořad, Špilberg TV Studio, střih

2010: *Dog Trekking 2010*, industry video, Dog Trekking, R: Klára Jašková, střih

2010: *Kuchařka pohotovost*, TV pořad, Špilberg TV Studio, střih

2010: *Captain Morgan - to je trefa*, reklama, 30 sec, režie, střih

2009: *Tělo*, animovaná reklama, 30 sec, Fresh Flesh, režie, střih

2009: *Život je hořký, bohudík*, reklama, 30 sec, střih

2009: *Lunch with Lumpy*, komedie, 5 min, FAMU, R: Leopold Leskovar, as. režie

2009: *United Dance*, reklamní spot, 30 sec, Effect Proof, režie, střih

2008: *Panta Rhei*, experimentální film, AVU v Praze, R: Lukáš Kuhn, asistent režie, střih

2008: *Ledová*, animovaný videoklip, Zrní, režie, střih
 2008: *Co se skrývá za pixelem?*, experimentální film, 3 min, režie, střih, produkce
 2008: *Dítě vidí psa*, animovaný videoklip, 4 min, Zrní, režie, střih
 2008: *Disperse*, videoklip, 4 min, režie, střih, produkce
 2008: *Pilníkov*, dokumentární film, 40 min, režie, kamera, střih, produkce
 2007: *Tma, světlo...*, animovaný film, 3 min, režie, střih
 2007: *Skládanka hádanka*, animovaný videoklip, Zrní, režie, střih
 2007: *Bílý Potok 2007*, industry film, 20 min, SAAD, kamera, střih
 2007: *Doors by Other voices*, music video, 60 min, Other Voices, střih
 2006: *Les Films Efflanqué*, experimentální, R: Lukáš Kuhn, asistent Režie, střih
 2006: *Zrní si vrní...*, dokumentární film, 75 min, režie, kamera, střih, produkce
 2006: *Beduini*, videoklip, 3 min, Zrní, kamera, střih
 2006: *Ordinary Peach*, animovaný film, 5 min, režie, střih
 2006: *Mesaline*, animovaný videoklip, 8 min, režie, střih
 2005-2006: TV reportáže, 50 x 2 min, PZ Media, kamera, střih
 2005: *Tlak života*, animovaný film, 11 min, režie, střih

Výběr ocenění za tvorbu

2015: Fulbright-Masaryk Award, 2015 (*Differences in Film Editing Education Processes*)
 2014: best international animation, IVF Imperia, 2014 (*Lovebook*)
 2013: New Europe Award, Anifilm, 2013 (*Ham Story*)
 2013: best short film nomination, IFF Cannes, 2013 (*Ham Story*)
 2013: Silver Medal, Arts&Film, 2013 (*Problémy*)
 2013: best music video nomination, "Angel" Academy Awards, 2013 (*Píseň práce*)
 2013: best short film nomination, Czech Lion (*Where Do Wild Butterflies Grow?*)
 2013: best music video, The Razor Award, 2013 (*Píseň práce*)
 2013: special mention, Athens ANIMFEST 2013 (*The View*)
 2012: best animation film, Anifest, 2012 (*You Shall Not Leave the Way*)
 2012: best film, Aerokraťas 2012 (*Romeo and Juliet*)
 2012: best animation film, Freshly Squeezed IFF (*You Shall Not Leave the Way*)
 2012: best documentary, IFF Dobromysl, 2012 (*Cesta domů*)
 2012: East Silver selection, IFDF Jihlava 2012 (*Cesta domů*)
 2012: best animated film, 15th IFF ZOOM Zblizenia, 2012 (*You Shall Not Leave the Way*)
 2012: Cortoons special price, ISAFF Cortoons (*You Shall Not Leave the Way*)
 2011: Studentský hrnec smíchu, Novoměstský hrnec smíchu (*Kam s ním?*)
 2010: Jeanne Morreau Award, Zlatý voči 2010 (*Richard*)
 2006: best animation film, ČKK Praha 2006 (*Tlak života*)
 2005: silver medal, Video Pragensis 2005 (*Pověst o chrámu na Karlově*)

MgA. Bc. Libor Nemeškal

**Střihová analýza filmů české nové vlny:
Tvorba režiséra Hynka Bočana**

Film Editing Analysis of the Czech New Wave:
Films by Director Hynek Bočan

Disertační práce

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně,
nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Náklad: 7 výtisků

Sazba: MgA. Libor Nemeškal

Jazykové korekce: Mgr. Johana Breburdová

© Libor Nemeškal 2015