

lečenské regulace. Umělecké vzrušení se pak stává div ne neřestí, která ještě dále a trvaleji člověka izoluje od ostatních. Proto je tak důležité, aby televize vytyčila co nejdříve a pokud možná co nejpřesněji svou metodu realistické tvorby, a dále, aby důsledně naplňovala svá díla dynamikou současného, bohatě se rozvíjejícího života, aby se naučila co nejplodněji a nejživotněji spájet důslednou komunistickou ideologii s básnickou vizí i s publicistickou výzvou. A konečně, aby co nejdříve prozkoumala svou výrazovou tvůrčí specifikou a naučila se jí důmyslně a svobodně využívat.

Shrňme poznatky z této kapitoly: divák vnímá televizní dílo v soukromí, v rozměru svého věcného i citového domova; tyto okolnosti ho mají k tomu, aby co nejcitlivěji a nejpozorněji sledoval intimní složení lidského života spíš v jeho hloubkách než v povrchové šíři a rozmanitosti. Televizní tvorba musí diváka podněcovat, aby své objevy neustále spojoval se společenským a historickým kontextem. Televize musí zároveň dbát, aby nepřehltila fortissimem prostor televizního drobnohlediště a tím neutlumila divákovo vnímání. V televizním pianissimu však zase nesmějí zanikat dynamické vzruchy lidských citů, snah, snů a činů, nesmí se v něm stát snaha dějinné odpovědnosti člověka beztížnou, nesmí se v něm ani ztrácet síla revolučních povelů a salv.*)

*) V cizině se zřizují sály, v nichž se pro shromáždění diváky předvádí velkoplochá televize, vrhající snímky na plochu, podobnou plátnu v kinu. Tato novota nic nemění na našem předchozím tvrzení. Televizní kina nebudou nikdy schopna vypudit televizory z domácností, jako ani rozmach domácích promítacích filmových přístrojů na redukované formáty nezpůsobil uzavření kin. Televizní kina se nutně stanou hledišti, do nichž bude na dálku a centrálně rozváděn program. Bude to televizní program? Stěží. Bude to filmový, kinematografický repertoár s automatickou dálkovou obsluhou. Mezi tím však televize bude oblobovat nové prostředky, aby ještě zdokonalila a zušlechtila tvorbu, určenou pro vnímání v soukromí.

III. přímý televizní přenos

Poznali jsme dvě základní stránky specifčnosti televize. Obraťme se nyní k praktické tvorbě a snažme se je na ni aplikovat.

Jako první jsme si zvolili elementární a nejpopulárnější formu televizní tvorby — přímý přenos nějaké konkrétní události, jevu, faktu. Například fotbalového zápasu.

V úvaze si všimneme, zda a jak se při takovém přenosu plní požadavek obrazu, jak lze při něm dbát na základní specifické vlastnosti televize — totiž na živou simultánnost a intimitnost.

TELEVIZNÍ TEICHOSKOPIE

Přímý přenos určité události, například sportovního zápasu, se běžně považuje za prostředek, jímž se na dálku rozšiřuje hlediště — tedy tribuny stadiónu — a zvyšuje počet diváků na nich.

Tento názor je naprosto nesprávný. Divák na stadiónu a divák před obrazovkou jsou dvě zcela různé veličiny.

Divák na stadiónu je organickou součástí zápasu. Je nebo může být dokonce aktivním činitelem v průběhu zápasu. Může se stát i jeho obětí, například může být poraněn.

Člověk, který přišel na politickou manifestaci jako „objektivní“ divák, je jejím článkem už proto, že se

lečenské regulace. Umělecké vzrušení se pak stává div ne neřestí, která ještě dále a trvaleji člověka izoluje od ostatních. Proto je tak důležité, aby televize vytyčila co nejdříve a pokud možná co nejpřesněji svou metodu realistické tvorby, a dále, aby důsledně naplňovala svá díla dynamikou současného, bohatě se rozvíjejícího života, aby se naučila co nejplodněji a nejživotněji spájet důslednou komunistickou ideologii s básnickou vizí i s publicistickou výzvou. A konečně, aby co nejdříve prozkoumala svou výrazovou tvůrčí specifikou a naučila se jí důmyslně a svobodně využívat.

Shrňme poznatky z této kapitoly: divák vnímá televizní dílo v soukromí, v rozměru svého věcného i citového domova; tyto okolnosti ho mají k tomu, aby co nejcitlivěji a nejpozorněji sledoval intimní složení lidského života spíš v jeho hloubkách než v povrchové šíři a rozmanitosti. Televizní tvorba musí diváka podněcovat, aby své objevy neustále spojoval se společenským a historickým kontextem. Televize musí zároveň dbát, aby nepřehltila fortissimem prostor televizního drobnohlediště a tím neutlumila divákovu vnímavost. V televizním pianissimu však zase nesmějí zanikat dynamické vzruchy lidských citů, snů a činů, nesmí se v něm stát snaha dějinné odpovědnosti člověka beztížnou, nesmí se v něm ani ztrácet síla revolučních povelů a salv.*)

*) V cizině se zřizují sály, v nichž se pro shromáždění diváky předvádí velkoplochá televize, vrhající snímky na plochu, podobnou plátnu v kinu. Tato novota nic nemění na našem předchozím tvrzení. Televizní kina nebudou nikdy schopna vypudit televizory z domácností, jako ani rozmach domácích promítacích filmových přístrojů na redukované formáty nezpůsobil uzavření kin. Televizní kina se nutně stanou hledišti, do nichž bude na dálku a centrálně rozváděn program. Bude to televizní program? Stěží. Bude to filmový, kinematografický repertoár s automatickou dálkovou obsluhou. Mezi tím však televize bude oblobovat nové prostředky, aby ještě zdokonalila a zušlechtila tvorbu, určenou pro vnímání v soukromí.

III. přímý televizní přenos

Poznali jsme dvě základní stránky specifčnosti televize. Obraťme se nyní k praktické tvorbě a snažme se je na ni aplikovat.

Jako první jsme si zvolili elementární a nejpobudivější formu televizní tvorby — přímý přenos nějaké konkrétní události, jevu, faktu. Například fotbalového zápasu.

V úvaze si všimneme, zda a jak se při takovém přenosu plní požadavek obrazu, jak lze při něm dbát na základní specifické vlastnosti televize — totiž na živou simultánnost a intimitu.

TELEVIZNÍ TEICHOSKOPIE

Přímý přenos určité události, například sportovního zápasu, se běžně považuje za prostředek, jímž se na dálku rozšiřuje hlediště — tedy tribuny stadiónu — a zvyšuje počet diváků na nich.

Tento názor je naprosto nesprávný. Divák na stadiónu a divák před obrazovkou jsou dvě zcela různé veličiny.

Divák na stadiónu je organickou součástí zápasu. Je nebo může být dokonce aktivním činitelem v průběhu zápasu. Může se stát i jeho obětí, například může být poraněn.

Člověk, který přišel na politickou manifestaci jako „objektivní“ divák, je jejím článkem už proto, že se

začal o manifestaci zajímat. Podle povahy manifestace se může tento „divák“ stát velmi aktivním, dá-li se manifestací strhnout, i její obětí, dojde-li například k bitce, v níž utrpí zranění. Podobně je i divák na stadiónu článkem zápasu, ačkoli do jeho průběhu nezasáhne.

Za druhé, divák na stadiónu pozoruje a hodnotí zápas bezprostředně, svými vlastními prostředky a na svou pěst. Je-li bystrý, všimne si mnoha podrobností, má-li dobrý úsudek a odborné znalosti, dovede správně hodnotit průběh zápasu i výkony jednotlivých hráčů.

Obě tyto polohy diváctví se vzájemně ovlivňují a teprve tím dovršují diváckou funkci.

Divák před televizorem *není* součástí události. Nemůže se do ní vmísit a tím ji ovlivnit, ani nemůže přijít k úhonně něčím, co se na stadiónu sběhlo.

Za druhé, divák před televizorem získává pro své pozorování materiál prostředkováný, vybraný kameramany, režisérem a stříhačem vysílání.

Tyto dvě polohy se opět vzájemně ovlivňují a působí na psychologii televizního diváka. To, co se dostává na obrazovku televizoru, se jeví jako kopie, ne-li dubleta původní skutečnosti, každopádně jako vzrušující náhrada originálu. Je proto pochopitelné, že někteří kameramani, stříhači a režiséři jsou přesvědčeni, že jejich největší snahou musí být vytvoření „věrné kopie“ skutečnosti, tedy snímků, které by se co nejvíce ztotožňovaly s originálem. Jak ale mají tyto pracovníci postupovat? Jejich přístroje znamenávají sice viditelnou i slyšitelnou skutečnost s maximální věrností, ovšem nikdy tak věrně, úplně, mnohostranně a pružně jako *přítomné* oko diváka v hledišti, správněji řečeno, jako tělesná a duševní přítomnost diváka na hřišti, protože divák vnímá celou svou bytostí. Toho není žádný přístroj schopný. Žádný přístroj také není schopen prostředkovat přímý, živý vztah diváka na tribuně k zápasu.

Kameramani, režisér a stříhač nemohou pochopitelně zachytit všechno. Musí proto vybírat z celosti jevu jen některé části. Nemají-li jiné vodítko než snahu po věrnosti kopie, budou tento výběr provádět vrcholně subjektivně. To znamená, že výsledkem jejich snahy bude jen *torzo* originální skutečnosti.

Tím se však divák před televizorem ocitá v značně trapné situaci: stává se nebohou obětí těch, kteří mu snímky posílají, jejich bystrosti nebo nevšímavosti, jejich rozmaru, jejich temperamentu. Ocitá se v situaci člověka, kterému otupili smysly, kterého spoutali a vsadili do klece.

Nemá-li k takové katastrofě dojít, nezbyvá autorům, než přidělit výběr částic, složek události nějakému objektivnímu systému a řádu, systému a řádu *hodnotícímu*. To znamená, že tvůrci zaujmou k jevu určitý odborný názor. A z tohoto stanoviska analyzují jev, aby vystihli jeho strukturu, opěrné momenty jeho průběhu, logiku jeho vývoje.

Zároveň jim však jde o to, aby své poznatky o zápasu, poznatky vyabstrahované ze živé a zdánlivě zmatené skutečnosti, vyjádřili tak živě, že se snímky zápasu budou divákovi jevit jako přirozené, původní, tedy tak jedinečné, jako je jejich originál. Kdyby toho nedocílili, divák by měl dojem, že vnímá jen jakousi kostru zápasu zbavenou masa, krve a nervů a hlavně těch jedinečných, neopakovatelných rysů, jimiž se právě sledovaný zápas liší od všech jiných zápasů. Takové snímky by nevzrušovaly a nebyly by svědectvím určitého zápasu.

Jakmile se autorům podaří prozářit tělo zápasu tak, že je zřetelná jeho vnitřní stavba a logika (přičemž divákovi umožní sledovat i jedinečné rysy zápasu, takže divák vnímá vnitřní zákonitost zápasu společně s jejím nevšedním projevem), je divákovo postavení vůči reportáži zcela jiné, než kdyby měl sledovat snímky, usilující jen o kopii události. Divák je rázem vůči dlu *svobodný*. Ocitá se tvář v tvář

názoru, který provokuje ihned, ještě během vnímání díla, divákův vlastní názor. Tyto dva názory se během vnímání díla střetávají: tu divák potírá názor autorů, tu se s ním shoduje, tu jej opravuje, tu jej zavrhuje. V tomto „bojovém přátelství“ se divákův názor tříbí a zpevňuje.

V jistém smyslu je to souboj nerovný. Divák je vystaven palbě názorů tvůrců díla a nezbytně je jimi ovlivňován — někdy silněji, někdy méně silně, podle způsobu, jakým se autoři vyjadřují, i podle divákovy odolnosti. Přitom však názor autorů nemůže být ovlivněn námitkami diváků. Tato „nespravedlnost“ a nemožnost během vysílání reportáže ji napravit, nemožnost, aby se odpůrci dohodli na nějakém kompromisu, má pro vnímání díla, a především *publicistického* díla, stěžejní význam: nutí diváka k samostatnosti a k odpovědnosti.*) Divák se musí ve věci sám vyznat a je na něm, bude-li se s dílem potivě rvát, nebo bude-li mu pasívně a pohodlně podléhat.

Tento zápas je však jen zdánlivě nerovný. Není to boj bez prostředků, není to bloudění pralesem, není to situace, do jaké se dostává divák před dílem, které nevyjadřuje žádný autorský názor (lépe, které se snaží autorský názor vyjadřovat — což ovšem již samo o sobě je formou určitého autorského názoru), nebo vyjadřuje názor povrchní a zmatený. Před takovým dílem je divák skutečně v nevýhodě, je opuštěn, protože nemá protivníka. Naproti tomu před reportáží, která vyjadřuje poučený a důsledný názor a vyjadřuje jej živými snímky, zápasí divák s dobrým protivníkem a jeho zápas má tedy řád i cíl. Na jedné straně vidí a slyší projevy skutečnosti, z nichž si

*) Nesouhlas s uměleckým dílem může divák vyjádřit. Důsledek jeho nesouhlasu se projeví na *příštích* dílech téhož autora nebo jiných autorů. Nesouhlas s publicistickým dílem nemá žádný vliv do budoucna, protože každé publicistické dílo je *vždy nové* dílo.

utváří své názory, na druhé straně v optických a akustických snímcích odhaluje autorský názor (zpřesňovaný komentářem nebo glosami), takže může srovnávat své vývody s vývody autorů. To jsou dostatečné podmínky k tomu, aby si divák vlastním úsilím a podle svých vlastních schopností utvářel osobitý, pevný a úplný názor i bohatý zážitek. Základní podmínkou pro společenský účín díla tudíž je, aby autoři vytvořili obraz vnitřního řádu jevu. Vytvořit obraz předpokládá hodnotit. Hodnotit znamená zobecňovat. A zobecňování předpokládá autorův *odstup* od události a určitý zobecňující proces.

Nabízí se otázka, zda při přímém přenosu má vůbec autor příležitost k odstupu a čas k zobecňování? Přímý přenos autorům tyto podmínky dává. Autoři musí ovšem zobecňovat bleskově a jen dílčí momenty události. Z určité situace na hřišti vybírají ty okamžiky, které jsou podle jejich pohotového závěru pro kvalitu zápasu nejpodstatnější a které zároveň pravděpodobně nejúčinněji ovlivní vývoj zápasu. O významu dílčí akce usuzují autoři jednak na základě své znalosti sportovního zápolení, jednak na základě znalosti právě probíhajícího zápasu. (Předem vědí, o jaká mužstva se jedná, v jaké jsou kondici ap.) A konečně i podle dosavadního průběhu hry.

Úhel každého záběru, v němž autoři určitý výsek dění zachycují, jeho délka, jeho spojení se sousedními záběry i slova komentátora jsou výrazem bleskového hodnotícího odhadu autorů přenosu. Jsou tedy výrokem. Nejsou ovšem *jen* výrokem. Dílo, které by jen deklarovalo názory autorů, by nebylo zajímavé a podnětné. V reportáži (a nejen v reportáži, ale i v jiných formách publicistického zobrazování) je bezpodmínečně nutné, aby vizuálně-auditivní snímky včetně komentáře sdělovaly názor autorů a zároveň byly i obrazem jejich *vlastního hodnotícího procesu*. Hodnocení, obraz není tedy divákovi předkládán jen v hotovém tvaru, ale vždy i ve stavu zrodu. Kromě

toho snímky jsou natolik živým materiálem, že podnětují diváka k vlastnímu hodnocení.

Divák sám nemá možnost vybírat z úplné skutečnosti, tedy ze všeho, co zápas tvoří, nejprizmatičnější a nejživější momenty. Může hodnotit jen to, co mu autoři ukazují. I on však formuluje bleskové závěry. Formuluje je na základě svých znalostí, svých zkušeností i toho, co na obrazovce vidí a co až dosud na něj viděl. Zároveň však své závěry konfrontuje s názory autorů. Zjišťuje-li, že jejich soudy jsou logické, že odpovídají skutečnosti (jak ji sám vidí), získávají autoři u něho autoritu. To však neznamená, že divák musí s jejich názory vždy plně a trpně souhlasit. Má-li pocit, že skutečnost a závěry autorů jsou ve shodě, přijímá je jako vážnou *hypotézu*, podle níž i proti ní lze stavět vlastní závěry.

Shledá-li naopak, že výběr záběrů, poznámky glósařa a celková skladba jsou nejisté, snaží se od nich oprostit a vyvozuje závěry na vlastní pěst. Z takového vztahu k dílu má však divák pramaly užitek.

Setká-li se však divák s tím, že se autoři dopouštějí chyb přes vnitřní logiku, kterou dílo odhaluje, že své názory, vzdor tomu, že je utvářeli odpovědně a bystře, pod vlivem vršících se faktů pozměňují, neztrácí v reportáž důvěru. Vždyť i on sám se za časté přistihne při nesprávném odhadu. Předpokladem takové „pracovní“ součinnosti s úsilím reportérů je, že autoři neustále setrvávají na určitém objektivním stanovisku vůči jevu.

Vidíme, že mezi dílem a divákem vzniká odstup, *rampa*. Tento předěl se jeví tak opodstatněný, že ho divák nechce zrušit. Přijímá ho jako samozřejmost. Jsou-li zachovány podmínky objektivnosti, *rampa* způsobuje plodné a podnětné napětí mezi divákem a dílem. Z něho se rodí divákův silný a bezprostřední zážitek, dojem, že „skutečně vidí zcela určitý zápas“.

Ve skutečnosti tedy divák nenazírá zápas přímo, nýbrž prostředkovaně. Dílo je jakýmsi hranolem, v němž se paprsky vycházející z původní skutečnosti rozkládají, lámou a teprve pak přicházejí před divákovy smysly.

Vtravý dojem, že na obrazovce sledujeme zápas přímo, že jsme mu přítomni, že jsme „v něm“, je tedy jen zdáním. „Vidíme“ ho, protože nám ho v podobě obrazu sdělují autoři, kteří zápas sledují přímo. My sami zápas přímo vidět nemůžeme. Pro nás je originál umístěn „za zdí“. Autoři se dívají za tuto zeď. Vzniká tedy publicistická forma teichoskopie, dívání se za zeď.*)

S teichoskopii se setkáváme při vnímání každého publicistického díla. Publicista nám sděluje, popisuje a hodnotí jev, který vidí on, nikoli však my. V tiskové nebo ve filmové publicistice se tento ideální odstup, vytvořený hodnocením skutečnosti, slučuje s materiálním odstupem, časoprostorovým; tisk nám přináší hned ráno zprávu o tom, co se sběhlo včera večer, film o ní referuje až za týden. Prímý televizní přenos časový odstup vylučuje. K podobně „čistě“ teichoskopii, jako u přímého televizního přenosu dochází jen u přímého vysílání rozhlasem. Srovná-li však reportáž zápasu v rozhlasu a v televizi, snadno zjistíte, že i rozhlasová se vůči televizní o něco opožďuje. Zpoždění tu zavinuje proces reportérova hodnocení.

Ve skutečnosti se každé publicistické dílo vždy snaží ideální odstup zbavit vlivu odstupu materiál-

*) Teichoskopie je termín známý již z antického divadla. Označuje situaci, v níž dramatická postava na jevišti líčí jiným dramatickým postavám na jevišti a zároveň divákům v hledišti nějaký děj, který se odehrává mimo jeviště a který může vidět jen ona. Například v Kolárově hře „Pražský žid“ líčí hlavní postava průběh popravy českých pánů na Staroměstském náměstí, na kterou se dívá oknem. Je to tudíž postup, včleňující do hry na pevné scéně děje, odehrávající se simultánně mimo ni.

ního. Proto publicisté zápasí o pohotovost a rychlost sdělení. Při reportáži jim jde ještě i o to, aby postřehy, které zachytili v průběhu vlastního dění, neztratily v době, kdy čekají na uveřejnění, svěžest.

To, co nazýváme ideálním odstupem, vzniká ztuhováním soudů a úsudků o dílčích akcích v hlavách jak autorů, tak diváků. Ač tento odstup existuje ideálně, v myslích lidí, přesto reálně působí na diváky. Čím hutnější je zobecnění, tím větší je vzdálenost mezi skutečností a divákem a tím napjatější je i jejich vzájemný vztah. Bez tohoto napětí, bez odstupu od syrové skutečnosti by nebyla publicistika možná. Bez ideální teichoškopie by neměly pro diváka význam ani televizní snímky, pořizované přímým vysláním událostí. Jejich syrovost, subjektivní nahodilost a útržkovitost by ho odpuzovala.

ABSOLUTNÍ REPORTÁŽ

Všechny vývoody televizních reportérů o hře, zveřejňované během jejího trvání, jsou *hypotetické*. Autoři neznají celý průběh a *všechny* vlivy, které se do konce hry objeví.

Stejně hypotetické jsou i vývoody diváků, přihlížejících přímému přenosu. V teorii informací se říká, že jde o množství značně pochybných informací. Informace jsou však z hlediska zaměřeného procesu tím cennější, čím jsou pochybnější. Pochybná informace totiž rozehrává během své realizace nesmírné množství podnětů, zvrátí a dílčích objevů, stimuluje myšlení i cítění.

Tato skutečnost se v přímém televizním přenosu významně uplatňuje.

Předpokládejme, že autoři vysílání dobře rozumějí problematice sportu i konkrétního zápasu, že své znalosti umějí pohotově, bleskově aplikovat na živé momenty hry a že své soudy dovedou jasně, podnětně

vyjadřovat postojem kamery, optickou kresbou, úhlem záběru, zvuky a skladbou. Přesto jejich dílčí soudy nebudou nikdy zcela přesné a hlavně definitivní. Rovněž bude nezbytně docházet k nepřesnému vyjadřování.

Autoři se budou například domnívat z určitého úseku hry, že hráč X je výjimečně dobrý. Svůj názor vyjádří a s ním i přesvědčení, že hráč bude dobrý i nadále. Náhle však zjistí, že jeho útočnost ochabuje, káže se snižuje, že začíná být nervózní. Musí tedy svůj výrok opravit. Bylo jejich hodnocení nesprávné? Možná, že bylo, jak se z dalšího průběhu ukazuje (hráč se neukázněně zbavoval sil); možná, že bylo správné — důvodem hráčovy změny je nějaký vnější, náhodný vliv, který se vyskytl až během hry. Ať tak či onak, jejich hodnocení nebylo úplné, jak se zprvu zdálo. Je dlužno je opravit nebo doplnit, tedy v každém případě nedostatek napravit, a to na základě chyb, jichž se autoři dopustili (tzv. regulace pomocí chyb).

Rovněž diváci si utvořili nějaký názor na hráče X. Ovšem jejich postavení je odlišné: analyzují a hodnotí hru podle již vybraných částic zápasu, které jim autoři vysílají. Jejich soudy a úsudky budou tedy jiné. Za předpokladu, že divák i autoři mají stejně dobré postřehy a znalosti, budou se sice jejich názory v zásadě shodovat, avšak divákovy budou intenzivnější a tudíž krajnější a riskantnější, protože jsou vyvozovány z již vybraného, tedy zúženého materiálu.

Hodnocení autorů a diváků bude interferovat, někdy půjdou v přímém protisměru, jindy se budou více či méně shodovat a posilovat atd.

Vývoj přímého přenosu postupuje tedy vpřed dílčími soudy, které se postupně mění, opravují, zpřesňují, zavrhují, staré střídají nové atd. Je to, jak zjišťujeme, velice zvláštní, modulovaný a mnohsměrný pohyb. Pohyb — a to je vrcholně významné —

který směřuje k výsledku do *poslední chvíle nejistému*.

Neznalost výsledku během vysílání, spojená s názorovým vlněním, vytváří právě podmanivé kouzlo bezprostředního přenosu. Vyvolává a neustále znovu a znovu živí, posiluje a obnovuje v divákovi pocit, že se před ním, právě teď a souběžně s jeho životem rodí něco nového. Z tohoto procesu sálá na diváka horký dech živoucího života.

Přímý přenos nepřekládá tedy divákovi „syrovou skutečnost“, ani její dubletu či nápodobu nebo nějaký její zlomek, ale především sám poznávací postup, urputný boj lidí o poznání skutečnosti. Úsilí o předstížení skutečnosti lidským myšlením i intuicí. Předkládá mu je a rozvírá v prvním, ještě neupraveném, nahém stavu.

Pro vyjasnění problému uvedeme srovnání s filmem. Natáčí se reportáž z fotbalového zápasu. Filmoví kameramani snímají podobnou metodou, jako kameramani televizní; okamžité dílčí postřehy a soudy vyjadřují opticko-akustickými záběry. I oni se zmocňují skutečnosti a odhalují její smysl nasepo. Neznaří celý průběh, neznaří výsledek. I oni se mylí a své omyly napravují.

Natočený materiál se dostane na stříhačův stůl. Stříhač se však mezitím již dověděl vše o průběhu události i o jejím výsledku. Zná často i širší důsledky události. Zná i názory o ní. Své poznatky pocho-pitelně využije pro skladbu díla. Zdůrazní rysy následků v jejích příčinách. V akcích osvětlí ty charakteristiky, které přímo a jasně souvisí s celým průběhem i s výsledkem události.

Filmový stříhač nekoncepce snímek primitivně. Může samozřejmě vědomě, rafinovaně charakteristické rysy události jen naznačovat, odhalovat je například ap. Nemůže však potlačovat to, co ví, nemůže si hrát na nevědomého. Vždyť ani divák v době, kdy vidí film, není pravděpodobně neinformován o prů-

běhu, rázu a výsledku akce. Stříhač by tedy s předstíranou nevědomostí u něho neuspěl. Naopak, právě proto, že smysl a strukturu události již zná, stříhač musí vést diváka k daleko hlubšímu proniknutí a pochopení částí i celku události, než jakého je schopen divák. Zároveň však je nutné, aby filmová reportáž působila jako reportáž, to jest jako bezprostřední, svěží, v jistém smyslu naivní svědectví o průběhu zápasu. Stříhač se proto snaží vytvářet dílo tak, aby jeho skladbou pronikala hypotetičnost záběrů a zá-berových sledů, kterou jim vtiskli kameramani, protože je natáčeli „naslepo“. Podtext takového snímku říká asi toto: „Situace vypadala v onom okamžiku takto. Zdálo se, že směřuje tímto směrem. Všimněte si však tohoto zdánlivě nevinného rysu, kterého by si nikdo, kdo by neznal celý průběh, nevšiml: ten je zárodkem nečekaného zvratu ve vývoji!“

Přímý televizní přenos syrové události vytváří celkový obraz jevu postupně, krok za krokem, jak jeho částice připlavuje čas před smysly a kamery tvůrců. Vytváří jej dílčími soudy autorů, které nejsou zatí-ženy předvídavou znalostí budoucnosti. Jsou „nahé“ a mají dojemné kouzlo omezenosti. Strhují však svou vášnivou, tisíckrát zrazovanou a vždy znovu rehabi-litující vírou člověka v předvídavost rozumu; vírou, že rozum je schopen vývoj věcí předběhnout a za-skočit. V této hrdosti na sílu rozumu je však zároveň i pokora před faktem a jeho logikou, kterou člověk objeví až dodatečně a před níž se nakonec vždy skloní. Neohlíží se přitom na skutečnost, že tím budou otřeseny jeho dosavadní jistoty a zraněna jeho ješitnost.

Ve srovnání s tím je filmová reportáž — „přímý filmový přenos“ (avšak podobně i „přímý přenos“ literární nebo nakreslený) — vysoce prostředkovaná. Bezprostřednost a syrovost dílčích postřehů, které reportér zaznamenává filmovou kamerou, písmem nebo náčrtem během vývoje jevu, je nezbytně při

definitivní úpravě pro zveřejnění poznamenaná vlivy dodatečné autorovy znalosti průběhu celé události, jejího výsledku i širších faktů, které událost vysvětlují. To na jedné straně ubírá filmové, literární či kreslené reportáže svěžest naivity a magii právě se rodícího okamžiku, na druhé straně jí však dává pevnou vazbu, hloubku úsudku a váhu definitivnosti.

Ve srovnání s těmito běžně známými formami (s výjimkou rozhlasu) je přímý televizní přenos „absolutní reportáž“.

SYSTÉM

Sledování vyvíjecího se děje a hodnocení jeho jednotlivých momentů, jak je vývoj události přináší, vyžaduje analýzu nepřetržitého proudění. Autoři „skáčí do proudu“ a zachycují některé jeho momenty, které považují za podstatné.

Samozřejmě, že analýza vyžaduje syntézu, v níž se objektivní hodnota oddělených částic uplatňuje a tedy i odhaluje. Právě tak se autorovo hodnocení jednotlivých částic jejich skladem ověřuje. Buď se potvrzuje, že bylo správné, nebo nesprávné.

Označil-li autor v proudu dění za důležitý moment A, musí nalézt jemu příslušný moment B, do něhož akce A vplyne a v němž se uplatní. Moment B tedy zpětně potvrdí hodnotu A. (Nebo dokáže, že jsme ji špatně odhadli.) Ať dospějeme v takové řadě navzájem se vztahujících momentů ke kterémukoli z nich, například k D nebo k N, vždy se nám musí celá předešlá řada při zpětném pohledu ukázat jako jednotlivá, souvislá, protože se všechny její momenty vzájemně podmiňují.

V „nepřímé reportáži“, například filmové, jejíž skladbu provádíme se znalostí průběhu a výsledku akce, nalézáme moment B nejen podle toho, kam — jak se v první chvíli domníváme — směřuje moment

A, ale i podle nám již známé, tedy pro nás minulé, avšak pro toho, kdo přímo pozoroval akci A, ještě budoucí dráhy akce A—B—C—D atd.

V „absolutní reportáži“ je to ovšem velmi nesnadné. V ní neznáme budoucnost A. Proto v ní neobjevíme moment B jen z pozorování momentu A, ale zároveň z pozorování širšího okolí, tedy celé dosa-
vadní akce, jejíž složkou je moment A. V tomto okolí se totiž může vyskytnout jiný moment, například P, který na A zapůsobí a jeho zaměření změní. Samozřejmě, že se může takových momentů, které změní trajektorii A, vyskytnout současně víc. Rovněž je možné, že na vývoj A zapůsobí i moment, který je uvnitř A, je jeho částí (moment Q).

Například hráč X (součást momentu A) má otevřenou cestu k brance. Útočí na ni a již se připravuje k střelbě. Avšak v poslední chvíli mu akci zmaří hráč Y (součást momentu P). Nebo mu ji zmaří jeho vlastní vnitřní nejistota (moment Q). Náš odhad hráče X a situace A, vyvozený před nástupem momentu P nebo Q, dozná změny: buď se posílí, nebo oslabí. Výsledek se projeví v momentu B, to jest v příznačném momentu, následujícím po A jako jeho důsledek. V obrazu události je velmi důležité správně odhadnout moment B, pokud ho lze předpokládat; je třeba ho nalézt a zřetelně zpodobit.

Pohotovost orientace autorů v události, jejíž průběh je nejistý, je samozřejmě obtížná. Zvláště, jde-li o akci velmi rychlou a mnohočlennou a pracuje-li se s tak těžkopádným a náročným registračním zařízením, jako je kamera. Přitom je třeba, aby autoři měli neustále na paměti, že jde o zobrazení celé události, nikoli jen některých akcí nebo dokonce jen některých hráčů.

Čím pohotovější a bystřejší je orientace autorů, tím účinnější je celé dílo. Nikoli snad proto, že by docházelo k menšímu počtu chyb a tedy i oprav a zpřesnění. V dobrém zápasu je tolik nahodilostí,

které v prvním okamžiku vypadají jako rozhodující, že nelze každý moment odhadnout správně. Ostatně není ani co stát o příliš přesný odhad každé dílčí situace. Dává-li událost během svého vzniku možnost příliš přesných soudů, není poutává a divák z ní málo získá. (Proto nesmějí být kameramani necitliví k pestrosti a k svérázu průběhu události a nesmějí se vzdávat záznamu i v okamžicích na první pohled pochybných.)

Pohotovost a bystrá orientace v dění je proto důležitá, že udržuje narůstající obraz v *určitém systému*,*) což divákovi umožňuje setrvávat na pevném názorovém stanovisku a soustavně hodnotit rozvoj události, jak mu je obrazovka předkládá. Tápou-li autoři, mění tím i divákovo stanovisko, takže jeho soudy a úsudky o události nemají jednotící perspektivu.

Systematičnost díla závisí ještě na dalších činitelích, z nichž základní jsou tyto: *objem námětu, grafice a struktura* zobrazení.

OBJEM NÁMĚTU

Objem námětu určíme, vytkneme-li si předem hranice látky, prostoru a času, v nichž budeme snímat.

Námětový objem tématu „fotbalový zápas“ může být různý: objem zápasu našeho mužstva v Chile může tvořit jen hra na hřišti, nebo hra i reakce publika na tribunách, nebo kromě hry trénink našeho mužstva, jeho volné chvíle, město, v němž se zápas

*) Protože budeme užívat pojmu systém, soustava, popřípadě řád častěji a v důležitých souvislostech, důležito je zpřesnit: systém tvoří vymezený počet proměnných hodnot, které na sebe vzájemně působí. Engels říká, že systém je „způsob dočasného řešení rozporů“, který se mění, jakmile se objeví nové poznatky o jevu, nebo jakmile se dosavadní rozpor změnil v kvalitativně jiný. Řád vzniká uvnitř vymezeného systému nutným průběhem vzájemných vztahů mezi hodnotami.

koná, země, v níž se koná, cesta mužstva do této země a zpět.

Objem běžné filmové reportáže domácího fotbalového zápasu uveřejněné v týdeníku tvoří většinou hra na hřišti a reakce diváků.

Objemem přímého televizního přenosu bývá jen hra na hřišti.

Objem může být ještě užší. Například charakter jednoho z mužstev nebo charaktery některých hráčů či jen jednoho z nich, nebo chování našich diváků na hřišti, eventuálně na hřištích.

Objem díla je třeba vždy předem vymezit a pak ho důsledně dodržovat. Mění-li se nazdařbůh během narůstání díla, ztrácí obraz vnitřní vazbu. Hodnoty jednotlivých složek se nekontrolovatelně mění a stávají nesouměřitelné.

Snímáme-li hru hráčů, vyvozuje divák logiku dění jen z chování dvaadvaceti hráčů (k nimž nejčastěji přistupuje jako další členek soudce, někdy také počasí ap.). Vmísíme-li do hry hráčů diváky, rozšiřuje se zobrazované pole o velmi složitou soustavu hodnot. Nezná-li je divák a nemůže-li je poznat, díky kusému zobrazení publika na obrazovce, jeho pronikání do problematiky hry je značně narušeno.

Autor filmové reportáže považuje za celek hry většinou hru a diváky. Může si to snadno dovolit, protože když provádí skladbu, zná již průběh a výsledek hry a může tudíž určitě rysy hry vyjadřovat i na reakcích diváků. Využívá záběrů na diváky rovněž jako „prostrhů“, aby jimi proložil dva záběry ze hry, které se neváží (například jsou-li dvě části jedné akce natáčeny z téže vzdálenosti, z téhož zorného místa i týmž objektivem), nebo aby vypustil akci, která není pro obraz zápasu významná. Pokud ovšem považuje snímky publika jen za „prostrh“, které mu umožní zcela mechanicky záběry z hřiště vázat a obraz zkracovat, nepřidává jimi nic k hodnotě díla. Naopak, citelně ji snižuje.

Autoři přímé televizní reportáže užívají záběrů na diváky jen zřídka. Základní objem přenosu tvoří hra na hřišti. Jsou k tomu vedeni, ba nuceni podmiňkou *simultánnosti* vnímání obrazu a trvání jevu.

Představme si, že by do plynulého toku snímků z hřiště byly nápadně často vkládány záběry diváků na tribunách. Divák u obrazovky by byl rozladěn, protože by měl dojem, že mu mohlo v době, kdy vidí publikum, něco na hřišti uniknout. Při sledování filmové reportáže tento dojem nemá.

Filmový snímek je vysoce koncentrovaný obraz události. Dobře vybudovaná filmová reportáž může podat i za jednu minutu účinný a hodnotný obraz celého fotbalového zápasu. Strihač zná průběh a výsledek události. Proto je schopen vykreslit anatomii události v nejzásadnějších rysech, aniž zanedbá požadavek jedinečného vyjádření, to jest, aniž vyloučí ze snímku pestré, svérázné momenty.

Přímý televizní přenos podává obraz události in extenso. Divák usedá k televizoru proto, aby mohl podrobně sledovat celý vývoj události během jejího zrodu. Za běžných okolností je jádrem fotbalového zápasu hra na hřišti. Tu *musí* divák vidět neustále, protože v procesu zrodu události, o jejímž skutečném průběhu a výsledku předem nic definitivního nevíme, je teoreticky každý moment stejně důležitý. Prokládá snímky jiné látky (jiné soustavy), znamená zbavovat diváka možností kontinuálně hodnotit a soudit. Proto je divák přímého televizního přenosu ze všeho nejvíce citlivý na stabilitu objemu. Lpění diváka na látce hlavního motivu jde tak daleko, že se často vydrží dívat na hřiště, i když je hra přerušena. Citliví autoři mu v tom vyhovují. Například zaměřují kamery na zraněného hráče, ležícího na hřišti, na to, jak se kolem něho scházejí spoluhráči, lékaři atd. Na obrazovce je detail (D) nebo polodetail (PD) značně statického výjevu. Trvá několik vteřin, ba i minut.

Kamera se ani nehne. Divák se vydrží na snímek dívat, protože to, co na něm vidí, je částicí události, v níž se sice zastavil vnější pohyb, avšak nikoli vývojový proces.

Při přímém televizním přenosu divák citlivě reaguje nejen na to, aby nebyly překročeny hranice daného objemu, ale i na to, aby náplň objemu nebyla ochuzována, aby se z ní nic neztratilo. V takovém vztahu k dílu nejde ani tak o vlastní divákovu vůli, ale o trpný stav — divák je objemem vězněn.

O vnímání filmové reportáže je známo, že při něm divák v zásadě nelituje toho, co neviděl. Totéž platí i o složených novinářských útvech, například o filmovém týdénku. To, co v reportáži nebo v čísle týdénku není, divák nepostrádá za předpokladu, že mu dílo podalo ucelený a vnitřně naprosto logicky spjatý obraz soustavy jevu, ať už v reportáži dejme tomu fotbalového zápasu, nebo v týdénku profilu týdne či jiného období. (Tedy v zásadě: vynechá-li reportáž nebo týdeník nějaký fakt, který se během zápasu nebo týdne udál, o němž se lidé dověděli a který se jim vtiskl do paměti, považuje to divák za nedostatek. Ovšem k tomu dochází jen v případě, že vynechaná částice byla skutečně důležitým rysem události nebo týdne. Jestliže ji autor díla vynechal, pak skutečně nepodal úplný obraz jevu.) Proto divák nepostrádá v reportáži ze zápasu branky, které se reportérům nepodařilo zachytit.

Při vnímání přímého televizního přenosu je tomu zcela jinak. Při něm je divák okamžitě rozladěn, neukáže-li mu kamera zdroj nějakého hluku, který slyší z reproduktoru televizoru, nebo příčinu vzrušení (diváci pískají, divák neví proč ap.). Na první pohled je to projev neukojitelné divákovy zvědavosti. Ve skutečnosti však jde o něco vážnějšího: divák je sám před sebou odpovědný za své hodnocení zápasu, protože toto hodnocení je, jak jsme si ukázali, jeho soubojem s autory. Při tomto souboji je v sázce divákov

čest i sebevědomí. Nemůže tedy připustit, aby mu bylo něco zatajeno, protože všechno, co se při zápase odehraje, má teoreticky vztah k jeho významu a může mít vliv na hodnocení. Divák se tudíž pídí po každé podrobnosti a zároveň cítí, že je na každé podrobnosti závislý. Ve vyhrocené zvědavosti se tedy projevu jakýsi horečný stav divákova pudu sebezáchovy.

Při přímém přenosu se samozřejmě může stát, že hlavní látka tématu se proloží látkou jinou. Například do přímého přenosu vojenské přehlídky 9. května se v určité chvíli zapojí přímý přenos ze vzdáleného letiště, kde startují letadla, která za chvíli polétí nad místem přehlídky. Vloží-li se tento výjev do proudu přehlídky ve chvíli, kdy divák může předpokládat, že nic významnějšího nenastane, uvítá ho. Takové proložení hlavní látky látkou vedlejší vytváří rozvitý objem (rozvitý námět): k hlavní látce se přidruží vedlejší, která však s hlavní organicky souvisí.

Do přímého televizního přenosu zkoušky na operu „Psohlavci“ v Národním divadle v Praze vložil režisér M. Lang předem na film natočenou sekvenci o tom, jak se vyrábějí dekorace a kostýmy pro představení v Národním divadle. I v tomto případě šlo o rozvitý objem, protože zhotovování dekorací a kostýmů podmiňuje zkoušku na jevišti.

Tyto dva příklady se však od sebe liší v dosti významném momentu: v prvním případě se rozvíjející článek — start letadel na vzdáleném letišti — odehrává současně s přehlídkou i s divákovým vnímáním. Rozšíření je tedy předmětné (obsah, tj. přehlídka je rozšířena o letadla) a prostorové (letiště jsou vzdálena), kdežto časový rozměr se nemění. V druhém případě k předmětnému a prostorovému rozšíření přistupuje i časové: dekorace a kostýmy se vyráběly jindy, před zkouškou. V našem případě nezáleží na tom, kdy se tyto věci vyráběly, zda dávno před zkouškou nebo krátce po ní. Časová vzdálenost

je tedy „neutrální“. Mohlo by ovšem jít i o časovou vzdálenost funkční: například kostýmy a dekorace se zhotovovaly na poslední chvíli, takže zkouška byla ohrožena. Avšak ať šlo o čas „neutrální“ nebo určitý, byl to vždy jiný čas než ten, v němž probíhala zkouška a v němž ji diváci vnímali. V takovém případě si musí televize vypomoci předzáznamem, světelným či magnetickým nasnímáním předchozí události. Snímek pak režisér vloží do živého, přímého vysílání.

Na první pohled jde o operaci docela banální: živý snímek se proloží filmem a diváci...

A tu právě stojíme před jádrem věci: diváci nic nezpozorují? Nebo budou na pochybách? Nebo to bude divákům lhostejné?

Taková operace zdaleka není banální. Považme jen, že mrtvý záznam jevu se vkládá do živého snímání. Výsek vývoje života, umrtvený filmem nebo magnetoskopem, se vkládá do živoucího výseku života, minulost do současnosti, mrtvý čas do živého času!

Pro všechny umělecké a publicistické obory, které až dosud známe, platila a platí zásada, že divák nezajímá, jakým způsobem byl obraz vytvořen. Lépe řečeno způsob, jímž bylo dílo či jeho části vyrobeny, není pro vnímajícího významný. Nic nepřidává k pochopení díla ani nezvyšuje jeho emotivní sílu — jeho znalost spíše vnímajícího rozptyluje. U televize však poprvé vystupuje v určitých případech způsob výroby jako prvek smyslotvorný a emocionální. Samozřejmě, divákům lze zatajit, že část díla, které právě vnímají, byla nasnímana jindy a včleněna do živého vysílání ve zmrtnvém stavu. Je však třeba uvážit, zda by otevírané příznání dílo neobohatilo. V případech, k nimž patří živé vysílání z divadla, proložené předzáznamem výroby dekorací, tomu tak skutečně je. Pro diváky, kteří se dovědí, že živý přenos byl přerušen přenosem záznamu, získá obraz zvláštní hloub-

ku, vyklene se do času i do prostoru, význam současnosti se zvýší protikladem s minulostí. Ovšem k vyvolání takové reakce u diváka je zapotřebí, aby autoři odlišnost obou poloh učinili divákům naprosto zřetelnou. K tomu nestačí jen slovní sdělení. Je třeba, aby předzáznam se lišil od živého snímání svou opticko-akustickou strukturou.

Při přímém přenosu nějaké komplexní události, například olympijských her, může režisér vložit do přestávky mezi dvěma disciplinami přímý přenos z tribuny. Dejme tomu, že bude ukazovat, jací lidé se sešli na tribunách, jak se chovají, jak jsou oblečení ap. V tomto případě vytvoří *zmnožený* objem (zmnožený námět); snímky diváků zde vystupují jako relativně samostatný obraz volně spojený s konkrétními sportovními disciplinami. (V předešlém případě byly články objemu těsně vzájemně spjaty a na sobě závislé.) Při zmnožení objemu musíme dbát na to, aby jeden z objemů zůstal hlavním a ostatní se k němu řadily jako vedlejší.

Představme si, že by televize vysílala v neděli odpoledne přímým přenosem několik fotbalových zápasů, odehrávajících se souběžně na různých místech. Začalo by se říkně v Praze. Po určité chvíli by byl tento obraz přerušen a vystřídán přenosem z Ostravy, pak z Bratislavy, znovu z Prahy atd. — podobně, jak to bývá v rozhlasu. S takto pojatým střídavým přenosem tří paralelních fotbalových zápasů (zmnoženým objemem) by byli diváci sotva spokojeni. Jejich nespokojenost by byla cprávně, protože by byl porušen televizní princip simultánnosti. Diváci by nemohli hodnotit ani jeden ze tří zápasů. Z každého by jim unikly momenty, jejichž důležitost by nemohli odhadnout. Diváci by si však přišli na své, jakmile by si redakce zvolila téma „nědní fotbal v ČSSR“ či něco podobného. Pak by mohli sice na různorodých látkách (zápasech), ovšem souvisle, sledovat vývoj takového odpoledne. Velmi

pravděpodobně by zorné pole diváků v tomto případě bylo tak široké, že by se do něho s užitek členily i snímky diváků na jednotlivých stadiónech i charakteristiky počasi ve stejnou chvíli na různých místech území státu.

GRADACE OBRAZU

Strmá nebo povlovná gradace díla je vytvářena tím, jak vzdálené stupně vývoje jevu klademe v narůstajícím obrazu do následné souvislosti. Vzdálenost stupňů není přímo vázána na délku trvání záběrů ani na velikost prostoru.

Vytkli jsme si před chvílí momenty A a B. Moment B je na vývojově vyšším stupni než A, je jeho následkem. Při přímém televizním přenosu můžeme přeměnu A v B natočit takto: sledujeme v D nebo PD*) hráče X, jak žene míč k bráně. Připravuje se střet. V tom do záběru vniknou nohy hráče Y, který srazí míč na stranu. Transfokátorem sledujeme letící míč za hranice hrací plochy, nebo druhou kamerou zachytíme míč, jak odlétá od X a Y za hranice hrací plochy až k místu, kam dopadne.

Jiná možnost: sledujeme hráče X v D nebo v PD, jak žene míč před bránu a připravuje se střet. V té chvíli druhou kamerou ukážeme opodál se nalézajícího hráče Y, jak se střelbitě dostane k míči a odkopne ho.**)

*) VC, C, PC, AP, PD, D, VD jsou označení pro úhly záběrů. Velký celek, celek, polocelk, americký plán, polodetail, detail, velký detail.

**) Řešení, které volím za příklad, neodpovídá nejběžnější praxi. Při snímání sportovního zápasu se většinou kamery během hry nestřídají. Užívá se nejčastěji jedné kamery, která mění úhly záběrů transfokátorem. V podstatě však změna úhlů záběrů objektivem s měnitelnou ohniskovou vzdáleností vykonává stejnou funkci, jako střídání záběrů z různých kamer. Platí to s výhradami i o publicistickém filmu. Neplatí to však vůbec pro umělecký film. Protože však chci vysvětlit gradaci co nejnázorněji, užívám příkladů běžně známých z kinu a ze složitějších televizních přenosů.

Z příkladů je patrné, že v prvním případě je akce P (nohy hráče Y) značně ztlumena, takže moment tedy dostává přímo změny v moment B. Stupeň A se značným skokem ve vývoji hry. V tomto řešení je tedy gradace strná.

V druhém příkladě přechází moment A do B přes mezičlen P (rozvinutá akce hráče Y), takže postup je ve srovnání s předešlými povlovnější.

Probíhá-li akce v kulminačních momentech A B C D E... atd., bude zajiště gradace obrazu, v němž uplatníme momenty A E I M R... atd., přikřejší než gradace obrazu, který předvede momenty A C F H I... atd.

Ve filmu lze gradaci řídit poměrně snadno; z natčeného materiálu vybereme jen určité momenty, určité stupně vývoje a stanovíme podle účelu snímku, které z nich do filmu zařadíme; zda stupně více či méně od sebe vzdálené. (Tato snadnost však přináší značné nebezpečí; příkrou skladbou kulminačních momentů může vzniknout dojem, že zápas byl velmi ostrý a vzrušený, zatímco byl ve skutečnosti nudný.)

V přímém televizním přenosu tuto možnost nemáme. V něm musíme sledovat proud dění nepřetržitě, kontinuitně. Úkolem je tento nedostatek proměnit v užitek.

Až dosud jsme mluvili jen o stupních nebo kulminačních momentech. Avšak akce se neskládá jen z nich. Mezi opěrnými body probíhá proces, který k nim vede a který je vytváří. Pro pochopení a zobrazení jevu jsou faze mezistupňů cennější než vrcholící momenty a ve většině případů tvoří daleko větší část náplně akce než momenty kulminační. Nezachytíme-li tyto procesy, neodhalíme příčiny a tudíž ani hodnotu kulminačních momentů. Nejen že nevyjádříme svůj názor na jev, ale ani neumožníme, aby si diváci mohli vytvořit vlastní názor, aby mohli za- ujmout určitější vztah k události.

I ve filmu, který může velmi svobodně zkracovat časoprostorové vzdálenosti mezi vývojovými stupni a kupit těsně stupeň k stupni, je nutné zobrazovat cestu, která k stupňům vede. Filmový režisér a střiháč, kteří by zanedbali proces přeměny nižších fází ve vyšší, vytvořili by sice obraz plný ostrých efektů, avšak jejich dílo by nezanechalo v divácích trvalou stopu. Dalo by jen povrchový efektní zážitek bez hlubších následků. Nemůže-li divák pochopit rozumem i citem, proč se co stalo, dílo neovlivní jeho život.

Nezkušení filmoví reportéři se většinou zaměřují především na branky. Domnívají se, že čím víc jich zachytí, tím úplněji vystihnou zápas. Přinesou materiál, v němž div že není víc branek, než jich bylo v zápase nastříleno. Zato ze hry je v něm jen nevýznamné torzo. Takový snímek má nepatrný význam. (Nehleď k tomu, že branka nebývá vždy kulminačním stupněm, ale mnohem častěji jeho následkem nebo příčinou, podmínkou.)

Proces mezi kulminačními body je soustavou *kvantitativních* změn, v nichž se v rozhořčeném zápasu rodí z předchozího stavu nový stav, prostě nová *kvalita*. Pronikne-li divák do logiky kvantitativní operace, získá tím možnost zhodnotit kvalitativní přeměnu. Brání-li mu autor v proniknutí (rozumem i citovým prožitkem) do kvantitativního procesu a ukazuje-li mu jen výsledky, předkládá mu k věření fakta bez důkazů. Takový postup divák odmítá, protože si při něm připadá jako slepý, hluchý a chromý, jedním slovem méněcenný.

Postup kvantitativního narůstání však není plynulý a jednolitý. Je sám tvořen řadou dílčích stavů. I ty lze za určitých okolností považovat za kvalitativní změny. Podle toho, jak nazíráme kvantitativní proces, utváříme strukturu obrazu.

STRUKTURA OBRAZU

Struktura obrazu může být hrubá a plná skoků, nebo jemná, plynulá, či modulovaná, kdy se střídá hrubá struktura s jemnou. Záleží na hledisku, z něhož sledujeme kvantitativní změny, na odstupu od nich, řekli bychom na „optice“, kterou je nazýváme. Z určitého odstupu, pod určitou „lupou“ se nám jeví proces mezi momentem A a B jako plynulý, jen slabě se vlnící proud. Z bližšího hlediska, či pod ostřejším zvětšením se nám však jeví jako bystřina, proudící mezi kameny a slapy. Proces mezi A a B můžeme totiž neustále dělit na menší a menší kvalitativní skoky.

Proces od A k B můžeme rovněž považovat jen za jednu z etap nebo zvlnění rozsáhlého kvantitativního procesu, který spojuje moment A třeba až s momentem E.

Obraz akce nemůže být ani na chvíli jednotvárný jako není jednotvárná ani sama akce. Zobrazujeme-li kvantitativní fázi vývoje, je nutno, abychom zvlášť citlivě reagovali na její vlnění, které není ničím jiným, než ztlumeně se projevujícími kvalitativními skoky této proměny.

Zobrazujeme-li kvantitativní fáze „hrubě“, jako rozsochatou linií jednotlivých kvalitativních změn, nesmíme zapomínat osvětlovat i kvantitativní přechody mezi těmito drobnohlednými skoky.

Zároveň však nesmíme ani přehlédnout, že všechny kvalitativní skoky nejsou stejně hodnotné a významné; některé mají větší váhu než jiné. Proto musíme odlišovat „mezikvality“ a hlavní kvalitativní skoky, dávat vedlejší a hlavní akcenty, čili vývojový proces jevu zobrazovat *rytmicky*. Přesným, citlivým a ovšem i podle povahy chvíle se měnícím rytmem odhalíme v jevu řád, což pomůže divákovi orientovat se v událostí, vníkat do ní a třídit i slučovat své dílčí poznatky a zážitky.

Silou přímého televizního přenosu, který nemá možnost přeskakovat fáze jako film, tedy je, že je schopen s nesmírnou svobodou, rozmanitostí i jemností zobrazovat vývoj faktu v jeho nejnevšednějších polohách. Dovede energicky zdůraznit těžce vydobytý obrat k lepšímu, pozorně sledovat, jak se v kapilárách faktu kondenzují síly, které za okamžik vyvěrou na povrch. Obraz, vytvářený přímým televizním přenosem, má schopnost reagovat s nejvyšší citlivostí a důsledností, přesně a pružně na nejkřehčí — stejně jako na nejprudší — výkyvy pohybu syrové skutečnosti. Zachycuje ji v její nevyčerpatelné živelnosti, v její nepostižitelné proměnlivosti a v neopakovatelném svérázu. Zároveň, jako rentgenovým paprskem, prosvětluje její anatomii a odhaluje její řád a logiku.

AUTOR MÉNĚ NEŽ DIVÁK

Autoři přímého televizního přenosu se musí všemi prostředky bránit, aby nepodlehli svůdným kouzlům této agogiky. Musí dokonale a v každé vteřině ovládat (nikoli však zcela potlačovat) své subjektivní vzruchy a záliby, které v nich vyvolávají vnější okamžité projevy události. Svou vnímavost pro formální podněty, prýstící z hmoty jevu, i svou dovednost v ovládání výrazových prostředků a postupů musí důsledně podřizovat hlavnímu a jedinému cíli své tvorby, totiž pronikavě *pravdivému* zhodnocení události.

Ojedinělou zvláštností přímého televizního přenosu je, že k nejrealnějšímu, k nejucelenějšímu a k nejdefinitivnějšímu hodnotícímu úhrnu nedocházejí autoři, ale diváci.

Při přímém přenosu je divák v nesporné výhodě před autory: Autoři jsou nuceni vnímat živý celek a víc než celek, i širokou atmosféru kolem něho. Jsou přímo vystaveni chaotickému působení syrové sku-

tečnosti. Jejich pozornost je zatěžována starostí o ovládání přístrojů a tím, aby co nejpřesněji usku-tečnili autorský záměr. A přitom všem jsou především zavázáni bleskově odhadovat měnící se situaci a po-dle svých odhadů formovat snímky.

Naproti tomu pozoruje divák snímky v klidu, v zá-tiší a v bezpečí domova. Původní skutečnost vnímá prostřednictvím vizuálně-auditivní soustavy, která mu na obrazovce předkládá již výběr, v němž jsou vztahy a procesy zesíleny, zhuťnuty, protože jsou uvězněny ve vymezeném rámu záběrů. Toto zvýhodněné posta-vení diváků je oprávněné: vždyť každý tvůrčí akt je svého druhu darem veřejnosti.

Tento dar však nesmí být úplatkem. Divák si ho ovšem musí vykoupat. V našem případě si ho vyku-puje tím, že usedne z vlastní vůle a nezávazně před televizor, aby se „na to podíval“. Tu je však zaskočen a nelítostně stržen dílem do intenzivního a mnoho-stranného duševního procesu, z něhož se může osvo-bodit jen s nesmírným úsilím za předpokladu, že je dříve dobré.

Podněty z obrazovky strhnou totiž jeho smysly, rozum i cit k nezastavitelnému procesu, v němž se musí osvědčit jejich schopnost a jejich pohotovost. A co nejhoršího: v tomto druhu vnučené rozkoše činí divák závěry téměř úplně bez autorského zobec-ňujícího přispění, sám a na vlastní odpovědnost. Vý-hody domácího vnímání přímého přenosu, to jest díla, které se právě rodí, jsou tedy dobře zaplacený náročností divákovy morální zkoušky a riskantností jejího výsledku.

Zároveň však právě toto přenesení hlavní odpo-vědnosti na diváka, doprovázené závažným během drobných faktů, žárlivě oddalujících vylustění svých hádaneček, faktů, které se již nikdy nebudou opako-vat, je hlavním živným pramenem onoho magického kouzla přímého televizního přenosu, jakému se lidé až dosud nemohli oddávat.

SKROMNOST TELEVIZNÍ KAMERY

Srovnáme-li film s přímým televizním přenosem, shledáme, že v televizi vidíme tvář skutečnosti velmi bezprostředně. Je podána jaksi čistší (nikoli v tech-nickém provedení, ale psychologicky) i prostší for-mou než ve filmu.

Filmový snímek a celá textura filmu je složitější proto, že ve filmovém díle má kamera (spolu s ostat-ními, jí přiřazenými prostředky: světlem, vlastnostmi citlivé vrstvy filmu, některými triky) velmi aktivní úlohu. Mezi výraz předfilmovacích prostředků (lidí a věcí před kamerou) a diváka se velmi aktivně vsou-vá soustava filmovacích prostředků, výtvarné řeči kamery. Filmová kamera je zde především proto, aby registrovala viditelný svět. Svým „světlopisem“ se však také sama vyjadřuje. (Někdy až přespříliš, jako by se chtěla za každou cenu prosadit.) Předfilmovací skutečnost vystupuje ve filmu více či méně (v repor-táži nejméně) jen jako syrový materiál či polotovár, který se stane hotovým teprve když projde pásmem vlivu kamery, v němž se změnil. Zásah kamery a je-jího příslušenství si osobuje právo vykonávat hned několik významových funkcí a dovršovat značně autokratickým způsobem tvůrčí proces.

Tak například pohled na postavu má jistě ele-mentární funkci oznamovací a zpodobující. Ta je však v takovém pohledu ze všech nejslabší. Daleko rozhodněji se záběrem prosazuje funkce názorová (člověk je panovačný ap.) a funkce emocionální: snímek vyprovokuje divákův dojemový vztah k po-stavě (například vyvolá pocit nadvlády, síly, útlaku ap.). Stejně vlivnou moc má osvětlovací systém, op-tická kresba, pohyby kamery atd.

Samozřejmě, že předfilmovací látka — tedy v hra-ném filmu herci, dekorace — musí poskytnout této rozplánavosti kamery místo. A je stejně samozřejmé, že prostor pro tvůrčí rozmach kamery musí již být

vyhrazen v dramaturgickém základu filmu, ve scénáři — ba i v scénaristově volbě svyžetu a látky, tedy charakterů (postav) a prostředí, které se dostanou před kameru.

Předfilmovacímu výrazu — například hereckému — musí chybět do úplnosti něco takového, co doplní kamera; musí mít takový stupeň podnětné přechodnosti, který právě vyhoví kameře a který zároveň přiměje systém výrazových prostředků kamery k určitému výkonu. Je-li však herecký projev úplný jako na divadle, pak takto ukončený výraz předfilmovací matérie je natáčením zmrzačen, protože kamera i s ním zachází jako by byl výrazem nehotovým. Docílí-li však režisér mezi soustavou předfilmovací a filmovací napjatou souhru, dá snímkům velice účinný, nenapodobitelný, specifický filmový výraz.

Jak tomu však je, když kamera natáčí dokumentárním způsobem nelícenou, primární skutečnost? Přece nelze oklešťovat projev sportovce při výkonu, projev státníka na tribuně, běh stroje nebo hýřící bohatost přírody jenom proto, aby si kamera přišla na své!

V těchto případech musí kamera ustoupit, chce-li se uplatnit.

Věci mívají často svou výraznou výtvarnou působivost, takzvanou přirozenou fotogeničnost, nebo ji získávají zvláštním osvětlením či prostým rakursem (pohledem či nahlédem, snímáním v pohybu). Dostává se k divákovi bez zvláštního kameramanského úsilí. Jestliže dokumentárně natáčející kameraman přirozenou fotogeničnost věcí správně neodhadne a snaží se jim dodat výtvarnou působivost umnými kameramanskými zásahy, může účín snímků snížit a tím deformovat jejich smysl. Stane se, že záběry, sekvence nebo díly filmu či celý film sklouznou do jakési pseudopoetické polohy, odvádějící diváka od reality věcí, kterou má dokumentární film dokumentovat.

Podíl osobitého přínosu dokumentární kamery do

díla se řídí vlastnostmi natáčené látky a druhem či žánrem filmu. Všeobecně řečeno, v populárně vědeckém filmu je větší, než v novinářském dokumentu. Filmová kamera je nejskromnější a nejméně okázalá v filmech reportážních nebo instrukčních. Ještě méně se však projevuje v přímém televizním přenosu. Divák u obrazovky má dojem, že mezi ním a prostým, primárním záznamem skutečnosti není žádný osobitý přetvářecí či dotvářecí proces. Zdá se mu, jako by se činnost televizních kamer projevovala v tom, že čistí vzduch mezi divákem a tím, co běží na obrazovce. Zásluhou kamer je, že se na obrazovce jeví věci a lidé nadmíru konkrétně a věrně. Mezi nimi a divákem není ona složitá atmosférická vrstva, kterou ve filmu vytváří optika kamery, osvětlení, vlastnosti citlivé vrstvy materiálu, triky.

Toto prosté či oproštěné snímání lidí a věcí v televizi si diváka podmaňuje. V televizi divák chce a potřebuje vidět strom jako ve skutečnosti, ba ještě lépe, bezprostředněji než ve skutečnosti. Televize se nemůže opírat o emotivnost *vzhledu*, formy věcí, zdůrazňované kameramanským zásahem a kombinacemi forem, jako je to běžné ve filmu. Emoce vyvolává v televizi jen člověk před kamerou. Z něho se šíří na věci, které ho obklopují, radost či smutek, patos, poezie.

V přímém přenosu může divák postřehnout ze známové techniky a ze stříhové skladby jen ty nejzákladnější postupy: změny záběrů, vznikající změnami stanoviště (střídáním kamer, z nichž se vysílá) a změnami velikosti úhlů záběrů, patrných buď při velmi ostrém stříhu nebo při pohybu kamery či při užití transfokátoru. Čím strídmeji je však použito těchto výtvarných a skladebných projevů (ovšem až do určité spodní meze), a čím jsou méně brutální, tím lépe pro televizní vnímání. Mnozí televizní režiséři a střihači se domnívají, že vícečetný, značně proměnlivý jev vyžaduje větší počet záběrů, zvýšenou

rychlost jejich střídání a určitou tvrdost v jejich použití. Jiní zase usuzují právě opačně. Je-li jev volný a prostý, je třeba ho „rozhybat“ častou změnou zorných stanovišť, střídáním směru pohledů i střídáním záběrů zblízka a zdaleka. Televiznímu divákovi však daleko více vyhovuje setrvat delší dobu na jednom stanovišti nejen proto, že taková stabilita odpovídá stabilitě jeho domácího křesla, ale zároveň i proto, že z jednoho zorného bodu může nesmírně citlivě a soustavně vychutnávat kouzlo přítomnosti jevu a může nerušeně sledovat všechny podrobnosti rozvíjejícího se dění. Pohnutky ke změně pohledu přijme jen tehdy, jsou-li provedeny s největší rozvahou ve prospěch zřetelnosti pozorování.

V přímém přenosu neplatí žádné odvážené optické a světelné ornamenty, triky (kromě oznámení v ploše snímku), které jsou účinné ve filmu. Pro televizní vnímání přímého přenosu nejsou výhodné umné skladné operace jako rapidmontáže, dvojexpozice ap., které ve filmu plní úkol buď emotivního vzruchu nebo extenzivní informace. Nejsou pro ně vhodné ani sémanticky posunuté výrazy, metafory nebo synekdochy, bez nichž se film nemůže obejít. Synekdochické vyjádření rychlosti, obtížnosti chůze nebo bloudění detaily nohou je ve filmu naprosto běžné. Dokonce ho lze užít i v reportáži. V televizi není vhodné, protože je nepřehledné a protože vnímání pohybujících se detailů namáhá zrak.

Rozsah televizních výrazových možností je větší filmovým značně zúžen. Týká se zvláště rozsahu spektra úhlů záběrů. V televizi jsou nejužší záběrové úhly středních hodnot, které označujeme filmovou terminologií jako PC, AP, PD a D. Skutečně aktivní televizní stupnice tedy neobsahuje záběrové hodnoty VC, C a VD.

Malá použitelnost filmových hodnot VC a C v televizi se obvykle zdůrazňuje sníženou rozlišovací schopností televizního optického příjmu a vysokým

podle vizuálního šumu (poruch) v snímcích. To je podružný důvod. Rozhodujícím důvodem je, že snímky velkých prostorů se „nevejdu do bytu“. Divák, nalézající se v bezprostřední blízkosti „kusu nábytku“ — televizoru, není schopen *aktivně* vnímat velký prostor na obrazovce. Přijímá ho jenom jako mrtvé sdělení, jako *znak*. K divákově netečnosti vůči velkým prostorům přispívá i úloha *zvuku*. V kinu zní zvuk stále celým prostorem, naplňuje objem sálu — i když není reprodukován stereofonně. Proto v kinu bylo vždy spíš oříškem sladit dojem blízkosti viditelného zdroje zvuku (například mluvící postavy v D) s auditivním dojmem blízkosti, než vyvolat dojem vzdálenosti.

V televizi je to obráceně. Snímky velkých celků jsou jalové. Televize trpí agorafobií, chorobným strachem z velkého prostoru. V televizi jsou však neúčinné i záběry ve VD a často i ve filmovém D. (Myslím na detailní zabírání částic skutečnosti v řádu obvyklého vizuálního vnímání prostým zrakem. Nejde tedy o makroskopické snímky, o zvětšování drobných částíček hmoty, které jsou normálnímu vidění nepřístupné.) Jedním z důvodů nevhodnosti uvádět v televizi části nějakého celku ve velkém zvětšení či přiblížení je, že se taková zvětšenina stává na obrazovce nečitelnou, nepřehlednou, nestravitelnou. Představte si VD nohou a kopacího míče v pohybu. Krátké záběry s takovou náplní jsou neúčinné, protože je divák nemůže dešifrovat. Dlouho trávící záběry v D nebo ve VD zase ruší z fyziologických důvodů; při malém odstupu od obrazovky se zrak neúměrně zatěžuje, takže jeho apercepční a rozlišovací schopnost prudce klesá.

Je tu však ještě druhý důvod, po mém soudu významnější: Trvá-li VD nebo D dlouho, izoluje to, co vidíme, od širších souvislostí. Jak jsme o tom již mluvili, část nějakého celku, která se divákovi ukazuje, si přisvojuje zvlášť rychle a snadno význam základ-

ního, klíčového celku. Takovým posuvem se však v divákoví bortí představa o normálních vztazích částí k celkům a k dalším souvislostem.

PŘÍRODOPIS ZÁBĚRŮ

Film a televize se vyjadřují hmotně ostře vymezenými stavebními částicemi — záběry. Filmové a televizní dílo tvoří mozaika záběrů.

Ejzenštejn poukazoval na to, že každé umělecké dílo kteréhokoli oboru se skládá z obdobných dílčích částíček, které k sobě lnou a vzájemně se ovlivňují. Dokazoval to na básních, románech i obrazech.*)

Avšak v žádném ze starších uměleckých oborů nejsou tyto stavební částčky tak hmotné a ostře oddělené jako ve filmu nebo v televizi. Je tomu tak proto, že romanopisec, básník či malíř přenáší své představy „záběrů“ přímo do slov, linií, barev. Naproti tomu filmový nebo televizní tvůrce musí své nehmotné představy nejprve nasnímat ve všední skutečnosti, než je předloží divákům. Jejich přesnost a úplnost je tedy značně závislá na vnějších okolnostech.

Nasnímáním záběrů vznikají hmotné útržky, které samy o sobě nedávají žádný smysl. Začnou se projívat podle tvůrcova přání až když jsou složeny. Skladba těchto nesouvislých, disktrétních částic je neobyčejně náročná.

Film a televize užívají záběrů z nezbytnosti. Filmový nebo televizní snímek, který je zhmotněním autorova záměru a představy, podává tvary věcí vzhledem k jejich originálu vysoce věrně a puntičkářsky podrobně. Věrnost a podrobnost snímku vede k rovnostářství: kamera je důsledná v tom, jak nerozlišuje důležité od méně významného nebo ne-

*) S. M. Ejzenštejn: „O stavbě uměleckého díla“ — Čs. spisovatel 1963.

významného, nutné od nahodilého. Avšak podmínkou uměleckého či publicistického obrazu je činit právě tyto rozdíly, provádět tuto diferenciaci a vyvozovat z ní konkrétní důsledky: některé části jevu zdůrazňovat, jiné potlačovat, aby před divákem vystoupila logika jevu.

Fotografie filmová či televizní se chová ke každé složce, kterou je objektiv schopen vidět (a podobně mikrofon ke všemu, co je schopen slyšet), stejně a proto neuskutečňuje autorovy představy dost pružně a citlivě. Fotografie, „světlopis“ tedy nepomáhá tvůrci v jeho úsilí odhalit vnímajícímu řád věcí. Ba naopak: ruší jeho snahu, protože podává snímek jevu srovnaný podle jiného řádu, podle řádu světlopisného: na snímku vyniknou rysy, tvary, plochy jen proto, že jsou víc osvětleny než okolí, nebo naopak proto, že jsou méně osvětlené; hranice věcí splývají jen proto, že nejsou světelně nebo barevně dost odděleny atd.

Je zde však ještě další překážka: filmové i televizní snímání promítá tvary trojrozměrné skutečnosti do plochy. Povrch plátna či obrazovky vězní tyto tvary tak dokonale, že se k nim divák nemůže přiblížovat, ani si pro ně nemůže zrakem „dojít“ do prostoru a „vytáhnout“ si je, jako se to běžné děje při sledování hry na jevišti nebo i na sportovním hřišti.

Má-li však být porovnatelné se skutečným životem to, co divák vnímá na plátně a na obrazovce, musí nejen rozumově odečítat podobnosti věcí na snímku se skutečností, ale zároveň je i prožívat. Kromě prožitku časového, který mu filmové a televizní dílo poskytuje přímo, potřebuje i prožitek prostorový: přímo tělesně cítit, kde v prostoru se postavy a věci nacházejí, jak se jejich vzájemné vztahy rozvíjejí prostorově. K tomu je třeba, aby tvůrce zrušil „světlopisné“ egalitářství kamery a prolomil plochu, na níž se tvary promítají.

Oba požadavky pomáhá plnit natáčení po záběrech. Kamera vniká do prostoru, v němž žijí lidé. Snímá jednotlivé úseky života v různém pohledu, v různém seskupení, přiblížení či zvětšení, v polohách, které k sobě svírají různé úhly. „Chodí si“ pro jednotlivosti do prostoru.

Jednotlivé záběry se pak skládají v souvislý a organický celek. Jsou to pochopitelně opět jen plošné záznamy. Jsou to však fasety částic, různě v prostoru rozestavených, a proto jejich sklad a vazba vyvolává v divákových reakce, které dokonale opakují prožitky přímého prostorového vnímání, ba dokonce navozují prožitky ostřejší, jemnější i čistší, než jaké známe z obvyklého života nebo z divadla.*)

*) Hloubku prostoru, vzdálenost lze v televizi vyjádřit jen velmi obtížně. Už proto, že divák „nesahá“ zrakem pro vzdálenější věci s větší obtíž než pro věci bližší, jako je tomu na divadle. Kromě toho televizní obrazovka svým malým rozměrem a blízkostí nutí diváka, aby předměty na obrazovce vnímal „jednooce, monokulárně oběma očima“. Divák nemůže například podobu postavy na obrazovce vnímat jedním okem přímo a druhým posunutě, tedy jaksi „ze strany“, a tím v sobě vyvolávat pocit prostorovosti — jak to činí v běžném životě. Zvukový režim při televizním vnímání rovněž nemůže jemně odstínovat zvuk vzdálený (což není jen zvuk slabší, ale zároveň vždy vzdáleností zkreslený) a blízký, protože se zvuk šíří v malém domácím prostředí. Tedy ani zvukovým připodobením nelze v televizi vyvolat dojem vzdálenosti.

V televizi lze na chvíli vyvolat dojem hloubky prostoru jen zdůrazněním perspektivních forem: například zdůrazněním sbíhajících se stěn místnosti, sbíhajících se linií na podlaze, eventuálně — za zvláštních okolností — uložení zmenšených předmětů (stolu, okna ap.) do pozadí. Forma perspektivního sbíhání vyvolá v divákově zrakovém vjemu obdobný svalový pocit, jaký pocítí při skutečném vnímání zraku do skutečného prostoru. Ten však zakrátko pomine.

Ve filmu lze prostorovost vyjádřit mnohem snadněji. Za prvé prostorovou modulací zvuku, která se v sálu hlediště nezruší. Za druhé přehnaným perspektivním zkreslením, které je na plátně, značně od diváka vzdáleném, přijatelné. Za třetí tímž způsobem jako v televizi, totiž zdůrazněním sbíhajících se linií směrem do hloubky prostoru. A konečně i jemnou úpravou osvětlení: položí-li kameraman jasy na místa vzdá-

Volbou záběrů a jejich vnitřním řešením (tzv. kompozicí záběrů, včetně kompozice zvukové) má tedy tvůrce možnost hierarchizovat složky předmětné náplně: zdůrazňovat důležitě, potlačovat nebo zcela eliminovat bezvýznamné, nepodstatné, rušivé. Tak ovládá postup hodnocení jevu zobecňováním, abstrakcí.

Zároveň však volba záběrů a jejich vypracování a citlivé skládání dovoluje tvůrci plnit druhou nezbytnou podmínku estetického zobrazování: vyjadřovat tyto abstrakce co nejjedinečnějšími, nejpřiznávajícími projevů skutečnosti. Při reportáži volí autor určitý záběr nejen proto, že zachycuje akci, podle níž lze hodnotit průběh a smysl zápasu, ale zároveň vždy i proto, aby moment, na němž je tato podstata patrná, zachytil v nejvýpjatějším a nejsvráznějším, neopakovatelném projevu.

Při aranžované dramatické hře ve studiu má ovšem autor po ruce řadu výraznějších prostředků: děj hry, pohyb a gesta herců, dekorace, osvětlování, kresbu objektivy, zvuk. Avšak i v tomto případě zářímání záběrů, úhel záběru atd. ještě dále zpřesňují a zjemňují hodnotu všech předchozích úkonů; podtrhují důležité části a rysy a zvyšují projev i působivost jejich jedinečného svérázu. Tato velmi složitá soustava bude uvězněna a zmrtněna na citlivě

lená a stíny na místa bližší, vyvolá v divákově zrakovém vjemu prudký svalový efekt: ok „vystřelí“ k jasu a pak se „vrací“ k stínům. Tato operace odpovídá skutečnému prostorovému vnímání (v souvislosti s dříve jmenovanými pomocnými efekty). Jemné světlé odstínění je na televizní obrazovce málo účinné. Všechny tyto procesy jsou ve filmu snadnější než v televizi proto, že plátno bývá od diváka v takové vzdálenosti, v níž vlastní zrakové „cviky“, tj. „sahání“ zraku do větší či menší vzdálenosti, již plně nefungují, takže divákův zrak dává přednost iluzivním znakům prostorovosti před skutečným prostorem. (Proto, sedíte-li příliš blízko plátna v kinu, máte pocit plochosti snímků, a sedíte-li příliš daleko, nemáte chuť a ani energii rozlišovat blízké a vzdálené na plátně.)

vrstvě filmu nebo na elektronické sítnici televizní kamery. Jakmile se však záběr dostane do sousedství jiných, podobně vytvořených snímků, a očitě se s nimi na plátně nebo na obrazovce, jeho náplň se rázem stane svobodnou a znovu ožije. Tak vzniká obraz, filmové či televizní dílo.

Slučování záběrů v organický celek zdánlivě závisí především na vnějších vazebných prostředcích. Společně s nimi záběrů jsou například pohyby postav nebo věcí, které přecházejí ze záběru do záběru (postava učiní v jednom záběru gesto, které pokračuje stejnou rychlostí a tímž směrem v následujícím záběru), nebo vzájemné pohledy postav, charakter osvětlení, zvuky, mluva ap. Stříhovou skladbou se spojení mezi záběry jemně upravují.

Vnější vazebné prostředky mají však jen pomocný význam. Vlastní vazebný a slučovací proces částic probíhá v nitru diváků. Záběry diváky provokují k tomu, aby je sami slučovali. Každý záběr a záběrová skupina vyvolává v divákově nitru řadu podobně, které lze přirovnat k otázkám. Další záběr a záběry na tyto „otázky“ odpovídají nebo přesněji v dalších záběrech nachází divák na ně odpovědi. Zároveň však každý nový záběr vyvolává další „otázky“, na něž „odpovídají“ následující záběry atd.

Tyto „otázky“ a „odpovědi“ vznikají v divákově proto, že záběr ukazuje jen určitý předmětný obsah a že tuto náplň přísně vězní ve svém rámu. Rám záběru nedovolí divákovi vidět víc, než co se nachází uvnitř jeho hranic. Neúprosná izolace určité předmětné náplně podmiňuje, že v záběru (rozuměj v dílčích směřujících napětí, dynamika. Divák má dojem, jakoby náplň, uzavřená hranicemi záběru, samostatně žila; jako by se dočasně živila z vlastních zdrojů, protože rám záběru přerušil její spojení s okolím. Život záběrové náplně se projevuje i uskutečňuje ve vzájemných vztazích jejích částic. Tyto vztahy se

divákovi jeví neobyčejně zesílené, amplifikované, protože probíhají v nepřirozených poměrech — v ohradě záběru. Během trvání záběru napětí v něm stoupá. Prudkost, ráz a vlnění i jeho amplituda závisí velmi citlivě jednak na tom, jak je záběr vnitřně vybaven, které části jsou zdůrazněny a které potlačeny atd., jednak na tom, v jaké souvislosti celého díla se záběr nachází. (Na začátku filmu stoupá volněji, protože divák se ve věcech ještě nevyzná a je rozptýlen pátráním po jejich identitě, později již stoupá rychleji, protože divák se soustřeďuje jen na určité stránky jevu.)

Vnitřní napětí záběru dosáhne v určitém okamžiku takové síly, že na jeho udržení a další růst již záběr nestačí. Je nutné uvést jiný záběr, takový, v němž se nahromaděná energie nejlépe uplatní. Záběry tedy neměníme podle subjektivní libovůle, ale tehdy, kdy záběr pod vlivem své povahy již *nemůže* dále trvat a kdy *musí* nastoupit záběr další.

Obvykle se má za to, že filmová i televizní kamera je jednostranně závislá svými pohyby a ostatními úkony na skutečnosti, kterou snímá. Tento názor se nejvíce vtrá práve při reportáži a zvláště při přímém televizním přenosu. Zdá se, že kamera „honí“ hráče a zajímavé nebo příznačné momenty hry. Kamera-man má za úkol „hlídat“ akce, zaměřovat na ně kameru a zaostřovat transfokátor. Reportáž je tedy vyčerpávající honba kameramanů za rozměry skutečnosti. Poněvadž v takovém shonu nelze nikdy být dost pozorný a pohotový, vstupuje do reportážního záznamu mnoho nahodilostí, nepřesností. Reportážní snímání je tedy v povrchních představách vždy spolekno se značnou nahodilostí. Tento názor tak na-prosto vylučuje zaměřenou tvůrčí aktivitu autorů díla. Nepředpokládá, že autoři mají svůj záměr, který realizují na daném jevu, například na fotbalovém zápasu.

Reportéři však nepřistupují k natáčení bez před-

jatého názoru a plánu, jak tento názor vyjádří. Nastávající událost, například fotbalový zápas, nepovažují za neznámý jev, který se budou snažit popsat jak to jen bude možné. Reportéři si zvolí určitý fotbalový zápas, protože jim patrně poskytně materiál k uskutečnění jejich záměru. „Honi-li se“ tedy za hráči, není to *jen* proto, že se hra nepředvídáně rozvíjí, ale rovněž a především proto, aby z celkové hry vyjmuli ty momenty, které patří do jejich plánu. V jistém smyslu tedy reportéři předem plánují, co se stane na hřišti a co z toho budou snímat. Z tohoto pohledu je hra opět jednostranně trpnou stránkou tvůrčího vzniku díla, kdežto činnou stránku tvoří reportérský výběr. V reportáži existují obě tyto polohy. Nejsou oddělené, neuplatňují se nahodile, jen když jim skutečnost k tomu poskytne náhodnou příležitost, ale neustále se doprovázejí; jedna potírá druhou a jedna druhé využívá. Hodnota reportáže spočívá v tom, do jak těsné jednoty se tyto dvě polohy dostanou, přičemž však – a to je zásadně důležité – cílevědomá aktivita reportérů, určovaná jejich názorem na jev a dílo, musí vždy převažovat nad živelností skutečnosti. Reportéři musí vést hru. Nestane-li se to, podlehne-li reportér živelnosti maného jevu, není dílo obrazem skutečnosti, ale jen snůškou nahodilých, byť zajímavých nebo i vzrušujících stop skutečnosti.

Mezi celkem nebo polocelkem hřiště, na němž probíhá určitý moment hry, a následujícím polodetailem nebo detailem dvou hráčů, kteří se střetli, detailem, který vytvořil kameraman otočením páky transfokátoru, existuje vztah napětí, o jakém jsme právě mluvili. V záběru C nebo PC hry se soustřeďovaly vnitřní síly, které se v určitém okamžiku musely vybit v PD nebo v D dvou hráčů, a to *bez ohledu na to*, že v dané chvíli právě tito dva hráči bojují o míč. To je všeobecná podstata růstu díla. Reportérům však jde o to, aby tato dvojice záběrů *současné* zachycovala

hlavní nebo charakteristickou linií hry; snaží se tedy využít vzájemného vztahu záběrů k zachycení příznačných momentů dané hry. Čím lépe se reportéřům podaří, aby vnitřní „život“ záběrů, fungující bez ohledu na to, jak právě dnes mužstva hrají, se shodoval s neopakovatelným výkonem hráčů, tím je jejich dílo hodnotnější.

Podobně je tomu v řízené hře dramatické ve studiu. Ani při ní netěká kamera z postavy na postavu, z celku na podrobnost jen proto, aby postihla nejzajímavější momenty. I v tomto případě vytváří komponované soustavy – záběry, získávající trváním vnitřní napětí, které se v dané chvíli musí v dalším záběru uvolnit a spotřebovat (nebo také posílit). Při takovém slučování záběrů nepřechází vliv jednoho záběru jen na záběr nebo záběry následující, nýbrž vždy i opačně; každý nový záběr ovlivňuje divákovu vzpomínku na předešlý záběr a na předešlé skupiny záběrů. Vazby záběrů i větších skupin jsou tedy obousměrné.

Je samozřejmé, že ve studiu lze důkladněji vypracovat shodu snímání s děním před kamerami, než například na hřišti, na politické manifestaci, při živelné katastrofě atd. Ovšem v obou případech jde o to, aby se soustava záběrů, která, uvedena do pohybu, roste podle vlastních objektivních zákonů, tak těsně přimykala k soustavě jevů před kamerami, že co nejjasněji osvětlí její logiku a zároven ji podá v nejvzrušenější podobě.

KLÍČOVÝ CELEK

Soustava záběrů má tedy svůj vlastní život (ovšem jedině v silovém poli duševních pochodů diváků), podobný tomu, jaký má soustava tónů a souzvuků v hudební skladbě. (Složení záběrů je příliš konkrétní a závislé na mnohotvarosti skutečnosti, než

aby bylo možné skladbu záběrů vyjadřovat matematicky přesnými zákony, jako jsou zákony hudební kompozice.] Tuto oživující sílu záběrů objevili první sovětští „montážníci“. Dokázali, že dva libovolné záběry, promítnuté po sobě, vydají myšlenkovou nebo citovou hodnotu, která není cele obsažena ani v jednom z nich („montážníci“, ba ani sám Ejzenštejn však dost jasně nezdůrazňovali, že „nový smysl“, vyplývající z nárazu dvou záběrů, není závislý jen na předmětné náplni záběrů, na jejím světelném, optickém a zvukovém pojednání, ale i na trvání každého záběru).

Slučovací síla záběrů, jejíž podivuhodné schopnosti objevili sovětští klasičtí režiséři, se neomezuje na to, že záběry vytvářejí jednosměrnou postupnou řadu, která neustále sleduje nebo sruje děj. Tato síla má tendenci vytvářet uzavřené soustavy. Natocíme několik záběrů z ulice. Když je spojíme a promítneme, má divák dojem, že záběry zobrazují nějaký celek: záběry skupiny jako by se spojovaly do kruhu. V divákovi vzniká dojem, že nyní zná celou ulici nebo celou jednu část ulice ap. Jeho znalost se však neomezuje na topografii; není to jen výsledek součtu určitých viděných jednotlivostí. Skupina záběrů vystihuje i atmosféru ulice, charakter života na ní nebo něco ještě složitějšího a jemnějšího.

Podobně je tomu, vidíme-li na obrazovce skupinu záběrů, zachycujících úsek sportovní akce. Opět v určité chvíli máme dojem, že jsme viděli ucelenou část, a slyšitelnými znaky, ale i zhodnocený.

V obou těchto případech vyvolá určitá skupina záběrů dojem celku, tedy obraz ideálního celku. V organismu filmu je takovýto dílčí, tedy relativních celků mnoho. Připomínají buňky organismu. Každý z nich se chová k ostatním podobně jako záběr k záběru: spojuje se s nimi nejen vnějšími znaky, ale hlavně vazbami, které se rodí v divácích.

Tak, postupem filmu či televizního vysílání, vznikají stále větší, vícečlennější ideální celky. Konec definitivně uzavře a zruší vztahy mezi záběry i dílčími celky. Vzniklo dílo, tedy nejvyšší celek.

Vratme se však k příkladu z ulice. Seskupili jsme několik záběrů, na nichž jsou zachyceny konkrétní jevy — části, složky života ulice. Ty jsou materiálním základem ideálního celku. Účin ideálního celku závisí na tom, co záběry ukazují, jak jsou vnitřně komponovány, jak jsou dlouhé a jak jsou svázané.

Závisí však především na tom, že se všechny týkají zcela určitého materiálního celku. Zachycují části určitého celku, určitého místa a jeho náplně. Běžné je taková soustava záběrů složená tak, že je v ní C toho, co budeme dále ukazovat v částech a pak řada částí. C se někdy během promítání soustavy i několikrát opakuje.

Například: C — velká křižovatka tří městských ulic z nadhledu

PD — roh jedné ulice s částí křižovatky

PC — začátek jiné ulice s částí křižovatky

atd.

Všechny záběry, které se vztahují k danému celku, tedy ke křižovatce tří ulic, nesou nápadnější nebo méně nápadné znaky této křižovatky. Celek křižovatky předznamenává určité nutné složky a rysy dílčích záběrů. Má tedy funkci *klíčového C*.

Klíčový C nemusí být nezbytně na začátku skupiny záběrů. V složitějších soustavách se však musí občas opakovat, aby připomněl divákům, jak dílčí pohledy souvisejí s celkem, aby se tedy dílčí záběry od svého celku neodtrhly.

Lze vytvořit i soustavu, v níž klíčový C nebude vidět. Přesto však skladbou dílčích záběrů vznikne v divákovi velmi konkrétní představa celku, ovšem fiktivního celku, souhrnu viděných a slyšených materiálních částí.

Ve filmu a za určitých okolností i v televizi lze vytvořit představu takového fiktivního celku i skladbou snímků, jejichž předmětné náplně ve skutečnosti materiální celek nevytvorily. O tom mluví jak sovětsí montážisté, tak Rudolf Arnheim*): „Muž kráčí po chodníku a náhle se podívá přes ulici (proti kaměři), usměje se a kráčí ve směru svého pohledu; v druhém záběru jiný muž učiní totéž, ale v opačném směru; v třetím záběru se ruce dvou mužů setkají v přátelském stisku. Každý ze záběrů mohl být natočen ve zcela jiném městě, a přece divák bude mít dojem, že se celý výjev odehrál na jednom místě. Toto místo je ovšem fiktivní.“

Uvedl jsem tento výjimečný příklad jen proto, abych ukázal, že divákův dojem celku není přímo závislý na materiální skutečnosti tohoto celku, ale na vazebných vlastnostech záběrů. Resnais ve filmu „Loni v Marienbadu“ záměrně vynechává materiální C a tím docíluje, že se jednotlivé „buňky“ nebo významové okruhy, z nichž se organismus díla skládá, vzájemně prolínají a vytvářejí v divákově vjemu básnický tušenou soustavu.

Při výstavbě díla si však musí tvůrce vždy pro každou buňku stanovit materiální celek, ať už ho povedou před divákovy smysly (znak a sluch nebo jen jeden z nich), či nepředvedou. Všechny záběry, které se dané části týkají, musí být tomuto klíčovému C podřízeny, mají-li se v divákově vědomí srozumitelně a účinně vázat: jednak musí obsahovat části klíčového celku, jednak být menší než klíčový C (nebo, jsou-li stejně velké, musí ukazovat předmět z jiného zorného bodu, ať časově či místně odlišného, takže divák v nich objeví nové *dílečky* rysy celku, například křížovanky ulic).

Při posuzování vazebných hodnot záběrů si musíme uvědomovat, že běžné pojmenování úhlů záběrů od velkého celku (VC) do velkého detailu (VD) je

*) R. Arnheim: „Film als Kunst“, Berlin 1932

velmi povrchní. Přihlíží jen k viditelné předmětné náplni každého jednotlivého záběru a nikoli k jeho významu v souvislosti s jinými záběry a vzhledem k tomu, jak jsou záběry vnitřně vybaveny. Předmětný celek a významový celek, předmětný detail a významový detail se mohou podstatně lišit, což ovšem ovlivňuje způsob jejich vazby.

Vezměme si jen docela obyčejný úkon: muž si v setmělé krajině zapaluje cigaretu. Nejprve ho zabere od hrudi k hlavě, tedy podle běžné terminologie v PD. Z kontextu však může pro diváky vyplývat, že se v tomto činu skrývá mnoho jemných odstínů charakteru postavy, její nálada, netrpělivost, strach ap. Významově je to tedy záběr přibližně v hodnotě PC. V jiném kontextu by mohl divák předpokládat, že muž ohněm zápalky dává někomu na dálku smluvené znamení. V tomto případě jde o významový D.

V přímém přenosu zabíráme shora velké shromáždění lidí na politické manifestaci (například na Staroměstském náměstí). Po nějakém projevu všichni účastníci zdvihnou ruce a hlasováním schvalují rezoluci. Souhlas tohoto zástupu reprezentuje souhlas celého národa, někdy celého socialistického tábora nebo všech pokrokových a čestných lidí na světě. Divák ze záběru (včetně předchozího kontextu) cítí sílu souhlasu miliónů lidí. Materiální C, ne-li v tomto případě VC (pohled na shromáždění) je významovým D až VD. Má-li záběr tento smysl, je nejmenší částí soustavy, celku (tj. velmi rozsáhlé jednoty názoru), kterou nelze dále dělit, nemá-li se síla a smysl celé soustavy změnit.

Významovou hodnotu záběrů spoluurčuje předmětný zvuk. V PD vidíme postavu muže sedícího u okna. Současně slyšíme hudbu z rozhlasu (víme, že je to hudba z rozhlasu a že přijímač je v místnosti). Auditivně je to C nebo PC. Významová hodnota takového vizuálně - auditivního záběru kolísá

mezi vizuálním PD a auditivním C podle vývoje dění, nálady chvíle ap. Naproti tomu záběr rozlehlé krajiny, v níž slyšíme zurčet potůček, kolísá mezi vizuálním C a auditivním D. Záběr celku v přenosu zápasu zachycuje značnou část hrací plochy. Do tohoto vizuálního záběru však zaléhají zvukové projevy diváků a auditivně rozšiřují jeho vizuální úhel. Toto rozšíření klíčového C je na místě, dodává-li celému obrazu dynamiku, kolorit a živou prostorovou i časovou perspektivu.

Někdy se však stává, že zvuky z vnějšího okolí vizuálního celku vnesou do soustavy záběrů zcela cizí motivické prvky, takže zdeformují divákovu představu celku. Porušují jednotu svazků částí a klíčového celku. (Například zvuky pouličního ruchu, zaléhající na stadión, náhodná mluva v rozhlasové kabině, zvuk letadla v krajině ap.)

Jaké důsledky vyvodíme z toho, co jsme si řekli, pro přímý televizní přenos?

Zopakujeme si, co víme: V televizi je klíčový celek formován do filmové záběrové hodnoty PC, přesněji do záběrové hodnoty mezi PC a AP. Účinná hodnota VC, C a VD je citelně nižší než ve filmu, televizní divák vnímá televizní obraz pod vlivem svého intimního života. Divák shrnuje dojmy a poznatky a vyvozuje obecné závěry především na vlastní pěst, s minimálním „předzobecněním“ autorů. Před televizí momenty právě se měnícího a vyvíjejícího života. Z toho především plyne, že televizní divák je nad míru citlivý vůči důslednosti a čistotě probíhajících vztahů mezi částmi a celkem. Sleduje je nesmírně pozorně a jeho aktivní spojení s dílem je plně závislé na čistotě systému, který se před ním rozvíjí.

Nejmenší porucha, nedůslednost nebo i nejasnost rozrušují divákovy myšlenkové a citové pochody. Proto v televizi záleží v první řadě na tom, jak přesně a závazně určí autoři klíčový celek a jak přesně

volí záběry částí, které s ním funkčně souvisí a jsou v dané chvíli nejdůležitější pro vývoj jevu.

V kinu se drobné nedůslednosti a nepřesnosti poměrně snadno překonávají. Pro korekci je zde mnoho prostředků. Jedním z nich je mocná účast kamery a skladby, které svými projevy dovedou nedostatky překlenout už v procesu tvorby díla. Jiným je přítomnost masy diváků, která má značnou setrvačnost, takže i když ji autor opustí nebo zradí, dovede na čas sama pokračovat ve směru vnímání, který jí byl dříve určen.

Konečně, jak jsme si již řekli, filmový obraz je značně strohý, drsný, robustní. Jemné nepřesnosti ve vztazích částic v něm zanikají. Před televizorem je však divák sám. Nikdo z něho nesejme ani gram břemene, které na něho vkládá dílo. Je v nejtěsnější blízkosti díla, takže vnímá i ty nejdrobnější záchvěvy života.

Televizní autoři se proto musí snažit zobrazovat řád, logiku vývoje jevu ve značných hloubkách, tam, kde již probíhá ve vlasečnicích a v molekulách. Samozřejmě, že takový ponor do nitra vyžaduje od autorů dobrý zrak, postřeh, znalosti i citlivost. Každý autorův nedostatek, každé jeho zaváhání, každá drobná nepozornost způsobí v divákově vztahu k dílu velký výkyv, který divák přímo a často i bolestivě zasáhne.

První, avšak stálou snahou televizních autorů je správně a zřetelně určit klíčový celek každého úseku jevu a úporně dodržovat soustavu, která k němu náleží. V nezadržitelném běhu syrové události, rozvíjející se před autory, je to ovšem úkol nesmírně obtížný.

S určením materiálního klíčového celku a jeho soustavy souvisí *vytvoření* ideálního celku a jeho soustavy. Říkáme vytváření, protože divákovo cítění a chápání celku vzniká procesem vnímání určitého materiálního, smyslově názorného řádu.

Divák musí získávat postupně stále větší jistotu, že to, co vidí, je *úplný* jev — nebo lépe, že sledováním obrazovky *úplný* jev pozná. K tomu je však nutné, aby ho vizuálně-auditivní snímky procesem systematicky vedly. Rovněž je nutné, aby ho zároveň o úplnosti přesvědčovaly — a to stále věrohodněji. V divákoví musí narůstat jistota, že se mu dostane *úplného* materiálu i všech podstatných údajů o něm, že nebude oklamán nebo zaveden do bludiště. Dílo si musí vydobývat u diváka *autoritu*.

A opět srovnání s kinem. Již jednou jsme se letmo zmínili, že v kině má zpočátku každý divák požadavek, aby byl individuálně obslužen. Čili lidé tam jdou s předpokladem, že pro každého z nich je *připraveno* určité dílo v dobrém provedení a ve *vkusném* obalu. V jistém smyslu má tedy dílo u nich předem *úvěrovanou* autoritu, vystavenou při *vnímání* těžké zkoušce. O tom, že filmové dílo *přivede* *nakonec* jednotlivé diváky na jiné, všem společné *myšlenky*, jsme již mluvili.

Televizní divák usedá před obrazovku s velmi *sebevědomým* pocitem, že televize mu předloží jen *kopii* průběhu jevu, například zápasu, a on že se v ní už *vyzná* po svém. V průběhu *vnímání* však zjišťuje, či lépe, jeho *vnitřní* hlas mu *našeptává*, že o *žádnou* kopii nejde, že jde o *výběr*, o *výběr* *hodnoticí*, o *obraz*. Za takovou *obsluhu* by se divák *poděkoval*, *nebyť* toho, že sama *událost* ho *zaujme* *natolik*, aby v sobě *překonal* *určitý* *stín* *nedůvěry* k autorům — *prostředkovatelům*, *nebyť* i toho, že *hned* od *začátku* se dílo *přece* *jenom* *jeví* *jako* *nějaký* *rozumný* a *seriózní* *systém* (ovšem pokud se tak *skutečně* *jeví*).

Čím *důsledněji* a *zřetelněji* se autorům tento *úkol* *zdaří*, tím *plnější* *pocit* *vyvolá* *dílo* v divákoví. A *nejen* *pocit*, *ale* i *přesvědčení*, že *skutečně* *viděl* *zápas* *jako* *by* *mu* *byl* *přítomen* a že z jeho *záznamu* (*ne* *zbytně* *neúplného* *co* *do* *počtu* *částí*, *avšak* *úplného* *co* *do* *zachycení* *částí* a *vztahů* *podstatných* a *pří-*

značných], z této „antikopie“ skutečnosti *vytěžil* *vzrušující* *zážitek* a *hluboké* *pochopení*, *možná* *hlubší* a *přesnější* než *mnozí* *diváci*, *kteří* *seděli* *přímo* *na* *stadiónu*.

KAMERA V OHNI

Jakými prostředky a postupy docházejí televizní autoři k takovému výsledku?

Před chvílí jsme televizním kameramanům upřeli značný podíl na vlastním vyjádření se k jevu. Na vyjádření, kterým hýří kameramani filmoví.

Toto omezení si však televizní kameramani přímého přenosu vynahrazují jiným aktivním a iniciativním úkolem; nepřetržitě *přistihovat skutečnost při činu*.

Tento výrok zní zdánlivě prostě. Ve skutečnosti jde o úkol nesmírně odpovědný a obtížný. Nejde přece o to lapat po všem, co nám poletuje před očima, a stopy toho vysílat do vesmíru. Jde o to, vybírat ze všeho *možného* jen to, co tvoří *páteř* jevu. Jde o *postížení* *proměnlivé* *tváře* *skutečnosti*, která ze svého *tajemství* sama na sebe nic *neprozradí*. Z momentů, zachycených v letu, je nutné formulovat *přesvědčivou* a *podnětnou* *zpodobu* života.

Mluvili jsme o tom, že obraz jevu rozvíjíme nejen v jeho kulminačních momentech, v kvalitativních skocích, ale i v průběhu kvantitativní přeměny a přípravy na kvalitativní změnu. Televizní reportážní kamery odlišují tyto dvě složky dění především velikostí záběrů; proces kumulace sil zachycují spíše v objemných záběrech, v nichž může divák sledovat řadu činitelů ve vzájemné spolupráci.

Kvalitativní výsledky ukazují kamery v sevřenějších záběrových úhlech, takže divák může zblízka poznat uzel, který zahrhl předchozí souběh. Sevřený úhel, tedy PD, D je v takové souvislosti akcentem, zdůrazněním, někdy až výkřikem.

Je však důležité, aby blízký záběr netrval dlouho. Má velkou efektivitu a mohl by se tudíž vyřadit ze souvislosti a osamostatnit se. Tím bychom diváka nutili, aby se pídil jen po výsledcích a nikoli po jejich příčinách a následcích. Po obrazovém akcentu je třeba vbrzku ukázat větší rozlohu, do níž se síla jádra nového stupně prudce rozlévá. Tím divák získá vnitřní vědomí o souvislosti výsledku s jeho okolím, změní jeho důsaznost. Zároveň se však okamžitě stává svědkem rozvíjejícího se následujícího vývojového postupu, střetávání sil a protisíl, jejichž protikladnost si již nový stupeň v sobě přináší.

SKLADBA

Z toho vidíme, jak bezprostředně souvisí otázka snímání skutečnosti s otázkou *skladby* záběrů. Souvisí tak, že se přímo do příjmu prolíná, takže snímání faktu, jeho zachycení a slučování zachycených výseků, zhodnocující vzájemné vztahy a povahy dílčích momentů, jsou téměř od sebe nerozeznatelné.

I v tom se liší filmová procedura od sebe nerozeznatelné. Při filmování se nejprve záběry natočí. Snímáním se do nich uloží určité hodnoty. Záběry se vyřeší tak, aby každý z nich obsahoval svou osobitou, relativně samostatnou náplň a zároveň s tím i slučovací sílu, tedy spád, nerovnovážnost, která vyžaduje, aby se každý záběr spojoval s jinými, a také aby měl v sobě vyvinuty konkrétní prostředky, jimiž se sváže s ostatními (například plynulost pohybu, přecházejícího ze záběru do záběru, správné změny pohledů na protilehlé postavy či věci podle tzv. „osy“, jednotu charakteru osvětlení atd.).

Na střihacím stole se spojováním a řazením záběrů uvolňují síly v nich zakleté. Jde-li o záběry natočené podle plánu, tedy podle scénáře, střihací ví, co v kterém záběru najde. Jde-li o záběry nato-

čené reportážně, musí hledat zkusmo, které síly a v jaké jasnosti a určitosti jsou v jednotlivých záběrech zmraveny. Hledá je v nich podle průběhu a výsledku události, kterou již zná.

Střiháč nemůže objevit v záběrech vlastnosti a síly, které v nich nejsou objektivně, byť skrytě, uloženy. Vazbou, úpravou délek a vypracováním zvukové složky může potenciální síly přítomné v záběrech intenzivněji nebo tlumeněji, hlouběji či povrchněji, oživit.

Na střihacím stole může filmový střiháč experimentovat, zkoumat různé varianty vazeb a délek vizuálních snímků i vztahy různých zvukových hodnot k vizuálním.

Při televizním přenosu není tento postup možný. Při něm se musí střiháč rozhodovat okamžitě, ještě během trvání záběru, dřív než byl záběr dokončen. Musí umět odhadovat jeho vnitřní síly a vlastnosti, musí odhadnout stupeň jeho zralosti, tj. moment, kdy je nutno záběr skončit, protože ze sebe vydal vše, co obsahoval, nebo vše, čeho je pro účín v zájmu skladby třeba. Ukončí-li ho dřív, záběr neuvolní všechny své síly; ukončí-li ho později, po bodu zralosti, ze záběru začnou k divákovi proudit podněty, které již jsou mimo řád skladby — bludné podněty, jež zeslabují a rozrušují divákovo vnímání.

Určitou část skladebného procesu však vykonávají i sami kameramani, kteří kamerou pohybují nebo přecházejí pomocí transfokátoru z jedné hodnoty úhlu záběru do jiné. Pokud kameramani neprocházejí podle režisérových či střihacích pokynů vyslaných na dálku, musí střiháč rychle odhadovat kameramanův záměr. (Skladebná práce kameramanů a v důsledku toho i střiháče se zpřesní, vidí-li každý kameraman pomocí zvláštního zařízení paralelní záběry svých druhů. Kameramani, kteří o sobě vzájemně vědí, vědomě i bezděčně vytvářejí a neustále zpevňují systém pohledů a jejich optického

pojednání, který dodává celému dílu jednotu a pevnost. Sledování záběrů všech kamer všemi kameramany přispívá tedy neocenitelným způsobem k účinnosti díla.)

Ke skladbě díla patří vytváření vazby jak vizuálních, tak auditivních hodnot. Právě tak jako kamery svým rozestavením v oblasti jevu a prací s objektivy různých ohniskových vzdáleností pokrývají pohledy celé dějiště, pronikají k jednotlivým částicím pohledy organismu jevu a rozčleňují jednotlivý proud dění, je nutné pokrýt oblast jevu i mikrofony, které snímají celou zvukovou masu a jsou schopny vyčleňovat z této masy jednotlivé akustické částice. Je to náročný technický a organizační úkol.

Celkový zvuk (například hlasy diváků na stadiónu) je jistě pevnou základní osnovou, do níž lze vetkávat optické částice, záběry, a tak je bezpečně vázat. Celkový zvuk rovněž dodává dílu zvukový kolorit i prostorovou perspektivu.

Uvedme příklady:

Na určitou akci na hřišti reagují diváci na stadiónu nesprávně. Pískáním odsuzují správný výrok soudce nebo nějaký nevinný zákrok sportovce. Televizní diváci dobře viděli spornou příhodu. Vědí tedy, že se nestala chyba. Režisér přenosu by za těchto okolností mohl zesílit zvuk, aby přiblížil televizním divákům atmosféru na stadiónu zdůrazněním rozporu mezi faktem a reakcí diváků na stadiónu. Zdůrazněním zvukového projevu diváků na stadiónu by mohl rovněž podtrhnout, že na příhodě nebylo nic špatného; proti hlasům publika by postavil upozornění televizního glosátora, že zákrok na hřišti nepřekročil pravidla hry.

V jiné situaci je si režisér přenosu vědom, že i diváci u televizorů mají patrně nesprávný názor na příhodu. Zesílí zvukový projev diváků, akcentuje ho, takže na chvíli nesprávný názor televizních diváků posílí. Pak ho však energicky vyvrátí. (Například

komentářem.) Tím značně zvýší účinnost vysvětlení omylu na televizní diváky.

Sporná situace se udála ve chvíli, kdy zápas probíhá složitou akcí, vyžadující bedlivé, soustředěné pozornosti diváků. Aby režisér televizní diváky nevyrušil a aby do jejich usuzování nevnesl zbytečný neklid, potlačí v té chvíli zvukový projev diváků na stadiónu.

Zvuková stránka obrazu může, jak jsme si vysvětlili, měnit významové hodnoty záběrů. Jednotlivý, ovšem přesný a poznatelný zvuk ovlivní vizuální složku snímku, takže C vizuální získá auditivním D přibližně hodnotu AP, PD nebo dokonce i D.

Náhodného následku této vizuálně-auditivní interference býváme často svědky při přímém přenosu hokejového zápasu. V takzvaném základním, nediferencovaném zvuku hřiště a stadiónu zaslechne suché klepnutí touše o hrazení nebo zaskřípění hole. To je zvukový D, ne-li VD.

Kdyby byl příjem zvuku zvládnut alespoň zčásti tak, jako příjem vizuální, mohl by režisér využívat takových zvukových detailů k nadměru účinným skladbným počínům.

Mohl by například užít zvukového detailu záměrně ve chvíli, kdy materiální částice, jež tento zvuk způsobily, nejsou vidět. V takovém případě vlastně zvukový detail rozšíří hodnotu vizuálního záběru, k němuž je přičleněn; vidíme tři hráče — tedy přibližně AP —, z nichž jeden vyhodil touš ke hrazení. Hráči na tuto situaci reagují, a proto je sledujeme obrazovou. Zvuk nárazu touše na hrazení, přicházející z oblasti vně vizuálního záběru, rozšířil jeho zarámování řekněme na PC, či dokonce až k významové hodnotě C — odletěl-li touš na protější stranu kluziště.

Tři hráči zápasí na jednom místě o touš. Blízký vizuální záběr by mnoho neukázal; jen stíny a světla mňhajících se holí. V té chvíli je účinné ukazovat na obrazovce celé postavy. Avšak zdůrazněný zvuk kla-

pájících a skřípějících holí záběr předmětně obohací. Tato podrobnost — vlastně prokreslení situace — jednak zvýší divákovu informovanost o dění, jednak dodá záběru na prostorovosti i koloritu.

Z nejzávažnějších úkolů skladby je řízené odstínění *dynamiky obrazu*. Spočívá v systematickém kladení *akcentů*.

Jedním z prostředků vytváření akcentů, který je nejvíc nasnadě, je změna záběru. Již fakt, že se divákovi změní zorné stanoviště nebo zorné pole, vyvolá dynamickou vlnu. Ovšem akcent ve smyslu zesílení nárazu vzniká nejčastěji — uvažujeme-li ve vizuální látce — při přechodu z širšího na užší úhel záběru. Čím je vzdálenost mezi širším a užším úhlem větší, tedy čím je přechod z úhlu do úhlu příkřejší, tím je akcent citelnější. Vzdálenost mezi úhly záběru však musí být funkční; v celkovém záběru někdo padl a zůstal ležet. V tom případě by bylo možné přejít příkře na D ležícího hráče. Nejsou-li však pohledy funkčně spojeny, nemá přechod účín akcentu, nýbrž oddělení; záběr v D by mohl znamenat odsezení v linii dění, tedy začátek nového úseku.

Jsou však i akcenty vyvolané zeslabením. Od D, v němž jsme sledovali míč i nohy hráčů, přejdeme prudce na PC až C. Tak akcentujeme novou situaci, která se vyznačuje tím, že se nápor hráčů rozptýlil z drobného ohniska do velkého prostoru.

Televizní střiháči často mění záběry v nějakém prudkém pohybu v domněnku, že ho tím akcentují. Například: hráč se chystá k výkopu. Střiháč se snaží změnit záběr řekneme z AP na D v okamžiku, kdy je hráčova noha v pohybu, kdy je těsně u míče nebo kdy se ho právě dotkla. Tento způsob nezaručuje, že vznikne skutečný akcent. Dokonce ve většině případů akcent nevznikne. Efekt činu je pak vnější. Divák totiž v takovém případě musí vnímat současně dva podněty: podnět vycházející z hráčovy akce a podnět vycházející ze změny záběru. Tyto dvě síly

se vzájemně potírají a významově oslabují. Vznikne konfuzní dojem prudkého povrchového pohybu, v němž divák nemůže zhodnotit způsob a charakter výkopu.

Mnohem bezpečněji se docílí dojmu akcentu, umožní-li se divákovi, aby se soustředil na akt výkopu, tedy necháme-li ho v klidu. Záleží na situaci, ukážeme-li mu výkop z větší či menší vzdálenosti, změníme-li tedy záběr před výkopem nebo až po něm.

Zvláštním, v přímém přenosu řídkce uskutečnitelným prostředkem akcentování je „předstih — nápoděd“; akce hráčů je tak jednoznačná, že je velká pravděpodobnost branky. Režisér a střiháč ukáží divákům branku dřív, než do ní míč vletí. I když branka nepadne, byl akcent na místě.

Velkou stupnici akcentů má zvuková stránka snímků. Nejbanálnějším akcentem je zesílení jásotu diváků, když se rozvíjí rozhodující akce. Ovšem zesílený jásot nevyvolává vždy dojem akcentu. V některých případech může velký hluk snížit účín vizuální stránky snímku. (Hluk totiž nejen ohlušuje, ale i oslepuje. Ohlušený divák nepřesně vidí. Hluk také znesnadňuje zobečňování v divákově vědomí. Kromě toho nezapomínejme, že silný zvuk je v televizi vždy velmi sporným výrazovým prostředkem, protože narušuje divákovu prostorovou představu.)

Akcentu lze mnohdy docílit naopak zeslabením zvuku, nebo jeho úplným vyloučením. V kinu se bráníme vyjadřovat ticho v obraze tichem předmětným, tedy nulým zvukem v reproduktoru. Máme k tomu dva důvody: divák vnímá skutečnou zvukovou prázdnost (způsobenou například užitím takzvaného „statutu“, tj. zvukové stopy zbavené zvuku) jako technickou vadu. Nepřítomnost zvuku ruší vjem prostoru, který nepřetržitě doprovází člověka, pokud není hluchý. Film musí tedy vytvářet ticho jako potlačené všech jednotlivých zvuků kromě zvuku prostoru, atmosférického šumu. Chceme-li však ve filmu

akcentovat ticho nebo akcentovat tichem, pak nejspíše toho docílíme, zařadíme-li do atmosférického šumu nějaký konkrétní zvuk, nevycházející přímo z hmotné akce, kterou chceme zdůraznit. Dva lidé se odmlčí. Slyšíme šumění deště, vzdálený zvuk klavíru, kapání vody z vodovodu ap. Druhým důvodem, proč se v kinu střežíme užití ticha či ztišení je nebezpečí, že do zvukové oblasti díla vnikne zvuk z hlediště — zakašlání, kýchnutí ap. Při labilitě diváků, způsobené jednostranným upnutím pozornosti na film, jsou takové „civilní“ zvuky velmi nebezpečné. Mohou ohrozit účín celého filmu.

Při vnímání televizního díla není nebezpečnost ticha zdaleka tak velká jako v kinu. (Zato jsou televizní diváci tím citlivější, ba přímo alergičtí na nesrozumitelnost a neurčitelnost zvuku.)

I kdyby režisér snížil slyšitelnost zvuku na nulu, nebude v pokoji, kde se televizní obraz vnímá, absolutní a hlavně *neznámé, cizí* ticho, jaké se rozhostí v kinu. I kdyby náhle ticho některého z diváků přinutilo k nějakému kritickému projevu formou podzdechů, výroku, nebo kdyby náhodný zvuk zvenčí dal situaci v díle dráždivý smysl, nebyl by úspěch díla podstatně narušen.

Jsou tu opět dva důvody: jedním z nich je ono přerušované, diskontinuitní vnímání televizního diváka, o němž jsme mluvili na začátku. Televizní divák nemá po částech. Může dokonce vnímání přerušit — odejít k telefonu, něco si poznamenat ap. —, takže vliv spojitě emocionální hladiny, jaká se vytváří v kinu, je před obrazovkou značně malý. Televizní divák je schopen mnohokrát začínat znovu vnímat obraz, jako je čtenář schopen mnohokrát začínat znovu číst román.

Druhým a významnějším důvodem je, že zvuk televizního hlediště je *aktivním zvukem obrazu*. Jako televizní divák neztrácí nikdy ponětí o svém diváck-

kém čase a prostoru, což mu umožňuje vychutnávat soudobost vývoje zobrazovaného života s jeho osobním životem, a což mu — v jiném směru — nedovoluje vnímat místní předmětný zvuk události na snímcích v jeho rozsáhlé prostorovosti, tak neztrácí ani ponětí o konstantním místním zvuku prostředí svého hlediště. Tento zvuk se prolíná se zvukem z televizoru, takže tvoří jedinou zvukovou skutečnost.*]

Proto neruší, proniká-li do zvuku televizního obrazu místní zvuk hlediště, nebo i jiné dílčí zvuky (pokud ovšem neznemožňují poslech).

Zvláštním projevem neustálé součinnosti zvuku ze světa diváků se zvukem ze světa obrazu je to, že televizní diváci často při vnímání díla mluví, komentují je. To není neukázněnost, nýbrž zcela přirozený, ba nutný projev. Setkáte se s ním nejen při vnímání televizního obrazu v prostředí blízkých lidí, ale i v širším kolektivu, například v klubu. Pokud nejsou výkony diváků vskutku neukázněné, vůbec neruší, naopak přispívají k účinnu obrazu. To je projev toho, že televizní divák zobecňuje příliš na vlastní pěst, bez předzobecnění autorů, i toho, že zobecňující,

*) To je ostatně podporováno odlišným charakterem vizuální a zvukové skutečnosti, vnikající do hlediště. To, co vidíme na obrazovce, je *záměna* původního druhu hmoty, těla člověka, látky věci za stíny a světla, tedy za jinou hmotnou strukturu. Naproti tomu to, co slyšíme, je též zvuková skutečnost a hmotná struktura, jaká byla před mikrofonem. Zvukovým záznamem a jeho reprodukcí se jen přenáší zvukové vlnění na jiné místo, nebo se rozléhá do mnoha odlehklých míst a v nich znovu existuje — přičemž toto „znovu“ je při televizním přenosu opakováním bez časové mezery, která je k opakování běžně nutná. Je to znmožení téže základní skutečnosti.

V kinu má skutečnost, že „zvuk je jen jeden“, že je nepřeměnitelný, zvláštní význam: látkově změněná skutečnost, kterou vnímáme na plátně (tedy světla a stíny, rafinace původní hmoty, lidí a věcí před kamerou do světla stínů), vnáší do vnímání filmu rys nepřirozenosti, odhmotnění, odživotnění. Běžně se tento pocit vyjadřuje výrokem: „film je vůbec podvod“. Tuto denaturalizaci filmových snímků vyrovnává zvuk, který je původní a přirozený.

soudná aktivita diváků před televizorem je velmi činná a dere se na povrch. Vyjadřováním svých dů-
chů názorů televizní divák nejen dokončuje, do-
huje členící a akcentující činnost autorů, ale roz-
širuje svůj niterný pochod mezi ostatní — svým roz-
jektivním světem zasahuje spoludiváky. Jestliže
v kinu každý jedinec bezděčně a mlčky vstřebává
cítění i názory celého kolektivu (a názory publika
lze vycítit i z jeho „mlčenlivých“ projevů), v tele-
vizním drobnohledišti působí individualita jednot-
livce na kroužek spoludiváků a tím se zpevňuje a
uvědomuje. (Z toho důvodu vnímání televize zcela
o samotě není nejvýhodnějším způsobem styku člo-
věka s televizním dílem.)

Režisér a střiháč mohou proto bohatě využívat
i ztlumení zvuku k akcentování vizuální stránky díla.
Hranice zvukového ztlumení v televizi je mnohem
nižší než v kinu. Ovšem vrchol zesílení je vůči fil-
movému opět značně snížen.

Televizní střiháč a režisér mohou také mnohem
jemněji a detailněji pracovat se zvukovými odstíny
než filmoví, protože při televizním příjmu nemusí
zvuk procházet hustotou prostředí sálu kina a tvůrce
tedy nemusí brát ohled na neklid v hledišti. Taková
jemná práce se zvukem jen přichází vhod divákovi
televiznímu požadavku sblížovat se intimně se zobra-
zovanou skutečností.

Výsoce účinným prostředkem akcentování je ko-
mentář. Komentátor (glosátor) v přímém televizním
přenosu se střeží dění před kamerami příliš zobec-
ňovat a široce popisovat. Jeho hlavním úkolem je
poukazovat na podrobnosti (ať jsou jimi malé čás-
tice nebo větší, skupinové částice), identifikovat je
a diváka pohotově orientovat v jevu i ve snímku jevu.

Televizní komentátor často ovlivňuje skladbu: při
záběru PC poukáže na drobnou část a střiháč ji při
slušnou kamerou ukáže zblízka. V přestávce jednoho
přímého přenosu v kryté pražské hale popisoval ko-

mentátor prostředí. Upozornil také na časoměřičské
zařízení, nalézající se v čele haly. V té chvíli byl na
obrazovce VC haly. Hodiny byly právě na opačném
konci a tak daleko, že je divák u televizoru nemohl
rozeznat. Po několika komentátorových slovech se
na obrazovce objevil VD zařízení. Komentátor podě-
koval střiháči, že mu tento blízký záběr dal a pokračoval ve výkladu.

To je příklad správného kompozičního počínání,
v němž auditivní a sdělovací prostředek — slovo —
se těsně váže na vizuální složku díla. Dokazuje mi-
mořádnou vazebnou sílu slova v televizi: neobyčejně
ostrý přechod z VC přímo na VD by byl v naprosté
většině případů televizním divákům nepřijemný. Pod
vlivem komentátorova popisu ho však divák přivítal.
Oba vizuální záběry se dokonale spojily.

Komentátorovo upozornění na podrobnost však ne-
musí vždy stříhač akceptovat. Z povahy výjevu vy-
plyne, kdy komentátorovo upozornění na část v ši-
rokém záběru vytváří v divákovi dojem hloubky a
činí jeho analýzu aktivnější i bohatší, tedy kdy mo-
duluje hodnotu záběru (řekněme PC na hodnotu D)
a kdy skutečnost vyžaduje, aby auditivní detail byl
posílen detailem vizuálním. Totéž platí o opačném
chodu: na vizuální D zní komentář v PD nebo PC,
upozorňující na něco, co je mimo rámec vizuálního
záběru. Není vždy třeba vizuální záběr zvětšit nebo
uvést nový D toho, o čem komentátor mluví.

Komentátorova upozornění jsou prostředkem
akcentování i ztlumování. Prostě již to, že do PC
vizuálního snímku řekne komentátor: „to je hráč N
a tohle je hráč M“, položí na oba hráče akcent.

Vzpomeňme si na náš příklad, kdy hráč Y překa-
zil vyloženou příležitost hráče X. Komentátor měl
několik možností, jak výjev dynamizovat.

V první variantě jsme tehdy uvedli, že do AP nebo
PD hráče X, který se připravuje vystřelit, vniknou
nohy hráče Y. Tento zákrok mohl komentátor vy-

světlit prostým sdělením: „to byl Y“ — protože divák viděl jen nohy hráče Y. Nebo mohl s určitým důvěrem říci: „X má příležitost!“ a nezmínit se o hráči Y. V prvním případě jde o umírněný akcent, ve druhém o

V druhém o akcentování X a potlačení Y. akce Z zachytí jiná kamera bleskovou akci Y a přivede ji k akci hráče X. Komentátor mohl vyřešit tento výjev například tak, že nejprve vzrušeněji upozornil na první akci: „X má příležitost!“ a pak také zdůraznit akci X, kdežto akci Y vysvětlit klidně až když se zdařila: „X!“ ... „To byl Y.“ Mohl také říci důrazně: „Výborně, Y!“ Tento akcent by měl hodnotit význam. Vyplývá z něho, že komentátor straní mužstvu hráče Y. Předpokládá, že mu straní i většina diváků. Předpokládá, že mu přivést diváky k určité zaujatosti a tím je vovokovat.

Jiným, na výsost významným skladebným aktem je *členění obrazu*. Žádný obraz nelze vnímat, není-li odstavce. Toto členění odpovídá vnitřní struktuře jevu. Napovrch nebývá vždy patrné: hra na hřišti běží zdánlivě bez přerušení. Ve skutečnosti však její vývoj postupuje po etapách, jejichž zakončení a záčátky jsou zakryty ruchem na hřišti, tedy vedlejšími podrobnostmi.

Odhaltit členitost dění je nutné, aby se objevila anatomie hry, její logický postup. Protože však jev běží nepřetržitě, je třeba členění vyjadřovat tím, že mezi zakončením jedné části a začátkem následující nápadně a násilím potlačíme určitě projev nená-
tržitého pohybu.

Ve filmu se pro členění užívá interpunkčních (diakritických) znamení (zatmění — rozetmění — rozetmění — rozetmění).

Zatemnění — roztemnění je v kinu velmi přiro-

78

zený způsob členění. Tma, která na chvíli na plátně vznikne — je to vlastně hluboký *stín* — je organickou součástí vizuálního snímku. Neznamená přerušování obrazu, ale pokračující akci, která si nečiní nárok, aby byla viděna a zrakem diferencována.

Nejhlubší stín v interpunkci zatemnění — roztemnění nepřerušuje sepětí diváka s plátnem. Prostě skýtá jako zraku jen oddech.

V televizi tomu tak není. Tam nedochází ke skutečnému zatemnění, nýbrž k zšednutí (vlastně k vylovení stínů, tedy ke kontrastu nultého stupně, k zesvětlení), které stále zůstává vnímatelnou a draždivou hodnotou pro zrak. Zšedlá a chvějící se obrazovka je nediferencovaný snímek, přesnější smyslový podnět, který nelze diferencovat, zvláště pak ne v řádu toho, co předcházelo. Zšedlá svítící plocha má svou samostatnost. Je nepřijemná. Na diváka nepůsobí jako prázdná, ale jako náhlá, brutální ztráta schopnosti sledovat snímky na obrazovce.

V přímém přenosu je pak zatemnění — roztemnění iritující proto, že zbavuje diváka možnosti sledovat dění, o němž ví, že stále trvá.

Rovněž význam ostatních interpunkčních znamení je v televizi poněkud odlišný od filmu. V televizi je nezbytné užívat jich velmi opatrně a řídko. Zvláště je třeba dobře uvážit použití prolínání, které je vytvářené velmi náročné a citově plodné. Má totiž velkou výsílku interpretace, vyjádření subjektivního názoru. A to, jak víme, má v televizi značně citlivé hranice.

Všechna interpunkční znamení jsou krajně protikladná jako „ano“ a „ne“. Vždy *současně* znamenají (rozumově i citově) v jedné poloze rozdělení, tedy ukončení určité etapy a začátek další (postava odněkud odejde a za čas někam jinam vejde — pronutí oddělit tyto akce tím, že zdůrazní jejich časoprostorovou vzdálenost), v jiné poloze (opakují, že současně) spojení: tytéž dvě akce — odchod postavy a její příchod na jiné místo — jsou vnitřně spojeny,

679

pokračují nepřetržitě a divák si to musí uvědomit. V televizi se často stává, že se interpunkce užívá jednostranně, což vyvolává dojem neobratnosti, banálnosti a dokonce to diváka i mýlí.

V přímém přenosu je ovšem málo příležitosti k prolnutí, ačkoli není vyloučeno, že by ho bylo možno ve zcela jednoznačném případě použít.

Jak jsme už řekli, při přímém přenosu nesmíme dopustit, abychom divákovi znemožnili sledovat jev v jeho průběhu. Zároveň však musíme akci členit. Interpunkci lze samozřejmě vytvářet zvukem a také komentářem. Ovšem o glosátorově výroku, že něco skončilo a něco začíná, se musí divák přesvědčit na vlastní oči. Při přímém sledování pokračujícího děje však divák stěží postřehne, že ve vývoji nastal *přechod* a *rozeznání*.

Doznění a rozeznání užívá film od pradávna. Užival jich však dlouhou dobu jen pro detailnější vnitřní členění, pro oddělování kratších výjevů nebo i jejich částic. Teprve v posledních letech ho využívá i při oddělování velkých etap vývoje. Nahrazuje jím zatemnění — roztemnění, prolnutí, stírání.

Při rozeznání a doznění vidí (popřípadě i slyší) divák o něco víc, než je zdánlivě nutné. Výjev se „rozjíždí“ z jakési nečinnosti, která v prvních okamžicích nemá tvář ani směr. Výjev doznívá, „dojíždí“, tj. záběr trvá o vteřinku (ve filmu se říká: o okénko) déle, než je zdánlivě nutné, takže divák má dojem prodlevy. To — v souvislosti s následujícím — v něm zformuluje dojem nebo i poznatek, že předchozí skončilo a nové začalo. (Ovšem opět: nové v jisté své poloze vždy současně navazuje těsně na předchozí.)

Při doznívání je nezbytné si uvědomit, že skutečný, logický předěl nemůže nastat nikdy ve chvíli, kdy se zrodí z kvantitativního narůstání nová kvalita, ale vždy až chvíli po ní. (Chvilí rozumíme zlo-

mek vteřiny nebo vteřinu i víc, zejména na konci díla.) Zrodivší se nová kvalita, vyšší situace, je divákovi ještě neznáma. Neví, jaký má charakter, jak se projevuje na světě. Pozná ji, až když učiní několik kroků v životě, tedy v okamžiku, kdy sice již žije, ale kdy se ještě její další vývojový proces nemohl projevit.

Často dochází k tomu, že filmař nebo televizní režisér a střihač ukončí záběr předčasně, právě v okamžiku, kdy se nové objeví. Neučiní-li to z necitlivosti, pak to učíní proto, že se domnívají, že každé další otálení sníží efektivnost nového stavu. Mýlí se. Právě prodlení dovolí divákovi prožít a vychutnat nové. Předčasné ukončení přetrhne jeho vnímání, vytrhne ho z pozornosti, zmate ho.

V přímém televizním přenosu lze rozeznání a doznění vytvářet poměrně malým počtem prostředků. Jedním z nich je transfokátor. Vzdálený pohled na hřiště se zvolna mění jako crescendo v bližší, plastičtější, určitější. Podobně pomalý odjezd od D branky na C hřiště je descrescendo: hra sice pokračuje, avšak divák pod dojmem odjezdu přestává vnímat části, vnímá celek, málo diferencuje a tím v něm vzniká dojem, že setrvává u minulého.

Značně účinným, bohužel však málokdy uskutečnitelným dozněním je záměrné „opoždění“. Míč dopadl za hranici hrací plochy. Jedna z kamer ho ukazuje v PD. Nějaký hráč pro něj přijde a vyjde s ním ze záběru. Avšak střihač nesleduje vhažování, ale zůstane na PD prázdného místa. Zachytí akci okamžik po vhození — a v tom případě by ji měl uvést v PC a přibližovat se k jejímu jádru, protože po doznění v naprosté většině případů nelze nasadit ihned fortissimo akce v D. Divák sice byl na vteřinu zbaven možnosti sledovat novou akci. Avšak v takovém případě, kdy předpokládá, že se nic významného nestane a kdy uznává autoritu autorů přenosu, nebude litovat toho, co neviděl.

SNÍŽENÝ ÚVAZEK HUDBY

Nakonec ještě několik slov o hudbě (která nevy-
chází ze snímaného prostoru). Hudba je nesporně
účinným skladebným i vazebným prostředkem.

V televizi má i hudba poněkud jiné postavení než
ve filmu. V přímém přenosu je pro hudbu méně při-
ležitostí než ve filmové reportáži.

Z předešlých úvah je snad jasné, že hlavním, ba
jediným předmětem divákovy pozornosti při pří-
mém přenosu je to, co vidí na obrazovce, a prostřed-
nictvím obrazovky to, co materiálně tvoří jev. Divák
nemá proto smysl pro nic, co v tomto objemu není
činně zahrnuto, kromě komentáře, který však v tele-
vizi nevede vlastní zobecňující part, ale jen pouka-
zuje na věci v obraze. Hudba však není částí před-
mětné náplně jevu.

Dalším důvodem, proč v přímém přenosu ztrácí
hudba část toho významu, jaký má ve filmu, je, že
všechno, co divák vnímá na obrazovce, působí vždy
bezprostředně živým dojmem, jako živá hmota, pro-
tože se vyvíjí v divákově přítomnosti. (Uvidíme za-
nedlouho, že tento divákův poměr k televiznímu
obrazu se netýká jenom přímého přenosu, ale i umě-
leckého hraného díla.) Naproti tomu filmové dílo,
jak se představuje divákovi v kinu, je artefakt, jehož
živá složka — lidé, atmosféra, věci — je umrtvena,
neutralizována zásahem kamery.

Hudba doprovází film od samého začátku kine-
matografie. Příčiny jsou různé. Hlavní příčinou je
však to, že hudba — protože je vždy původní materi-
ál — je živým, přirozeným projevem skutečnosti. Tvoří
tak protiváhu strojově vytvořenému filmu v jeho vi-
zuální poloze.

Ve filmové reportáži sportovního zápasu může do-
cela dobře znít „doprovodná“ hudba. V přímém tele-
vizním přenosu by přítomnost hudby byla nesmyslná.
Jestliže v kinu hudba svým způsobem oživuje, natu-

ralizuje film, v televizi by hudba působila pravým
opakem: umrtvila by, odcizila vizuální snímek. Hud-
ba, která má velkou interpretační a zobecňující sílu,
by se stavěla mezi diváka a snímky. Jestliže v kinu
dovede hudba vysvětlit, akcentovat, vázat rozma-
nitosti, v televizním přímém přenosu by hudba celé
dílo nebo část, kterou by doprovázela, zavázala do
uzlíčku nebo uložila za sklo, takže z obrazu živé sku-
tečnosti by se stal výstavní exponát.

BLESKOVÉ SCHŮZKY SE ŽIVOTEM

Na začátku této stati o přímém televizním přenosu
jsme si položili otázky, zda přímý přenos může plnit
podmínky obrazu a jak lze při něm dbát základních
specifik televize — simultánnosti a intimnosti.

Ve výkladu jsme ukázali, že intimitu vnímání je
u přímého přenosu závislá na pečlivém a citlivém
sledování průběhu jevu, při němž autoři modelují
tok snímků tak, aby divák odlišoval kvantitativní
procesy od kvalitativních skoků. Intimitu vnímání
je respektována tím, že se autoři co nejvíc zdržují
výkladových a emocionálních projevů televizní ka-
mery ve prospěch její pohotovosti, bystrosti a hbi-
tého přistihování skutečnosti v jejích obrazech.

Těsně s tím souvisí i podmínka dojmu simultán-
nosti: může-li divák rozeznávat příčiny a následky
živé akce v nejtěsnějším, makroskopickém zvětšení,
má pocit, že tep jeho vlastního přítomného života
je souběžný s tepem života jevu.

Vysvětlili jsme si, jaké prostředky vyvolávají v di-
vákově dojem, že sleduje živou realitu v souběžném
vývoji, čím se sledování přímého procesu stává tak
nesmírně opojné: je to minuciózní pozorování drob-
ných záchvěvů živé a neživé hmoty, oživující stykem
s živou přírodou. Je to odhalování neúprosné logiky
každého sebenepatrnějšího i sebevětšího pohybu.

Předmětem snímání nejsou jen hmotné, mechanické pohyby, které se vzájemně váží: pohyb nohy, dotek míče a odskok míče. Jsou jím *především* myšlenky a city lidí, lidská vůle a lidské záměry. V každém umění a v každé publicistice je člověk hlavním předmětem zobrazení a zájmu. V televizi je však současně prvním předmětem snímání, pozorování, přistihování, hodnocení a cítění. Člověk je pro televizi výchozím a nejbogatším zdrojem látky snímání a zobrazování právě proto, že jeho činnost je tak jemná; probíhá nejen v řádu hmoty těla, ale i v řádu vědomí, rozumu a cítění, kterými člověk útočí na svět, aby ho objevoval, přeměňoval a také z plna srdce prožíval. Neobyčejná citlivost televizního záznamu a schopnost zvětšení intimních životních zácesů vede televizi k přednostnímu snímání člověka a v jistém smyslu ji na tento zájem omezuje.

Z toho všeho vyplývá, že podmínky intimního styku diváka se skutečností už jednou televizním záznamem splněné nejsou dále vázány na simultánnost vysílání a faktu. Musí přece fungovat i mimo výjimečný případ simultánnosti!

V publicistice má ovšem tato simultánnost svůj význam; publicistika musí být pohotovou informací i včas poskytnutým zážitkem nové události. Každý člověk dychtí po tom, aby svůj život obohatil co nejvíce o fakta, která jsou určena pro veřejnost a tudíž i pro něho. Proto využije každé příležitosti, aby viděl událost co nejdříve — pokud možno hned —, ve chvíli procesu jejího zrodu. Divák, sledující simultánní přenos, dospívá dokonce k jakémusi předstihu faktu, usuzuje, hodnotí, kombinuje, vyvozuje a tak se dovídá „dnes, co se stalo zítra“, odhaduje příští čin, změnu, ba i výsledek. Nic nevádí, že se často mylí: i tím vniká do mnohem větší hloubky jevu, než kdyby ho jen povrchově nahlížel. Zároveň rozvíjí své schopnosti soudit a předvídat, předstihovat život. Takové vnímání má strhující kouzlo velkého dobro-

družství, které kromě rozhlasu nemůže nahradit žádný jiný zobrazující tvůrčí obor.

Tento zážitek je jistě ojedinělý. Avšak pokusme si z něho odečíst požadavek pohotovosti, tedy úzce publicistický aspekt.

Zůstane nám soustava podnětů, zaznamenaná na film či magnetoskop — soustava se všemi původními složkami, se všemi prozíravými činy autorů i s jejich omyly. Stává se tento materiál po skončení události jen materiálem archivním a historickým?

Zřejmě nikoli: kdyby televize tento záznam opakovala, diváci by měli stejně silný dojem — hlavně ti, kteří simultánní přenos nezastihli. Ostatně o tom jsme se již mohli několikrát přesvědčit. Poprvé — pamatují-li se dobře — při přenosu olympijských her z Melbourne. Na obrazovce běžel přenos nájezdů disciplín. V té době závodili naši kajakáři na jiném místě. Získali v tomto závodu zlatou. Televize přinesla tehdy dodatečně magnetický záznam závodu. Jeho sledování bylo neméně živé a bezprostřední, jako by šlo o simultánní fakt.

Budoucnost ukáže, jak dlouho si dovede fakt, zrozený na filmovém nebo magnetickém pásu, udržet život. Zda rok, dva, či desetiletí. Mám dojem, že mnoho přímých přenosů budeme moci za čas znovu vysílat, aniž ztratí účinnost, plynoucí z dojmu současnosti. Mám za to, že dokonce některé z nich získají časovým odstupem ještě další kvality. Probudí, přelozí do přítomnosti živé reality minulosti.

Zdůraznil jsem nezávislost pocitu souběžnosti života diváka a zobrazovaného faktu na časové souběžnosti vnímání a faktu proto, aby se hodnota takových televizních děl neredukovala jen na funkci přímého simultánního přenosu. Toto zjištění bude prospěšné i pro další úvahy.

V této kapitole o přímém přenosu jsme se téměř výhradně soustředili na přenos sportovního zápasu. Jsou ještě jiné náměty přímých přenosů: estrády, disky s vědci a mezi vědci, rozpravy s diváky, návštěvy na pracovištích nebo zachycení živelných katastrof atd.

Každý z nich má své osobité rysy. Bude třeba je postupně zkoumat.

Sportovní přenos je však forma nejpopulárnější, nejteleviznější. V něm se také projevují všechny rysy, vlastní i přenosům s jinými náměty. Nalézáme v něm však i většinu zárodečných prvků specifičnosti celé televize v elementárních i vyhraněných podobách.

Proto poznatky o něm tvoří užitečný základ k dalšímu sledování povahy televize.

IV.

Živé vysílání hry

Živé, přímé vysílání dramatické hry (direkt) je druhým krajním pólem souboru televizních uměleckých a publicistických forem. Mezi přímým přenosem a živým vysíláním hry je ovšem nesmírně bohatý repertoár televizní tvorby. V jistém smyslu je v televizi víc druhů a žánrů než v kinematografii a — co je nejdůležitější — jsou jemněji odstíněny.

Živé vysílání dramatické hry je však v očích diváků druhým nejpříznačnějším, nejteleviznějším pořadem. Oba obory mají vedle podstatných rozdílů námětových a metodických i významné podobnosti. Tkví především v simultánnosti a v tom, že se před divákem rozvíjí nejen umělecký nebo publicistický obraz, ale i jeho vlastní zdroj.

NEVLASTNÍ PŘÍBUZENSTVÍ

Srovnáváním obou útvarů ihned odhalíme do očí bijící rozdíly. Například při přímém přenosu sportovního zápasu byla *předmětem snímání i zobrazení* syrová původní skutečnost. Její průběh nebyl ovládán ani ovlivňován autory televizního díla.

Naproti tomu to, co se děje před kamerami při živém vysílání hry, není syrovou, původní skutečností, ale je to skutečnost druhotná, z prvotní odvozená. Je autory díla předem *zvládnuta*. To, co se děje při vysílání hry před kamerami, není předmě-

Nekonečně velké v nekonečně malém 123
 Dvojí čas televizního dramatu 124
 Obnažené zákulisí 127
 Dva tvůrčí systémy 129
 Dramaturgie 138
 Režie 140
 Herec 147
 Kamery 151
 Skladba 161
 Živě nebo ze záznamu? 169
 Univerzálnost televize 176

V. Televizní záznamová publicistika 178

Hříchy televizní záznamové publicistiky 182
 Přednosti předzáznamu 183
 Nový televizní útvar 184
 Populárně vědecký pořad 189
 Přednášeč 190
 Televizní deník 193
 Hlasatel 197
 V proudu života 199

Závěr:

Televize — rezonanční deska okamžiku 202

jan kučera

setkání s televizí

Obálku navrhl St. Veselý.
 Vydalo nakladatelství Orbis
 jako svou 2 671. publikaci.

Filmové publikace.
 Stran 206.

Odpovědný redaktor
 Petr Král,
 výtvarná redaktorka
 Věra Šalamounová,
 technická redaktorka

Antonie Kouřová.

Z nové sazby písmem Public
 vytiskl MÍR, n. p., závod 1, Praha 1, Václavské nám. 15.

Formát papíru 96×80.

AA 11,35, VA 11,66.

Náklad 1 200, 1. vydání.

D — 12*40457.

11 — 013 — 65

09/19 — brož. 14,50 Kčs — 63/VI-5



jan kučera

setkání s televizí