

Jak se stříhy na slova

Zpravodajský stříh nemá přesně kopírovat slova v komentáři. Naším cílem je informace dokreslovat a pomáhat divákovi utvářet vazby mezi jednotlivými informacemi a třídit je. Proto je nežádoucí stříh přesně na slova. V orchestru také nahrají všichni stejnou melodii. Naopak každý z hudebníků hraje své melodické či rytmické linky, jejichž náměty se prolínají a doplňují až do podoby komplexního, bohatého a přesto srozumitelného celku. Někdy mohou sice všichni zahrát stejný rif, ale nikdy ne dlouho a jen pro důraz, změnu, či vydechnutí, aby si divák následně uvědomil i tu bohatou škálu melodií okolo hlavního motivu. Podobné je tomu i ve zpravodajském stříhu.

Začne-li reportáž komentářem ve stylu: „Rohlíky – Mléko – i máslo – stejně jako ovoce, maso, a cukrářské výrobky podraží příští rok až o sedm procent.“ Můžeme dát tři kratší detaily rohlíků, mléka, a másla (detaily kvůli jejich snadné čitelnosti v krátkém záběru). Ale na další pasáž o ovoci masu a cukrářských výrobcích již obecné obrázky ze supermarketů. Diváka jsme třemi detaily pomohli trochu vyděsit a tedy zaujmout. Začal nám přemýšlet, co že to asi mají ty tři věci společného. Pak mu ale musíme dopřát čas, zorientovat se v prostředí, stejně jako v tématu reportáže. Pokud bychom takto pokračovali dále. Jeho mysl, v zoufalé touze chytout se alespoň něčeho smysluplného, by s největší pravděpodobností přestala vnímat obrazovou složku reportáže. Soustředila by se jen na informace v komentáři a to není naším cílem.

Rytmika, tempo a dynamika stříhu

Velmi častá je představa redaktorů, že jimi vysněný a v jejich představách nekonvenční dynamický stříh znamená nasekání mnoha krátkých záběrů za sebe. Na stříhačích je vysvětlovat, že to co vlastně chtějí, je jen guláš záběrů, který nemá s dynamickou stříhovou skladbou mnoho společného. Délka každého obrazu je daná jeho jakousi složitostí (času nutného k přečtení záběru) a významem, který má nést. Dva stejné statické záběry nám totiž při různých délkách opravdu nabývají odlišných významů. Záleží na tom, co všechno chceme, aby divák uviděl, na co již svou pozornost a mysl zaměřovat nemá, ale také jakou má mít váhu tento, nebo následující záběr. A co se týká dynamiky a rytmiky stříhu. Ta silně závisí na natočených materiálech, rytmice, dynamice komentáře i tématu reportáže. Je již na nás vysvětlit redaktorovi co leze s jeho dílem udělat. Kuchařovi, když někdo donese mouku, cukr, sůl, tvaroh, jahody, vajíčka a šlehačku, tak mu asi neřekne: „Uvařte mi prosím z toho špagety carbonara.“ My musíme stříhat, z toho co máme a z toho udělat co nejlepší reportáž. Některá přání a představy redaktora je pozdě řešit až na střížně.

Prodloužení délky záběru nám po předešlých kratších obrazech většinou zdůrazní jeho význam, občas ale také může jen zvýšit očekávání toho následujícího. Při příliš dlouhém záběru však začne divák hledat souvislosti, které nemusí být v souladu s reportáží. Při určování správné délky mějte také na paměti, že vy jste třeba tento záběr již viděli a máte ho tedy předem přečtený. Divák bude ale potřebovat času více, stejně jako vy, když jste ten záběr viděli poprvé.

To je častý nešvar redaktorů, kdy řeknou: „Jo teď tam dej tu paní o francouzských holích.“ Vy ale žádný takový záběr nevidíte a až vám po čtvrté redaktor říká: „Tady, tady ten přece!“ všimnete si, že v tom celku kde malá holčička učí své pár měsíční štěně chodit na vodítku, které se svými neohrabanými pohyby snaží sundat obojek, se v pravé části obrazu prochází ona starší paní s francouzskými holemi. Pak si ale nesmíte říct, že jste to konečně našli a stříhnout staťák na dvě až dvě a půl vteřiny do reportáže. Stejně tak jako jste si té paní nevšimli vy, si jí nevšimne ani divák! Bezprostřednost a bezstarostnost štěněčího světa přitáhne pozornost na dlouhé vteřiny. V tomto „extrémním“ případě je lépe volit záběr jiný, ale pokud je třeba komentář o nutnosti spojení na důchod už svým dětem od útlého věku, je tento záběr, ideálně o delší stopáži, vhodný.

Synchronizace zvuku s obrazem při točení z větší vzdálenosti na dlouhé sklo

Nejčastěji při záběrech odstřelů budov, komínů, nevybuchlé válečné munice musí kameraman točit událost z dosti vzdáleného místa s maximální transfokací, kterou mu jen objektiv umožní. Ve výsledku vidíme například výbuch jezírka s municí z druhé světové války, ale uslyšíme ho třeba i o dvě vteřiny později. Ve valné většině těchto případů je více než vhodné zpětně synchronizovat zvuk s obrazem. Nejedná se totiž o žádné měnění reality, ale o kompenzaci vlastností použité optiky. Většina diváků si totiž jinak řekne:

„Jé hele měli tam chybu! No asi ne, on jenom kameraman stál hodně daleko a měl to jezírko pěkně nazoomované. A protože je světlo rychlejší než zvuk, tak jsme ten výbuch slyšeli takhle se zpožděním.“ Takže sláva! Divák není hloupý a odhalil, že se nejedná o chybu, ale fyzikální jev. Jenže jak dlouho trvalo, než si tohle všechno uvědomil? Možná i několik vteřin a po tu dobu nám přestal vnímat komentář a nejspíš i následující obraz. Sdělované informace se už bude chytat s obtížemi a některé věci si dle svého aktuálního úsudku začne i domýšlet. Vždy je tedy třeba si říct, jestli stříháme reportáž o odstřelu munice či o fyzikálních zákonitostech světa kolem nás.

Samozřejmě i zde se najdou výjimky. Například při širším záběru odstřelu komína s přihlížejícími lidmi v popředí. Zde je třeba mít autentickou reakci lidí a zvuk ponechat. Nebo jinde: Nemůžeme mít zkrátka synchronní výbuch, po němž uslyšíme například šustění křídel, a po dvou vteřinách nám z keře v popředí vyletí hejno ptáků, vyplašených z jejich úkrytu oním výbuchem. Zvuk tedy necháme a tito „opozděně“ vyplašení ptáci, pomohou rychle i našemu stejně vyplašenému divákovi vrátit se zpět do reportáže. Vše musí být zkrátka maximálně přirozené lidskému vnímání. George Lucas také ve scénách vesmírných bitev v Hvězdných válkách používal zpětně už kolikrát propírané zvuky výbuchů a hučících motorů kosmických lodí i v prostředí vesmírného vakua. Nebylo to jen pro dramatičnost scény, ale i ti v tomto směru nejzapřísáhlejší škarohlídi by se v kině bez zvuku neklidně ošívali a nevnímali děj, protože zatím nejsme zvyklí k životu ve vakuu a odlišné chování okolního prostředí než jaké známe, náš mozek nesmírně zaměstnává a odvádí se tak pozornost od děje. A než by všichni zjistili, že se nejedná o chybu, ale záměr směřující k vysvětlení nemožnosti šíření zvuku bez nosného média, uběhlo by mnoho cenných minut a z finálního zničení té koule plné zloduchů by zbyly jen rozporuplné a zmatené pocity o špatně natočeném prazvláštním vědeckofantastickém dokumentárním filmu o astrofyzice.

Důraz na technickou návaznost záběrů

Jednoduše, alespoň s plitem na pár oken, překrývejte nepatřičné a rušivé elementy ve střihu jako jsou nádechy po koncích výpovědí, mrknutí očí či jakékoli jiné nevhodné pohyby. Samozřejmě toto neplatí pro navazování pohybu. Zde bych rád předešel, že nestačí najít jen vhodné místo střihu, kde jsou vzdálenosti a rozestavení jednotlivých pohybů alespoň podobné. K tomu aby nám dva záběry ať již s objekty, či kamery v pohybu na sebe vázaly, je nutné zachovat v místě střihu i rychlost a dynamiku. To je v mnohdy důležitější než rozestavení objektů v obraze. Chceme-li obrazem popsat ve zkratce činnost například kuchaře při vaření. Budeme muset navazovat záběry z různých etap přípravy pokrmu. Na první pohled by tedy mělo jít o záběry, jež na sebe vázat nebudou. Jenže zachováme-li správnou dynamiku a rychlost a samozřejmě směr pohybu kuchařových rukou, můžeme zastříhat skutečnost, že v předešlém záběru se kuchtík natahoval po naběračce a v následujícím noří do hrnce vařečku. Samotné místo střihu už závisí na tom, co chce poukázat, jestli na pečlivou přípravu před vařením, nebo vaření samotné. Ale v našem zpravodajském světě jsme přeci jen rádi, když nějaké takové alespoň přibližné místo střihu vůbec najdeme. Příliš na výběr většinou prostě není. I při hraných scénkách svých každodenních činností nám hlavní protagonisté nezopakují stejnou činnost několikrát po sobě stejně rychle, se stejným pohybem i dynamikou, jako profesionální herci.

Krom pohybu musíme stále dávat pozor na podobnosti záběrů, či jejich společné výrazné prvky. Například červená socha při střihu dialogu dvou osob, která nám pak začne poskakovat zleva doprava a zpět. Není-li ale společný objekt v záběrech (nebo alespoň v jednom z nich) tolik výrazný, pomáhá naopak orientaci diváka v prostoru.

Také nestačí jen neklást za sebe záběry stejných velikostí, směrů švenků, nájezdů a odjezdů, ale je třeba dbát na dostatečnou rozdílnost kompozic. Různé podhledy, ať už menší, či žabí perspektivy, průhledy a jiné výrazné obrázky by se nám neměli opakovat častěji.

Při jasné rovině horizontu nám nesmí tato dominantní linie záběru zůstávat na stejném místě. V záběrech lidí na poli nám ani velký celek na polodetail nepůjde, pokud bude linie horizontu stále ve stejné výšce. Také však dva polocelky na traktor jedoucí zprava doleva, působí jako identické záběry, i když jsou v reportáži od sebe časově vzdálené, divák se začne ptát: „Tohle už jsem přeci viděl? Co je asi na tom traktoru tak důležitého? Nebude mít nehodu? Že on někoho z těch lidí přejede!“ Pokud není naším cílem připravit diváka na nějaký zvrat, měli bychom se i tomuto vyhýbat. Musíme se snažit nabízet nové a nové pohledy na snímané objekty či prostředí. Ve filmu je možné a často více než vhodné zobrazovat stejné či takřka stejné záběry vícekrát. My ale ve většině případů nemůžeme takto dramatizovat a připravovat diváka na nadcházející dějový zvrat. Nám jde o sdělení informace a divák má pocit plynutí nových a nových informací s novými a novými záběry.

I zde mohou být výjimky. Napadá mě třeba podtrhnutí okamžiku uvědomění si uvolněného kola na autě, či zkrátka čehokoli co není na první pohled zřejmé.

Důraz na obsahovou návaznost záběrů

Pokud máme uzavřenou kompozici turistů v popředí sledující orloj na Staroměstském náměstí a jedna z turistek začne ukazovat rukou kamsi mimo obraz, kompozice se nám otevřela a my máme dvě možnosti. Buď ustříhnout záběr před tímto pohybem, nebo ho tam nechat, ale v tu chvíli začne divák očekávat, že uvidí, na co zajímavého může ta paní ukazovat. Pokud to neuděláme, nebude jen naštvaný, že jsme ho ochudili o něco dozajista velmi zajímavého, ale on ten záběr bude očekávat a dočká-li se jiného, bude zmatený a ztratí nit informace. Dobrý střih zkrátka není vidět, protože vždy v ten pravý čas ukáže divákovi to, na co by zaměřil svou pozornost, kdyby byl sám v centru dění. Jasně že to mu my svou skladbou vnucujeme, ale dokud neporušíme přirozenou kontinuitu přesouvání téhle vynucené pozornosti, tak si toho nevšimne a je plně ponořen do obsahu reportáže. Musíme tedy najít něco, na co by ta paní mohla ukazovat a pokud to bude záběr z jiného prostředí či světelných podmínek, je třeba alespoň barevně sladit nový obrázek s tím předcházejícím. Někdy samozřejmě ani to nepomůže. Z noci den neuděláme, z jasného slunečného dne jarní deštěk také ne. A většinou nám ani ráno a večer nepůjde nikdy k sobě, lidská mysl snadno odhalí, že je zde něco divného. Většinou nepozná, že stíny budov měli úplně jiný směr, než aby to bylo skutečné, ale pozná zkrátka to, že to nebylo skutečné.

Dokreslování informace

Máme-li komentář o tom, že ministerstvo dopravy představilo nový projekt na výběr mýtného silnic první třídy, stalo se tak nejspíše na tiskové konferenci, kterou máme natočenou. Je samozřejmě důležité alespoň jeden synchron tiskovkou pokrýt. Dodá to věrohodnosti informace, že to co říkáme, někdo z ministerstva opravdu prohlásil. Jenže taková tisková konference je dle představ většiny redaktorů jen příchod a detail či polodetail na mluvícího ministra. Když je třeba obrazem vyjádřit, že to bylo předneseno na tiskovce, bude diváka zajímat kolik novinářů, fotografů a kameramanů tam opravdu přišlo. Nakolik je tato zpráva jedna z mnoha a nakolik zajímavá ta tiskovka byla. Jestli novináři napjatě poslouchali a dělali si rychle poznámky, nebo jen podřimovali se zapnutým diktafony. Bez takového jediného záběru je to jinak stále jen příchod a povídání kdesi.

Ponechávání emotivních a hůře srozumitelných synchronů v obraze

Na rčení, že oči jsou studny do duší, je jistě mnoho pravdy a v případě emotivně zbarvených synchronů, nám například ubrečené oči paní, která popisuje hrůzy, když se museli koukat na to, jak jim povodeň odnáší dům, jsou mnohem více výmluvné než jen záběry na trosky pobořených domů zmírajících mezi nánosy bahna. Tady přece nešlo o domy, ale domovy lidí, kteří si v nich naplňovali své sny, plnili je svými vzpomínkami na své radosti, úspěchy i na své blízké a to nám samotné trosky neukážou.

Totéž platí o výpovědích s použitím ironie. Já přeci potřebuji vidět dotyčného, abych jasně rozpoznal s jak velkou ironií svá slova říká.

Také se snažte nepřekrývat synchrony lidí, kterým je špatně rozumět. Typickým příkladem je pan Karel Schwarzenberg. Tady nám pohled na jeho výraz ve tváři i ústa velmi pomáhá v lepším rozeznávání jeho slov.

Asociační stříhová vazba

Máme-li stříhem dokreslovat sdělovanou informaci bez přílišné striktní opisnosti, je vhodné se zvláště při přechodu do odlišného prostředí zamyslet nad asociacemi, které vyvolají dva odlišné obrázky střížené za sebou. Jednoduchý vzorový příklad bude nejspíš srozumitelnější než mnoho teorie takže:

Celkem často můžeme stříhat reportáže o státním rozpočtu, jaký se chystá na příští rok a po nějakém takovém asynchronu, bude následovat výpověď Kalouska, který bude obhajovat svůj návrh, samozřejmě bohatší o nějaké ty škrtů. Předcházející synchron bude redaktor nejspíš chtít pokrýt obrázky balíků peněz, bude tedy lepší končit záběrem na peníze zajíždějící do trezoru či něco podobného. Následující stříh na synchron Kalouska vytvoří jednoduchou asociaci: Kalousek = žába na prameni. Tu si vzhledem k faktu, že se jedná o ministra financí tzv. vlády rozpočtových škrtů, můžeme klidně dovolit. Pokud by ale následoval synchron Sobotky, plný kritiky a klasických řečí, jak by ČSSD navrhla rozpočet mnohem lépe, ušetřila více a při tom se tu všichni měli jako v Německu, volil bych raději poslední záběr před Sobotkou a s tím i téma všech předešlých obrázků přepočítávání peněz (ideálně v ruce než strojově), jež spíš asociuje přerozdělení, kdy peníze občanům v rukách zůstávají.

Podpoření nálady reportáže

Také se dá oživit i stříh rozhovoru dvou osob (redaktor a respondent). Na překrytí pasáže, kdy se například nějaký německý ekonom opírá více do naší české ekonomiky a my máme prostřih z místa blízkého ose natáčení ideálně bližší záběr širším sklem na zadní část ramena a hlavy ekonoma v popředí s čelně sedícím redaktorem v dálí, je ideální chvíle jej použít teď.

Zdůrazníme konfliktní situaci: „němec nám mluví do našich věcí“ a zároveň: „velký a moudrý, ale také třeba namyšlený Němec, radí malému Čechovi, co je třeba dělat pro oživení naší ekonomiky.“ Takový záběr zvýrazní více postojů, které mohou diváci k hostovi zaujmout. Ať už jako: „No od těch pracovitých němců se máme co učit!“ Ale také třeba: „To se mu to povídá, když se narodil v Düsseldorfu a ne třeba ve Varnsdorfu! Chlapec asi neví, že ta města si jsou podná opravdu jen jménem.“

Závěrem

Ačkoli nám časový tlak často neumožňuje vyhrávat si s každým střihem, je dobré udržovat se více ve střehu vůči obrazovým vyjádřením. Nezapadnout jen do letargie mezí: „Tohle je zkrátka polocelek lidí na Václaváku.“ Je nutné si neustále trénovat svoji zvědavost, pomůže nám to i při letmém shlédnutí hrubých materiálů najít lépe a hlavně rychleji jednotlivé vazby a vztahy mezi snímanými objekty a záběry.

Nezapomeňte, že veškerá pravidla je sice možné v rámci důraznějšího výrazového prostředku porušit. Ale to většinou vyžaduje i delší stopáž. Diváka je pak třeba připravit na takovou „divočinu.“ Nebo ho nechat vydechnout a dopřát mu čas k pochopení toho co viděl. Je totiž důležité, aby nic nevyznělo jako chyba. Dovedu si představit, že i střih přes osu může být vhodným prostředkem k nastínění zmateného světa člověka trpícího samomluvou, nebo nějaké divoké formy schizofrenie a v krátké pasáži několika záběrů by se to mohlo zdařit i v našich časově omezených zpravodajských podmínkách. Valná většina naší práce je ale poutivá rutina analyzování jednotlivých záběrů a sestavování je do systematických celků. Mějte na paměti, že po shlédnutí jednoho filmu v kině můžete odcházet i celkem zmateni, protože máte dost času, aby se vše v hlavě usadilo, a vy si uvědomíte, co vám to dalo a o čem vlastně byly řekněme i ty další příběhové, morální, nebo pocitové roviny. Jenže po reportáži v Událostech následuje další, a pak hned ještě další a nikdo nemá čas ani náladu se zpětně zabývat formou vašeho díla, maximálně jeho tématem, ale s posledním záběrem reportáže musí mít divák zkrátka už jasno.

[Jiří Jakovec ml.](#)