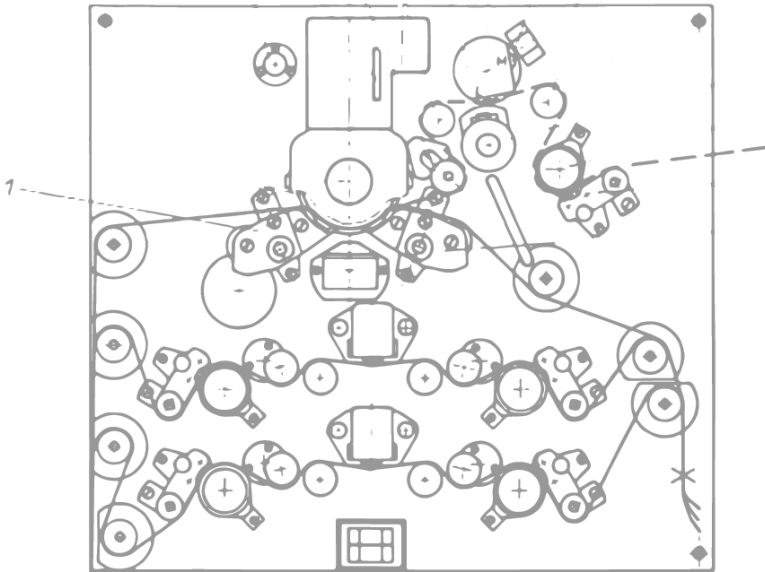


Didaktika skladby a řádu

Vývoj výuky teorie stříhové skladby
na FAMU

Michal Böhm



Tato studie si klade za cíl pojmenovat základní teoretická východiska výuky střihové skladby na FAMU a sledovat jejich postupnou proměnu v mezigeneračním procesu od roku 1964, kdy byl ustanoven samostatný studijní obor střihové skladby. Studie se soustřeďuje na didaktiku střihové skladby – vychází proto z analýzy učebních textů, sylabů a praktické pedagogiky a jejím záměrem je popsat paradigmatické změny v uvažování o teorii střihové skladby (a pozici střihače) a způsobu jejího zprostředkovávání ve výuce na FAMU. Tato paradigmatata se vyvíjela v závislosti na personálním obsazení a dějinném a ideovém vývoji instituce Katedry střihové skladby (v textu budu nadále používat zkratku KSS). Oddělení oblasti teorie a pedagogiky střihové skladby na KSS od přidružené oblasti zkoumání jejího institucionálního vývoje by proto bylo pro záměry studie reduktivní. K didaktice střihové skladby tedy přistupuji jako k disciplíně formované nejen učebními texty a metodami výuky, ale také širším kontextem fungování KSS v rámci FAMU a v neposlední řadě osobnostmi konkrétních vyučujících a jejich individuální praxí výuky. Studie zároveň zodpoví související otázky, zda na FAMU existuje od roku 1964 *kontinuita* teorie a jejího pedagogického předávání a zda je tedy možné hovořit o určité *tradici* výuky založené právě na této specifické teorii (kterou ve svém zkoumání upřednostňuji před praktickou výukou).

Za základní prameny pro studium možné *kontinuity* považuji pedagogy publikované texty ke střihové skladbě, které sloužily (či doposud slouží) zároveň jako učební pomůcky při jejím studiu. Tyto texty budou podrobeny kritické reflexi a komparativní analýze. Z hlediska historického výzkumu instituce KSS ovšem badatel naráží na problém nedostupnosti archivních materiálů z historie FAMU i nedostatku dochovaných studijních plánů oboru. V rámci studie tedy byly zpracovány dosavadní i dodatečné *ad hoc* rozhovory s pamětníky, jejichž výběr byl zúžen na absolventy-pedagogy střihové skladby na FAMU.¹ Ještě než však přistoupíme k podrobné

¹ V případě, že jsou v textu výpovědi užity jako historická fakta, byly tyto informace vždy verifikovány minimálně z jednoho dalšího zdroje.

diachronní analýze problematiky, dovolím si nejdříve stručně představit nejzásadnější osobnost KSS, Jana Kučera.²

Tento filmový teoretik, ale i zkušený praktik (především publicistického filmu), se roku 1964 zasadil o otevření oboru stříhové skladby na FAMU (kde již od jejího vzniku v roce 1947 vyučoval). Kučerovy přednášky i semináře se opíraly o originální teoretický fundament, který houževnatě rozpracovával a systematicky precizoval od 30. let minulého století až do konce svého života. „Výváženost Kučerova cenného teoretického odkazu je ve velké míře zapříčiněna vnitřním vylepšováním, silnými opravami a variacemi již v minulosti vyřčeného. [...] [Kučerova] velikost se projevila právě častým ‚opakováním téhož‘.“³ Jeho filmová teorie, s akcentováním stříhové složky, byla přitom definována cílem vyškolení režiséry a kameramany ve skladebném natáčení a vychovat střihače ve schopnosti vyhodnocování a zpracování natočeného materiálu za účelem vytvoření funkčního a hierarchizovaného celku audiovizuálního díla.

Kučerovo teoretické pojednání, které se postupně stalo pilířem výuky stříhové skladby, bylo samo o sobě v mnoha ohledech pro české prostředí výjimečné. Pro studenty oboru však spočívá jeho největší přínos právě v provázání předkládaných tezí s jejich využitelností v umělecké praxi.⁴ Kromě toho, že Kučerovo literární

² Doc. Jan Kučera (1908–1977) byl filmový a televizní kritik, teoretik, dokumentarista a pedagog. Na pražské FF UK studoval češtinu, francouzštinu, angličtinu, dále i dějiny literatury a estetiku (studia ale nedokončil). Na FAMU vyučoval v letech 1947–1977. O filmu přednášel a psal již od svých 23 let. Kabinet stříhové skladby vedl od jeho založení až do roku 1975. Je autorem množství knih – mezi ty stěžejní práce z oblasti filmové teorie patří *Kniha o filmu* (1941) a *Stříhová skladba ve filmu a televizi* (1969).

³ Zdeněk Hudec, *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)*. In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica*. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění. Olomouc, Univerzita Palackého 2000, s. 83. Viz také strana 213 v příloze tohoto sborníku.

⁴ Požadavky na propojení teorie s praxí kladl Kučera i na ostatní teoretiky filmu: „Nepatřím mezi ty, kteří chtějí od kritiků a teoretiků, aby se vyznali v řemesle, jehož umělecké zplodiny posuzují, tak virtuosně, jako řemeslník nebo umělec, o němž píší. [...] Požadují však od kritiků a teoretiků *vzdělanost* ve věcech kinematografických a *smysl pro praxi*, pro stroje, pro chemii, pro tu rukodilnou složku kinematografie, ze které všechno dobré i zlé pramení.“ [Jan Kučera, *Kniha o filmu*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946, s. 215.]

dílo utvářelo uzavřený teoretický systém fungování kinematografického díla, sloužilo také jako praktická výuková skripta pro filmaře odborného i amatérského ražení. Bylo průsečíkem mezi teoretiky montáže, kteří neaspirovali na to, aby jejich teorie byly v praxi pro střihače uživatelné (např. Christian Metz a jeho *Imaginární signifikant*), a mezi filmovými praktiky, jejichž skripta zase sloužila výhradně pro výuku a pochopení konkrétního filmařského řemesla (např. Karel Reisz a jeho *Umění filmového stříhu*).

Kučerovu teorii bychom daleko spíše řadili mezi takové, které se podle jeho vlastních slov vyznačují tím, že je tvořili „výkonní umělci především pro sebe: aby se v neznámém oboru orientovali, aby se sebeuvědomovali, aby si slovně zapisovali tvůrčí perspektivy.“⁵ Jako příklad těchto „teoretiků z praxe pro praxi“ uvádí Kučera „sovětské klasiky“ Kulešova, Pudovkina a Ejzenštejna,⁶ ke kterým měl sám velmi blízko. Nejen proto, že na jejich myšlenky navazoval a sám je často nepřímo citoval,⁷ ale také pro společný *pedagogický rozměr* jejich literárního odkazu: „[Sovětské teorie montáže] jsou soustředěným výkladem osobních poetik určených rovněž pro vlastní tvůrčí orientaci, současně však téměř vždy sledujících *poučení nebo výchovu dalších praktických tvůrců* [zdůraznil M. B.].“⁸

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

Po Janu Kučerovi tvořili zásadní osobnosti výuky teorie stříhové skladby na FAMU především ti pedagogové (a zároveň i absolventi

⁵ Jan Kučera, *Filmové teorie a teorie*. Okolo knihy Guida Aristarca *Dějiny filmových teorií*. *Film a doba* 15, 1969, č. 4, s. 218.

⁶ Tamtéž.

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

⁸ Tamtéž.

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

oboru stříhové skladby), kteří navázali na Kučerův odkaz a vychovali nastávající generace svých pedagogických a profesních následovníků. Výuku teorie stříhové skladby po Kučerovi převzal jeho žák a zasloužilý stříhač Josef Valušiak,¹⁰ který mj. vyučoval i svého nástupce Martina Čiháka.¹¹ Svoji pedagogickou činností všichni tři ovlivnili velké množství absolventů stříhové skladby, čímž se nepřímo podepsali na podobě velkého množství děl (nejen) české kinematografie.

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

Počátek studijního oboru stříhové skladby

Ačkoli Kučera působil na FAMU jako externí pedagog pro teorii a praxi stříhové skladby již od zahájení činnosti školy v roce 1947, až do 60. let nebylo možné stříh studovat jako samostatný obor.¹² Přednášky Kučera vedl především pro posluchače Katedry filmové režie,¹³ kde se stal od roku 1958 odborným asistentem. Zasluhou

¹⁰ Profesor Ing. Josef Valušiak (1934–2022) byl český stříhač, pedagog a teoretik. Vystudoval ČVUT; na FAMU studoval v letech 1961–1965, nejdříve obor filmové režie, ze kterého přestoupil na obor stříhové skladby. Na FAMU vyučoval v letech 1972–2006, především teorii stříhové skladby, ke které napsal také dvě učební skripta: *Základy stříhové skladby* (1983) a *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi* (1993). Od ledna 1992 do září 1993 zastával funkci vedoucího KSS na FAMU.

¹¹ Doc. RNDr. MgA. Martin Čihák PhD. (1964) je český pedagog, stříhač, teoretik a experimentální filmař. Je jedním z autorů této kolektivní monografie, viz jeho medailonek na s. 224.

¹² Studenti ovšem měli možnost na Katedře filmové režie absolvovat obor režie se *zaměřením* na stříhovou skladbu. Vzhledem k nedostatku archivních pramenů je ovšem značně komplikované přesně určit, odkdy bylo možné tento *obor se zaměřením* studovat.

¹³ Na počátku 60. let existovaly na FAMU pouze čtyři katedry: Katedra filmové režie, Katedra filmové dramaturgie a vědy, Katedra filmového a televizního obrazu a Katedra filmové a televizní produkce. [In Petr Bednařík, *FAMU*. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: NAMU 2017, s. 212.]

Kučery vznikl až v únoru 1963 návrh na zřízení Kabinetu střihové skladby¹⁴ pod jeho vedením, čemuž mělo odpovídat i otevření samostatného studijního oboru od akademického roku 1963/64.¹⁵ Kabinet nicméně nadále náležel pod katedru režie. Josef Valušiak zprovoznění studijního oboru dává do souvislosti se změnami podmínek na Barrandově – o nichž á propos vypovídá dokument *Práva a povinnosti členů výrobního štábu* z roku 1960¹⁶ – kdy střih přestal být považován za pouhé řemeslo a v podmínkách Barrandova byl povýšen na tvůrčí profesi. Střihač tak měl být již akceptován jako plnohodnotný člen uměleckého štábu. Zatímco doposud přicházeli budoucí střihači na Barrandov do asistentských pozic (ze kterých pak mohli povýšit do funkce hlavního střihače) bez předchozí průpravy, od otevření studijního oboru se již předpokládalo, a do jisté míry bylo i vyžadováno, aby si asistenti nejprve prošli filmovým vzděláním na FAMU.¹⁷

Noví studenti střihové skladby měli se spolužáky z režie společné přednášky režie a práce s hercem, dramaturgie, natáčení

¹⁴ Otázka přesné datace vzniku Kabinetu střihové skladby je ovšem vzhledem k nedostatku archivních pramenů poměrně problematická. Je totiž pravděpodobné, že Kabinet střihové skladby v nějaké formě dokonce existoval již v 50. letech. Od akademického roku 1953/54 totiž vznik Kabinetu střihové skladby (pod katedrou režie) datuje nepublikovaný rukopis Otakara Vávry *Historie katedry filmové a televizní režie*. Existenci kabinetu před rokem 1963 potvrzuje i dokument ze dne 22. 1. 1960, který předkládá zprávu o vývoji a stavu školy. Rozporuplný je pak ovšem zápis z kolegia děkana 21. 2. 1963, kde byl předložen *návrh na zřízení Kabinetu střihové skladby*. Jak je tedy možné, že kabinet existoval již v 50. let a v 60. letech se teprve píše o jeho vzniku? Jedna z možných hypotéz, která by vysvětlovala všechny doložené dokumenty (tedy především existenci kabinetu v 50. letech), je tato: V roce 1963 mělo dojít nikoli k prvotnímu vzniku Kabinetu střihové skladby, ale spíše k jeho obnovení. V ak. roce 1960/61 totiž procházela struktura FAMU „přestavbou“ a v dochovaných dokumentech od tohoto ak. roku (až do ak. roku 1963/64) se o Kabinetu střihové skladby vůbec nepíše. Je tedy pravděpodobné, že kabinet mohl existovat již od ak. roku 1953/54, ale v roce 1960/61 byl v rámci „přestavby“ FAMU zrušen, načež byl v roce 1963/64 znovu obnoven již spolu s *možností studovat střihovou skladbu jako samostatný studijní obor*. (Za předloženou hypotézu a řešerše patří poděkování historiku Petru Bednaříkovi)

¹⁵ Petr Bednařík, *FAMU*. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: NAMU 2017, s. 213.

¹⁶ Stanislav Brach a Jaroslav Jelínek, *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: Filmové studio Barrandov 1960, s. 114–118.

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

s kamerou, a dokonce si i – vzhledem k podřízenosti Kabinetu stříhové skladby pod Katedru filmové režie – v prvním ročníku sami režírovali i natáčeli některé krátké filmy na 8mm a 16mm formát.¹⁸ Pro studenty stříhové skladby se tato režijní (a do jisté míry i autor-ská) praxe zachovala jako tradice i po odtržení kabinetu od katedry režie a funguje dodnes. Povinnost realizace vlastních snímků¹⁹ je tak zároveň jedním z dalších znaků – můžeme snad říci i atributů *identity* výuky na KSS a její *kontinuity* –, které odlišují výuku stříhové skladby na domácí půdě (FAMU, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně) od výuky na jiných filmových školách ve světě, kde většinou není možné při studiu stříhu režírovat vlastní cvičení (např. polská Szkoła Filmowa v Łodzi nebo chorvatská Akademiya dram-ske umjetnosti v Zagrebu).

Kromě Jana Kučery, vedoucího kabinetu, se na vedení praktických cvičení podíleli také barrandovští a televizní stříhači z povolání. Mezi těmi filmovými to byl Josef Dobřichovský, Jan Chaloupek a Ludvík Pavlíček, televizní stříh vyučoval Miroslav Dufek. Za zmínku také stojí, že Kabinet stříhové skladby od 60. let blíže spolupracoval s Kabinetem hudby a zvuku (který v roce 1963 přešel z Katedry filmové režie pod nově vzniklou Katedru filmové a televizní techniky),²⁰ a stříhači tak byli povinni absolvovat například *Hudební semináře* pod vedením skladatele Josefa Ceremugy či semináře *Zvuku ve filmu a televizi* u zvukaře Oldřicha Tichého. Vzájemná provázanost kabinetů a blízkost stříhové a hudební skladby, na kterou upozorňoval už Kučera svou filmovou terminologií částečně převzatou z hudební teorie²¹ –, tak předznamenávala budoucí

¹⁸ Jan Kučera, *Diskusní příspěvek k teorii a výuce oboru stříhová skladba*. Chřibská: 1966. Soukromý archiv KSS. Viz strana 191 v příloze tohoto sborníku

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

²⁰ Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 213.

²¹ Teorie stříhové skladby obecně přejímá do své terminologie množství hudebních termínů – především *tempo* a *rytmus*. Hudební termíny ovšem svojí transpozicí do diskurzu filmového média často postrádají exaktní definici a je s nimi operováno

spojení ve společnou Katedru obrazové a zvukové skladby, ke kterému mělo dojít v roce 1975.

Jan Kučera a hierarchie filmového díla

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

„Název stříh, jímž se v běžné mluvě [činnost] označuje, je nevyhovující. Poukazuje jen ke zcela mechanické a dílčí činnosti toho, kdo skladbu provádí; k tomu, že stříhač zkracuje či očišťuje natočené záběry, aby je mohl slepit. [...] Nejvíce vyhovující by bylo označení filmová nebo televizní skladba. Toto označení je ovšem v češtině příliš široké [...] Zužujeme tedy rozsah termínu slůvkem stříhová. Toho, kdo tuto skladbu provádí, nazýváme stále stříhačem v naději, že slovo získá postupně přenesený význam, takže bude označovat toho, kdo provádí skladbu navazováním a přerušováním záběrů, a že v něm odumře elementární význam, připomínající člověka, který pracuje především s nůžkami.“²²

Kučera stříhovou skladbu pokládal za *základní konstituující mechanismus* při tvorbě filmu, který v důsledku utváří výslednou artikulaci myšlenky díla, a výrazně se jí zaobíral již od své *Knihy o filmu* z roku 1941. V této knize se Kučerovi podařilo u nás (a nejen u nás) vůbec poprvé předložit „ucelený morfologický a funkční rozbor filmového díla“.²³ Kromě pozitivních dobových ohlasů se objevily ale i kritické výtky, upozorňující na to, že autor možná až příliš zdůrazňuje roli stříhače na úkor uměleckých profesí režiséra a scenáristy.²⁴

daleko volněji než v hudební teorii. Kučera mimo jiné – stejně jako tomu je v hudební skladbě – vnímal i ve filmovém díle *motivy hlavní a vedlejší*. (O důslednější aplikaci hudebních termínů do filmového názvosloví se pokoušel mimo jiné i Sergej M. Ejzenštejn, viz například termín *alíkvótní montáž*)

²² Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: NAMU 2002, s. 15. Srov. s Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 9.

²³ Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 69.

²⁴ Tamtéž, s. 80.