

Kritéria „ideálního“ střihu

Samuel Ondruško

Bakalářská práce
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2021/2022

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Samuel Ondruško**
Osobní číslo: **K19130**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Střihová skladba**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část: Kritéria „ideálního“ střihu**
2. Praktická část: Střihová skladba audiovizuálního díla, nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12min., nebo projektová část teoretické bakalářské práce.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

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

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Stříhová skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním) stříhového charakteru úzce související s teoretickou částí práce. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

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

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1) Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2) Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3) Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**
Jazyk zpracování: **Slovenština**

Seznam doporučené literatury:

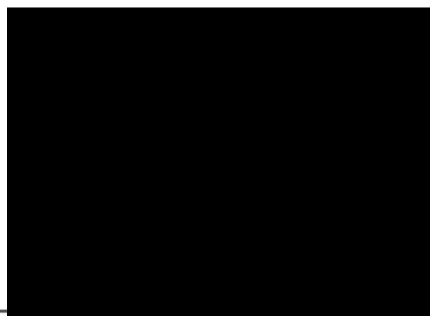
- CHANG, Justin. Editing. Massachusetts, USA: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81864-1.
- VALUŠIAK, Josef. Základy střihové skladby. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 978-80-7331-455-2.
- ŠVEC, Štefan. Gramatika filmového jazyka: Výklad základných pojmov. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2011. ISBN 978-80-89437-24-9.
- MURCH, Walter. In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. 2nd ed. Beverly Hills, California: Silman-James Press, 2001. ISBN 1-879505-62-2.
- O'STEEN, Bobbie. The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic. Studio City, California: Michael Wiese Productions, 2009. ISBN 978-1-932907-53-7.
- FRIERSON, Michael. Film and Video Editing Theory: How Editing Creates Meaning. New York: Routledge, 2018. ISBN 978-1-315-47501-1.

Vedoucí teoretické části: **MgA. Daniel Krcha**
Ateliér Audiovize

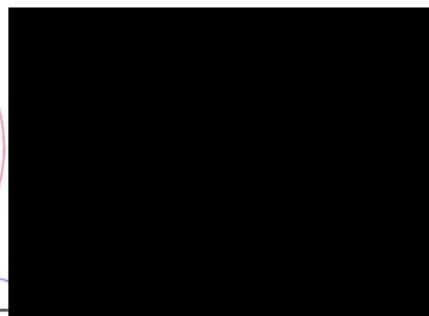
Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2021**

Termín odevzdání bakalářské práce: **20. května 2022**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan



MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

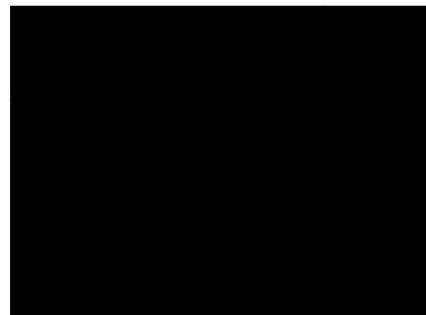
- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský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

Prohlašuji, že:

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

Ve Zlíně dne: 27.4.2022

Jméno a příjmení studenta: Samuel Ondruško



podpis studenta

ABSTRAKT

Témou bakalárskej práce je problematika rozhodujúcich kritérií pri realizácii strihových rozhodnutí. V teoretickej časti sú vymedzené niektoré zo základných pravidiel strihovej skladby. Analytická časť definuje individuálne kritériá pre strih zvolenej skupiny filmových strihačov, ktoré sú následne konfrontované predtým vymedzenými teoretickými pravidlami. Výsledkom výskumu je súhrn najdôležitejších pravidiel, ktoré vyplývajú z tohto vzťahu.

Kľúčové slová: kritérium, strihová skladba, strihač, čistý strih, efektívny strih, teória, prax

ABSTRACT

The topic of the bachelor thesis is the issue of substantial criteria when making editing choices. The theoretical part defines some of the fundamental rules of editing. The analytical part defines the individual criteria for editing of the chosen group of movie editors, which are then confronted by previously defined theoretical rules. The result of the research is a set of rules, based on this relationship.

Keywords: criteria, editing, editor, clean cut, effective cut, theory, practise

Rád by som poďakoval svojmu vedúcemu práce MgA. Danielovi Krchovi za vecné pripomienky a rady pri vedení tejto bakalárskej práce. Taktiež ďakujem doc. MgA. Liborovi Nemeškalovi, Ph.D. za pomoc pri výbere témy a konštruktívnu kritiku v rámci konzultácií.

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

OBSAH

ÚVOD.....	10
I TEORETICKÁ ČASŤ	12
1 KRITÉRIÁ „ČISTÉHO“ STRIHU	13
1.1 KLASIFIKÁCIA FILMOVÝCH TEÓRIÍ PODĽA CAsETTIHO	13
1.2 KĽÚČ VÝBERU FILMOVEJ TEÓRIE.....	14
1.2.1 Kľúč výberu strihových teoretikov	15
1.3 ČISTÝ STRIH PODĽA VALUŠIAKA	15
1.3.1 Limity tvorivej práce strihača	16
1.3.2 Predsnímacie jednoty	17
1.3.3 Orientácia	17
1.3.4 Nadväznosť záberov.....	18
1.4 ČISTÝ STRIH PODĽA KUČERU	19
1.4.1 Združovanie záberov	20
1.4.2 Skladobné sústavy	20
1.5 DELENIE STRIHOVEJ SKLADBY PODĽA PLAZEWSKÉHO	21
1.5.1 Technický strih podľa Plazewského.....	22
2 METODIKA	25
II ANALYTICKÁ ČASŤ	26
3 KRITÉRIÁ EFEKTÍVNEHO STRIHU V PRAXI	27
3.1 POSTUP SKÚMANIA INDIVIDUÁLNYCH KRITÉRIÍ.....	27
3.1.1 Spôsob hľadania kritérií	27
3.1.2 Definícia kritérií	27
3.2 KRITÉRIÁ STRIHU PODĽA MURCHA	28
3.2.1 Šesť kritérií filmového strihu	29
3.3 KRITÉRIÁ STRIHU PODĽA SCHOONMAKER	30
3.3.1 Plynutie	31
3.3.2 Temporytmus	31
3.3.3 Herecká akcia pred skriptom.....	32
3.4 KRITÉRIÁ STRIHU PODĽA TICHENORA	33
3.4.1 Rytmus	33
3.4.2 Emócia.....	33
3.4.3 Napätie	34
3.4.4 Orientácia	34
3.5 KRITÉRIÁ STRIHU PODĽA CROSSA	35
3.5.1 Rytmus	35
3.5.2 Emócia.....	36
3.6 KRITÉRIÁ STRIHU PODĽA ALLEN	36

3.6.1	Kľúč k dobrému strihačovi.....	36
4	KRITÉRIÁ „IDEÁLNEHO“ STRIHU	38
4.1	PRIESEČNÍKY INDIVIDUÁLNYCH KRITÉRIÍ	38
4.2	POROVNANIE TEORETICKÝCH PRAVIDIEL A PRAKTICKÝCH POSTUPOV	39
4.3	„IDEÁLNY“ STRIH	40
	ZÁVER	41
	ZOZNAM POUŽITÝCH LITERÁRNYCH ZDROJOV	43
	ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV.....	44
	ZOZNAM POUŽITÝCH, CITOVANÝCH A SPOMÍNANÝCH AUDIOVIZUÁLNYCH ZDROJOV	45
	ZOZNAM OBRÁZKOV	47
	ZOZNAM TABULIEK	48

ÚVOD

Pri tvorbe filmového diela zastáva každý člen štábu svoju špecifickú úlohu, s ktorou automaticky prichádzajú aj isté zodpovednosti. Po základných skúsenostiach s prácou strihača môžeme objektívne posúdiť riziká a záväzky, ktoré spadajú pod jeho prácu. Patria sem rovnako technické i umelecké rozhodnutia, ktoré musí strihač pravidelne realizovať. V dnešnej technologicky vyspelej dobe je hľadanie riešení technických problémov častokrát len otázkou niekoľkých kliknutí na internete. Naopak práve umelecké rozhodnutia sú tie, ktoré vyžadujú istú mieru talentu, citu a predstavivosti.

Existuje množstvo odbornej literatúry, ktorá sprostredkúva teoretické postupy filmovej gramatiky. Ich dodržiavanie by malo zaručiť alebo minimálne prispieť k zrozumiteľnosti filmového diela a diváckeho záujmu oň. V praxi sa však často objavujú prekážky, ktoré neumožňujú systematickú bezprostrednú aplikáciu oných princípov do konkrétneho filmu. V týchto prípadoch prichádza na rad práve kreativita a hľadanie možných spôsobov pre dosiahnutie čo možno najlepšieho výsledku.

Jednou z dôležitých otázok, nad ktorými musí strihač pri práci rozmýšľať, je otázka, kde zvoliť miesto na strih. Nejde o jednoduchú otázku, pretože na voľbu miesta strihu vplyva množstvo faktorov. Napriek tomu musí strihač vo filmovom diele vykonať takýchto rozhodnutí tisícky. Preto sa v tejto práci zameriavame práve na túto problematiku. S jej výskumom však súvisia viaceré otázky. I keď sú v rôznych odborných publikáciách stanovené pravidlá strihovej dramaturgie, ktoré sa často v mnohom zhodujú, je otázne, do akej miery a za akých podmienok aplikujú tieto pravidlá vo svojich filmoch strihači v reálnej praxi. Profesionálni strihači totiž zvyknú tieto stanovené princípy posúvať do úzadia a v prospech špecifickej predstavy o vyznení filmu radšej uprednostniť osobitý prístup k voľbe jednotlivých strihov. Strihová **čistota** totiž väčšinou nebýva tým, čo v divákovi vyvolá jeho záujem a strihač si túto skutočnosť musí uvedomovať. Divák totiž okrem dostatočnej orientácie v príbehu a dianí na plátne totiž musí byť schopný empatizovať s postavami príbehu a prežívať tenziu dramatických momentov, aby mohlo dôjsť k vytúženej katarzii na konci filmového zážitku.

Ak teda pripustíme, že iba teoretické rady o tom, ako správne strihať nie sú dostatočné pre dosiahnutie takého strihu, ktorý by v divákovi vyvolával autorom požadované pocity, je na mieste položiť si otázku, či sa ďalšie nepísané postupy potrebné pre dosiahnutie takéhoto strihu dajú klasifikovať a ďalej skúmať. Ak tieto postupy existujú,

tak pre ich ďalšiu analýzu sú pravdepodobne najlepším zdrojom informácií samotní praktizujúci strihači, ktorí si takéto postupy sami vytvárajú pri výkone svojej práce. Rokmi praxe profesionálni strihači získavajú predstavu o tom, ktoré faktory sú pre nich pri voľbe miesta strihu záberov rozhodujúcimi a ktoré je naopak možné opomenúť. Vznikajú tak individuálne kritériá, ktoré jednotlivým strihačom môžu napomáhať pri rôznych strihových rozhodnutiach.

Ako sme vyššie uviedli, tieto kritériá sú individuálne, a teda nemusia byť relevantné pre všetkých strihačov súčasne. Hľadanie univerzálnych a všeobecne platných princípov na základe týchto kritérií teda prirodzene nie je možné. Existuje teda spôsob, ako pomocou týchto jedinečných kritérií prispieť k vytvoreniu akejsi spoločnej príručky pre dosiahnutie **efektívnejšieho** strihu, ktorý by napomáhal vyvolať žiadúce emócie publika?

Relevantným postupom, ktorým na danú otázku možno odpovedať, je vyvodenie čiastočných záverov na základe najčastejšej zhody. Analýza výpovedí vybranej skupiny profesionálnych strihačov odhalí individuálne techniky pre strihové rozhodnutia používané v praxi. Každé z týchto kritérií sa zaznamená do tabuľky, ktorá prehľadne zobrazí všetky prípadné zhody názorov. Súhrn bodov danej tabuľky bude následne hierarchicky zoradený podľa rozsahu zhody. Na základe vyššie uvedeného tento postup povedie k vytvoreniu rebríčka kritérií, ktoré strihači v profesionálnej praxi najčastejšie používajú pri strihových rozhodnutiach. Spojením týchto kritérií s teoretickými závermi odbornej literatúry o strihovej dramaturgii vyplynú pravidlá pre strih, ktorý sa čo možno najviac priblíži strihu „ideálnemu“.

I. TEORETICKÁ ČASŤ

1 KRITÉRIA „ČISTÉHO“ STRIHU

1.1 Klasifikácia filmových teórií podľa Casettiho

Filmový a televízny teoretik Francesco Casetti vo svojej knihe *Filmové teorie 1945-1995* kategorizuje filmové teórie na základe spôsobu skúmania filmu. V kapitole o povojnových teóriách filmu popisuje dôvody, prečo bol koniec druhej svetovej vojny významným medzníkom pre zmenu vnímania kinematografie a ako povojnová mentalita ovplyvnila jej následný vývoj. Podľa jeho názoru nastali po druhej svetovej vojne tri významné zmeny, a to „*prijatie filmu ako kultúrneho fenoménu, špecializácia¹ diskusie a jej internacionalizácia*“.² Definuje ale aj štvrtý fenomén, a to pluralitu postupov, ktorá po roku 1945 ovplyvnila formu výtvarnej teórie.³

Pri členení teórií sa Casetti odkazuje na vedeckého filozofa G. Buchdahla, ktorý vyjadril myšlienku, že vedecká teória má tri zložky – metafyzickú, systematickú a fyzickú.⁴ Zložka metafyzická zabezpečuje zrozumiteľnosť teórie na základe jej koncepčného jadra (podstaty), zložka systematická kladie dôraz na metodiku skúmania alebo na uhol pohľadu pri skúmaní danej teórie a zložka fyzická sa venuje verifikácii alebo falzifikácii teórie na základe vzťahu medzi bádateľom a samotnou teóriou.⁵ Každá z týchto zložiek spadá do jednej z troch teórií, ktoré Casetti definuje, a to sú teória ontologická, teória metodologická a teória poľa.⁶

	<i>Ontologické teorie</i>	<i>Metodologické teorie</i>	<i>Teorie pole</i>
<i>Složka</i>	metafyzická	systematická	fenomenální
<i>Předmět</i>	podstata	výstižnost	problematika
<i>Operace</i>	definovat	analyzovat	zkoumat
<i>Znalost</i>	globální	perspektivní	transverzální
<i>Kritérium</i>	pravdivost	správnost	plodnost

Obr. 1. Tri paradigmy, Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945-1990*

¹ v texte vyznačil autor knihy

² Cit. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Preložil Jan HANZLÍK. Praha: NAMU, 2008, s. 22. ISBN 978-80-7331-143-8. (preklad vlastný)

³ Tamtiež, s. 22.

⁴ Tamtiež, s. 24-25.

⁵ Tamtiež, s. 24-25.

⁶ Tamtiež, s. 26-29.

Každá z týchto teórií má vlastnú skupinu ľudí (subjekty), ktorá sa nimi zaoberá.⁷ Ontologické teórie skúmajú filmoví kritici, teórie metodologické odborní badatelia a teórie poľa špecialisti a intelektuáli.⁸

	<i>Teorie ontologické</i>	<i>Teorie metodologické</i>	<i>Teorie pole</i>
<i>Subjekty</i>	filmoví kritici	odborní badatelé	specialisté a intelektuálové
<i>Prostředí</i>	časopis nebo skupina	výzkumný ústav a univerzita	univerzita a sdělovací prostředky
<i>Sjednocující faktor</i>	společný jazyk	studijní průprava	shodné zájmy
<i>Způsoby vyjádření</i>	esej nebo sloupek	vědecký článek	studie nebo příspěvek
<i>Cíl</i>	kulturní	vědecký	společenský

Obr. 2. Tri generácie, Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945-1990*

1.2 Kľúč výberu filmovej teórie

V predchádzajúcom texte sme si predstavili jednotlivé prístupy k skúmaniu filmu. Pre nasledujúci výskum je ale nutné vymedziť si jeden z nich – ten, ktorý môže najjednoduchším spôsobom napomôcť pochopiť základné pravidlá strihovej skladby. V teoretickej časti tejto práce sa teda budeme venovať skúmaniu strihovej skladby na základe ontologickej teórie, a to z nasledujúcich dôvodov. Rozhodujúcim faktorom pre voľbu tohto prístupu je jednak jej metafyzická zložka, keďže táto teória sa zameriava na samotný základ a podstatu teórie, a ďalej subjekty, ktoré sa danou teóriou zaoberajú. Pri tejto teórii ide o filmových kritikov, ktorých Casetti popisuje ako „skupinu intelektuálov, ktorú zjednocuje skôr používaný jazyk než spoločné vzdelanie; zakladajú svoju profesionalitu viac na schopnosti viesť o filme debatu než na presne vymedzenej inštitucionálnej roli“.⁹

⁷ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Preložil Jan HANZLÍK. Praha: NAMU, 2008, s. 24-25.

⁸ Tamtiež, s. 31.

⁹ Cit. Tamtiež, s. 30. (preklad vlastný)

1.2.1 Kľúč výberu strihových teoretikov

Na základe štúdia dostupnej literatúry sme pre potreby tejto práce vymedzili práce troch autorov, ktoré možno označiť z pohľadu skúmanej problematiky za najvhodnejšie. Diela týchto autorov poskytujú komplexný pohľad na základnú problematiku gramatiky strihovej skladby na úrovni, ktorá je dostačujúca pre pochopenie súvislostí v analytickej časti tejto práce. Východiskom pre základnú strihovú gramatiku, minimálne v akademickom prostredí českých a slovenských filmových vysokých škôl, je kniha *Základy strihové skladby* Josefa Valušiaka, ktorej znalosť je predpokladom pre úspešnú strihovú skladbu väčšiny dramatických audiovizuálnych útvarov. Uvedená práca Josefa Valušiaka je vďaka svojej komplexnosti v oblasti teoretických východísk aj záverov pre potreby tejto práce jedným z kľúčových prameňov. S fundamentálnou gramatikou sprostredkovanou Valušiakom sa v mnohom zhoduje aj strihový teoretik Jan Kučera, ktorý však definuje ďalší všeobecný faktor pravidiel strihovej skladby, a to syntax, ktorá mení vnímanie strihu ako činnosti rýdzo technickej na činnosť navyiac umeleckú.

Vo väčšine prípadov platí, že práca strihača by mala byť pre divákovo oko neviditeľná, aby ho jednotlivé strihy nerušili pri sledovaní filmu. Aj preto sa takýto strih dá nazvať „neviditeľným“. Pre potreby tejto práce budeme daný strih popisovať ako čistý, nakoľko hovoríme o type strihu ako technickom základe strihovej dramaturgie bez využitia výrazných štylistických prvkov. Aby sme dosiahli takýto typ strihu, je nutné dodržanie istých formálnych prvkov. Ide o univerzálne pravidlá, ktoré napomáhajú plynutiu akcie a zabraňujú vzniku spomínaných rušivých momentov pri diváckom sledovaní. Tieto prvky definovali niekoľko teoretikov a strihačov. V nasledujúcich častiach priblížime teoretické poznatky vybraných autorov, aby sme čo najlepšie pochopili techniku "čistého" strihu.

1.3 Čistý strih podľa Valušiaka

Vo svojej knihe *Základy strihové skladby* popisuje Josef Valušiak, že „*predpoklady úspešnej strihovej skladby sú určené už v období realizácie a to nie len predpoklady umelecké, estetické, myšlienkové atď. ale i predpoklady rýdzo technické*“.¹⁰ Sú to elementy, ktoré rozhodnú o tom, či bude mať strihač vzhľadom na natočený materiál možnosť prejavit' svoj talent, a teda bude vystupovať ako kreatívna zložka filmového štábu, alebo bude musieť zachraňovať chyby, ktoré pri natáčaní vznikli, a stane sa z neho skôr zložka technická, ktorá

¹⁰ Cit. VALUŠIAK, Josef. *Základy strihové skladby*. Praha: NAMU, 1983, s. 33. ISBN 978-80-7331-455-2. (preklad vlastný)

bude musieť pri strihových rozhodnutiach voliť menšie zlo. Veľká časť týchto elementov je ale ovplyvniteľná a poctivou prípravou v preprodukčnej fáze sa dá vyhnúť mnohým nepríjemnostiam v strižni.

Pri definícii čistého strihu je podľa Valušiaka prvým rozhodujúcim faktorom čitateľnosť záberu.¹¹ Tvrdí, že „*ak máme „vykladať tému“, musí byť obsahová stránka úplne prehľadná, nevhodné skracovanie záberov vedie k nezrozumiteľnosti, predlžovanie k nude*“.¹² Rovnako tak zdôrazňuje dôležitosť tempa, teda adekvátneho dávkovania informácií, a dôležitosť plynulosti strihu, a to po obsahovej i technickej stránke. Plynulosť strihu je ovplyvnená aj dostatočnou orientáciou diváka, s čím súvisí práca s filmovým časom. Skoky v čase sú pre divákovu orientáciu akceptovateľné, pokiaľ ostáva zachovaná myšlienková logika a kontinuita.¹³

1.3.1 Limity tvorivej práce strihača

Na rozdiel od režiséra je strihačovo oko voči materiálu nezaujaté. Strihač sa teda snaží naplniť predstavy režiséra takým spôsobom, aby divák dokázal z poskladaných záberov vyčítať požadovanú informáciu. V procese nakrúcania sú priestorové podmienky často iné než priestor, ktorý vyplýva z nakrútených záberov. Keďže režisér je priamo na mieste nakrúcania, niektoré súvislosti mu môžu pripadať ako zřejmé. Bolo by však chybou toto očakávať od diváka, ktorý daný reálny priestor nepozná. Preto strihač pracuje s takzvaným priestorom filmovým. Strihačov neovplyvnený pohľad, remeselné schopnosti a citlivá práca s materiálom tak môže naviac vytvoriť nové spojivosti, ktoré režisér nevníma.¹⁴

Tvorivá činnosť strihača však nie je bezhraničná, nakoľko pracuje iba s materiálom, ktorý mu bol poskytnutý inými zložkami štábu. Pokiaľ teda materiál neposkytuje potrebný obsah, strihačova sloboda je značne obmedzená a jeho práca spočíva najmä v snahe opraviť a skryť technické nedostatky. Jeho prínosom môže byť hľadanie nových možností materiálu, budovanie tempa, rytmu či dramatických pasáží.¹⁵

V nasledujúcich podkapitolách zhrnieme niektoré z Valušiakových pravidiel, ktoré sú dôležité pre následný výskum popísaný v analytickej časti tejto práce.

¹¹ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU, 1983, s. 106-108. ISBN 978-80-7331-455-2.

¹² Cit. Tamtiež, s. 106. (preklad vlastný)

¹³ Tamtiež, s. 106-108.

¹⁴ Tamtiež, s. 4-5.

¹⁵ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU, 1983, s. 4-5. ISBN 978-80-7331-455-2.

1.3.2 Predsnímacie jednoty

Zábery určitého dejového úseku sa v niektorých prvkoch musia zhodovať. Podstatnú zložku onej zhodnosti tvorí zachovanie určitých jednôt spoločných pre určitý rad záberov. Veľká časť z nich je daná ešte pred spustením kamery, a preto sa nazývajú predsnímacími jednotami. Valušiak definuje 7 predsnímacích jednôt, a to: jednota priestoru, jednota atmosféry, jednota rekvizít, jednota kostýmu, jednota osvetlenia, farebná jednota a jednota optického vyjadrenia. Všetky z týchto predsnímacích jednôt majú za úlohu udržať diváka v domnení, že sa jednotlivé scény alebo obrazy odohrávajú v rovnakom čase a priestore, i keď v skutočnosti mohli byť snímané v odlišnej dobe i na odlišnej lokácii.¹⁶

1.3.3 Orientácia

Existuje niekoľko pravidiel, ktoré môžu pomôcť strihačovi vytvoriť scénu takým spôsobom, aby bol divák po celý čas orientovaný v deji, priestore, čase i postavách. Na väčšinu týchto postupov je ale potrebné myslieť už v procese realizácie filmu – nakrúcania. Ide hlavne o voľbu postavenia kamery a funkciu jednotlivých záberov.

Voľba postavenia kamery môže byť demonštrovaná na príklade dialógu dvoch postáv. V tomto prípade je dôležité dbať na dodržanie jednoty pohľadov. Známym základným pravidlom, ktorým dosiahneme túto jednotu, je pravidlo osi. *„Jeho dodržovanie nám umožňuje zaistiť divákovu orientáciu v priestore, rekvizitách, vzťahoch, osobách jednajúcich i novo prichádzajúcich“*.¹⁷ *„Osou rozumieme smer ich vzájomného pohľadu (postáv) a pravidlo osi hovorí, že všetky zábery ich rozhovoru (postáv) majú byť natáčané z priestoru na jednej strane tejto osi.“*¹⁸ Pre dosiahnutie dojmu kontaktu daných osôb, musia byť oba zábery snímané takým spôsobom, aby kamera s osou zvierali približne rovnaký uhol.¹⁹ Pokiaľ by sme striedali napríklad anfas postavy A s profilom postavy B, divák nenabudne pocitu stretu pohľadov daných postáv.²⁰

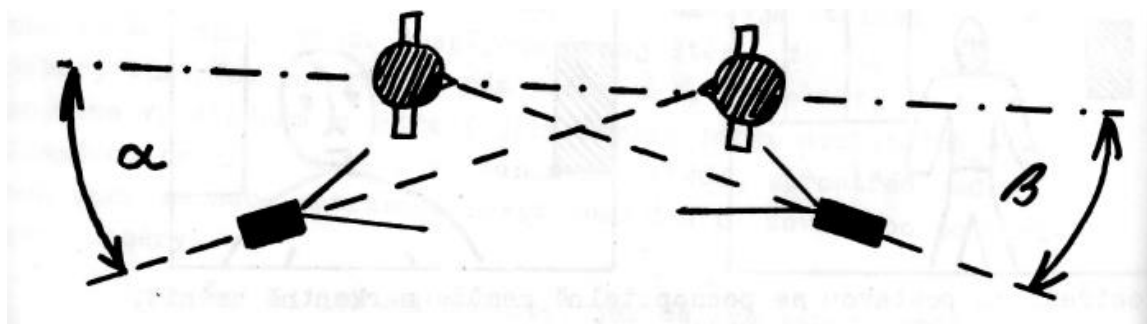
¹⁶ Tamtiež, s. 33-38.

¹⁷ Cit. Tamtiež, s. 42. (preklad vlastný)

¹⁸ Cit. Tamtiež, s. 43. (preklad vlastný)

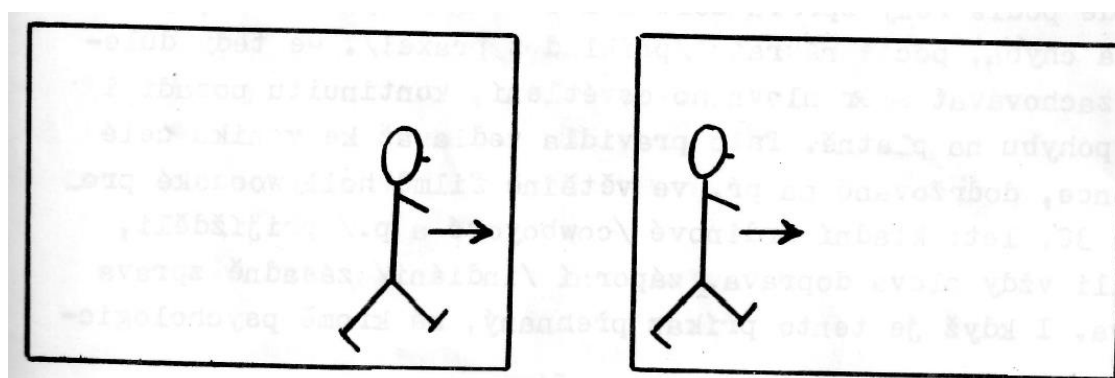
¹⁹ Tamtiež, s. 43.

²⁰ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU, 1983, s. 43. ISBN 978-80-7331-455-2.



Obr. 3. Pravidlo osi, Josef Valušiak, *Základy střihové skladby*

Ďalší spôsob, ako udržať diváka orientovaného, je postup strihový. Súvisí s pravidlom osi a týka sa sledovania pohybu v jednom smere. „Osoba, ktorá sa pohybuje zľava a vyjde z obrazu napravo, musí v nasledujúcom zábere opäť vyjsť z ľavej strany obrazu“.²¹ Pri prekročení osi by divák nadobudol pocit, že sa postava otočila, preto pokiaľ by sa mala postava skutočne otočiť, toto otočenie je treba priznať v obraze.²²



Obr. 4. Vychádzanie a vchádzanie do záberu, Josef Valušiak, *Základy střihové skladby*

1.3.4 Nadväznosť záberov

Valušiak sa odkazuje na G. W. Pabsta, ktorý v jednoduchosti popísal, že strihať je potrebné v momente pohybu, kedy daný pohyb pokračuje v nasledujúcom zábere, alebo v ňom trvá pohyb iný.²³ Túto myšlienku ale následne Valušiak konfrontuje tým, že pri filmovej forme môžeme využívať nepatrné časové skratky, teda vynechaním niekoľkých filmových okienok pri strihu dvoch záberov.²⁴ Množstvo vynechaných okienok umožňuje strihačovi určovať celkové tempo rozprávania, zatiaľ čo akcia stále pôsobí plynulo.²⁵

²¹ Cit. Tamtiež, s. 44. (preklad vlastný)

²² Tamtiež, s. 43.

²³ Tamtiež, s. 60-62.

²⁴ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU, 1983, s. 43. ISBN 978-80-7331-455-2.

²⁵ Tamtiež, s. 60-62.

Pohyb v zábere totiž upúta diváka, vďaka čomu prestáva sústredene vnímať ostatné komponenty obrazu.²⁶

Ďalším autorom, na ktorého sa Valušiak v tejto kapitole odkazuje, je K. Reisz, ktorý tvrdí, že pri strihu na záber v užšom rámovaní je vhodné strihať v okamžiku, kedy sa „do detailu vlieva látka, na ktorej v danej chvíli najviac záleží“.²⁷ Vynechaním filmových okienok, ktoré v nasledujúcom užšom zábere neobsahujú „najdôležitejšiu látku“ (napr. hercova ruka), docielime plynulejší strih.

1.4 Čistý strih podľa Kučera

Vo svojej knihe *Strihová skladba ve filmu a v televizi* delí jej autor Jan Kučera pravidlá strihovej skladby na dve oblasti, a to na gramatiku skladby a syntax²⁸. Kučera syntax považuje za vyššiu oblasť strihovej skladby, ktorá sa viaže k ideovým cieľom autorov.²⁹ Napriek tomu, že v kapitolách týkajúcich sa gramatiky strihovej skladby sa Kučera v mnohom zhoduje s Valušiakovým textom, považujeme Valušiakove sprostredkovanie týchto teoretických faktov za generalizovanejšie, čo je pre potreby tejto práce vhodnejšie. Preto sa v nasledujúcich podkapitolách budeme venovať len jeho druhej definovanej oblasti pravidiel strihovej skladby – syntaxi.

Osobitnou problematikou, na ktorú Kučera upozorňuje, je ponímanie osobnosti strihača. Kučera zastáva názor, že strihač je kreatívnou zložkou, a naopak odmieta zaradenie strihača do obyčajnej výkonnej sily.³⁰ Dôvodom je, že úspešný strihač musí disponovať mnohými vlastnosťami a schopnosťami. Kučera vo svojej knihe poukazuje na nasledovné charakteristiky strihača:

- a. Strihač musí mať kultúrno-politický rozhľad.
- b. Strihač musí byť schopný pracovať s materiálom tak, aby vynikol jeho potenciál.
- c. Strihač musí rozumieť všetkým ostatným zložkám tvorivej práce.
- d. Strihač musí mať dostatočnú fantáziu na to, aby si vedel vopred predstaviť súhrn hotového diela s ostatnými audiovizuálnymi prvkami.
- e. Strihač musí mať dobrú pamäť pre systematickú prácu s materiálom.

²⁶ Tamtiež, s. 68.

²⁷ Cit. Tamtiež, s. 68. (preklad vlastný)

²⁸ KUČERA, Jan. *Strihová skladba ve filmu a v televizi*. 2. doplněné vydání. Praha: NAMU, 2002, s. 26. ISBN 80-7331-896-2.

²⁹ Tamtiež, s. 26.

³⁰ Tamtiež, s. 228-229.

- f. Strihač musí byť húževnatý a schopný vytrvalo sedieť pri stole bez straty koncentrácie na prácu.
- g. Strihač musí byť schopný rozprávať filmom a jeho audiovizuálnymi prostriedkami.³¹

Ako z predchádzajúcej časti vyplýva, požiadavky na vlastnosti úspešného strihača sú natoľko rozsiahle, že potvrdzujú Kučerovu teóriu o zaradení strihača do kreatívnej zložky filmového štábu.

1.4.1 Združovanie záberov

Samotný záber bez kontextu stráca svoj význam. Skutočný význam záberov spočíva v ich spájaní. To znamená, že „*dvojica záberov je teda základným tvarom činnej polarity, dvojice, zloženej z tézy a antitézy. Ich výsledok má byť syntéza*“.³² Divák musí chápať význam spojenia dvoch záberov, ktorý podľa základnej gramatiky filmár môže docieľiť využitím princípu triády. V skupine troch záberov by mal posledný z nich divákovi odpovedať na otázky vyplývajúce z predchádzajúcich dvoch záberov. Existujú aj prípady, kedy môže funkčne pôsobiť spojenie len dvoch záberov, pretože ich spoločný význam je divákovi zrejmy. To isté platí aj o použití jedného záberu, kedy v ňom vidíme všetky prvky potrebné pre pochopenie významu danej situácie.³³

1.4.2 Skladobné sústavy

Napriek tomu, že trojica záberov – **triáda** tvorí akúsi základnú štruktúru filmového diela, môže spôsobovať členenie diela na menšie uzavreté časti.³⁴ Preto je dôležité, aby na seba jednotlivé sústavy (**radý**) záberov vzájomne pôsobili a posúvali dej vpred.

Tvorením radov záberov je divákovi postupne znemožnené, aby si znázornený dej vysvetľoval prostredníctvom vlastných úvah a je nútený vnímať spojenie záberových sústav v súlade s požadovaným zámerom.³⁵ Detailnejšie povedané „*ladením záberov k sebe, zdôrazňovaním určitých prvkov, potlačovaním iných sa javy na plátne vradujú do stále určitejších súvislostí, takže vzniká presný významový profil rady*“.³⁶

³¹ KUČERA, Jan. *Strihová skladba ve filmu a v televizi*. 2. doplněné vydání. Praha: NAMU, 2002, s. 228-229. ISBN 80-7331-896-2.

³² Cit. Tamtiež, s. 179. (preklad vlastný)

³³ Tamtiež, s. 182-183.

³⁴ Tamtiež, s. 192.

³⁵ Tamtiež, s. 194.

³⁶ Cit. Tamtiež, s. 194. (preklad vlastný)

Je důležité povedať, že „jeden rad sám o sebe nemôže vytvoriť dramatický význam. Sú potrebné najmenej dva rady, ktoré sa stretávajú, ktoré tvoria konflikt.“³⁷ Jednotlivé rady musia obsahovať vlastnú podobnosť a zároveň musia spolu s ostatnými radami vytvárať vyššiu, tematickú jednotu – tak vzniká vyšší radový útvar, tzv. **súradie**. V tomto radovom útvare na seba vzájomne pôsobia nielen rady samotné, ale aj ich časti – zábery a ich prvky, ktoré jednak uchovávajú svoju jedinečnosť, a súčasne vytvárajú jednotný celok.³⁸

Kategóriu skladobných sústav uzatvárajú zložitejšie **skladobné komplexy**, ktoré sú tvorené zo súradí. Pri prepájaní súradí a ich častí je opäť nutné dbať na ich spoločný cieľ, preto „sa každý rad tesne primyká k radám ostatným, aby s nimi vytvoril obraz celkový, omnoho obsiahlejší, než by vzišiel z obyčajného súčtu týchto radov“.³⁹

1.5 Delenie strihovej skladby podľa Plazewského

Filmový kritik Jerzy Plazewski vo svojej knihe *Filmová reč* popisuje mozaikový charakter vnímania skutočnosti človekom, ktorý rekonštruje udalosti tvorené z nesúvislých častí.⁴⁰ Vo svojom texte sa odkazuje na J. P. Chartiera, ktorý tvrdí, že dobrú montáž záberov divák nevníma ako sled jednotlivých záberov, ale nadobúda pocit jednotného celku.⁴¹ Tento jav Plazewski nazýva pocitom montážnej plynulosti. Jej účinnosť je však obmedzená u nepripraveného diváka, ktorý nie je s filmovou kultúrou oboznámený tak, ako súčasný divák, ktorý je so skladobným rozprávaním filmov familiárny od jeho mladého veku.⁴² Tu Plazewski upozorňuje, že „rozpaky takého diváka budú tým väčšie a pocit dezorientácie a bezradnosti tým drásavejší, čím nedokonalejší je technický strih“.⁴³

Plazewski tvrdí, že „montáž organizuje filmový materiál zostavením (na papieri alebo na strihacom stole) jednotlivých záberov v určitej postupnosti časovej (dramaturgická skladba) a príčinnej (asociatívna skladba), pričom sa tomuto materiálu dodáva patričný rytmus a plynulosť (technický strih)“.⁴⁴ Na základe tejto definície sa autor pokúsil o kategorizáciu tzv. „vizuálnej skladby“, ktorú následne ďalej člení do menších častí.

³⁷ Cit. KUČERA, Jan. *Strihová skladba ve filmu a v televizi*. 2. doplněné vydání. Praha: NAMU, 2002, s. 217. ISBN 80-7331-896-2. (preklad vlastný)

³⁸ Tamtiež, s. 201-202.

³⁹ Cit. Tamtiež, s. 223-224. (preklad vlastný)

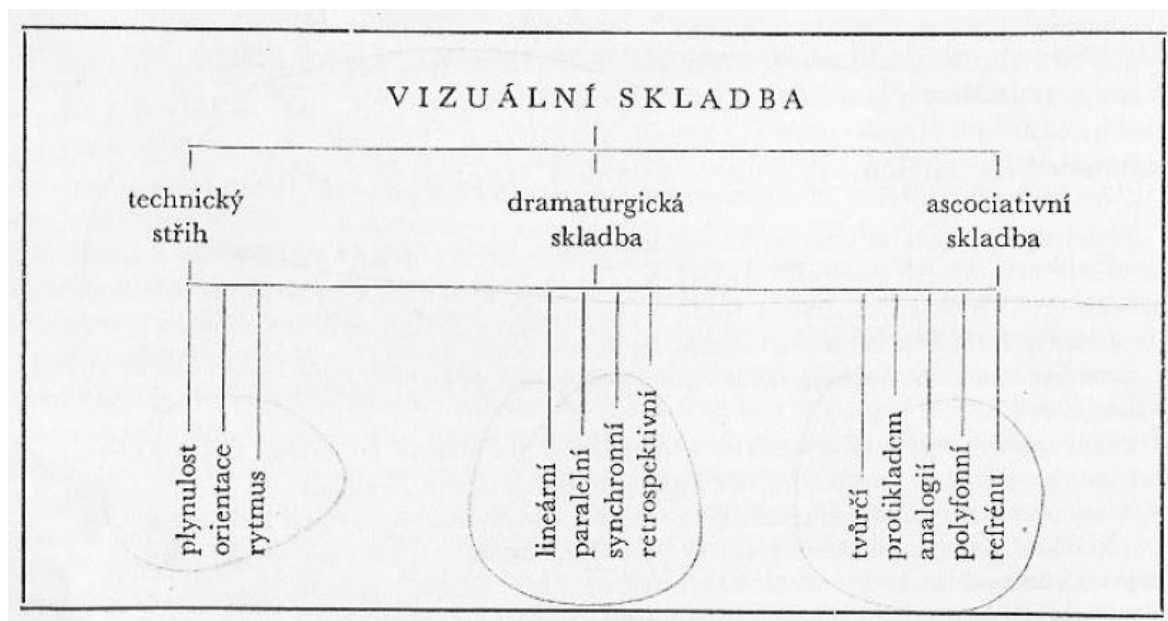
⁴⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 141-142.

⁴¹ CHARTIER, Jean-Pierre. Art et réalité au cinéma, s. 38. In. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 141-142.

⁴² PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 141-142.

⁴³ Cit. Tamtiež, s. 141-142. (preklad vlastný)

⁴⁴ Cit. Tamtiež, s. 143. (preklad vlastný)



Obr. 5. Základné typy skladby, Jerzy Płażewski, *Filmová řeč*

Každá z těchto troch hlavných kategórií skladby zastáva svoju špecifickú úlohu. Úlohou technického strihu je zoradenie materiálu do formy plynulého rozprávania, v ktorom sa divák dokáže jasne orientovať. Úloha dramaturgickej skladby spočíva v prehľadnej konštrukcii samotného rozprávania a úlohou skladby asociatívnej je zabezpečenie toho, že si divák dokáže domyslieť súvislosti, ktoré v materiáli nie sú obsiahnuté, ale vyplývajú z jeho vzájomných vzťahov.⁴⁵ Zatiaľ čo dramaturgické a asociatívne úlohy sú zodpovednosťou hlavne scenáristu a režiséra, a teda ich funkčnosť by mala byť zabezpečená ešte pred začatím postprodukčnej fázy, je to práve technický strih, za ktorý plne zodpovedá strihač.⁴⁶ Preto sa v nasledujúcej podkapitole budeme venovať výhradne kategórii strihu technického.

1.5.1 Technický strih podľa Płażewského

1.5.1.1 Plynulosť

Je v kompetencii strihača zabezpečiť, že divák nebude počas celého sledovania filmu vyrušený žiadnym vnútorným faktorom – chybnou skladbou. Môže ísť napríklad o rušivý strih pri zmene obrazov, či o prudkú zmenu časopriestoru.⁴⁷

⁴⁵ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 144.

⁴⁶ Tamtiež, s. 144.

⁴⁷ PUDOVKIN, Vsevolod. *Film je umění*, s. 85. In. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 147.

Existujú isté praktické rady, ktoré môžu strihačovi napomôcť k vytvoreniu ilúzie plynulosti. Medzi ne možno zaradiť napríklad myšlienku o nadväzovaní pohybu G. W. Pabsta, ktorú sme spomínali v kapitole venovanej Josefovi Valušiakovi.

Ďalšiu praktickú radu formuloval Renato May, ktorý popísal spôsob práce s počtom filmových okienok pre dosiahnutie dojmu plynulého pohybu. Táto rada spočíva vo vynechaní niekoľkých filmových okienok zo zobrazovaného pohybu pri deduktívnom strihu – strih zo záberu v širšom rámovaní (napr. celok) do záberu v užšom rámovaní (napr. detail), a naopak v zopakovaní niekoľkých filmových okienok pri opačnom – induktívnom strihu.⁴⁸

Plazewski ďalej hovorí o prehreškoch proti plynulosti a radí medzi ne nadmerné používanie prestrihov a zdvojovanie pohybu.⁴⁹ S týmto názorom však možno polemizovať. V súčasnosti totiž tieto techniky patria medzi bežne používané. Ide o strihový postup, ktorého úlohou je najmä akcentácia akcie či snaha o posilnenie emócie. Tento fakt môže poukazovať na to, že filmový strih nevyhnutne podlieha vývoju a odráža umelecké trendy.

1.5.1.2 Orientácia

Napriek tomu, že filmové rozprávanie funguje na princípe skratiek, ich príliš radikálne či nesprávne používanie môže spôsobiť stratu divákovej orientácie. Pri takejto nedôslednej práci sa môže stať, že bude divák márníť čas snahou nájsť spojitosti medzi predchádzajúcimi zábermi, v ktorých sa dostatočne neorientoval, miesto toho, aby vnímal zábery nové. Po veľkom časovom skoku, je preto nevyhnutné spomaliť tempo rozprávania a zaradiť niekoľko záberov s informačnou hodnotou, aby bolo zřejmé nové miesto deja a v ňom zobrazované subjekty.⁵⁰

Nutnosť orientácie v prostredí a hrdinoch je ale potrebná aj v zmysle celého filmového diela, nielen v prípade časových skokov – to znamená dostatočný čas a spôsob exponovania jednotlivých prvkov príbehu. Podobne je dôležité dbať aj na základné techniky, z ktorých niektoré sme spomínali v časti venovanej teoretickým poznatkom Josefa Valušiaka, ako je napríklad dodržanie smeru pohybu postavy.⁵¹

⁴⁸ MAY, Renato. *Il linguaggio del film*, s. 98-99. In: PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 148-149.

⁴⁹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 149.

⁵⁰ Tamtiež, s. 149-150.

⁵¹ Tamtiež, s. 149-150.

1.5.1.3 Rytmus

Plazewski upozorňuje na rôzne prístupy pri vnímaní „filmového rytmu“. Sám rozlišuje rytmus strihový (hudobný) a rytmus režisérsky. Pohybu vnútri záberu neprikladá rovnakú váhu, keďže ho sám radí do oblasti tempa.⁵²

Rozvoj **strihového (hudobného) rytmu** datuje k obdobiu nemej éry filmu, kedy sa so strihom záberov pracovalo v rovnakom duchu ako funguje rytmus hudby, čo malo doceliť prídanie emocionálnej hodnoty nasnímanému materiálu. Tento prístup sa vytráca po nástupe zvuku.⁵³

Režisérsky rytmus je nevyhnutne spätý s dramaturgiou scenára. Rýchly strih neznamená automaticky rýchle tempo deja a opačne. V texte sa Plazewski odkazuje na známy výrok Spottiswooda, ktorý tvrdí, že záber sa strihá a nahrádza iným, keď krivka divákovho záujmu začína klesať. Táto teória je však trochu nedostačujúca, nakoľko sa divákovia pozornosť nedá objektívne merať a navyše na dĺžku záberu vplýva množstvo ďalších faktorov. Je treba podotknúť, že priemernú dĺžku záberu ovplyvňujú aj nové invencie v kinematografii. Zatiaľ čo po vynáleze filmu mala dĺžka záberu tendenciu sa skracovať, kedy bol jej finálny priemer 2-3 sekundy, po nástupe zvuku dĺžka záberu stúpila na 6-8 sekúnd.⁵⁴

⁵² PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 150.

⁵³ Tamtiež, s. 150-152.

⁵⁴ Tamtiež, s. 152-154.

2 METODIKA

V teoretickej časti tejto práce sú definované niektoré zo základných pravidiel strihovej skladby, ktoré prispievajú k zrozumiteľnosti filmového diela a plynulosti strihu. Tieto pravidlá by mali byť univerzálne platné. Podmienky v reálnej praxi ale často vedú strihačov k uprednostňovaniu iných postupov pri realizácii strihových rozhodnutí. Výsledkom je opomenutie zaužívaného pravidla v prospech dosiahnutia lepšieho výsledku za použitia inej, funkčnejšej metódy. Tieto metódy však vyplývajú z individuálnej praxe a skúseností jednotlivých strihačov, a teda nemusia niest' jednotný charakter.

V analytickej časti práce sú preto vybrané individuálne princípy, ktoré vyplývajú z výpovedí zvolenej skupiny strihačov, hlbšie analyzované. Napriek tomu, že strihové rozhodnutia každého strihača sú vykonávané na základe jeho spôsobu práce, je možné v týchto postupoch sledovať isté spoločné znaky. To naznačuje existenciu spoločných nepísaných pravidiel pre strih. Preto sú dané techniky následne spísané v tabuľke, ktorá zobrazuje výskyt prípadných zhôd jednotlivých kritérií. Tie sú hierarchicky zoradené na základe rozsahu zhody. Výsledkom vyššie uvedeného postupu je rebríček piatich pravidiel, ktoré sú najčastejšími determinantmi pri realizácii strihových rozhodnutí v kruhu zvolených profesionálnych filmových strihačov.

Keďže písané pravidlá pre strih spravidla predstavujú všeobecný základ, z ktorého by mal strihač vychádzať, je rozhodujúcim pre tento výskum vzťah teoretických a praktických pravidiel strihovej skladby. Z toho dôvodu sú tieto dva prístupy ďalej konfrontované a výsledkom tohto porovnania je súhrn troch pravidiel, za dodržania ktorých by mal divák byť schopný akceptovať akékoľvek ďalšie nedostatky strihovej skladby filmového diela.

II. ANALYTICKÁ ČASŤ

3 KRITÉRIÁ EFEKTÍVNEHO STRIHU V PRAXI

V predchádzajúcej kapitole sme si priblížili niekoľko teoretických tipov a pravidiel pre dosiahnutie neviditeľného strihu, ktorý diváka nevyrušuje pri sledovaní filmu, vďaka čomu sa môže naplno venovať jeho príbehovej linke. V reálnej praxi sa ale objavuje mnoho premenných, ktoré musí strihač brať do úvahy pri voľbe miesta strihu medzi dvoma zábermi. Patria medzi ne napríklad limity materiálu, či snaha dosiahnuť požadovaný štýl rozprávania príbehu. V tomto prípade strihač môže voliť iný prístup k strihu, aby dosiahol čo najlepší možný výsledok. Takýto strihový postup možno popísať ako efektívny, keďže hovoríme o možnosti porušenia základných strihových pravidiel a uprednostnenia iného prístupu k strihovej dramaturgii v zmysle dosiahnutia funkčnejšieho výsledku. Kritériá pre takýto strihový postup, ktoré strihači využívajú v reálnej praxi, sú individuálne. Závisia od pracovných skúseností daného strihača, od režiséra, s ktorým spolupracujú, či od stavu jednotlivých projektov. Preto preskúmame niekoľko teoretizujúcich praktikov v danom odbore a analyzujeme ich individuálny prístup k voľbe strihu medzi dvoma zábermi.

3.1 Postup skúmania individuálnych kritérií

3.1.1 Spôsob hľadania kritérií

Kritériá, ktoré u jednotlivých strihačov budeme hľadať, nie sú jednoznačne danými pravidlami, uvádzanými v teoretických prameňoch. Z tohto dôvodu sme podrobili analýze informácie z výpovedí vybraných strihačov, ktoré poskytli za rôznych (neštandardizovaných) okolností, a preto majú aj odlišnú finálnu podobu (napr. interview, článok v časopise ap.). Tieto a im podobné premenné nemožno celkom objektivizovať. Je to aj z toho dôvodu, že strihači v praxi poukazujú na intuitívne (nemerateľné) postupy, pomocou ktorých dosahujú funkčnosť príbehu a požadovanú emóciu. A keďže je emócia silno subjektívna, aj uvádzané postupy sú u jednotlivých strihačov ťažko objektivne merateľné. Avšak práve v ich uplatňovaní sa prejavuje talent strihača.

3.1.2 Definícia kritérií

V rámci analýzy strihových postupov nami zvolených filmových strihačov sme skúmali, ktoré postupy a princípy vo svojej práci využívajú. Tie z nich, ktoré sami využívajú a označujú ich ako dôležité, sme pre potreby našej práce označili ako kritériá. Nejde teda o kritériá v teoretickom ponímaní, ale výhradne o praktické postupy. Tieto postupy (kritériá) následne u jednotlivých strihačov porovnávame v snahe objaviť prípadné zhody.

3.2 Kritériá strihu podľa Murcha

Walter Murch je americký filmový strihač, zvukový dizajnér a člen ACE⁵⁵. Množstvo filmov, na tvorbe ktorých sa Murch podieľal bolo ocenených či nominovaných na prestížne filmové ceny. Spomeňme film *The English Patient*, ktorý získal Cenu Akadémie (sošku Oscara) za najlepší filmový zvuk a najlepší filmový strih, a takisto aj cenu BAFTA za najlepší filmový strih.⁵⁶ Ako jediný jednoznačne popísal svoje subjektívne kritériá pre strih záberov, ktoré sú akousi nadstavbou pre základné strihové pravidlá. Na základe vlastnej praxe stanovil 6 veličín, ktoré chronologicky zoradil podľa ich priority pre prínos každého filmu.

Vo svojej knihe *In the Blink of an Eye* popisuje, že základom strihovej výuky na filmových školách je náuka o pravidle, ktoré sám nazýva trojdimenzionálnou kontinuitou. Toto pravidlo v jednoduchosti spočíva vo voľbe miesta strihu tak, že snímaná postava v pohybe sa nachádza na rovnakom mieste na konci prvého i na začiatku nasledujúceho záberu. Ako ale Murch popisuje vo svojom texte, toto pravidlo sám radí až na samý koniec jeho rebríčku priorít, ktoré vytvárajú dobrý strih. Naopak, na prvé miesto radí emóciu, s ktorou sa údajne na filmovej škole človek stretne len zriedka, pretože ide o faktor, ktorý je najnáročnejšie jasne definovať. Napriek tomu Murch tvrdí, že ide o najdôležitejší element pri voľbe miesta strihu, nakoľko si divák po zhliadnutí filmu nebude pamätať strihovú skladbu, prácu kamery, herecký výkon, dokonca ani príbeh, ale to, aký mal z filmu pocit. Preto popisuje, že najúspešnejšia je strihačova práca vtedy, keď v divákovi vyvolal emócie, ktoré v ňom vyvolať chcel.⁵⁷

Murch uvádza, že ideálny strih je taký, ktorý spĺňa všetkých jeho 6 strihových kritérií súčasne a ich miera dôležitosti je percentuálne definovaná. Pre Murcha to znamená, že daný strih:

1. je v súlade s emóciou daného okamihu. (51%)
2. posúva príbeh vpred. (23%)
3. vyskytuje sa v momente, ktorý je rytmicky zaujímavý a „správny“. (10%)

⁵⁵ American Cinema Editors

⁵⁶ Walter Murch: Awards. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. Seattle: IMDb.com [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0004555/awards?fbclid=IwAR3DT3xIIHk8ySjBqYndnAUNoGVd7-gkQpC2BKzG4Mdr0efNSanEFnnxY>

⁵⁷ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd ed. Beverly Hills, California, USA: Silman-James Press, 2001, s. 17-18. ISBN 1-879505-62-2.

4. rešpektuje očnú stopu – umiestnenie a pohyb divákovho miesta záujmu v rámci obrazu. (7%)
5. rešpektuje pravidlo osi, teda či má divák dojem, že sa na seba postavy vzájomne pozerajú. (5%)
6. rešpektuje trojdimenzionálnu kontinuitu skutočného priestoru – kde sa nachádzajú ľudia v miestnosti. (4%)⁵⁸

V prípade nevyhnutnosti obetovať niektoré z týchto pravidiel je nutné eliminovať tieto kritériá smerom vzostupne, v opačnom prípade bude daný strih neúspešný. Môžeme si všimnúť, že čím nižšie je kritérium v tomto rebríčku, tým dramatickejšie klesá jeho percentuálny podiel v dôležitosti. Murch tento fakt zdôvodňuje tým, že ak je strihom dosiahnutá správna emócia, dej sa posúva vpred zaujímavým spôsobom v správnom rytme, tak si publikum zvyčajne neuvedomí strihové nečistoty ostatných troch veličín.⁵⁹

3.2.1 Šesť kritérií filmového strihu

Ako sme už spomenuli, v Murchovom rebríčku kritérií je **emócia** nadradená všetkým ostatným zložkám. Podľa tohto kritéria by mal byť strih vždy funkčný v prípade, že so sebou prináša emocionálnu hodnotu, núti diváka cítiť sa istým spôsobom a daná emócia je vhodná pre práve zobrazovaný moment.⁶⁰

Ako druhé najdôležitejšie kritérium Murch uvádza **príbeh**. Prakticky ide len o to, či daný strih posúva dej vpred, pomáha divákovi mu bližšie porozumieť a zároveň či divák chápe, čo sa v danej chvíli deje a prečo sa to deje.⁶¹

Murch prirovnáva strih k vizuálnej hudbe. Ak rozmýšľame týmto spôsobom, môžeme si pri každom strihu položiť otázku, či nový záber prichádza v práve tak presný moment, ako v koncerte prichádza klarinet. Jednotlivý strih by ale mal zapadať aj do celkového rytmu, ktorý sme stanovili.⁶² Kritérium **rytmu** Murch radí na tretie miesto v rebríčku dôležitosti.

⁵⁸ Walter Murch: Awards. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. Seattle: IMDB.com [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0004555/awards>

⁵⁹ Tamtiež

⁶⁰ *Walter Murch - The six criteria of film editing (293/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/s49A12CMfTI>. Kanál užívateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.

⁶¹ Tamtiež

⁶² *The Rule of Six*. In: Youtube [online]. 23.7.2010 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/q2WGP4dofgQ>. Kanál užívateľa imaginox.

Štvrtým kritériom je pravidlo **očnej stopy** a spočíva v predikcii toho, kam sa divák bude pravdepodobne pozerat'. Pri voľbe strihu je dobré brať do úvahy, čo sa bude v novom zábere nachádzať na mieste, na ktoré sa v predchádzajúcom zábere divák sústredil, pretože tam sa jeho oko bude pozerat'. Divák nevníma celý obraz súčasne, ale vyberá si rôzne miesta, ktorým venuje svoju pozornosť, a preto je potrebné dbať na to, kam je jeho pozornosť v momente strihu prenášaná.⁶³

Na piatom mieste sa nachádza kritérium **dvojrozmernej roviny obrazu**. V jednoduchosti ho možno označiť ako pravidlo filmovej osi. Snažíme sa docieľiť to, aby divák uveril, že sa pri dialógu osoba A pozerá na osobu B a opačne. Pri strihu z jedného uhla na druhý sa musia pohľady oboch osôb križovať spôsobom, ktorý presvedčí diváka, že sa na seba dané osoby pozerajú, i keď v skutočnosti – pri nakrúcaní tomu tak byť nemuselo.⁶⁴

Posledným šiestym Murchovým kritériom je **trojrozmerný priestor akcie**. Toto pravidlo sa dá popísať na jednoduchom príklade: Osoba, ktorá sa chce dostať z auta do domu najskôr otvorí dvere auta, vyjde z auta, prejde cez chodník, otvorí dvere a vojde do domu. V prípade takéhoto zobrazenia danej skutočnosti je kontinuita daného prostredia dodržaná. V ranej ére kinematografie sa ľudia snažili dodržať pravidlo zobrazenia reality fyzického prostredia, ktoré je snímané, pretože sa báli, že v prípade, ak by toto pravidlo nebolo dodržané, diváci by boli zmätení.⁶⁵ V súčasnosti by ale pri nasledujúcom strihu – otvorenie dverí auta – (strih) – otvorenie dverí domu zvnútra budovy – divák jasne porozumel, čo sa v danej chvíli odohralo.⁶⁶

3.3 Kritériá strihu podľa Schoonmaker

Thelma Schoonmaker je americkou filmovou strihačkou, členkou ACE⁶⁷ a dlhodobou spolupracovníčkou režiséra Martina Scorseseho. Je držiteľkou Ceny Akadémie (sošky Oscara) za filmový strih troch filmov – *Raging Bull*, *The Aviator* a *The Departed*.

⁶³ Walter Murch - *The six criteria of film editing (293/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/s49A12CMfTI>. Kanál užívateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.

⁶⁴ Walter Murch - *The six criteria of film editing (293/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/s49A12CMfTI>. Kanál užívateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.

⁶⁵ Tamtiež

⁶⁶ Walter Murch - *A practical approach to the six rules of film editing (294/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/9-6-7bCBILU>. Kanál užívateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.

⁶⁷ American Cinema Editors

Okrem toho bolo na Cenu Akadémie doposiaľ nominovaných ďalších päť filmov, na ktorých sa angažovala ako strihačka a takisto je držiteľkou aj mnohých ďalších ocenení.⁶⁸

Prístup Thelmy Schoonmaker k strihovej skladbe je značne špecifický. Jej strihovú kariéru odštartovalo práve stretnutie s Martinom Scorsesem, ktorý ju naučil všetky základy strihovej skladby. Jej rukopis sa ale rokmi výrazne zindividualizoval, o čom svedčia aj jej ocenenia. Tie získala aj vďaka svojmu individuálnemu strihačskému štýlu, ktorý v nasledujúcich podkapitolách podrobíme analýze.

3.3.1 Plynutie

V rozhovore pre DP/30: The Oral History of Hollywood popisuje Schoonmaker dôležitosť plynutia záberov. Tento jav nazýva slovom „flow“. Strihovú skladbu výstižne prirovnáva k inštalatérskym prácam. Ak sú dve trubky správne spojené dohromady, začne skrz ne prúdiť voda. Inými slovami, je to práve kombinácia obrazov, alebo o spôsob strihu dialógov, ktoré v divákovi vyvolávajú požadované napätie.⁶⁹

Po istej dobe práce na strihu filmu vznikne verzia, kedy má každá časť filmu správnu dĺžku a všetko plynie. Avšak slovami Thelmy „*je súčasťou práce strihača zabezpečiť, že má film dobrú dramatickú štruktúru, nie je príliš dlhý a má spád*“.⁷⁰ Podľa jej názoru je podmienkou toho, aby mal film spád, obetovanie iných, i keď pútavých pasáží. Schoonmaker sama uvádza príklad zo svojej práce, kedy sa z filmu *After Hours* rozhodla vyhodit' 45 minút úchvatných zostrihaných scén, pretože to už film „jednoducho nezvládol“.⁷¹

3.3.2 Temporytmus

V rozhovore pre Českou Televizi Schoonmaker len okrajovo spomína, že jednou z vlastností, ktorou musí strihač disponovať, je hudobný zmysel pre rytmus a tempo. Tento princíp priamo súvisí s budovaním a prioritizáciou hereckej akcie (v postprodukcii), a so znalosťou tvorby celkovej dramatickej štruktúry.⁷²

⁶⁸ Thelma Schoonmaker: Awards. In: Internet Movie Database (IMDb) [online]. Seattle: IMDB.com [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0774817/awards>

⁶⁹ DP/30: *Thelma Schoonmaker cut The Wolf of Wall Street*. In: Youtube [online]. 9.1.2014 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/KIKRcV4kHhg>. Kanál užívateľa DP/30: The Oral History Of Hollywood.

⁷⁰ Cit. Tamtiež (preklad vlastný)

⁷¹ Tamtiež

⁷² Na plovárně, *Thelma Schoonmaker (English version)*. In: www.ceskatelevize.cz [online]. 2010 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/bonus/3585/>.

Konkrétny príklad by sa dal uviesť na scéne z filmu *The Irishman*, kedy v podniku prebieha dialóg troch osôb. Samotný dialóg, ktorý tvorí základ danej scény, nie je postrihávaný štandardným spôsobom. Naopak, herecká akcia je v obraze ponechaná dlhšie, než by bolo za normálnych okolností nutné, a celá scéna tak naberá omnoho pomalší temporytmus.⁷³ Schoonmaker tento spôsob strihovej dramaturgie odôvodňuje tým, že práve ony „mŕtve pauzy nám umožňujú pochopiť, že De Niro (herec hlavnej postavy) si uvedomí, že má veľký problém.“⁷⁴

3.3.3 Herecká akcia pred skriptom

Vo väčšine prípadov pri strihu platí základné pravidlo dodržania nadväznosti záberov. Zachovanie predsnímacích jednôt a zabezpečenie orientácie diváka v deji, prostredí a postavách sú spravidla zárukou pre smerovanie divákovej pozornosti tam, kde ju autori filmu pôvodne zamýšľali. Schoonmaker ale patrí medzi editorov, ktorí toto pravidlo s obľubou porušujú.

Bolo by možné menovať hneď niekoľko príkladov, kedy je dané pravidlo viditeľne utláčané v prospech dosiahnutia požadovanej emócie z daných scén. Jedným z ukážkových príkladov by však mohlo byť miznutie tabakových výrobkov z úst protagonistov. Tento prípad môžeme pozorovať vo filme *The Departed* rovnako ako aj vo filme *Goodfellas*. Prioritou je, ako sama Schoonmaker uvádza, použitie najlepšej hereckej akcie.⁷⁵ Uprednostňovanie hereckého prejavu je však zrejmé i pri pomerne častom využívaní skokového strihu – tzv. jump cutu vo filmoch Scorseseho. Vzorovým príkladom pre využívanie tohto strihového postupu je film *The Irishman*, kde sú skokové strihy používané maskovane, ale sú i zreteľne ponechané v obraze bez snahy skokový strih zakryť. Takýto „rušivý“ strih je viditeľný v spomínanom filme *The Irishman* v scéne, v ktorej hlavný hrdina cez telefón informuje ďalšiu postavu o úmrtí jej manžela.⁷⁶

⁷³ *Thelma Schoonmaker & Scorsese — Film Editing Tips from Goodfellas, Shutter Island, and The Irishman*. In: Youtube [online]. 31.5.2021 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/3VszXdrCi6A>. Kanál užívateľa StudioBinder.

⁷⁴ Cit. Tamtiež (preklad vlastný)

⁷⁵ *Thelma Schoonmaker: When Does Continuity Matter?*. In: Youtube [online]. 3.9.2020 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/ehozdNTEq-g>. Kanál užívateľa Ryan Gorman.

⁷⁶ Tamtiež

3.4 Kritériá strihu podľa Tichenora

Dylan Tichenor je ďalším strihačom, ktorý má pomerne jasnú predstavu o svojich vlastných determinantoch pri strihových rozhodnutiach. Najviac zo svojho „know-how“ prezradil v rozhovore s Bobbie O’Steen, kde svoje techniky popisuje na vlastných filmoch.⁷⁷ Tichenor je ukázkovým príkladom toho, že strihač je jednoznačne aj umeleckou osobou, ktorá musí citlivo uvažovať pri práci s filmovou surovinou.

3.4.1 Rytmus

V knihe Justina Changa *Editing* zdôrazňuje Tichenor dôležitosť rytmu. Popisuje, že v počiatkoch jeho kariéry vo filmovom priemysle, kedy sa ešte pracovalo s filmovou surovinou, vyžadoval tento zložitejší proces strihu dômyselnejšie premýšľanie nad materiálom. Ak chcel strihač vykonať nejakú zmenu, musel spätne pretočiť filmový pás a dané miesto nájsť. Súčasný postprodukčný proces však umožňuje presúvať sa z jedného bodu k druhému, čo čiastočne mení spôsob, akým náš mozog pracuje. Tichenor tvrdí, že v súčasnosti je náročné niekoho naučiť zmyslu pre rytmus a cit.⁷⁸

V rozhovore s Bobbie O’Steen vyjadril zaujímavú myšlienku, že súčasťou strihača je stanoviť rytmus a následne ho porušiť, pretože tak získame divákovu pozornosť.⁷⁹ Dalo by sa povedať, že zmenou rytmu strihač dodáva filmu istú dynamiku. Tento názor nadväzuje na Valušiakovo tvrdenie o dôležitosti spádu, rytmu a tempa, a teda o striedaní dramatických a pokojných pasáží, ktoré udržujú diváka v aktívnom stave sledovania filmu.⁸⁰

3.4.2 Emócia

Počas rozhovoru s Debra Kaufman bola Tichenorovi položená otázka, či zastáva nejaký osobný štýl alebo filozofiu strihu. Tichenor odpovedal, že ak áno, tak ide o to, že ho priťahujú skutočné momenty.⁸¹ Jeho slovami: „*Rád tvorím štruktúru tak, že obsahuje*

⁷⁷ „*Inside the Cutting Room with Bobbie O’Steen*“: *A Conversation with Dylan Tichenor, ACE – FULL PANEL*. In: Youtube [online]. 22.1.2019 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/-AWeRi6qvk0>. Kanál užívateľa Manhattan Edit Workshop.

⁷⁸ CHANG, Justin. *Editing*. Massachusetts, USA: Focal Press, 2012, s. 65. ISBN 978-0-2408-1865-8.

⁷⁹ „*Inside the Cutting Room with Bobbie O’Steen*“: *A Conversation with Dylan Tichenor, ACE – FULL PANEL*. In: Youtube [online]. 22.1.2019 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/-AWeRi6qvk0>. Kanál užívateľa Manhattan Edit Workshop.

⁸⁰ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU, 1983, s. 4-5. ISBN 978-80-7331-455-2.

⁸¹ KAUFMAN, Debra. *Pieces of Dylan Tichenor*. [online]. 1.12.2005 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://www.studiodaily.com/2005/12/pieces-of-dylan-tichenor/>.

*moment, kedy do seba veci zapadajú, kedy myšlienky, na ktorých pracujem, rezonujú“.*⁸² Sám ďalej vraví, že príbeh buduje formou hľadania vzťahov a asociácií.⁸³

V spomínanom rozhovore s Bobbie O’Steen popísal Tichenor dôležitosť emócie vo filmoch režiséra Wesa Andersona, na ktorých sa podieľal ako strihač. Wes údajne s obľubou vraví svojim hercom, nech sa neboja vzájomne si skákať do reči. To ale Tichenor nielenže považuje za náročné pre následnú fázu strihu, ale taktiež upozorňuje, že sa tým podľa neho vytráca kvalitný herecký výkon, či pravý moment. Preto je podľa Tichenora pri prednese rôznych replík viacerými hercami súčasne dôležitý balans.⁸⁴

3.4.3 Napätie

Tichenor bol v rozhovore s Bobbie O’Steen vyzvaný k popísaniu spôsobu strihu pomalého dialógu. Sám považuje pomalé a nenápadnejšie strihy za vzrušujúcejšie, nad ktorými je treba viac premýšľať, pretože na každú zmenu je kladený väčší akcent. Akciu prirovnáva k mozaike pozostávajúcej z malých častí, ktoré v prípade funkčného spojenia nadobúdajú pohyb a **plynutie**.⁸⁵

Skvelý príklad pre takýto pomalý dialóg, ktorý Tichenor vytvoril, je vo filme *There Will Be Blood* v scéne pri stole, kedy postava Daniela kupuje ranč. Napätie sa snažil vytvoriť bez použitia veľkého počtu strihov. Pohľady, ktoré sú v danej scéne použité, nevznikli v danom momente počas nakrúcania. Tichenor tieto momenty vytvoril až následne v postprodukcii, kedy ich poskladal z odlišných častí danej scény.⁸⁶

3.4.4 Orientácia

Tichenor vyzdvihuje dôležitosť súvislého či koherentného strihu. Tvrdí, že diváci by nemali byť príliš dezorientovaní v dianí na plátne.⁸⁷ Jeho slovami: *„pokiaľ sa dostatočne neorientujem v tom, čo sa práve deje, aby som sa mohol obávať toho, čo bude nasledovať, potom sa ako divák len opriem o sedadlo a tak trochu prestanem vnímať“.*⁸⁸

⁸² Cit. Tamtiež (preklad vlastný)

⁸³ „*Inside the Cutting Room with Bobbie O’Steen“: A Conversation with Dylan Tichenor, ACE – FULL PANEL.* In: Youtube [online]. 22.1.2019 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/-AWeRi6qvk0>. Kanál užívateľa Manhattan Edit Workshop.

⁸⁴ Tamtiež

⁸⁵ „*Inside the Cutting Room with Bobbie O’Steen“: A Conversation with Dylan Tichenor, ACE – FULL PANEL.* In: Youtube [online]. 22.1.2019 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/-AWeRi6qvk0>. Kanál užívateľa Manhattan Edit Workshop.

⁸⁶ Tamtiež

⁸⁷ CHANG, Justin. *Editing*. Massachusetts, USA: Focal Press, 2012, s. 63. ISBN 978-0-2408-1865-8.

⁸⁸ Cit. Tamtiež, s. 63. (preklad vlastný)

Ďalším zaujímavým prirovnaním Tichenora je štruktúra tvorená z beatov, ktoré strihač využíva ako stavebnicu. Vraví, že divákovi sa snažíme sprostredkovať beaty jeden po druhom. Ako teoretický príklad uvádza, že môžeme vidieť automobil idúci za roh, ďalej ako predbieha druhé auto a následne ako pneumatika narazí o výmol.⁸⁹

3.5 Kritériá strihu podľa Crossa

Tom Cross je americký filmový strihač, člen ACE⁹⁰, ocenený za najlepší filmový strih vďaka filmu *Whiplash* Cenou Akadémie, rovnako ako cenou BAFTA. Úspech zožal aj vďaka filmu *La La Land*, ktorý bol nominovaný na Cenu Akadémie i na cenu BAFTA, ale rovnako získal i niektoré ocenenia, ako napríklad cenu Eddie.⁹¹

Práca Toma Crossa strihača je založená v prvom rade na sprostredkovaní správnej emócie divákovi. V prípade, že prvotný koncept neodpovedá požadovanej emócií, vybuduje Cross túto emóciu prostredníctvom strihového remesla. Spomeňme film *Whiplash*, ktorý patrí k vyzdvihovaným filmom, a to nielen vďaka príbehu, ale i zásluhou práve strihovej skladby. Preto budeme bližšie analyzovať strihové techniky práve Toma Crossa v snahe nájsť kľúč k niektorým z jeho strihových rozhodnutí.

3.5.1 Rytmus

V rozhovore s Glennom Garlandom Cross spomína rytmus ako dôležitú súčasť filmu *La La Land*. Režisér tohto filmu Damien Chazelle chcel, aby romantické časti mali odlišný rytmus. Ako príklad uvádza Cross dve na seba bezprostredne nadväzujúce scény, ktorých rytmus je odvodený od aktuálneho vzťahu hlavných postáv. V scéne na párty, kedy sa postavy nemajú radi, je strih rýchly a trhaný, zatiaľ čo nasledujúca scéna, kedy sa postavy postupne spoznávajú, je natočená na jediný záber s plynulým kamerovým pohybom.⁹²

Tento príklad je zaujímavý najmä z toho dôvodu, že sa na rytmus pozeráme z hľadiska väčších dramaturgických častí, než je strih alebo kadencia dialógov. Zatiaľ čo štruktúra striedania scén je pravdepodobne zakotvená už v scenári, rytmus scén ale aj ich vzájomný vzťah môže byť z veľkej časti ovplyvnený prácou strihača.

⁸⁹ Tamtiež, s. 63.

⁹⁰ American Cinema Editors

⁹¹ Tom Cross: Awards. In: Internet Movie Database (IMDb) [online]. Seattle: IMDB.com [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0189285/awards>

⁹² *Editors on Editing: La La Land - Tom Cross, ACE*. In: Youtube [online]. 24.1.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/UaS915Om3ck>. Kanál užívateľa American Cinema Editors.

3.5.2 Emócia

Rozoberajúc film *Whiplash* Cross popisuje problém, s ktorým bojoval pri tvorbe záverečnej scény – koncertu. Spočiatku sa snažil vytvoriť strih tejto scény tak, aby čo najviac zodpovedal pôvodnému animatiku. Tomuto konceptu však chýbala emócia, pôsobil mechanicky a sucho.⁹³ To, čo si Cross uvedomil pri hľadaní spôsobu, ako zvýrazniť prítomnosť hlavných postáv v tejto scéne je, že „*bez emócie našich postáv táto scéna v podstate nemala žiadnu hodnotu*“.⁹⁴

V danom rozhovore Garland a Cross rozoberajú aj už spomínaný rebríček hodnôt Waltera Murcha. Zatiaľ čo emócia obsadila prvú priečku v tomto rebríčku, skriptové chyby sa týkajú až priečok posledných. Cross vraví, že kedysi pri pozeraní filmov považoval nedostatky v nadväznosti za chyby. Neskôr, keď sa začal venovať strihu, však pochopil, že nejde o chyby, ale o podvody.⁹⁵ Ako však vieme, podvody vzhľadom na diváka sú jedným z činiteľov, ktoré odlišujú kinematografiu od divadelných inscenácií.

3.6 Kritériá strihu podľa Allen

Významný režisér súčasnosti Quentin Tarantino povedal, že počiatok kinematografie sedemdesiatych rokov patrí roku 1967, kedy bol film *Bonnie & Clyde* uvedený do kín.⁹⁶ Za tento filmový počin je z veľkej časti zodpovedná aj strihačka Dede Allen.

Jedným z dôvodov pre zaradenie strihačky Dede Allen do tohto výskumu je zaujímavá myšlienka, ktorú vyjadrila v rozhovore s Miou Goldman. Slovam Allen: „*Vždy som bola známou pre porušovanie pravidiel. Stačí sa pozrieť na Bonnie a Clyde*“.⁹⁷

3.6.1 Kľúč k dobrému strihačovi

Allen jasne formuluje jej kľúč k tomu, ako sa stať dobrým strihačom. Podľa nej sú základnými zložkami pre dosiahnutie tohto cieľa zmysel pre rozprávanie **príbehu, pracovný výkon a dobrý vkus**.⁹⁸

⁹³ Tamtiež

⁹⁴ Cit. Tamtiež (preklad vlastný)

⁹⁵ *Editors on Editing: La La Land - Tom Cross, ACE*. In: Youtube [online]. 24.1.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/UaS915Om3ck>. Kanál užívateľa American Cinema Editors.

⁹⁶ *Why should you know DEDE ALLEN ...*. In: Youtube [online]. 18.6.2021 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/StaCc0bXJVI>. Kanál užívateľa Sans Soleil.

⁹⁷ Cit. GOLDMAN, Mia. *Dede on Digital: An interview with Dede Allen by Mia Goldman Part 1*. [online]. 1.5.2000 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/dede-on-digital-1/>. (preklad vlastný)

⁹⁸ GOLDMAN, Mia. *Dede on Digital: An interview with Dede Allen by Mia Goldman Part 2*. [online]. 1.5.2000 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/dede-on-digital-2/>.

Zaujímavý kritériom, ktoré Allen definovala, je dôležitosť **súladu pohľadov**. Vyjadrila tézu, že ak sú správne zobrazené pohľady postáv, strih by mal byť funkčný.⁹⁹ Sama tvrdí, že nevenuje žiadnu pozornosť zlej nadväznosti, pokiaľ sa netýka očí.¹⁰⁰ Toto tvrdenie odôvodňuje tým, že „*ak chybné prepojíte oči, čo znamená, že chybné prepojíte aj náladu, zámer, či herecký moment scény, vtedy je to skutočná chyba nadväznosti, pretože ak to urobíte, zmeníte zmysel danej scény.*“¹⁰¹

Pri čiastočnej analýze scény Washitského masakru z filmu *Little Big Man* Allen vysvetľuje dôvod absencie zvuku v momente zastrelenia postavy menom Sunshine. Allen uvádza, že ide o najsrdcervúcejšiu scénu, ktorú kedy strihala, a po tom, čo bol strih danej scény hotový, jednoducho nedokázala zvuk do scény pridať, pretože jej táto forma scény „zlomila srdce“. Scénu sa teda rozhodla v danej podobe ponechať, pretože išlo o absolútne **emocionálny zážitok**.¹⁰²

Pri práci s filmovou surovinou chvíľu zabralo, kým sa nejaká konkrétna časť začistila, čo rešpektovali aj režiséri. S príchodom digitalizácie sa ale nároky režisérov na rýchlosť strihu zvýšili. Pokiaľ pri určitej verzii scény hudobná zložka ešte nie je hotová, chýba **plynulosť**. Režiséri často tvrdia, že úpravu zvuku je možné odložiť na neskôr, ale takáto práca môže byť vskutku frustrujúca.¹⁰³

⁹⁹ GOLDMAN, Mia. *Dede on Digital: An interview with Dede Allen by Mia Goldman Part 1*. [online]. 1.5.2000 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/dede-on-digital-1/>.

¹⁰⁰ *Dede Allen, The Lost Interview - Part 2*. In: Youtube [online]. 27.11.2012 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/RR2UKWeGmOo>. Kanál užívateľa Michael Horton.

¹⁰¹ Cit. Tamtiež (preklad vlastný)

¹⁰² *Dede Allen, The Lost Interview - Part 2*. In: Youtube [online]. 27.11.2012 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/RR2UKWeGmOo>. Kanál užívateľa Michael Horton.

¹⁰³ GOLDMAN, Mia. *Dede on Digital: An interview with Dede Allen by Mia Goldman Part 2*. [online]. 1.5.2000 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/dede-on-digital-2/>.

4 KRITÉRIÁ „IDEÁLNEHO“ STRIHU

Na základe predchádzajúcej analýzy práce vybraných strihačov je možné konštatovať, že sa v ich práci vyskytujú postupy, ktoré vyplývajú z ich praxe. Tieto postupy však nemusia byť nutne písanými pravidlami v odbornej literatúre z daného oboru.

4.1 Priesečníky individuálnych kritérií

I keď je zrejmé, že každý strihač pristupuje k svojej práci individuálnym spôsobom, na základe predchádzajúcich zistení môžeme pozorovať isté spoločné rysy, v ktorých sa niektoré výpovede nami zvolených strihačov zhodujú.

Cieľom nasledujúcej tabuľky je zobraziť všetky zistené kritériá a zoradiť ich podľa najčastejšej zhody. Niektoré z daných kritérií môžu byť kategorizované v jednej spoločnej skupine, ale nemusia sa nutne zhodovať v názve. Zaradenie do spoločnej skupiny vyplýva z významu daných kritérií, ktoré sme predtým podrobnejšie analyzovali.

Strihač / Kritérium	Walter Murch	Thelma Schoonmaker	Dylan Tichenor	Tom Cross	Dede Allen	ZHODA
Kritérium 1	Emócia	Herecká akcia pred skriptom	Emócia	Emócia	Emócia	5/5
Kritérium 2	Rytmus	Temporytmus	Rytmus	Rytmus		4/5
Kritérium 3		Plynutie	Napätie		Plynutie	3/5
Kritérium 4	Príbeh				Príbeh, výkon, vkus	2/5
Kritérium 5	Dvojrozmerná rovina obrazu				Súlad pohľadov	2/5
Kritérium 6	Očná stopa					
Kritérium 7			Orientácia			
Kritérium 8	Trojrozmerný priestor akcie					

Tabuľka 1. Priesečníky individuálnych kritérií

Na základe tejto tabuľky sú teda najčastejšími kritériami zvolenej skupiny profesionálnych praktikov pre strih emócia, rytmus, plynutie, príbeh a súlad pohľadov v tomto poradí.

4.2 Porovnanie teoretických pravidiel a praktických postupov

Z poznatkov odbornej literatúry, ktoré sú popísané v teoretickej časti tejto práce vyplýva, že pre to, aby bol strih čistý, je potrebné dodržať tri základné body, a to:

1. udržať diváka orientovaného v príbehu a celkovom dianí na plátne,
2. dbať na správnu štruktúru strihovej skladby a juxtapozíciu záberov,
3. dodržiavať istú formu vonkajšieho rytmu materiálu (teda nie nutne vo vnútri záberov).

Spojením a porovnaním kritérií, ktoré vytvárajú a sami v praxi používajú profesionálni filmoví strihači, sme dospeli k záveru, že pre to, aby bol strih efektívnejší, je potrebné venovať pozornosť piatim faktorom. Strih by mal v prvom rade plniť funkciu emočnú. Tu sa potvrdzuje teória Waltera Murcha, že v prípade, ak jediným spôsobom ako docieľiť správnu emóciu, je ignorovať všetky ostatné pravidlá, je to správne riešenie.¹⁰⁴ Film musí zahŕňať adekvátny rytmus, čiže akčné pasáže musia striedať pokojné momenty, čo rovnako zabezpečuje aj plynutie deja. Rovnako ako plynutie vonkajšie, teda nerušivý spôsob strihu záberov, je ale dôležité aj plynutie vnútorné, čomu by sa dala pripísať napríklad správna kadencia dialógov alebo vhodná dĺžka záberov pre udržanie nepretržitej pozornosti diváka. Vytváraním filmov rozprávame príbehy, čo je jednou zo základných úloh filmu. Film je dobrý vtedy, keď je dobrý jeho príbeh. Preto strih filmu musí byť usporiadaný tak, aby zabezpečoval vývoj udalostí v príbehovej linke. Znáмым faktom je, že aby bol film pútavý, divák nemusí po celú dobu sledovania rozumieť všetkým súvislostiam či vzťahom obsiahnutých v danom filme, dôkazom čoho môže byť napríklad kriminálny žáner. Je však nevyhnutné myslieť na to, aby sme z dôvodu udržania divákovej pozornosti isté pravidlá pre zabezpečenie jeho dostatočnej orientácie dodržali. Jedným z týchto základných pravidiel je, že divák má uveriť, že sú pri dialógu postavy vzájomne konfrontované. I keď zábery spolu komunikujúcich postáv môžu byť natočené v odlišnú dobu a na odlišnom mieste, z ich spojenia musí byť jednoznačne zrejmá časopriestorová jednota.

¹⁰⁴ *Walter Murch - A practical approach to the six rules of film editing (294/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/9-6-7bCBILU>. Kanál užívateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.

4.3 „Ideálny“ strih

Tak ako je písané v úvode tejto práce, nie je možné stanoviť univerzálne platné pravidlá strihu na základe individuálnych praktických skúseností profesionálnych strihačov. Je však možné tieto nepísané postupy analyzovať, vzájomne konfrontovať, porovnať ich s existujúcou odbornou literatúrou a z ich vzájomného vzťahu vyvodiť isté závery, ktorými sa môžeme priblížiť k niečomu, čo by sa dalo nazvať strihom „ideálnym“.

Na základe predchádzajúceho textu môžeme teda vidieť, že medzi strihovou teóriou a praxou sú isté rozdiely. Nachádzajú sa medzi nimi však aj isté zhody. Súhlasnými pravidlami oboch týchto prístupov k strihu sú zabezpečenie orientácie diváka a udržanie vonkajšieho rytmu. Keby sme teda uvažovali o „ideálnom“ strihu, tieto dva faktory by preň boli najkľúčovejšími. Je však otázkou, ktoré kritériá by mali pri takomto strihu zastávať ďalšie priečky. Od tohto momentu by sme sa dostali do prostredia špekulácií, kedy by sme vyvodzovali závery bez opodstatnených dôvodov. Avšak je nevyhnutné pripomenúť, že celá myšlienka „ideálneho“ strihu ostáva s najväčšou pravdepodobnosťou otvorená a do istej miery subjektívna. Jedným z dvoch kritérií, ktoré sme v tejto teórii uviedli, je dôležitosť rytmu. Ten sa však vo vytvorenom rebríčku priesečníkov individuálnych kritérií strihačov umiestnil až na druhom mieste. Z tohto dôvodu by sme do spoločných kritérií „ideálneho“ strihu ako ďalšiu zaradili emóciu, na ktorej význame sa zhodla celá vybraná skupina strihačov.

Dostali sme sa teda k výsledku, že „ideálny“ strih by sme mohli dosiahnuť, pokiaľ by sme uprednostnili tri faktory pred všetkými ostatnými strihovými rozhodnutiami. Prioritnými teda sú **orientácia diváka**, **rytmus** a **emócia**. V prípade dodržania týchto kritérií by teda divák mal byť schopný prijať (prípadne prehliadnuť) všetky ostatné nedostatky vo filmovom diele s ohľadom na strihovú skladbu. Opäť ale pripomeňme, že každý strihač je individuálnym tvorcom, a teda každý strihač volí vlastné metódy pri riešení rôznych strihových rozhodnutí. Preto je myšlienka „ideálneho“ strihu stále iba utopickou pomôckou pre všeobecné zlepšenie strihovej skladby v praxi.

ZÁVER

Cieľom tejto práce bolo objaviť súhrn pravidiel, ktoré môžu napomôcť dosiahnuť čo možno najefektívnejšie riešenia pri realizácii strihových rozhodnutí. Nesmieme však zabúdať, že každý strihač je jedinečným tvorcom, a teda práca jednotlivca automaticky znamená individuálny postup pri hľadaní strihových možností. Napriek vyššie uvedeným faktom tento výskum dokázal odhaliť niektoré opakujúce sa znaky v postupoch pri práci profesionálnych filmových strihačov. Ich výskyt nutne nemusí smerovať k stanoveniu nových striktných pravidiel strihovej dramaturgie, avšak naznačuje to existenciu istých nepísaných pravidiel, ktoré sa v praxi používajú.

Tu dosiahnuté zistenia sú výsledkom nami nastavenej metodiky, ktorá pozostávala z vymedzenia kruhu filmových strihačov, analýzy ich pracovného postupu vyplývajúcich z ich výpovedí, nájdenia spoločných priesečníkov v týchto jednotlivých postupoch, konfrontácií nájdených priesečníkov s teoretickými pravidlami strihovej skladby a na základe tohto vzťahu boli vyvedené závery. Funkčnosť zistených pravidiel je odvodená od súladu techník vymedzenej skupiny filmových strihačov. V prípade, že budú tieto pravidlá pri strihu filmového diela brané do úvahy, výsledok strihovej skladby daného diela by mal disponovať relevantnou strihovou čistotou a divák by mal ostať po celú dobu sledovania filmu orientovaný a angažovaný.

Môžeme teda konštatovať, že pre funkčnosť strihovej skladby by malo byť prvotným zámerom tvorcu vytvorenie silnej emotívnej stránky, čo potvrdzuje tézu Waltera Murcha, popísanú v analytickej časti tejto práce. Aby však divák dokázal vnímať všetky súvislosti a nestratil nič pri sledovaní príbehu, je nutné, aby bol v príbehu, čase a priestore orientovaný. To znamená, že divák vie, kde sa filmová udalosť odohráva, ktoré postavy medzi sebou vzájomne interagujú, chápe kauzalitu udalostí, motiváciu konania postáv a podobne (alebo sú mu dané skutočnosti neskôr odhalené). Záujem diváka o filmové dielo ale ďalej umocňuje variabilita rytmu. S oným rytmom strihač pracuje na viacerých úrovniach súčasne. Ak hovoríme o rytme, môžeme ním myslieť charakter hudby, hereckú akciu vnútri jednotlivých záberov, frekvenciu striedania dlhších a kratších záberov, kadenciu dialógov, rýchlosť a striedanie pohybov kamery a ďalšie rytmické filmové prvky. Neoddeliteľnými vlastnosťami strihača teda musia nevyhnutne byť empatia, priestorové vnímanie a rytmické cítenie.

Ďalšou skutočnosťou, ktorú by sme v súvislosti s výsledkami tejto práce uviedli, je tá, že teoretické poznatky získané z odbornej literatúry nie sú dostatočným prostriedkom

pre nadobudnutie všetkých potrebných vlastností, ktorými musí dobrý strihač disponovať. Malo by ísť len o akýsi odrazový mostík, ktorý poskytne príležitosť pre následné zlepšenie v praxi. Spojením týchto teoretických poznatkov a praktických skúseností vzniká predpoklad pre efektívnu prácu strihača.

Pre objektívnejšie potvrdenie týchto výsledkov by bol nevyhnutný ďalší výskum, ktorý by zahŕňal väčšiu skupinu analyzovaných strihových teoretikov a praktikov. Ten by pravdepodobne viedol k odhaleniu nových nepísaných pravidiel pri voľbe miesta strihu medzi dvoma zábermi, čo by ovplyvnilo súčasnú, nami vytvorenú štruktúru hierarchizácie týchto individuálnych kritérií.

Bez ohľadu na mieru objektivity pravidiel, ktoré tento výskum odhalil, sú tieto postupy bezprostredne aplikovateľné na prácu strihača, čo môže napomôcť dosiahnuť vyššiu efektivitu výsledku práce. Z toho dôvodu možno konštatovať, že sa podarilo naplniť ciele tejto práce.

ZOZNAM POUŽITÝCH LITERÁRNÝCH ZDROJOV

1. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
2. VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 978-80-7331-455-2.
3. KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2. doplněné vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2002. ISBN 80-7331-896-2.
4. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967
5. MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd ed. Beverly Hills, California: Silman-James Press, 2001. ISBN ISBN 1-879505-62-2.
6. CHANG, Justin. *Editing*. Massachusetts, USA: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-2408-1865-8.

ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV

1. KAUFMAN, Debra. *Pieces of Dylan Tichenor*. [online]. 1.12.2005 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://www.studiodaily.com/2005/12/pieces-of-dylan-tichenor/>.
2. GOLDMAN, Mia. *Dede on Digital: An interview with Dede Allen by Mia Goldman Part 1*. [online]. 1.5.2000 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/dede-on-digital-1/>.
3. GOLDMAN, Mia. *Dede on Digital: An interview with Dede Allen by Mia Goldman Part 2*. [online]. 1.5.2000 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/dede-on-digital-2/>.
4. Walter Murch: Awards. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. Seattle: [IMDB.com](https://www.imdb.com) [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0004555/awards>
5. Thelma Schoonmaker: Awards. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. Seattle: [IMDB.com](https://www.imdb.com) [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0774817/awards>
6. Dylan Tichenor: Awards. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. Seattle: [IMDB.com](https://www.imdb.com) [cit. 2022-04-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0862664/awards>

ZOZNAM POUŽITÝCH, CITOVANÝCH A SPOMÍNANÝCH AUDIOVIZUÁLNÝCH ZDROJOV

1. *Walter Murch - The six criteria of film editing (293/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/s49A12CMfTI>. Kanál uživateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.
2. *The Rule of Six*. In: Youtube [online]. 23.7.2010 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/q2WGP4dofgQ>. Kanál uživateľa imaginox.
3. *Walter Murch - A practical approach to the six rules of film editing (294/320)*. In: Youtube [online]. 7.9.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/9-6-7bCBILU>. Kanál uživateľa Web of Stories - Life Stories of Remarkable People.
4. *DP/30: Thelma Schoonmaker cut The Wolf of Wall Street*. In: Youtube [online]. 9.1.2014 [cit. 2021-12-15].
5. Na plovárně, *Thelma Schoonmaker (English version)*. In: www.ceskatelevize.cz [online]. 2010 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/bonus/3585/>.
6. *Thelma Schoonmaker & Scorsese — Film Editing Tips from Goodfellas, Shutter Island, and The Irishman*. In: Youtube [online]. 31.5.2021 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/3VszXdrCi6A>. Kanál uživateľa StudioBinder.
7. *Thelma Schoonmaker: When Does Continuity Matter?*. In: Youtube [online]. 3.9.2020 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/ehozdNTEq-g>. Kanál uživateľa Ryan Gorman.
8. „*Inside the Cutting Room with Bobbie O’Steen*“: *A Conversation with Dylan Tichenor, ACE – FULL PANEL*. In: Youtube [online]. 22.1.2019 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/-AWeRi6qvK0>. Kanál uživateľa Manhattan Edit Workshop.
9. *Editors on Editing: La La Land - Tom Cross, ACE*. In: Youtube [online]. 24.1.2017 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/UaS9I5Om3ck>. Kanál uživateľa American Cinema Editors.
10. *Why should you know DEDE ALLEN ...*. In: Youtube [online]. 18.6.2021 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/StaCc0bXJVI>. Kanál uživateľa Sans Soleil.

11. *Dede Allen, The Lost Interview - Part 2*. In: Youtube [online]. 27.11.2012 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://youtu.be/RR2UKWeGmOo>. Kanál uživatele Michael Horton.
12. *Raging Bull* [film]. Directed by Martin SCORSESE. USA: Chartoff-Winkler Productions, 1980
13. *The Aviator* [film]. Directed by Martin SCORSESE. USA, DEU: Forward Pass, Appian Way, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, 2004
14. *The Departed* [film]. Directed by Martin SCORSESE. USA, HKG: Warner Bros., Plan B Entertainment, Initial Entertainment Group (IEG), 2006
15. *After Hours* [film]. Directed by Martin SCORSESE. USA: The Geffen Company, Double Play, 1985
16. *The Irishman* [film]. Directed by Martin SCORSESE. USA: Tribeca Productions, Sikelia Productions, Winkler Films, 2019
17. *Goodfellas* [film]. Directed by Martin SCORSESE. USA: Warner Bros., 1990
18. *There will be blood* [film]. Directed by Paul Thomas ANDERSON. USA: Paramount Vantage, Miramax, Ghoulardi Film Company, 2007
19. *Whiplash* [film]. Directed by Damien CHAZELLE. USA: Bold Films, Blumhouse Productions, Right of Way Films, 2014
20. *La La Land* [film]. Directed by Damien CHAZELLE. USA, HKG: Summit Entertainment, Black Label Media, TIK Films, 2016
21. *Bonnie and Clyde* [film]. Directed by Arthur PENN. USA: Warner Bros./Seven Arts, Tatira-Hiller Productions, 1967
22. *Little Big Man* [film]. Directed by Arthur PENN. USA: Cinema Center Films, Stockbridge-Hiller Productions, 1970

ZOZNAM OBRÁZKOV

<i>Obr. 1. Tri paradigmy, Francesco Casetti, Filmové teorie 1945-1990</i>	13
<i>Obr. 2. Tri generácie, Francesco Casetti, Filmové teorie 1945-1990</i>	14
<i>Obr. 3. Pravidlo osi, Josef Valušiak, Základy střihové skladby</i>	18
<i>Obr. 4. Vychádzanie a vchádzanie do záberu, Josef Valušiak, Základy střihové skladby</i> ..	18
<i>Obr. 5. Základné typy skladby, Jerzy Plażewski, Filmová řeč</i>	22

ZOZNAM TABULIEK

<i>Tabuľka 1. Priesečníky individuálnych kritérií</i>	38
---	----