

Disertační práce

Spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle

Cooperation of Multiple Film Editors

Autor: **MgA. Daniel Krcha**

Studijní program: Výtvarná umění

Studijní obor: Multimedia a design

Školitel: doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.

Oponenti: prof. Ludovít Labík, ArtD.
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Zlín, duben 2022

© Daniel Krcha

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Doctoral Thesis Summary**.

Publikace byla vydána v roce 2022.

Klíčová slova: *střih, střihová postprodukce, spolupráce střihačů, efektivita, střihová spolupráce, schéma spolupráce střihačů*

Key words: *editing cooperation, film editing, editing postproduction, film editor, editing workflow, editors cooperations, editing efficiency*

Prohlašuji, že jsem na této disertační práci „Spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle“ pracoval pod vedením svého školitele samostatně za pomoci uvedených pramenů a literatury.

Poděkování

Tímto bych rád poděkoval zejména mému vedoucímu práce doc. MgA. Liborovi Nemeškalovi, PhD. za opravdu velikou podporu a motivaci, která mi byla z jeho strany poskytována po celou dobu mého doktorského studia. Pevně věřím, že právě díky nastavenému systému vedení a kontroly práce se mi podařilo dotáhnout nejen tato publikace ale i ostatní dílčí záležitosti spojené s PhD. studiem do zdárného konce. Děkuji také spolužákům a kolegům MgA. Jurajovi Ondrušovi, MgA. Josefovi Erlovi a MgA. Marcelovi Legindimu za vzájemnou zpětnou vazbu při pravidelných konzultacích nad postupem disertační práce. Na závěr bych chtěl také poděkovat ostatním kolegům oboru audiovize, za vzájemný respekt, který je nedílnou součástí při tvorbě zdravých kolegiálních vztahů.

Abstrakt

Tato disertační práce pojednává o spolupráci více střihačů na jednom audiovizuálním díle. Cílem publikace je ověření, zda je aplikace týmové spolupráce efektivní metodou z hlediska času a kvality při procesu střihové postprodukce. Celá práce je rozdělená do čtyř hlavních kapitol. V kapitole první autor analyzuje problematiku střihové spolupráce na úrovni historického kontextu, ve kterém dochází k objevování již dříve realizovaných spoluprací mezi střihači. Analýza těchto spoluprací vede k ukotvení základní myšlenky, že spolupráce více střihačů je již dříve praktikovaným postupem. Nikdy však nevznikla větší reflexe samotného principu, a proto autor přináší v analytické části práce tzv. „Schéma spolupráce více střihačů dle Krchy“ – tedy systém vyhodnocující kdy, a za jakých podmínek je z hlediska efektivity, času a kvality na výstupu vhodné, zapojit více než jednoho střihače do postprodukčního procesu. V nadcházející projektové části dochází k aplikaci celého systému do reálného zadání, kde pracují střihači na identickém audiovizuálním díle v rozdílných skupinách nebo jako jednotlivci. Projektová část má za úkol potvrdit funkčnost nastaveného systému spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle. Poslední nedílnou částí předkládané práce je pojednání o tvůrčí činnosti, které z části navazuje na téma teoretické části disertační práce.

Abstract

This thesis discusses the collaboration of multiple editors on one audiovisual production. The goal of the thesis is to verify the effectivity of a team of editors when it comes to time and quality of the work. The thesis is divided into four chapters. In the first chapter, the author analyzes collaborations of multiple editors in a historical context, where we discover that this practice is not as uncommon as expected. This practice hasn't been studied enough, therefore in the analytical part we can find the "schematic of the collaboration of multiple editors according to Krcha", which is a system for deciding whether it is a good idea to add more than one editor to the editing process. The project part describes the usage of this system in a real example, where groups of editors and solo editors work on the same audiovisual production. The goal of the project part is to confirm the functionality of the system. The final parts describe creative activities, which is a continuation of the theoretical part.

Obsah

Abstrakt	4
Abstract	4
Úvod	8
I. TEORETICKÁ ČÁST	11
1. HISTORICKÝ KONTEXT SPOLUPRÁCE VÍCE STŘIHAČŮ	12
1.1 Metodika a přístup k řešení historického kontextu teoretické části práce	13
1.1.1 Rešerše relevantních zdrojů	13
1.1.2 Cíle historického kontextu práce	14
1.2 Historie stříhové spolupráce v průběhu let	14
1.2.1 Dvacátá léta	19
1.2.2 Třicátá léta	20
1.2.3 Šedesátá léta	21
1.2.4 Dvacáté první století	23
1.3 Dílčí shrnutí dosažených výsledků v historickém kontextu	25
II. ANALYTICKÁ ČÁST	27
2. TVORBA SCHÉMATU SPOLUPRÁCE VÍCE STŘIHAČŮ DLE KRCHY	28
2.1 Metodika a přístup k řešení analytické části práce	29
2.2 Schéma spolupráce více stříhačů dle Krchy	29
2.2.1 Objem	30
2.2.2 Čas	32
2.2.3 Kvalita	34
2.3 Vývojový oblouk schématu spolupráce stříhačů	37
2.3.1 První verze schématu	38
2.3.2 Druhá verze schématu	40
2.3.3 Třetí verze schématu	41
2.3.4 Kulminace křivky kvality	45
2.3.5 Alternativní verze schématu dle prof. Labíka	46
2.4 Shrnutí vývoje schématu spolupráce více stříhačů	49
2.5 Aplikace schématu spolupráce více stříhačů do praxe	50
2.5.1 Modelová ukázka funkce schématu v neutrálním stavu	50
2.5.2 Navýšení proměnné objemu	51
2.5.3 Zkrácení času a přidání dalšího stříhače do projektu	52

2.5.4	<i>Extrémní příklad negativního vývoje postprodukce</i>	53
2.5.5	<i>Řešení extrémního příkladu negativního vývoje postprodukce</i>	54
2.5.6	<i>Maximální pozitivní nárůst klíčových hodnot na vstupu</i>	55
2.6	Shrnutí výsledků modelových příkladů.....	56
2.7	Závěr analytické části disertační práce.....	56
III.	PROJEKTOVÁ ČÁST	58
3.	OVĚŘOVÁNÍ FUNKCE SCHÉMATU SPOLUPRÁCE STŘIHAČŮ V PRAXI	59
3.1	Metodika projektového zadání.....	60
3.1.1	<i>Rozdělení respondentů do skupin</i>	60
3.1.2	<i>Parametry projektu The Boxer a jeho realizace</i>	60
3.2	Průběh projektové části práce.....	62
3.2.1	<i>Skupina 1 – střihači zpracovávající projekt jednotlivě</i>	62
3.2.2	<i>Skupina 2 – tým střihačů se zkušenostmi s týmovou spoluprací</i>	64
3.2.3	<i>Skupina 3 – tým střihačů bez předešlých zkušeností s týmovou spoluprací</i>	66
3.3	Zkoumání předpokládaných stavů a ověřování hypotéz.....	67
3.4	Editovaný přepis vedeného rozhovoru.....	68
3.5	Analýza a porovnání jednotlivých výstupů.....	75
3.5.1	<i>Analýza výstupu projektu The Boxer střihače pracujícího samostatně</i>	75
3.5.2	<i>Analýza výstupu projektu The Boxer týmu střihačů se zkušenostmi s týmovou spoluprací</i>	77
3.5.3	<i>Analýza výstupu projektu The Boxer týmu střihačů bez zkušenosti s týmovou spoluprací</i>	79
3.6	Komparace výsledků a shrnutí projektové části.....	81
IV.	TVŮRČÍ ČÁST	84
4.	AUTORSKÁ REALIZACE PROJEKTŮ	85
4.1	Středometrážní film: Anežka 2020, rež. Šoltés, (30 min.).....	86
4.1.1	<i>O filmu</i>	86
4.1.2	<i>Autorská explikace z pohledu střihové skladby</i>	86
4.1.3	<i>Dosah a ocenění snímku</i>	88
4.2	Jarmila Šuláková-královna lidové písně, 2022, rež. Gerlíková (30 min.).....	89
4.2.1	<i>Úvodní pojednání k dokumentu</i>	89
4.2.2	<i>Fáze produkce – realizace a natáčení</i>	90
4.2.3	<i>Střihová postprodukce a finalizace projektu</i>	91
4.3	Soubor reklamní umělecké tvorby.....	93

4.3.1 <i>Autorská explikace a představení dílčích výstupů</i>	93
Závěr DSP	94
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	96
SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ	98
SEZNAM POUŽITÝCH TABULEK.....	100
SEZNAM POUŽITÝCH GRAFŮ	101
UMĚLECKÁ TVORBA AUTORA	102
ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA.....	103

ÚVOD

Ve své dosavadní praxi filmového střihače jsem se setkal s množstvím různorodých audiovizuálních projektů. V některých případech se však jednalo o díla, u kterých jsem post hlavního střihače nezastával sám a docházelo k jejich více či méně plánovanému sdílení a předávání. Zapojení většího množství střihačů do procesu skladby děl by se na první pohled mohlo zdát z mnoha úhlů pohledu (čas, odstup, kreativita...) jako výhodné. Moje dosavadní zkušenosti však tuto hypotézu ne vždy stoprocentně potvrdily a spolupráce občasně vedla k poklesu celkové efektivity práce. Tento fakt mě dovedl k zamyšlení a otázce, jakými způsoby a proč ovlivňuje spolupráce více střihačů tvorbu audiovizuálního projektu. A pokud je tento vliv skutečně obecně platný, jakým způsobem je možné jej efektivně využít vzhledem k technické, produkční, finanční, komunikační i kreativní stránce filmové tvorby?



Obrázek 1: Daniel Krcha společně s ostatními střihači ve spolupráci na jednom filmovém díle

Hlavním cílem předkládané disertační práce je tedy analyzovat klíčová kritéria spolupráce více střihačů, pokusit se vytvořit schéma vzájemného vlivu jednotlivých kritérií a své výsledky ověřit aplikací na stříhovou postprodukcí vybraných děl. Vzhledem k výše uvedenému cíli došlo k nastavení následujících hlavních výzkumných otázek.

1. Je z pohledu produkční, technické a kreativní stránky přínosné, aby na jednom filmovém díle spolupracovalo více střihačů?

2. Jaká klíčová kritéria je vhodné při spolupráci více střihačů brát v potaz? Je možné stanovit obecně platnou souvztažnost mezi těmito kritérii?

3. Je možné analyzovat již existující audiovizuální díla za pomoci vytvořeného schématu?

4. Je možné funkčně aplikovat analytický systém spolupráce více střihačů na postprodukcí nově vznikajících děl? Pokud ano, projeví se to v rámci zkoumaných klíčových faktorů?

Jak již bylo uvedeno výše, tato studie pojednává o procesu spolupráce více střihačů na jednom audiovizuálním díle.¹ Ve své podstatě se tedy jedná o kreativní i technickou spolupráci specializovaných profesí na vytvoření uměleckého výstupu. Z obecného úhlu pohledu jsem mohl využít literaturu a zdroje z okruhu tématu týmové práce. Konkrétně mi byla nápomocna zejména odborná publikace Lenky Kolajové *Týmová spolupráce*,² ve které autorka popisuje základní aspekty zkoumané problematiky.

Na samotné téma spolupráce více střihačů nebyl doposud publikován žádný stěžejní odborný text. Z toho důvodu jsem byl nucen při výzkumu vycházet z hloubkové rešerše publikačních zdrojů a dalších pramenů, které se alespoň částečně tématu věnují. Jedním z hlavních zdrojů pro mě byla kniha Justina Changa *Editing*³. Jedná se o unikátní sérii přibližně dvou desítek analýz tvorby předních světových střihačů, z nichž část má se střihovou spoluprací určité zkušenosti. Dalším relevantním zdrojem jsou poznatky amerického střihače Waltera Murche shrnuté v knize *In the Blink of an Eye*⁴. V kapitole nazvané *Team Work: Multiple Editors*⁵ se autor věnuje zejména své zkušenosti ze spolupráce více střihačů na filmech *Apokalypsa nyní* (1979, režie F. F. Coppola) a *Kmotr II*. Mezi další zdroje patřilo mimo jiné množství audiovizuálních i publikovaných rozhovorů, články o střihové skladbě a samotná filmová díla, která jsem podrobil analýze. Výčet všech užitých pramenů je umístěn v závěru této práce.

¹ Jedná se pouze o proces střihové postprodukce zaštitěné hlavními střihači, nikoli popis kompetence asistentů střihu.

² KOLAJOVÁ, Lenka. *Týmová spolupráce: jak efektivně vést tým pro dosažení nejlepších výsledků*. Praha: Grada, 2006. *Poradce pro praxi*. 112 s. ISBN 80-247-1764-6.

³ CHANG, Justin. *Editing*. *FilmCraft*, 2012. 191 s. ISBN 0240818644.

⁴ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Second edition. Los Angeles: Silman-James Press, c2001. 146 s. ISBN 9781879505629.

⁵ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Second edition. Los Angeles: Silman-James Press, c2001. S. 29–31. ISBN 9781879505629.

Předkládaná disertační práce je pro mě osobně z mnoha perspektiv přínosná. Mimo jiné pro své téma, se kterým se ve střihové praxi setkávám denně (nejen já, ale vlastně všichni střihači), avšak z pohledu teorie není v zásadě nijak veřejně reflektováno. Zároveň pevně doufám, že navržený model spolupráce více střihačů dle Krchy dokáže napomoci čtenářům při přípravě na jakoukoli střihovou postprodukcí, ve které se uvažuje o zapojení více střihačů do procesu. Svým tématem je tato práce určena především produkci připravující postprodukcí, dále samotným střihačům a v neposlední řadě i režijní složce.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. HISTORICKÝ KONTEXT SPOLUPRÁCE VÍCE STŘIHAČŮ

Abychom mohli analyzovat současnou problematiku způsobu práce více střihačů na jednom filmovém díle, je v první řadě zásadní probádat historický kontext vzájemné spolupráce více střihačů na společných filmových projektech. Střihová skladba prošla od vzniku kinematografie velkým vývojem, jak po stránce umělecko-dramaturgické, tak i po stránce vnímání samotného střihače a jeho pozice ve filmovém štábu. V rané fázi vzniku kinematografie pozice střihače vůbec neexistovala. Tuto profesi zastupoval tzv. promítač, který zároveň většinou sestavoval program promítaných filmů (dramaturgická role) a s filmovým materiálem fakticky operoval (lepení krátkých filmů do pásem či vytváření triků a efektů). Postupem času při vzniku komplexnějších snímků (hlavně po stránce stopáže a příběhu) začala hrát střihová skladba větší roli, byť byla stále brána jako čistě technologicky manuální proces, a nikoli umělecká práce. Pod střihovou skladbu se velmi často podepisovali samotní režiséři filmů i přesto, že měli pod sebou střihače, kteří danou práci vykonávali. Ukázkovým příkladem může být například D. W. Griffith a jeho manželské střihačské duo James a Rose Smithovi. Ve Spojených státech se posléze role střihače cca v roce 1918 ustanovila na pojem, jaký známe doposud. Filmový střihač.⁶ V Evropě ještě určitou dobu trvalo, než začal být tento termín užíván a střihači začali být vnímáni jako plnohodnotní členové v procesu filmové tvorby.

Od raných let vzniku filmu se ve většině případů bavíme o jedné osobě, která profesi hlavního střihače v konkrétním filmovém díle zastupovala. Objevovaly se a doposud se objevují případy, kdy na jednom filmu pracuje střihačů více. Důvodů, proč tyto situace vznikaly, existuje celá řada. Buď se bavíme o předem domluvené střihačské spolupráci (enormní objem materiálu pro zpracování), nebo v druhém případě postupné přizvání nových střihačů do projektu (na základě potřeby supervize, pomoci či jiného technicky-uměleckého důvodu). V neposlední řadě může nastat situace, kdy je střihač v projektu nahrazen jiným kolegou a na projektu už dále neparticipuje. Veškeré uvedené varianty budou popsány v následujících kapitolách historického kontextu.

⁶ FAIRSERVICE, *Don. Film editing: History, Theory and Practice: Looking at the Invisible*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 69. ISBN 0-7190-5777-9.

1.1 Metodika a přístup k řešení historického kontextu teoretické části práce

Cílem první fáze řešení tématu je provedení důkladných rešerší v oblasti získávání podkladů a hledání teoretických zdrojů pro vytvoření uceleného úvodu práce ve formě historického kontextu. V následujícím historickém exkurzu je úkolem identifikovat klíčové příklady výše zmiňovaných spoluprací z historie světové kinematografie. Záměrem není vytvořit vyčerpávající seznam takovýchto děl (to by vzhledem k absenci pramenů nejspíš nebylo ani možné). Získané informace z historie budou zúročeny v analytické části⁷ této disertační práce. Tato zmíněná část dále pracuje s klíčovými motivy spolupráce více střihačů, jež budou získány právě v nadcházejícím historickém kontextu.

1.1.1 Rešerše relevantních zdrojů

Představená historická časová osa pojednává o vzájemné kooperaci více střihačů, která je takřka v každém případě zcela jedinečná. Jelikož je samotné téma poměrně neprobádanou záležitostí, neexistuje mnoho literatury, která by řešila pouze konkrétní, a to velice úzkou problematiku spolupráce více střihačů. Na základě tohoto důvodu jsem byl donucen skládat teoretický základ z mnoha druhů formátů a zdrojů, jejichž kompilace probíhala po dobu necelých tří let. Jako autor se při hledání relevantních zdrojů opírám v první řadě o tištěnou literaturu, která alespoň částečně popisuje nadefinované téma. Jedná se například o knihy *In the Blink of an Eye* Waltera Murche⁸, *Editing* Justina Changa⁹ apod.

V druhé řadě čerpám z internetových zdrojů, které ve formě střihačských rozhovorů nebo komentářů přinášejí velmi dobré podněty a informace, se kterými následně pracuji ať už v historickém kontextu, či v analytické fázi při budování klíčového schématu spolupráce střihačů.

V neposlední řadě pak čerpám z audiovizuálních nahrávek rozhovorů se střihači, kteří popisují své zkušenosti se zmiňovanou problematikou střihačské spolupráce. Analýza internetových zdrojů je u této práce nedílnou součástí, bez které by tato publikace vznikala velice obtížně. Minimálně její historický kontext,

⁷ Analytická část disertační práce – proces budování schématu spolupráce více střihačů dle Krchy.

⁸ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. Second edition.* Los Angeles: Silman-James Press, c2001. 146 s. ISBN 9781879505629.

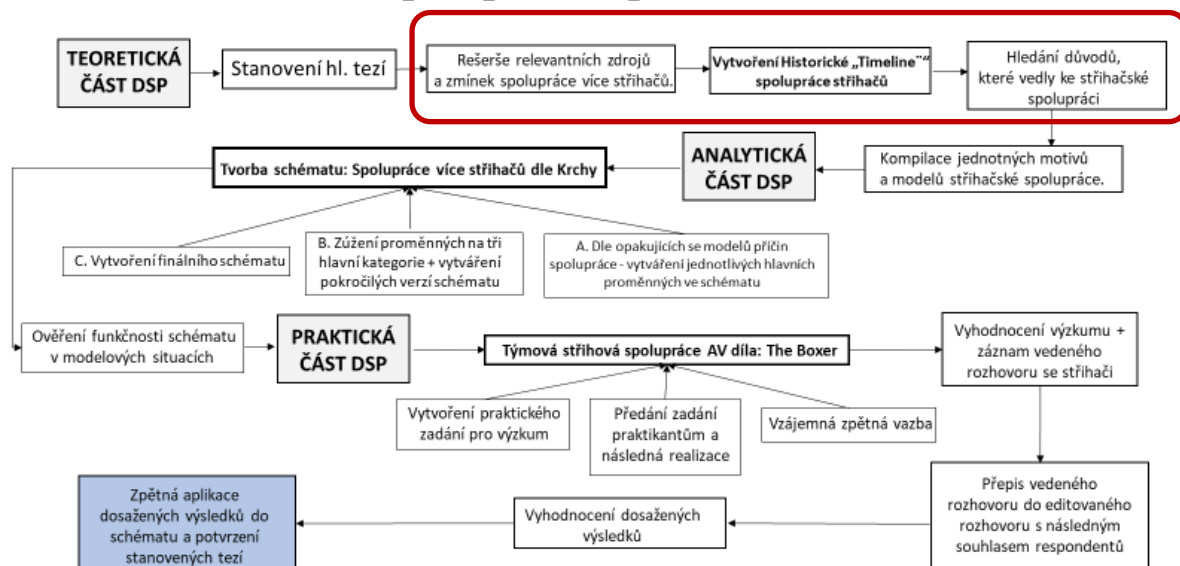
⁹ CHANG, Justin. *Editing. FilmCraft*, 2012. 191 s. ISBN 0240818644.

jenž je zásadní pro budování analytické a projektové části této publikace.

1.1.2 Cíle historického kontextu práce

Při vytváření historické časové osy bylo k práci přistupováno následujícím způsobem. Cílem není vytvořit práci, která bude kooperaci více střihačů pouze popisovat a kompilovat, nýbrž jde o to, aby text generoval zásadní informace, které budou uchopeny v následující analytické výzkumné části. Tyto informace pak budou směřovat čtenářovu pozornost k samotnému jádru tématu. Na základě výše zmíněného stanovení došlo k vytvoření jednoduché a přehledné textové kompilace v kapitole Historie střižové spolupráce v průběhu let. Podkapitoly této části práce jsou děleny na jednotlivé dekády, počínaje 20. lety minulého století. Jako autor vybírám pouze ty nejvíce zásadní spolupráce střihačů nebo ty spolupráce, ke kterým je nejvíce relevantních zdrojů. V každé dílčí kapitole jsou střihači konfrontováni s jinými překážkami. Cílem úvodního pojednání historického kontextu je získat teoretický základ a maximální povědomí o problematice střihačské spolupráce. Tyto vědomosti budou následně zúročeny v analytické fázi, která rozebírá a analyzuje problematiku spolupráce více střihačů v nadčasové rovině. Na základě ukončeného sběru dat nastupuje již zmiňovaná analytická část práce, ve které vzniká jádro celého tématu v podobě schématu spolupráce více střihačů dle Krchy.

1.2 Historie střižové spolupráce v průběhu let



Obrázek 2: Vizuální znázornění pozice historického kontextu v závislosti na struktuře práce

Následující část textu bude formou časové osy zkoumat vzájemnou spolupráci více střihačů na jednom filmovém díle, a to od počátku rané kinematografie až do současnosti. Kvůli velmi omezeným možnostem zdrojů, které by se tématu napřímo věnovaly, bude kontext spolupráce skládán z více jednotlivých fragmentů. Cílem této části je vytvořit obecné pojednání ve formě časové osy spolupráce více střihačů. Celá kapitola bude postavena na klíčových jménech a dílech.

Pro možnost zkoumání historického kontextu nastaveného tématu bylo vzhledem k absenci písemných zdrojů nutné provést poměrně rozsáhlé rešerše filmů. Cílem bylo nalézt co nejvíce titulů, u kterých jsou uváděni dva nebo více filmových střihačů. Z důvodu velkého množství výsledků z pilotních rešerší bylo nutné nalézt klíč k následné redukci prezentovaného seznamu. V první fázi jsem se rozhodl analyzovat žebříček 300¹⁰ nejlépe hodnocených filmů na českém serveru *ČSFD.cz*. Získané výsledky byly vzhledem ke zkoumanému tématu relativně překvapující. Ze 300 zkoumaných titulů bylo u 40 uváděno více osob na pozicích filmového střihače (někdy se dokonce jednalo až o pět jmen!). Pro zajištění validity databázového vyhledávání došlo k ověření výsledků prostřednictvím porovnání se zahraničním serverem *IMDb.com*.¹¹ Až na zanedbatelné množství detailů se informace velmi shodovaly s výsledky z prvního hledání. Níže je zobrazena výsledná tabulka prvotní databázové rešerše více střihačů uvedených u jednoho filmového titulu.

Tabulka 1: Výčet filmových titulů, na kterých spolupracovalo více střihačů

Název filmu	Původ	Režie	Střihači	Rok	
Utrpení Panny orleánské	Evropa (FR)	Carl Theodor Dreyer	Marguerite Beaugé, Carl Theodor Dreyer	1928	1 film
Ben Hur	USA	William Wyler	John D. Dunning Ralph E. Winters	1959	1 film
Limonádový Joe	Evropa (CZ)	Oldřich Lipský	Miroslav Hájek Jitka Sulcová	1964	
Hodný, zlý a ošklivý	Evropa (IT,SP,GER) / USA	Sergio Leone	Eugenio Alabiso Nino Baragli	1966	2 filmy
Kmotr	USA	Francis Ford Coppola	William Reynolds, Peter Zinner	1972	

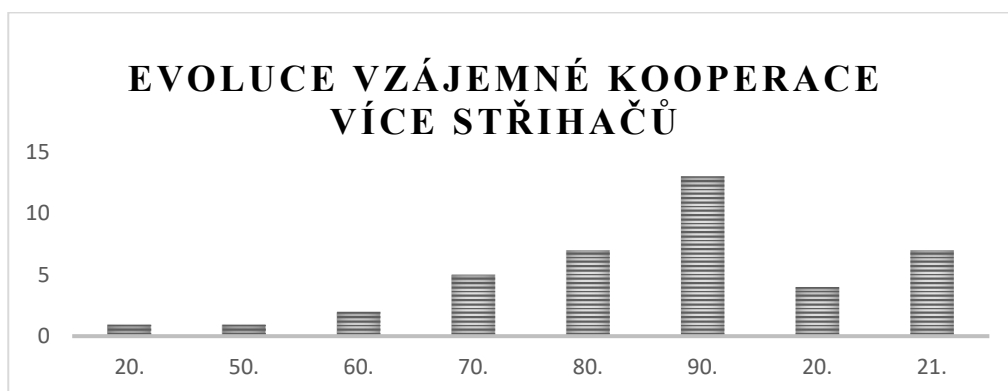
¹⁰ Tři sta – maximum, které server *ČSFD.cz* umožňuje při zobrazení výsledků dané kategorie.

¹¹ Ověřování pouze složení štábu střihače – nikoli diváckého hodnocení.

Přelet nad kukaččím hnízdem	USA	Miloš Forman	Sheldon Kahn, Lynzee Klingman	1975	
Rocky	USA	John G. Avildsen	Scott Conrad Richard Halsey	1976	
Star Wars: Epizoda IV	USA	George Lucas	Richard Chew T. M. Christopher (version: 1997 special) Paul Hirsch Marcia Lucas	1977	
Apokalypsa	USA	Francis Ford Coppola	Lisa Fruchtman Gerald B. Greenberg Walter Murch	1979	5 filmů
Star Wars: Epizoda V	USA	Irvin Kershner	T. M. Christopher (version: 1997 special) Paul Hirsch (edited by)	1980	
Dobývatele ztracené archy	USA	Steven Spielberg	Michael Kahn, George Lucas	1981	
Zjizvená tvář	USA	Brian De Palma	Gerald B. Greenberg (as Jerry Greenberg) David Ray	1983	
Návrat do budoucnosti	USA	Robert Zemeckis	Harry Keramidas (edited by) Arthur Schmidt (edited by)	1985	
Predátor	USA	John McTiernan	Mark Helfrich John F. Link	1987	
Smrtonosná past	USA	John McTiernan	John F. Link Frank J. Urioste	1988	
Návrat do budoucnosti 2	USA	Robert Zemeckis	Harry Keramidas Arthur Schmidt	1989	7 filmů
Mafiáni	USA	Martin Scorsese	James Y. Kwei (as James Kwei) Thelma Schoonmaker	1990	
Tanec s vlky	USA / Evropa (GB)	Kevin Costner	William Hoy Chip Masamitsu Steve Potter (as Stephen Potter) Neil Travis	1990	
Čas probuzení	USA	Penny Marshall	Battle Davis Gerald B. Greenberg	1990	
Kmotr III	USA	Francis Ford Coppola	Lisa Fruchtman (film edited by) Barry Malkin (film edited by) Walter Murch (film edited by)	1990	
Terminátor 2	USA / Evropa (FR)	James Cameron	Conrad Buff IV (as Conrad Buff) Dody Dorn (version: special) Mark Goldblatt Richard A. Harris	1991	
JFK	USA / Evropa (FR)	Oliver Stone	Joe Hutshing Pietro Scalia	1991	
Poslední mohykán	USA	Michael Mann	Dov Hoenig Arthur Schmidt	1992	
Uprchlík	USA	Andrew Davis	Don Brochu, Dov Hoenig, Richard Nord, David Finfer, Dean Goodhill, Dennis Virkler	1993	
Carlitova cesta	USA	Brian De Palma	Kristina Boden Bill Pankow	1993	
Nelítostný souboj	USA	Michael Mann	Pasquale Buba William Goldenberg Dov Hoenig Tom Rolf	1995	

Titanic	USA	James Cameron	Conrad Buff IV (as Conrad Buff) James Cameron Richard A. Harris	1997	
Kult hákového kříže	USA	Tony Kaye	Gerald B. Greenberg (as Jerry Greenberg) Alan Heim	1998	
Americká krása	USA	Sam Mendes	Tariq Anwar Christopher Greenbury	1999	13 filmů
Bournův mýtus	USA / Evropa (GER)	Paul Greengrass	Richard Pearson Christopher Rouse	2004	
Těžká váha	USA	Ron Howard	Daniel P. Hanley (as Dan Hanley) Mike Hill	2005	
Gran Torino	Evropa (GER) / USA	Clint Eastwood	Joel Cox Gary Roach	2008	
Výměna	USA	Clint Eastwood	Joel Cox Gary Roach	2008	4 filmy
X-men: První třída	USA	Matthew Vaughn	Eddie Hamilton Lee Smith	2011	
Warrior	USA	Gavin O'Connor	Sean Albertson Matt Chesse (as Matt Chessé) John Gilroy Aaron Marshall	2011	
Hon	Evropa	Thomas Vinterberg	Janus Billeskov Jansen Anne Østerud	2012	
Na hraně zítřka	USA/Kanada	Doug Liman	James Herbert Laura Jennings	2014	
Americký sniper	USA	Clint Eastwood	Joel Cox Gary Roach	2014	
Coco	USA	Lee Unkrich	Steve Bloom Lee Unkrich	2017	
Avengers: Infinity war	USA	Anthony Russo, Joe Russo	Jeffrey Ford (edited by) Matthew Schmidt (edited by)	2018	7 filmů

Při detailnějším pohledu na výše uvedenou tabulku je možné mimo jiné identifikovat stříhová dua, která jsou ve stejném složení uváděna u většího množství titulů. Jedná se zejména o dvojici stříhačů Joel Cox a Gary Roach. V dalším případě je možné sledovat například spolupráci amerického stříhače Johna F. Linka, jenž je uváděn u titulů *Smrtonosná past* a *Predátor*. Vždy je však u něho uváděn ještě druhý stříhač, konkrétně Mark Helfrich (u filmu *Predátor*) a Frank J. Urioste (u filmu *Smrtonosná past*). Pokud se podíváme na země původu filmů, v drtivé většině případů se jedná o USA. Pokud zde figuruje Evropa, takřka vždy se jedná o koprodukcii s USA.



Graf 1: Evoluce spolupráce více střihačů

Jedním z dalších zajímavých výsledků je očividný nárůst filmů, na kterých spolupracuje více střihačů, a to hlavně v 70. až 90. letech. Přičemž pouze v našem tabulkovém výběru je takovýchto filmů z let 90. třináct, což je přesně 32,5 procenta filmů tohoto tabulkového výzkumu. Jeden z důvodů mohl být nástup digitální formy ve filmovém prostředí. U uvedených střihačských spoluprací je však v mnoha případech velmi těžké určit, za jakých podmínek dělba pozic probíhala a do jaké míry se tato spolupráce dá uznat jako rovnocenná. Dalším zkreslujícím faktorem může být také osobní perspektiva angažovaných střihačů.¹² Přestože nám tak výčet děl může poskytnout informace o rámcovém množství projektů s vyšším počtem střihačů, bez dalších zdrojů nelze identifikovat důvod, rozsah ani podstatu konkrétních realizací.

V následujícím textu dojde k představení krátkého pojednání k jednotlivým střihačským spolupracím v průběhu minulých let. Na základě omezených zdrojů se bude text týkat pouze nejznámějších jmen a filmových titulů v daném oboru. Z podrobnějšího popisu spoluprací bude následně čerpat analytická část práce, ve které bude představen výčet dalších podkapitol střihačských spoluprací jak v historii, tak i současné době.

¹² Například Walter Murch je tak uváděn jako jeden ze tří střihačů filmu *Kmotr III*, a dokonce i *Apokalypsa*, i když v osobních rozhovorech uvádí, že vždy pracuje pouze sám. MURCH, Walter. *The Cutting Edge [film]*. Režie Wendy APPLE. USA, 2004.

1.2.1 Dvacátá léta

Střihová spolupráce: D. W. Griffith, James a Rose Smithovi

D. W. Griffith je často považován za tzv. otce střihu. Vynalezl spoustu střihových postupů, které se ustanovily do podoby dnešní. Bez pochyb patří Griffithovi velký obdiv a respekt za to, jak svou tvorbou dokázal přispět k vývoji světové kinematografie a ovlivnit ho. Do jaké míry invence se však Griffith na střihových postupech podílel sám, je otázkou, na kterou bez relevantních zdrojů¹³ budeme stěží hledat odpověď. Režisér D. W. Griffith spolupracoval s více střihači. Jedněmi z významnějších bylo manželské duo James a Rose Smithovi.¹⁴



Obrázek 3 *D. W. Griffith se střihačkou Rose Smith*

Nacházíme se v raných letech rozvoje střihové skladby, kdy v tehdejších dobách neexistoval pojem filmový střihač. Tento termín byl nahrazován slovem „cutter/joiner“. Jednalo se spíše o technickou laboratorní profesi člověka, který spojuje jednotlivé záběry dohromady. A právě jako joiner Rose Smith pro D. W. Griffitha pracovala. Pojem „film editor“ za sebou skrývá pozici člověka, jenž vytváří dramaturgickou návaznost a řešení celku díla. Touto hodností byl posléze u Griffithových filmů kreditován James Smith.¹⁵ Snímek *Zrození národa* byl jeden z prvních filmů, na kterém pro Griffitha zmiňované střihačské duo Rose

¹³ Pro jasné určení pravdivosti chybí prameny.

¹⁴ CRITTENDEN, Roger. *Fine Cuts: Interviews on the Practice of European Film Editing*. Second edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. S 110.

¹⁵ *Women Film Pioneers Project: Cutting Women* [online]. [cit. 2019-04-18]. Dostupné z: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/cutting-women/>

a James Smithovi dohromady pracovalo. Z počátku na filmu pracoval James, brzy však došlo k připojení i jeho manželky Rose, která zastávala pozici joinera – dnešního asistenta stříhu. James Smith řešil společně s D. W. Griffithem komplexnější dramaturgickou funkci díla.¹⁶

1.2.2 Třicátá léta

Střihová spolupráce: Marguerite Beaugé a Carl Theodor Dreyer

Ve 30. letech v evropském prostředí u filmu *Utrpení Panny orleánské* nalezneme pod kolonkou filmový střihač dvě jména. Francouzskou střihačku Marguerite Beaugé a dánského režiséra Carla Theodora Dreyera, jenž film zároveň režíroval. Tato kombinace zmíněných osobností v rovině střihačské spolupráce vyvolává několik otázek. Jelikož se časově pohybujeme v roce 1928, kdy v Evropě pozice filmového střihače nebyla zcela jasně ustanovena, vzniká otázka, do jaké míry střihačské spolupráce tyto dvě osobnosti fungovaly.

Někteří režiséři, jako například Abel Gance, vždy přidělovali estetickou zásluhu stříhu sobě a nikomu jinému. I když to byl právě střihač, jenž dané postupy a techniku ve filmu aplikoval. Tento scénář proběhl konkrétně u filmu *Napoleon* (1927), který francouzská střihačka Marguerite Beaugé taktéž stříhala. Její jméno však na pozici střihače uváděno není.¹⁷



Obrázek 4: Marguerite Beaugé, Abel Gance¹⁸

¹⁶ Women Film Pioneers Project: Rose Smith [online]. [cit. 2019-04-17]. Dostupné z: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/rose-smith-2>

¹⁷ CRITTENDEN, Roger. *Fine Cuts: Interviews on the Practice of European Film Editing*. Second edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

¹⁸ Marguerite Beaugé, hlavní střihačka, Abel Gance spolu s Louism Osmontem a Boninem (promítačem) na scéně Napoleona © Fotografie Borise Lipnitzkého a Pierra Goursata. DR Vklad paní Beaugé. Francouzská kinematografie-Doct'ISOR [online]. [cit. 2020-12-31]. Dostupné z: <https://isor.hypotheses.org/>

K filmovému titulu *Utrpení Panny orleánské* existují zdroje, ve kterých je jako střihač uváděn pouze Carl Theodor Dreyer. Oproti tomuto nalezneme prameny, kde je s Dreyerem paralelně uváděna střihačka Marguerite Beaugé, a to na prvním místě. Přesně určit, do jaké míry tato spolupráce fungovala, je v rámci dostupných zdrojů poměrně složité. Existují však důkazy, na základě kterých je možné zmiňovanou stříhovou spolupráci odvodit. Z hlediska historického pozadí je nejvíce pravděpodobné, že hlavní střihačskou pozici zastupovala právě Marguerite Beaugé. A to od asistenčních prací, přípravy materiálu po úctyhodné stříhové postupy uplatněné ve filmu. Vše pod vedením režiséra Dreyera, který místy pravděpodobně zastupoval i funkci stříhové skladby.

Směrodatný důkaz a hlavní vysvětlení, proč jsou u filmu uváděna na pozici střihače dvě jména, jsou následující. V prosinci roku 1928 byl originální negativ filmu ztracen v ohni v berlínské laboratoři. Dreyer tak znovu a osobně vytvořil „master negativ“ z dříve vyřazeného materiálu.¹⁹ O stříhovou skladbu se opět postarala Marguerite Beaugé, která musela celý snímek postříhat na základě své paměti.²⁰ Od této doby již žádná další spolupráce s Dreyerem nevznikla.

1.2.3 Šedesátá léta

Stříhová spolupráce: John D. Dunning a Ralph E. Winters

John D. Dunning a Ralph E. Winters byli hollywoodští střihači, kteří se společně podíleli na stříhové skladbě kultovního snímku *Ben Hur* (1959).²¹ Paralelní stříhová kooperace filmových střihačů je doložena mnoha relevantními zdroji. Stěžejním důkazem o jejich vzájemné spolupráci je oscarové ocenění za nejlepší stříhovou skladbu v roce 1960.²²

Uznávaný filmový střihač Ralph E. Winters byl za svou dlouholetou kariéru ve filmovém průmyslu šestkrát nominován na Oscara za nejlepší stříhovou skladbu. Ve snímku *Ben Hur* (1956) byla stříhová skladba po technologické stránce velmi komplexní a náročnou záležitostí. Oba střihači čelili extrémnímu množství 70milimetrového filmového materiálu. První stříhová verze trvala

¹⁹ KLINOWSKI, Jacek a Adam GARBICZ. *Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913–1950: A Comprehensive Guide. First edition.* Planet RGB Limited, 2012.

²⁰ CRITTENDEN, Roger. *Fine Cuts: Interviews on the Practice of European Film Editing. Second edition.* New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

²¹ SANTAS, Constantine, James M. WILSON, Maria Maddalena COLAVITO a Djoymi BAKER. *The Encyclopedia of Epic Films.* Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

²² www.oscars.org: ACADEMY AWARDS ACCEPTANCE SPEECH DATABASE [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <http://aaspeechesdb.oscars.org/link/032-14/>

neúnosné čtyři a půl hodiny. Režisér William Wyler stanovil, že stopáž zkrátí na tři a půl hodiny. Z technologického pohledu stříhovou postprodukcí velmi komplikoval zvolený 70milimetrový formát suroviny. Finální podoba snímku byla zredukovaná na 213 minut, tedy na přibližně tři a půl hodiny. Jednalo se o třetí nejdelší film tehdejší doby.²³



Obrázek 5: Předávání Oscarů za stříhovou skladbu, rok 1960. Zleva: Ralph E. Winters, herečka Barbara Rush, John D. Dunning

Hlavním zdrojem stříhačské spolupráce na filmu *Ben Hur* je velkolepá scéna závodů koňských spřežení, jejíž způsob montáže, který Dunning a Winters společně vytvořili, je úctyhodný. Tato konkrétní část filmu byla stříhána po dobu tří měsíců.²⁴ Dunning a Winters zde záměrně užívali vysokou frekvenci střídání záběrů, a to od velkých detailů do záběrů širších. V divákovi tak záměrně vyvolávají chaos a napětí. Tímto způsobem práce se částečně odkazují na ruskou montážní školu²⁵, kdy jednu poměrně jasnou akci repetitivně vidíme z mnoha úhlů pohledu. Dunning zároveň vysvětluje, že se společně s kolegou snažili vcítit do diváka, který vidí scénu poprvé. Cílem této metody si bylo uvědomit, co diváci potřebují vidět, aby dosáhli maximálního prožitku z dané scény. Po porovnání níže uvedených výroků stříhačů nalezneme určitou podobu filozofie, kterou se stříhači při spolupráci společně řídili. „Vy jste ti, kdo malují obraz, snažíte se

²³ PRYOR, Thomas M. *Extras Negotiate for Pay Increases*. *The New York Times*. March 15, 1959.

²⁴ *Cinemontage.org* [online]. [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/montage-vfx-pedagogical-analysis/>

²⁵ *Specifický styl filmové tvorby vznikající ve 20. letech v Rusku*.

zapojit publikum do konkrétní situace a musíte obraz namalovat tak jasně, jak jen můžete (John D. Dunning).“²⁶

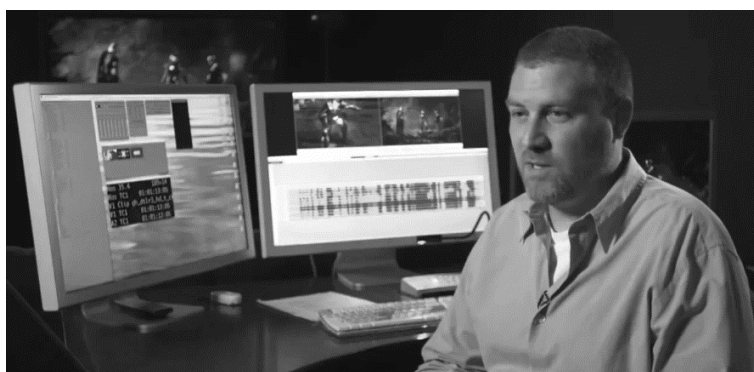
Winters dále uvádí, že je neustále fascinován možnostmi, které mu stříhová skladba dává. „S neomezenou možností manipulací záběrů v průběhu postprodukce se význam stříhačů nesmírně zvyšuje. Jsme skupina těch lidí, kteří napomáhají tomu, aby byl každý obraz tak dobrý, jak jen může být.“²⁷

1.2.4 Dvacáté první století

Jeffrey Ford a Lisa Lassek

Jeffrey Ford byl nominován na cenu Amerických filmových stříhačů (ACE) za film *The Family Stone* (2005) a cenu Golden Satellite za snímek *One Hour Photo* (2002).²⁸

V níže uvedeném textu popisuje americký stříhač Jeffrey Ford svou spolupráci na filmu *Avengers* (2012). O post stříhače se dělil s Lisou Lassek. Department stříhové postprodukce se skládal z následujících členů: dva hlavní stříhači Jeffrey Ford, Lisa Lassek, první asistenti stříhu Kiran Pallegadda, Pete Gvozdaz, Robert Mason Malina a druhý asistent stříhu Matt Schmidt.



Obrázek 6: Rozhovor s Jeffreyem Fordem

Od začátku bylo jasné, že stříháme film, který bude prací pro dva stříhače. Takový byl plán, jelikož množství materiálu u snímku *Avengers* (2012) bylo

²⁶ *Edit Suite: Master Editors* [online]. [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.videomaker.com/article/c3/1202-edit-suite-master-editors>

²⁷ *Edit Suite: Master Editors* [online]. [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.videomaker.com/article/c3/1202-edit-suite-master-editors>

²⁸ *Wikipedia contributors. E-Pedia: Captain America: Civil War: Captain America: Civil War is a 2016 American superhero film based on the Marvel Comics character Captain America, produced by Marvel Studios and distributed by Walt Disney Studios Motion Pictures* [online]. [cit. 2019-05-02].

doopravdy enormní. Desítky filmových hrdinů, motivů a celkové komplexnosti díla. Ve většině filmu se bavíme o akčních scénách. Jeden střiháč by takovou práci zvládnout nemohl, vysvětluje Ford. Většina materiálu byla natáčena na kameru filmovou Arri Alexa. Jiné záběry na kameru vysokorychlostní. Část materiálu byla dokonce natáčena na fotoaparát Canon 5D.²⁹ Jeffrey Ford se střihačkou Lisou Lassek ve střihové postprodukci fungovali na systému Avid Media Composer³⁰. Materiál byl zpracováván ve formátu DNx36. J. Ford v rozhovoru nadále uvádí, že v případě, kdy střiháč čelí natolik enormnímu množství zdrojového materiálu, je jediná možnost vytvořit dvě paralelní střihové jednotky. Jedině tato cesta umožňuje plnit časový harmonogram a dotáhnout dílo do zdárného konce. Zmiňovaný systém se u snímku *Avengers* uplatnil. Každá střihová jednotka editovala určité části filmu. Režisér filmu Joss Whedon tak neustále přebíhal mezi dvěma pracovišti. Spolupráce obou střihačů probíhala velmi dobře. Joss Whedon na základě své časové vytíženosti nemohl trávit dlouhý čas ve střihně, a proto spolupráce ve většině času fungovala na bázi režijního „feedbacku“.³¹

Na závěr Jeffrey Ford dodává, že je velmi rád, když může být součástí filmu v kompletní produkci. Ať už konzultací scénáře, případnou účastí na place, nebo samozřejmě na všech místech postprodukce. „Nehledě na to, jaký film děláte, vždy pracujete v týmu. Preprodukce, produkce, postprodukce. Tyto části se vzájemně prolínají, pracujete s mnoha odlišnými lidmi, kteří mají své vlastní systémy a způsoby. Film je týmová práce a já jsem rád, když jsem u toho, dodává Jeffrey Ford.“³²

²⁹ Tato diverzita materiálu znamená zvýšení časové kapacity ve fázi přípravy materiálu do nativních kodeků a formátů.

³⁰ Nelineární střihový software určený pro profesionální televizní a filmovou výrobu.

³¹ Postmagazine.com: Cover Story The Avengers [online]. [cit. 2019-05-08]. Dostupné z: <http://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2012/May-1-2012/Cover-Story-The-Avengers.aspx>

³² Avid, 2013, Jeffery Ford, Behind the Scenes: Marvel's The Avengers, YouTube video [cit. 2020-05-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xsPsFZDHW9E&ab_channel=Avid

1.3 Dílčí shrnutí dosažených výsledků v historickém kontextu

Kapitola historického kontextu je vystavena jako jeden ze základních pramenů pro následující analytickou část tohoto výzkumu. Předkládaná kapitola o spolupráci více střihačů funguje jako teoretický úvod do problematiky a zároveň ukazuje nosnost samotného tématu. Navzdory limitům v oblasti zdrojů se podařilo dohledat klíčové myšlenky, které udávají předkládané práci další směr. Ne vždy se však podařilo nalézt dostatečné množství zmínek k jednotlivým spolupracím na to, aby bylo možné vytvořit samostatnou podkapitulu spolupráce více střihačů na konkrétním filmovém díle v daném období. Získané informace, které nebyly zakomponovány do této kapitoly, budou užity v následujících fázích příkládaného výzkumu. Historický kontext sice nepřináší komplexní pojednání k desítkám střihačských spoluprací za posledních 70 let kinematografie (to by na základě omezených zdrojů nebylo ani možné), na druhou stranu vysvětluje velké množství otazníků v oblasti spolupráce více střihačů. Jedná se především o následující fakta, se kterými se pracuje v dalších kapitolách v této disertační práci.

1. Spolupráce více střihačů je vzhledem ke vzniku kinematografie relativně starý proces. Kvůli omezenosti zdrojů (hlavně z 20. až 70. let) je velice náročné určit přesný typ a širší okolnosti vzájemné spolupráce. Minimum konkrétních příkladů spolupráce se však podařilo dohledat a funkčně vystavět.
2. Na základě provedeného databázového výzkumu³³ je zřetelné, že spolupráce více střihačů není neobvyklým procesem. Pouze není obecně více reflektována.
3. Spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle je na základě získaných dat spíše americkou záležitostí. V evropském prostředí je této spolupráce uváděno minimální množství případů nebo není dostatečně reflektována. Za tímto faktem mohou stát pravděpodobně finance.
4. Uvedení více střihačů v titulcích filmu neznamena, že na snímku muselo vždy paralelně spolupracovat více střihačů. Důvody uvedení více střihačů mohou být následující:

³³ Viz *databázové rešerše uvedených střihačů v žebříčku 300 nejlépe hodnocených filmů českých diváků na ČSFD.cz – kapitola 1.1. Metodika a přístup k řešení historického kontextu teoretické části práce.*

- i. Od fáze přípravy postprodukce bylo počítáno s participací dvou nebo více střihačů. (Model spolupráce, na kterém je předkládaná disertační práce vystavěna.)
- ii. Ve fázi střižové postprodukce byl do projektu přizván další střihač/střihači.
- iii. Do fáze střižové postprodukce byl přizván střihač supervizor (typickým příkladem je americký střihač Walter Murch – *Apokalypsa /1979/*).
- iv. Střihač byl v procesu vyměněn na střihače jiného. Může se to stát například při neosvědčení daného střihače či dobrovolném odstoupení střihače z projektu. Dále také na základě politických důvodů – stěhování filmového zázemí, celého studia do jiného státu.
- v. Zánik daného projektu a následné obnovení díla s jiným střihačem, nebo dokonce i režisérem.
- vi. V neposlední řadě se stává, že do kolonky filmového střihače si připíše své jméno i režisér.

Důvodů, proč je u jednotlivého díla uváděno více střihačů, je mnoho. Pro funkčnost a naplnění tezí v následujícím výzkumu se bude pracovat pouze s modely spolupráce, kdy na jednom filmovém díle spolupracují dva nebo více střihačů na rovnoměrné paralelní pozici.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

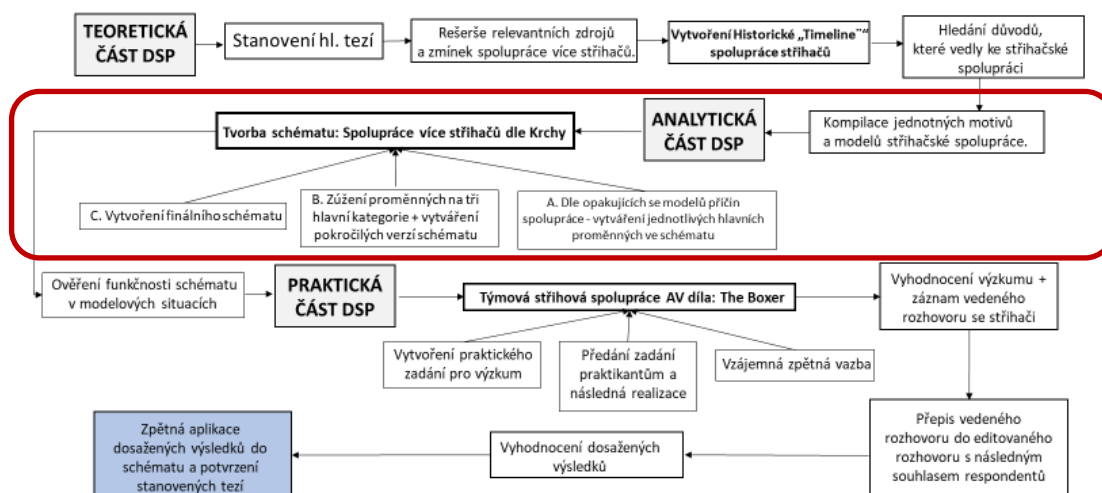
2. TVORBA SCHÉMATU SPOLUPRÁCE VÍCE STŘIHAČŮ DLE KRCHY

Stěžejním krokem k další části této práce bylo vytvoření modelového schématu³⁴, jež popisuje zásadní důvody, na základě kterých je spolupráce dvou nebo více střihačů efektivní cestou k řešení filmového střihu. Stěžejním kamenem celého systému bylo nadefinovat hlavní proměnné³⁵, na kterých bude posléze možné vybudovat hlavní jádro tématu spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle. Po rozsáhlé analýze literatury, rozhovorů se střihači a řešení tohoto tématu v online publikacích jsem postupným vývojem navrhl schéma, které rozděluje spolupráci střihačů dle konkrétních důvodů. Než bychom ale přistoupili k popisu samotného schématu, je nutné si připomenout hlavní tezi vztahující se k této kapitole.

Jaká klíčová kritéria je vhodné při spolupráci více střihačů brát v potaz? Je možné stanovit obecně platnou souvztažnost mezi těmito kritérii?

Na základě výše stanovené teze bylo nedílnou součástí analyzovat klíčová kritéria, která je nutné brát v potaz při spolupráci více střihačů. Následující kapitola pojednává o cestě, která vede k identifikaci tří klíčových kritérií (posléze proměnných). Jedná se o tyto hodnoty:

objem, čas a kvalita.



Obrázek 7: Vizuální znázornění pozice tvorby schématu spolupráce více střihačů v závislosti na struktuře práce

³⁴ Krchův diagram – systém popisující kritéria vedoucí ke vzájemné spolupráci střihačů.

³⁵ Proměnnou jsou myšleny hlavní vrcholy Krchova diagramu.

2.1 Metodika a přístup k řešení analytické části práce

Po dokončení historických rešerší došlo ke kompilaci a zařazení identických modelů spolupráce do systematické struktury jednotlivých motivů. Tyto motivy byly posléze vyňaty a vytvořily samotné jádro práce, které jako autor nazývám „schéma spolupráce střihačů dle Krchy“. Tímto exponovaným schématem práce plynule přechází do analytické části. Při tvorbě klíčového schématu se pracuje s trojúhelníkovým modelem, do kterého jsou zařazeny tři hlavní proměnné³⁶, jež definují základní systém funkce schématu. Schéma procházelo několik měsíců mnoha úpravami, které postupně zapříčinily vznik více verzí schématu. Posléze byla otestována finální verze jádra práce a schéma bylo označeno jako finální.³⁷ Cílem analytické části práce bylo vytvoření funkčního schématu, jež bude fungovat jako metodické jádro předkládané disertační práce. V počátečním stavu jsem uvažoval nad komplexní vizualitou celého schématu. Záměrem nebylo vytváření komplikovaného obrazce, který bude složitý a nepochopitelný. Prioritou schématu byla jeho funkčnost pro následné dosazování nadefinovaných proměnných a práci s nimi. Na základě tohoto nastavení jsem přistoupil k ověřené metodě trojúhelníku. Moje počáteční představa byla zakomponování co nejvíce informací a bodů, se kterými se bude následně pracovat. Tímto postupem bylo však mírně odbočeno od původního záměru vytvoření jednoduchého a hlavně funkčního vzorce, na který bude následně metodika aplikována.

2.2 Schéma spolupráce více střihačů dle Krchy

Po absolvování fáze analýz zdrojů, ve kterých je řešena tematika spolupráce více střihačů, došlo k vyvození následujících výsledků. V případech spolupráce se velmi často objevují takřka identické důvody, na základě kterých k principu spolupráce dochází. Předcházející kritéria tohoto stavu jsou ve většině případů následující. Projekt je enormně obsáhlý a střihači čelí velkému množství materiálu. V dalších situacích může docházet ke stresu zapříčiněnému časovou proměnnou.³⁸ Tato hlavní kritéria dále velmi často vedou k zaujatosti, kdy střihač není jako jedinec schopen efektivně pracovat na střihu filmového díla. Slovo „efektivní“ chápeme jako pozitivní nárůst konkrétních hodnot, kdy se může jednat o urychlení nebo úsporu (času, nebo dokonce i financí!). Dále zvýšení kvality jak technického, tak uměleckého směru audiovizuálního díla, snižování rizika

³⁶ *Tři hlavní proměnné schématu – objem, čas, kvalita.*

³⁷ *Druhá fáze: Schéma spolupráce střihačů dle Krchy – analytická část disertační práce.*

³⁸ *Ve většině případů se jedná o extrémní deadline nebo jeho posunutí.*

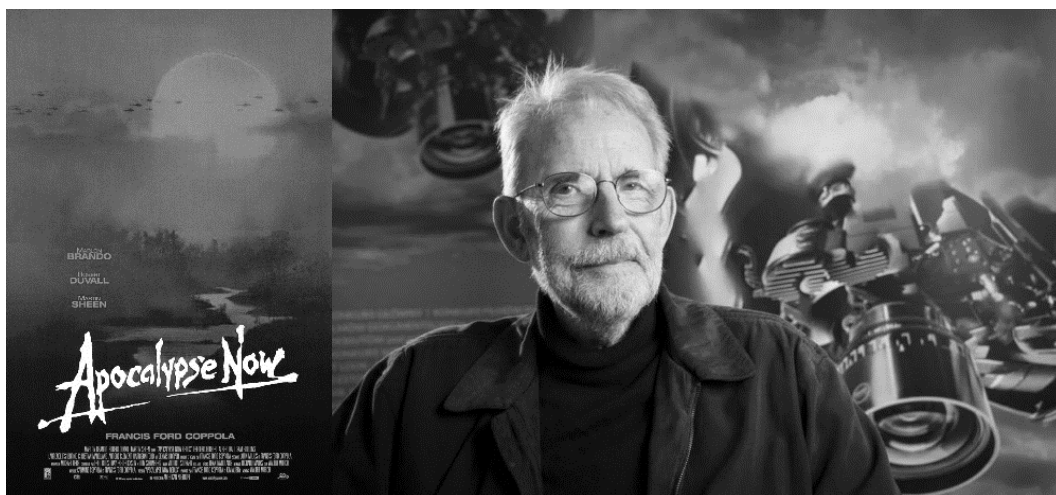
zaujatosti, popřípadě jiných nežádaných situací, které mohou ve fázi stříhové postprodukce nastat.

Po výčtu zmiňovaných situací, na základě kterých spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle nastává, dochází k transformaci identických případů spolupráce a následně vznikají hlavní proměnné celého systému, *objem*, *čas* a *kvalita*. Následující text bude pojednávat o každé z nadefinovaných proměnných. Tyto proměnné jsou v nadcházejících kapitolách podloženy reálnými výpověďmi světových střihačů, o které jako autor práce své teze opírám.

2.2.1 Objem

První proměnná byla definována jako jednotka *objemu*. Tato hodnota je definována určitým kvantem zdrojového materiálu na vstupu či sofistikovaným produkčním workflow, které zvyšuje náročnost stříhové postprodukce a má intenzivní dopad na časovou náročnost celého systému. Střihač tak není schopen dostatečného načtení materiálu a maximálního využití potenciálu, který daný zdroj nabízí.

Nejlogičtějším řešením uvedené situace je najmutí dvou nebo více střihačů hned v samotné části preprodukce filmu. Uvedený systém práce byl využíván od dob éry hollywoodských blockbusterů vznikajících v 80. letech minulého století. Zmiňovaný postup popisuje například americký střihač Jeffrey Ford nebo etablovaná stříhová legenda Walter Murch, který tuto tezi potvrzuje na své osobní zkušenosti ve filmu *Apokalypsa* (1979).



Obrázek 8: Walter Murch – spolupráce na filmu *Apokalypsa*

Spolupráce: W. Murch & J. Greenberg & R. Marks & D. Jakob – Apokalypsa

V září roku 1977 byl Murch pozván s ostatními střihači na společný oběd, kde mu Coppola řekl: „Chci, aby *Apokalypsa* byla s postupným vývojem stále bláznivější.“ Každý střihač podílející se na jakékoliv části tohoto filmu takřka doopravdy přišel o zdravý rozum. Murch byl poslední střihač najatý na tento ikonický film. Připojil se ke trojici střihačů Richardu Marksovi, Jerryemu Greenbergovi a Dennisi Jakobovi. Coppola oslovil Murche, aby se postaral o střihovou postprodukcí první části snímku. Murch byl nejnovějším členem týmu, byla do něho vkládána velká naděje. Hlavním cílem bylo, aby Walter udělal první část filmu co nejvíce „divnou“³⁹. Velkým paradoxem bylo, že tento úkol dostal právě seriózní Walter Murch. Podle Coppoly byl střihač Dennis Jakob ten nejbláznivější, proto bylo jeho úkolem zpracovat závěr filmu. Na straně druhé byl Walter Murch, ten nejrozumnější a potenciálně nejméně zaujatý člen postprodukcí, jehož úkolem byl střih začátku snímku. Paradoxem je, že právě začátek byl nakonec ten nejvíce nadsazený úsek celého filmu. Střihači byli konfrontováni s neskutečným množstvím materiálu (1 250 000 stop filmové suroviny). Zároveň také čelili blízkému deadlinu, který vytvářel atmosféru ještě náročnější. Podle Waltera Murche byla tato střihová postprodukcí jednou z nejzajímavějších a nejdéle trvajících kooperací v jeho kariérním životě.⁴⁰

Snímek *Apokalypsa* je právě tím případem, kdy na základě dopředu známého objemu materiálu bylo evidentní, že práce nebude určena pouze pro jednoho střihače. Podobnou situaci popisuje opět zmiňovaný W. Murch na spolupráci u snímku *Kmotr II*. V následujících řádcích jsou uvedeny výpovědi dalších světových střihačů, kteří popisují zmiňovanou problematiku se zaměřením na proměnnou objemu.

Spolupráce: P. Zinner & R. Marks & B. Malkin – Kmotr II

Kmotr II byl první snímek, na kterém F. F. Coppola pracoval se dvěma střihači. Hlavní výhodou spolupráce více střihačů je rychlost zpracovávání materiálu. Pokud máte jako střihači editovat 65 hodin hrubého materiálu, bude pravděpodobně nutné najmout dalšího střihače. Výroba 25milionového filmu stojí měsíčně okolo 250 tisíc dolarů. Se dvěma střihači je možné film vydat o měsíc

³⁹ *Divnou v kontextu s porovnáním celého snímku Apokalypsa nyní – přání F.F.Coppoly*

⁴⁰ CHANG, Justin. *Editing. FilmCraft*, 2012. S. 20. ISBN 0240818644.

dříve. Čas jsou peníze a toto je jasný příklad efektivity, která může při správném nastavení spolupráce fungovat.⁴¹

2.2.2 Čas

Druhá proměnná je nadefinovaná jako hlavní proměnná *času*. Tato veličina je univerzální pro celou oblast filmové výroby. Pro stříhovou postprodukci to poté platí dvojnásobně. K samotné stříhové postprodukci má tato proměnná následující vazbu. Primárně se bavíme o tzv. stresu časem. Je naprosto běžnou situací, že se střihač nachází v určité fázi postprodukce filmu či jakéhokoliv jiného audiovizuálního díla, kdy postupně začíná být evidentní blížící se deadline odevzdání. Exponovaná situace poté ústí k následujícím závěrům:

1. Na úkor technické nebo umělecké kvality střihač dílo dokončí.
2. Posunutí kompletní fáze odevzdávání.
3. Zhodnocení situace a najmutí dalšího střihače, jenž se bude paralelně podílet na postprodukci daného AV díla. Omezí se tak riziko ztráty technické a umělecké kvality zapříčiněné na základě časového nátlaku. Film tak bude reálně ze střížny odevzdat v původně domluveném termínu, a to bez sebevětší újmy.

Zásadní rozdíl mezi proměnnou objemu a proměnnou času je následující. V situaci, kdy je dopředu jasné, že se bude čelit objemu, střihači pracují paralelně už od samotného začátku stříhové postprodukce (situace je totiž dopředu jasná). U časové proměnné je situace poněkud odlišná. K zjištění časového limitu může docházet až v průběhu samotné stříhové postprodukce. Další střihač/střihači jsou tedy do procesu zapojeni až posléze v konkrétním úseku a nepracují paralelně od samotného začátku. Americký producent Drew Umland podkládá tuto tezi následujícím tvrzením:

„Stříhání celovečerního filmu je velmi náročná práce. Vedl jsem několik projektů s více střihači, hlavně v případě extrémního deadline. K najímání více střihačů dochází proto, abychom mohli pracovat na specializovaných úlohách (např. VFX). V jiném případě abychom mohli lépe načíst veškerý materiál.

⁴¹ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. Second edition.* Los Angeles: Silman-James Press, c2001. S. 30–31. ISBN 9781879505629.

Ostatní mohou mezitím ladit detaily a začíšťovat. Vždy využijí možnosti více střihačů, pokud to rozpočet dovolí.“⁴²

Spolupráce: J. Cox & R. Spang – Dokonalý svět

Ve filmu *Dokonalý svět* (1993) C. Eastwood natočil neobvykle velké množství záběrů za účelem získání maximálního hereckého výkonu, který požadoval od dětského herce T. J. Lowthera. Střihač Ron Spang byl povolán jako pomocník J. Coxe kvůli zrychlení procesu stříhu a dokončení před deadlinem. Pomalu se spojující příběhové linie poskytly přirozené rozdělení práce mezi střihači, protože Cox pracoval na scénách s Kevinem Costnerem a Lowtherem a Spang pracoval na scénách s Clintem Eastwoodem a Laurou Dern.⁴³

Zvažme však ale i variantu, že času může být na druhou stranu přebytek. Sice se nejedná o běžnou situaci a ve většině případů je čas právě to, co žene celou postprodukcí dopředu, existují však i případy, kdy tomu tak nebylo a střihači měli prostor pro rozvoj a hledání jiných alternativ. Takovou situaci popisuje v rozhovoru opět zmiňovaný americký střihač Joel Cox.

Spolupráce: J. Cox & G. Roach – J. Edgar

„Gary a já jsme ve filmu *J. Edgar* (2011) udělali něco, čeho jsme nikdy předtím nedosáhli. Tímto myslím rozdělení scény do dvou částí. Jednalo se o velmi dlouhou scénu. Já jsem pracoval na části první a Gary na druhé části. Tento stav nastal na základě důvodu, že jsme neměli nic jiného na práci a nedávalo by smysl, aby jeden střihač seděl a nepracoval. Když jsme práci dokončili a scény jsme spojili dohromady, vše perfektně sedělo. Zároveň nikdo nedokázal určit místo, kdy končí moje část scény a začíná scéna Garyho. Je to díky tomu, že Gary jako nejprve asistent pochopil můj osobní styl. Občas se podívám na film a přesně vidím místo, na kterém pracoval jiný střihač, protože každý má jiný smysl rytmu a struktury. Mám štěstí, že spolupracuji s Garym. Velmi často přichází s novými nápady, což je skvělé, protože nechci, aby mě maskoval. Chci, aby byl sám sebou.“⁴⁴

⁴² Quora.com: *Why do some films require two or three editors?* [online]. [cit. 2019-12-01]. Dostupné z: <https://lurl.cz/EMyPv>

⁴³ CHANG, Justin. *Editing. FilmCraft*, 2012. S. 113. ISBN 0240818644.

⁴⁴ CHANG, Justin. *Editing. FilmCraft*, 2012. S. 110. ISBN 0240818644.

2.2.3 Kvalita

Poslední nadefinovanou hodnotou je nejvíce sofistikovaná proměnná, kterou definuji jako *kvalitu*⁴⁵. Tato proměnná pod sebou nese tři další podproměnné, z nichž právě jednu z těch klíčových definuji jako *zaujatost*. Jedná se primárně o stav, kdy je střihač ve fázi natolik zaujatého pohledu, že není schopen sám bez jakékoliv podpory efektivně pokračovat v procesu. Naprosto tak ztrácí objektivní pohled⁴⁶ a jakýkoliv posun se stává nepřínosným. Střihač zároveň nedokáže dostatečně číst obsahovou hodnotu materiálu a využít tak jeho správný potenciál. Zaujatost může dojít do stadia, kdy už ani časový odstup není dostatečně pomocnou alternativou k překonání exponovaného stavu. V extrémních případech může u střihače nastat pocit vyhoření. Zmiňovaná problematika je velmi aktuální například v dokumentární či jiné filmové tvorbě.

Konkrétní ukázka může vypadat následovně. Režisér i střihač očekávají od filmu či konkrétního úseku daleko více, než doposud dílo nebo jeho konkrétní část generuje. Ani jeden však není schopen přijít na řešení, které posune úroveň správným směrem. Jako možnost se naskytuje opět najmutí externího střihače, který nezaujatým pohledem dokáže konkrétní problematickou část díla vyřešit. Často tak stačí opravdu velmi málo a celý proces získá úplně jinou úroveň vývoje. Nově najatý střihač může projekt buď kompletně převzít pod svá křídla, nebo paralelně spolupracovat s původním střihačem. V neposlední řadě se může jednat pouze o nárazovou výpomoc, kdy po vyřešení problému je původní střihač znovu schopen dále pokračovat a dílo řádně dokončit. Tuto zkušenost dokládá mnoho filmových střihačů, jako Christopher Rouse, Agnus Wall či výše zmiňovaný Walter Murch. Dokumentární střihačka Jean Tsien popisuje problematiku střihačské zaujatosti v následujícím rozhovoru.

Spolupráce: J. Tsien & B. DeRonde – Sklapni a zpívej

„U dokumentárního filmu se velmi často stává, že nevíme, jaký bude mít dílo konec. Pracovala jsem na dokumentu *Sklapni a zpívej* (2006), kde bylo opravdu velké množství filmového materiálu. Byli jsme čtyři střihači a každý měl svého asistenta střihu. Postupně jsme se materiálem probírali, abychom vybrali ta nejlepší možná jetí. Byla to doopravdy spousta práce. První verze hrubého střihu byla velice plochá. Velmi brzo jsme si uvědomili, že tento dokument nefunguje. Na základě toho jsme začali dělat razantní změny – prohazovali jsme sekvence a

⁴⁵ *Kvalita* – v prvotním znění tato definice nesla název *zaujatost*.

⁴⁶ *Psychické uzamknutí a zacyklení se v problematice*.

tvořili nové varianty. Velmi často se mi stávalo, že jsem pracovala na určité sekvenci, kdy jsem se dostala do bodu, že už nemohu pokračovat dále. Abych tuto bariéru překročila, předala jsem svou práci dalšímu střihači, který měl na určitou problematiku jiný úhel pohledu a situaci vyřešil. Jako střihači chceme mít každý snímek pod svou kontrolou, nicméně vznikají situace, kdy je opravdu přínosné, pokud svoji práci posouváme do jiných rukou. Jako střihačka tuto metodu velmi doporučuji.“⁴⁷

Spolupráce: V. Katz & R. Learoyd – Obávaný bojovník

Pro Virginii Katz byla nabídka střihu akčního dramatu *Obávaný bojovník* (2006, režie Ronny Yu) velkou výzvou. Jelikož je sama spíše střihačka orientující se na hudební a romantické žánry jako *Dreamgirls* (2006) či série *Twilight sága*, akční snímek *Obávaný bojovník* byl pro Virginii Katz dílem žánru, se kterým se doposud nesešla. V akčních scénách byla proto Katz doplňována co-editorem Richardem Learoydem, jemuž jsou připisovány téměř veškeré akční bojové scény. Ve filmu však existují i bojové části, o jejichž střihovou postprodukcí se postarala právě Katz.⁴⁸

Každý tvůrce, ať už je to střihač, nebo režisér, má své osobní žánry a styly, kterými se profiluje. Ne každý střihač je tak schopen vytáhnout například z akčních scén maximum. Tímto tvrzením můžeme jednoznačně určit, že existují žánry a styly, které lépe zvládají ženy jako střihačky, a na druhou stranu žánry, jež přísluší více mužské osobnosti. Varianta spojení mužského a ženského profilu může být velmi přínosným řešením, které podkládá výše uvedená výpověď Virginie Katz.

Spolupráce: P. Zinner & R. Marks & B. Malkin – Kmotr II

Snímek *Kmotr II* (1974) byl první film, ve kterém Francis Ford Coppola pracoval s více střihači. Původně na tomto díle pracoval pouze jeden střihač. Brzy se však objevil problém se zaujatým pohledem na celkové dílo. Tato situace se stala akutní a původní střihač nebyl schopen srozumitelně pokračovat. Tento problém trval měsíce. Došlo k rozhodnutí, že se uzavře dosavadní střižená verze a začne se kompletně s čistým štítem. Časová ztráta v rámci měsíců byla

⁴⁷ *Manhattan Edit Workshop, 2013, Jean Tsien, ACE Talks about Working with Multiple Editors on the Film "Shut Up & Sing, YouTube video [cit. 2020-05-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KQTy3voeXug>*

⁴⁸ *CHANG, Justin. Editing. FilmCraft, 2012. S. 95. ISBN 0240818644.*

nahrazena najmutím druhého střihače. Deadline však nebyl jediným přetrvávajícím problémem. Snímek byl stále v procesu produkce a materiál neustále přibýval. Došlo tak k následujícímu řešení situace. Oba střihači si práci rozdělili na devadesátiminutový úsek, tedy standardní stopáž běžného celovečerního filmu. Tu následně paralelně zpracovávali. Bill Reynolds stříhal první část filmu a Peter Zinner část druhou. Oba měli nastavené přesné místo, kde práce jednoho střihače končila a druhého začínala.⁴⁹

Z výše uvedené problematiky jde srozumitelně číst vzájemná kompatibilita nadefinovaných proměnných, kterou v této práci rozebírám. Ve filmu *Kmotr II* vše začalo zaujatostí střihače a následující nemožností objektivního myšlení při pokračování ve střihu. Této situaci však předcházelo obrovské množství objemu⁵⁰ na vstupu. Následně, při zvolení alternativy dvou střihačů, pánové čelili velmi blízkému deadline, který celou situaci zhoršoval, a střihači byli pod daleko větším tlakem.

Tato ukázka funguje jako důkaz, že v určitých situacích není možné, aby na filmu pracoval pouze jeden střihač. Existuje zde však otázka střihačského ega, kterou popisuje v rozhovoru Kirk Baxter.

Spolupráce: K. Baxter & A. Wall – Zodiac

„Myslím si, že střih je jeden z aspektů filmařství, kde je výhodné mít více než jednoho člověka. Ale musí to být správní lidé a musí to být spolupráce založená na štědrosti a laskavosti, ne na soutěživosti. Znáám režiséry, kteří najímají soutěživé střihače, což může být škodlivé pro práci celého týmu. Kirk a já máme velké štěstí, protože pracujeme stejným způsobem; oba se dopracováváme ke společnému cíli, což je maximálně posunout příběh. Pracujeme s režisérem Davidem Fincherem, který je konstruktivní, nikoli destruktivní. S Davidem není nic osobní. No, všechno je osobní a nic není osobní. Je to vždy o pomáhání filmu, já vždy říkám, že David a film jsou jedna a ta samá věc. Když kritizuje vaši práci, tak ve skutečnosti kritizuje sám sebe. V reálu pak usiluje o to, aby byl materiál perfektní a jednoduchý. Práce je následně mnohem jednodušší, když má tohle člověk na paměti.“⁵¹

⁴⁹ MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. Second edition.* Los Angeles: Silman-James Press, c2001. S. 30. ISBN 9781879505629.

⁵⁰ Enormní kvanta filmového materiálu.

⁵¹ CHANG, Justin. *Editing. FilmCraft*, 2012. S. 154. ISBN 0240818644.

Otázku lidského ega dále rozvíjí Christopher Rouse, který pracoval jako střihač na filmu *Bournův mýtus* (2004) s kolegou Richardem Pearsonem.

Spolupráce: C. Rouse & R. Pearson – Bournův mýtus, Let číslo 93

„Měl jsem štěstí, že jsem stříhal *Bournův mýtus* se svým dobrým kamarádem Rickem Pearsonem, který je výborný střihač. Pořád jsme si nadhazovali nápady. Myslím, že jsme lepší střihači, protože dokážeme vzájemně spolupracovat. Nejlepší „vícestřihačské“ situace nastávají, když jsou střihači otevření k novým nápadům a zapomenou na svá ega. Nechápu lidi, kteří si v této kolaborativní umělecké formě myslí, že mají neustále pravdu. Je to špatně. Ze svého pohledu rád slyším nové nápady a jiné pohledy na věc, tenhle přístup dělá film lepším. Rick a já pracujeme bezproblémově. To se nám hodilo při práci na filmu *Let číslo 93* (2006), což je doposud stříhově nejnáročnější snímek, na kterém jsem kdy pracoval. To vše kvůli velkému množství materiálu a jasně určenému deadline. Nikdy bych to bez Ricka nedokázal. Například scéna v kokpitu byla jeho zásluha; odvedl výbornou práci.“⁵²

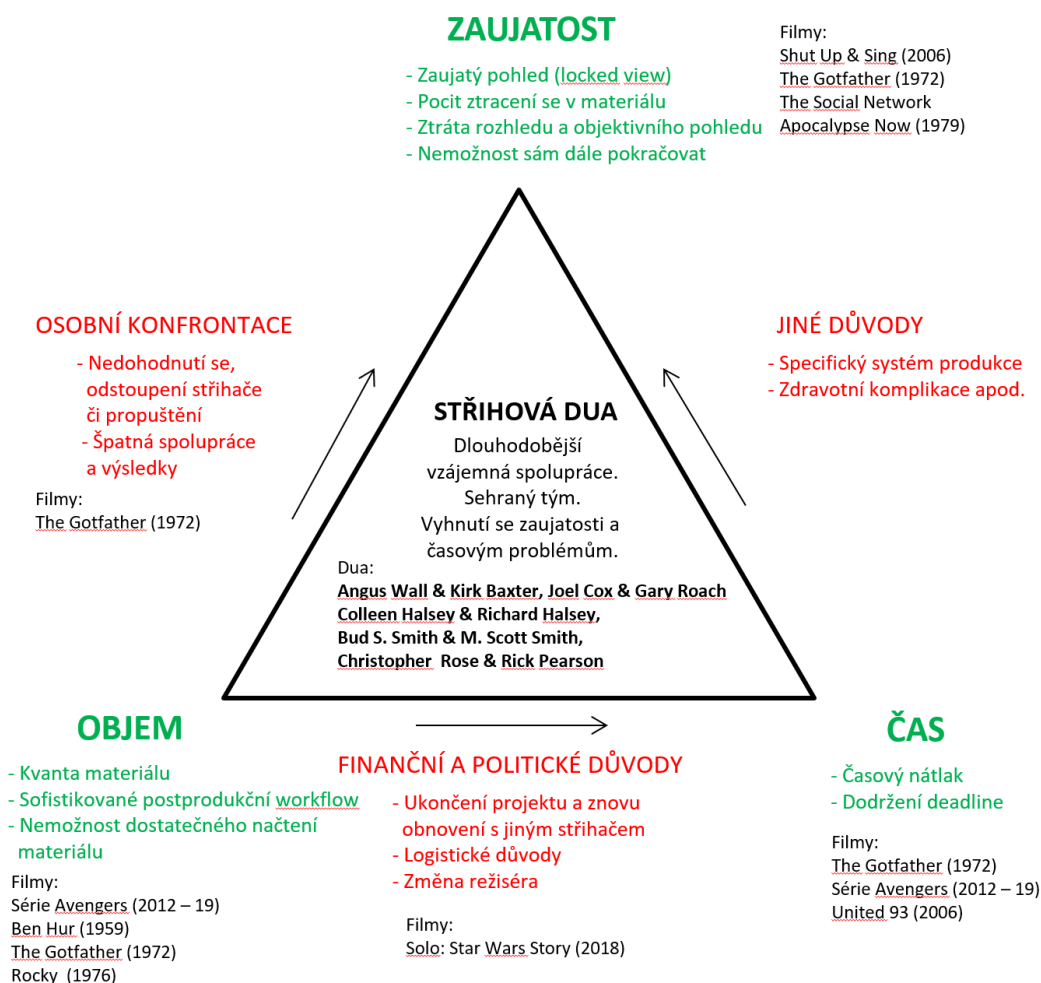
Jako tvůrci velmi často toužíme po určité úrovni uznání. Tato ctižádost se konfrontuje s možností vzájemné střihačské spolupráce, při které se následné uznání dělí počtem střihačů v týmu. Christopher Rouse velmi uvědoměle problematiku vysvětlil. Pokud se střihač dokáže přenést přes své vlastní ego (které může být velmi často největší překážkou ve tvůrčím procesu) a pochopí, že cílem je udělat film co nejlepší, a zapomene na ctižádost, posouvá tak nejen film jako takový, ale i sebe samotného.

2.3 Vývojový oblouk schématu spolupráce střihačů

Na základě výše dosažených výsledků došlo k vizuální implementaci dat do trojúhelníkového schématu, které pracuje s hlavními proměnnými. V nadcházející kapitole dochází k podrobnému popisu vývoje samotného schématu spolupráce střihačů dle Krchy. Fáze vývoje je rozdělena do tří hlavních částí. V každé dílčí kapitole dochází k popisu jednotlivého stavu schématu. První a druhá verze předkládaného vzorce stále jevíly jisté funkční problémy, které shazovaly samotnou použitelnost schématu. Po finálním odladění těchto problematických bodů vznikla třetí verze schématu, která je považována za finální a hlavní jádro celé disertační práce.

⁵² CHANG, Justin. *Editing. FilmCraft*, 2012. S. 179. ISBN 0240818644.

2.3.1 První verze schématu



Obrázek 9: První verze schématu

Každý vrchol tohoto obrazce obsazuje jedna z hlavních proměnných. V levém rohu je to objem, do rohu pravého byla umístěna proměnná času, samotný vrchol je poté obsazen zaujatostí.

Hlavní proměnná obsahuje řadu subproměnných. Pokud se zaměříme na levý vrchol trojúhelníku, je možno chápat proměnnou objemu jako kvanta materiálu určeného pro následující postprodukci nebo sofistikované postprodukční workflow (vizuální efekty, velká řada komplikovaných postprocesů apod.). Tyto příčiny vedou k následné nemožnosti dostatečného načtení materiálu, jež je ve schématu zaznačena.

U proměnné času dochází k riziku časového nátlaku při dodržování deadlinu. Chápeme ji tedy jako stav, kdy střiháč čelí tomuto problému, kvůli kterému není schopen práci včas dokončit.

Poslední proměnnou lze chápat jako stav, ve kterém střihač není schopen udržet nezaujatý pohled a objektivní myšlení. Na základě tohoto stadia není schopen dalšího efektivního procesu.

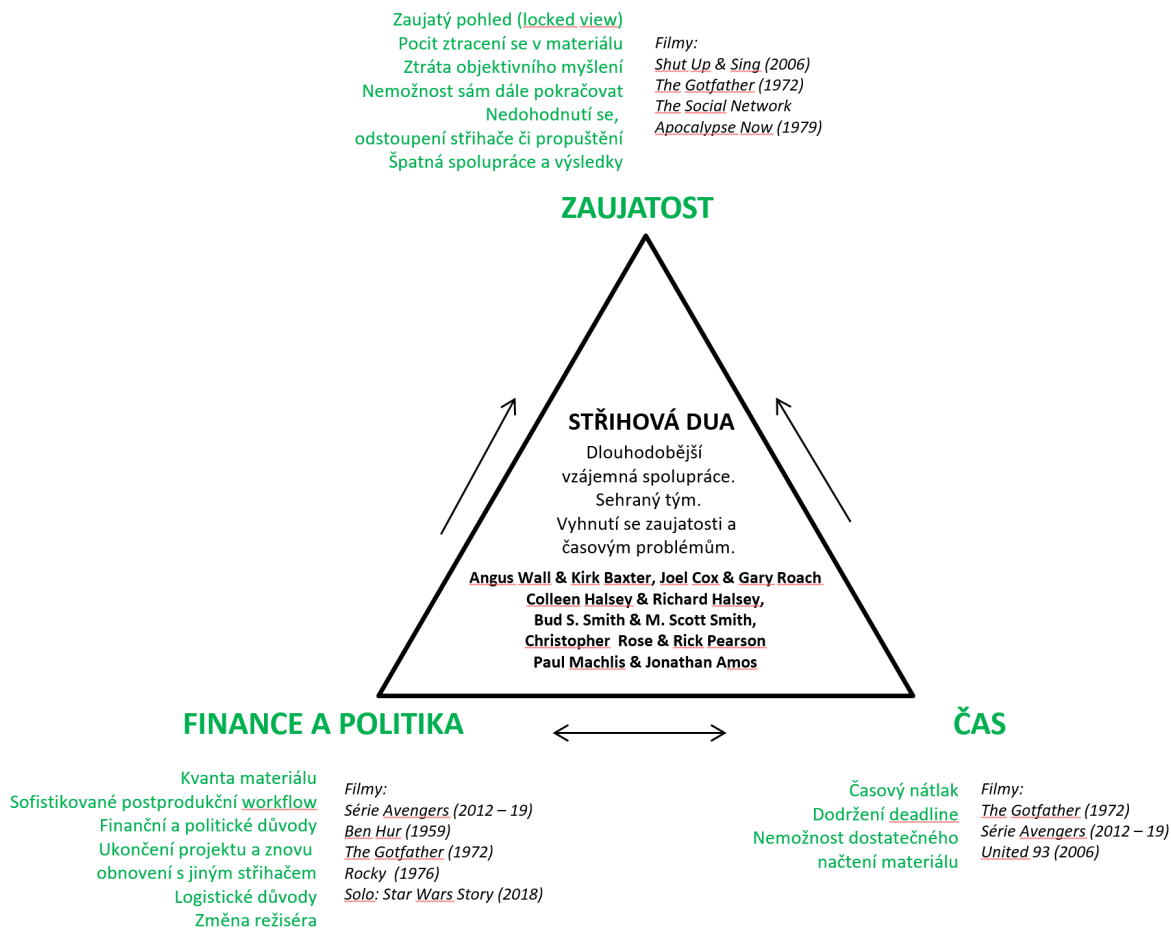
Tímto byly popsány základní pilíře první verze schématu. Všechny zmiňované proměnné je třeba chápat jako problematické body zapříčiňující situaci, kdy střihač nemá ideální podmínky na to, aby mohl stříhovou postprodukci provádět sám. Cílem první verze schématu je kategorizovat tyto situace. Řešení konkrétní problematiky je najmutí dalšího střihače, a tudíž zmiňovaná spolupráce více střihačů na jednom projektu. Výše byly popsány hlavní proměnné představující vzájemnou paralelní spolupráci střihačů. V grafu vyznačeno zelenou barvou.

Pokud se však vrátíme k první verzi grafu a zaměříme se na červeně zvýrazněné části popisující sériovou problematiku spolupráce, dojde k uvědomění, že zmiňované důvody nejsou jediné, na základě kterých může dojít ke komplikacím ve fázi stříhové postprodukce a ke znemožnění následujícího řešení či nahrazení střihače. V první řadě se jedná o finanční a politické důvody. To může znamenat například situaci, kdy je projekt ukončen a znovuobnoven s jiným střihačem. V případě dalším se může čelit logistickým důvodům jako například přesun studia do jiné země či města. V neposlední řadě se pak bavíme o změně režiséra, který si najme svého vlastního střihače, jenž práci převezme a následně dokončí. Druhou kategorii popisují jako osobní konfrontaci. V této části se jedná o běžný stav nefunkční spolupráce, kdy nepřicházejí požadované výsledky, popřípadě dochází k přímým konfliktům ve spolupráci střihače a režiséra. Mezi jiné důvody se řadí specifický systém vedení výroby produkce či zdravotní a jiné komplikace na straně střihače.

Veškeré proměnné a podkategorie proměnných byly nadefinovány na základě reálných případů spolupráce střihačů, kteří popisují konkrétní problematiku daného tématu. Konkrétní filmy jsou poté přiřazeny k jednotlivým vrcholům a bodům schématu. Graf obklopují šipky ukazující směr proměnných, jež mají vzájemnou kompatibilitu či nekompatibilitu. Z grafu je poté patrné, že objem i čas jsou proměnné, které mají zásadní dopad na zaujatost. Zpětná kompatibilita zde však nefunguje. Pokud uvedeme konkrétní příklad, můžeme říct, že není možné, aby na základě zaujatosti došlo k nárůstu zdrojového materiálu či zkrácení deadlinu.

I když z hlediska vizuální stránky vypadala první verze grafu poměrně atraktivně, svou pravou podstatu a funkčnost postrádala. Na základě tohoto uvědomění došlo k zásadním úpravám, které vedly k druhé verzi schématu.

2.3.2 Druhá verze schématu



Obrázek 10: Druhá verze schématu

Naprosto zásadní je vzájemná funkce a konfrontace jednotlivých proměnných ve schématu. Na základě dlouhodobého výzkumu, ať už v podobě literatury, nebo osobních zkušeností, jsem došel k závěru, že dosavadní systém není natolik funkčně nastaven, aby mohl prokázat univerzální funkci a nebyl použitelný jen v dopředu nadefinovaných modelech.

Největším úskalím první verze schématu byla přílišná komplikovanost a nepřehlednost. Graf obsahoval velké množství vrcholů a proměnných, které mezi sebou neměly žádnou funkci a působily spíše jako pohledová záležitost. Tento fakt vedl k jasnému následujícímu posunu – zjednodušení. Prvním krokem bylo zamyšlení nad systémem rozdělení střihářské spolupráce mezi paralelní a sériovou výrobu (v původním grafu červené a zelené značení – finanční a

politické důvody, osobní konfrontace a jiné důvody). Po vzájemném zkoumání funkcí bylo zjištěno, že sériová stránka výroby není pro funkci grafu použitelná a v rámci jeho funkce působí spíše destruktivně. Z tohoto důvodu byla tato úroveň odebrána. Některé části však byly přežaty a zakomponovány do stěžejních částí vrcholu trojúhelníku. Jedná se však o naprosté minimum. Další úpravou byla změna názvu proměnné objemu z původní definice na finance a politiku. S touto změnou přišla i úprava subkategorie proměnných, a to přidání logistických důvodů, možnosti změny režiséra, dále finančních a politických důvodů a možnosti ukončení a znovuotevření projektu s jiným střihačem. Zbývající dva vrcholy byly doplněny dalšími subkategoriemi proměnných. Respektive co bylo odebráno z jiných míst první verze schématu, bylo po následujícím testování v určitých případech znovu zakomponováno do jiného místa, ve kterém to plnilo svou funkci.

Po zmíněných úpravách začalo schéma daleko více plnit svou funkci, kterou je vzájemný vliv jednotlivých vrcholů. Touto změnou došlo zároveň k následné úpravě směrů šipek, které jsou umístěny mezi jednotlivými vrcholy. V této fázi se graf jevil jako podstatně funkčnější schéma, jehož vrcholy mají určitou úroveň vzájemné kompatibility. Po částečném vyladění schématu se však začaly otevírat nové otázky a možnosti funkce grafu.

Z původního záměru, kterým bylo primárně rozdělit důvody vzniku spolupráce více střihačů na jednom projektu, se posléze otevřel podstatně větší potenciál schématu. Tímto potenciálem je myšlena kombinatorická nadstavba, jež bude při změně hodnoty proměnné jednoho vrcholu měnit hodnoty vrcholů ostatních. Pokud bychom například upravili hodnotu času na kratší úsek, musí se tato změna projevit v jiném vrcholu, konkrétně tedy na vrcholu zaujatosti, která logicky stoupá. Tato metoda bude představena v následujících kapitolách. Aby však nebylo schéma napadnutelné a opravdu plnilo svou nově nastavenou kombinatorickou funkci, a to ve všech možných případech, bylo nutné provést radikální úpravy v oblasti zjednodušení. Tímto se dostáváme ke třetí verzi grafu spolupráce střihačů dle důvodů.

2.3.3 Třetí verze schématu

V následující verzi došlo k finálním úpravám názvů vrcholů a k výraznému zaměření na úpravy a pročištění jednotlivých podkategorií vrcholů trojúhelníku pro testování nově nastavené kombinatorické funkce schématu. Původní vrcholy trojúhelníku nefungovaly jako proměnné, ale jako definice důvodů, proč je výhodné, aby na jednom filmovém díle spolupracovalo více střihačů. Důvody

byly definovány principem, že je přínosné spolupracovat s více střihači, pokud se čelí velkému množství materiálu (objem) nebo je střihač vystaven extrémnímu deadline (čas) nebo se ocitneme ve fázi, kdy jako střihači nevíme, jak dál pokračovat, a práce nenese požadované výsledky (zaujatost), viz první verze schématu. Pro nově nastavenou kombinatorickou funkci, která zajistí stoprocentní funkci a v prvé řadě smysl tohoto schématu, bylo nutné vystavět vrcholy jako doopravdy proměnné, a ne pouze popisy situací, kdy spolupráce střihačů funguje. Jedná se tedy o kompletně přestavenou filozofii samotného schématu. Touto změnou dochází ke vzájemné funkčnosti nejen hlavních proměnných, ale také jejich podkategorických přívlasků. Levý vrchol byl znovu nadefinován jako **objem**, pod který se nyní kvůli zmiňované funkci řadí tři nové subproměnné, kterými jsou:

1. **Množství materiálu:** Chápeme jako objem materiálu pro střihovou postprodukcí (obrazová, zvuková a archivní data). Do této kategorie řadím také technické specifikace zdrojového materiálu. Byť se jedná o aspekt, jehož řešení zapadá pod křídla asistentů střihu⁵³, je zcela zásadní, abychom věděli, s jakým typem souborů (kodeků a formátů) budeme na vstupu pracovat.
2. **Finance:** Kompletní finanční zajištění pro střihovou postprodukcí, což je honorář střihače, pronájem střihového pracoviště a veškeré další výdaje spojené s postprodukčním střihovým procesem. Dle zahraničního serveru *NFI.edu* je průměrná hodinová sazba pro střihače vstupujícího do průmyslu cca 21 dolarů.⁵⁴ V seniorské pozici se pak bavíme o dvojnásobku, tedy 42 dolarech, v přepočtu 924 korunách. Na příkladu je zcela jasně vidět, že najmutí dalšího střihače není levnou záležitostí, minimálně tedy v zahraničních (amerických) podmínkách. Spousta zahraničních producentů však bere tento fakt jako samozřejmý a se dvěma střihači na vstupu se už od samotného začátku počítá. Je třeba také zmínit, že při najmutí druhého nebo třetího střihače rostou samotné náklady na využití střížen a dalších postprodukčních pracovišť.
3. **Počet střihačů:** Poslední a naprosto zásadní kategorie pro tuto práci, která spadá pod proměnnou objemu. Jedná se o počet aktivních střihačů,

⁵³ *Připravené fáze pro střihovou postprodukcí (třídění materiálu, logging, synchronizace a výběrka). Asistentský proces.*

⁵⁴ *NFI: How Much Do Film Editors Make? [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.nfi.edu/how-much-do-film-editors-make/>*

kteří se společně podílí na stejné nebo podobné úrovni spolupráce na daném projektu.

Pravý vrchol trojúhelníku si zachoval svou původně nadefinovanou proměnnou **čas**. Pod tuto kategorii byly dosazeny následující subproměnné:

1. **Počet frekvencí:** Frekvenci zde chápeme jako vyhrazený blok pro stříhovou postprodukci, standardně se jedna frekvence pohybuje od šesti do osmi hodin – v závislosti na typu projektu. Za jeden den tak může proběhnout více kratších intervalů postprodukce.
2. **Počet dnů strávených postprodukcí:** Frekvence se následně převádí do jednotlivých dnů, kdy se určuje, kolik stříhových frekvencí může za konkrétní čas (například jeden měsíc) proběhnout.
3. **Deadline:** Termín odevzdání projektu. Chápeme jako mezní bod, do kterého musí být odevzdána finální verze stříhové skladby. Nepočítáme zde následný conforming⁵⁵ a finalizaci projektu, o které se starají asistentské pozice. Etablovaná stříhová legenda Walter Murch uvádí, že průměrná délka vyhrazeného času pro celkovou postprodukci je sedm měsíců až jeden rok. Jedná se pouze o orientační určení. Vše závisí na typu projektu, žánru, podmínkách projektu, či distribucí mnoha dalších faktorů. Murch dále zmiňuje, že je velice zajímavé, že příchod digitální éry kinematografie nijak zvlášť neurychlil celkový proces postprodukce filmu. Mnoho věcí se sice urychlilo, v jádru celé práce však koncept zůstává stejný, tak jako i časová dotace pro zvládnutí celé realizace.⁵⁶

Vrchol trojúhelníku následně prošel zásadní úpravou, a to změny své definice. Původní proměnná zaujatost byla nahrazena daleko více pružným názvem – **kvalita**. Jedná se poté o hlavní proměnnou, ke které směřují oba zbývající body (objem a čas). Tato proměnná byla posléze doplněna taktéž třemi sub-proměnnými, a to:

1. **Zaujatost:** Jedná se primárně o stav, kdy je střihač ve fázi natolik zaujatého pohledu, že není schopen sám bez jakékoliv podpory efektivně pokračovat v procesu. Tato problematika byla podrobněji řešena v předcházejících

⁵⁵ *Conforming – postprodukční proces, při kterém dochází ke spojování jednotlivých zdrojů a stop (zvukový mix, barevné korekce etc.) do finálního díla.*

⁵⁶ MURCH, Walter. *Quora.com: How long does a film post-production take on average [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.quora.com/How-long-does-a-film-post-production-take-on-average>*

2.3.4 Kulminace křivky kvality

Na základě zpětné vazby prof. Ludovíta Labíka došlo k položení otázky, zda je možné vizuálně znázornit kulminaci křivky kvality v závislosti na obsazení počtu střihačů do projektu. Ptáme se tedy, kolik střihačů musí být do projektu zapojeno, pokud chceme dosáhnout nejvyšší kvality očekávaného výsledku. Na tuto otázku nejde jednoznačně odpovědět. Svou roli zde hraje velké množství proměnných (formát výstupu, žánr, charakter střihačů, pohlaví etc.) Znamená to tedy, že pro dosažení obecně platného vzorce⁵⁸ bychom museli danou problematiku zúžit na co nejužší spektrum a následně ho podložit relevantním výzkumem. Z tohoto důvodu jsem usoudil, že není cestou hledat cíl, který bude jasně definovat, kolik střihačů pro dosažení nejlepší kvality na výstupu do projektu nasadit. Jsem přesvědčen, že dosažené výsledky tohoto dílčího bádání by byly lehce napadnutelné, a to rozhodně není žádoucí. Přesto však následně na výše zmiňovanou otázku „obecně“ odpovídám.



Graf 2: Vizuální zobrazení kulminace křivky kvality

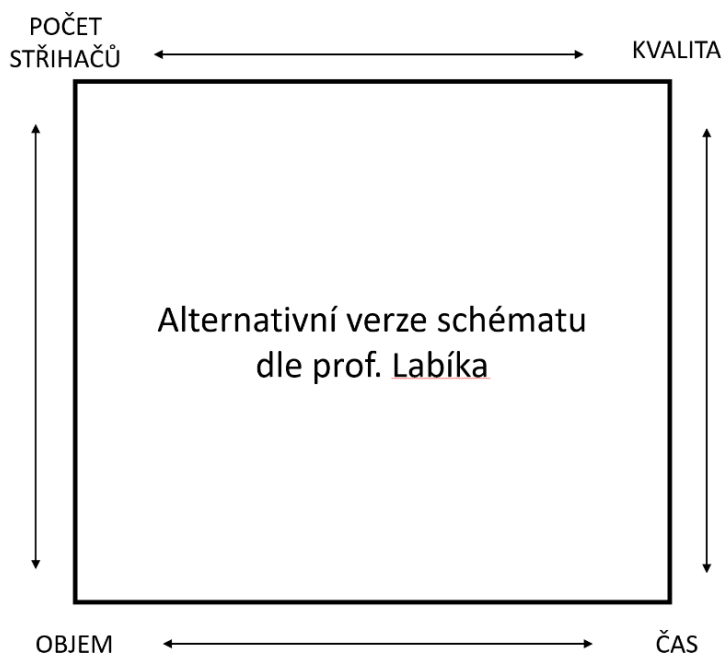
Ptáme se tedy, kolik střihačů je nutné zapojit pro dosažení nejlepší kvality díla. Na základě rešerší zdrojů, které vedly k vybudování jádra schématu spolupráce více střihačů na jednom filmovém díle, docházím k výsledku, že optimální počet střihačů pro vzájemnou spolupráci, a tím pádem k dosažení nejlepší kvality jsou ideálně tři (ve specifických případech maximálně čtyři) filmoví střihači. Dva střihači mohou být dostateční, někdy je však velice platná

⁵⁸ Obecně platný vzorec by na základě „rozmanitosti“ umění nebylo možné vybudovat. Filmová tvorba je jistá forma umění. Z mého hlediska nelze umění hodnotit dle matematické stupnice kvality.

třetí osoba, která zmírní formu zaujatosti. Zároveň pokud rozvrhneme objem práce mezi tři střihače, předpokládáme, že každý bude mít více času na dílčí zpracovávanou část, které se věnuje. Na základě důvodů, které byly statisticky ověřeny⁵⁹, pak není úplně žádoucí, aby se na jednom projektu podílelo více střihačů než tři. Z logických důvodů je zde navíc náročnější udržet úroveň komunikace a napojení více jedinců na stejnou „uměleckou“ úroveň.

2.3.5 Alternativní verze schématu dle prof. Labíka

Ve své zpětné vazbě taktéž prof. Ludovít Labík zmiňuje návrh úpravy schématu do podoby nikoli trojúhelníku, ale čtyřúhelníku. Ve výsledku by se poté jednalo o schéma, které by nemělo tři finální proměnné, ale disponovalo by proměnnými čtyřmi – objem, čas, kvalita a nově *počet střihačů*. Prof. Labík takto odůvodňuje, že je důležité, aby proměnná počtu střihačů byla prvoplánově ve schématu zobrazena a dalo se s ní nadále pracovat. Původní schéma spolupráce více střihačů dle Krchy definuje hodnotu počet střihačů jako podproměnnou zařazenou do vrcholu objem. Pracuje se s ní identicky, pouze není na první pohled natolik viditelná. Alternativní verze čtyřúhelníkového schématu by vypadala následovně.

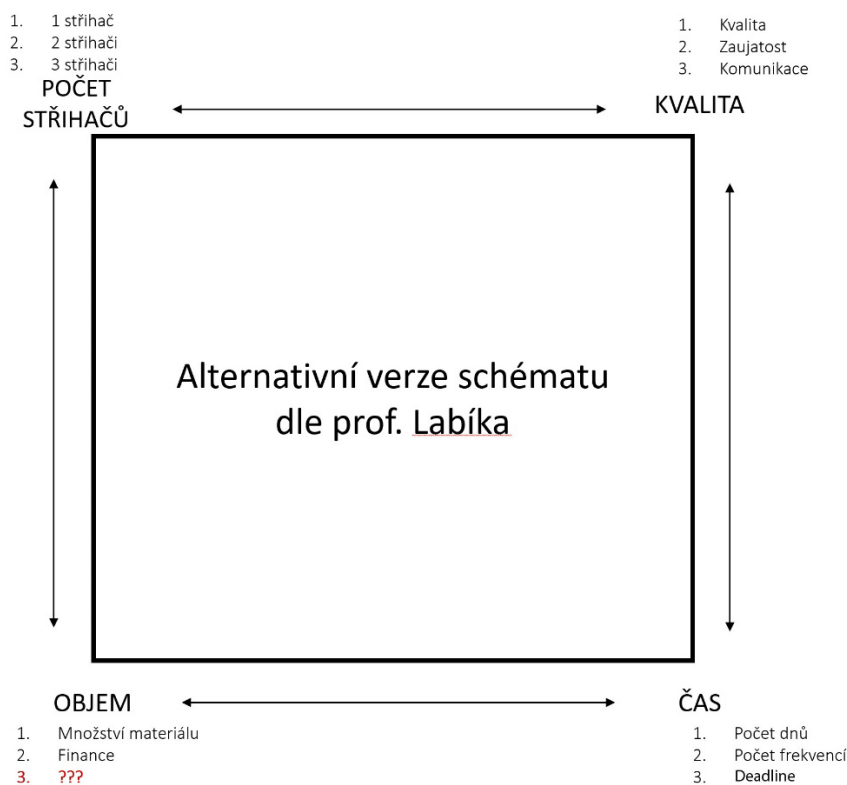


Obrázek 12: Alternativní verze schématu dle prof. Ludovíta Labíka v. 1

Zásadní problém, na základě kterého jsem nemohl čtyřúhelníkové schéma použít jako finální, je následné převedení proměnných do kombinatorické

⁵⁹ Snímky, na kterých se podílelo více než tři střihači, byly v rámci střižové postprodukce problematické a ne vždy byla spolupráce po technické i umělecké stránce funkční.

tabulky. Po osazení schématu čtvrtým vrcholem došlo k disfunkci celého systému, který se v momentě rozpadl a přestal fungovat. Aby mohly být prováděny následující odvozující výpočty⁶⁰, je nutné vycházet ze **tří hlavních vrcholů** = tří hlavních proměnných (**objem, čas, kvalita**) a tří dalších podproměnných jednotlivých proměnných = **OBJEM** (*množství materiálu, finance, počet stříhačů*), **ČAS** (*počet frekvencí, počet dnů, deadline*), **KVALITA** (*kvalita díla, zaujatost, komunikace*).



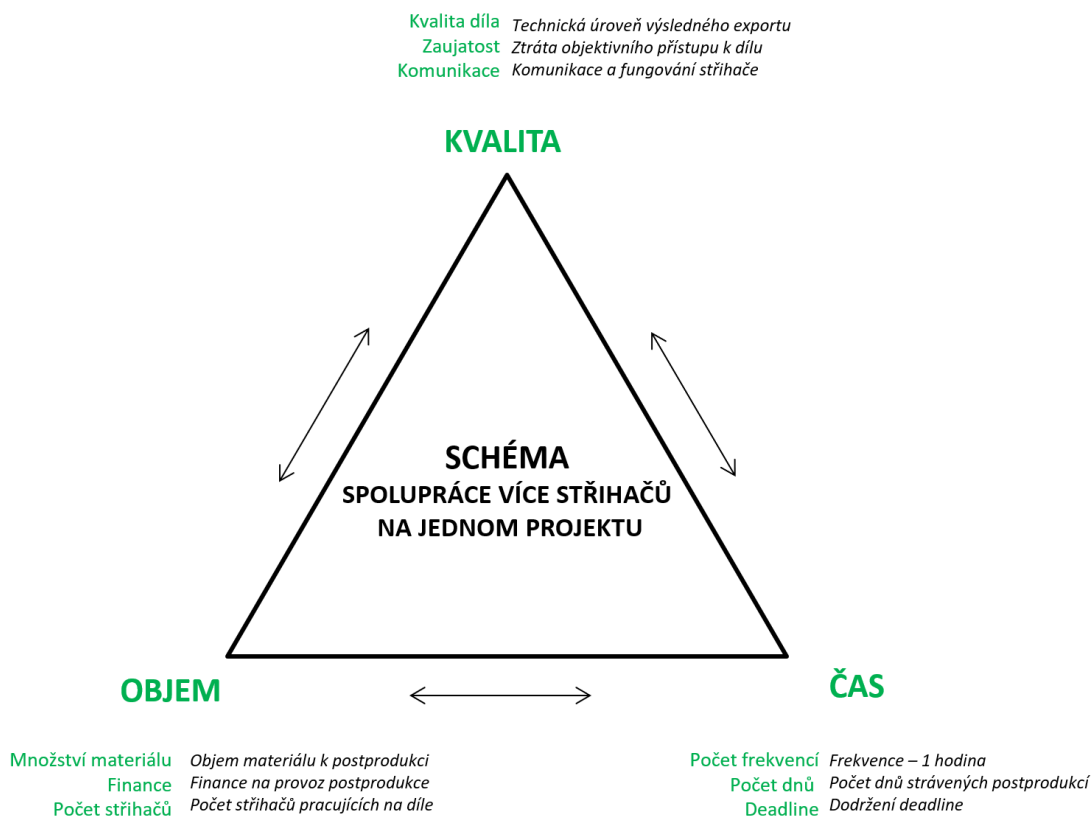
Obrázek 13: Alternativní verze schématu dle prof. Ludovíta Labíka v. 2

Alternativní schéma dle návrhu prof. Ludovíta Labíka vytvořilo model, kdy dochází k odebrání podproměnné *objem stříhačů* a následnému vytvoření nového vrcholu a zároveň nové proměnné **počet stříhačů**. Vzniká nám tak čtyřúhelník s nově osazeným vrcholem. Abychom mohli schéma považovat pro kombinatorické řešení za funkční, bylo by nutné vymyslet třetí podproměnnou⁶¹ objemu, která v současné podobě schématu chybí. Na základě dlouhého bádání a

⁶⁰ Kapitola 2.7 Převedení schématu do praxe – kombinatorické řešení: kapitola řeší implementaci schématu do praktických příkladů.

⁶¹ Veškeré dosavadní proměnné a podproměnné byly definovány na základě opakujících se motivů spolupráce více stříhačů. A proto nebyly definovány pouze náhodně. K impulzu vytvoření nové chybějící proměnné však neodkazují žádné teoretické zdroje, na základě kterých byly předešlé nedefinované proměnné určeny.

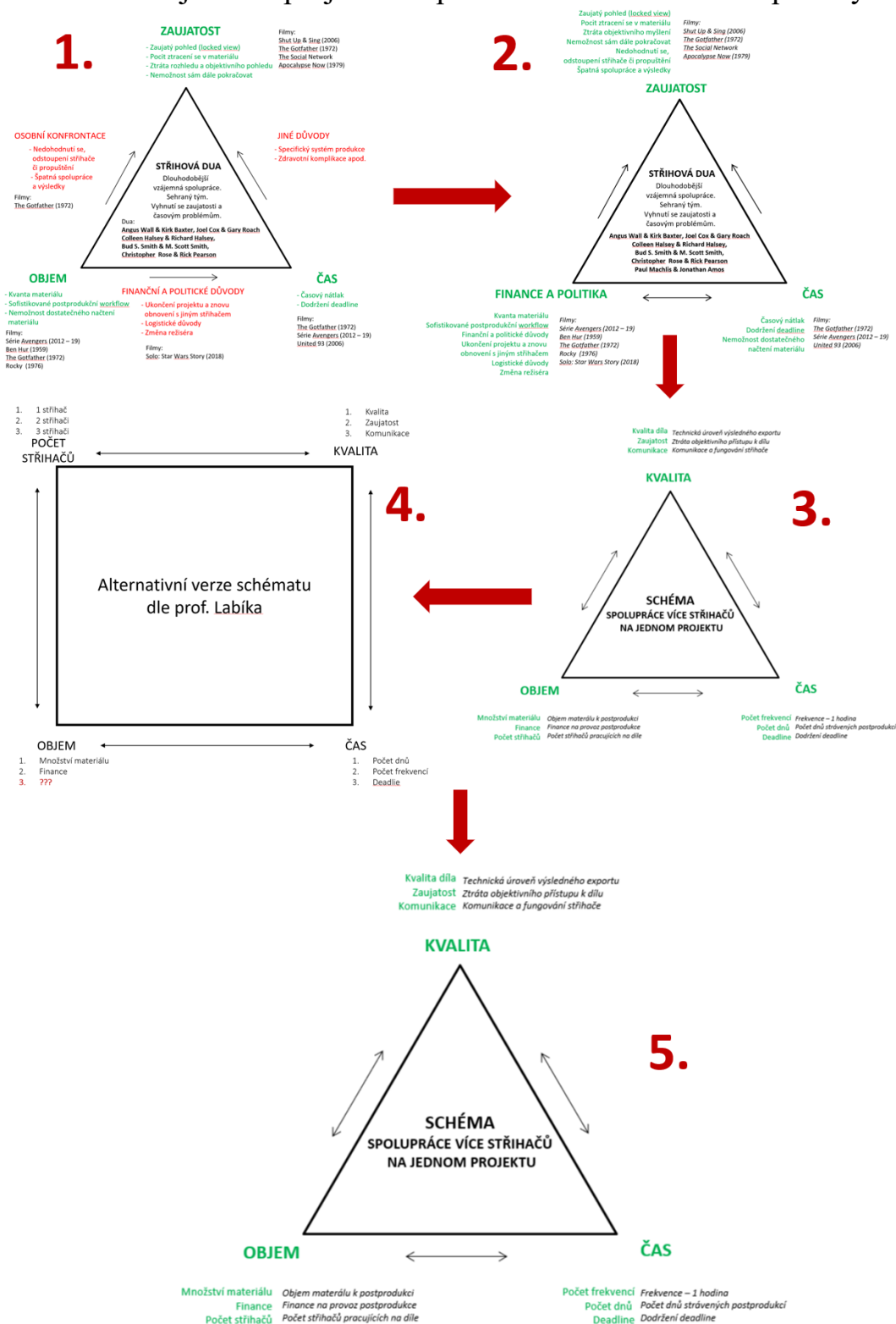
brainstormingu bohužel nedošlo k najetí relevantní podproměnné, která by funkčně prázdnou kolonku zaplnila a dovedla schéma k jeho stoprocentní funkčnosti. Na druhou stranu je nutné uznat, že u této alternativní verze schématu působí hlavní proměnná *počet střihačů* na první pohled velice směrodatně a přehledně. Na závěr tedy soudím, že po vizuální stránce je alternativní schéma prvoplánově věcnější. Po stránce funkce si však jako autor stále stojím za svými třemi hlavními vrcholy – **objem, čas, kvalita**. I proto budou veškeré zbývající části práce vycházet ze třetího (finálního) modelu spolupráce více střihačů dle Krchy.



Obrázek 14: Obhájení finální verze schématu spolupráce více střihačů dle Krchy

2.4 Shrnutí vývoje schématu spolupráce více střiháčů

Následující obrázek ukazuje postupný vývoj schématu spolupráce více střiháčů na jednom projektu od počáteční verze do finální podoby.



Obrázek 15: Zobrazení vývoje schématu spolupráce více střiháčů na jednom projektu

2.5 Aplikace schématu spolupráce více střihačů do praxe

Na základě vyvinutého schématu se dále budu věnovat detailnímu popisu a rozboru jednotlivých vrcholů trojúhelníku i jejich klíčových aspektů. Úlohou nadcházející kapitoly je zjistit vzájemnou korelaci, vztahovost a provázanost definovaných proměnných. Vycházíme z toho, že dané projekty mají obsazené střižově asistentské posty, a to jak asistenty střižů, tak asistenty postprodukce, střihače vizuálních efektů a techniky střižen.

Vzhledem k této skutečnosti nám jde zejména o kreativní stránku střižové skladby. Předpokládáme, že přípravu a komunikaci ohledně technických částí zajistí uváděné profese. Proto se jimi v následujícím výčtu nebudeme zabývat.

2.5.1 Modelová ukázka funkce schématu v neutrálním stavu

Tabulka 2: Neutrální stav

1. OBJEM	2. ČAS	3. KVALITA	POZNÁMKA
1. MNOŽSTVÍ MATERIÁLU: STANDARDNÍ	1. POČET FREKVENCÍ: STANDARDNÍ	1. KVALITA: STANDARDNÍ	- STANDARDNÍ STAV
2. FINANCE: STANDARDNÍ	2. POČET DNÍ: STANDARDNÍ	2. ZAUJATOST: STANDARDNÍ	
3. POČET STŘIHAČŮ: 1	3. DEADLINE	3. KOMUNIKACE: STANDARDNÍ	

Tabulka uvedená výše představuje funkci schématu v konkrétních případech. Tučně vyznačené jsou vrcholy (hlavní proměnné) celého schématu. Druhý řádek je obsazen konkrétními podproměnnými, které budou následně testovat funkčnost nastavení na modelových případech. Díky jednoduché kombinatorice pak zjistíme vzájemné ovlivňování a dopady na celý systém při navyšování nebo snižování hodnot jednotlivých podproměnných.

2.5.2 Navýšení proměnné objemu

V uvedeném případě došlo k velmi jednoduchému představení následku příčiny, kdy na vstupu vzrůstá množství materiálu⁶² určeného ke stříhové postprodukci.

Tabulka 3: Zvýšení proměnné objemu

1. OBJEM	2. ČAS	3. KVALITA	POZNÁMKA
1. MNOŽSTVÍ MATERIÁLU: ROSTE ↑ 2. FINANCE: STANDARDNÍ 3. POČET STŘIHAČŮ: 1	1. POČET FREKVENCÍ: STANDARDNÍ 2. POČET DNÍ: STANDARDNÍ 3. DEADLINE	1. KVALITA: KLESÁ ↓ 2. ZAUJATOST: ROSTE ↑ 3. KOMUNIKACE: KLESÁ ↓	- STŘIHAČ ČELÍ VĚTŠÍMU MNOŽSTVÍ MATERIÁLU - KVALITA NÁSLEDNĚ KLESÁ - ÚROVEŇ KOMUNIKACE KLESÁ

V reálném případě se pak jedná o situaci, kdy stříhač čelí daleko většímu množství materiálu, než je úměrné tomu, aby měl dostatečný prostor pro odstup a větší kreativní proces. Následkem tohoto stavu je potenciální riziko zvýšení zaujatosti v procesu a nemožnost objektivního posuzování problematiky. S tímto aspektem klesá kvalitativní úroveň a zároveň úroveň komunikace. V uvedeném modelu je značně vidět zásadní dopad navyšování proměnné objemu. Situaci by bylo možné „neutralizovat“ buď přidáním dalšího stříhače (1), který by se na projektu paralelně podílel, nebo navýšením počtu dní určených pro stříhovou postprodukci. V obou případech by muselo dojít k navýšení proměnné finance. Bez investice těchto prostředků by nebylo možné v jednom člověku dosáhnout požadované kvality za vstupních objemových a časových podmínek. Pokud chceme dosáhnout lepšího výstupu, musíme v první řadě změnit informace na samotném vstupu.

⁶² Vstupní objem dat určený k následující stříhové postprodukci. V uvedeném modelovém případě předpokládáme oproti neutrálnímu stavu dvojnásobné zvýšení této proměnné.

2.5.3 Zkrácení času a přidání dalšího střihače do projektu

Tabulka 4: Kratší deadline a přidání dalšího střihače

1. OBJEM	2. ČAS	3. KVALITA	POZNÁMKA
1. MNOŽSTVÍ MATERIÁLU: KLESÁ ↓ 2. FINANCE: STANDARDNÍ 3. POČET STŘIHAČŮ: ROSTE: 2 ↑	1. POČET FREKVENCÍ: KLESÁ ↓ 2. POČET DNÍ: STANDARDNÍ 3. DEADLINE: ZKRACUJE SE ↓	1. KVALITA: STANDARDNÍ ✓ 2. ZAUJATOST: STANDARDNÍ ✓ 3. KOMUNIKACE: STANDARDNÍ ✓	- STŘIHAČI ČELÍ MENŠÍMU MNOŽSTVÍ MATERIÁLU. PRACUJÍ TÝMOVĚ. DEADLINE SE ZKRACUJE. - PŘESTO JE UDRŽENA ROVNOVÁHA.

V následujícím modelu dochází ke vzájemné negaci objemu a času, a tím k výslednému zachování kvality na výstupu. Předpokládejme, že podproměnná množství materiálu klesá. Paralelně přidáváme dalšího střihače (1) do vstupu. Celá situace ústí do stavu, kdy na základě produkčních důvodů musí být zkrácen deadline odevzdání lock-cutu⁶³ a zároveň se snižuje počet frekvencí strávených ve střižně. Na projektu jsou nasazení dva střihači, u kterých se předpokládá, že danou práci zvládnou za poloviční časovou dotaci. Tím pádem není nutné využít standardní počet frekvencí. Vstupem zároveň prochází menší počet zdrojového materiálu. Celková situace snížené časové proměnné jde proto s jistotou zaštitit obsazením dalšího střihače do paralelní střižové postprodukce, a to bez ztráty kvality na výsledném díle. Finance byly ubrány z časové proměnné (zkrácení dnů a frekvencí ve střižové postprodukci) a následně přeinvestovány do obsazení druhého střihače.

⁶³ Lockcut – odborná definice začištěné střižové verze připravené pro následující (obrazovou, zvukovou a VFX) postprodukci.

2.5.4 Extrémní příklad negativního vývoje postprodukce

Tabulka 5: Extrémní příklad negativního vývoje postprodukce

1. OBJEM	2. ČAS	3. KVALITA	POZNÁMKA
1. MNOŽSTVÍ MATERIÁLU: ROSTE ↑ 2. FINANCE: KLESÁJÍ ↓ 3. POČET STŘIHAČŮ: 1	1. POČET FREKVENCÍ: PŘIBÝVAJÍ ↑ 2. POČET DNÍ: STANDARDNÍ 3. DEADLINE: ZKRACUJE SE ↓	1. KVALITA: FATÁLNÍ ↓↓↓ ZAUJATOST: 2. ROSTE ↑ 3. KOMUNIKACE: FATÁLNÍ ↓↓↓	- FATÁLNÍ STAV

I výše představený model může být v mnoha situacích realitou. Zásadním selháním jsou v tomto příkladu finance a enormní nárůst zdrojových dat na vstupu. Pokud bychom model přeložili do formálnějšího jazyka, popsání této situace by znělo následovně: Na střihovou postprodukci prostě nezbyly peníze. V projektu je obsazen jeden hlavní střihač, kterému neustále přichází další zdrojová data do střizny. Celou situaci negativně podporuje vidina zkráceného deadlinu odevzdání. To vše je podtrženo demotivujícím pohledem na střihačův honorář, který v tomto případě klesá. Výsledek práce nikdy nemůže dopadnout tak jako za standardních nebo nadstandardně přívětivých⁶⁴ podmínek. Kvalita výstupu je fatální a celkový proces postprodukce pro střihače s největší pravděpodobností příjemný nebude taktéž. Kvůli finančnímu deficitu v projektu není možné obsadit do projektu dalšího (ideálně dva) střihače, který by situaci dokázal od nejhoršího scénáře zachránit.

Tuto situaci jako střihač osobně zmiňuji, jelikož jsem v ní sám několikrát byl a věřím, že ne pouze já, ale i většina dalších střihačů, ať už v reklamním, filmovém, nebo dokumentárním procesu.

⁶⁴ Nadstandardní řešení ve smyslu bohatého finančního ohodnocení střihače a dostatečného časoprostoru pro střihovou postprodukci.

2.5.5 Řešení extrémního příkladu negativního vývoje postprodukce

Tabulka 6: Řešení extrémního příkladu negativního vývoje postprodukce

1. OBJEM	2. ČAS	3. KVALITA	POZNÁMKA
1. MNOŽSTVÍ MATERIÁLU: ROSTE ↑ 2. FINANCE: ROSTOU ↑ 3. POČET STŘIHAČŮ: ROSTE: 2-3 ↑	1. POČET FREKVENCÍ: PŘIBÝVAJÍ ↑ 2. POČET DNÍ: STANDARDNÍ 3. DEADLINE: ZKRACUJE SE ↓	1. KVALITA: STANDARDNÍ ✓ 2. ZAUJATOST: STANDARDNÍ ✓ 3. KOMUNIKACE: STANDARDNÍ ✓	NEUTRALIZOVANÝ STAV ZAPŘÍČINĚNÝ FINANČNÍ KOMPENZACÍ A NASAZENÍM DVOU ADITIVNÍCH STŘIHAČŮ DO PROJEKTU

Představený model navazuje na předchozí situaci extrémního příkladu negativních podmínek v postprodukci. Abychom dosáhli neutralizace a zachování úrovně kvality, komunikace a zaujatosti na výstupu, musíme v předkládaném modelu na vstupu změnit proměnné financí a počtu střihačů zapojených do projektu. Jak již bylo zmíněno výše – finance jsou v ukázce základním problémem, který ovlivňuje veškeré další proměnné na výstupu. Je třeba zmínit, že v reálné situaci by toto řešení (investice více financí do vstupu) nebylo realizovatelné. Po stránce teoreticko analytické se však dá situace vyřešit velice jednoduše.

Nejprve je nutné shrnout veškeré negativní nárůsty či poklesy hodnot, jimiž jsou: množství materiálu na vstupu, počet frekvencí a zkracující se deadline. To vše lze vykompenzovat v tomto případě klíčovou proměnnou financí na vstupu (jejich výrazný, ideálně dvojnásobný nárůst), na základě které vzniká možnost naimplementovat v tomto modelovém příkladu ideálně dva aditivní střihače, kteří kapacitně dokážou za nepřívětivých podmínek (množství materiálu a deadline) danou práci odvést v minimálně standardní kvalitě, a to bez přílišné zaujatosti a ztráty v komunikaci.

2.5.6 Maximální pozitivní nárůst klíčových hodnot na vstupu

Tabulka 7: Pozitivní nárůst klíčových hodnot u hlavních proměnných

1. OBJEM	2. ČAS	3. KVALITA	POZNÁMKA
1. MNOŽSTVÍ MATERIÁLU: STANDARDNÍ 2. FINANCE: ROSTOU ↑ 3. POČET STŘIHAČŮ: ROSTE: 2↑	1. POČET FREKVENCÍ: STANDARDNÍ 2. POČET DNÍ: STANDARDNÍ 3. DEADLINE: PRODLUŽUJE SE ↑	1. KVALITA: ROSTE ↑↑↑ 2. ZAUJATOST: KLESÁ ↓ 3. KOMUNIKACE: STANDARDNÍ ✓	- IDEÁLNÍ STAV - POZITIVNÍ HODNOTY NA VSTUPU ZAPŘÍČINILY MOŽNOST MAXIMÁLNÍHO RŮSTU TECHNICKÉ I UMĚLECKÉ KVALITY NA VÝSTUPU

Posledním modelovým příkladem je ukázka situace, kdy se daný projekt objevuje v opravdu hojných podmínkách určených pro střihovou postprodukci. Množství materiálu na vstupu nijak nepřevyšuje průměrné hodnoty z hlediska daného objemu. Projekt je velmi dobře zafinancován a je zde prostor pro nasazení dvou střihačů od samotného začátku práce. Počet frekvencí a dní strávených na postprodukci je ve standardní hodnotě Deadline odevzdání je posunutý – odevzdání projektu tedy nijak nespíchá, což vede k možnostem časového odstupu od díla a možnosti postupného odlaďování chyb a vedení projektu k nadstandardní kvalitě. U představovaného modelu spolupráce bude s největší pravděpodobností převládat velice dobrá atmosféra v postprodukci a díky nasazení dvou střihačů od samotného začátku nebude docházet k zaujatosti nad zpracovávaným materiálem, což také povede k pozitivnímu ovlivnění kompletního výsledku práce.

2.6 Shrnutí výsledků modelových příkladů

V předcházející kapitole došlo k zobrazení pěti základních modelů dané problematiky. Reálných situací existuje daleko více, nebylo však záměrem představovat desítky z nich.

Záměrem této kapitoly bylo vizuálně převést systém schématu spolupráce více střihačů dle Krchy do kombinatorické podoby, ve které bude možné reálně představit funkčnost celého systému. Díky jednoduchému kombinatorickému řešení docházelo ke vzájemnému ovlivňování jednotlivých podproměnných a vytváření nových hodnot. Úkolem představeného systému je dokázat odhadnout problematiku konkrétní situace, která může ve střižové postprodukcii v nadcházejícím, nebo dokonce i současném rozpracovaném díle nastat. Jinými slovy, systém přináší možnost analyzovat konkrétní problémy v daném projektu a přinést jejich následné řešení nebo pouze ukázat na příčiny, které problémy přinášejí či naopak posouvají funkčnost o úroveň výše.

2.7 Závěr analytické části disertační práce

Kompletní analytická část předkládané disertační práce popisuje vývoj jádra tématu práce, kterým je schéma spolupráce více střihačů dle Krchy. Struktura výše uvedené nadkapitoly by se dala rozdělit do tří hlavních částí.

V části první došlo ke hledání společných motivů práce, jež zapříčiňují vznik střihačské kooperace. Veškerá data byla čerpána na základě hloubkových studií publikačních i online zdrojů, které se střihačské spolupráci věnují. Na prvním místě se jednalo převážně o knihu Justina Changa *Editing*, dále pak o publikaci Waltera Murche *In the Blink of an Eye* a další. Získaná data byla následně převedena na hlavní proměnné celého systému a posléze dosazena do první verze trojúhelníkového schématu. Tím tato práce plynule přechází do druhé části analytické kapitoly, která popisuje samotný vývojový oblouk daného schématu.

Vývoj schématu je rozdělen do tří fází, přičemž poslední, třetí je brána jako finální výstup, který je dále aplikován do modelových příkladů⁶⁵ vznikajících prozatím na teoretické úrovni. Součástí druhé úrovně analytické části byla tvorba alternativního schématu doporučeného profesorem Ludovítem Labíkem. Tato zmiňovaná verze schématu se taktéž jevila jako velice funkční (z určitého pohledu dokonce i praktičtější), nicméně na základě jistých mezer v následné aplikaci

⁶⁵ Kapitola 2.5 Aplikace schématu spolupráce více střihačů do praxe.

schématu do modelových situací nebyla tato alternativní verze považovaná za variantu, se kterou by se posléze pracovalo jak na teoretické, tak i praktické úrovni. V třetí části analytické práce dochází k vytvoření modelových příkladů, ve kterých je převedeno schéma spolupráce více střihačů do tabulky, kdy na základě jednoduché kombinatoriky dochází ke vzájemnému ovlivňování jednotlivých proměnných mezi vrcholy schématu. Vymyšlený systém se jeví jako velice funkční. Tímto výstupem dochází k potvrzení několika na začátku stanovených tezí.

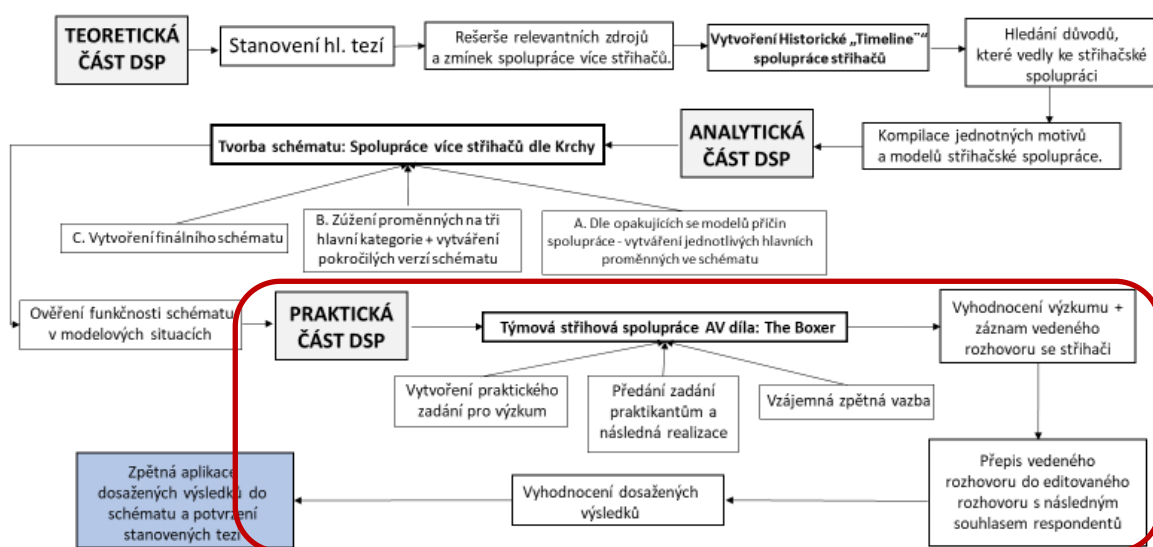
1. *Je z pohledu produkční, technické a kreativní stránky přínosné, aby na jednom filmovém díle spolupracovalo více střihačů? Ano. Z pohledu technické a kreativní složky je přínosné, aby na jednom projektu spolupracovalo více střihačů. Je však podmínkou, aby daný střihačský tým měl nastaven vhodný systém vzájemné spolupráce. Zároveň je nutné vnímat spolupráci jako možnost společného doplňování a přemýšlení nad projektem za účelem nejlepšího výsledku. Nikoli poměřovat své dovednosti a egoisticky soupeřit s kolegy.*
2. *Jaká klíčová kritéria je vhodné při spolupráci více střihačů brát v potaz? Je možné stanovit obecně platnou souvztažnost mezi těmito kritérii? Jedná se o objem, čas a kvalitu. Schéma spolupráce více střihačů dle Krchy popisuje jednotlivé vztahy mezi klíčovými kritérii.*

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

3. OVĚŘOVÁNÍ FUNKCE SCHÉMATU SPOLUPRÁCE STŘIHAČŮ V PRAXI

Dále se jako autor posouvám ke třetí a poslední fázi celého výzkumu, kterou je ověření funkce nastaveného schématu spolupráce střihačů v reálných podmínkách a praxi – tedy projektová část teoretické disertační práce. V této fázi došlo k reálnému zadání audiovizuálního díla, které následně dostaly střihačské týmy k postprodukcí. Všem týmům byl zadán identický stříhový materiál se stejnými podmínkami k realizaci.⁶⁶ Po dokončení práce došlo ke zpětné vazbě mezi autorem práce a respondenty. Získaná data byla zaznamenána v podobě vedeného rozhovoru. Ten bude posléze přepsán do editovaného rozhovoru s následujícím souhlasem respondentů.

V praktickém zadání se díky vzájemné zpětné vazbě mezi autorem a respondenty ověřily funkce nastaveného schématu spolupráce v reálných podmínkách.⁶⁷ Výsledky budou zpětně implementovány do vytvořeného schématu spolupráce střihačů a dojde k porovnání reálných výstupů s analytickým nastavením celého systému.



Obrázek 16: Vizuální znázornění pozice projektové části v závislosti na struktuře práce

⁶⁶ Podrobný popis zadání je uveden v kapitole č. 3.1.1 a 3.1.2.

⁶⁷ Třetí fáze: Implementace schématu spolupráce střihačů do praxe – praktická část teoretické části disertační práce.

3.1 Metodika projektového zadání

Projektová část disertační práce je řešena čistě kvantitativním přístupem. Cílem této části je ověření funkce vytvořeného schématu spolupráce více střihačů a tím potvrzení na začátku stanovených tezí. Na teoretické rovině lze díky tomuto schématu⁶⁸ určit, v jaké konkrétní situaci je vhodné, aby na audiovizuálním díle pracovalo více střihačů či kdy je vhodnější pracovat jednotlivě. Pro ověření vzájemných zákonitostí a funkcí schématu bylo vytvořeno následující praktické zadání, na kterém pracovalo dohromady devět respondentů.⁶⁹ Těmto střihačům byl zadán identický materiál k následné stříhové postprodukci. Jednalo se o profesionální materiál zahraniční produkce – *The Boxer*, který střihači následně zpracovávali ve třech odlišných skupinách.

3.1.1 Rozdělení respondentů do skupin

1. Skupina – tým tří střihačů (jedna žena, dva muži) – sehraná skupina, která měla velmi dobře nastavené workflow⁷⁰ práce. Dříve spolu na týmovém projektu již pracovali.

2. Skupina – tým tří střihačů (jedna žena, dva muži) – tým střihačů, který společně pracoval poprvé. Docházelo k menším komplikacím při vzájemné spolupráci, jak u nastaveného workflow, tak i na rovině vzájemné spolupráce.

3. Tři jednotlivci, kteří materiál zpracovávali samostatně (jedna žena, dva muži) – jednotliví střihači, kteří zpracovávali materiál samostatně po své vlastní ose standardním způsobem.

3.1.2 Parametry projektu *The Boxer* a jeho realizace

Všem praktikantům bylo zadáno identické cvičení.⁷¹ Dílo obsahovalo přibližně 30 hodin audiovizuálního materiálu na vstupu, kterému střihači v postprodukci čelili. Tématem zpracovávaného filmu byl příběh mladého boxera, který se připravuje na střet s protivníkem. Celý děj provázela metafora propojení boje v ringu s válkou. Obsah byl relativně komplexní, co se týče jak přístupu ke zpracování tématu, tak i samotného technického pochopení (struktury práce, provedení zápasu, vyvrcholení apod.). Zdrojový materiál díla obsahoval velice pestrou paletu materiálu. Jednalo se například o kvanta

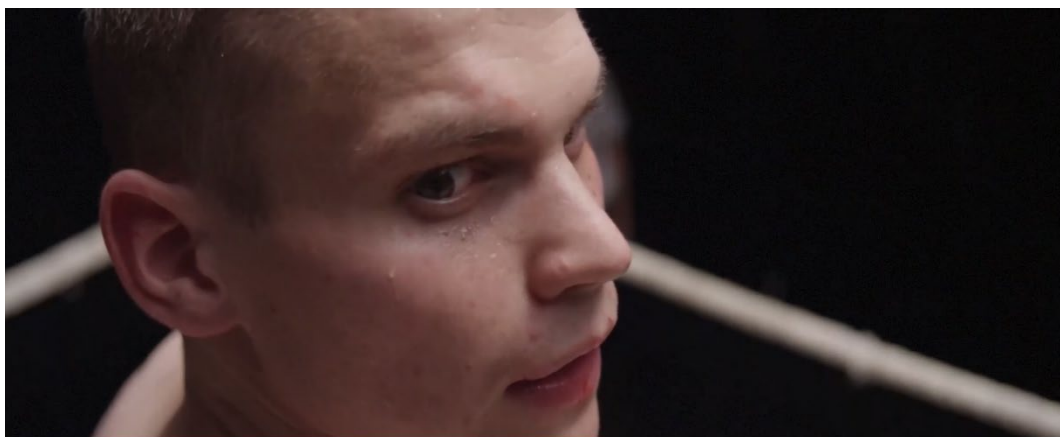
⁶⁸ Schéma spolupráce střihačů dle Krchy.

⁶⁹ Devět respondentů = střihačů.

⁷⁰ Workflow – jasně nadefinovaný postup práce.

⁷¹ *The Boxer* – střih audiovizuálního cvičení skládajícího se z profesionálního filmového materiálu zahraniční produkce.

zpomalených scén, dále scén odehrávajících se v minulosti a další. Součástí zdroje byla baterie zvukového designu a hudebních motivů, se kterými bylo velmi důležité už ve stříhové postprodukci pracovat.



Obrázek 17: Snímek z praktického zadání projektu The Boxer

Časová dotace pro střihače, kteří pracovali samostatně, byla 23 hodin. Naopak pro týmy střihačů tvořila proměnná času pouze šest hodin.⁷² Jak bylo uvedeno na začátku, celková stopáž hrubého materiálu byla enormních 30 hodin. Je tedy nereálné, aby jeden střihač dokázal „vizuálně načíst“ celou stopáž za daných časových podmínek. A právě v týmovém stříhu došlo ke sledování postupu, jak se střihači dokážou k dané situaci postavit a jaký výstup bude po skončení projektu prezentován.

Realizace proběhne ve dvou blocích. V první části bude projekt zadán jednotlivým střihačům, kteří samostatně po kratších frekvencích⁷³ a bez jakékoliv jiné pomoci budou zpracovávat materiál po dobu již zmiňovaných 23 hodin. Jelikož se jedná o klasický princip stříhové postprodukce, nemělo by u střihačů docházet ke společné kontrole nad stavem projektu. Cílem není střihačům radit, ale sledovat jejich samostatný vývoj. Po dokončení budou výsledky společně prezentovány a rozhovor z prezentace následně zaznamenán.

V druhém bloku proběhne již zmiňovaná realizace identického cvičení *The Boxer*, ale již pro oba střihačské týmy. Obě skupiny ve střížnách budou materiál zpracovávat samostatně. Časová dotace je pro stříhovou postprodukci šest hodin celkového času. Pokud však z tohoto času odebereme nutné přesahy, které zabere

⁷² Hrubý odhad minimální časové dotace, za kterou je teoreticky možné dokončit zadanou práci při aplikaci týmové spolupráce.

⁷³ Jedna frekvence střihačů, kteří zpracovávali materiál samostatně, trvala přibližně čtyři hodiny.

technické nastavování střížny, domluva nad řešením projektu a další, zůstane střihačům pro čistě stříhovou realizaci necelých pět hodin. A to už se bavíme o doopravdy extrémních podmínkách ke sledování. Po uplynutí časové dotace budou výsledky hromadně prezentovány před všemi střihači. Následně dojde k vedenému rozhovoru nad projektem, který bude taktéž zaznamenán a posléze přepsán do příslušné části disertační práce.

3.2 Průběh projektové části práce

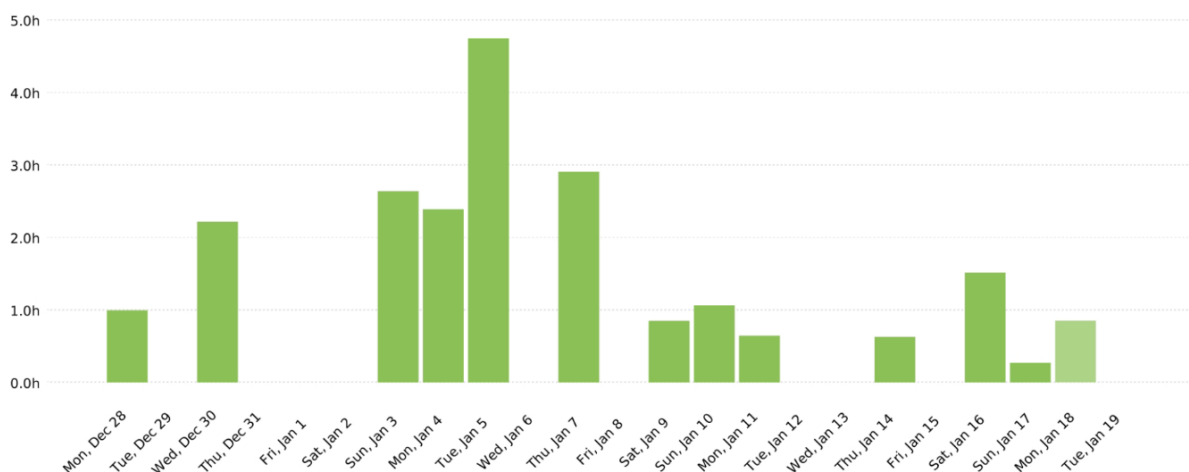
3.2.1 Skupina 1 – střihači zpracovávající projekt jednotlivě

Stříhová postprodukce jednotlivých střihačů neprobíhala pod dohledem vedoucího výzkumu. Střihači pouze poskytovali průběžný report během samotné tvorby práce. Postup práce byl kontrolován pouze z hlediska časově-technického a nikoli umělecky-dramaturgického. Jako vedoucí výzkumu jsem fungoval skrze pozici pozorovatele, a pokud měl daný střihač zásadní problém, dostal pouze malé doporučení, jak by se dalo k danému problému postavit. Střihači však nebyli vzájemně konfrontováni. Radit si a vzájemně spolupracovat bylo v tomto modelu práce přísně zakázáno.

Summary report

12/28/2020 - 01/19/2021

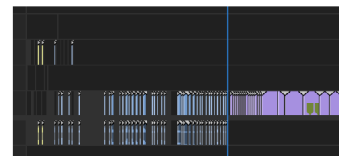
Total: 21:41:42 Billable: 20:50:41 Amount: 0.00 USD



Obrázek 18: Střihačský report časové dotace v závislosti na jednotlivých frekvencích

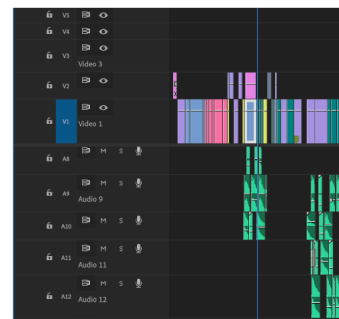
Příprava materiálu

Frekvence	Datum	čas	Poznámka
0,5	28. 12. 2020		4 Stažení + zorganizování materiálu a projektu. Projítí a brakedown scénáře



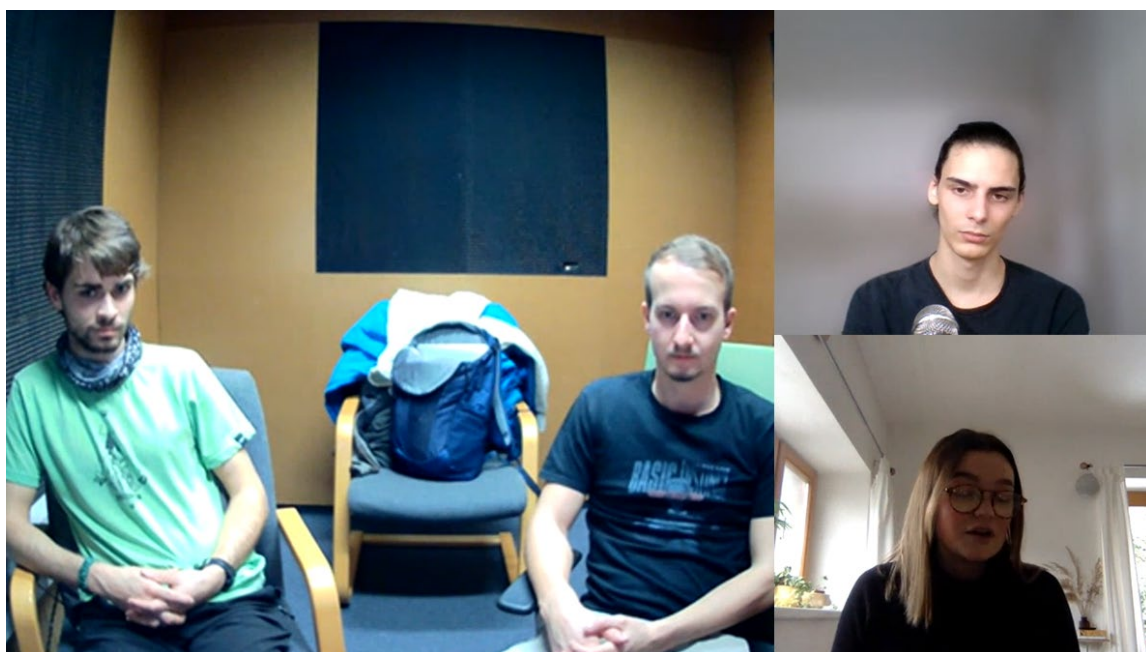
Hrubý střih

Frekvence	Datum	čas	Poznámka
1	29. 12. 2020		7 Složení dle scénáře 1/2 + projítí materiálů
0,5	3. 1. 2021		2 Složení dle scénáře celé
0,5	5. 1. 2021		3 Final prvního složení + nějaké úravy
0,5	6. 1. 2021		4 Práce na hrubém střihu
0,5	8. 1. 2021		2 Nasazování zvuků
0,5	13. 1. 2021		3 Práce na hrubém + nasazení zvuků
0,5	14. 1. 2021		3 Práce na hrubém + nasazení zvuků



Obrázek 19: Střiháčský report (rozdělení jednotlivých střihových etap)

Na základě jednotlivých zpětných vazeb lze jednoznačně usoudit, že střihači měli velký problém s „uchopením“ materiálu. Poměrně hodně dlouhou dobu trvalo, než byl nalezen klíč, který by vedl ke „správné“ a funkční cestě vedoucí ke zdárnému dokončení zpracovávaného zadání. Jako problém se jevil například užívání zpomalených záběrů a jejich kombinace se zvukovou složkou. Dalším a z mého pohledu daleko závažnějším důvodem k neustálému přepracovávání projektu byla absence struktury, kterou ne všichni střihači funkčně dokázali v prvotních verzích práce zvládnout. Na druhou stranu je nutno zmínit, že si každý ze střihačů dokázal vybudovat svůj vlastní přístup, a to jak k samotnému materiálu, tak i nastavení projektu a jeho „dávkování“. Dle grafického zpracování výše lze rozklíčovat, že střihači pracovali po daleko kratších frekvencích a dopřávali si dostatečný odstup od projektu, který pomáhal v celkové uchopitelnosti dané práce. I přes relativně bohatou časovou dotaci se bohužel střihači dostávali do fáze zaujatosti, kterou popisují v následném rozhovoru v další kapitole této práce. Po odevzdání projektu, tedy všech tří jednotlivých výstupů, které střihači jednotlivě zpracovávali, došlo ke zpětné vazbě a hodnocení. Na základě dané situace a přísných hygienických podmínek byla tato finální prezentace a projekce řešena hybridně, tedy offline a online variantou.



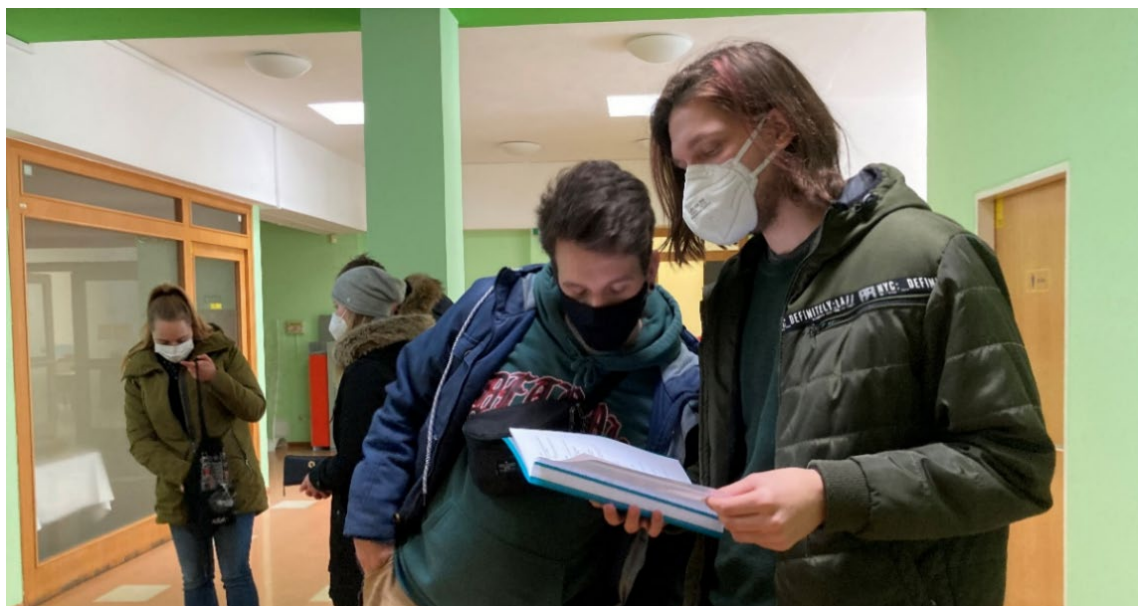
Obrázek 20: Závěrečná projekce a prezentace výstupů s jednotlivými střiháči

3.2.2 Skupina 2 – tým střiháčů se zkušenostmi s týmovou spoluprací

Střihová postprodukce týmových střiháčů (jedna žena a dva muži) probíhala pod dohledem vedoucího výzkumu. Střiháči byli průběžně kontrolováni a jejich postup práce⁷⁴ byl zaznamenáván. Skupina střiháčů, která již zkušenosti s týmovou spoluprací měla, si vedla od samotného začátku velice dobře. Jak vyplývá ze zpětné vazby a průběžného pozorování střiháčů došlo k následujícímu rozplánování práce. Skupina si vybrala svého „kapitána“, respektive člověka, který daný projekt vedl z hlediska struktury a komplementace jednotlivých částí.

Na mou autorskou otázku, na jaké úrovni procentuálně pracovali, bylo odpovězeno, že všichni pracovali stejně a nikdo nebyl více či méně důležitý. Pouze si na začátku práce jasně stanovili pravidla daných pozic. Střiháči si takto určili, kdo bude materiál připravovat k následné dramaturgické výstavbě a kdo bude začišťovat jednotlivé dílčí části. Velice rychle si vytvořili systém práce, díky kterému byli schopni načítat kvanta materiálu desetkrát rychlejším způsobem, než by dokázal pouze jeden střiháč. A zde se už bavíme o velké efektivitě práce!

⁷⁴ Sledování, jak si střiháči vedou v rámci nastavení workflow, dále na bázi komunikace a lidského porozumění.



Obrázek 21: Zahájení projektu – střihači společně studují technický scénář

Na základě průběžného pozorování nedocházelo k viditelné zaujatosti a ve střížně panovala velice pozitivní nálada. Každý střihač se soustředil na své dílčí části, které po dokončení posouval dalšímu střihači. Dané workflow vypadalo následovně. První střihač připravoval materiál, který posílal druhému střihači, jenž materiál dramaturgicky vystavěl a poté posílal třetímu střihači, který spojoval jednotlivé části do větších celků a zároveň tyto části začišťoval. Střihači posléze komentovali, že pokud se jeden z nich dostal do situace, kdy byl natolik zaujatý, že nevěděl, jak postupovat dále, vždy měl u sebe někoho, kdo mu pomohl, a proces v poklidu pokračoval.



Obrázek 22: Střihová spolupráce na projektu The Boxer

Projekt probíhal bez sebemenších vizuálních komplikací a render⁷⁵ byl připraven v požadovaném termínu. Na závěr došlo k vedenému rozhovoru, ve kterém respondenti odpovídali na předem nastavené otázky týkající se konkrétního zadání s implementací jednotlivých vzorců opírajících se o definice, jež odkazují na schéma spolupráce střihačů dle Krchy. Došlo k velice pozoruhodným výsledkům, které potvrdily již dříve stanovené teze, které odkazují právě k principu schématu spolupráce více střihačů. Daný výstup této skupiny, která již dříve spolupracovala, byl následně porovnáván s výstupem druhé skupiny, která takto spolupracovala poprvé.

3.2.3 Skupina 3 – tým střihačů bez předešlých zkušeností s týmovou spoluprací

Třetí skupina se naopak od samotného začátku potýkala s celou řadou překážek, která se v mnoha případech podepsala i na samotném výstupu práce. Členové této skupiny už v samotném startu přiznali, že dlouho hledali společný klíč k uchopení materiálu a k celkovému postavení k projektu. Celou situaci jim ztěžovaly i technické problémy, které byly z velké části zapříčiněny nejasným nastavením dané spolupráce na technické rovině. Ve střižně panovala relativně zmatečná atmosféra. Oproti předchozí skupině si střihači nenastavili efektivní workflow. Nedošlo zde k rozdělení střihačů do jednotlivých pozic a často se stávalo, že místo potenciálu paralelního stříhu střihači seděli dva u jednoho stroje a nevykonávali práci efektivně.



Obrázek 23: Stříhová spolupráce na projektu *The Boxer*

⁷⁵ Render – proces vytváření/exportu videa do publikovatelného formátu.

I přes všechny výše zmíněné neduhy se tomuto týmu nakonec podařilo odevzdat požadovaný výstup v termínu, byť se spoustu věcí nepodařilo doladit. Jako autor projektu si jsem vědom, že časová dotace na projekt hraničí s nemožností zpracování. Cílem však není dosáhnout co nejlepšího výstupu za daných podmínek, ale sledovat možnosti, které právě při nasazení více střihačů v dané nepřívětivé situaci vznikají.

3.3 Zkoumání předpokládaných stavů a ověřování hypotéz

Po ukončení praktické části výzkumu došlo k ukončení sběru dat a jejich následnému vyhodnocení. Cílem projektového zadání bylo potvrdit stanovené teze a ověřit funkčnost schématu spolupráce. Analýza nasbíraných dat tyto teze potvrdila. Zatímco jednotliví střihači práci strávili přibližně 20 a více hodin, střihačské týmy dokázaly materiál funkčně složit za šest hodin.



Obrázek 24: Zpětná vazba střihačů na předchozí projektovou realizaci

Zpětná vazba respondentů potvrdila tezi, která popisuje přínosnost spolupráce z hlediska času a kvality práce. Zároveň také střihačské týmy daleko méně často podléhaly stavu zaujatosti a jejich přístup k materiálu byl více objektivní. Toto se u klasické formy střižové postprodukce s jedním střihačem většinou neděje. Na základě kvantifikace získaných dat lze jednoznačně určit, že spolupráce více střihačů je přínosná z hlediska mnoha faktorů, kterými jsou v první řadě časová úspora a umělecký vhled do práce. Aby však byla spolupráce přínosná, musí být splněny určité předpoklady, které zmiňuje první tým

střihačů,⁷⁶ jenž zpracovával identické zadání.

Ze spolupráce druhého týmu střihačů vyšlo najevo, že pokud nemá skupina střihačů jasně nastavené pracovní workflow a dohromady netvoří sehraný tým, může být spolupráce spíše kontraproduktivní. Střihači se ve druhé skupině velmi často špatně dorozumívali a neuměli si práci správně rozdělit. Což naopak u prvního týmu fungovalo dobře. To se jasně podepsalo na výsledné kvalitě zpracovávaného díla, které bylo z dramaturgického hlediska i z hlediska technické stránky díla o úroveň níže než výsledek fungujícího týmu č. 1.

3.4 Editovaný přepis vedeného rozhovoru

Po dokončení projektu a sumarizaci výsledků došlo k následnému rozhovoru mezi všemi skupinami střihačů. Tedy části střihačů, kteří pracovali na projektu samostatně, dále se sehraným týmem, kteří na projektu pracovali společně, a nakonec s týmem střihačů, který pracoval taktéž společně, nicméně jako skupina moc sehraný nebyl. Všem respondentům a týmům střihačů byly položeny následující otázky, které byly vytvořeny na základě teorie a schématu spolupráce střihačů dle Krchy. Rozhovor byl zaznamenáván a posléze přepsán jako editovaný přepis rozhovoru s následným souhlasem respondentů.

Jak jste si nastavili workflow?

TÝM 1 – Lukáš: Naše workflow bylo následující: V prve řadě jsme společně procházeli materiál. Každý si vzal konkrétní specifickou část. Já jsem procházel slow-mo záběry, Aneta vybírala záběry real-time. Poté jsme udělali společný brainstorming na základě, kterého jsme vypsali situace, objevující se v příběhu. Z těchto informací jsme posléze vytvořili strukturu, na které jsme začali pracovat. Dále došlo k rozdělení práce. Anet a já jsme stříhali. Dominik měl na starost sound-design a zároveň finální kompletaci materiálu.

VEDOUcí VÝZKUMU - Daniel Krcha: Můžeme tedy říct, že jste si práci rozdělili a pracovali na ni paralelně?

TÝM 1 – Aneta: Dva střihači práci připravili a třetí dával dohromady jednotlivé části, včetně zvuku, takže ano. Pracovali jsme paralelně.

TÝM 1 - Dominik: Ano já jsem už jen kompletoval. Přes XML mi chodili jednotlivé části, které jsem následně do finálního projektu přidával a celé to dával

⁷⁶ Tým složený z lidí, kteří spolu pracovali poprvé. Jejich spolupráce nebyla stoprocentně funkční.

dohromady. Tím, že jsme měli strukturu vytvořenou na začátku, měli jsme jasně určená místa, ve kterých práce jednoho střiháče končí a druhého naopak začíná. Díky tomuto nastavení jsme si vzájemně nezasahovali do materiálu.

TÝM 2 – Daniel D: Na začátku jsme prošli celý scénář a rozdělili jsme si jej na třetiny s tím, že každý vezme svou část a udělá z ní výběrku. Na tomhle jsem hodně vyhořel, jelikož jsem ze začátku nechápal kontext. Nemohl jsem v materiálu najít to, co jsem tam měl hledat. Posléze jsme vzali dosavadní vytvořenou práci ke mně do počítače, seskládali jsme to do sebe a řekli jsme si co je špatně... Takto jsme práci dočistili a finalizovali. Já jsem mezitím začal pracovat na sound-designu. Každý zároveň ladil detaily na svých dílčích částech práce. Nakonec jsme vše ještě jednou prošli a práci vyexportovali. Vedoucího práce jsme ale neměli, pracovali jsme taktéž paralelně.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ – Adéla: Pravděpodobně jsem nejvíce času strávila na výběrce a prvním složení. Enormní množství materiálu mě opravdu zaskočilo. Celkově jsem na střihové postprodukci strávila 22 hodin čisté práce, tedy necelé tři frekvence. Začala jsem výběrkou, ta mi zabrala 6,5 hodin. Fáze hrubého střihu poté trvala necelých 8 hodin. Musím se přiznat, že nemohu pracovat vkuse. Běžně se dokážu soustředit cca. 50 minut, poté si musím dát krátkou pauzu, abych se k práci mohla vrátit a efektivně na ní pokračovat. Po prvním složení materiálu jsem se dostala fáze hrubého střihu. V této fázi jsem potřebovala pracovat s hudbou a zvukovými efekty, které mi pomohly při vytváření celkové střihové dramaturgie díla. Finální začišťování probíhalo formou konzultací. Tato část mi zabrala pouze necelé dvě hodiny. Velkou časovou dotací jsem věnovala práci na zvukové dramaturgii díla. Při práci na Boxerovi jsem se nejvíce bála samotného souboje. Z tohoto důvodu jsem nejprve začala začátkem a poté koncem. To, čeho se bojím nejvíce, dělám nakonec. V tomto případě to byl samotný střed filmu – zápas v ringu. Vždy mi hodně pomáhá dát si den pauzu. Po následném otevření projektu se mi s odstupem pracuje o dost lépe.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ – Michal: Můj osobní přístup k Boxerovi byl takový, že mi práce na začátku hodně nesedla. Nejprve jsem nebyl schopen pochopit scénář a dramaturgii filmu. Hodně jsem o tom ze začátku přemýšlel a opravdu se mi nedařilo. Jako první jsem si prošel materiál. Koukl jsem se na výběrku a zjistil jsem, že scénář opravdu nefunguje. Při prvním složení jsem vynechal výběrku, jelikož materiálu bylo opravdu moc a já jsem měl pocit, že projíždět veškerá zdrojová data by bylo spíše kontraproduktivní. Až po prvním složení jsem se zpětně díval na nepoužitá data, se kterými jsem posléze pracoval.

Pak jsem se dostával k hrubému střihu. Neměl jsem absolutně nahozené zvuky. Řešil jsem dramaturgii, která nefungovala, dlouho jsem nevěděl, čím to je. Dan mi při konzultaci doporučil aplikovat do hrubého střihu zvuky. Tohle rozhodnutí pak velmi posunulo srozumitelnost a celkovou funkci díla. Poté byl postup relativně dobrý. Práce nabrala na otáčkách a střih začal velmi dobře fungovat. Celkově jsem na práci strávil 36 hodin tedy 5,5 frekvence. Můj ideální čas, kdy jsem schopen se soustředit jsou dvě až tři hodiny. Snažím si práci rozložit následovných způsobem. Než začnu stříhat, tak si udělám „breakdown“ toho, co mě čeká. Velmi rád začínám tím jednodušším (natahuji si zvuky apod.). Začínám vždy asistentskou práci. Poté mám následující dvě hodiny, kdy jsem schopen řešit dramaturgii a střihovou skladbu. Po této fázi si dávám pauzu, protože má pozornost už není dostačující na to, abych mohl efektivně pokračovat dál.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ – Samuel: Co se týče soustředění, mám to tak, že dvě hodiny jsou u mě hraniční. Pokud jde opravdu o hodně, jsem schopen pracovat v kuse deset hodin deset dnů, což sám kolikrát nechápu, jak je to možné. Vždy nejdříve stříhám to, co vím, jak bude fungovat, posléze se dostávám k částem, u kterých si ze začátku nejsem jistý, jak budou vypadat.

Dá se říct, že by někdo z vás byl kapitánem týmu? Nebo jste byli všichni na stejné úrovni?

TÝM 1 - Dominik: Díky tomu, že jsme schopni společně fungovat, tak bych neřekl, že by někdo byl kapitánem. Návrhy chodily ze všech stran a fungovali jsme všichni na stejné úrovni. Nebylo třeba nikoho, kdo by to celé dramaticky vedl.

TÝM 1 - Aneta: Dominik dával vše dohromady, můžeme tedy říct, že byl vedoucím skladby projektu.

TÝM 1 - Dominik: Kdybych bral nějakého vedoucího, tak takový člověk nebyl. Podařilo se nám práci skvěle rozdělit a jak už jsem zmiňoval, fungovali jsme na stejné úrovni. Ve fázi finálního skládání jsem určoval, co potřebuji, a to jsem dostával.

TÝM 1 - Lukáš: Na jednu stranu bylo fajn, že jsme měli takového člověka. Ne vždy jsme si ale byli jistí tím, co máme dělat, v jakém bodě chceme skončit. A vlastně Dominik byl člověk, který nás korigoval.

Daniel Krcha: Z toho, co prezentujete je jasně vidět, že jste měli dobře nastavený proces spolupráce, na základě, kterého jste nečelili komunikačním problémům.

Dokázali byste uvést klady a zápory spolupráce více střihačů?

TÝM 2 - Daniel D: Já začnu asi se zápory. Myslím si, že na určitém typu díla, by taková spolupráce těžko fungovala.

Daniel Krcha: Co když čelíš dvojnásobnému množství materiálu a máš to stihnout za krátký čas?

TÝM 2 - Klára: Myslím si, že by to mohlo fungovat i u velkých projektů, jen by se musel tým lépe sladit a připravit, než jsme byli my.

TÝM 2 - Daniel D: Na projekty, které je nutno odbavit rychle, je tohle super varianta. Neprobíhá tam často stav „vyhoření“, že člověk neví kam dál. Máte kolegy, kteří vás podrží a řeknou, že to není tak hrozné. V tento moment je to velice přínosné.

TÝM 1 - Dominik: Já si myslím, že základní faktor je zde čas. Kdybych na takovém projektu pracoval sám, tak to v časovém limitu rozhodně nestihnu. Tím, že jsem více kompletoval, než stříhal, jsem měl jasný nadhled nad prací. V tomto ohledu je stříhová spolupráce opravdu skvělým nástrojem. Jen je nutné, aby člověk neřešil osobní autorství. Dvojce nebo trojce musí být doopravdy sehrány. Je super, když je jeden střihač více dramaturgický a druhý více skladebný. Tohle považuji za skvělé doplnění. Osobně nemám rád probírání se hromadou materiálu. Zároveň mi vyhovuje, když někdo „předstříhne“ scénu a já mohu následně práci dokončit. Mám tak odstup, přesně mohu identifikovat nefunkční místa a být objektivní. Tohle je podle mě největší pozitivum stříhové spolupráce – že mají zdravý náhled na věc, který není režisérský. Zároveň tam není ten faktor nadřazenosti. Když je nějaký problém, střihači si ho prostě mezi sebou řeknou. Mají své komunikační prostředky. Při komunikaci střihačů s režisérem je nutno zvolit jednoho střihače (zástupce), který bude komunikovat s režisérem.

Daniel Krcha: Tohle byla situace, kdy jste čelili opravdu extrémnímu deadline – 4,5 hodin čistého času. Upřímně jsem byl překvapen, jak jste práci dokázali

v takovémto časovém prostoru zvládnout. Působili jste na mě tak, že máte materiál celý načtený.⁷⁷

TÝM 1 - Aneta: Já si myslím, že záleží na tom, jaký typ střihačů se sejde. My jsme se sešli dobře. Sedělo nám to všem. Každý jsme pracovali na tom, co ho baví. Velká výhoda je, že ten člověk na to není sám. Dáš si vzájemnou zpětnou vazbu a pomůžeš si. Na začátku však trvá déle, než se lidé synchronizují. Poté je ale práce rychlejší. Ze startu to chvíli vázlo, než jsme se synchronizovali, posléze to bylo o to rychlejší.

Jaké největší body beznaděje u vás nastaly?

TÝM 1 - Dominik: Takový moment u mě nastal, když jsem si myslel, že Lukáš něco stříhá a já nevěděl, ve kterém bodě jeho práce začíná, a ve kterém jeho práce končí. Měl jsem pocit, že nám práce utíká a ztrácíme nad ní kontrolu. Tím, že film stříhá více lidí, může dojít ke ztrátě orientace v materiálu. Tohle můžeme brát jako jednu z mála nevýhod. V případě komunikační chyby na začátku se může stát, že člověk ztratí hodinu nad něčím, co ostatní mysleli jinak. A poté se musí stříh předělávat.⁷⁸ Pro zabránění tohoto stavu je dobré dělat pauzy a říkat si, na jakých dílčích věcech právě pracujeme.

TÝM 1 - Aneta: Můj nejhorší moment byl, když mi přidalo, že stále nic nemám a zbývá nám hodně práce. Poté jsem však viděla práci od kolegů a bylo vidět, že nám moc nechybí a pravděpodobně budeme brzy hotoví. Chvíli jsem však měla pocit, že to nestíháme. Bylo to zapříčiněné tím, že jsme byli oddělení a že jsem momentálně nevěděla, na čem pracují ostatní.⁷⁹

TÝM 2 - Jirka: Za mě byly komplikované ty spojnice jednotlivých částí – když jsme se museli podívat, kde jeden začíná a končí. Ta zmatenost na začátku práce byla nejhorší. Po tom, když jsme se v materiálu zorientovali, šlo to jedinečně k lepšímu.

TÝM 2 - Klára: Na začátku jsme byli hodně zmateni v ději a poté jsme se v tom zorientovali.

⁷⁷ Materiálu bylo 120 hodin – střihači společně načetli materiál za hodinu a půl.

⁷⁸ Dominik tak odkazuje na vrchol Trojúhelníku – proměnná komunikace.

⁷⁹ Aneta zmiňuje opět komunikační proměnnou.

TÝM 2 - Daniel D: Místy jsem měl pocit, že recykluji to, co už používají druzí – to byl můj nejhorší moment.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ - Michal: Rozhodně jsem se dostal do bodu zaujatosti, kdy jsem nedokázal sám efektivně pokračovat. Tento stav mě velmi zdržel na práci. Takovéto momenty nastaly celkově dva.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ - Adéla: Vůbec bych neřekla, že mi projekt sedl. Na začátku to bylo velmi náročné. Ze startu jsem si moc nedokázala poradit a cítila jsem zaujatost. Doplnění zvuků mi velmi pomohlo při dalším skládání práce. Po překonání této části mě stříhová skladba bavila.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ - Samuel: Bylo opravdu hodně momentů, kdy jsem nevěděl, jak pokračovat.

Kdybyste pracovali v týmu (dva nebo tři střihači), došlo by k eliminaci problému se zaujatostí?

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ - Adéla: U mě určitě ano.

Daniel Krcha: Já si myslím, že stříhová spolupráce může být v určitých situacích kontraproduktivní. Pokud se sejdou dvě ega, kdy chce každý práci dělat podle sebe. V ten moment, kdy střihači nejsou na stejné vlně, každý hrne práci přes sebe a chce mít svůj uznaný kredit stříhu. „Ty jsi špatný, já jsem ten správný.“ - A to je problém. Tohle musí být eliminováno, jinak spolupráce nemá smysl. Střihači se musí shodnout na tom, že si řeknou: „Chceme ten film udělat co nejlépe bude možné. Budeme pracovat v týmu a uděláme pro to všechno, aby film nejlepší byl. Při takto nastavených hodnotách mi práce dává smysl.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ - Samuel: U mě je to tak, že jakmile jsem zaseknutý, potřebuji pomoc druhého střihače, který mi jednorázově pomůže. Buď chci mít někoho podle koho se řídím, nebo se nechci přizpůsobit vůbec, pokud nemáme stejný názor. Někdy mám své specifitější přístupy.

JEDNOTLIVÝ STŘIHAČ - Michal: Myslím si, že je důležité, aby na každém projektu měl střihač někoho, kdo mu pomůže. Člověka, který mu bude oporou. Určitě záleží na délce projektu. Dokážu si představit, že na kratším projektu budu mít dost elánu na to, abych měl energii na plnohodnotné dokončení po své ose. Z mého pohledu je nejsilnější kombinace, když spolu stříhá „mechanický střihač“ a „dramaturgický střihač“.

Kolik času navíc byste potřebovali pro spokojenost s odevzdaným výstupem?

Tým 1. - Dominik: 12 hodin navíc = 16 hodin celkem

Tým 2. - Daniel D: 8 hodin navíc = 12 hodin celkem

Nastal u vás moment zaujatosti?

TÝM 1 - Lukáš: V případě tohoto projektu určitě. Dostali jsme dost materiálu, který nám sdělil stejnou informaci. Procházet tolik materiálu jako jednotlivec by mě dost unavilo. Realita toho, že jsme na tom mohli pracovat tři, zabránila pocitu zaujatosti.

TÝM 1 - Dominik: Je to lepší, když jsou v tom 3 lidé – člověk je klidnější. Je důležité, když znáš své kvality, ale jakmile nestíháš a dopadá na tebe vše, můžeš zmatkovat. Jakmile je vás na to více, daleko lépe se pak zvládá stres.

TÝM 2 - Daniel D: Máme stejný názor.

Jmenujte tři hlavní přínosy spolupráce více střihačů:

TÝM 1 - Dominik: Sdílená zodpovědnost – protože nepadá vše na jednu hlavu. Podpora (psychická i podpora energie – člověk nemusí dělat vše sám). Časová úspora. Zábava – člověk může dělat to, co ho baví, když je práce dobře nastavená – když se tohle dobře potká, tak všichni dělají na projektu pouze to, co je baví a nemusí řešit momenty/části, které je nebaví – což beru jako velké pozitivum.

TÝM 2 - Daniel D: Větší kreativita.

Jmenujte tři hlavní negativita spolupráce více střihačů:

TÝM 1 - Lukáš: Občasný zmatek. Otázka autorství (komentář Daniel Krcha: Autorství je to, co v tomhle případě musí člověk překousnout a neřešit. Principiálně jde o to se spojit, zapomenout na lidské ego a myslet na to, že cílem je společně posunout dílo co nejdále).

TÝM 2 - Daniel D: Občasný chaos – v závislosti na sehranosti týmu, možnost vzniku konfliktu mezi střihači.

3.5 Analýza a porovnání jednotlivých výstupů

V následující kapitole dojde k ohodnocení a porovnání dosavadních odevzdaných výstupů střihačů ze všech kategorií zadaného projektu. Nejprve se analýza bude věnovat nejlepšímu výstupu z kategorie jednotlivých střihačů. Na základě záměrné anonymity nebude zmíněno, o čí práci se jedná. Ve výsledku dojde k porovnání následujících tří výstupů: nejlepší střižová skladba od střihače, který na díle spolupracoval sám, dále výstup týmu střihačů, kteří na společném projektu již dříve spolupracovali, a na závěr bude porovnáván výstup týmu střihačů, jejichž spolupráce se takto konala poprvé.

V této části již nebude zkoumán ani hodnocen průběh práce na daném projektu. Tato analýza byla relativně podrobně realizována v kapitole 3.2. Cílem této části je zkoumat samotný vrchol schématu spolupráce více střihačů, který definuji jako kvalitu. Jako pedagog střižové skladby povedu analýzu a hodnocení dle vlastních zkušeností a osobní střihačské praxe. Každý výstup bude zároveň disponovat tabulkou dílčího hodnocení jednotlivých střižových aspektů.⁸⁰ Pro maximální nezaujatost v hodnocení a jeho samotnou relevanci budou veškeré analyzované výstupy zaslány k hodnocení dalším třem profesionálním střihačům a zároveň pedagogům, kteří díla podrobí analýze a hodnocení dle svého osobního pohledu. Výsledky z jednotlivých prací se na závěr zprůměrují. Získaná data z hodnocení následně použiji k ověření čtvrté a finální stanovené teze, jež zní následovně:

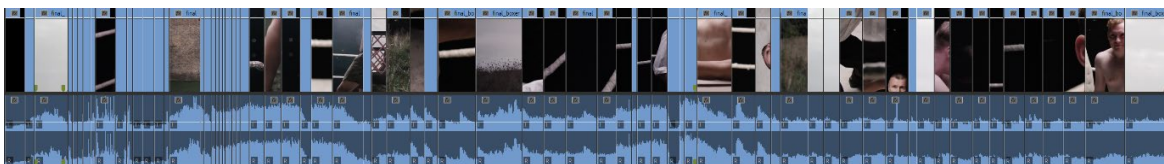
Je možné funkčně aplikovat analytický systém spolupráce více střihačů na postprodukcí nově vznikajících děl? Pokud ano, projeví se to v rámci zkoumaných klíčových faktorů (kvalita, čas)?

3.5.1 Analýza výstupu projektu **The Boxer** střihače pracujícího samostatně

Předkládaná verze střižové skladby na první dojem působí relativně uceleně a funkčně. Orientace v prostoru a příběhu je „funkčně“ vystavěná, byť se místy může divák ztrácet. Je nutné zmínit, že samotný koncept tohoto díla v sobě nese jistou dávku metafory, kdy při samotném zápasu v ringu hlavní hrdina vzpomíná na válku. A právě to se střihači podařilo dobře zachytit. Dá se říct, že byla vyvinuta snaha vytvořit jistý odkaz na trojaktovou strukturu. Samotné

⁸⁰ Tabulka, ve které dojde k separátnímu hodnocení jednotlivých aspektů střižové skladby, které definuji jako: struktura a dramaturgie práce, technická kvalita díla, emoční dopad na diváka, práce s gradací a napětím, čistota střižů a práce se zvukovou složkou a sound designem.

vyvrcholení v tomto případě nedosahuje požadované gradace, které bych si jako divák dokázal představit a očekával. Ve filmu velmi často dochází k cestování v čase skrze flashbacks⁸¹ a flashforwards⁸². Abychom si však mohli určit, co je minulost a co budoucnost, je klíčové v první řadě nadefinovat samotnou přítomnost děje. A tou je boj v ringu. Expozici této pozice se střihači podařilo vybudovat dobře. Po momentu představení hlavního hrdiny v prostorách exteriéru vidíme posléze detail na zvonící zvon, který symbolizuje start zápasu. Poté následuje série úzkých záběrů na nohy, ruce, obličej a divákovi je jasné, kde se nacházíme a co bude obsahem následujícího děje.



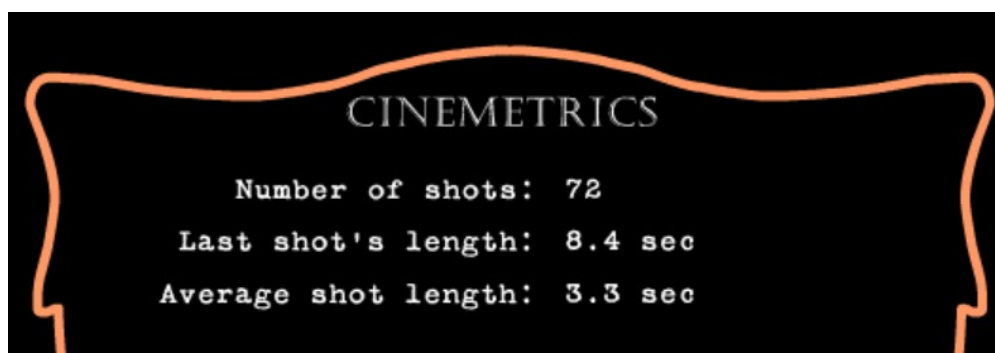
Obrázek 25: Střihová časová osa verze Boxer 1

Z obrázku č. 23 – časové osy lze vyčíst rytmus střídání záběrů po dobu trvání díla, tedy čtyři minuty a 10 sekund. Z timeline jde vidět, jak zhruba v jedné čtvrtině, při prvním zápasu, na základě rychlé změny záběrů nabírá tempo na gradaci. Postupně do cca poloviny snímků dochází ke zpomalování díla a záběry se prodlužují. V samotném vyvrcholení je temporytmus relativně plochý, bez většího vývoje a diváckého překvapení. Z mého osobního hlediska zde došlo k vypotřebování silných momentů a prostředků v první polovině příběhu. Následně pak autor neměl „dostatečné náboje“ pro více glorifikující druhý bod zvratu a samotný závěr snímku. Níže je přiložen screenshot z analýzy filmu pomocí programu Cinematics⁸³, ve kterém vidíme následující výsledky.

⁸¹ *Flashback* – záběr z pohledu minulosti.

⁸² *Flashforward* – záblesk/pohled do budoucnosti.

⁸³ *Cinematics* – online software sloužící k měření průměrné délky záběrů a počtu záběrů v konkrétním díle.



Obrázek 26: Měření aspektů stříhové skladby pomocí programu Cinematics⁸⁴

Na základě výše přiloženého obrázku lze určit průměrnou délku záběru, jež je v tomto případě 3,3 sekundy. Poslední záběr byl ten nejdelší, 8,4 sekundy. Celková stopáž díla zde vyšla na čtyři minuty a 10 sekund. Věřím, že předkládaná verze stříhu má relativní potenciál, nicméně zde vidím zásadní mezery, které by bylo nutno dorovnat. Například na úrovni zvuku a jeho designu, které tento koncept pro maximální vyznění doopravdy potřebuje. Dále bych doporučil lepší rozvržení materiálu do struktury pro finální vyznění a vznik následující katarze. Právě dílo *The Boxer* je tím formátem, u kterého více hlav více ví a týmová spolupráce na stříhu by se zde mohla jevit jako účinný nástroj. Výstupy týmů střihačů nás čekají v nadcházející podkapitole.

Tabulka 8: Hodnocení analyzovaného díla *Boxer 1* dle autora práce

DÍLO	Struktura a dramaturgie práce	Práce s gradací a napětím	Emoční dopad na diváka	Technická kvalita díla a čistota stříhu	Práce se zvukovou složkou	CELKOVÉ HODNOCENÍ
Boxer 1	Dobré	Dobré	Dobré	Velmi dobré	Uspokojivé	Dobré

3.5.2 Analýza výstupu projektu *The Boxer* týmu střihačů se zkušenostmi s týmovou spoluprací

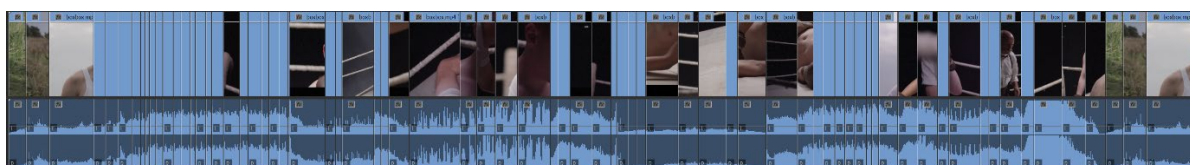
Předkládaná verze práce, kterou zpracovával tým 2 – tedy skupina střihačů, která již měla zkušenosti s týmovou spoluprací, představuje spojení kreativní vize s funkčně technicky odvedeným řemeslem.

Je nutno znovu podotknout, že celá práce vznikala po dobu necelých šesti hodin, a jako divák a člověk, který práci analyzuje, si troufám říct, že bych nepoznal, že takto odvedená práce se dala realizovat za zmiňovanou časovou

⁸⁴ Cinematics: MOVIE MEASUREMENT AND STUDY TOOL DATABASE [online]. [cit. 2022-03-30]. Dostupné z: <http://www.cinematics.lv/>

dotaci. Střihači si velmi dobře poradili s úvodní expozicí, ve které je představena hlavní postava příběhu a překážky, které před samotnou postavou stojí.

Opravdu velmi funkčně je vystaven samotný boj, který je standardně rozdělen do tří jednotlivých částí dle americké trojaktové struktury. Střihačům se velice dobře povedlo rozvrhnout nosnost materiálu a ani na moment nedochází k „vyprázdňení“ obsahu. K divákovi neustále přicházejí nové informace a příběh je napínavý. Dobře je zde vystavěna linie přípravy z exteriéru, která není nadužívána, jako se to mohlo zdát v předchozí ukázce. V tomto případě s ní střihači pracovali decentně. Prvoplánový byl především samotný boj a do exteriéru se stříhalo jen v určitých momentech, které fungovaly jako závěrečná příprava před vyvrcholením děje.

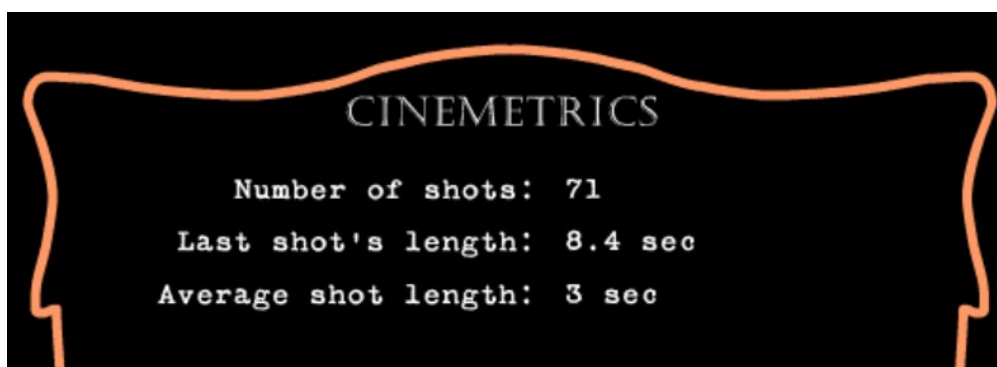


Obrázek 27: Střihová časová osa verze Boxer 2

Na timeline výše lze vyčíst velké množství informací z hlediska temporytmu, zvukové dramaturgie a struktury práce. Střihači zde přistupovali ověřeným způsobem s respektem k materiálu. Pokud se pozorně podíváme na waveform⁸⁵ zvuku, na první pohled si můžeme všimnout vzájemného kontrastu mezi klidnými a bojovými pasážemi s obsahem větší míry gradace. Tento fakt zapříčiňuje funkční temporytmus mezi scénami a vede dílo k samotnému vyvrcholení děje. Oproti první předkládané verzi zde tento princip funguje. Stačí vizuálně porovnat obě waveforms, které mluví zcela jasně. A právě i zmiňovaná zvuková složka je to, co dělá tuto verzi velice silnou a divácky přijatelnější.

Výstavba zde není plochá ani po stránce střihové skladby, ani po stránce zvukové dramaturgie. Tvůrci velice dobře pracují se zatajováním informací, které na diváka doslova vychrlí ve správný moment. Taktéž zde dobře funguje princip, kdy záběry otázky kladou a následně je zodpovídají. Samotný boj je stříhán střízlivě, místy sice vznikají časové výpustky, které by mohly být matoucí, nejedná se však o nijak zvláště zásadní problém.

⁸⁵ *Waveform* – vizuální zobrazení zvukové složky (spodní část časové osy).



Obrázek 28: Měření aspektů stříhové skladby pomocí programu Cinematics

Výše lze opět vidět konkrétní data týkající se stříhové skladby. Je pozoruhodné, že počet jednotlivých záběrů je velice blízký první předkládané verzi, nyní se tedy bavíme o 71 (předchozí verze měla záběrů 72). Stopáž druhého výstupu však byla o necelých 40 sekund kratší, tedy tři minuty a 31 sekund. Průměrná délka jednoho záběru je v tomto případě přesně tři vteřiny. V porovnání s předchozím výstupem lze prohlásit, že temporytmus byl daleko pružnější a délka jednotlivých záběrů obecně kratší. Společně s funkčně vystavěnou zvukovou skladbou a celkovou strukturou příběhu bylo dílo „neuspěchané“ a funkčně předalo veškeré informace nutné k jeho vyznění. V díle se vyskytuje malá míra technických chyb stříhové skladby, které jsou s největší pravděpodobností zapříčiněny kriticky nízkou časovou dotací určenou pro stříhovou postprodukcí. Níže dochází k opětovnému hodnocení dílčích částí analyzovaného díla.

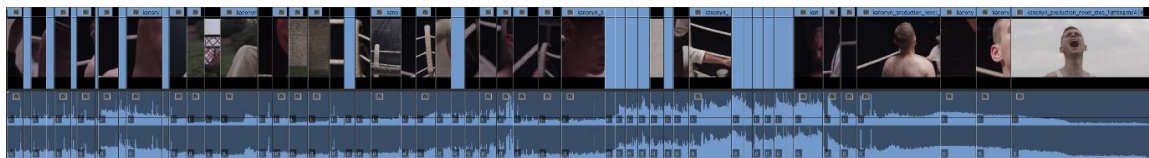
Tabulka 9: Hodnocení analyzovaného díla Boxer 2 dle autora práce

DÍLO	Struktura a dramaturgie práce	Práce s gradací a napětím	Emoční dopad na diváka	Technická kvalita díla a čistota stříhu	Práce se zvukovou složkou	CELKOVÉ HODNOCENÍ
Boxer 2	Výborné	Velmi dobré	Velmi dobré	Dobré	Velmi dobré	Výborné

3.5.3 Analýza výstupu projektu The Boxer týmu střihačů bez zkušenosti s týmovou spoluprací

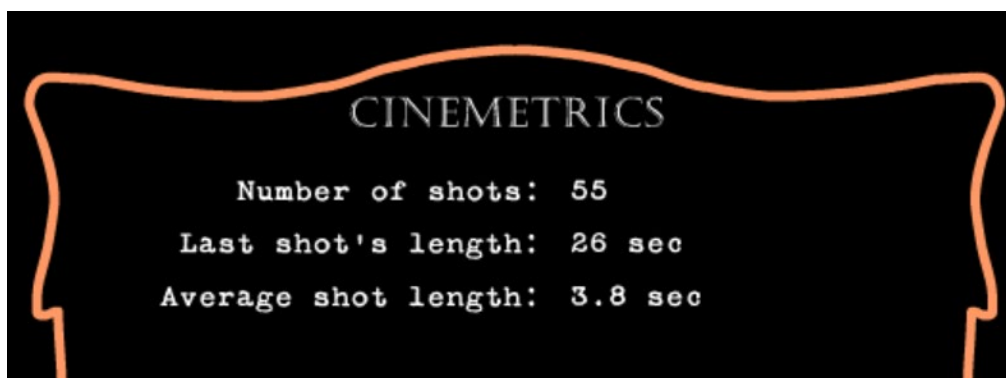
Třetí tým střihačů, kteří na společném projektu spolupracovali poprvé, odevzdal i přes výše zmiňované dílčí problémy při realizaci samotného projektu „relativně“ funkční výstup. Tým střihačů se soustředil na komplexní složení samotného díla, které však v určitých částech pokulhává. Jako hlavní negativa této práce bych zmínil občasnou nekonzistentnost při volbě záběrů (hlavně v rámci

samotného boje v ringu. Tam místy docházelo i k mírné ztrátě orientace mezi hlavním hrdinou a antagonistou.



Obrázek 29: Stříhová časová osa verze Boxer 3

Na základě opětovně uvedené časové osy výše lze vyčíst záměr gradace, kterou střihači v předkládané verzi zamýšleli. Do tří čtvrtin filmu bylo dílo vedeno relativně plochým a stereotypním způsobem bez využití možnosti manipulace a podpoření audiovizuálního obsahu, kterou stříhová skladba nabízí. Pokud na předkládaný výstup nasadíme model trojaktové struktury, dochází ke zjištění, že první bod obratu takřka neexistuje nebo se zde objevuje opravdu minimálně. Druhý bod zde už vystavěn je, což beru jako zásadní záchytný bod, na kterém struktura práce visí a díky kterému je dílo i přes výše zmiňované dílčí nedostatky relativně funkční. Samozřejmě se zde objevuje velká řada technických nedostatků (čistota nástřihů a od-střihů), které s největší pravděpodobností zapříčinil nedostatek časové proměnné.



Obrázek 30: Měření aspektů stříhové skladby pomocí programu Cinemetrics

Analyzovaný výstup s sebou nese nejmenší počet záběrů použitých v daném celku. Průměrná délka jednoho záběru je vlivem velice dlouhého (až přezrálého) záběru na závěr 3,8 sekundy. Je třeba připomenout, že střihači v tomto případě velice dlouhou dobu řešili samotné technické nastavení celého procesu a na stříhovou skladbu zbylo času opravdu minimálně. I tak hodnotím dílo jako přijatelné. Pro začistění jednotlivých stříhových problémů bych však doporučil projekt vrátit do střižny a investovat minimálně tři hodiny na zapracování nedostatků. To ale i samotní střihači reflektovali v rozhovoru, který je součástí této práce.

Tabulka 10: Hodnocení analyzovaného díla Boxer 3 dle autora práce

DÍLO	Struktura a dramaturgie práce	Práce s gradací a napětím	Emoční dopad na diváka	Technická kvalita díla a čistota střihu	Práce se zvukovou složkou	CELKOVÉ HODNOCENÍ
Boxer 3	Dobré	Dobré	Velmi dobré	Uspokojivé	Uspokojivé	Dobré

3.6 Komparace výsledků a shrnutí projektové části

Cílem projektové části bylo ověření nastaveného systému spolupráce více střihačů na jednom díle v reálné praxi. Výzkum byl veden skrze jednotné praktické zadání, které zpracovávaly tři odlišné skupiny střihačů (v týmovém a netýmovém řešení). V této části došlo k ověření a potvrzení obecně platné hypotézy definující spolupráci více střihačů jako efektivní nástroj z hlediska technické a kreativní stránky. To vše za předpokladu konkrétních předem nastavených kritérií.⁸⁶ Kapitola projektové části přináší odpovědi na čtvrtou stanovenou tezi této práce, která zní následovně:

Je možné funkčně aplikovat analytický systém spolupráce více střihačů na postprodukcí nově vznikajících děl? Pokud ano, projeví se to v rámci zkoumaných klíčových faktorů?

Ano, na nově vznikající díla je možné velice funkčně aplikovat analytický systém. Tento systém byl aplikován na projektovém zadání *The Boxer*, na kterém byly v reálných podmínkách zkoumány dva modely, nastavené právě systémem schématu spolupráce více střihačů dle Krchy. Oba zmiňované modely testovaly schéma v celém svém spektru. Konkrétně pak docházelo k manipulaci s časovou podpřeměnou deadline, která navíc v kombinaci s enormním množstvím materiálu na vstupu (objem) ovlivňovala třetí vrchol schématu (kvalita). První model představoval standardní způsob, kdy materiál zpracovávali jednotliví střihači s dostatečnou časovou dotací pro plnohodnotné zvládnutí projektu. Druhý model sledoval a zkoumal stav, kdy v časové proměnné dojde k extrémnímu zkrácení deadlinu (z 23 hodin na šest hodin) a zároveň kompenzaci stavu nasazením dalších dvou střihačů. Dohromady pracovala skupina v množství tří

⁸⁶ *Je podmínkou, aby daný střihačský tým měl nastaven vhodný systém vzájemné spolupráce. Zároveň je nutné vnímat spolupráci jako možnost společného doplňování a přemýšlení nad projektem za účelem nejlepšího výsledku. Nikoli poměřovat své dovednosti a egoisticky soupeřit s kolegy.*

střihačů. Tento model byl identicky použit pro dva střihačské týmy, a to již zmiňovaný tým s předchozími zkušenostmi s týmovou spoluprací a tým bez předešlých zkušeností s týmovou spoluprací. Dohromady došlo k analýze tří výstupů, jejichž komparace je představena v následujícím odstavci.

Tabulka 11: Zprůměrované hodnocení výstupů nezávislými odborníky z praxe

DÍLO	Struktura a dramaturgie práce	Práce s gradací a napětím	Emoční dopad na diváka	Technická kvalita díla a čistota střihu	Práce se zvukovou složkou	CELKOVÉ HODNOCENÍ
Boxer 1	Velmi dobré	Velmi dobré	Velmi dobré	Dobré	Dobré	Velmi dobré
Boxer 2	Velmi dobré	Výborné	Výborné	Dobré	Velmi dobré	Velmi dobré
Boxer 3	Dobré	Dobré	Dobré	Velmi dobré	Dobré	Dobré

Na základě zpětné vazby a předloženého výstupu práce střihače, který zadání zpracovával samostatně, mohu určit tento výstup jako funkční práci, na které se ale projeví momenty zaujatosti, které byly střihačem osobně potvrzeny. Z technického hlediska je práce relativně čistým výstupem. V tomto však velice pomáhá dostatečná dotace časové proměnné, kterou střihač měl. A to musím počítat i čas mimo střižové pracoviště, kdy má střihač možnost nad projektem přemýšlet a do střižny přinášet nová řešení. Což na druhé straně týmy střihačů neměly. Tito střihači zpracovávali projekt v jedné šestihodinové frekvenci.

Spolupráce týmu, který již dříve spolupracoval, se ověřila jako velice funkční. Právě zde došlo k naplnění dříve definovaných předpokladů nutných k funkční týmové spoluprací. Výstup byl z mého pohledu i z pohledu kolegů profesionálních střihačů velice funkční. V předkládaném výstupu práce lze vidět komplexnější zapracování bojových scén a celkové struktury, jež je z mého pohledu zásadní. To se například tolik nepodařilo u prvního výstupu, kde byla práce zpracovávána jednotlivcem. Střihači si také velice dobře poradili se zvukovou dramaturgií a sound designem, který povznáší dílo o úroveň výše. Velmi často diskutovaná střihačská zaujatost se zde neprojevila. Střihači to reflektovali v rozhovoru, kde zmiňují, že pokud se někdo z nich dostal do místa, kde si nevěděl rady, přišel kolega, se kterým našli společné řešení. Z celkového pohledu je dílo minimálně na stejné úrovni (z mého osobního pohledu dokonce lepší) než předkládaná práce jednotlivce. Právě výstup tohoto týmu střihačů slouží jako jeden z hlavních pilířů podkládajících funkci celého systému a hlavní teze práce řešící otázku přínosu vzájemné spolupráce více střihačů.

Na závěr uvádím příklad práce posledního týmu, který takto spolupracoval poprvé. Základní kámen úrazu v tomto případě byla nedostatečná připravenost, vzájemná nesehranost a technické komplikace při nastavování workflow, které při kriticky krátké časové dotaci mělo zásadní vliv na celkovou práci a její hodnocení. Střihačům se podařilo práci realizovat a odevzdat za daných časových podmínek. Vedle technických nedostatků zapříčiněných časovým presem a nemožností jistého odstupu se střihačům zároveň nepodařilo vybudovat funkční strukturu příběhu jako předešlému týmu. Vzniklo však i určité množství povedených momentů, které práci udržují v celku do jisté míry „fungující“. I tento výstup potvrzuje částí hypotézy, která definuje splnění dílčích předpokladů k tomu, aby mohla být stříhová spolupráce funkčním nástrojem z hlediska produkční, technické a kreativní stránky.

IV. TVŮRČÍ ČÁST

4. Autorská realizace projektů

Součástí předkládané disertační práce je také realizace filmové, dokumentární a reklamní formy, která byla zpracovávána v průběhu mého doktorandského studia. Na projektech jsem se podílel v první řadě jako hlavní střiháč, dále pak v konkrétních případech i jako kameraman. Praktickými výstupy tvůrčí části jsou následující projekty:

1. Středometrážní film: *Anežka* (2020), režie Šoltés, střih Krcha, 30 min.
2. Televizní dokumentární film: *Jarmila Šuláková – královna lidové písně* (2022), režie Gerlíková, kamera a střih Krcha, 30 min.
3. Soubor reklamní umělecké tvorby (2019–2021): klienti Kaufland, Hamé, H+H, střih Krcha, (32x30-60s)

Vzhledem ke specifickému tématu teoretické části práce (spolupráce více střiháčů na jednom filmovém díle) neodkazuje tvůrčí část přímo na samotné téma společné realizace projektů v oblasti střihové skladby. Předkládané praktické výstupy byly ve většině případů (mimo reklamní tvorbu) realizovány metodou principu práce jednoho střiháče. Tento stav byl zapříčiněn primárně finanční proměnnou, byť byla přítomnost druhého střiháče v nejednom projektu velice vítaným řešením. Konkrétně bych zmínil dokument *Jarmila Šuláková – královna lidové písně* (2022), kde jsem jako střiháč čelil enormnímu množství materiálu na vstupu, který společně s relativně malou časovou dotací tvořil místy nepříjemné situace ve střihové postprodukcii. Na druhou stranu hodnotím velmi pozitivně možnosti střiháčského přístupu, který byl užit v reklamní tvorbě krátkometrážních spotů, kde se na jejich výrobě podílelo paralelně více střiháčů, mezi kterými jsem byl i já. Zmiňovaná střiháčská spolupráce na reklamních útvarech je důvodem, proč jsou tyto práce zařazeny a prezentovány jako výstupy tvůrčí části DSP.

4.1 Středometrážní film: Anežka 2020, rež. Šoltés, (30 min.)

4.1.1 O filmu



Obrázek 31: Snímek z filmu *Anežka*, 2020

Jano Horák je drzý čtyřicátník, který si žije poklidným staromládeneckým životem. Jeho ráno začíná tradiční návštěvou obchodu, kde se s ostatními muži posílí alkoholem. Poté nastoupí do svého vozidla V3S Anežky, ve kterém jezdí celý den. Pracuje jako „žumpář“. Ze své komfortní zóny ho však vytrhne nový výmysl politiků, tzv. staromládenecká daň. Tato komplikace vytváří hlavní zápletku v celém příběhu. Janův život se v tu ránu mění a jeho dosavadní klidné žití dostává nový směr, ve kterém musí čelit vznikajícím překážkám.⁸⁷

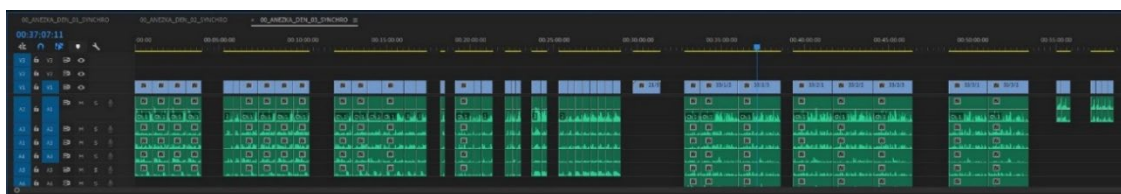
4.1.2 Autorská explikace z pohledu stříhové skladby

Snímek *Anežka* bylo poměrně sofistikované dílo z hlediska postprodukce jako takové. Už samotný objem dat a počet natáčecích dnů realizovaných na tomto projektu mluví za vše. Na tomto projektu jsem se podílel jako hlavní střihač a zároveň asistent stříhu. Celková časová dotace pro realizaci stříhové postprodukce od samotných asistentských prací do čistého stříhu byla jeden měsíc. Z hlediska obecných podmínek a prostoru, ve kterém tento snímek vznikal, hodnotím časovou proměnnou jako dostačující i pro chvilkový odstup od práce, který rozhodně přivítá každý střihač.

Na vykonání asistentských prací byly vyčleněné necelé dva týdny, konkrétně se jednalo o dvanáct dnů velice intenzivní přípravy. Práce byla náročná ze dvou zásadních důvodů. V prve řadě se na vstupu jednalo o opravdu velké

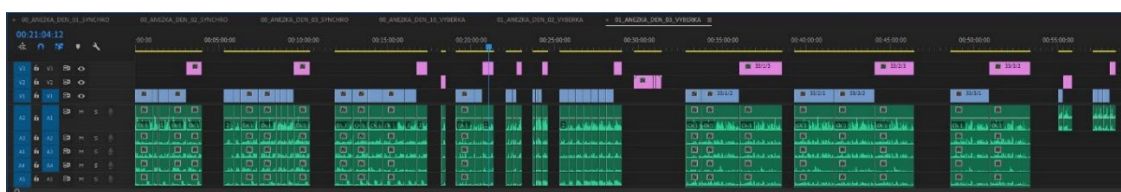
⁸⁷ *Anezka*film. O filmu: Oficiální text autorů [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://anezkafilm.sk/>

množství materiálu, přibližně dvanáct hodin audio a video obsahu, který musel být ve stříhové fázi synchronizace dokonale sesazen. Bohužel samotný materiál neobsahoval timecode,⁸⁸ což velice zpomalilo celkový asistentský proces. Jak už to v reálné praxi bývá, místy chyběla i klapka nebo došlo k jejímu nekorektnímu označení. Veškerá zmíněná fakta se v procesu filmové výroby dějí a střihač, respektive asistent stříhu je osoba, která musí být na daný stav připravena. Osobně mohu potvrdit, že tato asistentská práce byla velice rutinní, na druhou stranu se jedná o nepostradatelnou fázi procesu ve stříhové postprodukci. Připravit materiál co nejprecizněji беру jako samozřejmost. Po necelých dvanácti dnech byl materiál korektně nalogován,⁸⁹ sesazen a připraven pro další fázi stříhové postprodukce.



Obrázek 32: časová timeline – fáze synchronizace

Další nedílnou částí byla výběrka, kterou standardně taktéž vykonává samotný asistent stříhu. Jedná se o naprosto zásadní proces, kdy jsou vyznačeny správné/nejlépsi jetí dané akce. Proces je prvoplánově řešen skrze tzv. klapkolist, ve kterém jsou zaznamenány informace o obrazu a zvuku. Po této fázi přišla na řadu spolupráce s režisérem, který veškeré záběry a jejich jetí ještě dodatečně s odstupem shlédl a jejich výběr potvrdil, či nikoli.



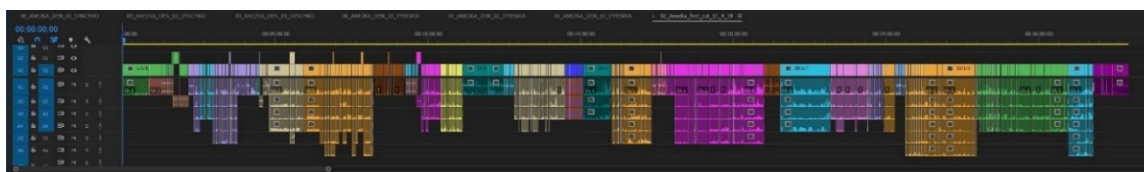
Obrázek 33: časová timeline – fáze výběrky

V této fázi je materiál připraven pro hlavní proces stříhové skladby, tedy samotné dramaturgické skládání do fáze prvního složení. Mohu jen potvrdit, že už první verze složení fungovala dle technického scénáře velice dobře. Příběh byl konzistentní, velice funkčně naladěný. Jako střihač jsem nečelil žádným zásadním problémům. Oproti mého prvního dojmu z materiálu jsem byl posléze velice pozitivně překvapen.

⁸⁸ Timecode, česky časový kód – digitální informace v obrazové a zvukové složce, která slouží pro automatickou synchronizaci obrazu a zvuku.

⁸⁹ Logging – fáze pojmenovávání jednotlivých audio a video souborů dle čísla na klapce.

První verze hrubého střihu byla standardně daleko delší než stopáž schválená. Mým cílem jakožto střihače se bylo dostat na požadovanou stopáž třiceti minut včetně titulků. Film bylo nutné zkrátit o neskutečných sedm minut, což není v tomto formátu vůbec málo. Místy jsem se dostával do mírného konfliktu s režisérem, jehož snahou bylo snímek naopak ještě víc prodloužit! Což bylo opravdu neúnosné a velmi psychicky náročné. Nakonec jsme společnou cestou došli k variantě, kdy bylo zhruba v polovině filmu odebráno velice dlouhé jedno-záběrové jetí, které nám pomohlo celkovou stopáž snížit. Po dílčích úpravách a zkracování v dialozích, jsme se nakonec dostali na úctyhodnou stopáž dvacet osm minut.



Obrázek 34: časová timeline – hrubý střih / první složení

Na závěr v rozmezí jednoho týdne probíhalo neustálé ladění a konzultace jednotlivých dílčích částí s pedagogy audiovizuální tvorby FMK UTB, ale i externími odborníky. Jako střihači mi bylo dovoleno získat od práce chvilkový odstup, což velice pomohlo jak mě, tak posléze i dílu samotnému. Po necelém měsíci vzniknul čistý střih snímku *Anežka*, který byl připraven pro následující obrazové a zvukové postprodukce. Celkovou práci i spolupráce s režisérem Adamem Šoltésem hodnotím jako skvělou a zkušenosti, které mi tento projekt dal jsem v budoucnu několikrát využil.

4.1.3 Dosah a ocenění snímku

Distribuce snímku probíhala v několika kinech a české a slovenské republice. Ohlasy tohoto díla byly převážně pozitivní. Na serveru *csfd.cz* se snímek uchytil velice dobře, čemuž odpovídá také jeho divácké hodnocení. Největším úspěchem snímku byla jeho nominace do pěti nejlepších studentských filmů ceny Magnesia.



Obrázek 35: Snímek štábu z realizace filmu *Anežka*

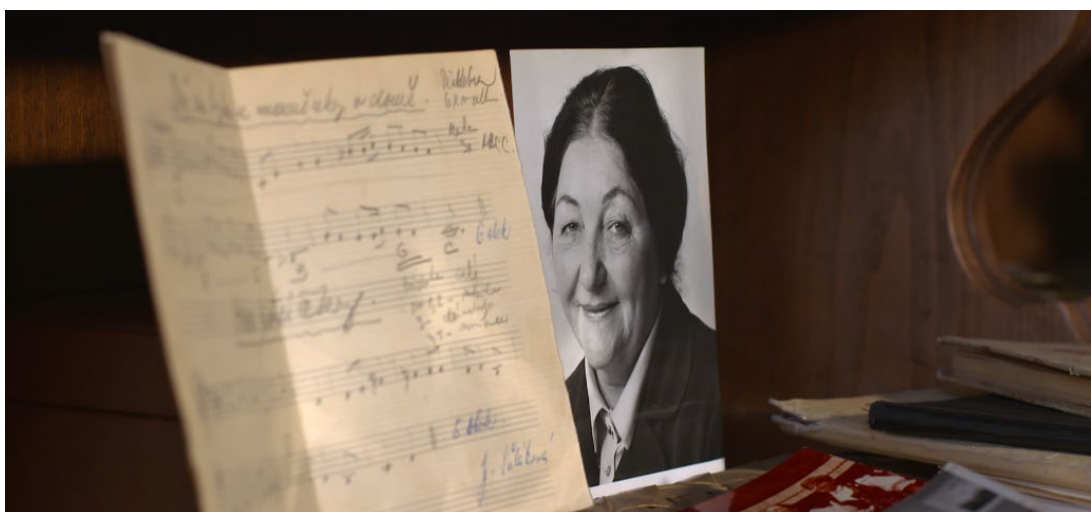
4.2 Jarmila Šuláková-královna lidové písně, 2022, rež. Gerlíková (30 min.)

4.2.1 Úvodní pojednání k dokumentu

Televizí dokumentární film *Jarmila Šuláková-královna lidové písně, 2022* je třiceti minutové dílo režisérky Marty Gerlíkové vznikající pod vedením České televize. Na snímku jsem se podílel na úrovni dvou profesí, a to kameraman a hlavní střihač. Dokumentární film pojednává o životě Jarmily Šulákové, jejich úspěchů, a hlavně její velkolepé a srdečné osobnosti. Dokument vypráví příběh skrze výpovědi osobností z okolí rodiny, přátel i slavných umělců, kteří byli součástí života Jarmily Šulákové. Cílem tohoto filmu je vytvořit dílo, které by navždy zaznamenalo tuto velkolepou osobnost v jejím pravém světle. Zároveň je důležité poukázat na krásu tohoto hudebního žánru lidové písně, který je bohužel stále více na ústupu, a který znají mladší generace snad už pouze ze zpěvu svých prarodičů.

Skladba celého dokumentární snímku je tvořena ze čtyř hlavních audiovizuálních zdrojů. V prve řadě se jedná o natáčené výpovědi respondentů, kteří hovoří o životě Jarmily Šulákové, zmiňují zážitky spojené a sní a popisují její barvitou osobnost. V dokumentu se objevuje velká řada známých mužů a žen,

jako například Miroslav Donutil, Bolek Polívka nebo český hudební producent Karel Vágner. Dále se v díle objevují osobnosti z řad rodiny již zesnulé protagonistky příběhu nebo bývalí kolegové ze současné kapely Fleret. Do dalšího audiovizuálního vstupu tohoto díla se řadí také archivní záběry výstupů a pořadů s Jarmilou Šulákovou. Tyto zdroje zapadají pod archivní materiál České televize. V neposlední řadě se v dokumentárním filmu objevují originální fotografie jejichž dodání zaštitila samotná rodina a blízcí přátelé Jarmily Šulákové. O hudební doprovod se postarala samotná režisérka snímku Marta Gerlíková jenž je taktéž velice uznávanou současnou folklórní zpěvačkou.



Obrázek 36: Snímek z dokumentu *Jarmila Šuláková-královna lidové písně*

4.2.2 Fáze produkce – realizace a natáčení

Samotná realizace díla probíhala v deseti natáčecích dnech, a to po celé České republice. Štáb se skládal z úzkého počtu profesí, konkrétně tedy režisérka, pomocný režisér, kameraman, asistent kameramana/osvětlovač, mistr zvuku a vedoucí výroby. Natáčení dokumentu probíhalo na přelomu roku 2021/2022 po dobu necelých čtyř měsíců. Jelikož byla drtivá většina natáčení orientována skrze záznam respondentů staršího věku bylo produkčně velmi náročné sjednotit natáčecí dny do funkčních bloků.

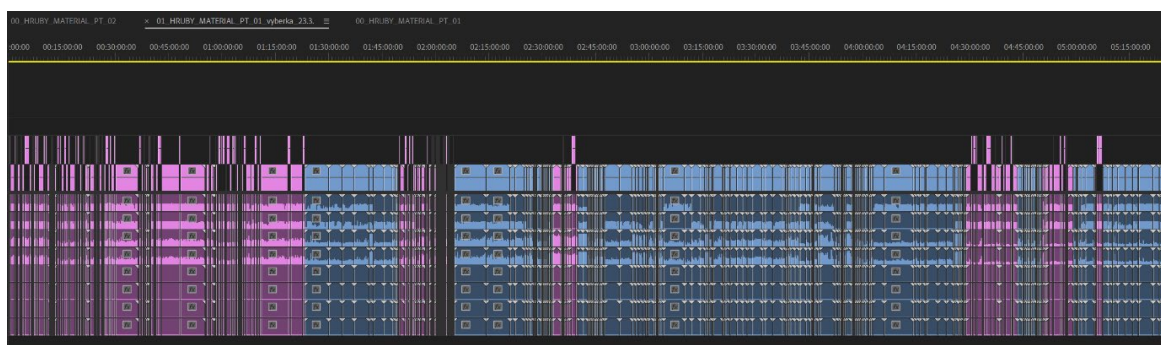
Bohužel musím zmínit, že na základě zdravotního stavu konkrétních klíčových osob nebylo možné realizovat jejich natáčení. I přes tuto situaci se do stříhové postprodukce dostalo velké množství obsáhlých výpovědí k následnému výběru a zpracovávání do finálního útvaru.



Obrázek 37: Fotky z natáčení dokumentární filmu *Jarmila Šuláková*

4.2.3 Stříhová postprodukce a finalizace projektu

Na samotnou stříhovou postprodukci byla určená časová dotace dva měsíce od posledního natáčecího dne. Celá forma této fáze práce probíhala na základě individuálně dohodnutých podmínek mezi Českou televizí a dodavatelem pořadu, tedy Martou Gerlíkovou a Danielem Krchou. Offline stříhová postprodukce probíhala v externích prostorech mimo Českou televizi na systému Adobe Premiere Pro CC. Dále bylo dohodnuto, že následující postprodukční práce jako Color grading a finální zvukový mix bude probíhat už na příslušných pracovištích České televize v Ostravě.



Obrázek 38: Časová osa výběrky z projektu *Jarmila Šuláková*

Stříhové práce od samotného začátku probíhaly s velkým respektem a opatrností. Na základě velkého objemu dat na vstupu⁹⁰ trvalo dlouhou dobu nalezení klíče, jak k materiálu přistupovat, a co bude klíčovou formou při jeho výběru. Byť samotná režisérka dokumentu měla na začátku projektu relativně

⁹⁰ Celkový materiál obsahoval přes sedm hodin výkladů s respondenty, dvě hodiny ilustračních záběrů, tři hodiny archivních záběrů pořadů z ČT a kvanta zvukových podkladů nutných k zapracování už v samotné stříhové skladbě.

jasnou představu, jakým směrem se bude dílo vyvíjet, samotný průběh přinášel nové možnosti uchopení a práci s hlavní myšlenkou díla. Pro mě jako střihače bylo na prvním místě zredukovat vstupní materiál na co nejvíce zúženou část relevantních vstupů, které dohromady vytvoří jednotnou příběhovou linii. Selektace těchto zdrojů byla velice časově a psychicky náročnou operací. Velmi brzy jsme společně došli do stavu, že se z pohledu režisérky zdála nosná většina materiálu a princip zužování zdroje do samotného minima zde úplně nefungoval. Stopáž třicet minut však byl (naštěstí) producentův limit, který nešlo přesáhnout. Po určitém odstupu jsme společně přišli na metodu, jak vyextrahovat stěžejní myšlenku z celkového zdroje a vytvořit funkční příběhovou linii, a přitom neporušit žádný etický kodex a naplnit autorský záměr režisérky díla. Tímto způsobem se podařilo vystavit příběhovou linii na základě výstupů respondentů, které byly posléze doplněny ilustračními záběry týkající se identifikované problematiky. Mým cílem jako střihače bylo podložit projekt maximální vizuální složkou, která zaujme cílovou skupinu diváků. Zásadní problém však byl nedostatek těchto vizuálních prostředků, a proto je z velké části dokument veden přes autentické výpovědi, které by měly skrze hledisko mluvící hlavy zaujmout cílovou skupinu diváků. Do cílové skupiny řadím primárně starší generaci pamětníků a posluchačů lidové muziky včetně veškerých lidí, kteří takto velkou osobnost jako byla Jarmila Šuláková znali.



Obrázek 39: Záběry z dokumentu Jarmila Šuláková-královna lidové písně

Na základě produkčních náležitostí projektu, které nedovolují dílo dokončit v požadovaném termínu příkládané DSP, odevzdávám tento dokumentární film v zatím dosavadně nejzazší možné pracovní podobě. Premiéra hotového snímku je plánována na červenec/srpen roku 2022.

4.3 Soubor reklamní umělecké tvorby

4.3.1 Autorská explikace a představení dílčích výstupů

Jako střihač se v současné době věnuji nejvíce právě postprodukcí reklamních a krátkých komerčních útvarů. Z tohoto důvodu je pro mě výběr této krátkometrážní formy naprosto zásadní. Právě samotný vznik myšlenky tématu disertační práce „Spolupráce více střihačů“ vznikl právě při realizaci komerční reklamní tvorby, na které jsem se paralelně podílel s ostatními střihači. Celkový proces takového typu spolupráce mi přišel jako velice přínosný pro samotnou kvalitu díla i daný profesionální kolektiv, který se vzájemně doplňoval. Z mého pohledu šla spolupráce velice dobře a spoty, které za tuto krátkou dobu vznikaly, měly divácky pozitivní ohlasy. Na základě podpisu NDA smlouvy však nebudu uvádět konkrétní příklady ani tuto kapitolu nijak více rozšiřovat.

Standardní postup procesu střihové skladby reklamní tvorby probíhá v reálných podmínkách následovně. Po skončení produkční fáze se dostává materiál ke střihači. Ten je ve většině případů i svým asistentem střihu. Takřka okamžitě dochází k prvních přípravných fázích materiálu a následné střihové postprodukcí, kdy první náhled je produkcí požadován v relativně velmi blízké době. Po schválení off-line verze střihové skladby kreativní agenturou a následně samotným klientem dochází k přípravě spotu pro následující postprodukční složky – klasicky tedy zvukovou postprodukcí, obrazové korekce/grading a v neposlední řadě začíná na spotu pracovat sám kompositor, který řeší závěrečné packshoty, či kompletní grafickou stránku spotu. Po dokončení veškerých dílčích postprodukčních částí střihač nebo kompositor vytváří finální conform a dílo je připravené pro export do televizního nebo online vysílání. Standardní proces kompletní výroby jednoho třicetisekundového spotu by ve většině případů neměl přesáhnout dva týdny.

Veškeré reklamní výstupy jsou součástí přílohy této práce. K hodnocení pak předkládám samotnou kompilaci jednotlivých reklam spojených do jednoho audiovizuálního výstupu.

Závěr DSP

Tak jako správný filmový protagonista i já jako autor této práce jsem procházel jistým vývojovým obloukem při psaní předkládaného textu. Na samotném začátku bylo mou vizí vytvořit publikaci, která bude reflektovat spolupráci více střihačů na čistě technicky-technologické bázi. Velice brzo jsem však přišel na to, že na základě technologického vývoje, který v dnešní době roste exponenciální rychlostí, by bylo velice nenadčasové rozebírat konkrétní technický přístup střihačské spolupráce za užití současných možností editačních programů. Na základě tohoto uvědomění jsem se snažil vymyslet něco, co se bude dávat považovat za obecně platný vzorec střihové spolupráce v nadčasové rovině. Po dlouhých rešerších a spousty přešlapů jsem vystoupil ze své komfortní zóny, která mi zakazovala použít větší „průbojnost“ svého tvůrčího nasazení a vytvořil jsem první prototyp schématu spolupráce více střihačů dle Krchy. Na tomto principu jsem následně vytvořil celé jádro práce, za kterým si jako autor stojím.

Předkládaná disertační práce je pro mě osobně z mnoha perspektiv přínosná. Mimo jiné pro své téma, se kterým se ve střihové praxi setkávám denně (nejen já, ale vlastně většina střihačů). Proto pevně doufám, že navržený model spolupráce více střihačů na jednom díle dokáže napomoci při budování střihového workflow nejen samotným střihačům.

Analytická a projektová část tohoto výzkumu potvrdila teze stanoveny na začátku práce, jejich finální znění včetně odpovědí popisují v následujícím textu.

Hypotéza č. 1.

Je z pohledu produkční, technické a kreativní stránky přínosné, aby na jednom filmovém díle spolupracovalo více střihačů?

Ano. Z pohledu technické a kreativní složky je přínosné, aby na jednom projektu spolupracovalo více střihačů. Je však podmínkou, aby daný střihačský tým tvořil opravdu pevnou základnu a dle typu projektu měl nastavenou úroveň vzájemné spolupráce. Na základě výpovědí světových střihačů je nutné zmínit, že pokud chceme, aby byla spolupráce produktivní, je třeba vždy hledat společnou cestu vedoucí k co nejlepšímu výsledku, nikoli nechat své ego, aby se „autorsky“ porovnávalo a soupeřilo s kolegou střihačem. Při nedodržení výše zmíněného může být pro kvalitu a chod postprodukce tato spolupráce spíše kontraproduktivní.

Hypotéza č. 2.

Jaká klíčová kritéria je vhodné při spolupráci více střihačů brát v potaz? Je možné stanovit obecně platnou souvztažnost mezi těmito kritérii?

Jedná se o objem, čas a kvalitu. Odpovědí je samotné „Schéma spolupráce více střihačů dle Krchy“.

Hypotéza č. 3.

Je možné analyzovat již existující audiovizuální díla za pomoci vytvořeného schématu?

Ano, je možné analyzovat existující audiovizuální díla za pomoci vytvořeného schématu spolupráce střihačů dle Krchy. V některých případech však chybí zdrojová data. (Zjistitelné informace ohledně střihové spolupráce.)

Hypotéza č. 4.

Je možné funkčně aplikovat analytický systém spolupráce více střihačů na postprodukcí nově vznikajících děl? Pokud ano, projeví se to v rámci zkoumaných klíčových faktorů?

Ano, vzniklý systém je možné velice funkčně aplikovat na nově vznikající díla. Tato teze byla potvrzena v projektové části disertační práce, kde došlo ke střihové realizace identického zadání mezi střihači na projektu The Boxer.

Dílčí části práce vytvářejí funkční nástroje pro analýzu střihačské spolupráce s dopadem na technickou i uměleckou kvalitu díla. Díky vytvořenému schématu spolupráce více střihačů dle Krchy lze dopředu odhadnout náročnost zadané práce a určit, zda je funkční aplikovat na konkrétní dílo více střihačů, či použít síly střihače jednoho. Na základě dosažených výsledků, ať už v analytické části, nebo části projektové, věřím, že tato práce přináší nové teze a pohledy na problematiku v oblasti střihačské spolupráce. Dále jsem přesvědčen, že text není určen pouze pro samotné střihače, ale i další profese, kterých se problematika času, financí a kvality týká.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Knižní publikace:

1. KOLAJOVÁ, Lenka. *Týmová spolupráce: jak efektivně vést tým pro dosažení nejlepších výsledků*. Praha: Grada, 2006. Poradce pro praxi. 112 s. ISBN 80-247-1764-6.
2. CHANG, Justin. *Editing*. FilmCraft, 2012, 191 s. ISBN 0240818644
3. MURCH, Walter. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd ed. Los Angeles: Silman-James Press, c2001. 146 s. ISBN 9781879505629.
4. FAIRSERVICE, Don. *Film editing: history, theory and practice: looking at the invisible*. Manchester: Manchester University Press, 2001. ISBN 0-7190-5777-9.
5. CRITTENDEN, Roger. *Fine cuts: interviews on the practice of European film editing*. Second edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
6. KLINOWSKI, Jacek a Adam ADAM GARBICZ. *Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide*. Planet RGB Limited; 1 edition, 2012.
7. SANTAS, Constantine, James M. WILSON, Maria Maddalena COLAVITO a Djoymi BAKER. *The encyclopedia of epic films*. Lanham: Rowman & Littlefield, [2014].

Internetové články a publikace:

1. *Women film pioneers project: Cutting Women* [online]. [cit. 2019-04-18]. Dostupné z: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/cutting-women/>
2. *WWW.OSCARS.ORG: ACADEMY AWARDS ACCEPTANCE SPEECH DATABASE* [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <http://aaspeechesdb.oscars.org/link/032-14/>
3. Pryor, Thomas M. "Extras Negotiate for Pay Increases." *The New York Times*. March 15, 1959.
4. *Cinemontage.org* [online]. [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://cinemontage.org/montage-vfx-pedagogical-analysis/>

5. *Edit Suite: Master Editors* [online]. [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.videomaker.com/article/c3/1202-edit-suite-master-editors>
6. Wikipedia contributors. *E-Pedia: Captain America: Civil War: Captain America: Civil War is a 2016 American superhero film based on the Marvel Comics character Captain America, produced by Marvel Studios and distributed by Walt Disney Studios Motion Pictures* [online]. [cit. 2019-05-02].
7. *Postmagazine.com: Cover Story The Avengers* [online]. [cit. 2019-05-08]. Dostupné z: <http://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2012/May-1-2012/Cover-Story-The-Avengers.aspx>
8. Avid, 2013, Jeffery Ford, Behind the Scenes: Marvel's The Avengers, YouTube video [cit. 2020-05-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xsPsFZDHW9E&ab_channel=Avid
9. Quora.com: Why do some films require two or three editors? [online]. [cit. 2019-12-01]. Dostupné z: <https://1url.cz/EMyPv>
10. Manhattan Edit Workshop, 2013, Jean Tsien, ACE Talks about Working with Multiple Editors on the Film "Shut Up & Sing, YouTube video [cit. 2020-05-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KQTy3voeXug>
11. *NFI: How Much Do Film Editors Make?* [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.nfi.edu/how-much-do-film-editors-make/>
12. MURCH, Walter. *Quora.com: How does long a film production takes* [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.quora.com/How-long-does-a-film-post-production-take>

Seznam citovaných filmů:

1. *The cutting edge* [film]. Režie Wendy APPLE. USA, 2004.

SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ

<i>Obrázek 1: Daniel Krcha společně s ostatními střihači ve spolupráci na jednom filmovém díle.....</i>	<i>8</i>
<i>Obrázek 2: Vizuální znázornění pozice historického kontextu v závislosti na struktuře práce.....</i>	<i>14</i>
<i>Obrázek 3 D. W. Griffith se střihačkou Rose Smith</i>	<i>19</i>
<i>Obrázek 4: Marguerite Beaugé, Abel Gance</i>	<i>20</i>
<i>Obrázek 5: Předávání Oscarů za střihovou skladbu, rok 1960. Zleva: Ralph E. Winters, herečka Barbara Rush, John D. Dunning.....</i>	<i>22</i>
<i>Obrázek 6: Rozhovor s Jeffreyem Fordem.....</i>	<i>23</i>
<i>Obrázek 7: Vizuální znázornění pozice tvorby schématu spolupráce více střihačů v závislosti na struktuře práce.....</i>	<i>28</i>
<i>Obrázek 8: Walter Murch – spolupráce na filmu Apokalypsa.....</i>	<i>30</i>
<i>Obrázek 9: První verze schématu.....</i>	<i>38</i>
<i>Obrázek 10: Druhá verze schématu</i>	<i>40</i>
<i>Obrázek 11: Finální verze schématu spolupráce více střihačů dle Krchy.....</i>	<i>44</i>
<i>Obrázek 12: Alternativní verze schématu dle prof. Ludovíta Labíka v. 1.....</i>	<i>46</i>
<i>Obrázek 13: Alternativní verze schématu dle prof. Ludovíta Labíka v. 2.....</i>	<i>47</i>
<i>Obrázek 14: Obhájení finální verze schématu spolupráce více střihačů dle Krchy.....</i>	<i>48</i>
<i>Obrázek 15: Zobrazení vývoje schématu spolupráce více střihačů na jednom projektu.....</i>	<i>49</i>
<i>Obrázek 16: Vizuální znázornění pozice projektové části v závislosti na struktuře práce</i>	<i>59</i>
<i>Obrázek 17: Snímek z praktického zadání projektu The Boxer</i>	<i>61</i>
<i>Obrázek 18: Střiháčský report časové dotace v závislosti na jednotlivých frekvencích.....</i>	<i>62</i>
<i>Obrázek 19: Střiháčský report (rozdělení jednotlivých střihových etap).....</i>	<i>63</i>
<i>Obrázek 20: Závěrečná projekce a prezentace výstupů s jednotlivými střihači ..</i>	<i>64</i>
<i>Obrázek 21: Zahájení projektu – střihači společně studují technický scénář</i>	<i>65</i>
<i>Obrázek 22: Střihová spolupráce na projektu The Boxer.....</i>	<i>65</i>
<i>Obrázek 23: Střihová spolupráce na projektu The Boxer.....</i>	<i>66</i>
<i>Obrázek 24: Zpětná vazba střihačů na předchozí projektovou realizaci</i>	<i>67</i>
<i>Obrázek 25: Střihová časová osa verze Boxer 1</i>	<i>76</i>
<i>Obrázek 26: Měření aspektů střihové skladby pomocí programu Cinematics ..</i>	<i>77</i>
<i>Obrázek 27: Střihová časová osa verze Boxer 2</i>	<i>78</i>
<i>Obrázek 28: Měření aspektů střihové skladby pomocí programu Cinematics ..</i>	<i>79</i>

<i>Obrázek 29: Stříhová časová osa verze Boxer 3</i>	<i>80</i>
<i>Obrázek 30: Měření aspektů stříhové skladby pomocí programu Cinematics .</i>	<i>80</i>
<i>Obrázek 31: Snímek z filmu Anežka, 2020</i>	<i>86</i>
<i>Obrázek 32: časová timeline – fáze synchronizace</i>	<i>87</i>
<i>Obrázek 33: časová timeline – fáze výběrky</i>	<i>87</i>
<i>Obrázek 34: časová timeline – hrubý stříh / první složení</i>	<i>88</i>
<i>Obrázek 35: Snímek štábu z realizace filmu Anežka</i>	<i>89</i>
<i>Obrázek 36: Snímek z dokumentu Jarmila Šuláková-královna lidové písně.....</i>	<i>90</i>
<i>Obrázek 37: Fotky z natáčení dokumentární filmu Jarmila Šuláková</i>	<i>91</i>
<i>Obrázek 38: Časová osa výběrky z projektu Jarmila Šuláková</i>	<i>91</i>
<i>Obrázek 39: Záběry z dokumentu Jarmila Šuláková-královna lidové písně.....</i>	<i>92</i>

SEZNAM POUŽITÝCH TABULEK

<i>Tabulka 1: Výčet filmových titulů, na kterých spolupracovalo více střihačů</i>	<i>15</i>
<i>Tabulka 2: Neutrální stav</i>	<i>50</i>
<i>Tabulka 3: Zvýšení proměnné objemu.....</i>	<i>51</i>
<i>Tabulka 4: Kratší deadline a přidání dalšího střihače</i>	<i>52</i>
<i>Tabulka 5: Extrémní příklad negativního vývoje postprodukce.....</i>	<i>53</i>
<i>Tabulka 6: Řešení extrémního příkladu negativního vývoje postprodukce</i>	<i>54</i>
<i>Tabulka 7: Pozitivní nárůst klíčových hodnot u hlavních proměnných</i>	<i>55</i>
<i>Tabulka 8: Hodnocení analyzovaného díla Boxer 1 dle autora práce</i>	<i>77</i>
<i>Tabulka 9: Hodnocení analyzovaného díla Boxer 2 dle autora práce</i>	<i>79</i>
<i>Tabulka 10: Hodnocení analyzovaného díla Boxer 3 dle autora práce</i>	<i>81</i>
<i>Tabulka 11: Zprůměrované hodnocení výstupů nezávislými odborníky z praxe</i>	<i>82</i>

SEZNAM POUŽITÝCH GRAFŮ

<i>Graf 1: Evoluce spolupráce více střihačů</i>	18
<i>Graf 2: Vizuální zobrazení kulminace křivky kvality.....</i>	45

UMĚLECKÁ TVORBA AUTORA

Křečková sonáta [studentský film] Režie Ondřej Šmejkal, Střih Daniel Krcha. Česko: FMK UTB, 2014. Délka 8 min.

Kristalová hra [bakalářský film]. Režie Tomáš Bohdanský, Střih Daniel Krcha. Česko: FMK UTB, 2015. Délka 15 min.

Kowboi [studentský film] Režie Adam Šoltés, Střih Daniel Krcha. Česko: FMK UTB, 2016. Délka 10 min.

Lagaris Pares [magisterský film] Režie Július Liebenberger, Střih: Daniel Krcha. Česko: FMK UTB, 2017. Délka 28 min.

Série reklamních spotů [TV reklama] Režie Lukáš Borovička, Střih: Daniel Krcha. Česko: IS PRODUKCE, 2019. Délka 50x30 s.

Anežka [magisterský film] Režie Adam Šoltés, Střih: Daniel Krcha. Česko: FMK UTB, 2020. Délka 30 min.

Cystická Fibróza [neziskový spot] Režie Lukáš Borovička, Střih: Daniel Krcha. Česko: IS PRODUKCE, 2020. Délka 3 min.

Šamat-Kruh [hudební videoklip] Režie Marta Gerlíková, Střih: Daniel Krcha. Česko: ŠAMAT, 2020. Délka 3 min.

David Stypka-Optaj sa dědy [hudební videoklip] Režie Marta Gerlíková, Střih: Daniel Krcha. Česko. 2021. Délka 3 min.

Dareband-Bussines prachy [hudební videoklip] Režie Marta Gerlíková, Střih: Daniel Krcha. Česko. 2021. Délka 4 min.

Trezor přírody [dokumentární film] Střih Daniel Krcha. Česko: IS PRODUKCE, 2021, 15 min.

Jarmila Šuláková-královna lidové písně [dokumentární film] Režie Marta Gerlíková, Střih: Daniel Krcha. Česko: ČESKÁ TELEVIZE, 2022. 52 min.

ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA

Daniel Krcha, narozen 19.3. 1994 ve Valašském Meziříčí. V roce 2018 úspěšně absolvoval magisterské studium oboru Stříhová skladba na Fakultě multimediálních komunikací UTB ve Zlíně. Svou profesní kariéru začal jako střihač a kameraman na volné noze v roce 2014, kdy se věnoval převážně „industry filmu“ a krátkometrážní tvorbě. V roce 2015 absolvoval v rámci svého bakalářského studia profesní stáž na Karlově Univerzitě v Praze. Posléze nastoupil do pozice střihače ve zlínské IS Produkci, kde začal pracovat na komerční reklamní tvorbě. Zde působil v letech 2018-2021. Paralelně s pozicí reklamního střihače zastával pozici pedagoga stříhové skladby na zlínské Creative Hill College (2018-2022). V roce 2020 se stal Daniel Krcha certifikovaným pilotem dronů pro vykonávání leteckých prací za účelem pořizování obrazových záznamů. Daniel Krcha je jeden ze současných pedagogů stříhové skladby na Fakultě multimediálních komunikací ateliéru Audiovize (UTB). Paralelně s touto pozicí funguje jako technický support pro studenty stříhové skladby a vizuálních efektů ateliéru Audiovize. V současné době Daniel Krcha dokončuje své PhD. studium a zároveň pracuje jako střihač na dokumentárním filmu *Jarmila Šuláková-královna lidové písně*, rež. Gerlíková, 2022.