

# POSUDEK VEDOUcíHO PíSEMNE KVALIFIKAČNÍ PRÁCE

**Název práce:** Střižna jako „black box“ a střiž jako gesto  
**Autor/ka práce:** Varvara Šatunova  
**Studijní program:** Střižová skladba  
**Typ studijního programu:** bakalářský

## Celkové/vlastní shrnutí hodnotitele:

Původním záměrem bakalářské práce Varvary Šatunové bylo mediálně-archeologické zkoumání střižny, materiálních a technických podmínek střižové skladby a jejich vývoje, totiž toho, čemu se dnes nejčastěji říká „kulturní techniky“. Důvody k sepsání takové práce vidím přinejmenším dva a oba souvisejí s „neviditelností“, která bývá střižiu v různých smyslech připisována. Zde jde specificky o skrytost konkrétních technik střižování-skládání: v pojednáních o základech střižové skladby se sice dočteme, jakými různými způsoby lze záběry spojovat v zájmu dosažení žádoucích estetických účinků, nikoli však již, jak se to přesně dělá (nůžkami a lepidlem nebo mačkáním knoflíků?). Můj přehled oborové literatury není valný, ale troufám si tvrdit, že v ní převládají návody chápající střiž jako výrazový prostředek, spíše než jako technickou operaci (mnohdy také jen nekonkrétně odkazují k „řemeslným“ postupům a principům). Ba více než to: zdůrazňuje se, samozřejmě právem, že střižová skladba není pouhou technickou operací a snad i proto zůstává praktická rovina implicitní až tacitní, spíše než explicitní, a přístupná jen zasvěceným. Druhým důvodem je postupná automatizace našich pracovních nástrojů, díky níž mnohé postupy a procesy delegujeme na sofistikované technologie (zde od nelineárních střižen k aplikacím strojového učení) a tím je do značné míry ztrácíme ze zřetele: digitální střižny nabízejí uhlazené rozhraní, které je jako každé rozhraní primárně filtrem, a tak podmiňuje, co a jak můžeme vidět a dělat. Nemusíme být technologičtí deterministé, abychom mohli předpokládat, že mezi technickými operacemi a výrazovými prostředky střižiu existují úzké vazby, které stojí za to prozkoumat (přesněji řečeno, nakolik lze tyto dvě roviny vůbec oddělovat).

Autorka taktéž tvrdí, že „logika konstrukce [střihačských aparátů] má významný vliv na způsob, jakým umělci o svém díle ve výsledku uvažují“ (s. 29) a vybrala si k analýze tohoto vlivu cestu „myšlenkového experimentu“ (s. 9 a 25). Obávám se, že cestu nejméně šťastnou. Pomíjím skutečnost, že o žádný myšlenkový experiment nejde (k tradici a funkci těchto hypotetických scénářů a argumentů viz u nás kupř. práce Marka a Dagmar Pichových) a autorka má na mysli spíše jakousi aplikaci teoretické koncepce, kterou v závěru předpokládám bezděčně, ale vcelku přesně charakterizuje jako snahu „poměrně jednoduše napasovat“ (s. 34) Flussera na filmový střiž. Doporučoval bych cestu přesně opačnou a empirii se nevyhýbat: využít zkušenosti profesionální střižové skladby a pokusit se artikulovat, nakolik je to možné, svoje tzv. know-how právě vzhledem k materiálním a technickým podmínkám, postupům a operacím, jejich současným i historickým proměnám, ideálně ve spojení s průzkumem střihačské techniky ve filmových a technických

muzeích (ale i třeba manuálů a šedé literatury) nebo s rozhovory se zkušenějšími střihači. Rozumím snaze využít v tomto kontextu koncepci black boxu a považuji ji za relevantní i potenciálně nosnou, jakkoli by namísto těžko obhajitelných tvrzení (filmový materiál je „vstupem“ střižny ve smyslu black boxu, s. 8; střihač je „odsouzen k věčné nevědomosti“, s. 30) stálo za to spíše usilovat o historizaci praktik a uvažovat o, ošklivě řečeno, postupném black boxování střihačské techniky a jeho důsledcích. Autorka pak volí konkrétně Flusserovo pojetí black boxu (proč?). Flusserovo uvažování o aparátu je notoricky kruhové – těžko říci, zda v důsledku nedomyšlenosti nebo (přikláním se) proto, že svými texty demonstruje určitou logiku technosféry – tak či onak je jeho teorie vyloženě nevhodná k „aplikacím“, neboť své funkcionáře nevyhnutelně vždy dovede k protimluvům. Slibované „kritické zhodnocení“ Flussera (s. 8) v práci nenacházím; naopak mne zaráží, proč nejsou některé jeho práce cíleněji využity: kupř. kapitola o gestu filmování z jinak citované knihy *Gestures*, které je pro Flussera právě gestem stříhání-skládání, více-než-božským aktem vytváření metahistorií (s implicitním odkazem na Haydena Whitea: nejsou to právě mediální techniky typu stříhání-skládání, které komplikují Flusserovo rozlišování textu a technického obrazu?).

Za vskutku přínosnou pak považuji třetí část práce (s. 25-33), ale souhlasím s autorkou, že se jedná zatím spíše o inspiraci pro budoucí zkoumání střihačské praxe, jež by vedle preciznější artikulace teoretických východisek vyžadovalo hlavně vyrazit ven do světa. Silnější důraz na konkrétní kulturní techniky a jejich proměny by mohl nabídnout východisko z typické flusserovské slepé uličky, kterou zde představuje protiklad střižny jako gesta a střižny jako black boxu.

#### Otázky a náměty k diskuzi při obhajobě:

Pokuste se na příkladu instalace/filmu *Schnittstelle* (1995) Haruna Farockiho (jedna z verzí dostupná na <https://www.youtube.com/watch?v=hTY7KeQ3JFI>) rozebrat, jaký význam má povaha „pracoviště“ pro (filmové) vidění, myšlení a děláni.

**Doporučení práce k obhajobě:** ANO  
**Navrhovaná klasifikace:** C  
**Datum vypracování posudku:** 17.8.2023

..... Tomáš Dvořák.....  
Jméno vedoucího práce  
..... 17.8.2023.....  
(datum a podpis)