

Film není překladem slov, je to nová
forma přeměny skutečnosti do uměleckého
díla.

Viktor Šklovskij /1967/

Ú V O D

Filmové dílo jako každé dílo /a každý konsistentní jev/ má vlastní strukturu.
To znamená, že prvky díla, jejich vzájemné vztahy a procesy, probíhající v těchto
vztazích jsou zcela určitým způsobem organizovány podle zákonů látky, z níž je dílo
provedeno. Dílo je autonomní, vnitřně jednotná skutečnost.

Kdyby tomu tak nebylo, nebylo by lze vnímat filmové /ani televizní/ dílo jako
mysluplný fakt. Jeho složky by se nevázaly jednoznačným způsobem. Divák by je ne-
mohl vnímat jako vzájemně podmíněné a vzájemně se podmiňující, jako dynamické kom-
ponenty celku. Dílu by - prostě řečeno - nerozuměl.

Každé filmové nebo televizní dílo odráží nebo připomíná - tím či oním způsobem
- skutečnost, v níž žijeme, již přímo vnímáme. Vzniká proto dojem, že dílo je nápo-
dobou nebo opakováním struktury toho jevu, který dílo zobrazuje. Není tomu tak.
Umělecké nebo publicistické dílo rozevírá a osvětluje strukturu - chcete-li - logi-
ku jevů, jež zobrazuje prostřednictvím své vlastní struktury.

Vztah struktury původního jevu /skutečnosti, jež je zobrazována - designátu/
a struktury tvůrčího díla /díla, jež zobrazuje - designace/ je velmi složitý a pohyb-
livý. V procesu tvorby dílo přejímá strukturu zobrazovaného jevu. Nepodléhá jím,
nýbrž je sublimuje. Tento proces se v jiné rovině opakuje při vnímání díla. Dílo -
a s ním vnímající - musí být vždy m i m o oblast toho, co dílo zobrazuje. Vůči
struktury původního jevu je tedy struktura publicistického nebo uměleckého díla me-
tastrukturou. Tvůrčí dílo, odhalující tajemství světa, přidává světu nové tajemství -
tajemství své vlastní existence.

Kdyby zobrazující dílo nemělo vlastní autonomii, bylo by jen kopií skutečnosti.
Ovšem kopií značně neúplnou, deformující, poznamenanou subjektivním názorem a indi-
viduálními schopnostmi toho, kdo je pořizoval. Takové dílo by neodhalovalo žádný
u r č i t ý smysl skutečnosti. Zároveň by se však vztahovalo jen k jediné skutečno-
sti, k té, kterou předvádí. Neplnilo by tedy funkci zobrazení /publicistického ne-
bo uměleckého/, které staví vnímajícího do určitého poznávacího vztahu k tomu, co
zobrazuje. Tento vztah se uskutečňuje ve složitém pochodu, probíhající jak v ra-
cionální tak emocionální poloze vnímání. Jejich sloučení podmiňuje tzv. estetické
vnímání v nejširším smyslu slova.

Pod vlivem tvůrčího díla se stává skutečnost, k níž se dílo vztahuje /původní
událost, již zobrazuje publicistické dílo, smyšlená událost ve formě dramatu, již
předvádí umělecké dílo/ reprezentantem mnoha obdobných jevů v realitě. Dílo přibli-
žuje vnímajícího této reprezentativní realitě, její struktury a jejímu vnitřnímu po-
hybu. Prostřednictvím tohoto styku získává vnímající schopnost chápat mnohé obdobné
jevy skutečnosti, v níž žije.

Různé tvůrčí obory jsou různou měrou a formou závislé na skutečnosti, již in-
terpretují. Všeobecně řečeno, publicistické obory jsou mnohem těsněji a jednodušeji

spoutány s realitou než obory umělecké. Z uměleckých oborů má nejvolnější vztah k realitě hudba. Výtvarné umění má možnost se od reality, přesně řečeno od jejího viditelného projevu, více či méně vzdalovat. Malíř může vytvořit dílo, na němž se "věci poznají tím, že se podobají méně známým skutečnostem" nebo dílo, v němž je podobnost velmi komplikovaná, deformovaná, či dokonce díla, v nichž o zřetelnou podobnost nejde vůbec /např. ornament/. Literární dílo - a podobně i rozhlasové - vyvolává ve vědomí vnímajícího představu. Nesou znaky původní skutečnosti ovlivněné do větší či menší míry individuálními schopnostmi a znalostmi vnímajícího.

Film a televize se vyjadřují, podobně jako malířství, obrazově /v užším slova smyslu/ přesně řečeno ikonicky /nebo vizuálně/. Mají navíc pohybový rozměr. To způsobuje, že filmové a televizní snímky viditelné skutečnosti působí na diváka jako vysoce věrné kopie skutečnosti, budí dojem, že jsou s originálem izomorfní.

K dojmu vysoké věrnosti filmového a televizního vizuálního snímku přispívá i zvuková stránka. Zvuky, které přísluší předmětům ve skutečnosti, zachyceny a připojeny k vizuálním snímkům, jejich podobnost s originálem potvrzují.

Vysoce rozvinutá podobnost zobrazovaného se zobrazením, spočívající na elementárních, smyslově nejsnadněji postřehnutelných rysech skutečnosti způsobuje, že divák je při vnímání každého kinematografického díla /to znamená filmového i televizního/ bezděčně sváděn k tomu, aby chápal snímky především, ne-li jediné, jako kopie určité, jedinečné skutečnosti. Dává jim nejbanálnější smysl tzv. všední skutečnosti. Očekává, že v této rovině budou pokračovat. Vidí-li divák na plátně, nebo na obrazovce muže krácejícího ulicí, očekává, že pokračování snímku ho ukáže v další fázi této cesty nebo u domu, do něhož vstupuje atd. Avšak obraz nemůže být kopií skutečnosti nejen proto, že izomorfnosti nemůže z technických důvodů dosáhnout, nýbrž hlavně proto, že by nebyl obrazem. Obraz, tj. tvůrčí dílo, autorský výtvar, je interpretací skutečnosti a musí být na originálu nezávislé. Lépe řečeno, jeho závislost musí autor ovládat. Obraz se staví p r o t i skutečnosti, nemůže s ní splývat, nemůže ji zastupovat.

Věrnost kinematografického projevu klade tvůrcům odpor: elementárním vnímáním dešifruje divák snímky jako úplné kopie skutečnosti. Autor musí tuto tendenci rušit a nutit diváka, aby pojímal snímky jako částice interpretace, tedy kódu, jímž se s ním autor dorozumívá. Dílo je realitou ekvivalentní se skutečností v níž žijeme jako celek, nikoli tím co zpodobuje. V procesu vytváření obrazu skutečnosti se ovšem autor ke skutečnosti vždy vrací, vždy ji v té či oné intenzitě a úplnosti divákovi připomíná. Tvůrce tedy provádí velmi složitou a riskantní operaci - vyvolává v divákovi iluzi, že vidí a slyší "samu skutečnost", avšak v zápětí ho od ní vzdaluje a činí ho jejím divákem a soudcem.

Schopnost vysoce věrně odrážet viditelnou a slyšitelnou stránku skutečnosti se od počátku dějin kinematografie považovala za její nejsilnější stránku. Dějiny kinematografické tvorby jsou vývojem úsilí vytvářet umělecké nebo publicistické obrazy cestou soustavné a podrobné nápodoby skutečnosti v jejím užitném projevu.

Tvůrci držící se této zásady byli a jsou přesvědčeni, že každý projev nepodobnosti snímku se skutečností snižuje divákovu důvěru v dílo a s tím i jeho schopnost pronikat ke smyslu skutečnosti. Tvůrci se snažili budit v divácích dojem totožnosti, izomorfnosti snímku a skutečnosti.

Tato cesta byla, je a jistě vždy bude plodná. Kinematografie na ní vydala velká umělecká i publicistická díla. Dokonce důmyslnou aplikací této metody jsou tvůrci

schopni zpracovávat i látky romantické a fantastické, tedy takové, k nimž nelze v realitě najít hmotný ekvivalent /vzpomeňme Méliése, skandinávských filmů, utopistických filmů apod./.

Materiálem těchto filmů je původní nebo aranžovaná skutečnost, postavy a děje, podobné skutečným. Kamera /později také mikrofon/ mají za úkol přesně zachycovat vnější projev této skutečnosti. Výběr pohledů na předfilmovací skutečnost, jejich druhotné zpracování osvětlením, barvou, skladbou záběrů atd. - to jsou procesy, které proměňují syrový materiál v publicistický nebo umělecký obraz.

Sovětská avantgardistická z druhé poloviny dvacátých let si počínali odlišně. Smysl jejich děl neplynul z toho co stálo před kamerou, nýbrž z toho, jak se různé aspekty skutečnosti - úmyslně zachycované s přísnou věrností, dokumentárností - vzájemně srážejí ve skladbě záběrů, v montáži. Skutečnost ve své běžné podobě nebyla již předmětem zobrazování, nýbrž m a t e r i á l e m filmového jazyka. Řečí, tj. formulací, realizací tohoto jazyka byla skladba záběrů.

Koncem padesátých let nastává ve světové kinematografii další podstatná změna. Někteří tvůrci se osvobozují od nápodoby skutečnosti /Fellini, Pasolini, Godard, Resnais, Jan Němec aj./. Rozrušují kauzální řetězy plynoucí skutečnosti, známé z utilitární zkušenosti. V jejich filmech poprvé vyjadřuje kinematografie myšlenky tak, že výroky tvůrců nelze překládat do mluvené řeči. Vzniká samostatný smysluplný, jinými výrazovými prostředky nevystižitelný umělecký projev, podobný projevu hudebního díla.

Uvedli jsme si tři výrazové systémy, které jsou dnes v kinematografii známy. Liší se od sebe velmi podstatně. Mají však společného jmenovatele, ve všech vystupuje kinematografický záznam skutečnosti. A ve všech jde o to, aby do té či oné míry měl divák dojem, že vnímá věrný obraz skutečnosti a dojem, že se v této kopii skutečnosti vyzná právě tak jako ve skutečnosti původní. Před tvůrci tedy vždy vystupuje otázka struktury filmového a televizního díla ve vztahu ke struktuře reality. Jde tedy o otázky sémantické a syntaktické. Nás zajímají otázky syntaktické, skladebné. V základech problematiky kinematografické skladby je otázka podobnosti snímků se skutečností, podobnosti nejen divákem smyslově vnímané, tedy viděné a slyšené z plát-na či obrazovky, nýbrž i divákem pociťované: divák získává pocit, že v zobrazované skutečnosti existuje. Základem "umění skladby" tedy je a zůstane naučit se vytvářet kontinuální, úplný obraz podle normy elementární podobnosti se skutečností.

I. FUNKCE STŘIHOVÉ SKLADBY

Střihová skladba ve filmu i v televizi má mnohem závažnější úkol, než je mechanicky skládat a slepovat natočené záběry k sobě, dále mechanicky spojovat vizuální stránku filmu se zvukovou, nebo v televizi, střídat snímky souběžně pracujících kamer.

Střihová skladba je postup, jímž se dokončuje tvůrčí proces filmového nebo televizního díla, v němž tento postup vrcholí; ve filmu se při ní skládají stavební kostky, vizuální a auditivní záběry tak, aby vyklenuly stavbu díla. Při živém televizním vysílání se homogenní látka díla /dění před kamerami/, možno říci surovina, nepřetržitě plynoucí před kamerami, člení tak, aby vznikla logika dramatu nebo nějakého ve skutečnosti probíhajícího a vyvíjejícího se jevu /přímý přenos/, a aby výsledek na diváka emotivně působil.

Název

Je to tedy v každém případě činnost t v ů r ě í . Název střih, jímž se v běžné mluvě označuje, je nevyhovující. Poukazuje jen k zcela mechanické a dílčí činnosti toho, kdo skladbu provádí; k tomu, že střihač zkracuje či očišťuje natočené záběry, aby je mohl slepit. V televizní tvorbě má označení střih dokonce již značně přenesený význam, asi ten, že televizní střihač /stále mluvíme o živém vysílání, nebo o přímém přenosu/ ukončuje, "stříhá" průběžný snímek jedné kamery a staví za něj "ustřižený" snímek jiné kamery. Nejvíce vyhovující by bylo označení filmová nebo televizní skladba. Toto označení je však v češtině příliš široké: zahrnuje i skladbu dramaturgickou i skladbu výtvarnou /kompozici záběrů/, ba i skladbu hudební či zvukovou. Zužujeme tedy rozsah termínu skladba slůvkem střihová. Toho, kdo tuto skladbu provádí nazýváme stále střihačem v naději, že slovo získá postupně přenesený význam, takže bude označovat toho, kdo provádí skladbu navazováním a přerušováním záběrů, a že v něm odumře elementární význam, připomínající člověka, který pracuje především s nůžkami.

Minulost střihové skladby

Na střihovou skladbu byly v minulosti dva velmi odlišné, ba opačné názory. Jeden z nich tvrdil, že střihač nemůže do filmového díla přidat nic ze svého tvůrčího bohatství. Postává hotové záběry a jeho povinností a také jedinou možností je očistit je od zbytečností a slepit je k sobě.

Druhý názor vycházel z toho, že spojení každých dvou záběrů vyjadřuje vždy "něco nového", co není plně obsaženo ani v jednom ani v druhém z nich. To je nesporně pravda, kterou ovšem neobjevil film, nýbrž která vyplývá ze všední zkušenosti. Vezměte dvě seberoždilnější věci, izolujte je od jejich běžných vztahů, které si s sebou přináší a postavte je těsně k sobě. Z tohoto sousedství vznikne vždy nějaký smysl, význam nebo citový vzruch. Těmi elementy mohou být třeba kočka a ručička hodinek. Podobně vyslovíte-li nebo napíšete jakákoli dvě slova, řekněme podstatné jméno "čára" a "bota". Měňte okruh i rovinu jejich souvislostí /čára jako geometrický útvar, čára jako vyšší hubený člověk apod.; bota jako ševcovský výtvar, bota jako přirovnání zeměpisného útvaru, jako nesmyslný omyl atd./. Takovými operacemi budete vytvářet pravý ohňostroj významů a vzruchů.

Pro film objevili tuto schopnost filmových záběrů klasičtí sovětské režiséři a v důmyslnou teorii ji rozvinul S. M. Ejzenštejn. Objevem byli tak nadšeni a tak jim v jejich tehdejší práci vyhovoval, že začali dávat střihové skladbě mnohem větší význam než předchozím tvůrčím fázím, že střihovou skladbu nadřazovali všemu ostatnímu co vede k vytvoření filmového díla. Stoupencům tohoto názoru se říkalo "montážníci".

V dalším vývoji filmové tvorby se ukázalo, že objevy montážníků jsou sice správné a na tehdejší dobu převratné, že jich však nelze nejlépe využít, zapojí-li se tvůrčí pochod střihové skladby organicky do celého tvůrčího pochodu, to je do výstavby scénáře i do vlastního natáčení. Nes se střihová skladba zařazuje jako rovnocenný a současně specifický tvůrčí úkon do soustavy ostatních tvůrčích fází vzniku filmového či televizního díla. Někdy se to však děje bezděčně a nedůsledně. /Projevem této nedůslednosti je např. to, že se k dramaturgickému a natáčecímu procesu nezvou

stříhači jako rovnocenní partneři/. Tvůrčích schopností stříhové skladby se ještě poměrně málo záměrně využívá. Dramatici a režiséři málo znají skutečnou sílu stříhové skladby, a proto s ní téměř nepočítají.

Stříhová skladba, jak se běžně užívá dnes se nezrodila hned v prvních dnech kinematografie.

První filmy zachycovaly, lépe, dokumentárně zapisovaly drobné výjevy ze skutečnosti, život na ulici, na nádraží apod., nebo "umělecké výstupy", tj. výsek nějaké dramatické hry. Byly natočeny v jediném záběru, z jediného postoje kamery, jediným objektivem. Stříhová skladba se tedy v nich neuplatňovala. Lidé a věci na snímcích se sami stavěli blíž či dál od objektivu a jejich vzájemné vztahy musel divák sám objevovat a chápat.

Filmování, to jest natáčení se nepovažovalo za tvůrčí proces, nýbrž jen za technický záznam.

Ovšem filmaři zakrátko cítili, že jejich kamery by mohly vstřebávat do sebe jak širší obsahy tak běžné skutečnosti, např. ulice, přírodu, továrnu, atd., tak také částice užší, podrobnější, které by měly nějaký vztah k širokému obsahu, jež předtím ukázal celkový snímek; na ulici se dělo mnoho podrobností, kterých si však divák v celkovém záběru nevšiml a hlavně je nemohl postavit do vzájemných vztahů každé části k celku.

Zatím v "umělecké" oblasti kinematografie vzrůstaly nároky na složitější děj tzv. "výstupů", krátkých dramatických výjevů.

Filmaři pochopili, že nemá smysl prodlužovat snímek dalším nastavováním děje. Bylo třeba do snímku, který byla kamera schopna natočit bez přerušení, "na jedno nadechnutí", vložit složitější látku. Jestliže složitější tak současně i více rozčleněnou na hlavní a vedlejší momenty, na příčiny a následky. Před nehybnou a nezastavující se kameru nastavovali v oné době již divadelní herce, jako na samém počátku, nýbrž clowny a artistry, kteří dovedli předvést zajímavý výjev, výjev sice "bezpředmětný", vyabstrahovaný, avšak přesně členěný podle zákonů artistického umění. Vedle artistů kladli filmaři před objektiv kresby nebo vystřihovánky, které se různé pohybovaly a konečně rozšiřovali rejstřík možností artistických herců před kamerou jevištními stroji, které postavy přivázely a odvážely, vynášely a svázely do propadel, pohyblivými pozadími, závěsy atd.

V další fázi se od předfilmovacích předmětů - tj. herců, kreseb, strojů, dekorací - přenáší pozornost tvůrců na mechanismus kamery.

To již jsme v období filmových triků, "kouzel kamery"; skladba složek filmu - v tomto období především filmu hraného, artistického - se vytváří u v n i t ě snímku, např. mizením věcí či osob, jejich objevováním, kouzelnými proměnami /stop-trikem/ apod. Tento postup je pochopitelně velmi omezený a omezující: hodí se jen na některé náměty a látky. Je na štíru s běžnou realitou. Kinu hrozilo, že se stane lacinou obdobou varieté.

Zatím však běžná skutečnost lákala filmaře - dokumentaristy. Ti se snažili kamerou postihnout celek i jeho části. Postup nějakého dění, třeba lidové slavnosti, průvodu, pohřbu atd. je nutil přemísťovat kameru a "dobíhat" dění. A tak se rodí z á b ě r .

V první fázi užívání záběrů se filmaři snaží prostě jen sledovat dění, jednotlivými záběry přidávat části k částem; provádějí s o u ě t záběrů. S tím lze na jistou dobu vystačit v p o p i s n ě m dokumentu. Nelze se však s tímto postupem

spokojit, jde-li o hru dramatických postav, o jejich vzájemné vztahy k věcem, prostředí, přírodě. Nemluví o jejich vnitřních stavech. Ukáží-li postavu, která se oběvá prudkého toku rozvodněné bystřiny, natočí zděšený výraz tváře postavy a rozbouřenou vodu. Spojím-li tyto dva záběry, nevyjadřují již pokračování děje. Děj se v té chvíli zastavuje a do popředí se dostává nitro tohoto dění, tohoto okamžiku, vnitřní smysl situace i obsah citů v člověku. Současně se rodí v divákovi alikvotní citový vztah - např. strach.

Řešením těchto úkolů se přišlo na to, že spojováním záběrů nevzniká pouhý jejich součet, ale násobek či mocnina, tedy vyšší funkce.

Teprve správným užíváním obou postupů, elementárního, tedy "součtového" i vyššího, tedy "násobného", či "mocninového" - se dospělo k stříhové skladbě a k skladbnému natáčení, jaké známe dnes.

Další vývoj již nezáleží ani tak na stříhové skladbě, jako na tvůrčích záměrech autorů, na tom, jak složité a jemné úkoly dávají střihačům. A ty opět záleží na hloubce a jemnosti tvůrčovy myšlenky a na jeho tvůrčí představivosti, pomocí níž myšlenku zhmotňuje.

To, o čem jsme nyní mluvili, je ovšem jen kostra "dějin stříhové skladby", jen jejich základní půdorys. Sluší dodat, že do těchto základních postupů vnikaly další vnější složitosti, např. množící se výrazové prostředky; nejprve to byla optická kresba /různé druhy objektivů/ a osvětlování, pak zvuk, po něm barva, široké formáty a nakonec specifické požadavky televize. Na podstatě se nic nezměnilo. Avšak rozsah a obsah procesu zvaného stříhová skladba se nesmírně rozšířil.

Význam stříhové skladby

Nejprve je dlužno si ujasnit, v jakém vztahu je stříhová skladba k ostatnímu tvůrčímu procesu filmu nebo televize.

Vytváření filmového či televizního díla prochází třemi svébytnými fázemi: fází dramaturgickou, fází natáčení a konečně fází stříhové skladby.

Náplní fáze dramaturgické je úsilí o vytvoření filmového díla v literární podobě /po případě literární, spojené s výtvarnou, např. kresebnou, fotografickou/. Jde v ní o to vyjádřit nejen postup dění, nýbrž především myšlenku díla v rozvržení, které tvůrce zamýšlí pro filmovou látku a to takovým způsobem, aby na čtenář /v tomto případě především odborného a zaujatého čtenáře, tj. každého z tvůrčích pracovníků na filmu/ "napsaný film" působil umělecky, tedy nejen rozumově, ale i emotivně, prostě esteticky jako samostatné dílo. Proces dramaturgické tvorby vrcholí v literárním scénáři, který, je-li dobře napsán, opravdu působí jako ucelené samostatné dílo, působí svými estetickými hodnotami. Ovšem vyvolává rovněž - jde-li o dobrý literární scénář - touhu po filmové nebo televizní realizaci. Vyvolává tedy pocit neúplnosti, nedokončenosti.

Charakter literárního scénáře je syntetický: je to jednotné, uzavřené dílo.

Druhá fáze, natáčení je vyplněna vším, co souvisí s natáčením. Začíná se vytvářením režisérského scénáře /nepřesně zvaného technickým/, který je pracovním plánem díla, podkladem určitého výrobního harmonogramu. Režisérský

scénář má charakter *a n a l y t i c k ý*, protože je to soubor jednotlivých záběrů a v nich jednotlivých složek /akcí, mluvy, zvuků, pohybů kamery, osvětlení atd./. Po něm následují přípravy herecké, architektonické, aranžovací, až konečně dojde k vlastnímu natáčení. Natáčení je opět *a n a l y t i c k ý* postup. Vznikne z něj množství jednotlivých nesouvislých záběrů.

Třetí fáze, stříhová skladba, spojuje, slučuje jednotlivé záběry ve srostitý celek, takže nakonec vznikne ucelené, samostatné dílo, které je vlastně obdobou literárně-filmového díla, literárního scénáře, avšak na vyšším stupni: dílo se proměnilo z představ v neměnitelný objekt, film. Celkový charakter stříhové skladby je tedy *s y n t e t i c k ý*.

Při živém vysílání televizního díla je tomu zdánlivě poněkud jinak: natáčení, lépe řečeno *s n í m á n í* se při něm jeví jako pochod celistvý, plynulý, nečleněný. Členicí zásah, analytický, připadá zdánlivě televiznímu stříhu. Ve skutečnosti tomu tak není: při vytváření televizní hry v jednom jediném studiu se sice rozvíjí před kamerami plynulý, neoddělovaný děj - prostě řečeno, herci hrají stále, kontinuitně, jako na divadle /což ovšem není také docela přesně řečeno, protože ani na divadle nehrají ve většině případů neustále/. Vytváří-li se však hra v rozměrném studiu, je členěna i v hereckém předvedení: v jedné dekoraci herci plynule hrají, v druhé čekají na svůj výstup. V celku však možno říci, že předsnímací složka televizní hry, to jest herci v dekoraci, vytvářejí hru v jediném čase, který se bude rovnat době trvání předvádění hry, což se ve filmu většinou neděje.

Televizní hru však snímá několik kamer, které vytvářejí jednotlivé záběry /technické a pracovní záběry - jak uvidíme později/. Ty vidí střihač souběžně na monitorech. Tím, že zařazuje snímek té či oné kamery do vysílání, že jej posílá "ven", *s k l á d á*, syntetizuje tyto záběry v jediné dílo. Rozdíl je tedy jen v časovém odstupu stříhové skladby od snímání: ve filmu se skladba děje až po určitém čase, v televizi souběžně s předsnímacím vytvářením díla. Tento postup má samozřejmě značný význam pro způsob vytváření televizní hry, snímání a skladbu, význam, který zpětně proniká až k dramaturgii a k struktuře televizní hry. Nedotýká se však podstaty vztahu stříhové skladby k natáčení.

Všimneme-li si nyní jak na sebe tyto tři fáze vzájemně působí, zjistíme, že si ce jedna navazuje na druhou, následující vyplývá z předchozí, ale že současně následující *r u š í* předchozí. Zvláště ve filmu, lépe řečeno ve filmu vždy, v televizi často realizací díla ztrácí literární scénář význam. Ztrácí tvůrčí význam: nelze ho již vícekrát použít. Naproti tomu divadelní "literární scénář", libreto, se realizací hry na jevišti neznechodňuje.

Důvodem tohoto radikálního zrušení platnosti literárního scénáře ve filmu je, že filmové dílo s sebou přináší a do sebe vstřebává nesmírné množství podrobností, jak rysy osobního pojetí autora, režiséra, herců, kameramana, hudebníka, výtvarníka, tak i doby, v níž byl film natáčen. Řečeno terminologií teorie informací filmové dílo do sebe vstřebává a činí viditelným i působivým velké množství šumů doby, chvíle, osobnosti autorů atd. Je prostě velmi konkrétní a tím i vymezené. Bude-li chtít nějaký režisér natočit totéž téma - v téže látce a formě znovu, nebo dokonce bude-li chtít též režisér po nějaké době natočit znovu svůj vlastní film, bude vždy nucen přepracovat jak scénář tak inscenaci.

Natáčecí či snímací fáze však i v rozmezí určitého realizačního aktu, tedy při vlastním vytváření filmu, činí literární scénář bezpředmětným. Podobně stříhová skladba zpracovává a tedy svým způsobem ruší i to, co vzniklo snímáním. Syntéza,

analýza a syntéza, které dospějí k jedinému, definitivnímu výsledku, v němž jsou předešlé fáze sice obsaženy, ale také přehodnoceny - to je zákonitý dialektický proces vývoje, vzniku nové kvality, v našem případě filmového díla.

Stříhová skladba je dále charakterizována tím, že se při ní p o p r v é stávají smyslově vnímatelnými ideální představy, které měli různí autoři o výsledném díle. To znamená, že stříhová skladba nejen objevuje latentní představy a zhmotňuje je - protože až dosud byly ideální - nýbrž tímto procesem je vystavuje i bezohlednému prověření, zkoušce, kritice. Na jedné straně je stříhová skladba splněním tužeb, představ a záměrů předchozích tvůrců, na druhé straně je ale současně útokem na ně. Při stříhové skladbě dochází k prudkému střetnutí ideálu a materie, stavu neurčitých možností, v nichž se může natočený materiál realizovat, s jednou jedinou neměnnou trvalou realizací. Tvorba díla se nevyčerpává jen snahou tvůrců, aby natočený materiál "prošel" stříhovou skladbou tak, že se mění v představané dílo s co nejmenšími úhony, nýbrž obsahuje i bezpodmínečný proces střetnutí představy a realizace, ducha a hmoty, mnohého a jediného nejistého a určitého v němž a j í m ž , tedy tímto soubojem a při něm právě vznikne jedinečné filmové nebo televizní dílo, prototyp.

V praxi se tento proces jeví nutně tak, že c e l k o v ě je dílo integrálním výsledkem snah autorů /dobré, zdařilé dílo/; v některých částech je však méně zdařilé, protože tyto částice se projevily při stříhové skladbě jako nedokonalé nebo stříhová skladba nemohla jejich hodnoty vynést na povrch, v jiných částech překvapuje autory hodnotami, kterých se nenadáli, které do materiálu uložili bezděčně a jež teprve stříhová skladba objevila a zhmotnila.

Tato agogika, vlnění díla, způsobovaná nedostatky nebo bezděčnými úspěchy autorů, které se projeví tu jako oslabení tu jako překvapivé posílení hodnoty díla, je součástí k a ž d é h o uměleckého díla a je od uměleckého díla neoddělitelné. Je jedním z prostředků toho, že společnost vnímá dílo neobyčejně citlivě, že je chápe umělecky, esteticky /umělecké dílo, vytvořené kybernetickým strojem - např. hudební skladba - působí na vnímající neživotně, protože právě postrádá chyb a nepředvídností/.

Konečně je dlužno si uvědomit, že stříhová skladba dodává dílu ukončeného vnějšího vzhledu, tedy onu pokožku, tektoniku, s níž se stýká vnímající. Proto na ní záleží jak jemný, rozčleněný i úderný kontakt budou moci diváci s dílem navázat. Stříhová skladba bere tedy na sebe zodpovědný úkol reprezentovat celé tvůrčí úsilí i schopnosti všech autorů díla. Za druhé: stříhová skladba objevuje prakticky nové možnosti výrazových prostředků v předskladebné fázi a je tudíž základem další výuky, dalšího vývoje jak autorů daného filmu, tak všech filmových či televizních tvůrců. Stříhová skladba činí zřetelnými jejich objevy, hodnotí je, váží a sděluje je ostatním tvůrcům. Konečně je i vstupem do problematiky filmové či televizní tvorby po stránce teoretické.

Stříhová skladba má tedy zvláštní postavení ve výstavbě. Toto postavení je značně autoritativní, takže se zdá, že si stříhač může s dílem činit co chce, že je nad ně povýšen.

Tento názor je jednostranný. Současně si totiž musíme uvědomit, že stříhač je ve svém úsilí a tvůrčím rozmachu omezen, a to až k bezmocnosti vším, co jeho zásah předcházelo, nejkonkrétněji však natočeným filmovým materiálem, tedy záběry a v televizi právě se rodícími snímky jednotlivých kamer.

Je jimi omezen již v uplatňování nejelementárnějších gramatických a skladebných pravidel: jestliže mu režisér natočil záběry bez ohledu na skladebné podmínky, střiháč nemůže vazebnost do materiálu vtělit. Když např. režisér z neznalosti či z nepozornosti natočil záběry "přes osu", střiháč je nemůže opravit. Dá-li režisér ve dvou sousedních záběrech různý rytmus částem jedné akce, střiháč jej nemůže vyrovnat. I v složitějších procesech je střiháč na materiálu plně závislý: nezdařilo-li se režisérovi vyjádřit dost jemně a působivě např. vnitřní vlnění vztahů mezi postavami, střiháč jej nemůže učinit patrným. Prostě: **s t ř i h á č n e m ů ž e v y t ě ž i t z m a t e r i á l u v í c , n e ť c o d o n ě j b y l o s n í m á n í m u l o ž e n o .**

Střiháč může a má vytěžit ze záběrů vše co v nich latentně tkví. Může a má vytvořit úpravami záběrů nejjemnější a nejcitlivější vlnění vnitřního dění v díle a způsobit, aby rozvínilo i divákovno nitro. Tento postup a jeho výsledek závisí na něm, ovšem jen a pokud mu k tomu byly dány v záběrech konkrétní, objektivní **m a t e r i á l n í** podmínky. Zajisté, v jednotlivých nespojitých záběrech nejsou všechny jejich možnosti ani jejich síla na první pohled patrné. Teprve při provádění skladby, při spojování záběrů a při jejich úpravě /vizuální a auditivní/ vyplývají na povrch, realizují se. Střiháč musí proto mít kromě řemeslné schopnosti a znalosti gramatiky a syntaxe i velký cit pro vnitřní život záběrů, značnou představivost o tom, co záběry ze sebe vydají až budou mít správnou délku a až budou spojeny. Např. při skladbě vizuální stránky díla /tzw. obrazu/ si musí umět střiháč představit co ze záběrů vytryskne, až budou opatřeny zvuky různého druhu. Střiháč musí mít rovněž cit a jemnou ruku pro vlastní život záběrů, který v nich začne tepat, jakmile se začnou spojovat.

Střiháč, který nemá tento specifický smysl, nebo jej má omezený, či který se nedostal do intenzivního vnitřního citového vztahu k dílu, nemusí vytěžit ze záběrů vše co v nich je. Zhusta se stává, že mu tento nedostatek nemůže nikdo dokázat, prostě proto, že záběry své bohatství na sebe neprozrazují. Na druhé straně - a to vědomě opakuji - střiháč nemůže obohatit dílo o nic, co nebylo již předem do materiálu zakleto.

O této pravdě se často pochybuje. Zvláště režiséři si od skladby často slibují pravé zázraky. Tento klam vyplývá z toho, že některý materiál, především ten, který byl natočen do značné míry improvizovaně, vydá skladbou ze sebe hodnoty, jež nikdo z tvůrců předem netušil. Někdy dokonce střiháč přijde na záměny záběrů, na úpravy záběrů /i trikové/, na napředvídané využití třeba i výstřižků a vytvoří dílo, jaké si autoři vůbec nepředstavovali. Z toho se dá povrchně odvodit, že střiháč vytvořil v díle hodnoty, které v jeho syrovém materiálu nebyly.

To je "střiháčská metafyzika". Jak by se konkrétní hodnoty, které divák vnímá z plátna, dostaly do filmu, kdyby nebyly obsaženy v jeho syrových částech - i když ve zcela jiné podobě? Samozřejmě i v oněch "zázračných" případech byly možnosti již v materiálu. Nebyly však patrné ani jeho tvůrcům a teprve realizací skladby vylplynuly na povrch díky střiháčově citlivosti a představivosti i do jisté míry jeho kombináční dovednosti.

Tento proces objevování a zušlechťování hodnot, potencionálně skrytých v snímá-
ném materiálu probíhá jak ve filmu, tak při živém televizním vysílání. Přesto je mezi nimi jeden podstatný rozdíl: filmový střiháč vytváří skladbu materiálu, který předem zná v celé jeho úplnosti. Živý televizní střiháč buduje dílo ze záběrů jak mu přicházejí na obrazovky monitorů. Nezná předem přesné hodnoty všech záběrů, to je

těch, které teprve budou nasnímány. Sílu každého záběru, který právě vidí, jen odhaduje podle zkušenosti z předchozího materiálu. Upravuje záběr odhadem a pod účinkem představ, lépe předpokladů, nadějí v to, co bude následovat. Proto je tak nesmírně závažné, aby televizní střihač živého vysílání byl přítomen přípravě díla, při níž se seznámí s rukopisem režiséra, schopnostmi a zvuky herců, se stylem kameramanů, takže bude moci odhadovat, jak se bude materiál při vysílání rozvíjet.

Skladebné natáčení

Nauky o stříhové skladbě, které mluví jen o tom co jak má střihač se záběry podnikat /např. Reisz v knize "The Film editing"/ chybuje v tom, že se zajímají až o druh část skladebného procesu. Jak jsme však viděli, o tom "co jak stříhnout" nerozhoduje sám střihač, nýbrž již jeho předchůdci. Podmínky skladby pramení již v dramaturgické fázi, objevují se zárodečně dokonce již v treatmentu či v povídce a poprvé se konkrétně formulují v literárním scénáři. Ve fázi natáčení pak berou na sebe hmotnou a tím i vymezující podobu.

Jsou-li záběry dobře, bohatě a přesně s k l a d e b n ě n a t á č e n y může je střihač dobře skladbou zhodnotit.

Čím dokonaleji plní předchozí tvůrčí skladebné podmínky, tím je střihač při své práci z tvůrčího hlediska s v o b o d n ě j š í , neboť jejich vazby může provádět co nejjemněji a nejpřesněji. Čím povrchněji a negramotněji je natočen filmový materiál nebo nasnímána televizní hra či reportáž, tím je střihač z tvůrčího hlediska méně svobodný. Samozřejmě, že pak musí skladebně nedokonalý materiál všelijak upravovat "zachraňovat", což se jeví mnohdy povrchnímu pohledu jako střihačská svoboda. To však není tvůrčí nýbrž řemeslná svoboda, která nemůže dílu přidat nic podstatnějšího na vnitřních hodnotách.

Z toho co říkáme by se zdálo, že střihač je přece jen jednostranně závislý na svých předchůdcích. Vpravdě jsou však oni stejnou mírou závislí na něm: znají-li skladebné podmínky a zákonitosti, vykonávají vlastně předem, apriorně, požadavky, které na ně klade stříhová skladba, střihač.

Závislost je tedy oboustranná. Nesmíme ji však posuzovat ztrnule, nevyvojeově. Kdyby tvůrčí filmu či televizního díla museli plnit vždy tytéž podmínky skladby a vždy tímž způsobem, filmová a televizní tvorba by se nevyvíjela. Všichni autoři filmu totiž znají /mají znát/ skladebné podmínky a zákonitosti. Při řešení každého nového díla však musí /mají/ na ně klást vždy nové specifické nároky a tím je vlastně přeměňovat, prohlubovat, rozmnožovat. Před střihačem se pak tyčí vždy nové konkrétní úkoly, při nichž musí často porušovat základní pravidla a zvyklosti skladby. Stává se to však proto, že předchozí autoři překročili jím známá pravidla z á m ě r n ě , v zájmu vyjádření své myšlenky, je všechno v pořádku; pak záleží na střihači, jak tento oprávněně obtížný úkol zvládne.

Předloží-li však tvůrčí střihačovi materiál neskladebně natočený ať z povrchnosti či z neznalosti pravidel skladby, jde o chybu, která se přes veškerý důmysl střihače projeví záporně.

Uvědomělí tvůrčí často záměrně porušují skladebná pravidla a právě tím, že je porušují, dosahují svých cílů. Současný film začíná vyjadřovat a sdělovat myšlenky mnohem složitější a jemnější, než na jaké jsme byli dosud zvyklí. Jeden francouzský

kritik řekl v kritice o Resnaisově filmu "Muriela", že zatímco většina filmových tvůrců užívá ještě byciclů, on se již pohybuje na vesmírné lodi. Tento výrok neplatí jen o Resnaisovi.

Záměrné porušování základních skladebných principů je projevem snahy vyjádřit novým způsobem, ale v řádu díla to, co dosud nebylo možné vyjádřit.

Filmový tvůrce může překročit elementární pravidla skladby jen když je předem dobře zná a dovede-li jich dobře užívat.

Řád stříhové skladby

Stříhová skladba je systematický proces probíhající v určitém řádu a tedy podléhající určitým zákonitostem a z nich vyplývajícím pravidlům. Tato pravidla mají svou specifickou, svou relativní samostatnost. Jsou však zároveň zvláštním, totiž vrcholícím projevem skladebných zákonitostí celého tvůrčího procesu filmového či televizního díla.

Celý objem pravidel stříhové skladby se dělí na dvě oblasti, na dva stupně: na oblast základních pravidel a postupů, jakousi "gramatiku" skladby a na vyšší oblast syntaxe, která již přímo souvisí s ideovým záměrem autorů.

"Gramatika" je značně formální a elementární. Odvozuje se z tvůrčí zkušenosti. Užívá se k tomu, aby divákově vnímání probíhalo co nejkříději, nejsrozumitelněji, aby nebylo rušeno spoji záběrů, které odporují psychofyzickým podmínkám lidského vnímání. Platí velmi široce pro celou tvorbu, tedy filmovou i televizní, pro tvorbu uměleckou i publicistickou a naukovou.

II. ZÁKLADNÍ PRAVIDLA STŘÍHOVÉ SKLADBY - GRAMATIKA

Vazba záběrů

Film i televizní dílo se skládá z celé řady záběrů. Je to mozaikový útvar.

Jednotlivé záběry se v divákově vjemu skládají v plynulý proud. Divák nevnímá /zpravidla/ změny záběrů. Mozaika záběrů tudíž tvoří v divákově vjemu jednotný, nepřetržitý umělecký nebo publicistický obraz /termín obraz je užíván k označení estetického pojmu: umělecké nebo publicistické zobrazení skutečnosti vizuálními a auditivními estetickými výrazovými prostředky/.

Struktura záběrů má velmi složité podmínky, složitější, než se většinou v nauce o skladbě uvádí.

Záběry se vzájemně váží nikoli na plátně nebo na obrazovce, či ve střížně, nýbrž v divákově vědomí. Divák váže záběry za předpokladu, že skladba záběrů mu k tomu dává podněty, že ho činí schopným je vázat, ba že ho nutí je vázat, vnímat je jako nepřerušovaný proud.

Základním předpokladem vazby záběrů v divákově vědomí je, že každý záběr dává divákovi určitou soustavu podnětů, které lze označit jako otázky a odpovědi.

Otázky a odpovědi

Každý záběr, který vidíme na plátně či na obrazovce, v nás vyvolá t r s o t á z e k . Jsou to otázky různého druhu a různé náplně. Na začátku díla jsou nejvšeobecnější a šíří se do značně velikého kruhu. Týkají se např. postav /kdo je postava, již vidíme, jaký má charakter, jakou náladu atd./, týkají se činnosti a záměru postav /co dělá, co hodlá dělat, proč je zde, proč činí to či ono, apod/. Týká se ovšem i místa a prostředí /kde se postava nalézá?/. Podle řešení záběru i souvislosti, v níž se záběr nachází jsou otázky drobné, jemné nebo pádné a hrubé. Následující záběr na otázky odpovídá. Přesně řečeno divák očekává, že na otázky dostane v následujícím záběru odpověď a touží po ní. Záběr však nemusí odpovědět a také neodpovídá většinou na všechny otázky, které předchozí záběr vyvolal, nýbrž jen na některé z nich. Ani na tyto však neodpovídá vždy zcela uspokojivě vyčerpávajícím způsobem. Odpovídá tak, že otázku vlastně zužuje, zpřesňuje a tím ji p o s i l u j e .

Na některé otázky vůbec neodpovídá, což může mít důsledek: buď že takové nezodpovědné otázky vymizí z divákova vědomí, nebo naopak, že v něm utkví, vniknou hluboko do jeho paměti. Stanou se tím naléhavějšími, i když mnohdy zůstanou dlouhou dobu pod prahem vědomí.

Následující záběr nejen na otázky odpovídá, ale současně klade nové, své vlastní otázky.

Tímto postupem se jednak otázky, jak jsme řekli, zpřesňují a získávají na specifické váze, jednak třídí a jednak se jejich počet zmenšuje. Ke konci díla kladou záběry již jen několik hlavních otázek, někdy dokonce již jen jednu, rozhodující. Jestliže zpočátku divák neví, na které otázky budou další záběry odpovídat, a které pomínou, ke konci již divák přímo očekává a vyžaduje od záběrů odpovědi na zcela

určité otázky. Na tom závisí tzv. dramatické napětí.

K a ž d ý záběr klade otázky i odpovídá na otázky předešlého záběru a současně i celých skupin předchozích záběrů. Výjimkou je první záběr díla, který neodpovídá na žádnou otázku a poslední záběr díla, který nesmí již žádnou dílčí otázku divákovi položit. Stane-li se to, divák nemá dojem, že film skutečně skončil.

Hlouběji pojímáno, první záběr a záběry jsou "těsnou branou", jíž divák vstupuje do díla z občanského živého světa. Dviák jde na film, aby našel "nějaké" odpovědi, "nějaké" řešení svého života /třeba jen řešení v podobě "zábavy"/. Poslední záběr a záběry jsou opět východiskem diváka ze světa díla a vůbec umění nebo publicistiky a umění do občanského světa. To znamená, že c e l é dílo, které dříve vystupovalo jako soustava odpovědí na divákovy požadavky, po skončení samo klade určité "otázky", které divák - pod jeho vlivem - bude řešit ve svém občanském životě.

Systém otázek a odpovědí, podnětů a reakcí na ně je vlastní vazebnou silou záběrů. Skladba a skladebné natáčení musí docílit, aby byl systém této vazby co nejpevnější, co nejvíc utříděný a zároveň co nejvíc vzrušující /i když odstíněně, modulovaně vzrušující, tedy s dynamickými vzepětími a poklesy/.

Systém otázek a odpovědí vytváří rovněž organické spojení jednotlivých záběrů, k a ž d é h o jednotlivého záběru s celým dílem.

Shody a rozdíly v záběrech: opozice záběrů

Otázky a odpovědi jsou ovšem ideální hodnoty ve vědomí diváků. V jednotlivých záběrech, které spolu sousedí jsou jejich materiálními nositeli shody a rozdíly, které vidíme nebo slyšíme. Každý následující záběr je totiž s předešlým, s nímž se váže, v něčem s h o d n ý a v něčem r o z d í l n ý . Rozdílnost "odpovídá" na otázky, které vyvstaly v předchozím záběru nebo je rozšiřuje či zužuje. Podklad položené otázky se objevuje v novém záběru jako osnova, shodná s určitými prvky v předešlém záběru.

Nejsou-li sousední záběry zčásti shodné a zčásti rozlišné, neváží se. Položíte-li za sebe dva záběry, z nichž druhý je shodný s prvním, divák má dojem, že se záběr opakuje. Divák nebude mít ani pocit vazby dvou záběrů, které se odlišují jen zcela nepatrně. Přechod mezi nimi se mu bude jevit jako technická vada, tzv. "skok". Nepatrný rozdíl je takový, který divákovi nic podstatně nového neobjeví. Např. posunete-li kameru ve směru její optické osy o malý úsek směru k předmětu nebo od předmětu, natočeného v předešlém záběru, vznikne dojem "skoku", protože - ve většině případů - není rozdíl pro diváka významný. Postavíte-li se na stráni, z níž ve VC natáčíte pomalu jedoucí vůz, přenesete-li pak kameru na značně odlišné místo na stráni a opět natočíte vůz ve VC, vznikne nejpravděpodobněji rovněž dojem "skoku". Rozdíly jsou sice značné, avšak pro diváka nevýznamné.

Postavíte-li za sebe dva záběry, které nemají naprosto nic společného /ani ve vizuální, ani v auditivní stránce, ani smyslem vyplývajícím z kontextu/, záběry se rovněž nebudou vázat: divák jejich souvislost nepochopí.

Shodné a rozdílné částice záběrů netvoří jen věci či lidé, ale i zvuky a jejich akustické, emotivní i sdělné hodnoty; tvoří je i tvary, linie, plochy jasů, stínů a polostíků, barvy, a to vše jak statické tak v pohybu /jsou to tzv. morfémy/.

Vazbu moduluje p o m ě r shod a rozdílů. Prudké a nápadné rozdíly na klidné osnově shod vytvářejí strmnou dynamiku, při níž bývá však nejčastěji víc zdůrazňován povrch, vnější tvar dění než jeho vnitřní vývoj. Drobné nebo pozvolné, málo odlišené rozdíly rýsují se na velkých plochách shod, vytvářejí volný chod dění, který povětšinou umožňuje, aby se divák nořil do tajemství nitra lidských citů a vztahů a do anatomie situace.

Protikladnost záběrů

Vztah sousedících záběrů má však ještě jeden nezbytný moment: moment protikladu, o p o z i c e .

Ve výkladech o stříhové skladbě se jednostranně a povrchně zdůrazňuje postupnost záběrů: následující záběr přebírá dění, pohyb, tvary atd. záběru předešlého jako nějakou štafetu. Tento okol vazba samozřejmě rá. Záběry z tohoto pohledu připomínají řadu do sebe zasunutých rour, jimiž proudí voda. Autoři filmů prvního období kinematografie si všímali jen této funkce záběru. Postupně však záběry přijaly i druhou, dnes již nezbytnou funkci: totaž funkci protikladnosti. Ta je vždy ve vazbě záběrů přítomná. Obě funkce se vzájemně doplňují. Nikdy nejsou v rovnováze, vždy je jedné z nich silnější než druhé. To co zdůvodňuje kterýkoliv záběr, je jeho rozdíl od předešlého a opozice k němu, nikoli shoda s ním. Kdyby divák neočekával a nepožadoval pokračování, "něco jiného", tedy "něco nového", neseděl by v kinu a další záběr a záběry by ho prostě nezajímaly.

Parametry záběru

Chceme-li určit strukturu kterékoli vazby dvou záběrů, dlužno je zkoumat především z těchto stránek:

- a/ co tvoří shody a rozdíly v sousedních záběrech, v jaké složce či složkách záběru se rozdíly objevují;
- b/ jak jsou rozdíly v daných složkách vypracovány;
- c/ jakým způsobem se ve vazbě stýkají se shodami;
- d/ jaký je poměr intenzity mezi shodami a rozdíly.

Nejčastěji se záběry liší rozsahem předmětné náplně, kterou zabírají. Rozsah se označuje jako úhel záběru a různé úhlý se nazývají:

velký celek	VC
celek	C
polocelek	PC
americký plán	AP
polodetail	PD
detail	D
velký detail	VD případně
dvoudetail	2D nebo
dvoupolodetail	2PD.

Přechod např. z C do PD mění dojem velikosti postavy, mění však i linie, poměry jasů a stínů na ploše plátna či obrazovky. Jde o to, aby autoři zvládli co možná nejvíc složek obou záběrů. Například: ve většině případů zůstává při přechodu C do PD téže postavy shodný charakter osvětlení. Byla-li v C postava obklopena světelnou atmosférou slunného rána, jak se jeví v pokoji nedaleko okna, nacházíme touž světelnou atmosféru /týž charakter osvětlení/ v PD. Přitom však poměr velikosti či množství ploch jasů a stínů je odlišný, protože v PD je méně předmětů, na nichž ulpívá světlo nebo stín než v C.

Za určitých okolností může být dvojice vyřešena světelně tak, že divák nevnímá žádný rozdíl v poměru rozvržení jasů a stínů, za jiných může faktická změna na diváka zapůsobit, aniž by však měl divák dojem, že se změnila světelná atmosféra. Jednotu světelné atmosféry, charakteru osvětlení udržuje kameraman nejčastěji stálým světelným kontrastem /poměrem intenzity jasu a stínu v záběru/ a světelnou tonalitou /lépe hustotou/, tj. bohatstvím nebo chudobou přechodů /tónů/ od černé do nejjasnější na snímku.

V prvním případě vyřeší změnu soustavy zasvětlení /tj. technického procesu osvětlování věcí před kamerou/ tak, že divák nenarazí při vnímání na světelné poměry jako na něco nového, změněného. Řekněme, že postava v obou záběrech stojí zády k oknu, jímž vnikají do místnosti jasné sluneční paprsky. Vidíme ji zpredu. Bude tedy v siluetě. Přiblížíme-li se k ní v druhém záběru /PD/, kameraman přisvětlí /například/ její obličej, takže divák rozeznává drobnokresbu tváře. Jestliže kameraman zvýšil jas na postavě /jas zdůvodněný odraženým světlem od stěn pokoje, které změkčuje stín na postavě - přitom postava zůstává stále siluetou/, byl nucen zvýšit i jas slunečního světla, dopadajícího oknem za postavou, takže kontrast zůstal týž. Divák tedy nevnímá v osvětlení rozdíl. Rozdíl vidí jen v postavě, protože - dejme tomu - bližší záběr mu odhalil, že postava pláče.

V druhém případě - opět uvádím jen jako příklad - mohlo jít režisérovi o to, aby záběr v PD působil tíživě, vážně. Postava, přesněji řečeno, část postavy, která se dostala nyní zcela do popředí, je velmi tmavá. Kameraman snížil jas na postavě. Aby nezměnil kontrast, snížil jistě i intenzitu jasu světla, pronikajícího oknem. Avšak velká plocha značně hlubokého stínu /silueta postavy/, která vyplňuje záběr PD na diváka zapůsobí jako rozdíl významu situace nebo nálady, nikoli jako rozdíl charakteru osvětlení, jako změna světelné atmosféry.

Zpětný vliv záběrů

Mluvíli jsme o tom, že záběry jsou k sobě v poměru opozice. Záběry, které ukazují pokračování nějakého motivu, neodhalují divákovi jen nové věci, celky či podrobnosti lineárně, v jednom směru, jak se objevují nové scenerie člověku, který kráčí krajinou. Každý záběr, přinášející divákovi něco jiného, nějakou novou podrobnost, rys, pohled atd. s o u č a s n ě v r h á z p ě t n ě s v ě t l o /zpětný význam/ na záběr a záběry předešlé. Tento jev si nazveme protináz /contre coup/. Určitý záběr, který něco divákovi ukázal, dostane v jeho paměti nový význam, jakmile se objeví v dalším záběru jeho varianta nebo cokoliv jiného. Řečeno úplněji, náraz nového záběru na stopu předešlého záběru /a na vyšším stupni - předešlých záběrových skupin/ v divákově paměti vytvoří "něco nového", jak říká Ejzenštejn, co není ani součtem, a i pouhým doplněním nebo prokreslením záběru předešlého /předešlých

záběrů/, je to nová racionální i emotivní hodnota. Tento výsledek lze však předvídat jen je-li nový záběr v přesně uvážené a dozované opozici k záběru předchozímu /k předchozím záběrům/.

Nedojde-li k takovému "krátkému spojení", k takovému úderu záběru o záběr, z něhož vylétne jiskra, záběry se vnitřně nesváží /i když jsou na vnějšek sebeplynulejší/, zůstanou k sobě ve stavu netečnosti /interní/ a divák z nich nic hlubšího nezíská ani co do pochopení situace ani co do emoce.

Například:

Záběr 1 -C- : řeka, v popředí křoví, na druhém břehu řada topolů. Na řece několik plachetek. Všechny plují téměř týmž směrem /zprava doleva/. Slunečný den. Pravidelný vánek napíná plachty. Mírný nadhled.

Záběr 2 -PD- : jedna z plachetnic. Rozeznáváme dva lidi, muže a ženu.

Proč autor uvedl druhý záběr? Pravděpodobně proto, aby upozornil diváky na jednu z lodí a na lidi, kteří s ní plují.

Takový postup se běžně zdůvodňuje podobností a postupem pozorování člověka, který ve všedním životě sleduje nějaký jev: dívá se na celek, pak na jednotlivé části. Zdánilivě tedy "jde stále dál" jedním směrem: od vnějška k nitru, od celku k částem a pravidelně i opačným směrem, od nitra k vnějšku, od částí k celku.

Jenže tato jednosměrná cesta netvoří náplň ani lidského pozorování, ani sledu záběrů.

Ponechme rozbor přímého lidského pozorování stranou a zabývejme se jen funkcemi, které vytváří autor volbou a skladem záběrů.

Druhý záběr v našem případě nevede diváka jen směrem k nitru jevu - k nitru skupiny plachetek - k části jevu /čímž ho současně vzdaluje od celku/, nýbrž zároveň vytváří hodnotu, která radikálně pozměňuje vjemovou hodnotu prvního záběru, tedy druhým záběrem vrací diváka k předchozímu. Divák viděl nejprve skupinu lodí a široké prostředí. V druhém záběru sleduje jen jednu loď, obohacenou o snímek dvou lidí, které v záběru C nepozoroval.

Co do předmětné náplně na druhém záběru vzhledem k prvnímu nic nevšedního: loď v druhém záběru není nijak vyjímečná a to, že jsou na ní dva lidé, muž a žena, není rovněž nijak zvláštní.

Co však na diváka zapůsobí jako náraz je, že se mu náhle objevil střed jevu, nějaké jádro, kolem něhož se začne nyní celý jev pořádat. V divákově vědomí nastane zpětný náraz /contre-coup/; druhý záběr narazí v divákově paměti na reziduum předchozího záběru a jev, tj. skupina lodí získá náhle nějaký rys, který dříve divák nevnímal. Je to jeden z rysů rodící se tváře jevů.

První záběr vlastně žádnou hodnotu jevu neodhaloval, neměl žádný rys, podle něhož by se mohl divák v jevu orientovat, neukazoval divákovi cestu k seznámení. Po prvním záběru mohl stejně dobře následovat větší celek, jako PC několika lodí nebo PD jiné lodí či dokonce záběr něčeho mimo onen jev, např. člověka, který se dívá na loď z břehu.

Nová tvář jevu vznikla opozicí záběru druhého k záběru prvnímu. Řekli jsme, že je to opozice radikální, protože sahá na kořeny divákova vjemu, udává směr jeho dalšího pozorování a vůbec vnímání jevu a zanechá v divákově vědomí trvalou stopu. Tento radikální zásah může ovšem mít různou intenzitu. Avšak i při velmi nízké intenzitě

/jakou by patrně mělo spojení, jež jsme zvolili za příklad/ jde vždy o zpětný náraz, o postoj opozice.

Důrazu a účinu přidává pak při vnímání filmu to, že divák je, jak jsme již řekli, nucen vnímat ten záběr, ten výsek jevu, který mu autor předkládá a v podobě v jaké mu jej uvádí v rámci záběru. Tato "nucenost" však není jednostranná, jak uvidíme později.

Vazba záběrů je podmíněna zpětným nárazem. Dvojice záběrů, mezi nimiž k zpětnému nárazu /o jakékoli intenzitě/ nedojde, může budít dojem vnější posloupnosti, avšak nevytvoří vnitřní násobení vjemu, vnitřní srůstání a narůstání, čili záběry budou jen vnějškově spojeny, nebudou se však vázat v divákově vědomí a cítění.

Vysvětlíme si princip opozice záběrů ještě podrobněji. Představme si k zmíněné dvojici třetí záběr:

Záběr 3 -C-: vidíme dobře oba lidi v lodi, jsou mladí, muž se právě snaží přehodit plachtu, dívka klidně sedí a bez většího zájmu pozoruje okolí.

Zvolil jsem záměrně zcela banální pokračování. Na první pohled jde jen o lineární pokračování v cestě do nitra jevu. Avšak i tak běžný záběr, záběr, který mohl divák téměř očekávat, může vyvíjet zpětný náraz na záběr předchozí. Divák totiž mohl stejně dobře očekávat, že nastoupí záběr jiné lodi. To, že autor vede diváka od sumy článků jevu určitého řádu /člunu v PD/ k jednotlivosti /muž a žena/ je již samo útokem na předchozí záběr. V divákově vědomí vzniká další rys tváře jevu, v jeho představě vzniká zcela určité "ladění". Jev se dostává do určité tóniny odlišné od tóniny záběru 1. i dvojice záběrů 1. a 2.

Dlužno totiž upozornit, že nový záběr, v našem případě záběr 3., není již v opozici k svému předchozímu, lze říci staršímu sousedovi, k záběru 2., nýbrž zároveň i ke skupině záběrů 1. a 2., tedy k dvojici, která již v divákově vědomí vytvořila organickou jednotu.

Další varianta:

Záběr 1. -C-: skupina plachetek volně pluje po řece /jako v předchozím příkladu/.

Záběr 2. -PD-: jedna z plachetek. Divák zjišťuje, že na lodi nikdo není.

V tomto případě se zdá, že opozice záběru 2. k záběru 1. je velmi zřetelná. Lépe, že toto sousedství je pravou opozicí. V podstatě však není rozdílu mezi příkladem prvním a tímto. Rozdíl je jen v charakteru opozice v příkladu prvním a příkladu druhém. V druhém příkladu se k základní opozici, která musí existovat mezi každou dvojicí záběrů, připojuje vnější rys, totiž nezvyklý případ: loď nikdo neřídí. Tím se divákův obraz základního jevu velmi intenzivně mění, či lépe moduluje, dostává zvlášť výraznou tvářnost.

Třetí příklad:

Záběr 1. -C-: jako v předešlých příkladech. Jedna z lodí však pluje nápadně jiným směrem.

Záběr 2. - PD-: tato bloudící loď zblízka: Vidíme, že ji nikdo neřídí.

V tomto případě byla zvláštnost jeho členu jevu předem připravena. Nový poznatek - totiž, že loď nikdo neřídí - nepřepadne diváka tak prudce jako v předešlé variantě. Rozdíl mezi záběrem prvním a druhým není tak příkrý. V příkladu 2. je účín na diváka značně povrchní. Divák je překvapen poznáním, že loď nikdo neřídí, avšak bez přípravy, takže se v něm teprve nyní rodí zájem o tuto zvláštnost, roste v něm

napětí. V třetím příkladu vzniká již zájem v záběru 1. a diváká pudí k tomu, aby jej ukojil. Účin je v tomto případě hlubší, niternější.

Lze uvést ještě další variance:

Záběr 1. -C-: týž jako v prvním příkladu.

Záběr 2. -PD-: loď, na ní dva lidé.

Záběr 3. - PD-: jiná loď - na ní nikdo není.

Nebo:

Záběr 1. -C-: jako v třetím případě - jedna z lodí bloudí.

Záběr 2. - PC-: dvě či tři lodě plují zcela normálně, na každé z nich dvoučlenná posádka.

Záběr 3. - PD-: loď, která v prvním záběru bloudila. Je bez posádky.

V každé z posledně uvedených variant je charakteristika jevu a jeho ústředního jádra jinak modulována.

Lze dosíci ještě jiné modulace, nepůjde-li o výjev, jímž film začíná, jaký jsme uváděli dosud, nýbrž z nějaké pozdější etapy díla, v níž již divák ví, nebo tuší, oč půjde. /Např. tuší, že jedna z posádek se utopí/.

A ještě jiný příklad pro úvahu:

Záběr 1. -C-: krajina ve slunci - lány žlutnouceho obilí, krajina liduprázdná /prolnout/ - - -

Záběr 2. - C-PC-: táž krajina z jiné strany /prolnout/ - - -

Záběr 3. - C-OC-: táž krajina z jiného pohledu atd.

Jde zřejmě o lyrický úvod k filmu nebo k nějaké jeho části. Autor chce vyjádřit náladu pozdního léta, úrodnost krajiny, která čeká na lidi, aby sklidili její plody. Myšlenku lze nazvat "zrání".

Velkou emotivní úlohu budou v barevném filmu jistě hrát barevné odstíny mezi základní modrou /obloha/ a zlatožlutou, přechody na stupnici mezi těmito barvami, měnící se podle podílu stínů v jednotlivých záběrech /v protisvětle, po světle, v bočním světle/, poměr velikostí barevných ploch, pohyb věcí, jímž se barevné plochy vlní atd.

Základní úlohu však bude hrát předmětná náplň - úroda přede žněmi. O tuto složku se autor opírá a konfrontuje ji s liduprázdnou krajinou, aby vyvolal dojem "očekávání sklizně", nebo času těsně před sklizní.

Tři či čtyři záběry jsou si značně podobné. Těžko by se vázaly, kdyby byly postaveny ostře vedle sebe. Vazba by byla stížena i tím, že v krajině není pohyb, nějaké časové, vývojové či jen postupné zaměření /např. takové, které by snímku dodala krácející postava/. Divák nemá čím odhadovat možnou délku záběrů. Proto autor volí spojení záběrů prolínáním, které nad to dodá sledu emotivní bohatství /což neznamená, že takovéto lyrické úseky lze budovat jen pomocí prolínání/.

Účin sledu spočívá v tom, že divákovi zdůrazňuje základní myšlenku převážně shodná náplň záběrů: úrodná krajina přede žněmi. Tato prostá myšlenka by však v divákově vědomí a citění nevznikala, kdyby v záběrech nerozeznával rozdíly a kdyby záběry na sebe nenarážely v opozici. "Ať se díváme na krajinu z kterékoli strany, nikdy se v ní nezapře její základní stav: zrání" - tak asi lze vyjádřit podtext tohoto sledu. Střídání záběrů musí být tak vyřešeno, aby na diváka působilo jako snaha

objevit trhlinu v základní tézi /"zrání"/. Každý nový záběr jako by chtěl přistihnout krajinu při tom co tuto tézi usvědčí z nepravdy. Přes všechno úsilí se to však žádnému ze záběrů nezdaří. Stav krajiny, který lze označit slovem "zrání" se vždy protlačí napovrch.

Záběry se tedy sváží jedině tím, že o sebe navzájem v divákově vjemovém pochodu narazí a vykřesou při tom jiskru. Podmínkou toho je, že každý záběr musí položit jasnou tézi, která se smyslovou cestou /vizuální i auditivní/ zakoření v divákově vědomí a každý následující záběr na tuto tézi a na její stopu v divákově paměti zaútočí. Toho lze docílit tím, že v předchozím záběru vytvoří autoři určité hodnoty, které se shodně objeví v dalším záběru. Zároveň však k nim přibudou rozdíly. Hodnoty shod a rozdílů jsou uloženy v nejrůznějších složkách záběru - tedy nejen v dění a v identifikovatelných předmětech, ale i v rozvržení světla a stínů či barevných skvrn, v jejich poměru, v tonalitě záběru i v obdobných složkách auditivní stránky záběru /v různých morfémech/.

K tomu však nutno dodat, že působení takto vyřešeného záběru je současně závislé na t r v á n í záběru, které dá některým ze složek vyniknout víc a jiným méně. O určování délky záběrů bude řeč později.

Z Á B Ě R

Řekli jsme si o vazebném procesu, který vyvolává v divákově vnímání určité zřetězení záběrů a záběrových sledů /otázek a odpovědí/.

Stojíme před dalším problémem: co způsobuje, že pod vlivem záběrových skupin vznikají v divácích tyto živé a aktivní reakce? Jejich příčiny a podmínky jsou uloženy v záběrech. Reakce diváků jsou tedy vyvolávány určitými vlastnostmi záběrů.

Avšak dříve, než se k těmto vlastnostem dostaneme, musíme si říci, co to vlastně záběry jsou, lépe řečeno: p r o č s e s n í m á ve filmu a televizi p o z á b ě r e c h ?

Funkce záběrů

souvisí se strukturou uměleckého nebo publicistického díla jako o b r a z u .

Tvůrčí obraz

Co je to umělecký či publicistický obraz? Stručně si to připomeneme: Umělecký nebo publicistický, prostě estetický tvůrčí obraz má účel poznávací. Ovšem v umění není postup poznání, tj. vztah mezi předmětem poznání a poznáním samým, přímý. Je z á m ě r n ě složitý. Lze říci, že nejkratší cesta od předmětu poznání k poznání není v něm cestou nejpřímější /nebo naopak/. Vnímající chápe smysl uměleckého díla nejen rozumově, ale i emotivně a nejen náhledem, pozorováním a usuzováním, ale i prožitkem. Proto může při vnímání uměleckého díla dojít i k paradoxnímu jevu, že totiž rozumové pochopení myšlenky díla je neshodné, ba i opačné s pochopením emotivním, které je prostředkováno zážitkem.

To znamená, že umělecké dílo lze za určitých okolností chápat jinak racionálně a jinak prožitkem. To má stěžejní význam pro r e a l i s t i c k o u hodnotu díla.

Při vnímání publicistického obrazu není podíl zážitku a emoce tak vysoký jako u vnímání díla uměleckého. Převažuje při něm racionální soud a úsudek, ač ani emotivní vliv není zanedbatelný. Estetický účín publicistického filmu nebo tištěného článku apod. /např. politické úvahy/ může značně ovlivnit jejich racionální vliv; může jej posílit /článek nebo film se vtiskl estetickými cestami do životní zkušenosti vnímajícího kladně, prostě "líbil se", "dobře se četl", nebo záporně "nudil"; vnímající pak svůj záporný estetický dojem z díla přenáší na myšlenku díla a bere ji v pochybnost/.

Umělecké a publicistické dílo, obraz, vede tedy vnímajícího k poznání skutečnosti zvláštními cestami. Dlužno ještě dodat, že umělecký obraz zobrazuje především vztahy mezi lidmi, jednotlivci a skupinami, zároveň i vnitřní proces vývoje lidí, který probíhá pod povrchem společnosti i jeho vnější důsledky a podmínky. Naproti tomu publicistický obraz vždy především jedná o životě veřejném, o vzájemných vztazích člověka a společnosti, člověka a společnosti k přírodě a o jejich nejrozmanitějších formách.

Estetický tvůrčí obraz je zvláštní forma a druh odrazu skutečnosti. Povinností tvůrce obrazu je správně chápat život, lépe řečeno vývoj života a své správné pochopení života vyjádřit /tedy proměnit ideální a abstraktní chápání v materiální skutečnost/ tak, aby jako správné, jako p r a v d i v é vniklo do vědomí lidí estetickými postupy. Obraz hodnotí skutečnost. Toto hodnocení předkládá vnímajícímu. Předkládá mu je v konkrétních, materiálních dílech, které vtíravě připomínají původní skutečnost. Vnímající je dílem nucen proniknout často svůdnou a rozptýlující podobou bezprostřední skutečnosti k podstatě skutečnosti, k logice skutečnosti.

Tento úkol může tvůrce splnit tím, že při tvorbě díla směřuje k z o b e c n ě n í , abstrakci běžných, jakoby náhodných, živých a mnohoznačných jevů života. Touto cestou se ubírá i vědec. Jenomže vědec formuluje zobecnění přímo do sdělení. Tvůrce je musí znovu vynést do skutečnosti v podobách, připomínajících skutečnost.

Tvůrce postupuje tak, že ze vzájemně se proplétajících jevů skutečnosti vybírá takové, které mají k sobě vztah příčiny a následku, vztah l o g i c k ý . Potlačuje nebo oslabuje ty články, které - ovšem vůči určité myšlence, tedy vůči určitému systému - jsou pro jev nevýznamné, nahodilé. Tím dospívá k abstraktnímu poznání. Na této cestě se snaží proniknout co nejhlouběji k podstatě lidského a společenského života, tedy k jeho nejintimnějším vztahům. V těchto hlubokých vztazích se zákonitosti vývoje společenského a psychického života člověka koncentrují. V obraze, zvláště uměleckém, jde vždy o vysoce závažné, zhuťné, zkoncentrované projevy vývoje lidského myšlení a cítění v úsilí zápasu člověka a společnosti o dosažení vyššího stupně uspořádání života a schopnosti harmonicky žít.

Současně s tímto procesem směřujícím do hloubky probíhá v tvůrčově mysli proces, který je obrácen k vnějšku: hluboké, obecné a zhuťné poznatky se tvůrce snaží vyjádřit zcela vnějšky j e d i n ě n ý m i , jiskřivě živými a osobitými projevy /od charakteru postav přes činy, situace až k prostředí/. Pouze přes jedinečné, neopakovatelné a tudíž jakoby bezprostředně skutečné může vnímající proniknout v uměleckém obraze k obecnému, podstatnému, zákonitému.

Tvůrce tedy ve svém vědomí člení nekonečný a nezastavitelný proud skutečnosti.

Tuto realizaci tvůrčova pochopení světa předvádí obraz takovými formami, které divák vnímá jako skutečné, souměřitelné s živou skutečností. Při čtení románu nebo sledování dramatu na divadle, v kinu či v televizi má vnímající pocit, že se před ním rozvíjí úsek života právě ve c h v í l i v n í m á n í . Vnímá z viděného, e v i d e n t n ě .

Při čtení novinářského díla nebo při jeho pozorování v kinu či u obrazovky si na rozdíl od toho uvědomuje, že za konkrétní skutečnosti, již vnímá, se rozvíjela nebo v televizi, při přímém přenosu, se právě rozvíjí jiná skutečnost, původní. Obraz na plátně či na obrazovce jí odpovídá jakoby byl jejím rozmnožením. Je tedy původní. Divák či čtenář vnímá proto publicistický obraz především a u t e n t i c k y .

Vymezení tvůrčího obrazu

Přesto, že umělecké dílo zhusta a publicistické dílo pravidelně připomíná vnějšky tvary postav a věcí nápodobu nebo kopii skutečnosti, není a nemůže být ani jedním ani druhým. Kdyby bylo kopií, opakovalo by prostě zdánlivou nahodilost a neuspořádanost živé skutečnosti, které skrývají její zákonitosti. Kdyby bylo nápodobou,

předvádělo by jen určitý aspekt skutečnosti, její náhodnou, subjektivní variantu. Nemělo by tedy určitelný hodnotící vztah ke skutečnosti. Není ani "pohledem klíčovou dírkou na svět v nedbalkách". Samozřejmě že také není "něčím zcela jiným" než obrazem skutečnosti. Tvůrce a nikdo jiný si totiž nemůže "vymyslet" něco, co by nebylo odrazem skutečnosti v jeho vědomí, co by bylo na skutečnosti a na vztahu člověka k ní nezávislé.

Uvádím tyto formulace jednak proto, že se ještě stále setkáváme s nepřesnými názory některých tvůrců a kritiků, a to nejen buržoazních, ale i našich, jednak proto, že užívání tvůrčích výrazových postupů a prostředků musí být neustále vymezováno vědomím, že dílo je hodnotící obraz a nic jiného.

Protože tyto otázky nejsou dosud mezi tvůrci zcela jasné, doporučuji je studovat v marxistické filosofii. Jako úvod do studia navrhuji Leninův spis "Materialismus a empiriokriticismus", zvláště kap. IV. a v ní odstavec "Teorie symbolů", k otázce obecného a jednotlivého studia poznámku "K otázce dialektiky" v Leninových "Filosofických sešitech".

Aktivita vnímajícího

Umělec tedy čerpá ze skutečnosti určité jevy, jejich částice, prvky i sloučeniny, dokresluje je fantazií a tká z nich obraz, aby odhalil jejich podstatné a reálně vzájemné a podivuhodné formy tohoto pohybu života. Ústrojenství vývoje jevů musí být vnímajícímu srozumitelné. Musí je chápat rozumem i citem, náhledem i prožitkem. Jak jsme již řekli, umělecké dílo otvírá lidem podstatu a logiku vývoje v jejím pohybu, v její funkci. V tom smyslu mu tedy obraz přístup k jádru života u s n a d n ě . V jiném smyslu mu jej však n e ť i n í s n a d n ý m , lépe řečeno laciným nebo bezpracným. Víme přece, že každé velké umělecké dílo vyvolává ve vnímajících vzrušení a s ním různě odstíněné reakce a názory. Má vždy několik fakultativních, možných, pochybných významů, které obklopují význam ústřední a výsledný, ten, jehož by chtěl umělec docílit. K jeho pochopení se musí vnímající vlastním úsilím dostat, dopracovat. Musí si k němu prokřeslit cestu. Tento náročný proces vnímání je nedílnou součástí estetické hodnoty díla.

Ještě jednou: umělec nenechává vnímajícího v díle bloudit, tápat. Nutí ho systematicky, ale i bohatě myslet, cítit, prožívat a tak mu umožňuje, aby se s velkým tvořivým vypětím dostával k jádru díla jako k nějakému světlu, které člověk, jdoucí lesem nejprve tuší, pak slabě a občas spatřuje a k němuž po celou cestu se vším úsilím spěje.

Členění díla

Každé umělecké dílo se skládá z částic, ze soustavy částic jednoduchých i složených, které jsou v neustálém obousměrném vztahu. Částice na sebe vzájemně působí /v divákově vědomí/ a tak dílo roste. Roste nejen do šířky a do délky, ale - a to je hlavní - i do hloubky. Vnímající proniká postupně do nitra jevu, do kosmických prostorů lidského světa.

Umělecké dílo kteréhokoli oboru není utvořeno "z jednoho kusu". Každé se skládá z částic. Na to upozorňuje Ejzenštejn. Ukazuje, že někteří básníci /např. Puškin/ nebo romanopisci /např. Maupassant/ píší verš nebo sloky, věty nebo souvětí "jako záběry". Podobně si však počínají i výtvarníci a hudebníci.

Částice díla nejsou jen články řetězu, který se jimi prodlužuje. Jsou v e l i - č i n a m i s relativní hodnotou, které se jednak vzájemně váží, jednak na sebe narážejí, zpětně se ovlivňují.

Film a televizní dílo mají rovněž své částice, články. Jsou zachyceny v z á - b ě r e c h a v záběrových skupinách /větách, souvětích, sledech apod./.

Tím, že je filmové nebo televizní dílo tvořeno záběry a funkcemi záběrů, stává se technická část kinematografie a televize /snímání/ t v ů r č í a k t i v n í složkou díla.

Pokud film neužíval záběrů, byl jen r e g i s t r a č n í m prostředkem. Filmový pás zaznamenával hotové umělecké dílo nebo publicistickou látku /skutečný jev/, avšak nebyl účasten na vytváření obrazu.

Pokud jde o umělecké dílo - např. o dramatický výjev - filmová registrace nejen zaznamenávala výjev jen z části, nýbrž - a to je hlavní - nepropouštěla jeho uměleckou sílu, neprospědkovala ji, nýbrž ji naopak umrtvovala. Pouhý záznam, registrace skutečného jevu - vybraného pro publicistické dílo - nedovoľoval jev hodnotit. V obou případech tedy registrace bránila vzniku tvůrčího obrazu na plátně kina.

Registraci dlužno odlišovat od r e p r o d u k c e .

Reprodukce v určitých případech uměleckou hodnotu prostředkuje: například tištěná reprodukce uměleckého obrazu, nebo gramofonová deska, která reprodukuje hodnotu hudební skladby. Film není této reprodukce schopen. Televize je jí schopna jen z části. Televizní reprodukce totiž zhusta snižuje nebo tlumí uměleckou hodnotu díla, jež reprodukuje - např. filmového.

Rovnostářství snímků

Důvodem "neprostupnosti" filmového nebo televizního snímku pro umělecké hodnoty je, všeobecně řečeno, jeho "věrnost". Filmový či televizní záznam zachycuje rysy a složky viditelné skutečnosti vysoce věrně /u srovnání se záznamem lidským, např. s kresbou/. Zachycuje je však všechny stejně, rovnostářsky, egalitářsky. Umělecké dílo je však ve všech svých částech nejen členité, ale i rozvrstvené, utříděné, hierarchizované. Snímá-li však kamera např. dramatickou hru, stírá její hierarchizaci, dílo ztrácí živou estetickou působivost.

Přesně řečeno, snímání nezbavuje snímanou skutečnost jakékoli hierarchizace; také ono ji rozvrstvuje, avšak podle kritérií světlopisu, tj. podle jasů, stínů a linií. Na snímku vyniknou části předmětné náplně podle toho, jak jsou osvětleny nebo zastíněny nebo jaké mají linie. Toto jednostranné rozvrstvení však pro umělecký obraz nestačí. Naopak: světlopisný systém interferuje se systémem uměleckým. Jedním z důvodů členění filmů nebo televizních děl na záběry je, že v jednotlivých úsecích lze využít různých výrazových prostředků snímacího zařízení k podrobné, přesné i velice jemné hierarchizaci částic podle řádu, v němž vzniká obraz.

Plochovost snímků

Zadruhé: filmový nebo televizní snímek je plochový. Člověk vnímá skutečnost vždy prostorově. Umění, které nemá možnost se skutečně vyjadřovat do hloubky prostoru, musí nějakým způsobem toto zploštění nahrazovat. Lépe řečeno, musí se naučit *v y u ž í v a t* zploštění. Hegel zdůrazňuje například, že malířství *z á m ě r n ě* odhazuje třetí rozměr a nahrazuje jej jinými, iluzivními podněty. /Hegel: Testhetik, vydání Berlín 1955, fol. strany 737, 739/. V podobné situaci je filmový a televizní snímek. Fotografický, světlopisný snímek přeměňuje prostorovou hmotu lidského těla a věcí do plošných stínů a jasů. Zdá se, jakoby stavěl tyto jevy za neprostupnou skleněnou stěnu. Divák v kinu nemůže za stěnu proniknout. Avšak v dramate, který se rozvíjí v reálném čase je prostorové rozvrstvení nesmírně důležité. V divadle patří k hierarchizaci dramatických částic i jejich rozmístění v prostoru. Na jevišti si však divák najde částice v prostoru /biokulárním vnímáním/ a "vytáhne" je zrakem. V kinu nemůže divák "vyslat" zrak, aby mu přinesl s větší svalovou námahou část vzdálenější než bližší. Zrakový "radar" se v kinu třífí o povrch plátna.

Film nahrazuje tuto ztrátu neurofyzického dojmu prostorovosti dojmem psychickým. Snímek, v němž jsou zdůrazněny znaky perspektivy /ubíhající linie apod./ vyvolá dojem prostorovosti. Je-li na určitém místě plochy snímku jas, zrak diváka k němu okamžitě zamíří. Je-li jas obklopen méně jasnými i zastíněnými tvary, zrak je začne ohmatávat. Vyvolávají-li tyto méně jasné tvary v divákově fantasií představy lidí a věcí, vzniká komplexní /ale pohybový, tedy i přechodný/ dojem, že divák prošel zrakem prostorem od pozadí /kde byl jas/ do popředí /například do popředí místnosti, kde sedí lidé, kdežto v pozadí je okno, jímž vniká sluneční jas/. Pohybuje-li se nějaký předmět na plátně "proti divákovi", tak že se "zvětšuje" /při užití širokoúhlého objektivu kamery a za podmínky, že forma předmětu vyvolá v divákovi dojem běžícího člověka, jedoucího vozu apod./, nebo pohybuje-li se předmět přes plátno diagonálně, vzniká v divákovi dojem, že postava běží zpředu dozadu nebo opačně, že vůz jede zpředu dozadu nebo opačně a současně s tím vzniká velmi vtíravá iluze prostorovosti, vzdálenosti, objemu.

V kinu podporuje dojem prostorovosti, vzdálenosti i dynamické odstínění zvuku - /slabý zvuk, silný zvuk/ smíšené - a to je velmi důležité - se slyšitelnými znaky prostoru, s prostorovým "šumem".

Přítomnost šumu, čili charakteristiky prostoru, jímž zvuk prochází je proto významná, že dovoluje kombinovat sílu zvuku s jeho zkreslením /vlastně obohacením/. Proto lze ve filmu například užít silného zvuku mluvy postavy, která je v pozadí a tím vyvolat dojem vzdálenosti, ovšem za předpokladu, že zvuk je poznamenán zvukovými nánosy prostoru. Je rovněž možné, aby postava, zabíraná v -D-, takže se zdá být velmi blízko divákovi, mluvila silně nebo slabě, podle dramatické souvislosti atd.

V televizi je řešení prostorových znaků citlivější. Obrazovka je velmi malá plocha, vůči níž nemůže divákův zrak rozvinout do větší rozmanitosti prostorové vnímání. Za druhé je obrazovka velmi blízko u diváka, takže všechny formy na obrazovce vnímá divák jen v jedné rovině. Za třetí v televizní zvukové reprodukci nelze vyvolávat iluzi vzdáleného nebo blízkého zdroje zvuku. Není to jen věc prostorového rozložení zvukových zdrojů, které je možné v dnešním kinu, avšak i toho, že divák televize je v poměrně malém prostředí, v pokoji, kde zvuk není vždy "zblízka" a známé.

Kompozice televizního snímku tedy nemůže počítat se složitými prostorovými efekty. Je schopna jen načas a chvílemi vyvolat nebo připomenout prostorovost, a to především lineárním řešením /ubíhajícími liniemi/, kdežto světlostinné řešení /seskupování jasů a stínů/ má na obrazovce málo prostoru a ostatně nemá ani dostatečné výrazové možnosti /světelný kontrast se stírá nejen technikou, ale i zásahy diváka - /divák může kontrast měnit/.

Dramatickou hierarchii, kterou vkládá tvůrce do látky díla, ruší prostý filmovací proces /záznam/ dále tím, že "denaturalizuje" skutečnost: jak jsme podotkli, světlopis přeměňuje původní přirozenou hmotu ve stíny a světla. To, že si tyto jevy přes svou zásadní změnu udržují nápadnou podobu s původní skutečností, její tvary, barvu a zvláště pak pohyb /a zvuk/, vlastně jen zvyšuje dojem nepřirozenosti, triku. Divák v kinu přistupuje k filmovému snímku a p r i o r n ě jako k triku a čeká, jak ho film přesvědčí o opaku, jaký zážitek přirozenosti mu poskytne /běžné se říká: "film je samý podvod"/.

V hledišti divadla nebo sportovního stadiónu je tomu jinak: tam je divák součástí prostoru, skutečnosti, je jejím činným článkem. Samozřejmě, že mezi hrou na jevišti nebo na stadiónu a hledištěm je hranice, rampa, kterou nemůže divák překročit. Kdyby mezi dílem a divákem nebyla rampa, nebylo by to, co probíhá na jevišti, hodnotícím a hodnotitelným obrazem.

Přesto však divák přítomný v divadle nebo na stadiónu "vniká do prostoru hry". Svou přítomností ovlivňuje herce, protože spolu s ostatními diváky ovlivňuje atmosféru představení, na niž dovedou herci citlivě reagovat. Svou přítomností zasahuje i do sportovních zápolení /někde dokonce hmotně, věcmi, které hází po hráčích, někdy jen hlasem/.

V hledišti kina k ničemu podobnému nedochází. Na plátně probíhá dění, do něhož divák nemůže zasahovat a které nemůže ovlivňovat. Všechno co vidíme na plátně, je nepřirozené "denaturalizované". Jen zvuk, který slyšíme, je "původní". Avšak ani zvuk ani optický snímek se nezmění, ať je nálada diváka v hledišti jakákoli.

Tuto netečnost, "denaturalizaci" filmu je třeba jednak respektovat, protože je zdrojem jeho síly, jednak rozrušovat.

Prostřednictvím jednotlivých záběrů se divák v kinu věcem vzdaluje nebo přibližuje, staví se k nim z té nebo z oné strany vzhledem k j e j i c h prostoru, tedy k dramatickému prostoru. Vidíme například skupinu lidí zepředu. Za okamžik jsme blízko jednoho člena skupiny, avšak díváme se na něho ze strany. Museli jsme tedy vstoupit do prostoru, v němž skupina existuje, postavit se mezi členy skupiny. Záběry rozlamují blok a ukazují divákovi v různých pohledech jeho jednotlivé zlomky.

Film postupuje tímž způsobem jakým postupovali kubisté: i oni zobrazovali věc z nejrůznějších pohledů, tedy měnili divákův postoj s i m u l t á n ě , lépe řečeno bez zření k časoprostorové vazbě, jak ji při všedním, utilitárním vnímání chápeme. Přejít z celku -C- do detailu -D- nebo naopak děje se bezprostředně. Divák se ocitne na jiném stanovišti, aniž by musel překonat čas a vzdálenost. Věci se tedy touto skladbou dostávají do jiného než smyslově nazíraného časoprostorového systému. Film odhaluje vztahy částic určitého celku s vyloučením časoprostorové hodnoty. Přitom však je třeba, aby autor dbal divákovi prostorové orientace. Divák, který se ocitl "blízko" věci, když byl před zlomkem vteřiny ještě od ní vzdálen, musí mít pocit, v jakém místě prostředí se nachází. Bez této orientace se jeho schopnost vázat celek a detail snižuje nebo vůbec ruší.

Film má ovšem ještě jiné způsoby jak měnit divákův postoj k věcem. Je jím jízda, která vyjadřuje vzdálenost a čas, nutné k tomu, aby se divák přiblížil k předmětu nebo se od něho vzdálil jako ve skutečnosti. Je jím rovněž přiblížení se nebo vzdálení se pomocí objektivu s měnitelnou ohniskovou vzdáleností /tzv. transfokátoru/. Tato změna zachovává však jen rozměr časový. Pocit cesty prostorem se redukuje na pouhý pohyb. Předmět, který se pomocí transfokátoru přibližuje nebo vzdaluje se jeví jako plošný záznam /fotografie/ s neurčitelnou prostorovou vzdáleností /hloubkou/. Prostorová hodnota je z těchto přechodů vyloučena. S každým z těchto druhů přeměny divákova stanoviska musí autor skladby díla jinak pracovat, protože mají různé racionální i emociální významy.

Samozřejmě, že filmové a televizní cestování prostorem bez divákovy námahy a pohybu, které nemá obdoby v hmotném životě /má jen obdobu v představě, ve fantazii/, vyvolává bohaté reakce v divákově vědomí.

Jedinečný projev

Druhou funkcí záběru je řízené vytváření obecného pochopení - jako jedinečné formě. Záběr dovoluje tvůrci pochytil takový moment jevu, který diváku vede k podstatě věci, tedy k jádru obecného pochopení jevu, který však současně tento moment postihuje v jeho nejedinečnějším projevu, třeba v dokumentárním natáčení /neř. v reportáži/ jde skutečně o přistínování části jevu /fotbalového zápasu/, které jsou současně učující pro ráz, události /proto se zápas rozvíjí právě tak a ne jinak/ i neopakovatelně svérázné. Při umělém snímání se moment dramatu, který vede diváka k poustatnému, logickému, tak upraví /kresky i osvětlením, optickou kresbou, postojem kamery, zvukem/, že ukazuje přirozenou a současně nevšední tvářnost poustatného momentu. Snadno si lze představit, jak by působil film, který by ukazoval z jediného pohledu /a ten by musel být celkový, totální/ sebevypjatější "sebeumělečtější" drama, nebo, který by zaznamenával, rovněž nezbytně v totále, vzrušující sportovní hru či jinou podobnou událost.

Umělec by nemohl vytvářet obraz skutečnosti, který by se p ř í m o stýkal s divákem, nikoli jen prostřednictvím neutrálního záznamu, publicista by nemohl událost hodnotit.

Záběry tedy dovolují rozčlenit plynulou, homogenní skutečnost, ať uměle sestavenou /v uměleckém díle/, či danou původní, syrovou skutečností, objevit její anatomii a ukázat v č i n n o s t i , ve vzniku vzájemné vztahy jejich jednotlivých údů, funkce těchto údů, příčiny a následky.

Z tohoto poznatku však nutno odvozovat závěry i nazpět: záběrování hutí autory filmů zajedno zpracovávat takové náměty a v takových látkách, které snesou vyjádření prostřednictvím záběrů a pro něž je záběrová řeč nejvýhodnější; za druhé volit takovou výrazovou látku, která je pro tento způsob zobrazování vhodná.

Vnímání televizního obrazu je od vnímání díla filmového v kinu poněkud odlišné. Odlišnost určuje divákovo soukromé prostředí, nesoustavnost pozorování obrazovky, malý zorný úhel, fyzická náročnost zrakového vnímání /vylučují dnešní technické vady, které za čas pominou/.

Tyto podmínky a okolnosti televizního vnímání způsobují, že optické snímání /a do jisté míry i akustické/ nemůže v televizním díle vystupovat tak do popředí,

jako ve filmovém. Ve filmu je skutečnost před kamerou natáčením u m r t v e n a , sterilizována. Dramatická postava opustí svého představitele a prvního tvůrce, to jest herce. Dále je dotvářena v kameře, v laboratoři, ve střižně. Tento proces ji znovu oživí před divákem v dramatickém obraze, který je jiný, než dramatický obraz, který vytvářeli představitelé před kamerami /proto je nutno vytvářet ve filmu postavy a prostředí před kamerou, "jen do určité míry", nehotově, neukončeně, aby zbylo místo pro další tvůrčí činy/.

Silou televize - ať jde o živé vysílání, přímý přenos nebo o prostředkování tvorby před kamerami optickým a akustickým záznamem - je dojem simultánnosti, přítomnosti dění. Divák musí být v co nejtěsnějším styku s děním, které sleduje. Pocit tohoto doteku musí být v televizi stálý a opakovaně obnovovaný. Jakékoli násilné kameramanské počiny by se rušivě stavěly mezi původní jev a diváka. V televizi musí kamera "čistit" prostor mezi jevem a divákem a nikoli se stavět do tohoto prostoru jako nějaká transformační hráz.

"Kouzla kamery" na televizního diváka neplatí. Ruší je, ničí nejvlastnější kouzlo televize.

V televizi především kamery p r o s t ř e d k u j í spojení mezi skutečností před nimi a divákem. Toto prostředkování není ovšem pasivní, ale činné a činorodé. Hlavní odpovědnost však nese snímaná skutečnost.

Ve filmu zpracovávají kamery snímaný materiál, neprospědkují jej, ale přináší nový, homogenní jev před diváka. Odpovědnost za snímaný materiál i za jeho další ztvárnění mají kamery.

Filmové a televizní kódování

Záběrové pojednání ve filmovém díle se liší od záběrování v televizi. Televize nahlíží na jevy p ř e d e v š í m celkově. Snímá skutečnost především zvnějšku - a to jak skutečnost viditelnou tak slyšitelnou. Jak již bylo řečeno, v televizi nepůsobí prostorové, hloubkové a výškové hodnoty. Televizní snímek má charakter svého znázornění, s rysy ornamentu. Je-li na obrazovce současně velký předmět, nemá divák bezprostřední dojem, že velký předmět je blíž a malý dál, nýbrž bezprostřední dojem plyne ze srovnávání velikostí. Divák se dovídá o tom, že některé věci jsou dál než jiné, některé vysoko, jiné hluboko jen spekulativně. Ornamentální plochové dojmy si racionálně překládá do pojmů vzdálenost, hloubka, výška.

Televizní snímání obnází jev především z vnějšku a zaznamenává jej k o n t i - n u á l n ě .

Předvádí divákovi dlouhé akce, podobně jako film ve svých začátcích.

Kontinuálními záznamy se ovšem dostává na obrazovku řada složek, které nejsou pro jev podstatné /jsou to "šumy"/. Všechno co divák vnímá má stejnou neodlišitelnou hodnotu. Takové sdělování by ovšem nemělo pro diváka velký význam. Autor musí složky jevu v každém případě hierarchizovat. V televizi se hierarchizace složek jevu neděje tak častými změnami záběrů jako ve filmu, nýbrž organizováním věcí před kamerami, pokud může autor předmětnou náplň ovládat, nebo slovním mluveným členěním. Komentátor nebo glosátor upozorňuje diváka na ty či ony momenty jevu. V televizi vytváří záběry slovní výpověď víc než kamera. Samozřejmě, že změny divákova stanoviště vytvářené kamerou, nejsou v televizi vyloučeny. Jsou však méně časté a téměř nikdy

nejsou jen vizuální. Mluva hraje v televizi mnohem větší strukturální a stavebnou úlohu než ve filmu.

Problém můžeme vyjádřit i jinak: jev na plátně, obraz /viditelný i slyšitelný/ je autorskou i n t e r p r e t a c í skutečnosti. Interpretací buď publicistickou nebo uměleckou. Členění jevu na záběry /vizuální a auditivní a jejich kombinace/ je prostředkem této interpretace, je k ó d o v á n í m . Skutečnost - ať je tvůrčí vztah autora k ní jakýkoliv - je převáděna do díla kódem, který divák dešifruje a tím chápe smysl díla.

Filmové dílo přichází na plátna kin vysoce zakódované. Způsob kódování, tj. vyjadřování se, je ve filmu vypracován velmi podrobně, důmyslně a do krajních jemností. Svou "řeč", její gramatiku a syntaktiku film vyvinul nejprve v němém údobí, kde byli tvůrci odkázáni vyjadřovat se srozumitelně a s maximálním účinkem bez pomoci mluvy. Vysoký stupeň zakódování filmu vyhovuje. Filmové dílo, jak jsme řekli, přichází na plátno "sterilizované", "umrtvené". Jeho jednotná autorská interpretace s j e d - n o c u j e diváka v kolektiv a podmiňuje masové reakce na dílo. Z nich vyplývá nesmírná masově-společenská síla filmu.

Autorská interpretace v televizním díle je dílčí. Má široký rozptyl. Televizní dílo, pokud jeho autor citlivě využívá specifických možností obrazovky, je zprvu velmi málo zakódované. Před diváka přichází záznam skutečnosti ve značně syrovém nečleněném stavu. Interpretace, kódování děje se až v přítomnosti diváka: na obrazovce vidíme kontinuální snímek s bohatou předmětnou náplní. Slovy glosátora - v publicistickém díle, dramatickými dialogy postav nebo i tzv. dramatickým komentářem v uměleckém díle se před divákem celkový záznam jevu člení a hierarchizuje.

Tento způsob vyhovuje televiznímu vnímání: divák, přijímající televizní sdělení ve svém vymezeném soukromí, téměř sám, uvádí do intenzivní činnosti své pozorovací a hodnotící schopnosti. Na rozdíl od toho, když sedí v kině, zde se stává součástí kolektivu, před obrazovkou využívá všech svých individuálních schopností a posiluje a vyhraňuje své individuální svědomí.

Před obrazovkou má divák pocit t é m ě ř jako před syrovou skutečností. Struktura televizního sdělování ho nutí bystře pozorovat a soudit. Své soudy porovnává s tím, co se v z á p ě t í dovídá z obrazovky, tedy jak jsme již řekli - s dodatečnou autorskou interpretací jevu. Před televizním dílem je psychický stav diváka velmi odlišný od jeho stavu v kinu. Před obrazovkou vystupuje do popředí střetávání vlastního divákového názoru, který právě vzniká, s autorovým názorem, který rovněž právě vzniká. Tato operace podmiňuje specificky televizní s o u d o b o s t i obrazu s divákovou přítomnou činností a požadavek diváků, aby každé televizní dílo bylo obrazem soudobého.

K tomu je třeba přičinit ještě dvě poznámky:

Předně: záběry ve filmu a v televizním díle odpovídají článkům, jež skládá každé umělecké dílo, jak o tom mluví Ejzenštejn. Od členění v ostatních uměleckých a publicistických oborech se však odlišují tím, že jsou materiální, hmotné a tudíž nezměnitelné. V románu například je čtenář vnímá a cítí jen v představě. Může si je tudíž do určité míry upravovat, doplňovat, ochuzovat je nebo obohacovat, prodlužovat nebo zkracovat, měnit jejich "gradaci", "tonalitu" i "kontrast". Ve filmu a v televizi divák tuto možnost nemá. Proto v těchto oborech vystupuje jejich skladebná problematika zvláště do popředí.

Za druhé: tvrdíme, že záběr ve filmu nebo v televizi je základní, dále nedělitelnou stavební jednotkou, jakousi cihlou v budově díla /jde samozřejmě o skladebné záběry,

jak je vidíme na plátně nebo na obrazovce. Nejde o záběry technické a pracovní, které upravuje střiháč, a které samozřejmě lze zpracovávat, zkracovat, prodlužovat, nebo dělit/.

Toto tvrzení je správné, avšak jen z jednoho hlediska: z toho hlediska, že záběry jsou m a t e r i á l n í jednotky, elementy skladby filmového nebo televizního díla. Z hlediska ideálního, významového se hmotný záběr /jev, zachycený na filmový pás nebo elektronickou paměť bez přerušení snímání/ může, ale nemusí shodovat se skladební jednotkou díla. Například v jednom záběru mohou souběžně nebo posunutě probíhat dva děje ve dvou rovinách, nebo v záběru může jeden úsek dění končit a druhý hned začínat, nebo záběrem je jen nositelem významového, ideálního úseku dění. Další část přinese následující záběr nebo i záběry.

Do každého záběru vkládá autor /autoři/ materiál k vyjádření úseku myšlenky a současně podmínky pro jeho vazbu s předešlými a s následujícími záběry. Každý záběr je tedy vždy samostatný, ukotvený i plně závislý na ostatních a na obě strany otevřený - nebotovy - a tudíž i laciný. Kdyby neměl tyto posledně jmenované rysy, nemohl by se vazba s jinými záběry.

Vnitřní skladba /kompozice/ záběru se tedy zaměřuje k dvěma cílům: k vnitřní organizaci záběru, která podmiňuje jeho individuální samostatnost a k vnější organizaci, která uspořádá těsnou a plynulou vazbu záběrů a všech článků díla /materiálův a ideálův/. Tato stránka kompozice záběru způsobuje, že v hotovém díle záběr jako samostatný článek m í z í , že se r u š í . Z jednotlivých článků se stává "živý", plynulý, úplný a jednotný organismus, jako v oné pohádce, kdy údy člověka, které byly odděleny, se spojí a ožijí pod účinkem kouzelné živé vody.

Tato dvě naměření kompozice záběru jsou v podstatě rozporná. Jsou však vytvářena ve vzájemném protisměrném vztahu, takže z původně neslučitelného rozporu vzniká skladěbná, slučovací síla, která je - v divákově vědomí - dokonale svěže.

VLASTNOSTI ZÁBĚRU

Záběr svírá do svých hranic určitou předmětnou náplň se všemi jejími viditelnými /na vyšším stupni i slyšitelnými/ atributy včetně pohybu. Ve filmu a v televizi nedovoluje rám záběru, aby divák viděl víc, než co je v rámu sevřeno včetně zvukového rámu.

Má-li být záběr srozumitelný a účinný, musí být jeho předmětná náplň nejen zrakově a sluchově pochopitelná, zřetelná, nýbrž musí mít i určitou konsistenci a stabilitu.

K o n s i s t e n c e předmětné náplně záběru znamená, že všechny její částice k sobě lnou. Záběr musí být tak komponován, aby divák měl pocit, že částice ohraničené rámem jsou na sebe existenčně vázány, že se samy ze sebe vyživují, bez přímého přispění nějakých vnějších, mimo záběr existujících zdrojů. Takový záběr je autarktní. Není-li záběr tímto způsobem uspořádán, některé jeho části směřují vně rámu. Nejsou záběrem vysvětleny a do záběru nepatří. Divák má pocit neklidu, syrovosti, toho, že látka záběru není zvládnuta. Toto nebezpečí hrozí velmi často při živém vysílání televizní hry. Náhodně nepřesné pohyby herců a kamer mohou způsobit, že záběr ztratí konsistenci a tím nejen váhu, ale do značné míry i srozumitelnost a esteticky prostředkovaný účín /divák sice rozumově ví, oč jde, ale význam nechápe citově/.

K l i d o v o s t /stabilitu/ záběru znamená, že záběr v sobě uzavírá určitý - jakkoli krátký či dlouhý - stav. Ať jde o náplň, která se pohybuje, nebo která je v klidu, s každou lze dosáhnout relativní klidovosti. Záběr vyvolává v divákovi dojem, že se v něm proud vnitřního dění zbrzdil nebo docela zastavil.

V záběru samozřejmě pohyb neustal. Avšak je to pohyb, či spíš napětí mezi částicemi vytčené předmětné náplně, nikoli pohyb vnějškový, směřující do okolí. Každý záběr je tedy svým způsobem zastavením a statickým momentem. Z nesmírného množství těchto momentů se skládá souvislá pohybová linie vnějšího, pokračujícího dění.

Mluvíme-li takto o záběru, vybavuje se nám malířský obraz. Také malířský obraz uzavírá do rámu určitý předmětný obsah, jehož každá částice lne ke všem ostatním. Je s nimi spojena několikera pouty a silami, které probíhají v různých směrech. I když některá část malířského obrazu, např. postava, navazuje zdánlivý styk s okolím, které již není vidět, přece je především vázána do látky záběru a nemůže se z ní osvobodit. Je rovněž touto látkou vysvětlena /na některých, zvláště renesančních obrazech bývá pohled jedné ze skupiny postav odvrácen jiným směrem, někdy jakoby do "dramatického okolí" předmětné náplně obrazu, někdy dokonce do prostředí mimo tuto oblast: dívá se totiž zdánlivě na pozorovatele obrazu/. Je-li v malířském obraze zachycena jen část nějakého předmětu /např. stolu, stavby/, je tato část tak vypracována, charakterizována, že divákovi představuje celou věc. Podobně je tomu ve filmových nebo v televizních záběrech.

Vnímající pozoruje obraz delší dobu. Smyslově, rozumově i citově sleduje celek a jednotlivé části až do jejich vnějších forem /barev, šerosvitu, linií apod./.

Náplň malířského obrazu je tedy stabilní, klidová v tom smyslu, že po určitou dobu stačí vnímajícího zaujmout, jakoby šlo o zcela samostatný, autarktní jev, na němž jiném nezávislý.

Divákovo vnímání malířského díla však probíhá v čase: šíří se, obohacuje se, prohlubuje. To, co se v divákovi rodí, šíří se mimo obraz, do divákova vědomí, které je zase dále vyzařuje do všedního životního okolí.

Jak dlouho může pozorovatel malířského obrazu čerpat z díla nové a hlubší podněty? To závisí do značné míry na složitosti díla. Umělecký obraz je prakticky nevyčerpatelný. I když vnímající v určité chvíli přestane obraz pozorovat, protože má pocit, že se proces naplnil, může se k dílu později znovu vrátit. Proces se může opakovat a může pokračovat. Samozřejmě, že délka, podrobnost a četnost pozorování díla závisí i na citlivosti a vnitřním bohatství vnímajícího.

Prostě činná funkce malířského obrazu není předem přesně materiálně časově ohraničena.

S filmovým nebo televizním záběrem je tomu jinak: jeho reálné materiální trvání je omezeno. Divák může záběr vnímat jen určitou dobu. Záběr se spěšně objeví na plátně či obrazovce, jakoby vynesena nějakým proudem a opět zmizí, jakoby se na něj tlačil další záběr. V době, kdy jej divák vnímá, musí záběr vydat vše, co vydat má. Divák se k němu nemůže vracet.

Vidíme tedy, že takovéto srovnávání záběru a malířského obrazu je neuspokojivé. Srovnávat lze celá díla: malířský obraz a film nebo televizní inscenace jsou srovnatelné. I k filmům se může divák vracet. I film i malířský obraz se skládají ze vzájemně spjatých částic. Těmito částicemi jsou ve filmovém nebo televizním díle záběry a jejich složky.

Film se však liší od malířského obrazu tím, že sám v určité době pomíjí. Je to útvar, jehož účín je vázán na reálný čas. Malířský obraz není tímto způsobem časově omezen. Pohyb filmu a televizního díla v čase, to že se obě díla v určité lhůtě před diváky rozvinou - a možno říci - zase svinou, má vliv na každou jejich součást, tedy i na záběr. Také záběr má svou časovou lhůtu.

Jakmile se záběr objeví, divák jej začne vnímat. To znamená, že v divákově vzniká proces pozorování a citového sblížení se záběrem, to je s jeho předmětnou náplní. Tento proces má samozřejmě svůj určitý průběh, své naplnění a konec. Divák se seznamuje se stále četnějšími podrobnostmi předmětné náplně záběru, ať jsou statické - v nějakém snímku neživých věcí - či pohybové. Všímá si a působí na něho jen částice, podobné se skutečnosti - podoby lidí a věcí, ale i šerosvit, křivky pohybů a linií atd. /morfémy/. Do divákova vědomí vniká náplň záběru ve stále větší rozmanitosti a hloubce. Řečeno méně správně, zato však názorněji, záběr před divákem zraje, vyzrává a přezrává.

Křivka účínu záběru není ve filmu ani v televizním díle dána jen samotným záběrem. Je současně vždy ovlivněna tím, co záběr předcházelo i co, podle divákova názoru a dojmu, bude následovat nebo by následovat mělo.

Vidí-li divák poprvé záběr městské ulice, nemá vodítko, podle něhož by záběr chápal, dešifroval a citově se k němu přibližoval. Vidí-li ho později, najde v něm velmi rychle dům, v němž bydlí postava o níž jde. První záběr bude tedy zkrát zvolna, kdežto týž záběr, uvedený později, tedy již v určité souvislosti, bude zkrát rychleji.

Divák ví, že postava A, která právě přichází do domu, jde navštívit přítele, aby mu oznámila velmi důležitou zprávu. Obsah zprávy divák zná. Neví však, jak se k ní zachová přítel. V sledu záběrů, ukazujících toto setkání, je -PD- nebo -D- tlačítko zvonku na dveřích přítelova bytu. Prst postavy A je stiskne. Takový záběr pravděpodobně vyzraje velmi rychle. Divákovi stačí zahlédnout tlačítko a prst, který je stiskne. Ničeho víc si nechce všimnout. Touží již být svědkem setkání. V jiném případě sleduje divák postavu, která se odhodlala navštívit člověka, kterého dříve dobře znala. Hodlá ho požádat o nějakou pomoc. Pro postavu je rozhodování velmi těžké. V záběrovém sledu, ličícím tento akt, bude opět zařazen -PD- nebo -D- tlačítko

zvonku na dveřích a prst nesmělého návštěvníka, který je stiskne. V tomto případě bude záběr pravděpodobně zrát mnohem déle než v prvním. Divák bude prohlížet tlačítko, jeho lesk, stín na veřeji, který jakoby odpovídal náladě postavy, chvění prstu, odhodlávajícího se sáhnout na tlačítko, atd.

Přesto však i tento záběr bude mít svůj konec a musí jej mít. Záběr tlačítka zvonku jakoby provokoval diváka k tomu, aby toužil vidět další dění. Zdá se, že záběr se přímo "naklání", k dalšímu, spěje k němu, přivolává jej.

Před chvílí jsme řekli, že každý jednotlivý záběr má svou konsistenci a stabilitu. Nyní dlužno dodat, že má i rozptylnost /difúzi/ a labilitu. V určité chvíli přerůstá předmětná náplň záběru rám záběru, nebo se snaží jej přerůst, uniknout z něho do okolí. Současně záběr jakoby prahl po tom, aby se změnil, aby vplynul do dalšího. Nemůže již déle trvat. Tato dynamičnost, spádnost záběru - tvořená současně jeho rozptylností a labilitou - je podmínována souvislostí záběru s předchozími i s předpokládanými následujícími záběry. Je ovšem zpřesněna vlastní skladbou záběru.

Vyřeší-li kameraman snímek tlačítka zvonku v prvním případě nějak složitě - obdaří-li jej bohatou světelnou tonalitou, bude divák bezděčně sváděn k tomu, aby u něho prodlel. Tak bude kompozice záběru v nežádoucím rozporu s jeho funkcí ve skladbě. Vyřeší-li zase naopak v druhém případě záběr velmi jednoduše, nebude se mít divák na čem zdržet. Dojde tedy opět k nesouhlasu funkce předmětné náplně záběru a jeho výtvarného /nebo i zvukového/ řešení: Každý záběr však nemá tendenci se šířit. Jsou záběry, které vybízí diváka, aby se snažil shlédnout nějakou jejich podrobnost, část jejich dílčí předmětné náplně. Některé záběry jakoby se chtěly dále zážovat.

Představme si tento výjev:

Muž přichází domů. Byt je prázdný. Muž chodí bezradně po pokoji. Patrně očekával, že někdo bude doma.

Náhle spatří na stole dopis.

Všimněme si záběru na dopis -PD-. Tento záběr může mít v určitém případě tendenci se šířit: vybízet diváka, aby se zajímal o to, co dělá muž, jak reaguje na ještě mu neznámý dopis. V jiné variantě může vybízet diváka, aby se ponořil do mužova stavu, který buď již nastal, nebo nastane: do pocitu osamění. Proto si divák "vyžádá" nikoli záběr na muže, pozorujícího s obavami dopis, nýbrž panoramatický snímek opuštěného pokoje.

V jiném případě však může záběr směřovat k zúžení: divák bude vybízen, aby se nejprve zajímal o jeho obsah.

To které zaměření záběru bude vyvoláno souvislostí s předchozím děním. Přirozeně, opět je nutné, aby formální řešení záběru /včetně zvukového/ tu či onu tendenci posilovalo, aby jí nestálo v cestě.

V každém případě však záběr má vždy vymezenou dobu života a obrazně řečeno "chee být zlikvidován" ve prospěch dalších záběrů. Je tedy nestálý, labilní.

Stabilita a konsistence záběru je ve funkčním vztahu k jeho difúzi a labilitě. Čím jsou první vlastnosti závažnější, pevnější, tím je efekt druhých vlastností ostřejší i hlubší. Z toho ovšem současně plyne, že nezamýšlí-li autor v určité fázi díla vytvářet pochody zvlášť energické a vypjaté, neřeší záběry příliš konsistentně a stabilně. Uvolňuje jejich vnitřní vazbu.

Všimněme si ještě samotného procesu zrání. Předpokládáme záběr s určitou předmětnou náplní a kompozicí. Dobu jeho zrání lze vyjádřit časovou mírou: x vteřin.

Skončíme-li z jakýchkoli důvodů záběr před touto mezí, nevyzrál, to je nevydal ze sebe vše, co měl. Protáhneme-li jeho délku za hranici x, začne divák rozumem i citem registrovat elementy záběru, které nejsou pro daný proces významné. Záběr vydá sice ze sebe kvantitativně víc, než kdyby trval x dobu, avšak kvalitativně méně, vzhledem k úloze, kterou má splnit. Kdybychom však týž záběr řadili do jiné souvislosti /a to se stává například v tzv. střihových filmech/, může se jeho křivka zrání prodloužit nebo zkrátit.

To znamená, že křivka zrání, křivka vývoje a platnosti záběru závisí na soustavě, v níž je začleněn.

Systém

Představme si takový záběr: část náměstí menšího venkovského městečka -PC-, je ohraničena zábradlím, které vede kolem potoka /ten není vidět/. Před zábradlím lavička pod akátem. Vlevo část desky s plakáty, bleskovkami atd. V pozadí za zábradlím vidíme domy protější strany náměstí.

Podíváme-li se na tento záběr uvědomíme si, že je částí, výsekem nějakého většího celku - tedy náměstí a prostřednictvím náměstí městečka.

Takový záběr se může objevovat v několika filmech a tím i v několika různých systémech, soustavách a s o u v i s l o s t e c h .

I. U lavičky si hrají dvě malé děti. Hrají si v prachu s mezi odpadky, které tam zanechávají lidé, usedající během dne na lavičku.

V záběru se kromě znaků prostředí vyskytují dvě složky: děti a prach. Tyto složky tvoří momentálně ústřední náplň našeho záběru. Jsou v něm uzavřeny.

Zároveň však zřetelně patří do jiné souvislosti. Především děti: divák se ptá, co je to za děti, odkud přišly, proč si zde hrají? Atd.

Předpokládáme-li, že uvedený záběr je ze začátku filmu, divák ještě neví, kam má děti zařadit.

V dalším průběhu filmu se ukáže, že jsou to děti zaměstnaných rodičů, které jsou přes den bez dozoru. Hrají si právě ve špíně u lavičky, nedaleko potoka. Ve městě není školka ni dětské hřiště.

II. Táž scenerie i s dětmi. Na lavičku si sedá starší paní. Je unavena. Snaží se navázat rozmluvu s dětmi, ale nejde to. Děti odejdou. Paní sedí dál.

Ze souvislosti se ukáže, že paní jede za nemocným mužem do nemocnice blízkého okresního města. Vystoupila právě z autobusu a čeká zde na příjezd dalšího autobusu, který ji odveze k cíli.

III. Táž scenerie. Vidíme tři zemědělce, kteří spolu rozmlouvají. Vedle si hrají děti.

Ze souvislosti vyplývá, že mluví o "bleskovce", která visí na tabuli.

IV. Scenerie i s dětmi. Ze souvislosti se ukáže, že začne-li pršet, prach u lavičky se změní v nepříjemné bláto.

Záběr je částí filmu o čistotě ulic na malém městě. Jeden a týž záběr by mohl tedy posloužit v několika zcela rozličných filmech. Kromě vyjmenovaných příkladů si

lze vymyslet ještě daleko víc možností.

Proč se tento záběr hodí do všech uvedených příkladů? Protože obsahuje složky, které jsou současně složkami jiných záběrů každého z uvedených filmů.

Vylíčený záběr má tedy dostatečnou vlastní náplň, aby byl sám srozumitelný, současně dost silnou nestálost, jinak řečeno podnětnost, aby "přivolával" jiné záběry.

Záběr má schopnosti stát se článkem, částí jiných celků.

Každá část filmu, která se má sloučit, včlenit do díla jako její organický úd nebo jen buňka, musí nést znaky určitého celku, k němuž patří, jehož je částí. Všechny části filmu mají tedy svůj společný celek a každý celek má různé části, které jej skládají a tvoří.

Všechny části a jejich celek nebo celky jsou ve vzájemných vztazích, které je určují. Ze vztažných částic vzniká, udržuje se a mění /vyvíjí/ celek; poměry uvnitř celku působí na části, mění je, podmiňují jejich vývoj. Změněné částice působí opět na celek. To vše dohromady tvoří systém, soustavu. /Systém je souhrn všech možných složek, podléhajících témuž zákonu/.

Uvedli jsme si příklad čtyř různých soustav.

Všechny složky díla, nejen celé záběry, ale i částice záběrů, musí v díle patřit do zvoleného systému, být jeho činnými hodnotami. V organismu díla nemá co činit žádná částice, která není na daném systému závislá, která se netýká jeho existence a vývoje.

V systému se ovšem může objevit cizí prvek: ve skutečnosti je to běžné. Avšak umělecký nebo publicistický obraz spočívá právě na tom, že vyčišťuje pole zobrazení od zcela cizích složek, které ruší, oslabují vývoj daného jevu. Tím odhaluje zákonitost vývoje jevu.

To znamená, že se v díle neobjevují náhodné, rušivé prvky. Avšak dílo uvádí právě jen ty rušivé prvky, které zasahují zase jen daný systém, jev - které tedy v podstatě do jevu patří.

Například: žena, která čeká na autobus může mít smůlu. Autobus nepřijede, stala se mu nehoda. Žena se nedostane do nemocnice.

V popise situace II. jsme vyvolali dojem, že půjde o námět, který lze vystihnout takto: "starší unavená žena jede navštívit svého nemocného muže do nemocnice".

Jádro dění bude patrně v nemocnici nebo v autobusu a bude se týkat ženina vztahu k muži a k jeho nemoci.

Jakmile však autor dovolil, aby do ženiny cesty zasáhl rozhodujícím způsobem autobus - protože autobus nepřišel, žena se nedostane do nemocnice a musí zůstat na přestupní stanici - stává se jádrem díla něco jiného. Pravděpodobné chování ženy v nepředvídané situaci. Jak bude žena situaci řešit? Kde přespí, bude pokračovat ráno v cestě do města, nebo se vrátí? Atd. Jádrem nebo těžištěm díla bude chování ženy v cizím prostředí, kdežto její vztah k muži a jeho nemoc se stanou periferní silou, která bude jádro svírat, vymezovat, deformovat atd.

Autobus, který náhodu nepřijel oznamuje, že jde o jiný jev, tedy o jinou soustavu, než o tu, již jsme naznačili v první verzi příkladu.

V první soustavě by byla náhodná nehoda autobusu rušivým článkem /mluveno ovšem jen teoreticky, zjednodušeně/. Nic živého by do organismu díla nepřinesla. V druhé

variaci je však aktivní hodnotou, ač na diváka působí jako syrová náhoda.

Dramatik volí takové částice, které děj nejen posunují lineárně vpřed, nýbrž dovolují, aby divák pronikal do hloubky určitého problému. Vyhybá se každé takové náhodě, která sepětí soustavy narušuje.

Tvůrce, který by důsledně natáčel dokumentárně-reportážně ve smyslu "film-vérité", narážel by neustále na nepředvídanosti života, které by narušovaly vznikající systém: řekněme /samozřejmě opět jen teoreticky/, že náhodou sledoval právě tuto ženu na její cestě do nemocnice. Náhoda s autobusem přepadla nejen ženu, ale i autora. Autor bude sledovat ženu dál v její nové situaci. To znamená, že bude nucen koncipovat v představě jiný systém, než který koncipoval na začátku žeminy cesty. Z toho lze vyvodit jak velké jsou umělecké možnosti tzv. film-vérité, pokud je natáčen doopravdy, bezprostředně, jen "pod vedením syrového života".

Klíčový celek

Před chvílí jsme několikrát užili termínu celek. Musíme si o něm říci něco přesnějšího.

Záběr, jak jsme jej vykreslili, je zřejmě částí něčeho většího. V jeho největší blízkosti je celek náměstí a v dalším pásmu celek města. Záběr nese znaky náměstí, které by se opakovaly, kdybychom natočili z vhodného postavení celé náměstí /-C-;/ v tomto -C- bychom opět našli zábradlí potoka, lavičku, vývěsní tabuli, domy za zábradlím a děti, hrající si v prachu.

Podobně by tomu bylo, kdybychom vhodným způsobem natočili celé město, nebo alespoň jeho valnou část. Možná, že v tomto -VC- bychom již neviděli lavičku a děti. Nalezli bychom v něm však potok a zábradlí - i když v pohledu ze zcela jiného místa, než v daném záběru. Možná dokonce, že bychom v tomto -VC- neviděli ani potok, ani zábradlí. Byly by v něm však jiné společné znaky: Například světelný charakter pozdního slunného odpoledne. Možná i zvuk tovární sirény, který se rozezněl v daném záběru a přechází do záběru -VC-.

Znaky daného záběru části náměstí se však neobjeví jen v -C- nebo -VC- náměstí či města, nýbrž i v jiných dílčích záběrech téže soustavy. Například:

Po uvedeném záběru bude -PD- hrajících si dětí. V záběru bude část lavičky, u níž si hrají, nebo nohy debatujících mužů, nebo část zábradlí, atd. Možná, že v sousedství prvně uvedeného záběru objeví se jeden či více záběrů rovněž v -PC-, pohlízejících na totéž místo nebo na místo sousední z jiné strany. I v nich se budou objevovat znaky prvního záběru. Například:

-PC- téhož místa zprava od prvního postavení. Nyní uvidíme celou tabuli s vývěskami, část lavičky, zcela malou část zábradlí. Neuvidíme patrně protilehlé domy. Nebo natočíme protipohled z druhého břehu potoka: v popředí bude zábradlí, vpravo část tabule, lavička bude téměř kryta zábradlím. Budou vidět domy, k nimž jsme v prvním záběru stáli zády.

Určitá skupina záběrů s těmito znaky vytvoří v divákovi konkrétní představu náměstí. Vytvoří ji i když mezi záběry nebude žádný celek, nebo velký celek náměstí, natočený, dejme tomu, se střechy nějakého domu.

Pro danou skupinu záběrů je tedy "mateřským" nebo "domovským" celkem celé náměstí. Co je v záběru celku, musí se také objevovat ve všech částech ovšem v různém

poměru a v různém střídání. Co se objevuje v částech, musí být vidět /nebo i slyšet/ v celku náměstí.

Náměstí je pro tuto soustavu záběrů klíčovým celkem. Tento celek, souhrn částí a jejich vzájemné poměry, jsou před divákem zpodobeny konkrétně. Může je vidět a slyšet. Odpovídají jim rovněž konkrétní stopy na povrchu filmu. Jde proto o materiální klíčový -C- a k němu následující systém.

Ve filmovém díle bývá zřídka jen jeden klíčový celek. Naznačili jsme již, že autor může opustit náměstí a zpodobovat celé město. Klíčovým materiálním -C- bude tedy také město.

Žena jede z určitého místa - z nějaké vesnice, přes naše městečko do okresního města. Tato tři místa budou spojena dějem s postavou ženy. I ona tedy vytvoří nako- nec celek, klíčový celek; všechny částice filmu budou muset v takové či onaké formě obsahovat znaky tohoto obsáhlého celku. Bylo by možné, že žena přijela z Kanady. Kdyby film ukazoval její život v Kanadě ve vztahu k její cestě, vznikl by další, je- ště obsáhlejší materiální klíčový celek, který by již přesahoval hranice států.

Na prostorové a časové vzdálenosti míst nezáleží. Záleží na tom, v jakém jsou vzájemném činném vztahu.

Rovněž nezáleží na tom, zda v původní, syrové, tedy snímané skutečnosti tvoří tyto části celek. Ve filmu totiž materiální skutečnost, již natáčíme, není hmotně vázána na obraz skutečnosti, která s ní vytváříme. Je možné a často se stává, že například náměstí -C- a některé jeho -PC- natáčíme v určitém městě tedy v reálu, kdežto -PD- a -D- téhož místa - tedy téhož náměstí - natáčíme v ateliéru. Podobně v televizi jsou některé výjevy snímány živě ve studiu, zatímco jiné byly dříve na- točeny na film a během pořadu jsou promítány mezi výjevy ve studiu.

Předmětná skutečnost se ve filmu a v televizi odpojuje od svého obrazu, stává se jen polotovarem. Proto, tvrdí-li autor, že nějaký výjev, nebo celý film natočil "skutečně" na určitém místě, například v určitém městě, má to pro uměleckou hodnotu díla pramalou cenu /v publicistice je tomu jinak: dokumentární reportáž manifestace, sportovního zápasu, živelní katastrofy, pracovního výkonu atd. je přímo závislá na realitě natáčené materie. Nemůže být - v běžných případech - nahrazována ve studiu. Dílo by ztratilo autentičnost, která je hlavní silou jeho společenského působení/.

Tedy: každá část díla je částí určitého celku v tomto díle. Žádná část díla ne- smí přesahovat svůj klíčový celek ani čerpat svou látku z úplně jiného celku, z úpl- ně jiné soustavy. Dílo je soustavou materiálních klíčových celků různého stupně. Všechny tyto klíčové celky jsou v určitých vzájemných vztazích, takže jsou organicky spojeny. Zanedbá-li autor tento zákon, nedocílí materiální jednoty díla.

Vzpomeňme si na téma čtyř příkladů:

v prvním šlo o otázku zaměstnaných žen a péče o jejich děti;

v druhém o vztah ženy k nemocnému muži;

ve třetím o starosti zemědělců;

ve čtvrtém o čistotu města.

Každé toto téma je také celek a tedy i systém. Na plátně nebo obrazovce uvidíme konkrétní materiální postavy, věci, děje, prostředí a uslyšíme jejich zvuky. V naší hlavě však vznikne myšlenka, celková, uzavřená idea, podněcovaná a nesená těmito konkrétnostmi. Tato myšlenka, tento vnitřní obraz, bude mít rovněž své články, opět nehmotné, které budou ve vzájemných činných, logických souvislostech.

Vidíme tedy, že vedle materiálního systému vzniká pod vlivem díla i jiný systém, tentokrát ideální. V tomto systému jsou opět celky a jejich části: celky a části ideální. A opět při rozboru působení díla na diváka zjistíme, že určité skupiny částí mají svá klíčová -C- a ta slučují ve skupiny ideálních klíčových -C-, ovšem v určité hierarchii.

Ideální -C- není jen souhrn, suma materiálních soustav, s jejich částicemi a celky. Je to hodnota, ve které se řeší konkrétní lidský a společenský problém. Po shlédnutí uměleckého nebo publicistického díla vznikne a zůstane ve vnímajících jeho památka a nad ní ještě něco víc; myšlenkový obraz, kompaktní i rozvrstvená idea, kterou chtěl tvůrce estetickými prostředky sdělit a také přímo vyvolat ve vnímajících. Tento materiální, ale reálný obraz se v lidském vědomí jistě opírá o vzpomínky na konkrétní dějové a formální momenty díla. Nicméně je samostatný, žije ve vnímajícím a s ním, uplatňuje se v jeho životě a spojuje se s podobnými ideálními obrazy, které v lidech vznikají vnímáním dalších uměleckých nebo publicistických děl. Tento "druhý obraz", tato "ozvěna" materiálního díla je právě plodem všech ideálních soustav, tedy celků a k nim příslušných ideálních částí, které vznikají již během vnímání díla.

Materiální systém je hotový alespoň ve svém materiálním podkladě ještě dřív, než diváci začnou film nebo televizní dílo vnímat /při živém vysílání televizního díla je tento předstih nepředstavitelně krátký, takže mluvíme o simultánnosti materiální skutečnosti obrazu a jeho vjemu. Při přímém přenosu nebo živém vysílání v televizi však také dílo vlastně před námi poprvé vzniká. Není předem fixováno v nějaké látce. Ve filmu nebo při opakování živého televizního vysílání - redirektu - máme model nebo program procesu, který hodláme vyvolat v divácích, hmotně zafixovaný/.

Ideální systém vzniká během vnímání. Jde o to, aby model díla, který se před divákovými smysly rozvíjí /ať předem zafixován, nebo jen připraven v úmluvách tvůrců, jak je tomu při živém televizním vysílání/, vyvolal v divákovi ten ideální systém, který autor nebo autoři zamýšlejí. Systém musí při vnímání tvůrčího díla ve vědomí diváků probíhat vždy nejen v poloze racionální /divák odečítá z plátna nebo z obrazovky znaky skutečnosti a rozumí jim, nýbrž i citově divák prociťuje a prožívá dění a tím se vnitřně mění/.

Proto model a ideální obraz musí být ve vymezeném /determinovaném/, předvídaném vztahu. Tento vztah nelze ovšem předem determinovat do podrobností. Není toho ani třeba. Jedním z prostředků působivosti uměleckého a do jisté míry i publicistického díla totiž je pružnost tohoto vztahu. Ovšem pružnost, která nepřesáhne hranice myšlenky díla, tedy systém.

Účín díla závisí objektivně na materiální soustavě, tedy na konkrétním vypracování díla v jeho výrazové látce.

Nedostatky, nepřesnosti nebo chudoba v této oblasti díla má přímé rušivé a znehodnocující následky v ideálním obraze, který dílo vyvolává v divákovi.

Filmové a televizní dílo se stýká s divákem přímo "povrchem" svých optických a akustických snímků. To znamená, že celý praktický tvůrčí zájem autorů musí směřovat k tomu, aby tento "povrch" díla byl co nejdokonaleji vypracován vzhledem k tvůrčím záměrům. Vnější tvář díla /jeho tektonika/ je výsledkem celého praktického tvůrčího procesu. Není tedy izolována od předchozího procesu. Nezáleží jenom na ní. Záleží na jejím sepětí s předchozí tvůrčí akcí, s myšlenkovým a fantazijským procesem autorů. Všechno jejich úsilí dospěje nakonec k vnější definitivní formě. Ta je

zastupuje, mluví za ně, působí v jeho zájmu a prověřuje je. V ní se všechno předchozí úsilí osvědčí.

Významový rozptyl záběru

Řekli jsme, že záběr s dětmi u lavičky by se hodil do mnoha filmů, do mnoha soustav. Je to pravda. Každý záběr má totiž určitý významový rozptyl. Teprve když je včleněn do souvislosti jiných záběrů, jeho význam se zužuje a vymezuje.

Například: bude-li divák z předchozího děje vědět, že jde o děti, které si hrají ve špíně, bude si v daném záběru všimnout právě znaků, vztahujících se k tomuto smyslu. Bude-li vědět, že se žena bojí o zdraví či život svého muže, bude si všimnout jejího jednání z hlediska tohoto duševního stavu. Bude-li vědět, že mezi diskutujícími rolníky je jeden, který to nemyslí upřímně, bude si tohoto Jidáše hledat. Atd.

Nebude-li však divák předem usměrněn, bude po náplni záběru bloudit. Bude se proto snažit všimnout si všeho a také nalézt těžiště záběru, významové těžiště, kolem kterého se celá náplň záběru soustřeďuje. Možná, že je najde /že se bude domnívat, že je našel, že záběru porozuměl/, možná, že je nenajde. Možná, že se zmýlí.

Další děj ho seznámí, co je skutečná hlavní významová linie díla nebo výjevu. V té chvíli se divák vrátí v paměti zpět k našemu záběru. Představí si záběr znovu a bude se snažit dodatečně v něm najít hlavní bod, těžiště.

Z toho co zde rozvádím, jistě plyne, že záběry nemají mít nikdy zcela nechráněný významový rozptyl. Každý záběr má vést diváka k hlavní linii a odhalovat mu své těžiště. Čím lépe tento úkol splní, tím bude užitečnější, tím lépe se bude vázat s ostatními a tím bude vnímání díla intenzivnější. To znamená, že každý záběr má být "vybroušen" tak, aby plynule navazoval na hlavní smysl nebo děj díla. Současně ovšem musí v něm být vypracována i jiná ostří a jiné plochy, které zrcadlí bohatství prostředí, dění, charakterového vývoje atd. Záběr je tedy jakýsi krystal, který má hrany a plochy: některé jsou ostřejší a jiskřivější a jiné tupější nebo kalnější. Každý záběr má určitou vnitřní hierarchii. Vzpomeňme si, že jsme již o ní mluvili. Docházíme k ní teď jinou stranou. Hierarchii určuje složení i funkce díla. Výrazové prostředky ji činí zřetelnou a účinnou.

Čím je záběr přesněji a ušlechtleji vybroušen, tím je jeho významový rozptyl užší. To znamená, že se takový záběr již nehodí do jakéhokoli filmu. Nejlépe se hodí do toho díla, pro něž byl vybroušen. Ovšem záběr nelze téměř nikdy zbavit všech vedlejších významů. Vybroušený záběr se tedy bude patrně hodit -- nebo by se patrně hodil -- ještě do několika filmů. Ovšem jeho účín v nich by byl zřetelně menší.

Z praxe víme, že většina i dobře vypracovaných záběrů důsledně dokumentárně a reportážně natočených má značný významový rozptyl. Proto lze z dokumentárního materiálu vytvářet tzv. střihové filmy /kdežto ze záběrů hraných filmů to většinou nejde/. Všimněte si však, že i u nich platí, že nejcennější jsou ty, které jsou nejjednostrannější. Z takových záběrů lze sice sestavovat i jiné filmy, filmy jiných námětů a tématik, avšak nejlépe takové filmy, jejichž smysl je právě opačný tomu, který měly ve filmu, pro něžž byly natočeny. Proto lze poměrně účinně vytvářet protinacistické dokumentární střihové filmy z materiálu, natočeného pro nacistické filmy.

Tvrdíme-li, že záběry mají mít zřetelné těžiště a hlavní významovou linii, neznamená to, že mají všechno divákovi polopatě vyložit. Jde jen o to, aby ho vedly k jádru

nebo, aby vnutily divákovi takovou památku, která bude pro pozdější smysl filmu nejvýznamnější.

Záběr, který jsme si zhruba popsali, se bude proto skladebně pozměňovat vzhledem k potřebám každého ze čtyř témat.

Pro první téma zvolí autor kompozici, které diváka přiblíží dítěti a špíně, v níž si hraje. Nemusí být řešen tak, že mu přímo prohlásí: "Dítě si nemá hrát ve špíně!" Bude řešen tak, že divák velmi silně pocítí a zapamatuje si sousedství dětské tváře a špíny.

Pro druhé téma zvolíme takovou kompozici, aby zdůrazňovala /a zase spíš poditově, než racionálně/ ženinu únavu smíšenou s neklidem, určité rysy zvědavosti vůči cizímu prostředí a možná i její vztah k dětem /vzpomeňte si, že děti na ženina slova nereagují - žena možná neumí s dětmi jednat/.

Pro třetí téma můžeme vyzvednout zvukový charakter mluvy mužů - vzrušený, lhostejný atd., nebo to, že jeden z mužů mluví velice přísně ap.

Pro čtvrté téma bude třeba, abychom vystrojili záběr podobně jako v prvním příkladu, avšak děti odsuneme významově trochu do pozadí. Nyní nejde o to, že si děti hrají ve špíně, nýbrž především o špínu a prach. Nejvíce tedy musí v záběru vyniknout prach nebo zaschlé bláto.

Záběr bude správně vybrousen i když neodhalí podrobnost, která se později projeví jako hlavní, skryje ji, ovšem tak, že divák později ve vzpomínce skrýš objeví.

Například:

Jeden z malých chlapců, kteří si hrají ve špíně, přijde k večeru domů. Máma se právě vrátila z práce. Dítě jí polárku. Máma, zabraná přípravou večeře, si toho nejprve málo všimá. Zeptá se však dítěte odkud polárku má. Dítě s trochou zaváhání - jehož si všimne divák, nikoli však matka - řekne: "Dostal jsem ji".

Matka pokračuje v dotazování - ještě stále bez většího zájmu: "Od koho?"

Dítě je v ještě větších rozpacích: "... od strejdy Jozefa".

Teprve nyní matka zpozorní: "Od strejdy Jozefa? Ale ten přece dnes ráno odjel do Prahy! Od koho to máš?"

Dítě je již zcela vyvedeno z míry: "Od tety Marie". Nyní už matka chápe: "Lžeš! Kdes to vzal?"

Po delším boji hoch konečně přizná: "Našel jsem korunu".

A tu si teprve divák uvědomí, že chlapec našel patrně korunu v prachu u lavičky, a že to byla koruna jeho kamaráda, který ji dostal, aby za ni koupil křen. Patrně ji ztratil a druhý hoch ji našel. Věděl o tom, že kamarád korunu ztratil? Dopustil se něčeho, co se blíží krádeži? Atd.

V záběru u lavičky divák vůbec korunu neviděl. Pod dojmem výjevu s matkou však vzpomíná, že jeden z chlapců šel nakupovat, zastavil se však u lavičky a začal si hrát. Vzpomíná si také, že "zloděj" v jedné chvíli podivně vzhledl na svého kamaráda.

Vidíte tedy, že záběr lze zabrousit různým způsobem někdy i tak, že ve směsi jeho "ostří" a "lesků" záměrně načas zanikne hlavní motiv. Ten se objeví později a zato velmi důrazně. Takto řešený záběr má pak jen zdánlivě a dočasně široký významový rozpětí. Ve skutečnosti je jeho význam potenciálně zvlášť úzce vymezen. Byla-li nejprve vnitřní vazba záběru s následujícími záběry /a možná i s předchozími/ volná - hoch si prostě jen přestal hrát a šel domů - výsledkem rozmluvy s matkou se dodatečně zpětně neobyčejně utužila a zpřesnila.

Životopyt záběru

Čím jsou záběry určitého systému "příbuznější", čím mají víc společných dobře vypracovaných a živých složek a tudíž i kontrastnějších rozdílů, tím jsou neklidnější. Tím více vystupuje proces jejich zrání do popředí, jakmile je začne stříhač spojovat.

Citlivý stříhač ví, že záběry působí jakoby se samy chtěly spojovat. Mají zdánlivě svůj vlastní život a svou vůli, své náruživosti. "Přítanují si" jiné záběry /samozřejmě prostřednictvím stříhače, který je má v mysli, zná je z promítání syrového materiálu, nebo v televizi je vidí na různých monitorech/. Záběry se zdánlivě snaží diktovat nejen kdy je přerušit a připojit další záběr a který, nýbrž i jak způsobit další záběr a záběry, ba i jak dodatečně zpětně opravit již hotové vazby.

Zmínili jsme se, že ve filmu a v televizi je záběr zhmotněným aktem násilí na divákově. Rám záběru nedovolí divákovi vidět víc, než co je uvnitř hranic záběru.

Samy se můžete přesvědčit o působivosti rámu. Pozorujete-li v běžném životě určitý jev, například rozhovor dvou lidí, v izolaci od okolí, jeví se vám jinak, než pozorujete-li je v širším okolí. Nejde jen o hmotné, ale i o ideální okolí. Vidíme dva rozmlouvající lidi. Je to na nádraží. Vzhledem k této situaci se domníváte, že oba lidé mluví asi o rozloučení. To jste si vytvořili určité ideální okolí. K němu se přirozeně drží materiální okolí: prostředí nádraží.

Lze se však přinutit a odmyslit si i materiální prostředí nádraží i ideální prostředí. Tak si vytvoříme užší záběr - jev izolujeme. V té chvíli začne rozmluva oněch lidí vypadat docela jinak než dosud, často velmi pitoreskně.

Podobně je tomu ve filmu a v televizi. Každý rozměr rámu záběru dodává jevu, který je v něm sevřen, jiný ráz. Divák si vysvětluje smysl jevu především z věci, které jsou uvnitř hranice záběru. Akce v záběru se pro diváka jakoby amplifikuje. V divákovi narůstá energie, napětí, které on přenáší ovšem zpět na záběr.

Představme si záběr střední úhlové hodnoty, např. -PC- nebo -AP-. Během vnímání takového záběru roste v divákovi náruživá touha podívat se na nějakou část dění podrobněji, z větší blízkosti. Má přání, aby i to vymezené okolí, které v takovém záběru je, bylo ještě více zredukováno, aby odpadlo a zbylo jen jádro dění. Divák si tedy přeje - pod vlivem kompozice záběru - menší úhel záběru: -PD-, -D-. Stane-li se po jeho, pocítí divák úlevu. Jednak proto, že se mu pozorovací situace zjednodušila - odpadla zátěž okolí, jednak proto, že velikostí záběru zadržovaný proud energie, touhy vidět podrobnost, se uvolnil.

Totéž co divák, prožívá i citlivý stříhač. Oba mají pocit, že nápor není v nich, ale v záběrech. Záběry vypadají jako živé buňky, které se řetězí a vytvářejí organismy podle nějakého vnitřního biologického, životopysného zákona. Jsou-li záběry vzhledem k autorovu záměru nepřesně řešeny, vyžadují si skladbu živelně. Bují, jako buňky napadené virem. Vytvářejí zhoubné nádory. Čím jsou přesněji řešeny, tím se přirozeněji spojují v soustavy, odpovídající řádu díla.

Uvězněná náplň záběru však nevyvolává v divácích jen potřebu podívat se podrobněji na některou její část, nýbrž i touhu, zkoumat širší okolí vytěžené oblasti.

Tady se zvlášť nápadně projevuje krutost filmového a televizního záběru. Na divadle se divák rovněž soustředí na některou část dění na jevišti. Může však stále po očku sledovat i její širší okolí. Podobně je tomu při pozorování malířského obrazu, nebo při četbě románu. Ve filmu a v televizi to není možné.

Tato přísná izolace filmového a televizního záběru má své výhody, dovede vytvořit v záběru - tj. v divákovi - velmi vysoké napětí, které jednak spojuje, přímo svažuje záběry v jediný celek, jednak žene diváka rozumově i citově do nitra problému.

Má však i své nevýhody: neodhadnou-li autoři přesně co má záběr obsahovat a jaká má být jeho vnitřní a vnější skladba, divákovy napětí se vrhne na nesprávnou cestu. Divák začne dílem bloudit. Nebezpečí chyb a jejich následků je tedy ve filmu a v televizi mnohem větší, než v dílech jiných oborů.

Dostředivost a odstředivost záběru

Z každého diváka působí na záběru vždy současně dvě síly: jedna, která jej vede k podrobnosti, tedy do středu náplně a obsahu záběru. To je síla centripetální. Druhá ho pudí vně záběru - síla centrifugální.

Při vytváření a skladbě záběrů jde o to, aby obě složky byly vždy v určitém poměru: jedna musí převažovat druhou.

Záběry, které nevyvolávají ani jednu sílu /tedy nevyvolávají divákův zájem/, jsou mrtvé, neplodné. Záběry, které na diváka působí tak, že síla centripetální i centrifugální jsou stejně velké a vyrovnávají se, jsou rovněž sterilní a jsou k sousedním záběrům inertní /nevytvářejí divákův požadavek na další záběry/.

Zdánlivou výjimku ze zákona o přítomnosti obou protisměrných sil v záběrech tvoří klíčový celek a mezný detail.

Klíčový celek v určité soustavě nevyvolává v divákovi vůči této soustavě požadavek, aby viděl širší okolí. To však jen znamená, že centrifugální síla má v něm malou hodnotu. Divákův požadavek poznat širší prostředí, kontext okolí je nasycen /ustává jeho syntetizující činnost/.

Mezný detail zase nevyvolává v divákovi požadavek, aby byl dále členěn. Tedy centripetální síla v záběru má hodnotu nuly. Divák již nechce vidět menší podrobnost. Jeho analytická potřeba je nasycena.

Vzpomeňme si na začátek filmu režiséra Antonioniho "Noc". Po krátkém úvodu, příjezdu manželů k nemocnici a po výjevu na nemocniční chodbě, kde se objeví šílená pacientka, vstupujeme do pokoje umírajícího přítele. Výjev v pokoji je relativně uzavřenou soustavou. Jeho materiálním klíčovým -C- je pokoj. Výjev je vybudován tak, že divák vůbec nepociťuje touhu dostat se za hranice pokoje. Cítí, že ideový a obsahový dojem výjevu je uzměřen právě tomuto prostoru.

Rovněž nemá divák potřebu dostat se k větším podrobnostem, než které výjev ukazuje. Nepotřebuje se tedy například dovědět víc o smrtelné nemoci umírajícího, ani o povaze nemocnice, která je za výjevu jen zhruba vyznačena.

Odsedl manžel z pokoje navazuje na předchozí výjev, v němž je manžel přepaden nymfomankou. Všimnete si, že tento výjev je jen druhou částí jedné soustavy, jejíž první část se odehrála při příchodu manželů do pokoje přítele.

Tato část soustavy začíná sice na chodbě, ale nejen její dějová náplň /nezdravá vášně pacientky/, ale i pootvřené dveře do pokoje pacientky přímo diváka vybízejí, aby požadoval rozšíření celku. Skutečně k tomu dojde: pacientka vtáhne muže do svého pokoje. Klíčový -C- tvoří nyní chodba a pokoj. Divák opět nechce vidět širší okolí ani souvislost.

Ovšem soustava výjevu u umírajícího přítele se váže se soustavou výjevu s nymfomankou. Váží se proto, že první soustava je sice uzavřená, samostatná, avšak současně je vycnčlená, labilní. Vytvoří napětí, které si žádá realizaci. Dostane se mu jí ve výjevu s pacientkou.

To, že autor druhou soustavu rozdělil a její první část předsadil před soustavu první /umírající přítel/, neučinil nic jiného, než že dal divákovi určitou směrnicí pro uvolnění vypjaté energie, která vznikne v soustavě u lůžka umírajícího. Nelze tedy tvrdit, že výjev u umírajícího se váže s výjevem u pacientky jen proto, že tento výjev byl předem divákovi jen naznačen, ale nedokončen. Výjev u umírajícího vyvolá tak jako tak divákovu potřebu dál sledovat vývoj postav manželů. Vzniká v něm totiž ideální celek. Jeho prostora není ještě vyplněna. Divák nic nepoznal a neprožil s hlavními postavami. Cítí však už závažnost jejich osudu. Tato předzvěst působí jako prostor, v němž je řídký vzduch. Prostor "vsakuje" vzduch z okolí. To jest buď v divácích náruživou touhu dovědět se o manželech víc. První setkání s pacientkou dá jen tomuto divákovu požadavku určitý směr. Podobně výrok mezi manžely, že muž má jít podepisovat svou knihu do nakladatelství, jen diváka lehce zaměřuje. Avšak není sám příčinou jeho zájmu o další dění, ani podmínkou vazby výjevů. Zájem diváka o pokračování závisí jedině a zásadně od napětí, které vznikne v soustavě. Důkazy toho najdeme v témže filmu. Když žena bloudí po periferii města, setká se s chlapci, kteří vystřelují rakety a pak s chuligány, kteří se porvou. Ani výjev s raketami, ani rvačka chuligánů není předem napovězena. A přece se oba s předchozím organicky váží.

Záběry a soustavy záběrů mají tedy svůj vnitřní život. Lépe řečeno vyvolávají v divácích vypjaté vnitřní pochody. Vytváření díla je v podstatě aktem, v němž se energie těchto procesů spoutává a usměrňuje. Autoři se snaží ji svést do úzkého řečiště, směřujícího k cíli, který si vytkli. Čím vyšší energie film vyvolá a čím je autoři dovedou přesněji zaměřit, tím má film mocnější účín.

Zbývá vošem dodat, že příčinou této operace musí být umělecké nebo publicistické zobrazení velké a pravdivé idee. Teprve za této podmínky může dojít ke shodě idee a formy díla, což je zásadní podmínkou společenské hodnoty díla.

Souhra

Vidíme tedy, že každý záběr a každá skupina /soustava/ záběrů má několik rozměrů, parametrů: centripetálnost a centrifugálnost, konsistentnost a stabilitnost a difuzi i labilnost, shodnost a rozdílnost, atd. Tyto hodnoty podmiňují vnitřní život záběru, jeho vnitřní slučovací sílu, tedy křivku zrání záběru vzhledem k určitému systému.

Tyto základní podmínky skladebnosti záběrů doplňují ještě jejich další stránky: je to jednak čitelnost, srozumitelnost záběru v jeho vizuální a auditivní složce. Divák musí záběru v určité lhůtě porozumět, proniknout jej rozumově i smyslově a tak, aby se dověděl a dotkl právě těch složek, které pro další vývoj díla autor potřebuje.

Zadruhé jde o vytvoření vnějších spojovacích prostředků mezi záběry. Opakují: jsou to podmínky doprovodné. Mají však značný vliv na plynulost skladby a na její agogiku.

Vzájemné vztahy těchto ukazatelů teprve určuje optimální vzhled záběru a v jeho důsledku i jeho délku /trvání/ ve skladbě.

Snadno si lze představit, že záběr, který divák nemůže v určité časové lhůtě "přečíst", musí být delší, než vyžaduje tempo běhu díla, které bylo předtím vytvořeno. Podobně, je-li záběr rychle "čitelný", musí být uveden v kratší hodnotě, než vyžaduje dosavadní tempo díla. Atd.

Shoda všech ukazatelů záběru i skupin záběrů dává dílu nejen rytmus, to jest soustavné členění a postup /vznikání a likvidace stupňů dění, jedním slovem vývoj/, ale současně i organickou jednotu tudíž i účinnost.

Samozřejmě, že shoda všech těchto hodnot nemůže být nikdy matematicky dokonalá. Taková přesnost by ostatně odporovala estetickému vnímání. Každé řešení záběru musí mít určitou toleranci, odchylnost, pružnost, která povzbuzuje divákovu aktivní tvůrčí estetickou součinnost. Nepřesnosti však nesmí přesahovat určitou míru.

Ve filmové skladbě lze dospět k vysoce přesné souhře všech stránek záběrů. Dosažená souhra je ve filmu fixována, je neměnitelná.

V živě vysílané televizní hře nebo v přímém televizním přenosu /v reportáži apod./ je naopak vysoce nepřesná, volná a vazby mezi záběry bývají do značné míry improvizované volné nebo mají určitý skluz - to jest, je třeba jejich nesprávný účín dodatečně opravovat v následujících vazebných činech.

Ovšem ani v televizních formách nemůže nepřesnost přesahovat míru určitého, autory požadovaného řádu. Televizní tvorba má prostředky, jak udržovat nepřesnosti vazebných složek v hranicích řádu.

Z toho co jsme si vyloučili, již několikrát prosvítlo poznání, že divák filmového nebo televizního díla není jednostranně podřízen rozmarům režiséra a střiháče.

Často se totiž tvrdí, že "režisér" může vést diváka prostřednictvím záběrů kam se mu líbí. Taková volnost by byla subjektivní zvlášť. Kdyby vládla dílu, nemohl by vzniknout ucelený, pravdivý umělecký nebo publicistický obraz.

Jasu-li záběry co nejsprávněji řešeny, pak při jejich vnímání vzniká v divácích značně zaměřený požadavek, aby v dalším záběru a záběrech spatřil a uslyšel zcela určité jevy, částice nebo celky. Režisér a střiháč pak divákovi musí vyhovět. To znamená, že autoři jsou v područí diváků.

Změní-li např. režisér a střiháč záběr, který ukazoval dvě postavy v užší záběr, který se dívá na jednu z postav přes rameno postavy druhé, pak není postavení kamery /včetně optické kresby, úhlu záběru, osvětlení, atd./ náhodným nápadem režiséra a střiháče. Je to výsledek divákova požadavku. Divák se chtěl v daném okamžiku dostat právě na to místo, na které dal režisér postavit kameru.

Avšak ani tento názor není úplný. Autoři jsou diváky vedeni za podmínky, že dříve udělili divákům určité, jak myšlenkové, tak smyslové zaměření. Režisér buduje dílo tak, že se divák v určité chvíli sám vydá na cesty za dalším objevováním podstaty zobrazovaného procesu. V té situaci jde pak o to, aby autoři poslouchali diváky /to jest, aby si citlivě představovali, co budou diváci požadovat/. Každým záběrem a jeho všestranným vyřešením zpřesňují však autoři ideální požadavky diváků zcela určitou realizací. Ta se přirozeně musí lišit od individuálního požadavku každého jednotlivého diváka.

Materiální konkrétní záběr je tedy - v dobrém díle - vždy současně co nejvhodnějším uskutečněním divákova požadavku i jeho nepřesným uskutečněním. Záběr diváka uspokojí, ale současně i neuspokojí, takže divák chce další zpřesnění, čili další záběr. Tak si autoři připravují diváka a podněcují ho, aby byl v neustále činnorodé,

tvůrčí aktivitě, aby nejen trpně, nadiktovaně prožíval vývoj dění a postav, ale aby sám aktivně rozvířal problém a vnikal do něj. Vytváří si v divákovi svého vlastního protivníka, který jím klade požadavky. Tak vzniká plodný tvůrčí zápas mezi autorem a vnímajícím. Proces vnímání díla není jednostranný autorský diktát. Za hodnotu díla má odpovědnost autor, avšak současně, pod autorovým vlivem, i vnímající.

PODMÍNKY SKLADEBNÉHO SNÍMÁNÍ

Vývoj filmové skladby postupoval od řešení zcela vnějších, jen úzce stříhových otázek k řešení vnitřních, již skladebných problémů velkého uměleckého díla. Považujeme-li např. film režiséra Portera "Velké přepadení vlaku" za první film, v němž se uplatnila skladba dvou paralelních dějů a Felliniho film "8 a 1/2" za první film, jehož autor se již vymanil z područí vyprávěného děje a vytvořil obraz sváru myšlenek, pak máme před sebou ohraničenou jednu epochu historie filmové skladby.

První režiséři, kteří začali osnovat umělé děje pro aktivní kameru, kteří tedy opustili statické jeviště, měli starosti jen s tím jak natočit záběry, aby se vnějškově vázaly. Jestliže v jednom záběru kráčela postava se schodů, šlo o to natočit další záběr tak, aby divák měl ničím nerušený dojem, že postava, vycházející z domu je táž, která šla v předchozím záběru po schodech, a že skutečně po schodech šla dřív než vstoupila na ulici. Později šlo o to, aby postava, která v -PC- začne psát dopis, pokračovala v jeho psaní v -D-.

Dalším problémem bylo, aby divák, který viděl v záběru postavu hledět na jinou postavu, měl v následujícím záběru, ukazujícím druhou postavu, přirozený dojem, že první postava se na tuto postavu stále dívá, ba, aby měl dojem, že sám hledí očima postavy.

Pak přišly starosti se vzájemným spojováním prostředí a postav. A v dalším snaženo, aby nejen vnější činy postav - podávání ruky, útěk, atd. - ale i vnitřní stavy postav pronikaly ze záběru do záběru, a aby v soustavách záběrů rostly a měnily se. Film nebyl již odkázán jen na to, aby vypravoval vnější děj, nýbrž si již mohl dovořit sdělit a revkovat vnitřní dění v postavách a v určitém výseku života.

Fellini, Resnais, Godard aj. užívají dnes již vnějšího dějového projevu jen jako pomocné konstrukce, jako manekýnů, na něž aranžují různé látky. Tyto látky, jejich vnější vzhled, zřasení, zbarvení, pohyb - to jsou katalyzátory, které uvádějí vnitřní pochody diváka do určitého pohybu. Divákovo vědomí již neregistruje formu dění, nýbrž funguje jako elektronická televizní kamera, pod určitými impulzy, signály, v něm vznikají obrazy, adekvátní představám umělcovým. Obrazy nesmírně složité a jemné i současné individuálně zbarvené a zatížené podle charakteru a možností každého diváka. Přitom to jsou však obrazy, které umělec divákům vnucuje.

Historický vývoj šel tedy od otázek prostého spojování záběrů podle jejich vnějších znaků k jejich spojování vnitřními vazebnými silami.

Výklad o stříhové skladbě kráčí znovu touto historickou cestou. Proto budeme nejprve mluvit o vnějších skladebných podmínkách.

Vnější skladebné podmínky

Vnější skladebné podmínky objevili filmoví tvůrci v období němého filmu. Představíme-li si záběr jako přímku, pak záběr v němém filmu je přímkou, určená jen jedním bodem. Teprve zvuk poskytl druhý bod, který vymezuje přesné trvání a směr vizuálního záběru.

Záběry němého filmu, ač byly v pozdějších obdobích němé kinematografie značně přesně řešeny, přece jen měly velkou skladebnou volnost. I v nejsložitějších filmech,

jako byly např. německé psychologické a expresionistické filmy z konce dvacátých let, bylo možné záběry při stříhové skladbě velmi volně upravovat. /Dokonce i tak dějové filmy, jako byly Chaplinovy grotesky, se pro evropské publikum "přestříhovaly"/. Z této první, dětské zkušenosti vznikl a udržel se názor, že stříhová skladba je schopna dát filmu strukturu a svázanost bez ohledu na to, jak byly záběry natočeny nebo jen se zcela malým ohledem na způsob jejich natočení.

Nebyla to však správná, pravdivá zásada ani v období němého filmu. S příchodem zvuku se ukázala paprsto nesprávnou. Přesto se dodnes dodržuje, jak jsme již ostatně na začátku řekli.

Opakujeme znovu: jakmile je záběr natočen, ať uvědoměle či zcela náhodně, obsahuje objektivní hodnoty, které mají svou určitost a spádnost: je jich jen vymezený počet a mají vymezené vlastnosti.

Objektivní náboj záběru se objeví ovšem teprve, když se záběr začne slučovat s jinými, když se stává součástí systému.

Tvůrce dostane na stříhací stůl klubko záběrů. Hraje si s nimi, provádí různé skladební variace. Nakonec dojde k takové nebo k takovým, které dávají nějaký smysl a mají i emotivní účín.

Ovšem každý odpovědný tvůrce má předem ve své představě záměr, ideální představu díla. Nemůže se tedy spoléhat na to, že do záběrů, které snímá živelně, se dostanou právě ty prvky a hodnoty, jichž bude chtít využít. Musí do záběru vkládat určité hodnoty již při snímání. S nimi do nich vkládá i schopnosti, aby se záběry v daném systému vázaly. Stříhová skladba tedy konkrétně a materiálně začíná při snímání. Ideálně začíná však již ve skladbě literárního scénáře.

Mají-li se záběry vázat, což není nic jiného než požadavek, aby určité záběry vydaly ze sebe co nejvíc síly pro tvůrcem zamýšlený účín, musí být skladbě nasnímány. To platí stejně pro film jako pro televizi.

Jdeme-li cestou historie filmové skladby, jak jsme se před chvílí rozhodli, zkoumáme nejprve konkrétní materiální záběr, který přichází do stříhačovy ruky. Ptáme se, jaké musí mít vlastnosti, aby se mohl slučovat s ostatními záběry?

Ptáme se po elementárních rysech záběru. Jde nám tedy o jakousi "gramatiku" filmového nebo televizního díla. Její zásady se však neuplatňují teprve při stříhové skladbě /ve filmové střížně na stole, v televizní "režii", před monitory/, nýbrž již při snímání.

Druhy záběrů

Především co rozumíme pod označením záběr?

Záběr ve filmu vzniká nepřetržitým snímáním /natáčením/ nějaké předmětné skutečnosti.

Při snímání /natáčení/ vznikne technický záběr. Má nejčastěji rozjezd a dojezd, tedy části, s nimiž nebude stříhač vůbec pracovat. Má zhusta orientační značky /klapku/. Odstraněním těchto částí vznikne pracovní záběr. Ten stříhač upravuje, aby jej vybrousil pro funkci, již bude mít v celkové konstrukci díla. Jakmile je záběr uložen na své patřičné místo a celý film je dokončen, stává se skladěbným záběrem, neměnnou součástí organismu díla.

V živém televizním vysílání je technickým a pracovním záběrem snímek, který přijímá kamera a vysílá na monitor. Televizní střihací jej vřadí do sledu ostatních záběrů, které "jdou ven" a zase jej z něho vylučuje a tak mění pracovní záběr na skladebný a naopak.

Při vzniku záběru probíhají dva tvůrčí procesy: jednak proces před kamerou, jednak proces v kameře.

V procesu před kamerou se uplatňují předfilmovací výrazové prostředky a postupy. V dokumentárním natáčení jsou jimi jevy syrové skutečnosti. V "hraném" filmu je předstávají a uskutečňují herci, dekorace, osvětlení, zvuky, které jsou v animovaném prostoru.

V procesu kameramanském, snímáním se uplatňují snímání /filmovací/ výrazové prostředky a postupy. Základní oblasti snímání výrazových prostředků jsou: umístění kamery, postoj kamery /včetně pohybu kamery/, úhel záběru, optická kresba, znovu osvětlování, vlastnosti citlivé světloplisné vrstvy /ať chemické, či elektronické/, triky, určité postupy při laboratorním zpracování exponovaného filmu a určité postupy v tzv. výstupní kontrole v televizi. Dále to jsou prostředky, zpracovávající zvukovou oblast.

To je tedy "klaviatura" filmového nebo televizního tvůrce. Vidíme, že v ní má - podobně jako u varhan - značný počet "manuálů" a "rejstříků".

I záběr má dvě polohy: vnitřní a vnější. Jak jsme si již vysvětlili, záběr je jednak řešen tak, aby nám něco znamenal, sděloval a vyvolával emotivní účín a zároveň, aby byl podnětným přechodem k dalším záběrům a to jak směrem "vpřed", tak směrem "vzad": jednak musí vyvolávat v divácích dispoziční a touhy vidět další záběry, jednak v něm musí "zpětnou vazbou" oživovat představy záběrů předchozích.

Záběr je tedy vždy řešen tak, že je relativně stabilní a samostatný, ale absolutně labilní a závislý. Tyto dvě stránky je dlužno uvést do zcela určitého poměru /kromě rovnovážného/ podle toho, kde v organismu díla se záběry nacházejí.

Záběry je třeba řešit tak, aby se i na vnějšek, zcela viditelnými a slyšitelnými rysy spojovaly s okolními záběry. Je třeba vybavit záběr vnějšími vazebnými prostředky, přechody, spojkami, sponami, atd.

V praxi se stále udrzuje názor, že vnější spojovací prostředky jsou pro plynulost a jednotnost díla nejdůležitější. Proto se v učebnicích střihové skladby o nich pojednává odtrženě od všeho ostatního procesu.

Samozřejmě, že ve filmech, které spočívají jen na vnějším ději, je otázka spojovacích prostředků otázkou velmi citlivou. V takových filmech nebo televizních dílech jde především o to, aby pohyb postavy, zabírané v -PC-, pokračoval plynule v následujícím záběru. Avšak ve filmech, které divákovi dějem jen naznačují určité, opěrné, orientační body, nemají tyto spojovací prostředky již tak elementární význam. Mají za to význam vnitřní: přispívají k vnitřnímu vlnění, vzdouvání běhu díla, tedy k agogice emotivního působení na diváka. Tvůrce může elementárními vazebnými prostředky docílit, že dění probíhá v divákově vědomí hladce, nebo jiným užitím, jež by bylo lze nazvat "záměrně chybným", docílit, že dění činí divákovi obtíže, že je vnímá s námahou, ap.

Tvůrci dnešních vrcholných filmů tedy nezanedbávají elementární, "gramatická" pravidla skladby, nýbrž jich užívají s větší dovedností a pro složitější úkoly. I dnešní tvůrce však musí dokonale znát základní pravidla skladby a vazby záběrů a tudíž i skladebného natáčení.

Platnost základních pravidel

Jedno z nejzákladnějších pravidel skladby ve vizuální oblasti každého kinematografického /tedy filmového i televizního/ díla je, že pohyb určitého předmětu, který zachycují dva či více záběrů, musí být vždy jednak stejně rychlý, jednak tak natočen, aby v každém novém záběru začínal na téže místě, na němž skončil v záběru předchozím.

Jiné základní pravidlo zní, že charakter osvětlení v záběrech, ukazujících týž jev v témže prostředí a času, musí být stejný.

Jiné populární pravidlo: směr pohledu diváka nebo kamery na určitou akci musí být ve skupině záběrů, pojednávajících určitou akci /též v rozmezí poloviny imaginárního prostoru kolem tzv. "osy"/.

Zvláštností těchto pravidel je, že vyjadřují samozřejmosti. Světlopisná kinematografická tvorba vytváří komplexní obrazy členěním jednotné, plynulé akce na části, tj. časoprostorově ohraničené záběry. Rozčlenění-li však při snímání několik záběrů jeden kontinuálně se pohybující jev, je nutné, aby skladem těchto částic vznikl snímek téhož jevu s týmž kontinuálním pohybem. V televizi je zcela patrné, že toto pravidlo a všechna jemu podobná jsou jen vyjádřením samozřejmosti. Tři kamery zachycují týž děj. Stříhač střídá snímky těchto kamer a na obrazovce vzniká mozaikový sled snímků částic, které na sebe pohybově i světelně přesně navazují. Většinou dodržují i jednotu směru pohledu, protože v televizi bývá obtížné stavět kamery proti sobě, protože by se na "sebe dívaly".

Při filmování ovšem může docházet k porušování těchto samozřejmostí, protože filmové snímání je přerušované. Celek nebo polocelky určitého předmětu lze snímat několik hodin ba i měsíců před natáčením -PD- a -D- téhož předmětu i lze je natáčet v jiném prostředí - jedny v reálu, druhé ve studiu. Atd.

Elementární pravidla jsou tedy vlastně jen výstrahou nebo upozorněním na omyly, k nimž může dojít ze zcela vnějších, mechanických důvodů. V této funkci ovšem nemají tvůrčí smysl.

Varování nebo upozornění, týkající se jen filmovací praxe, se stává tvůrčím pravidlem až když z něho vyplývá, že jeho důsledné užití nebo záměrné zanedbání má kladný vliv na uměleckou nebo publicistickou, vnitřní hodnotu díla. Vyslovíme-li pak pravidlo o zachování kontinuity pohybu, světelného charakteru nebo směru pohledů na jev, vyslovujeme jím současně možnost, že je lze porušit. Pravidlo pak připouští buď, že ho autor doslova uposlechne, nebo neuposlechne. V každém případě však ho musí dbát.

Uveďme si příklady:

Záb. 1. -PC-: Dvě postavy stojí proti sobě a rozmlouvají. Postava A: "Půjč mi deset korun!" Současně zdvihá pravou ruku s otevřenou dlaní směrem k postavě B. Postava B sahá do kapsy ...

Záb. 2. -PD-: Pokračování pohybu ruky postavy A. Proti ní vstupuje do záběru ruka postavy B s bankovkou a pokládá ji na dlaň ruky postavy A.

Zde jde o evidentní kontinuitu, pro niž není třeba formulovat tvůrčí pravidlo. Stačí technicko-organizační upozornění, aby na sebe navazovaly v rychlosti, směru a místě přerušení. Upozornění má však význam jen pro filmové snímání, při němž může nastat mezi záběrem 1. a 2. přerušení několika minut, hodin, celého dne nebo i několika měsíců. Tvůrčí pravidlo stejně formulované jako tato výstraha však dává

autorovi na uvážení, zda ho uposlechně doslova, či zda se zachová třeba i zcela opačně. Zanedbá-li autor pravidlo kontinuity záměrně, může vyvolat určitý estetický efekt.

Například:

II.

Záb. 1. -PC-: jako v předešlém.

Záb. 2. -PD-D-: napřažená ruka postavy A je ještě neklidná. Avšak na dlani je již bankovka /porušení kontinuity/. Ruka klesá ...

Záb. 3. - PD-: ... objevuje se v záběru a klade bankovku na výčepní stůl v hostinci.

Ve filmu "Oktábr" porušuje Ejzenštejn velmi často a velmi nápadně elementární kontinuitu pohybu. Např. Kerenský kráčí vždy znova po týchž schodech do carského trůnního sálu. Most se znovu a znovu otvírá. Tímto zřetelným porušením pravidla kontinuity dociluje Ejzenštejn velmi hlubokého a pronikavého účinku: v prvním případě vyjadřuje jak Kerenský usiluje nahradit instituci cara, v druhém případě vyjadřuje přerušované spojení buržoazní revoluce s revolucí proletářskou.

I v našem výjevu bychom mohli porušit elementární pravidlo kontinuity.

III.

Záb. 1 - PC-: Dvě postavy stojí proti sobě. Postava A: "Půjč mi deset korun!" Má přitom ruce v kapse. Ani postava B nepohne pažemi.

Záb. 2. -PD-2D-: ruka postavy A s otevřenou dlaní. Na ni pokládá ruka postavy B bankovku.

Srovnáme-li toto řešení s řešením typu I. zjistíme, že na základním smyslu výjevu se nic nezměnilo. Z obou dvojic záběrů však vyčte, že B půjčil A deset korun. Změní se však vnitřní smysl výjevu, lépe řečeno vnitřní smysl výjevu se zpřesní: výjev vyjádří buď, že B nemohl neuposlechnout žádosti A, že mu tedy podléhá, nebo že A si nebyl jist, zda mu B vyhoví, a že půjčka byla pro A překvapením /příjemným, nepříjemným/. Ten či onen smysl by vyplynul ze širšího kontextu.

V čem spočívá materiální rozdíl řešení I. a III.?

V prvním řešení plyne vnější forma pohybu volně ze záběru 1. do záběru 2. V druhém řešení je tok vnější formy pohybu přerušen. To znamená, že v divákově vědomí na sebe oba záběry prudce narazí. Mezi záběrem 1. a 2. v III. příkladu je překážka, jakýsi "jez", který proud vnějšího dění zadrží a uvolní jej teprve po určité akumulaci energie. Tím v divákově dojmu vznikne něco podobného "vlně" nebo "peřeji".

Mohli bychom tvrdit, že záběry 1. a 2. ve verzi III. se nesváří?

Takové tvrzení nelze vyslovit pro každý případ, nýbrž jen pro některý.

Variace III. neznemožní elementární srozumitelnost dvojice záběrů, tedy jejich souvislost, sepětí ani v tom případě, že ji autor vytvořil bezděčně, tedy jako chybu. Divák z ní vyčte, že B půjčil A deset korun.

Důvodem toho je, že záběr I. ve variaci III. má svou vlastní labilitu a spádnost - tedy, že směřuje k dalšímu záběru, který jeho otázku zodpoví. Tato spádnost záběru, jeho schopnost vydráždit diváka k zájmu o pokračování je základem vazebnosti záběrů. Vazebnost, "řízení po pokračování" nezávisí přímo na vnějších jevech kontinuity. To je, myslím, nejdůležitější skladebný poznatek. Liší se v zásadě od běžného pojímání pravidel skladby, které hlásá, že slučování, vazba záběrů závisí jen a jen a nejprve na formální kontinuitě.

Jaký význam mají vnější projevy kontinuity, které jsme uvedli v příkladu I.?

V tomto řešení autor prostě "změkčil" nebo "zvláčnil" stabilitu, uzavřenost, konzistentnost záběru l. tím, že zvýšil jeho odstředivost. Přidal mu prvky, které směřují mimo daný záběr. Mohl je i zvlášť zdůraznit, například osvětlováním /dát na ruce světelný akcent; kladný - to jest jas, záporný - to jest pokryt je stínem/.

V příkladu III. potlačil odstředivost záběru. Tím však nezrušil jeho slučivost, jeho "žízeň" po dalším záběru, který jeho obsah "vysvobodí", který mu dá další pohyb a možnost přiblížit se k jeho realizaci, k ukončení.

Elementární spojovací prostředky ať vizuální či auditivní jsou tedy jen činili, které modulují slučivost záběrů, jejich "průtočnost" nebo uzavřenost, strohost nebo měkkost, s níž se vzájemně dotýkají. Avšak rozhodující slučovací síla vzniká vnitřní skladbou záběrů, jejich vystrojením vzhledem k vazebnému řešení celé soustavy. Tento poznatek platí stejně pro tvorbu filmovou jako televizní.

Vlastní skladebné natáčení

Budeme nyní sledovat základní pravidlo vazby sousedních záběrů, jimiž prochází společná dějová linka a základní vazebné podmínky. První z nich vycházejí z jednot snímání.

Skladebné jednoty

Skladebné jednoty se týkají předmětů, které snímáme, tedy předsnímací látky i vlastního snímání.

Předsnímací jednoty

Přirozeně, že jednou z podmínek vazby záběrů je, aby děj, procházející sousedními záběry, byl jednotný. Rovněž předmětná náplň sousedních záběrů musí být táž, přecházejí-li lidé a věci z jednoho záběru do následujícího: to znamená dramatické postavy a samozřejmě i herci /i když s určitými výjimkami: herce lze nahradit dublem, dvojníkem za předpokladu, že to divák nepostřehne/. Obleky, věci, které herci drží v ruce ap. jsou rovněž podřízeny pravidlu jednoty. Začasté se setkáváme s porušováním pravidla jednoty v rychlosti pohybů: postava se pohybuje v jednom záběru rychleji než v sousedním. Rovněž je třeba dbát jednotné rychlosti mluvy, snodnosti v rytmu mluvení, v intonaci ap., jednoty v rysech místní hudby /vytvářené hudebníky, kteří jsou natáčeni/ a hluků. Za běžných okolností není možné, aby např. v jednom záběru zněla tekoucí voda jako rozvodněná řeka a v druhém se stejnou hlavní předmětnou náplní zněla jako bublající potůček. Za běžných okolností není možné, aby v jednom záběru zněla voda z dalky a v následujícím zblízka, nezměnilo-li se přiměřeně i divákové postavení vůči původci zvuku. Zanedbání pravidla jednoty i v tak - zdánlivě - podružených složkách předmětné náplně ztěžuje a v některých momentech dokonce porušuje vazebnost záběrů.

Soudržnost záběru

Tyto formální jednoty by však byly málo platné, kdyby snímek, orámovaný okrajem záběru, neměl vlastní soudržnost vycházející z jeho naplně. Všechny částice předmětné naplně záběru musí k sobě lnout. Vztah, magnetická přitažlivost částic je samozřejmě dána vnitřním vzájemným vztahem částic. Je-li v záběru několik postav, přitahují se především tím, že mají spolu co činit, že na sebe vzájemně působí.

Toto vnitřní a vlastně neviditelné a neslyšitelné vzájemné působení má svůj vnější výraz. Ten dává seskupení postav a prostředí určitou tvářnost.

Podobně se vzájemně přitahují postavy a věci s prostředím.

Začneme prostředím. Snímáme část krajiny. Je třeba zvolit takovou část nebo takový pohled na ni, v němž je akcentována určitá vazebná linie, kolem níž a k níž se ostatní složky krajiny druží. Může to být předmět - např. cesta, řeka, může to být světelný pás nebo barevná skvrna. Může to být i zvuk /hukot vody/.

Tato páteř snímku diváka orientuje. Lépe řečeno určuje mu postup vnímání celku a jeho částí. Nejčastěji zdůrazňujeme v pohledu na krajinu perspektivnost. Sbíhající se linie, podporované atmosférickou perspektivou /pozadí je méně jasné než popředí, barvy v pozadí jsou zamžené, někdy pastelové, v popředí jsou základní, čisté ap./ svazují všechny části krajiny. Snímek nevyvolává jen statický dojem, ale současně i dynamický, spádový: divák má pocit, jakoby krajina doslova někam "ubíhala". Částice krajiny tedy k sobě lnou, zároveň jsou však naklidné, v pohybu.

Snímáme skupinu postav. Rozstavujeme je většinou tak, aby masa celé skupiny byla rozložena do prostoru směrem od diváka k pozadí. Tím rušíme neplodnou klidovost, kterou by působil záběr, v němž by byli lidé postaveni vedle sebe do řady a čelně.

Je-li ve skupině nějaká postava, v té chvíli hlavní, podtrhujeme ji akcentem: postavením ve skupině, šatem, osvětlením, pohybem, zvukem, atd.

Jde-li o skupinu, v níž není hlavní postava, hierarchizujeme ji podobně jako články krajiny: vybíráme si jednu z postav, na níž divák ulpí zrakem nejdříve a od níž jde bezděčně po všech dalších. Představme si skupinu pozorovatelů nějaké události. Hledí směrem k divákovi, protože předmět jejich pozornosti je za divákem. Většinou je aranžujeme do polokruhu, takže před kamerou, před divákem je prázdný prostor. Je to imaginární "akční" prostor, do něhož se jakoby šíří energie diváka. Kdyby byly postavy těsně u "proscénia" záběru, měl by divák dojem nehybnosti skupiny, lépe její nemohoucnosti.

Záběr nemá být jen konzistentní, ale i stabilní. Proto řešíme skladbu /kompozici/ záběru tak, aby byl snímek takzvaně vyvážený.

Ovšem vyváženost kinematografického snímku ať filmového nebo televizního se liší od vyváženosti malířského obrazu. Vyváženost kinematografického snímku je pohybová, správně řečeno vývojová. Záběr nebývá a ani nemůže být vyvážen staticky, protože vyjadřuje pohyb. Vyjadřuje jej i když se předměty v záběru nepohybují. Vyváženost záběru během celého trvání záběru vzniká a vyvíjí se. Záběr zapůsobí jako vyvážený, jinak řečeno skladebně zvládnutý vlastně až když skončil.

Kinematografický záběr dospívá k stabilitě neustálou změnou, přesouváním a přeměnou jeho částic, a to jak částic vizuálních, tak optických.

Někdy se tvrdí, že filmový nebo televizní záběr nemůže být řešen symetricky. To není zcela správné. Autor může komponovat záběr ve vizuální oblasti přísně

symetricky. Tato symetrie se však v nejbližší chvíli poruší. Tím získá záběr neklid, který směřuje či vyžaduje další uklidnění. Toto uklidnění, vyváženost, nastane patrně v seskupení, které z vizuálního hlediska nebude vůbec symetrické.

Představme si shluk lidí na nádraží. Je zabírán a aranžován tak, že je vizuálně formálně symetrický. Náhle se do popředí dostane důležitá postava. Záběr se okamžitě vychýlí ze symetrie. Autor však volil tento postup proto, že záběr dosáhne nové vyváženosti, symetrie, jakmile divák pochopí či pocítí, že osud jedné jediné postavy vyváží osudy a starosti všech ostatních, bezejmenných lidí.

Záběr lze začít asymetricky: na pravé straně je jas a v něm se pohybují lidé. Na levé straně je stín a je v něm prázdné. Do míst, kde je stín a prázdné, vstoupí postava. Rázem se vychýlený záběr "narovná", stane se vyváženým a přímo symetrickým.

Dva lidé spolu hovoří. Díváme se přes rameno postavy B na postavu A. Postava A jeví se divákovi v určité chvíli málo významná. To znamená, že se záběr vychyluje z rovnováhy. Náhle však začne postava velmi významně jednat. Záběr se znovu dostává - a pro diváka velmi nápadně - do rovnovážné polohy.

V záběru, který obsahuje složitější předmětnou náplň, nelze téměř nikdy zachytit všechny složky úplně. Některé jsou zachyceny jen z částí.

Při živém televizním vysílání dochází k takové situaci i bezděčně: stačí, aby herec učinil o půl kroku víc, stačí, aby kameraman popojel o čtvrt metru dál a některá z postav je zachycena jen z částí, je "říznuta" rámem. Věci a postavy, zachycené v záběru neúplně, patří z částí do oblasti mimo záběr. Jsou tedy v záběru cizí, nebo o jejich příslušnosti k předmětné náplni lze pochybovat.

V těchto případech platí, že část předmětu, zachycená v záběru, musí zastupovat celý předmět. Jde-li o postavu, pak část postavy, kterou divák vidí, musí zastupovat celou postavu nejen tělesně, ale i směřováním a angažovaností v té předmětné náplni, již svírá rám záběru. Jestliže se toho nedocílí, je porušena enkláva záběru: napětí v záběru nemůže stoupat, protože uniká vně záběru, do jeho dramatického, v té chvíli však rámem záběru vyloučeného okolí, jako uniká vzduch z pneumatiky, v níž je otvor.

Ve filmu donedávna platilo, že postavy musí být vždy uvnitř rámu celé. Televize dokázala, že tomu tak nemusí být. Rovněž však ukázala mezní případy: porušení předem domluveného aranžmá v živě vysílané televizní hře může způsobit, že to co je rámováno záběrem, nepůsobí již na diváka jako k sobě lnoucí částice, nýbrž jako částice jiných soustav, které mají svůj magnetický pól mimo rám záběru. V rámu se ocitla periferie nějaké soustavy. Takový snímek působí na diváka jako nezvládnutý a divák mu nerozumí.

Všimněme si nyní spojení prostředí a akčních postav.

V záběru krajiny, řešením a využitím znaků perspektivy lze docilovat zvláštních účinků důmyslným aranžováním činných postav /nebo věcí/ v tomto iluzivním prostoru.

Kráčí-li například postava nebo postavy od diváka po páteři perspektivní soustavy do pozadí, vzniká v divácích dojem splývání postavy s prostředím; buď smíření s nekonečnem nebo pohlcení postavy dálkou, světem. Takový odchod, který podle souvislosti může být odchodem vítěze, tedy "dur", nebo poraženého, tedy "mol", má vždy značný pátos. Velmi často v něm kontrastuje věčná, racionální soustava "mol" s vnitřním, morálním "dur". Vzpomeňte na proslulé odchody Chaplina po silnicích na koncích jeho filmů, nebo na zmizení Čapajeva v řece.

Pátosu nepostrádá ani přichází-li postava nebo postavy po páteři perspektivní soustavy z pozadí do popředí. Na této cestě přemáhají postavy sílu vzdálenosti,

jdou proti proudu "ubíhání" prostoru. To prozrazuje jejich velkou vnitřní sílu nebo odhodlání. Sílu, vyvěrající z postavy nebo sílu vnější, která postavu žene.

Vzpomeňme monumentálního nástupu zlatokopů v úvodních záběrech Chaplinova "Zlatého opojení". /Na divadle platilo, že král má vždy vstupovat na scénu "středem"/.

Postavy se mohou rovněž pohybovat v rovině, téměř rovnoběžné s rovinou plátna /chcete-li rampy/. Ze zkušenosti víme, že pohyby postav nebo věcí mají v naprosté většině případů sledovat linie, svírající s rovinou plátna určitý úhel mezi hodnotou 90° a 0° . Čím se linie pohybu víc blíží hodnotě 0° , tím je akce postavy méně dynamická a výkonná. Přecházejí-li postavy po linii rovnoběžné s plochou plátna, působí již jako součásti neakčního prostředí, nikoli jako činitelé skupiny jednajících postav.

/Samozřejmě, že lze prostředí vyjadřovat i plošně, neperspektivně. Tomuto pojetí se pak přizpůsobují i pohyby postav a věcí. Snímky nabývají nezvyklého, někdy až pitoreskního nebo umělého rázu. Vzpomeňme plochového řešení filmů R. Claira "Slaměný klobouk" a z části "Pod střechami Paříže", Bergmanna "Úsměvy letní noci" nebo "Jahodový trávník" - zvl. posmrtné vize/.

Jednota předsnímacích a snímacích výrazových prostředků

Uvažovali jsme o výseku snímané skutečnosti bez kamery. Ve skutečnosti takové komponování záběrů není možné. Každý snímek je vytvářen zároveň svou předmětnou náplní i rámem snímku kamery.

Hodnota předsnímané skutečnosti a hodnota výkonu kamery jsou ve funkčním vztahu. Každý zásah do jedné z oblastí má vliv na oblast druhou.

Mluvíme-li o otázce konzistence záběru, objevují se nám při konfrontaci předmětné náplně záběru a jeho rámu ještě další elementární otázky.

Hledí-li postava doleva či doprava od diváka, pak je nutné, aby zátylek postavy byl blíž rámu než její tvář. Prostor před tváří postavy je opět "akčním prostorem" - dává zdánlivě možnost, aby energie pohledu nebo jiné akce postavy měla prostor pro "rozběh". Poměr prázdných ploch lze obrátit jen, objeví-li se během snímku nějaký předmět za zátylekem postavy. V takovém případě je totiž snímek od začátku asymetrický a vstup předmětu do citlivého místa asymetrie uvede snímek do rovnováhy.

Volba umístění, postoje a úhlu kamery včetně zvukového vybavení, tedy všestranné uzavření určité předmětné náplně do hranic záběru, amplifikuje význam každé části předmětné náplně. To jsme již jednou řekli. Divák má dojem, že naprosto všechno v záběru má ke všemu vztah a pociťuje tento vztah velmi intenzivně. K tomu přistupuje, že divák je při vnímání díla euforizován: vnímá citlivěji a náruživěji než v běžném životě. Vnímá však zaměřeně, jednostranně. Všimá si optických a akustických jednotlivin přesněji než v běžném životě. K této zvýšené *apercepčnosti* přistupuje i vliv kontextu: na začátku filmu nebo televizního díla registruje divák v záběrech vůbec všechno. Dává každou jednotlivinu do vztahu ke každé jiné. Zkouší všechny kombinace. Později, když již ví, oč jde, když již byl ze "všeho" eliminován je určitý okruh věcí a významů, zaostřuje pozornost jen na činné složky tohoto kontextu, nebo na složky, o nichž se domnívá, že jsou činné a výkonné.

To vše vede k tomu, že divák zcela bez ohledu na zvyklosti ze všedního života, abstrahovaně od nich spojuje vzájemné věci nebo částice, které mu záběr na své "míse" předkládá.

To je důvodem, proč diváka ruší, je-li záběr půlen nějakou svislicí - například továrním komínem. Tato svislice, bez ohledu na její praktickou funkci - tj., že je továrním komínem v prostředí, do něhož akční síla postavy již nezasahuje - rozděluje vjemové pole na dvě pravidelné části. To pro diváka znamená, že jde o dvě protikladné poloviny. Nejde-li však o spor dvou půlek zorného pole, pak svislice komína ruší /je možné, byť se toho již dnes neužívalo, vést svislici uprostřed záběru: na jedné straně svislice mluví do telefonu muž, na druhé straně žena. To jsou dvě oblasti, které stojí akčně a významově proti sobě/.

Divákova citlivost na všechny články, předmětné náplně záběru způsobuje, že mu vadí optická souvislost postavy a předmětu, který nemá s postavou co činit. Například: za hlavou postavy je telegrafní sloup. Divák - zcela v neshodě s běžnou "všední" apercepcí - slučuje tvar sloupu s postavou "sloup vyrůstá postavě z hlavy".

V záběru mají všechny jednotliviny stejnou schopnost vzájemné přilnavosti.

Důležitou poučkou pro filmového nebo televizního režiséra a kameramana je naučit se vnímat záběry, jako je vnímá "obyčejný divák": to znamená počítat se vším, co se dostává do rámu záběru jako s činnou hodnotou a nikoli jen s tím, co autoři za aktivní prvky považují.

Proto se vyhýbáme - jak dětinská připomínka - aby cizí předměty "rozšiřovaly" postavu, aby cizí předměty v sledu záběrů "přeskakovaly" ze strany na stranu, atd.

Při kompozici záběru si uvědomte, že když divák vnímá umělecké nebo publicistické dílo od všedních vztahů a přijímá nebo lační po vztazích, které odhalí nevšední, to jest jemu dosud neznámou, ve všedním životě neproniknutelnou logiku věcí. Tato divákova narušivost je podmínkou účinnosti uměleckého nebo publicistického díla.

Labilní stabilita

Dospíváme k základnímu poznatku o vnitřní síle skladebnosti díla: záběr musí během svého promítání a vzhledem k svému kontextu dospět k vnější stabilitě, aby získal vnitřní labilitu, spádnost, která ho vžene do náruče následujícího záběru nebo následujících záběrů.

Podstatou tohoto zdánlivého protimluvu je, že stabilita záběru, podmíněná konzistentností jeho předmětné náplně, vytvoří hranice, pouta pro obsah záběru, pro jeho vnitřní vývoj. Tato pouta musí být roztržena, má-li dojem, to jest nashromážděná energie dále působit, má-li se realizovat.

Neosanne-li záběr této protikladnosti, ztrácí účinn. Je-li stabilita záběru slabá, nebo jen fingovaná, není schopna klást vnitřní energii dostatečně překážky. Záběr se změní v následující ocnale a nikoli nutně, tedy fakultativně. Je-li vnitřní napětí záběru slabé, nicotné, nestrhne diváka proces vývoje zobrazovaného jevu. Upoutá ho jen její vnější forma, která je však neprůkazná a spíš skrývá než odhaluje problematiku dění.

Jak jsme si již řekli, stabilitu záběru můžeme "změkčovat", vychylovat vazebnými prostředky, které směřují k dalším záběrům: například gesty postav, které přecházejí v pokračování do dalších záběrů, pohledy postav, pohybem věcí, osvětlením /zvětšující se intenzita světla ohlašuje, že se za hranicemi záběru blíží vůz/ i zvukem. Nejčastěji kombinacemi několika prvků.

Formulace předsnímacích výrazových prostředků a snímacích, jak víme, vzniká souběžně.

Tato souběžnost a vzájemná funkční závislost se projevuje poněkud jinak ve filmu než v televizi. Myslím na "hraný" film a na živé televizní vysílání.

V "hraném" filmu se aranžuje každý záběr zvlášť. Samozřejmě, že aranžmá jednotlivého záběru navazuje na aranžmá a řešení předchozích a následujících záběrů. Ve většině případů má však režisér a kameraman jen představu o tom, jaký vzhled mají předešlé a následující záběry. Podle těchto představ právě řešeného záběru. Svou představu mohou, ba musí nezměnitelně zafixovat do konkrétního výsledku.

Víme, že filmovací proces nezbytně umrtvuje a sterilizuje snímanou látku. Přijímá ji jako surovinu, polotovár a v následujících postupech v kameře /optické a akustické/, v laboratoři a ve střižně ji dále zpracovává, zušlechťuje podle svého. Před diváka předstupuje tedy filmové dílo jako neživé a neměnná hmota. Každé dílo musí vyvolávat bezprostřední a živý styk vnímajícího se skutečností. Filmové dílo, které umožňuje tento styk, je definitivní komplex. Divákovy reakce na dílo se od něj odrážejí jako radarové vlny. Na své cestě zpět přijímají "šumy" současnosti /přítomné v prostředí hlediště/ a divákova názoru nebo jeho citového rozpoložení. Teprve takto deformovány vstupují jako trvalé vklady do divákova rozumového i citového vědomí. Podobně je tomu při vnímání malířského obrazu nebo sochařského díla.

Na rozdíl od toho je v divadle proces reakce diváka na dílo a jeho zpětný odraz do divákova vědomí modulován živou přítomností herce a skutečností. Mezi jevištěm a hledištěm pulzuje atmosféra, která se neustále jemně mění nejen podle individuálních projevů herců daného představení, ale i podle nálady diváků, určené vnějšími poměry, v nichž právě představení probíhá.

V divadle má tedy každé představení individuálně odchýlenou a citovou tonalitu, od cestovních repríz téhož díla.

Filmové dílo je definitivní a tudíž musí být co nejpřesnější.

Proto a hlavně proto se při filmování natáčení záběru několikrát opakuje. To umožňuje získat výtvar, který je nejdokonalejší vzhledem k povaze filmového záběru, to jest k jeho neměnitelnosti. V jistém smyslu je každý filmový záběr, který autoři považují za dokonalý, průměrným výtvozem: jeho průměrnost tvoří jednak to, že je zároveň nejdůplnější realizací autorské představy i nejméně dokonalou, protože je jednorázový a ztrnulý, nemůže se již měnit s dobou, nemá dalšího vývoje.

Při živě vysílané televizní hře je tomu jinak: pro ni je dlužno připravovat celou inscenaci včetně práce kamer průběžně. Hodnota živě vysílané televizní hry je podmíněna samozřejmě - jako hodnota každého uměleckého nebo publicistického díla - dokonalostí a přesností konstrukce, anatomie díla. Tohoto cíle však televizní realizace dosahuje sice dokonalou přípravou vysílání včetně kameramanské, zvukové a střižnově skladebné, avšak přípravou, která dovoluje bezprostřední a tudíž jedinečnou, neopakovatelnou realizaci při živém vysílání. O tomto problému, jeho předpokladech a důsledcích zde nebudeme hovořit /viz mou knihu: "Povaha televize"/.

Nám jde jen o to upozornit, že při živě vysílané televizní hře nelze řešit záběry izolované od ostatních jako ve filmu, nýbrž kontinuálně. To znamená, že autoři musí umět v kontinuitě jedinečného, byť plánovaného rozvoje díla, uplatňovat pohotově skladebné podmínky, musí je umět rážít a bleskově jich využívat.

Televizní střihač musí mít tudíž jiné vlastnosti a schopnosti než střihač filmový.

Jednota charakteru osvětlení

V dalším si budeme všimnout některých elementárních pravidel, doporučujících dodržovat jednotu a plynulost výrazových postupů.

Osvětlování je soubor výrazových prostředků, které patří někdy střídavě, někdy i současně do oblasti předsnímací i snímací.

Světlo má v snímku dvojí základní funkci: je zajedno předmětem zobrazení, jako člověk nebo věc /je předsnímací skutečností/. Z druhé je výrazovým prostředkem.

Jako předmět zobrazení je třeba světlo a osvětlení zachycovat tak, jak souvisí s předmětnou náplní a to v částech i v celcích.

Jako prostředek vyjádření má bohatou stupnici možností, nejbohatší ze všech ostatních výrazových prostředků. Světlo je totiž vždy prostředkem likvidace tmy. Proto světlo, jas, působí vždy aktivně, kladně. V této univerzální a jednosměrné úloze světla spočívá jeho emotivnost. Diváci na světlo nesmírně citlivě reagují, na jeho intenzitu, jeho tonalitu, jas a čistotu a na jeho poměr ke tmě nebo k stínu.

Proto jednou z kritických podmínek vazby záběrů je úzkostlivé a citlivé udržování načas dosaženého poměru jasu a tmy, který se zjednodušeně v práci vyjadřuje jako poměr kontrastu.

Světlo má však další schopnost: svazuje částice v celek. Jednak je poutá "nitěmi" paprsků, které zdroj přímo vysílá. Svazuje je rovněž světelnou atmosférou, vytvářenou nejen přímým světlem, ale i světlem odraženým /"světelnou ozvěnou" jak říká Hegel/, deformovaným předměty prostředí: lomen, přímým rozptylem /prochází-li paprsek nějakou sítí/, rozptylem nepřímým /odráží-li se paprsek od hrubého nebo lesklého povrchu, je-li ovlivněn barvou, jíž prochází nebo od níž se odráží a předměty, které vytvářejí stín/.

Světlo však současně člení předmětnou náplň. Je schopno oddělovat jednu jednotlivost od druhé, klást na některé přízvuk a jiné tlumit.

Světlo dovede rovněž charakterizovat: například denní a noční dobu, prostředí, nebo i vnitřní náladu člověka či situace.

Ve filmovém díle lze pracovat se světlem velmi přesně. Jednou vytvořený světelný obraz se již nemění.

Při živě vysílané televizní hře nelze osvětlení dokonale ovládat. Malé odchýlení herce z předurčené dráhy způsobí, že se postava dostane do světelné pomilky /do stínu či do tmy/. Tento efekt okamžitě změní výraz jeho tváře, smysl jeho gesta i emotivní ladění výjevu. V živé televizní hře je osvětlení sice základně neměnné /v gradaci a kontrastu/, avšak v jemných odstínech je pohyblivé, měnlivé, nedefinitivní.

Pravidlo jednoty charakteru osvětlení v záběrech, které se mají těsně vázat je tedy pravidlem jen zcela rámcovým a výchozím.

Charakter osvětlení je dán součtem, lépe soujmem všech jasů a stínů v záběru /popřípadě v natačené skutečnosti/ a je ovlivněn druhy a poměrem druhů světél /přímé, nepřímé/, rázu světél /měkké, tvrdé, soustředěné, rozptýlené, odražené/ a jejich intenzit.

Na jednotu charakteru osvětlení je divák neobyčejně citlivý. Proto reaguje i na drobné rozdíly především v kontrastu. Je-li poměr kontrastu v sousedních a přímo souvisejících záběrech i jen o málo rozdílný, divák nesouhlas pocítí /přirozeně

většinou si citový náraz nedovede vysvětlit/ a to tak, že se v jeho vědomí záběry nesváží, nebo se jejich vazba uvolní. Podobně je citlivý na nesouhlas rázu osvětlení /jeden záběr osvětlen lineárně-světlostinně, s vysokými jasy a hlubokými stíny, s chudými přechody, následující a s předmětem především související, je osvětlen tonálně/. Je třeba dbát i na souhlas ve světelném vypracování pozadí a popředí. Např. divák jemně reaguje na nesouhlas kontrastnosti i v takových případech, kdy se objeví na světelném pojednání /kontrastu/ pozadí. Rovněž divák reaguje citlivě na porušení směru a rázu světelného efektu.

Naproti tomu divák poměrně méně reaguje na změnu směru hlavního světla, je-li zachován charakter osvětlení /viz změny směru hlavního světla mezi -C- a -PD- ve filmu "Vesnička"/.

Je rovněž možné měnit záměrně intenzitu osvětlení v malých stupních, ze záběru do záběru, přispívá-li taková změna k tomu, aby se divák hlouběji zžil s obrazem; např. lze povlovně zvyšovat intenzitu osvětlení a měnit kontrast, přechází-li děj z polchy vážné do veselejší, z těžké do odlehčené ap. Této možnosti však režiséři a kameramani dosud málo využívají.

V sousedních záběrech je třeba rovněž dbát jednoty barevného charakteru. Vazebnost záběrů podporuje tzv. nosná barva, nosný barevný tón /nezaměňovat s dominantní barvou/. Obraz nebo jiná relativně uzavřená skupina záběrů je ponořena do určitého barevného tónu /viz film "Červený a černý", "Podzimní manévry" ap./. Tento nosný tón se musí opakovat ve všech záběrech soustavy, tedy i v detailních - kde se však často uplatňuje v určité variantě /žluté zdi kolem okna, jímž je vidět modré nebe ap./. Velmi snadno porušuje vazebnost záběrů v barevném filmu nejednotné podání barvy pokožky lidí /v malířství zvané inkarnát/. Kameraman musí dbát na to, že tón barev se mění účinkem jiné barvy, která na původní dopadá ve formě světla /tedy např. jako odraz/. Barva obličeje se tedy může změnit podle toho, jaká barva na něj dopadá od stěny, od okna atd. V každém záběru pak může být barva inkarnátu poněkud jiná, což ohrožuje vazebnost záběrů. Rovněž musí kameraman dbát na účín tzv. postupného kontrastu, který nastává, když se před zrakem diváka vymění barvy změnou záběrů. Nová barva získá nádech, který divák neočekává. Nesprávně využívaný a zvládnutý postupný kontrast ruší vazebnost. Správně využitý způsobuje měkké přechody ze záběru do záběru.

Jednota optického vyjádření

Oslabuje vazebnost záběrů užití objektivů o různých ohniskových vzdálenostech? Názor, že celý film nebo relativně uzavřené části filmu musí být točeny objektivy o stejné ohniskové vzdálenosti, je nesprávný. Nesplní-li autoři filmu ostatní vazebné podmínky, nebudou se záběry vázat i když byly natočeny stejnými objektivy. Užití stejných objektivů /vzhledem k ohniskové vzdálenosti/, lépe řečeno objektivů si blízkých může vtisknout filmu či dílu určitý jednotný ráz. Nemá však vliv na vazebnost záběrů. Naproti tomu vazebnost záběrů se oslabuje jsou-li sousedící záběry natáčeny objektivy různých kresebných a optických vlastností/např. tvrdě a měkčeji kreslící/, někdy i objektivy různé světelnosti, nejsou-li rozdíly v optickém podání buď vyrovnány nebo využity. Podobně vazebnost oslabuje nesprávné a nestejně určené zacinění či otevření sektoru, popřípadě doba osvitů, vzniknou-li snímky podexponované, přeexponované a jinak technicky nesprávně vypracované. Diváci jistě nedovedou vysvětlit, proč se jim v takovém případě zdá sled záběrů neurovnaný, avšak velice citlivě na

nevyrovnanost řady reaguji. Dodejme však, že reaguji poněkud jinak při vnímání uměleckého filmu než při vnímání reportáže. Kameramanem nezaviněné technické nedostatky snímků, expoziční nevyrovnanost i nedokonalost vyvolávají v divácích, sledujících reportáž, dojem autentičnosti snímků. Odchytky v rázu a jakosti optické kresby i nesrovnalosti ve vzhledu záběrů, způsobené nedostatkem osvětlení, nevyrovnaným osvětlením natáčené oblasti atd. v reportážním snímku neoslabují vazebnost záběrů /přičemž však nelze říci, že ji posilují/.

Televize je na kresbu objektivů mnohem citlivější než film. Televizní snímek je nadto ještě závislý na elektronickém zařízení. Proto není vhodné užívat zvláště v těsně dějově spjatých záběrových sledech kamer, které různě kreslí. Záběry, natočené kamerou, kreslící ostřeji než záběry druhé kamery, se v divákově vjemu stěžují vážou.

Při výjevech, v nichž se střídají pohledy a protipohledy /například přes osobu B na A a opačně/ se v televizi doporučuje užívat objektivů téže ohniskové vzdálenosti.

Jednota pohledů

Vůči snímaným jevům zaujímají kamery různé postoje. Konečná pozice je výslednicí tří určujících veličin: umístění kamery, postavení /pohybu/ kamery a optického zoru.

Kameraman určuje pozici samozřejmě vždy vzhledem k snímanému objektu. Stanoví si zhruba úhel záběru. Umístí tedy kameru do určité vzdálenosti od objektu. Ve vztahu k umístění určí v jaké výšce bude objektiv: buď se bude dívat na objekt vodorovně, nebo zdola, či shora /tzv. rakursy/. Je ovšem možné, že umístění a postoj budou měnlivé: kamera bude pojíždět vpřed či vzad, na strany, vzhůru či dolů, nebo se bude pohybovat kolem svislé či vodorovné osy /panoráma/. Umístění a postoj kamery formulují autoři ve vztahu k optickému zoru: široký a perspektivně zkreslující zor širokoúhlé kamery, úzký zor teleobjektivu s malou hloubkou ostrosti; "normální" zor středních ohniskových hodnot.

Pozice kamery vůči objektu však není výslednicí jen veličin vytvářeného záběru. Určují ji i pozice kamery předchozích a následujících záběrů, pojednávajících touž dílčí soustavu /určitý sled záběrů, záběrová věta/.

Při určování pohledu kamery na objekt dbá kameraman několika momentů. Pochopitelně na prvním místě srozumitelnosti "čitelnosti" záběru. Předmětná náplň záběru musí být v určité lhůtě přečtena, poznána. Zadruhé dbá na emotivní účinnost snímku: snímek musí vyvolat v divákovi určité citové zabarvení, odpovídající vnitřnímu smyslu snímku i ladění celého oddílu, do něhož záběr patří.

Čitelnost i účinnost záběru však závisí na tom, aby předmětná náplň záběrů působila na diváka jako část nebo moment určité širší souvislosti s jinými složkami dění. Zatřetí tedy musí kameraman dbát na udržení dojmu souvislosti dění na plátně či na obrazovce.

Dojem souvislosti je podmíněn dvěma činiteli: jednak je třeba, aby divák viděl, jak se viditelné části určitého jevu vzájemně spojují, jak ze záběru do záběru pokračují nebo jak jedna přechází do druhé.

Zadruhé musí mít divák pocit, že se nalézá v prostoru dění, v dramatickém prostoru a že se v něm může orientovat

Orientovanost diváka v prostoru dění je důležitější než viditelná souvislost. Důkazem toho je, že oddělené snímky dvou postav, nalézajících se v téže místnosti, které se na sebe nedívají a nemluví spolu, působí na diváka jako souvislý celek, ví-li divák, kde se nacházejí postavy a kde se nachází on. Jiným důkazem je, že v kinu divák není příliš vyveden z kontaktu s dílem, dojde-li k náhodné chybě v zobrazení spojitosti a plynulosti dění. V obou případech je však podmínkou, aby divák věděl, kde se vůči složkám dění nachází, tedy aby byl neustále dokonale v prostoru orientován.

Režisér řeší z nějakého důvodu umístění kamery dvou sousedících záběrů pomocí velkého kroku kamery:

1. záběr ukazuje velký sál -C-.

2. záběr je -PD- předmětu u nejvzdálenější stěny sálu, která byla v předešlém záběru: proti divákovi. Tak velký krok kamery klade velké nároky na vazebnost. Divák, který v prvním záběru viděl předmět u protější stěny, a který v následujícím záběru jej znovu pozná - i když po určitém překvapení, protože tak příkrou změnu nečekal - sváže oba záběry, bude-li se na předmět v druhém záběru dívat přibližně ze stejné strany, z níž se díval na celek místnosti. Kdyby však režisér snímал předmět v druhém záběru v protipohledu, divák záběry nesváže.

První záběr zachycuje dvě spolu mluvící postavy tak, že jedné /A/ vidíme téměř přímo do tváře, druhou /B/ vidíme téměř zezadu, přes rameno. Druhý záběr ukáže postavu A v detailu, třetí postavu B v detailu /samozřejmě téměř v protipohledu k předešlým/. Divák záběry sváže /bude-li dodrženo pravidlo "osy", o němž hned promluvíme/. Bude-li však po prvním záběru následovat záběr v protipohledu, zachycující D postavy B a teprve po něm záběr /opět v protipohledu k druhému/ na postavu A, v divákově dojmu se záběry budou nesnadno vázat přesto, že byly snímány podle pravidla "osy". Důvodem je, že se divák obtížně v takovém sledu orientuje.

P pečlivé dodržování pravidla jednoty směru pohledů zdánlivě omezuje stříhové - skladebnou práci. Ve skutečnosti je tomu naopak; dodržování pravidla jednoty směru pohledů a jeho využívání zvyšuje tvůrčí možnosti stříhové skladby již proto, že umožňuje režisérovi volit co nejvýraznější pohledy na jevy a jejich části, provádět diváka směle prostorem atd. Změny pohledů a zorných míst byly dokonale promyšleny a zorganizovány.

Cesta diváka světem dramatických postav není jednoduchá. Kinematografické dílo umožňuje divákovi, aby zaujímal v podstatě tři různé postoje vůči zobrazované skutečnosti: zajedno stanovisko pozorovatele, zadruhé účastníka, zatřetí stanovisko angažované postavy, tedy stanovisko suplující /zástupnické/.

Z pozorovatelského stanoviska sleduje divák dění s pocitem, že se ho tělesně ani citově přímo nedotýká. V takové situaci je schopen jev rozvážně přehlédnout, zjistit jeho vzhled, jeho rozměrnost a početnost, jeho složek i ráz jeho dění. V tomto stadiu získá divák látku pro další sbližování se s děním.

Je-li účastníkem, stává se domněle částicí dění. Zakouší "na svém těle" sílu dění. Bodá ho pohled protivníka jedné z postav. Řítí se spolu s ostatními postavami příběhu do propasti, zakouší chlad, jako postavy dramatu.

Je-li zástupcem některé z postav, hledí na svět jejím "citovým" zrakem: postava je veselá a vidí svět v jasných tónech. S postavou vnímá takto svět i divák. Atd.

Struktura dramatického díla vede diváka cestami, po nichž se dostává do některé z těchto tří situací.

Je zřejmé, že v prvním případě hraje prostorová orientace základní úlohu. Nesmí být divákovi problémem. V druhém případě se orientace stává problémem: divák ji chvílemi ztrácí a zase ji nalézá. Bojí se, aby se v dění "neztratil" a neustále se snaží ztracenou orientaci obnovit. Ztrácení a nalézání orientace je tedy v tomto případě účinným dramatickým činitelem.

V třetím případě hraje hlavní úlohu "citová orientace", kdežto hmotná orientovanost nesmí vystupovat do popředí. To znamená, že divák, ztotožněný s některou postavou, pociťuje desorientaci jen ve chvílích duševního zmatku. Stane se to jestliže "jeho" postava zpřetrhala smyslové svazky s vnějším světem pod náporom citového vzrušení. V některých okamžicích nemá hmotná prostorová orientace pro postavu význam. Naopak při určité citové zaangażovanosti ztrácí člověk potřebu prostorově se orientovat: jeho cit "mu dává křídla", žije "mimo čas a prostor".

Utváření záběrů a záběrových sledů musí tyto situace vývoje dramatu sledovat a vyhovovat jim. V některých záběrech tedy budou všechny prostředky orientace nenápadně, ale vtíravě dodržovány. V jiných budou nápadně zastírány nebo přímo mateny, v jiných se opět nápadně objeví. A konečně, v záběrech "subjektivních" budou "všední" hmotné znaky orientace v prostoru nahrazovány znaky jakési iluzivní orientace v bezhraničném "citovém" prostoru.

Každý filmový a televizní záběr obsahuje v sobě prvky všech tří diváckých postojů. I v nejpopsnější záběru zaznívá, byť sebejemněji, tón subjektivního náhledu některé z postav a každý takový záběr strhuje diváka do svého prostředí.

Stejně tak platí, že každý z těchto typů záběrů je tak vystrojen, aby se v něm divák orientoval. Záběr nejsubjektivnější, který noří diváka do citového stavu postavy nese v sobě nezbytně znaky orientující, byť v negativním provedení, to jest, že jsou na chvíli záměrně potlačeny.

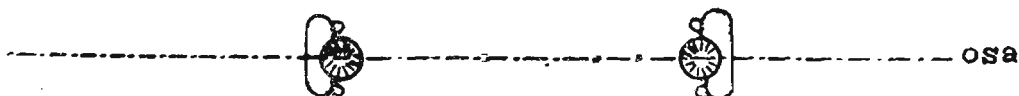
Je dlužno upozornit, že reálná orientace je snazší v záběrech celkových nebo -PC-, než v záběrech kolem hodnoty -D-. Ty mají malé nebo téměř žádné možnosti. Proto při vytváření kompozice detailů je třeba využít každé maličkosti předmětné náplně pro divákovu orientaci, neboť ani detail nesmí bezděky zpřetrhat divákovu sepestí s okolím /pokud nejde o záměr/. V záběrech celkových je pak mnohdy třeba potlačovat elementární vtíravou orientačnost, jestliže by diváka odváděla od hlavního motivu záběru.

Pravidlo "osy"

Elementárním pravidlem orientace diváka vůči objektu i prostoru, v němž se objekt nachází, je tzv. pravidlo "osy", jinak také pravidlo roviny. Uvedme velmi jednoduchý příklad: V prvním záběru snímáme dvě postavy, stojící proti sobě. Kamera na ně pohlíží ze strany. Budeme-li snímat v bližších úhlech střídavě jednu a druhou postavu, je třeba, abychom se s kamerou pohybovali neustále po jedné straně "osy", tj. myšlené spojnice obou postav.

V televizi budou stát dvě souběžně snímající kamery na téže straně "osy".

Ve všech takto nasnímaných záběrech budou zachycovány postavy tak, že ta která se dívala v prvním orientačním záběru zleva doprava, bude neustále hledět týmž směrem /přirozeně neučiní-li obrat, který divák spatří/ a postava druhá se bude dívat neustále zprava doleva.



Kdyby kamera přešla myšlenou čáru, postavy by se na plátně nebo na obrazovce dívaly opačně. Octly by se na druhé straně vzhledem k divákovi a divák by byl dezorientován. Tato dezorientace by narušila působivost soustavy záběrů a ztížila, v některých případech dokonce porušila, nebo znemožnila vazbu záběrů.

Pravidlo "osy" je pochopitelně skladebnou zásadou pomocnou. Vyžadují-li toho skladebné požadavky, lze rovinu překročit, ovšem uváženě a po takové přípravě, která diváka nevyvede z orientace.

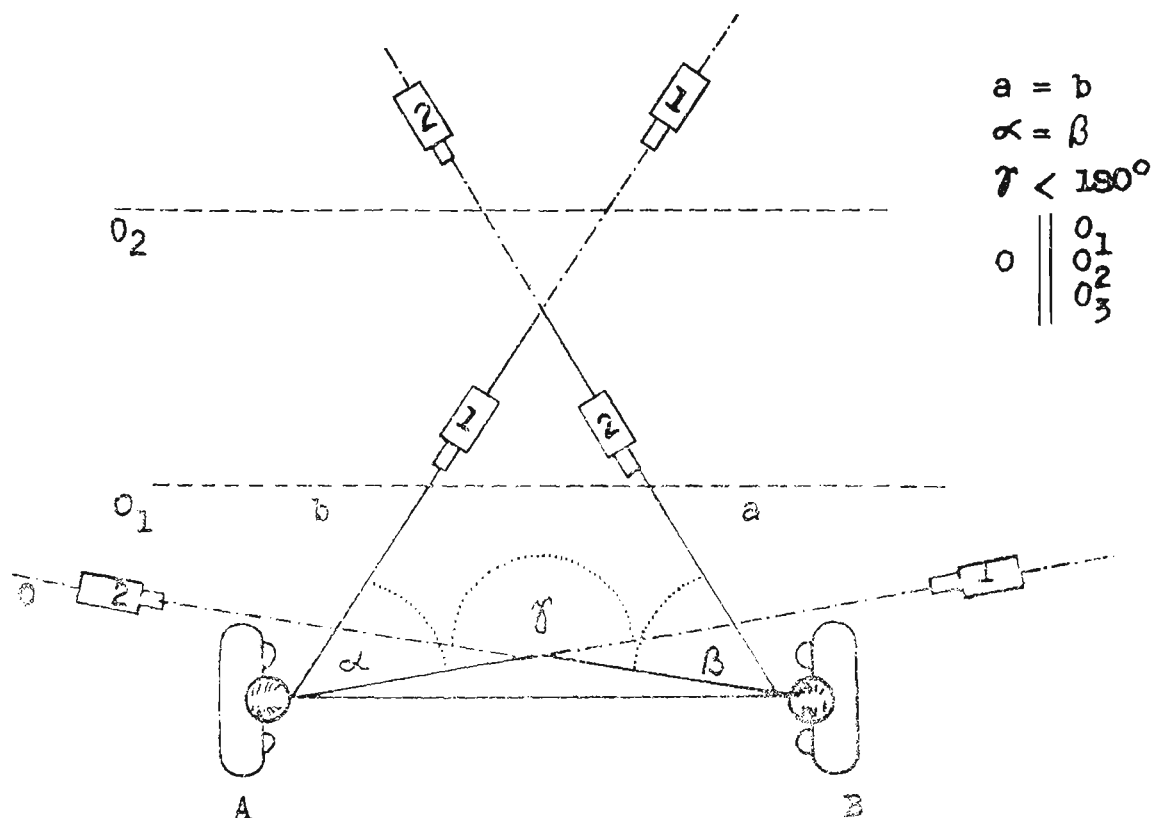
Při soustavném vedení kamery po jedné straně "osy" je třeba ještě dbát některých dalších požadavků. V orientačním záběru -C- stojí postava A vlevo, postava B vpravo a dívají se na sebe. Vidíme tedy pravou tvář postavy A a levou tvář postavy B. Postavíme se v dalším záběru proti postavě A v detailu. Zaujmeme takový zorný bod, abychom viděli postavu A víc z pravé strany. Zrak této postavy bude směřovat do pravé strany od diváka. Při natáčení se tedy herec dívá přibližně na pravou hranu čela kamery /viděno od kameramana, stojícího za kamerou/. Pochopitelně, čím bude úhel mezi optickou osou kamery a spojnici mezi postavami tupější, tím se musí postava dívat víc doprava a opačně. Podobně, čím více se bude stáčet zrak postavy vpravo, čím bude stát kamera dál od postavy. Čím větší je ohnisková vzdálenost užitého objektu, tím je odklon pohledu větší. Tyto úvahy předpokládají, že se postavy příliš nehýbají, neotáčejí, nepřibližují se nebo se vzájemně nevzdalují atd. Postavy jsou však málokdy ztrnulé. Jejich vzájemný postoj i jejich postoj ke kamere se neustále mění. Proto je třeba konec konců upravovat odklon pohledů postav podle citu.

Zkušenost, zvláště televizní, nás poučuje, že ve skupinách záběrů na tytéž objekty, které se po určitou dobu opakují, mají být kamery skloněny k ose vždy ve stejném úhlu, tedy být umístěny na pomyslných ramenech rovnoramenného trojúhelníka, že mají stát přibližně v rovině rovnoběžné s "osou" a že mají mít obě stejné opticko-kresebné charakteristiky:

Sebeprísneji dodržované pravidlo "osy", doplněné pravidlem rovnoramenného trojúhelníka by však nestačilo podmínit těsnou vazbu střídajících se záběrů, kdyby autoři nedbali na směr pohledů postav, na osvětlení a na kresbu prostředí.

Postavy musí vždy hledět ve směru své "osy". Jsou pravděpodobně osvětleny bočně. Světlostinná kresba na tváři jedné musí být vždy opačná kresbě na tváři druhé postavy. Pozadí popřípadě popředí kolem postav musí nést shodné rysy /a v případě všedního střídání pohledů a protipohledů - v cizině zvaného křížové pohledy - dochází, zvláště v živě vysílané televizní hře k nedopatření, které zneváží výjev: v popředí, mezi postavami je nějaký předmět, poutač zraku, např. lampa. Při neuváženém řešení střídajících se záběrů "přeskakuje" lampa z pravé strany obrazovky na levou/.

Nemá-li dojít k tomu, aby divák přestal vnímat souvisle umístění postav v prostředí a své postavení vůči nim, nevolí autoři takové protipohledy přes rameno postav, které činí dojem, že jsou krajně opačné. Myšlené optické osy kamer nesvírají tedy k sobě úhel větší než $160 - 170^\circ$.

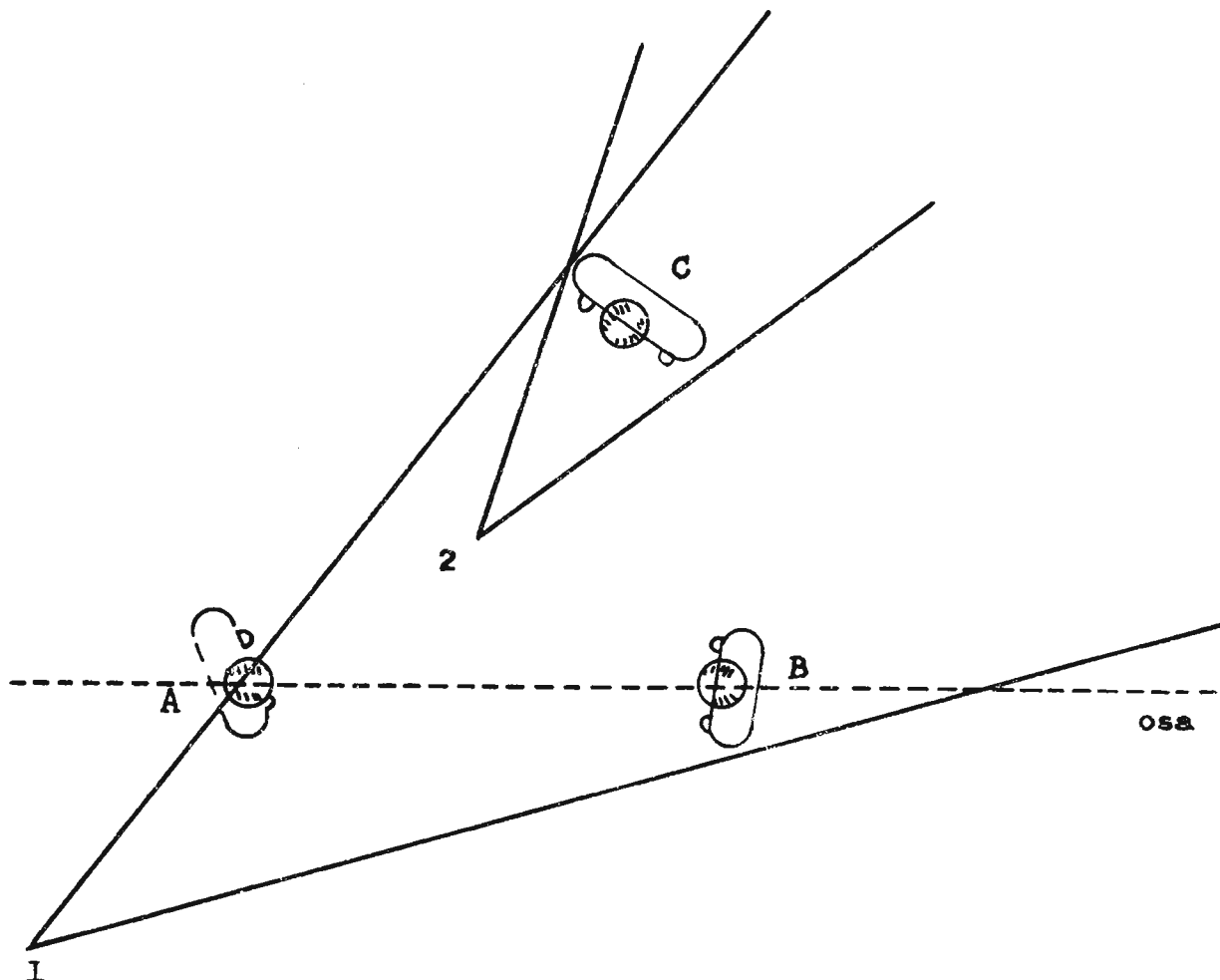


Představme si, že natáčíme současně tři postavy.

Nejprve musíme určit, mezi kterými postavami "osa" v dané situaci probíhá. Vždy mezi nejdůležitějšími dvěma postavami /což znamená, že jsou to pokaždé postavy, které se nejnápadněji projevují/.

Natáčíme-li postavu C, natáčíme ji z té strany, na níž byla kamera při orientačním záběru /není-li k protipohledu důvodu/. Přitom lze sice překročit s kamerou "osu", nelze však změnit směr jejího pohledu /záběr 2./. Inscenace mnohdy vyžaduje, aby postavy procházely místností. V takovém případě je třeba, aby aranžmá postav umožňovalo divákovi sledovat přemísťování postav. Velmi často se výjev aranžuje tak, že "osa" ustupuje před kamerou /výjev postupuje od diváka do hloubky místnosti/ nebo naopak, kamera ustupuje před "osou", posunující se proti ní. Samozřejmě, že lze aranžovat pohyby postav tak, aby se kamera mohla pro diváka srozumitelně otočit do protipohledu.

Na organizování složitějších situací však již pouhým pravidlem "osy" nevystačíme.



Pravidlo hlavního směru

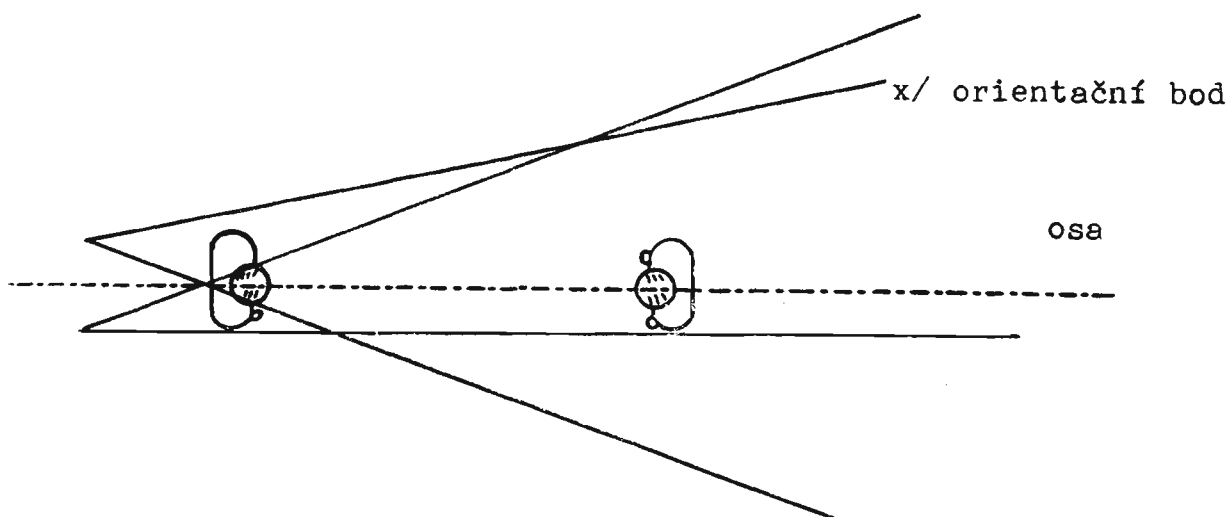
Sledujeme kamerou výjev, v němž postava něco kreslí. První, celkový a v daném případě orientační záběr /-C- nebo -PC-/ volí režisér podle pozadí /řekněme, chce ukázat okno/. V dalším záběru se změní umístění kamery: přiblíží se ke kreslicí postavě na -PD- nebo -D-. Hodláme především sledovat jak a co postava kreslí. A tu zjistíme, že hledíme s kamerou z pravé strany postavy, čili na kresbu není vidět, poněvadž ji kryje ruka postavy. Hledáme tudíž výhodnější zorný bod. Zjišťujeme, že nejvhodněji by stála kamera na opačné straně - tedy "přes osu".

Režisér se dopustil chyby: nerozmyslil si předem celý výjev a hlavně neurčil si klíčový záběr výjevu nebo obrazu. Je to záběr, na němž nejvíce záleží. Podle něho se musí určovat všechna ostatní umístění kamery. Vyžaduje-li tedy klíčový záběr, aby se kamera dívala na postavu, řekněme z levé strany, je třeba vést kameru po dané straně "osy" ve všech ostatních záběrech výjevu, předchozích i následujících.

Podle rozboru relativně ucelené části filmu stanovil režisér předem základní směr pohledů všech částí záběru. Stanovil tedy hlavní, generální směr pohledů. Generální směr se neurčuje jen podle klíčového záběru, ani ne vždy jen podle prostředí, nýbrž podle dramatického smyslu výjevu nebo obrazu. V sovětském filmu "Velký občan"

je výjev Maxima a Kartašova. Je to nejvýpjatější výstup, protože v něm je Kartašov odhalen. Celý výjev je natáčen jen z jedné strany: Maxim sedí před pracovním stolem Kartašova, Kartašov obchází stůl. Za stolem je stěna. Vysoce napjatá scéna se tedy odehrává v poměrně těsném prostoru, ačkoliv sál, v němž se obě postavy střetávají, je rozlehlý. Toto sevření děje a jednota pohledů umožňuje divákovi přesně sledovat vnitřní rozvoj děje a situace. Když jádro výjevu skončí, Maxim odchází. Teprve nyní se změní pohled kamery: kamera se podívá za Maximem, tedy v protipohledu. Pointa výjevu je náhlým obrátem kamery nesmírně zdůrazněna.

Jindy poskytuje určení hlavního směru pohledů celý výjev režisérovi a kameramanovi možnost bohatěji střídat záběry i přestupovat "osu". Do hlavního směru lze umístit nějaký zřetelný bod, podle něhož se divák neustále orientuje. Bod je viditelný ve všech záběrech. V takovém případě lze přestupovat osu, aniž by divák ztratil vědomí, kde se nachází /viz výjev Othella a Desdemony na nádvoří v Jutkevičově filmu/.



Souvislost pohybu

V jednom záběru kráčí postava zleva doprava /od diváka/. V následujícím záběru, který navazuje, musí postava opět vkročit do záběru zleva a jít vpravo /rychlost chůze se nesmí změnit/. Vzkročí-li postava do druhého záběru zprava, bude divák nejprve dezorientován. Po chvíli se začne domnívat, že se postava vrací. Chceme-li, aby se postava vracela nebo aby změnila směr, musíme moment obratu divákovi ukázat.

Při řešení tohoto úkolu musíme dbát nejen jednoty směru pohybu, ale i jednoty směru pohledů na prostředí. V prvním záběru jde postava zleva doprava. Díváme se na ni ze středu ulice směrem k domům. V druhém záběru půjde - správně - opět zleva doprava. Kamera však bude stát u domů a bude směřovat do ulice. Tyto záběry se budou obtížně vázat, protože postava vlastně půjde opačným směrem. Divák si mnohdy tuto chybu neuvědomí, avšak cítí, že něco není v pořádku. Snímáme postavu jdoucí proti kamere. Postava vyjde ze záběru po pravé straně diváka /i kamery/. V dalším záběru budeme sledovat postavu, jak odchází od diváka do dálky. Otočíme kameru do protipohledu. Postava do záběru vejde. Musí vejít od divákovy levé strany /od kamery vlevo/.

Snímáme průvod. Nejprve z jeho levé strany - ve směru pochodu. Po chvíli se chceme podívat na průvod také z pravé strany. Kdybychom záběr z levé strany postavili před záběr z pravé strany, divák by měl dojem, že se průvod vrací. Proto je třeba mezi takové záběry vložit přechodný pohled, vazebnou spojkou. Získáme ji tak, že vytvoříme např. pohled čelný nebo pohled zezadu průvodu ve směru jeho pohybu, atd. Takovým záběrem vlastně převedeme diváka z jedné strany na druhou a dodáme záběrům vazby /podobně dlužno postupovat při televizním přenosu schůze, manifestace, koncertu/ bylo-li nezbytné rozmístit kamery "přes osu".

Prostřih

Záběrům, prostředkujícím vazbu mezi dvěma záběry, které nelze svázat bezprostředně, se říká "prostřih". Není to šťastný výraz. Vyvolává dojem, jakoby tento prostředkující záběr byl jen mechanickou pomocnou spojkou mezi dvěma záběry a jakoby neměl vlastní dramatický význam. Kameraman natočil na dostizích skupinu závodníků, kteří objeli polovinu závodní dráhy. Pak natočil až záběr, když skupina vyjíždí do cílové roviny. Záběr, který končí uprostřed dráhy nelze vždy spojit se záběrem na cílovou rovinu. Oba jsou velké celky /kamera stála vysoko/, proto by vznikl prostorový "skok" i skok časový. Divák by vynechanou časovou a prostorovou vzdálenost těžko překlenul. Záběry by se tedy nevázaly.

V takovém případě bude střihač patrně postupovat tak, že vloží mezi první záběr a další pohled na diváky "prostřih". Ač snímek nenahradí skutečně vyloučený čas, diváci se s tím spokojí. "Prostřih" se jednak sám sváže s oběma záběry na závodistiště, jednak vytvoří spojení mezi nimi, takže vznikne tříčlenná skladebná jednotka. Je to, co zde tvrdíme, tak naprosto jisté? Lze si být jist, že tento způsob skladby v každém případě "vyjde"? Takzvaní zkušení střihači - zvláště střihači reportáží, vás ujistí, že je to neomylný skladebný postup.

Tvrdím, že tomu tak zdaleka není. Užívat "prostřih" způsobem, jaký jsme právě popsali, se v celém světě tak vžilo, že si již na tuto formu diváci zvykli. Ve skutečnosti je "vložení" prostřihu mezi nevezebně záběry ošálením diváka, velice povrchním a velice málo ušlechtilým sestehováním dvou záběrů. Současně je ústupkem, patrně

dobrovolným ústupkem diváků. Divákovi jde o to - např. v uvedeném případě - aby už viděl, jak závod pokračuje. Proto přijme "prostřih" bez reptání. Ovšem divákův vztah k jevu se neprohloubí, naopak, stane se povrchnějším.

Co vlastně vytýkáme "prostřihu"? Vzpomeňte, že každý záběr klade otázku, lépe řečeno otázky. Na plátně vidíme záběr, v němž skupina jezdců a koní, držící se celku u sebe dojela až do poloviny dostihové dráhy - řekněme na opačnou stranu závodiště, proti tribuně.

Záběr končí. Jaké otázky vyvolal? Jednu zcela jistě: kdo se "utrhne" a dojede první? Kameraman měl celkem pravdu, když přestal v dané chvíli snímat: zjistil, že dostih není zajímavý, že koně a jezdci jsou vyrovnaní a přitom nepřilíš výkonní. Jistě se divákům zavděčí, nebude-li sledovat jízdu skupiny dál a ukáže-li skupinu až v poslední, předcílové formaci. Ovšem mezi tyto dva záběry je nutné "něco" vložit, a by se svázaly. Je třeba vložit snímek, který zodpoví jinou otázku, než tu hlavní, avšak přec jen jednu z možných otázek, které se v divácích zrodily během prvního záběru. Je to patrně otázka, jak na tak nudný závod reagují diváci, a kteří diváci. Proto nebude lhostejné, jaké diváky v "prostřihu" ukážeme a jak se budou tvářit. Je třeba ukázat zklamané diváky nebo jednoho, či dva zklamané diváky, kdežto jiní diváci jsou lhostejní a nesledují už závod ap. Možná dokonce, že by v daném případě bylo vhodné ukázat diváky v několika záběrech - jejich chování by hodnotilo závod a zároveň by oživilo zájem diváků v kinu.

Kam tedy míří naše kritika "prostřihů"? Na to, že spojovací záběry nelze volit mechanicky, jen jako střižné vazebné prostředky, nýbrž že je nutné je dokonale zpracovat ve prospěch obrazu jevu, který kameraman vytváří. "Prostřih" je tedy stejně závažný záběr jako kterýkoli jiný.

Přesahy

Filmový režisér a kameraman promysleli všechny možnosti řešení záběrů vzhledem k jejich skladbě a vazbě. Zbývá již jen záběry natočit. Nyní však jde ještě o jednu důležitou věc: natočit záběry /sousední/ tak, aby bylo lze správně provedených podmínek vazby dokonale využít, aby bylo lze ve střižné vazbu co nejjemněji propracovat.

V zásadě dbá režisér a kameraman na to:

1. aby průběžné pohyby, přecházející ze záběru do záběru nebyly ve švech mezi záběry přerušeny nebo narušeny;
2. aby se každý záběr mohl rozeznít, a aby mohl doznít podle potřeb, skladby. Rozeznívání a doznívání záběrů nelze vždy přesně stanovit nebo odhadnout při snímání. O jeho formě a délce se z valné části rozhoduje teprve ve střižně;
3. aby mohl střihač velmi jemně a citlivě určovat rytmické vlnění, agogiku záběrových soustav /vět, sekvencí, ap./, což lze opět provádět teprve na střižném stole.

Má-li mít střihač možnost takto citlivě vypracovat filmovou skladbu, je třeba - pro konkrétní spojování záběrů, aby záběry byly dosti dlouhé, přesněji řečeno: aby jejich začátky a konce, tj. části snímků, obklopující vlastní jádro každého záběru byly dosti dlouhé. Jádrem snímku např. je postava, která klade na stůl stokorunu. Vlastní položení stokoruny - to jest akce: ruka se stokorunou se přibližuje ke stolu, pokládá bankovku na stůl, snad trochu váhá, pak se vzdaluje - je obklopena úvodem

a závěrem, který pravděpodobně na snímku nezůstane celý. Např.: půjde-li o záběr -PC-, bude v úvodu jak postava vytahuje z náprsní kapsy kabátu bankovku a pokládá ji na stůl; záběr: ruka se spouští, postava se otáčí a odchází od stolu. Bude-li úhel záběru -D- bude na začátku i na konci část desky stolu, na začátku prázdná, na konci s bankovkou. Další záběr bude začínat, řekněme v -C- /v prvním případě/, v -PD- /v druhém případě/ tím, jak postava od stolu odchází.

Vezměme první případ, v němž je pohyb postavy neustále vidět. Aby bylo lze provést vazbu, plynule, bude třeba natočit v prvním záběru i to, jak se postava odvrací od stolu a začíná odcházet. Další záběr natočíme tak, že bude na začátku vidět, jak se ruka spouští, postava se otáčí a odchází.

Natočili jsme tedy dvakrát totéž v různém záběrovém úhlu. Druhý příklad: záběr -D- /část desky stolu s bankovkou/ natočíme dosti dlouze. Na začátku dalšího záběru -PD- bude postava spouštět ruku, bude se otáčet od stolu a odcházet atd. Zde jsme natočili dvakrát jen malý kousek akce: spouštění ruky, která položila bankovku na stůl - další akce postavy bude natočena jen jednou. To však neznamená, že ji užijeme ve skladbě. Možná, že další záběr začneme, až když bude postava odcházet od stolu. Místo snímku, jak se postava odvrací a začíná odcházet, bude klidový záběr na bankovku na stole. Jak bude dlouhý, záleží na režisérovi a střihači, na jejich záměru - např. zdůraznit, že bankovka leží na stole - i na jejich intuici, jež jim napoví formu rytmu a agogiky sledu záběrů.

Natočili jsme záběry delší než budou ve skladbě. Natočili jsme je v přesazích. Je-li na plátně pohyb viditelný, pak natáčení v přesazích umožní střihači svázat záběry tak, aby pohyb byl co nejplynulejší. Ostatně natáčení v přesazích dovoluje i herci, aby byl pohyb, který vykonává, přirozený, protože jej začíná dřív a končí později, než kolik ho bude ve filmu. Natáčení v přesazích současně dovolí střihači vypracovat jemně vazbu: zdůraznit drobným prodloužením předešlého záběru to co divák vidí, nebo prodloužením či zkrácením záběru vytěžit z hercova výkonu jeho nejšťastnější moment a potlačit momenty méně živé, ne tak zdařilé, atd.

Zdá se samozřejmé, že střihač začíná při vazbě záběrů pohyb v následujícím záběru přesně od místa, na němž pohyb skončil v předešlém záběru. A přece tomu tak někdy není. Stává se, že je třeba pohyb "uspíšit" a začít jej o kousek dál, nebo "zvolnit" a začít ho přesně na stejném místě, kde skončil v předešlém záběru - o tom později. Zde jen jedna velmi všední možnost: natáčíme muže, který vyjímá z kapsy zapalovač, rozžehuje jej, přibližuje k cigaretě, kterou má v ústech a zapaluje ji. Z nějakých důvodů natočíme tuto akci ve dvou záběrech: první -PC-, bude veden vodorovně, druhý -PD- z podhledu. Pohyb zapalovače skončí v prvním záběru, řekněme, ve výši uzlu mužovy vazanky. Druhý tedy by musel na téže místě začínat. Protože však druhý záběr je podhled, bude se divákovi zdát zapalovač výš. Proto bude patrně muset střihač začít pohyb ve druhém záběru o něco níž, aby nenastal "skok", aby se záběry svázaly. Stane se rovněž, že změna poměrů jasů a stínů, k nimž přirozeně dojde, změníme-li úhel záběru, způsobí, že divák - který se vždy nejprve upne k jasů - bude mít dojem, jakoby pohybující se věc byla k jasů blíž či od něho dál, než předpokládal na konci prvního záběru. Střihač musí pak takové nepředvídané nepřesnosti opravovat až při střihu. Nemá-li záběry natočené v přesazích, nemůže tyto nepřesnosti opravit a vazby vybrousit.

Natáčíme ve dvou záběrech, jak si postava sedá na židli. Režisér ví předem, že druhý záběr začne, až bude postava již sedět. Proto je třeba natočit i první i druhý záběr v přesahu: první skončit, až když postava sedí, druhý začít, když postava usedá. Nastříháme-li totiž na záběr usedání a dosednutí záběr, kdy postava již sedí

a nebyl-li tento záběr natočen v přesahu, bude sezení postavy nepřirozené - postava bude již "usazená", což je něco jiného, než je-li sice usazena, ale ještě v ní doznívá usazení. Na takové drobnosti je divák neuvěřitelně citlivý a jeho citlivost narušuje vazebnost záběrů.

Při živém televizním vysílání nevystupuje požadavek přesahů jako zvláštní příkaz. Agregát kamer snímá ustavičně, takže snímky -PC-, -PD- a -D- se před střihačem překrývají. Uplatňuje se však odhad momentu přeměny jednoho záběru do jiného. Kromě vnějších normálních znaků, jako jsou pohyby postav nebo smysl mluvy, rozhoduje o přeměně záběrů vyznění akce, čitelnost snímku a pohyblivost předmětu /přes všechny rady platí i pro televizní skladbu, že přeměna záběrů v pohybu předmětů není ve většině případů výhodná. Pohyb vnáší do vazby neklid. Druhým významnějším důvodem je, že část pohybu v záběru musí mít vnitřní i vnější ukončenost a dílčí smysl. Opustí-li záběr předmět při nevyhraněném pohybu, divák je uveden do neklidu, protože změnu nepředpokládal/.

Pro televizní vazbu však jsou velkým nebezpečím náhodné poutače. Divák, který se bezděčně upoutá na nějaký byt nevýznamný předmět, nebo jas v záběru, pocituje i přesně navázaný pohyb jako přetržitý /jako "skok"/. Při živém vysílání se nelze těchto nedostatků vyvarovat. Dlužno se jim však, pokud lze, vyhýbat.

Zvuková jednotu

Zvuk má ve filmu i v televizi závažnější význam, než se na první pohled zdá. Většinou se má za to, že hudba "podmalovává" náladu výjevů a mluva prostě zvyšuje sdělnost výjevů. To je sice pravda. Avšak tyto funkce jsou jen základní. Zvuk podstatně mění ráz filmového a televizního díla. Totéž dílo bez zvuků nebo s jinak využitými zvuky by působilo naprosto rozdílně.

Zvuk nemění vnějškově sdělnost vizuální stránky díla. Dává mu však jinou působivost a někdy i jiný význam.

Ve filmovém nebo televizním díle se setkáváme se zvukem ve dvou základních polohách: jednak slyšíme zvuky, které tvoří součást předmětné náplně záběrů a výjevů, jednak zvuky, které přicházejí z "jiného rozměru" než z toho, v němž jsou uloženy viditelné věci. Prostě řečeno, některé zvuky vydávají lidé a věci, které vidíme nebo o nichž víme, že jsou v dramatickém prostoru, jiné vydávají předměty a lidé, kteří do světa dramatických postav nepatří /orchestr, který hraje "doprovodnou" skladbu, komentátor/.

V prvním případě lze říci, že zvuky jsou "stínem" předmětů, které vidíme na plátně či na obrazovce /nebo o nichž víme, že v dramatickém světě existují/. V druhém případě jsou zvuky také "stínem", ale stínem celého díla nebo jeho částí. Jsou dramatickou součástí díla, jako ideální hodnoty.

Nutno si všimnout, že ve filmu neustále přechází zvuk, náležející předmětům dramatického díla do oblasti zvuku "doprovodného", dramatického.

Zvláštním případem, ale velmi poučným, je nafilmovaná, nebo televizně nasnímaná opera. Pokud se díváme na film "Rusalka" jako na zfilmovanou opěru, je hudba součástí předmětné náplně díla. Jakmile však na to zapomeneme, je táž hudba dramatickou stránkou díla.

V poslední době režiséři velmi často zdůrazňují syrové zvuky, například zvuky kroků jdoucí postavy, hluky vozidel, prudké dýchání lidí, ap. Do určité míry jsou tyto zvuky "stínem" předmětů, které vidíme. V určitých okamžicích však přejímají /někdy, aniž si toho autoři jsou vědomí/ funkci dramatické hudby; v tomto případě takzvané konkrétní hudby. I promluvy postav mohou přijímat funkci a význam hudby: náhle nezáleží na tom co postavy mluví, ale jak jejich mluva zní a jaký má rytmus. To si můžete snadno ověřit u cizojazyčných filmů. Nerozumíte-li co postavy mluví, snadno vnímáte jejich promluvy jako hudbu.

I komentář se může na čas změnit v hudbu. Dokladem je úvod k filmu režiséra Renaise "Loni v Marienbadu". Komentář, který popisuje situaci, se chvílemi ztišuje až do nesrozumitelnosti, takže funguje jako zvukový, lépe řečeno, hudební "doprovod". Odpovědný režisér nikdy nepovažuje zvuk jen za mechanický přídavek k filmovému nebo televiznímu dílu. Nikdy také nenahlíží na zvuky patřící do dramatického světa jen jako na zvukovou variantu vizuální skutečnosti, nýbrž vždy je považuje i za hudební hodnoty.

Zvuk mění vnitřní hodnoty záběrů. Například celek, v němž vidíme několik postav, je doprovázen velmi silným zvukem mluvy jedné z postav. Vizuální hodnota -C- se zde mění pod vlivem zvukového -D- ve významovou hodnotu, řekněme -PD-. Snímek ulice, do něhož zaznívá rachot vlaku z nádraží, které již nevidíme /jako v Clairových filmech/ mění vizuální záběr -PC- ve významový -VC-.

Slyší-li divák přes televizorem hluk hlediště stadionu a vidí-li přitom -VD- hokejového puku, má před sebou významový -PD- nebo -PC-, podle poměru zvukové a vizuální stránky snímku.

Promluvíme nyní o elementární práci se zvukem ve filmu.

Zvuk je nejsilnější a nejpružnější vazebné pouto. Vždyť zvuk vlastně váže, spojuje, prostředkuje spojení diváka, strženého světem "stínů a světla", tedy realitou nepůvodní, odvozenou s přirozeným životem mimofilmovým, protože zvuk je vždy jevem přirozeným, původním, bezprostředním. Filmové snímky jsou vždy "trikem", zvuky jsou vždy "pravé", ať je vyluzuje a přenáší kdokoli a cokoli. Zvuk konečně podporuje jednolitost vjemu snímku - vjemu převážně vizuálního, nepřirozeně jednostranného - tím, že vytváří kompaktní zvukovou hladinu v kinu, jež zabraňuje, aby do více méně nezaměstnaného sluchu diváků - a tím právě nesmírně zjitřené - nepronikaly náhodné zvuky z hlediště. Atd. O tom, jak hudba váže záběry i větší částice filmové skladby, netřeba dlouze mluvit. Váže je, je-li správně užita, tříští je, je-li užita nesprávně. Např., řečeno jen na okraj - hodnotná hudba, avšak hudba nefilmová, která vytváří autonomní obraz téhož co vytváří po svém film - může způsobit, že se divákům náhle a pro ně nevysvětlitelně jeví snímky na plátně nejen nevěrohodně a nepřesvědčivě, nýbrž dokonce nesouvislé, roztržité, Rozbor tohoto vztahu hudby k filmu patří do otázky vyšší filmové skladby.

Všimněme si jevů běžnějších. Např. jak hluky a ruchy působí na vazebnost záběrů. Značně rozmanité pohledy na krajinu podložíme jednotným šumem vody. Tím spojíme záběry, jejichž vazebnost by bez hluku byla velmi volná. Při takovém užití hluku je však mnohdy třeba dbát na prostorovou orientaci diváka. Doví-li se divák z některého záběru, kde je řeka, vydávající hluk, je pak třeba hluk vody zeslabovat či zesilovat, podle toho, kde se nalézá zorný bod jednotlivých záběrů vzhledem k vodě. Neodstíní-li se zvuk, divák ztratí orientaci, což se projeví uvolněnou vazebností záběrů. Podobně zpevňuje nebo narušuje vazbu záběrů charakter zvuku. Např. vejde-li postava z ulice do kostela a nezmění-li se charakter zvuku kroků, divák bude vyrušen. Spojování záběrů bude pro diváka spojeno s jistým násilím. Vzpomeňme na příklad s dostihy. První

záběr končil uprostřed závodiště. Následoval záběr na diváky. Řekli jsme, že tento záběr musí dokreslit obraz závodu tím, že ukáže, jak diváci reagují na nezajímavý závod. Vazebnost těchto dvou záběrů posílíme, podložíme-li závěrečnou část prvního záběru hlukem, z něhož divák vytuší, že diváci jsou zklamáni. Ztichne-li na konci druhého záběru - záběru na diváky - neorganizované šeptání, bude to znamenat, že zájem diváků o dostih opět stoupá. Tím bude vazba mezi tímto "prostřihem" a následujícím záběrem, v němž skupina vjíždí do cílové roviny, účinnější /prostudujte vazebnou funkci zvuků ve filmu "Noční pošta"/.

Přirozeně, že nejovadatelnějším zvukovým vazebným prostředkem je lidská mluva, zvláště promluvy postav. Promluvy vážou /nebo záměrně oddělují/ záběry smyslem toho co mluví, rytmem mluvy, hlasitostí /měnící se se změnou úhlu nebo nereagující na ni/, charakterem hlasu, určeným prostředím a konečně timbrem hlasu a rytmem mluvy, jemuž odpovídá timbr hlasu, dynamika a rytmus protimluvy /repliky/ druhé postavy. Toto zvukové navazování promluv postav - německy Tonübergabe - je nesmírně důležitým vazebným prostředkem /u nás velmi, velmi zanedbávaným/. Jde o to, že herec, který odpovídá na promluvu protihráče, přejímá tón jeho hlasu, timbr, dynamiku a rytmus buď tak, že je napodobuje nebo tak, že je mění v opak, v záměrnou a nápadnou variantu, někdy i karikaturu. Nedbají-li herci a zvláště režisér zásady přejímání zvukové charakteristiky, stane se, že záběry dvou nebo více postav, které spolu rozmlouvají a jsou natáčeny v jednotlivých záběrech, vyvolávají u diváků dojem, že se neváží, že každá postava mluví do prázdna, nebo k jiné postavě, než kterou ukazuje snímek na plátně. Nedodržování zásady "Tonübergabe" uvolní i vazbu záběrů, které byly po optické stránce dokonale vazebně vyřešeny.

Vazebnost záběrů upevňuje tzv. "přetahování" částí promluv ze záběru mluvící postavy na záběr naslouchající. Ovšem zde je třeba velmi citlivě volit momenty přechodu. Nejde jen o srozumitelnost a dramaticčnost, která se má "přetahováním" propracovat nebo zvýšit. Jde současně vždy i o vazebnost: naslouchající postava musí přesně reagovat na to, co promlouvá postava druhá, jinak se vazebnost oslabí.

Nebylo by ovšem správné se domnívat, že zvuk je schopen vždy spojit záběry a překlenout jejich optické vazebné nedostatky. Všimněte si, že např. komentář, který je zdánlivě nejúčinnějším vazebným prostředkem, není s to svázat záběry, které byly po optické stránce nevazebně natočeny. Slovní doprovod může sebenaléhavěji divákům tvrdit, že dělník, kterého právě viděli, patří ke stroji, který divák současně vidí. Nebyly-li záběry viditelně vazebně natočeny, komentář o souvislosti dělníka a stroje diváka vnitřně citově nepřesvědčí.

Zvuk v televizi

V televizi má zvuk, všeobecně řečeno, větší význam než ve filmu. Ve filmu vede hlavní slovo vizuální stránka díla. Kamera přejímá předsnímací výrazové prostředky jako polotovar, který dále velmi bohatě přetváří.

V televizi je úloha kamery mnohem skromnější: práce kamery se nestaví mezi předsnímací skutečností a diváka jako v kinu, nýbrž naopak snaží se je sbližovat, čistit cestu mezi nimi.

Náročnost zvukové stránky filmu nesmí přesahovat náročnost stránky viditelné. Dojde-li k tomu, stává se vizuální part filmového díla ilustrací zvukového partu a ztrácí význam.

V televizním díle, jak jsme již řekli dříve, zvuk a především artikulované slovo i "mluva" věcí, to jest hluky vizuální soustavy.

Ve filmu identifikuje viděná věc zvuk: podle viděného poznáváme původ zvuku a chápeme jeho kvalitu a charakter. V televizi naopak: zvuk nás přivádí k viděné věci. V televizi zvuk člení vizuální soustavu a pomáhá ji hierarchizovat. Mohl-li být němý film samostatným uměleckým a publicistickým oborem, "němá" televize by jím být nemohla.

Velikost prostoru hlediště kina dává možnost, aby i zvuky byly mohutné, a aby bylo užito takových zvukových komplexů, které ve vjemu splývají v jakousi zvukovou masu. V televizi nelze užívat mohutných zvukových komplexů, protože divák vnímá televizní dílo vždy v malém a sobě známém prostředí, doma, mezi svými nebo sám. Proto v televizi je dlužno užívat zvuků jednoduchých a členěných. Z druhé strany se vracíme k poznatku, že v televizi jsou zvuky ukazateli viditelných věcí.

Ve filmu lze zeslabením a deformací zvuku vyvolat dojem prostorovosti, vzdálenosti, i když aparatura nereprodukuje zvuky plasticky. Zvuk, vnikající do jeviště kina, je vždy svým způsobem prostorovým zvukem. Zvuk z televizního přijímače se vzpírá jakékoliv prostorovosti. Je vždy umístěn v rovině obrazovky /lze říci, že televizní zvuk má v opaku ke zvuku filmovému "minimální hloubku ostrosti"/. Žádné zkreslení a zeslabení zvuku nevyvolá v divákovi iluzi vzdálenosti. Proto záběry, v nichž jsou viditelné věci zabírány v pozadí a v -C- se v televizi těžko váží se záběry, v nichž jsou tytéž předměty v popředí.

Úloha hudby jako dramatické složky díla je v televizi velmi delikátní. Přímý přenos nějaké události nebo živé vysílání hry je vždy akt s neznámým průběhem a výsledkem. Kdybychom k takovým snímkům připojili hudbu, bude se zdát divákům složkou naprosto nesourodou a s vizuální stránkou díla /včetně auditivního "stínu" předmětů v ní/ nesouměřitelnou.

Filmová reportáž fotbalu, přírodní katastrofy nebo vědeckého pokusu může být doprovázena hudbou. V přímém televizním přenosu to není možné.

Filmové drama je vždy doprovázeno hudbou, živě vysílaná televizní hra není doprovázena hudbou nebo jen velmi skromně a s nejistým výsledkem.

Důvodem toho je, že hudba je vždy ukončená, uzavřená soustava. Naproti tomu přímý přenos je otevřená soustava s mnoha neznámými. Tyto dvě soustavy jsou tak kvalitativně odlišné, že je nelze slučovat.

Všimněte si však, že v televizních novinách je často doprovázen předem natočený šot hudbou. Takové publicistické dílo je totiž ukončené, a proto nejen může být hudbou doprovázeno, ale přímo hudbu vyžaduje. Protože divák kromě vysílání filmů považuje, či lépe, chce považovat všechna ostatní televizní díla za simultánně vznikající, tedy otevřená, neočekává, že u nich bude dramatická hudba. Dramatická hudba ho ruší, zbavuje ho iluze. Hudba v jistém smyslu "umrtví" život dramatického dění na obrazovce. Změní je v záznam.

Naproti tomu však televize je zvlášť uzpůsobena k vytváření specifických hudebních děl. Jestliže film není schopen vytvořit čistokrevné dílo podle divadelní opery, televize toho schopna je. Ba, dokonce vhodně upravená divadelní opera nalézá v televizi novou příležitost k realizaci.

Film není schopen zobrazovat hudebně-dramatický prostor a čas, který lze vytvářet na jevišti. Operní hudební skladatel totiž vytváří hudbu situace, které se kresbou prostoru a času odlišují od reálného prostoru a času, v němž se pohybují lidé.

Nechává například postavu dlouze zpívat o tom, že spěchá. V operě "Její pastorkyňa" zpívá Jenůfa o svém dítěti v malé jizbě a nevidí, že kolébka je prázdná. Ve "všedních" časoprostorových rozměrech je to neuvěřitelná situace. Janáčková hudba však vytváří takový časoprostorový obraz, který na jevišti činí situaci přirozenou.

Na jevišti s jeho prostorovou dekorací, může hudba vytvářet samostatný časoprostorový rozměr. Ve filmu to možné není. Kdyby měl filmový divák v kinu této situaci uvěřit, musela by Jenůfa arii probuzení zpívat na zcela jiném místě, mimo jizbu.

V televizi lze však samostatný hudební časoprostor vytvořit /i když v české realizaci opery vytvořen nebyl/.

V televizi lze rovněž doplňovat orchestrální nebo komorní či sólové hudební skladby vizuální stránkou. Lze snímat hudebníky, lze - do jisté míry - i hudbu ilustrovat. Film není ani toho schopen.

Důvodem toho je, že v televizi má vždy přednostní význam zvuk. Zvuk "přivolává" vizuální stránku a vizuální stránka se v televizi dostává do jisté míry do služebného poměru ke zvuku.

Z tohoto zvláštního postavení zvuku vyplývá pro elementární otázky televizní skladby: protože zvuk člení vizuální stránku díla, závisí skladebnost vizuálních záběrů především na něm /ve filmu zvuk především spojuje/.

Hlučné a složité zvuky, tlumí divákově vnímání viditelné složky díla a tím oslabují význam střídání záběrů a způsobů jejich vazeb.

Zvuková reprodukce u obrazovky nesděluje prostorové změny. Nesprávně využívané vizuální snímky blízkých a vzdálených zvukových předmětů rozrušují vazbu záběrů. Divák ztrácí orientaci a s ní pocit souvislosti.

Dramatická hudba je pro většinu televizních děl nesourodou složkou. Kdyby se v divákově vjemu prosadila, stalo by se vnímání díla rozhlasovým zážitkem s rušivou nebo bezvýznamnou optickou ilustrací.

Vysloveně hudební díla však mají v televizní tvorbě významné místo. Inscenace a tudíž i vytváření a vazba vizuálních záběrů však v nich musí podléhat dramatické struktuře hudební stránky díla. Osamostatní-li se, pak síla hudby vůbec rozruší jakoukoliv souvislost vizuální stránky, ba zbaví ji dokonce i smyslu a srozumitelnosti.

STŘÍHOVÁ SKLADBA

je tvůrčí postup, který buduje dílo z nasnímaných záběrů optických i akustických i ze zvukových záběrů, pořízených dodatečně. Při tomto procesu filmový střiháč nejen záběry krátí a spojuje /slepuje/, nýbrž provádí nebo nechává provádět různé umělé úpravy /triky/ v optické i akustické stránce filmového materiálu a provádí zvláštní skladbu zvuků /míchání/.

Dvě formy skladby

Představte si takové záběry:

1. záběr -CM-: rozlehlý sad - jabloňové stromy, hustě zalistněné. Plody není vidět.
2. záběr -PD-: mezi hustým listím velký plod - nádherné jablko.

Je to velice zjednodušený příklad. Chci však na něm ukázat jednu formu skladby. Formy, při níž se záběry kladou p r o t i s o b ě , i když jdou za sebou. Z prvního záběru má divák dojem, že stromy nemají plody. Druhý ukáže pravý opak: stromy mají nádherné plody. Spojením těchto záběrů příkře rozdílných vysvitne divákovi pravý obraz sadu: sad je bohatý na plody, nikoli chudý.

Podobných, složitějších příkladů naleznete ve filmech mnoho.

Jiní příklad:

1. záběr -PC-: muž sahá do kapsy kalhot, vyjímá zapalovač, zdvihá jej k ústům a současně jej zapálí ...
2. záběr -PD-: muž pokračuje v pohybu paže, plápolající zapalovač přiblíží k cigaretě, kterou má v ústech a zapálí ji.

Opět velice primitivní příklad. Chci na něm ukázat, že v jiných případech se záběry na první pohled nestaví proti sobě, ale z a s e b o u . Připadají nám jako částice potrubí, které se spojí, aby jimi mohl více či méně volně protékat proud dění. To jsou dvě základní formy skladby. Vyskytují se vždy v čisté podobě? Stěží, i když první příklad o takovém případě mluví. Lépe řečeno, mluví o něm zdánlivě, protože jsme tyto dva záběry vytrhli z jakékoli souvislosti. Takové dva záběry nikdy nebudou stát osaměle, nebudou tvořit film. Budou součástí nějakého širšího obrazu a v obrazu bude vždy proudit nějaký děj, nebo alespoň dění /pohyb, změna, činnost/. Budou-li ony dva záběry součástí celku, jímž bude procházet nějaká spojitá linie, budou i ony "průtočné", budou kanálem pohybového proudu. Řekněme, že sadem prochází člověk, sadař. I když v daných dvou záběrech neuvidíme jak sadař jde z dálky k jednomu stromu, aby si jej prohlédl, bude mít divák dojem, že se sadař přiblížil, že vykonal kontinuální pohyb. Ostatně v určitém kontextu se sám divák stane tím, kdo sadem prochází. Záběry mu tedy poskytnou možnost procházky, upraví mu cestu. Nuže i v takových záběrech, které se velmi zřetelně staví proti sobě, vystupuje účinné jejich spojení "za sebou". A zase naopak: připomeňme si druhý příklad. Zeptejme se, proč jsme natočili tak prajednoduchý úkon člověka ve dvou záběrech? Samozřejmě těžko přijdeme na konkrétní odpověď, vždyť jsme záměrně vytrhli dva záběry z jakékoli souvislosti. Obecně však můžeme říci: natočili jsme onen úkon ve dvou záběrech patrně proto, abychom nejen sledovali postupný pohyb, nýbrž abychom současně divákovi

něco zdůraznili o p a k e m , právě tím, že změníme v u r č i t é m m o m e n -
t u zorný bod, že změníme náplň záběrů. V našem případě bude onen opak pravděpodob-
ně málo příkrý. Bude to však přece jen opak. Např. druhý záběr ukáže, že mužova ru-
ka se chvěje. Má člověk z něčeho strach, je rozrušen nebo nemocný? Každopádně si
všimáme něčeho, čeho jsme si v prvním záběru nevšimli nikoli proto, že chvění ruky
nebylo vůbec patrné /dejme tomu, že při bližším sledování pchybu by patrné bylo/,
nýbrž proto, že na ně nebyl dán důraz. A důraz je vždy výsledkem takového či onakého
r o z d í l u , opaku, opozice.

Nuže ani v záběrech, které zřejmě a především sledují plynulý pohyb, nechybí
větší či menší stopa opaku. Jinak by nebylo třeba natáčet jev v několika záběrech.
/To si dobře uvědomte, až budete příště psát režisérský scénář/.

To je tedy otázka skladby v širším slova smyslu. A tato skladba, ať převážně
"proti sobě", či "za sebou" se musí ve střížně realizovat nejen výběrem záběrů, je-
jich délkou, jejich ozvučením atd., nýbrž i provedením spojení záběrů, vazbou.

Nyní nám půjde o základní způsoby vazby. Je to první, nižší část stříhové sklad-
by. Vysvětlíme si ji především na vazbě sousedících a svou náplní téměř souvisejí-
cích záběrů.

Navazování pohybu

Navazování průběžných pohybů je nejnápadnější způsob vazby sousedících záběrů.
Jde o to, aby pohyb probíhal ze záběru do záběru plynule. První předpoklad plynulé-
ho přechodu je ovšem dán správným nasnímáním.

V záběru -C- jsme zachytili obilné pole. Vysoká stébla zralého obilí se volně
houpaají ve vánku. V dalším záběru, -PD- nebo -D-, jsou klasy téměř pole, které se
ve shodném osvětlení a v téměř vánku stejně rychle či volně houpaají ze strany na
stranu. Oba záběry jsou sejmuty tak, že se díváme na obilí z téže strany. Jsou sej-
muty v přesazích. Spojení záběrů můžeme tedy vypracovat přesně. Přirozeně, že se bu-
deme snažit spojit záběry tak, aby začátek pohybu druhého záběru navazoval na konec
pohybu prvního záběru. Kdybychom této shody nedbali, vazba záběrů by byla porušena
- klasy by sebou trhly - buď vpřed nebo vzad. Rozhodneme se například pro pohyb,
v němž se klasy sklánějí z levé strany doprava a pro moment, kdy jsou přibližně
uprostřed /což není právě nejvýhodnější moment/. První záběr skončíme o zcela nepa-
trný kousek před středem, druhý začneme v momentu, kdy jsou klasy téměř volné. Me-
zi prvním a druhým záběrem se klasy o sotva patrný kousek posunuly doprava. Při znač-
ně rozdílném zorném bodu /při velkém přiblížení/ a při volném a pravidelném pohybu
klasu je tento způsob správný. Jindy lze navázat pohyb na pohyb těsněji /téměř na
stejném místě, kde klasy skončily pohyb v prvním záběru navážeme pohyb druhého zá-
běru/.

Jiný příklad: natáčíme muže, který krumpáčem hloubí jámu. Zdvihá krumpáč nad
hlavu a spouští jej prudce do země. Natáčíme v -PC- a po jisté chvíli přejdeme na
-PD-. V kterém momentu navážeme pohyb? Lze je ovšem navázat kdykoli. Navážeme-li je
však během pohybu krumpáče vzhůru či dolů, vyvoláme v divákovi jen povrchní dojem
pohybovosti. Mnohem častěji budeme vázat tyto dva záběry ve chvílích relativního
klidu, tedy v mrtvých bodech pohybu krumpáče: buď nad kopáčovou hlavou nebo v zemi.
Při takové vazbě bude divák schopen si všimnout podrobností hned od počátku změny zá-
běrů /např. chování muže, jeho námahy, atd./. Záběr -PC- skončíme ve chvíli, kdy je

krumpáč v horním mrtvém bodě.

Záběr -PD- začneme, když se krumpáč dává do pohybu směrem dolů. Tímto spojením jsme zdůraznili pravidelnost pohybu: zdálky viděl divák švihnutí vzhůru, zblízka vidí, jak krumpáč padá prudce dolů.

Lze rovněž stříhnout krumpáč zcela kratičce před dosažením mrtvého bodu. Další záběr, bližší, bude ukazovat, jak krumpáč trčí v mrtvém bodě. To nám dává možnost divákovi zdůraznit, jak se muž namáhá, jak je unaven, jak jsou jeho svaly vypjaty, atd.

Sami uvažujte, jak jemné významové i emotivní odstíny lze vytvořit různým umístěním vazby dvou pohybových záběrů /např. skok do vody ve dvou záběrech, míření a výstřel z pušky ve dvou záběrech, ap./.

Vraťme se ke kopáči: režisér chce ukázat dělníkův výkon. Musí postavit proti jeho námaze účín dopadu krumpáče do země, nebo hloubku jámy. První záběr, -PC- na dělníka, lze skončit ve chvíli, kdy se krumpáč letící zhora, ocitne na spodním okraji záběru. Nastoupí -PD- jámy /z nahladu/. Krumpáč hned vletí zhora do záběru a zasekne se do země. Vytrhne se, zdvihne se, atd. Tento způsob vazby opět zdůrazňuje pohybovost, diváku u k a z u j e m e práci, nedáváme mu však možnosti, aby ji mohl p o z o r o v a t , tj. sbírat poznatky pro hodnocení.

Jiný způsob vazby: v prvním záběru necháme dělníka krumpáč zaseknout do země. To znamená, že divák uvidí celý pohyb krumpáče i horní části dělníkova těla. Záběr skončí v okamžiku, kdy bude dělník skloněn a pohyb jeho těla se zastaví - krumpáč, který nevidíme, se zasekl do země. Nyní nastoupí záběr na jámu: krumpáč je zaseknut, dělník s ním škutne a zdvihá jej, atd.

Touto vazbou lze vyjádřit vztah dělníkova úsilí k výkonu. Švihnutí zhora bylo prudké - jáma je však mělká, nebo špička krumpáče je téměř na povrchu, protože půda je tvrdá, zmrzlá apod. První záběr lze rovněž skončit ve chvíli mrtvého bodu, kdy krumpáč trčí nad dělníkovou hlavou. V té chvíli nastoupí záběr na jámu. Krumpáč do ní po chvíli dopadne. V prvním záběru jsme ukázali divákovi zřetelně, že se dělník nesmírně prudce rozpřáhl /skončíme záběr před dosažením mrtvého bodu, nebo těsně po něm - i v tom bude rozdíl/. V dalším záběru dopadne krumpáč do jámy a odekočí: půda je velmi tvrdá, nebo dělník sílu předstíral. Krumpáč se zaboří neobyčejně hluboko: dělníkova námaha byla zbytečná /může vzniknout i komický účín/. Všimněte si, že při takové vazbě sice záběry sledují pohyb plynule, staví se však výrazně proti sobě.

Po skupině záběrů na dělníka s krumpáčem chceme ukázat jiného dělníka, který nakládá hlínu. Ve většině případů neskončíme záběr s krumpáčem ve chvíli horního mrtvého bodu, protože by navázáním na záběr dělníka, který nakládá hlínu, vznikl dojem, že kopáč zatne krumpáč do nakladačova těla.

Přetržité navazování pohybu

Uvedeme vyhraněný případ: natáčíme řadu vojáků, kteří stojí v pozoru. Velitel zavelí: "Vlevo hled!" Všichni vojáci stočí hlavu zleva doprava /od diváka/. Tento výkon není u filmu nutno vyjádřit v jediném celkovém záběru, nýbrž v řadě detailních záběrů tváří jednotlivých vojáků. V každém záběru se voják nejprve dívá vpřed, pak rázem otočí hlavu zleva doprava a v této poloze ztrne. Jistě víte, že lze několika

po sobě jdoucími záběry, takto natočenými vyjádřit, že vojáci vykonali pohyb naráz, přesně disciplinovaně.

Je to specifická filmová forma, jíž lze vyjádřit současnost /vlastně rozložíme okamžik na řadu drobných částic - zvolníme, nebo zhusťme čas/.

Jak provedeme vazbu těchto záběrů?

Zcela jistě je nespojíme tak, že by - kromě prvního - každý začínal až ve chvíli, kdy se již vojáková hlava pohybuje. Současně, pohyb každé hlavy se musí zastavit. Kdybychom takto nepostupovali, vyvolali bychom dojem, že pohyby hlav vojáků nebyly vykonány naráz, ale po sobě, jako když se zavírá žaluzie. Vazbu provedeme tak, že v každém záběru bude tvář vojáka malou chvíli v klidovém stavu, pak se otočí a opět ztrne v klidu. Každý klidový moment na začátku a na konci záběrů bude velmi krátký /kromě začátku prvního záběru skupiny a konce posledního záběru/. Kdyby byly klidové momenty dlouhé, nebo nepravidelně dlouhé, vznikl by dojem, že každý voják vykonal pohyb jindy a jinak.

Klidové momenty budou tedy krátké - ne však zcela krátké. Jejich skutečná délka se bude řídit různými okolnostmi. Mezi jiným i tím, jak zachytíme tvaře jednotlivých vojáků. Je totiž třeba, aby každá tvář byla velmi výrazná, svérázná, lišila se od předešlé a následující. Rovněž postoj a pohled kamery musí být různý: jednou čelný, podruhé ze strany, jednou slabý podhled, ap. Klidové momenty nevyvolají jen dojem současnosti pohybu, avšak podpoří a zpevní další smysl výjevu: ukáží charaktery vojáků, odhodlané, přesné, ukázněné atd. Proto se patrně stane, že každý z klidových momentů bude mít různou delku - rozdíly budou ovšem nepatrné. Budou určeny, jak jsme řekli, především výrazem vojáka, postojem kamery i osvětlením.

Jiný příklad: mladý muž stojí u silnice a dívá se do dálky - od diváka. Patrně někoho očekává a domnívá se, že přijde z oné strany. Náhle zaslechne volání. Prudce se otočí směrem k divákovi, zasměje se a radostně vykročí. Další záběr: v dálce na silnici kráčí dívka. To ona na chlapce volala a na ni hoch čekal. Do záběru, směrem od diváka, vběhne hoch a jde dívce vstříc. Ve většině případů bude výhodné skončíme-li první záběr tak, aby se hoch chvíli díval do dálky - tedy skončíme-li jej klidově. Divák musí mít možnost pozorovat chlapcovu radost, musí se jí dát trochu "nakazit". Dáme však pozor, aby výdrž nebyla příliš dlouhá. Vždyť hoch je překvapen a divák bude muset pocítit i jeho překvapení /z toho, že dívka přichází odjinud/. Překvapení by vyprchalo, kdyby závěr záběru byl příliš dlouhý. Současně musíme diváka "napnout". Radostný chlapcův pohled vyvolá naléhavou otázku: koho hoch spatřil? Divák musí nejprve chvíli zakoušet napětí, aby mohl být příjemně překvapen jako chlapec.

A zároveň, - to je velmi významná podrobnost - změna záběru musí být i o něco předčasná, aby divák pocítil překvapení sám, nikoli jen prostřednictvím chlapce! To znamená, že závěr prvního záběru musí být dost dlouhý, aby divák poznal a procítil hochovu radost, avšak musí být ukončen o poznání dříve, než v divákovi pocit radosti úplně dozraje. Divák by se chtěl dívat ještě o moment déle na chlapcovu radost - my mu to však již nedovolíme.

A nyní jiný příklad: chlapec se upjatě dívá do dálky. Náhle zaslechne v blízkosti hlas klaxonu auta. Otočí se směrem k divákovi, ztrne, uskočí, ale již pozdě: auto ho zachytilo a povalilo /to je v druhém záběru/.

Závěr prvního záběru bude opět klidový - ovšem jen na okamžik. Chybou by bylo, kdybychom záběr skončili současně s tím, kdy se hoch otočil: nebo dokonce o poznání dříve. Divák by nemohl do překvapení, úleku vniknout. Rovněž by však nebylo správné,

kdyby závěr záběru byl příliš dlouhý: divák by nespojil úlek, který v něm vyvolal překvapený výraz hochovy tváře, s vlastním úlekem, který vyvolal příjíždějící vůz /na začátku druhého záběru/. Ovšem závěr prvního záběru musí být velmi výrazně řešen, ve velkých rysech, jednoduše - jinak by divák nepostřehl výraz hochovy tváře /prostudujte a určete na o k é n k o výjev na hřbitově ze začátku filmu "Velká naděje"/.

Všimněme si, že první příklad přetržitého navazování pohybu - příklad s krumpáčem - je v přímém t e l e v i z n í m vysílání velmi těžko uskutečnitelný.

Ať jde o přímý publicistický přenos události či o umělecké živé vysílání /direkt/, nelze svobodně měnit délku záběrů a jejich vazby /leč ve složkách, předem zachycených na film nebo magnetoskop/. Představme si však, že bychom před kopáče umístili dvě televizní kamery: jedna by zaznamenávala jen z dálky, jedna z blízka. V takovém případě by bylo možné určovat, zda změním záběry před mrtvým bodem nebo po něm. Avšak nemohli bychom tyto mrtvé body prodlužovat v n e s h o d ě se skutečností. Při živém vysílání hry lze záměrně déle setrvat na postavě, kterou něco překvapilo a teprve po určité chvíli ukázat předmět, který překvapení vyvolal.

Při přímém přenosu událostí, např. fotbalového zápasu, lze rovněž setrvat na hráči, který prudce odkopl míč. Na jeho tváři se jeví překvapení. Slyšíme jasně diváků. Teprve po chvíli změním kameru a ukážeme branku /nebo stočíme kameru z hráče na branku/: brankář vynáší míč z branky.

Avšak takový skladebný čin je při prudkém vývoji událostí podmíněn nesmírnou pohotovostí režiséra nebo střihače. Je rovněž neobyčejně riskantní: kdyby míč nevnikl do branky, kdyby se stalo něco nečekaného, divák by střihači neodpustil, že mu tento moment neukázal od začátku. Při přímém televizním přenosu musí být totiž divák svrchovaným svědkem události. Nesmí se ani na okamžik cítit omezován autory reportáže v sledovaném dění.

Příklad s postupným otáčením tváří vojáků však v přímém televizním vysílání není vůbec možný. Podobně nelze v tomto druhu televizní tvorby vyjádřit vnitřní smysl výjevu přetržitým navazováním záběrů, jakého užil Ejzenštejn v "Okřábru": Kerenský vždy znova stoupá po týchž několika schodech a výjev z n a m e n á , že kontinuitně /významově kontinuitně/ stoupá na carský trůn: most se stále znovu otevírá a výjev z n a m e n á , že proces odluky starého a nového skutečně, plynule, nepřetržitě postupuje. Dotkli jsme se nejcitlivějšího nervu podstaty televize: ve srovnání s filmovým vytvářením je specifické televizní vytváření p ř í m o z á v i s l é na struktuře běžné, syrové skutečnosti. Film může tuto syrovou, běžnou, "všední" skutečnost využívat skladbou k významové a emotivně p o s u n u j í c í m formám. Sejmeme jejich vzhled, umrtví jej, dokonale zvládne, čili osvobodí od elementární závislosti na originálu. Teprve takto zvládnutý materiál formuje do díla, které se tím stává obrazem skutečnosti, čili získává z n o v u přesnou z á v i s l o s t n a s k u t e č n o s t i .

Naproti tomu specifické formy televize nejsou přetvářecímu procesu tohoto stupně přiměřené. Určité skladebné výrazové postupy, na něž si již divákovy "filmové smysly" zvykli, jsou televizi nedostupné.

Z toho ovšem plyne, že televize, nemá-li zůstat v trpném vleku filmových způsobů, nesmí se snažit je napodobovat. Musí volit nejen sobě uměřené způsoby vyjadřování, ale přímo sobě uměřené l á t k y .

Základ televiznosti tedy tkví v d r a m a t u r g i i . Autoři volí téma a látku tak, aby byla co nejintenzivněji vyjádřena p r á v ě j e n televizními vyjadřovacími postupy. Podstatu této televiznosti lze stručně a zhuštěně vyjádřit tak, že

v televizi je dlužno zobrazovat skutečnost - ať umělecky či publicisticky - s největším ohledem na její původní strukturu, na její původní anatomii a fyziologii a se snahou právě z této základní materiální fyziologie skutečnosti maximálně těžiště pro účín a pravdivost díla.

Opakuji: některé specifické filmové výrazové postupy nejsou pro televizi zakázaným územím, nýbrž prostě oblastí, kterou nepotřebuje, již se vědomě vzdává.

Plynulé navazování pohybů

1. záběr - muž běží po chodníku,
2. " - muž odbočuje a běží přes ulici,
3. " - muž vbíhá na protější chodník a pokračuje v běhu.

Tyto záběry je třeba spojit tak, aby mužův pohyb přecházel z jednoho do druhého naprosto plynule. Plynulost záleží na způsobu nasnímání: předně muž musel běžet vždy stejně rychle /nebo během záběru povlovně běh zrychlovat či zvolňovat/, za druhé filmová kamera nebo televizní kamery musely zachovávat jednotu směru pohledů.

Při filmové skladbě zdůrazníme plynulost vazby tak, že budeme hledět, aby vždy na začátku následujícího záběru byl muž na stejném místě nebo jen o zcela nepatrný kousek dál, než byl na konci záběru předešlého. Jsou-li záběry značně orientační o celky, v nichž je vidět větší rozlohu ulice - nelze si dovolit vynechávat mezi záběry část uběhnuté dráhy.

Jiný příklad: muž prchá po chodníku. Přibíhá k rohu ulice. Zvolňuje běh, aby mohl zahnout. Přitom se rychle ohlédne, patrně, aby zjistil, jak daleko je pronásledovatel a vzápětí pohlédne vzhůru, aby zjistil název ulice, do níž vbíhá. Další záběr začneme natáčet - s přesahem - když muž uvolňuje běh a pokračujeme, jak se muž ohlíží dozadu a vzhůru a pak sledujeme běžícího, jak zahnul do ulice a běží do dálky.

Záběry budeme vázat v místech, kde muž zvolňuje běh. Jsou zde tři různé pohyby. Běh vpřed, pohled vzad, pohled vzhůru. Budeme se rozhodovat, ve kterém momentu záběr přerušíme: zda před prvním ohlédnutím, nebo dokonce během něho, či po něm, atd. V každé z variací vyzní dvojice poněkud jinak: Např. změnou záběru před ohlédnutím zdůrazníme divákovi, že muž má z pronásledovatele strach ap. Za určitých okolností vyvoláme komický dojem, spojíme-li záběry v momentu ohlédnutí se, nebo tak, že první ohlédnutí necháme v prvním záběru /vzdálenějším/ a druhé až v následujícím záběru - bližším - kdy se projeví mužova roztržitost. Na účín bude mít vliv to, že muž dvakrát po sobě a vždy v jiném zdůraznění otáčí hlavu.

Představme si tento výjev:

Kolem velkého stolu sedí lidé, patrně delegáti na schůzi. V čele sedí předseda. Ten po chvíli vstane a začne mluvit.

Natočíme tuto akci ve dvou záběrech: v -C- ukážeme sedící delegáty i předsedu, který povstane a začne mluvit. V záběru -PD- předseda sedí, zakrátko vstane a začne mluvit. Nyní uvažujte:

1. Jaké důvody mohly vést režiséra k tomu, aby tuto akci vyjádřil ve dvou záběrech?
2. Proč ji vyjadřuje nejprve v -C- a pak v -PD-?
3. Popište různé alternativy povstání: např. předseda váhá, stále váhá, již chce povstat, nepovstane a náhle se vymrští a začne mluvit. Přerušíme první záběr před

prudkým povstáním nebo až po něm, či - dávejte pozor - během něho? Jak bude taková vazba působit?

4. Natočíte druhý záběr poněkud z nadhledu, takže budete muset se stávajícím panorámovat? Jaké možnosti vám tím vzniknou? Postavíte kameru do mírného podhledu? Co z toho vyplýne?
5. Představte si, že druhý záběr začne podhledem na prázdnou stěnu. Před stěnu se zdo-la vsune řečnickova hlava a hrud. Lze využít momentu, kdy divák uvidí prázdnou stěnu? Jak osvětlíte stěnu? Nemohl by na stěně viset obraz? Jaký?
6. Jaké záměry by se lépe realizovaly, kdybyste obrátili úhly záběrů: první záběr by byl -PD-, druhý -PC- nebo -C-?

Vazba panorámy a jízdy

Panoramatické záběry natáčíme vždy tak, že kamera je na začátku v klidu, pak se rozjede a před ukončením záběru se opět zastaví /výjimečně při reportážním natáčení začíná někdy kameraman pohybovat kamerou hned od počátku. Zastavit panorámu musí však vždy!/. Např. sledujeme ze strany auto jedoucí po silnici. Začneme točit dříve než auto vjede do záběru. Jakmile je asi uprostřed záběru, začneme volně panorámovat a držíme je stále na stejném místě /nepředbízíme je, ani se za ním neopozdujeme/. Auto zajíždí do lesíka. Před lesíkem panorámu zastavíme a necháme auto vyjet. Podobně je tomu, sledujeme-li pohybující se předmět jízdou podél. /Většinou dáváme přednost panorámě, při níž otáčíme kamerou odleva doprava - od kameramana - nebo jedeme s kamerou odleva doprava. Pravděpodobně proto, že lidé jsou zvyklí číst odleva doprava. Ovšem, vede-li nás pohybující se předmět, panoramujeme i odprava doleva - např. stojíme-li uprostřed stadionu a sledujeme-li běžce, panoramujeme odprava doleva, protože na stadionu se běhá proti směru hodinových ručiček/.

Klidové momenty panorámy mají velký skladebný význam. Např. na začátku panorámy vidíme roztroušené městské domy. Mezi domy jsou neupravené trávníky. Panoráma začne. Ukazuje stále hustší a hustší domy, výstavné velkoměstské, pak menší továrny, pak nějaké velké budovy, pak řeku, opět záplavu domů a skončí pohledem na hrad. Trvá-li klidový stav na začátku určitou dobu, divák má dojem, že vidí okraj města. Zdá se mu, že je to malé město. Postupně se přesvědčuje, že město je veliké, rozlehlé. A nakonec zjistí, že je to město sídelní. Panoráma se musí zastavit proto, aby si na její poslední fázi shrnul divák vše, co během záběru viděl. Rovněž se musí zastavit proto, aby mohl na záběr navázat další záběr - většinou to bude záběr statický. Kdyby se panoráma nezastavila, divák by byl na počátku dalšího záběru vyveden ze soustředění.

V určitých případech lze panorámu již v pohybu začít. Téměř nikdy ji nelze pohybově skončit. Výjimku tvoří vazby, při nichž z panorámy určitého úhlu záběru přejde záběr do panorámy značně odlišného úhlu záběru, při čemž pohybující se hlavní předmět zůstává týž.

Např. sledujeme-li běžce v -C- a změním záběr na -PD-. Takové panorámy se váží, zvláště udržíme-li v obou záběrech běžce uprostřed plochy snímku.

V jiných případech - jde-li o přibližně stejné úhly - lze vázat dvě panorámy jen zdůvodňuje-li to změna předmětné náplně a je-li mezi nimi dosti dlouhý statický moment. Panorámy jdoucí proti sobě lze stěží vázat, ani jsou-li mezi nimi delší klidové momenty. Panorámy lze vázat prolnutím /stejnou/, nebo přirozenou stíračkou

/stromem v popředí ap./ kdy ze dvou pracovních záběrů vytvoříme jeden skladebný.

Podobná vazebná pravidla platí o jízdách jak podél, tak vpřed a vzad. Platí stejně pro filmové jako pro televizní snímání a vazbu záběrů.

Vcházení a vycházení postav

Vycházení a vcházení postav je ve filmu složitější a jemnější otázkou než na divadle. Ve filmu nemusí postavy tak často vcházet či vycházet jako na divadle. Do divadelního jeviště, které je značně neměnné, je třeba zavést mnoho postav a jiné vést. Film, který má velikou možnost změny prostředí, může rozehrávat a rozvádět děj více do šíře, extenzivněji než divadlo. To samo již dává možnost svobodněji aranžovat postavy v dějištích a nechávat je vcházet jen je-li k tomu závažná dramaturgická příčina. Jiný důvod toho, že na divadle je nutné řešit příchody a odchody postav jinak než ve filmu: film je schopen a také nucen vykreslit prostředí, v němž se děj odehrává, mnohem přesněji, jemněji, podrobněji i pružněji vzhledem k dějové náplni a ke smyslu děje, než divadlo. Např. ve filmu je nutné vykreslit pokoj tak přesně a do takových podrobností, že divák z vizuálního podání pokoje pozná nejen vkus postavy, která v něm žije, nýbrž i její náladu, její charakter, atd.

Proto ve filmu tak mnoho záleží na tom, aby pokoj, byt byl "zabydlen", aby nebyl jen neutrální krabice, v níž se odehrává nějaká akce. Proto lze říci, že filmové postavy jsou vždy součástí prostředí, i když v něm nejsou tělesně přítomny. Vztahy mezi prostředím a jeho částicemi /věcmi a postavami/ jsou ve filmu vždy těsnější a jemnější, než na divadle. Proto se režiséři zhusta vyhýbají tomu nechávat postávat, do dějiště vcházet nebo z něj vycházet. Velmi často řeší režisér "nástup" postav tak, že otvírá dějiště, v němž již postavy jednají a uzavírají je za přítomnosti postav /roztemněním a zatemněním/. Jiný příznačný způsob uvedení postav do dějiště: film začíná několika pohledy na liduprázdnou krajinu. Záběry se vzájemně prolínají. Konečně se prolne záběr krajiny současně s postavami /prostudujte z tohoto hlediska úvod filmu "Bouře nad Asíí" a uvedení do tábo-
ra partyzánů v horách z téhož filmu/.

Jiné řešení: záběr začíná pohledem z otevřeného okna. Slyšíme hluk ulice. Kamera odjíždí pozpátku do místnosti. Jak se vzdaluje od okna, slábne hluk ulice a zvolna zesiluje poměrně tichý zpěv ženy. Když dojedeme až na konec místnosti, setkáme se zde se ženou, která uklízí a prozpěvuje si. Prostřednictvím zpěvu je tedy žena přítomna v záběru téměř od začátku.

Ve filmu se obvykle režisér nezdržuje tím, aby sledoval postavu, jak přechází prostor mezi dvěma dějišti /mezi dvěma byty ve městě, mezi městy, atd./, není-li k tomu dramaturgický zákrok. Ukáže postavu jak vychází z pokoje, nebo dokonce již ve vzdáleném bytě sedí ap. Vzpomeňme filmu "Rio Escondido": učitelka nasedá do vlaku, vlak se dá do pohybu /zprava doleva od diváka/ a když vyjede, učitelka stojí na druhé straně vlaku. Je však již daleko od měst, na venkově.

Mluvili jsme dosud o řešení vstupů a odchodů ze záběrů na rozmezí dvou obrazů, výjevů ap. Jak je tomu mezi sousedícími záběry, které na sebe těsně navazují? V jednom záběru postava vychází, v následujícím, který ukazuje jinou část téhož prostředí, vchází. Je vždy třeba necnat postavu vyjít a vejít? Není to za všech okolností nutné. Postava vstává a směřuje ke dveřím. Chceme-li urychlit průběh dění, nenecháme postavu vyjít ze dveří. Divákovi stačí jistota, že postava vyjde. Na vlastním odchodu

nebude nic zajímavého. Skončíme záběr dřív, než její postava opustí /postavu opustíme několik okének před rámcem záběru, nebo těsně u rámu, někdy ve chvíli, kdy postava je již z části v rámu záběru/. Další záběr může začít i tak, že vcházející postava bude již na krok v záběru.

Poznatky o vycházení a vcházení postav do záběrů platí v podstatě stejně ve filmu jako v televizi.

Říkám v podstatě, protože určité odchylky přece jen jsou. Předně: jde-li o specifické televizní útvary, to je o přímo vysílaná díla, lze těžko ovládat v každé situaci a do všech jemností vzdálenosti vcházejících nebo vycházejících postav do rámu záběru. Z toho plyne, že se televizní autoři nemohou na jejich účín tak spoléhat jako filmoví autoři.

Za druhé: v televizi nevnímá divák jemné úpravy v zobrazovaném prostoru tak citlivě jako divák v kině. Důvodem toho je, že v kinu, před plátnem se divák začne velmi brzy cítit u v n i t ě dramatického prostoru. Reaguje tudíž jak na jeho změny, tak na dění v něm, jakoby splutvořil jeho náplň a jakoby byl přímo částí jeho existence.

Naproti tomu před televizní obrazovkou divák většinou na prostor nahlíží z vnějšku. Zdá se mu - pod vlivem malého úhlu zoru na obrazovku - že prostor je menší než v kině a vůbec než jakýkoli normální prostor, v němž by mohl žít. Vnímá jej globálně, ať jde o záběry částí či celků. Filmový divák na rozdíl od toho vnímá prostor snadněji po částech a v jeho částech než celkově, globálně.

To je druhý důvod proč televizní autoři nemohou očekávat od drobných úprav odhodů a příchodů postav zvláštní účín.

Vztah postav a prostředí je v televizi velmi odlišný od filmového. Ve filmu lze velmi snadno a účinně vyjádřit povahu a náladu postavy zobrazením prostředí. Filmové dílo nebo nějaká jeho část může začínat takto:

D-: Kytice polního kvítí. Pomalý odjezd zpět do nitra pokoje. Objevujeme i jiné kytice nebo jednotlivé květiny. I na obraze na stěně je květina.

V kinu vyvolá tento úvod v divácích určitou náladu chvíle. Vyvolá v něm i citové obrysy povahy postavy nebo postav, které v pokoji bydlí. Postava vstoupí do pokoje teprve po této introdukci. Divák hledá v jejích činech i gestech rysy charakteru a stavu mysli, jejichž postavu si již vytvořil. Buďto je nalézá a obraz charakteru a nálady postavy se tedy zesiluje, nebo je nenalézá a dojem z rozdílu povahy a nálady postavy a rázu místnosti vystoupí v jeho vědomí velmi silně.

V televizi není takový postup zdaleka tak účinný. Většinou by se vůbec minul účínem - zvláště citovým. V televizním obraze "prochází proud opačně": od postav na prostředí. Charakter, jednání a nálada postavy, jež divák před obrazovkou poznává, vrhá charakteristické osvětlení na věci kolem postavy. Pomáhá je identifikovat i rysuje jejich účel v dané situaci.

Na televizní obrazovce by snímek kytice nebo kytic bez postavy, zvláště kdyby byl v úvodu díla, mnoho divákovi neříkal. Každý úvod v televizi, ať úvod díla nebo části, má vykonávat dramatická postava. Teprve když divák poznal její povahu a náladu, začíná chápat smysl dalšího dění a také smysl, význam i ladění věcí. Tím, že u r - č i t á postava vezme do ruky květinu, květina nabude smyslu a živosti. V televizním díle vyzařuje částice postavy svou povahou na věcné části v prostředí, "rozžíná je". Od nich se částice vracejí zpět k postavě. Ve filmu je tomu naopak.

To je třetí důvod proč jemné utváření odchodů a příchodů postav nemá tak přesný účín na televizního jako na filmového diváka v kinu /zdůrazňuji v kinu, protože film promítaný doma nebo prostřednictvím televize má jiný účín, než je-li promítán v prostředí, do něhož patří, tedy v sále kina, naplněného diváky/.

Režisér a střiháč si musí uvědomovat, že prodloužení snímku prostředí, z něhož nějaká postava vyšla, má dramatický význam. Zůstane-li pokoj na chvíli prázdný, vyvolává snímek v divákovi např. dojem důrazu na tento objekt. Může vzbudit dojem opuštěnosti: postava odešla, opustila navždy domov.

Kdyby se protáhl záběr na dveře, které za sebou postava zavřela, mohl by vzniknout dojem, že se dveře znovu, překvapivě otevrou. Nebo, že se za dveřmi něco velmi závažného odehrává. Prodloužením záběru může rovněž vzniknout dojem doznění, tedy zakončení určité stati díla, atd.

Ve filmu i v televizi dlužno dbát na vypracování odchodů a příchodů, ač jak jsme řekli, tyto drobné formy nemají v televizi tak výrazný vliv na diváka, jako při vnímání filmu v kinu.

Ovšem ve filmu i v televizi mají značný vliv na obraz času a prostoru. Tu nesmírně záleží na tom, zda postava opustí záběr před jeho skončením a v jaké lhůtě, či zda při skončení záběrů zůstává postava ještě v prostoru dějiště.

Vyjádřit prostor a čas

Nejprve dlužno promluvit o uměleckém nebo publicistickém obrazu času a prostoru. V těchto pojmech dochází k mnoha nepřesnostem, zvláště mluví-li se o reálném a dramatickém času.

Za dramatický čas považujeme onen výsek vývoje jevu /dramatu, ale také dokumentu objektivní jednorázové skutečnosti v publicistickém účle/, v němž jev vznikl, přeměňoval se a dospěl k novému, vyššímu stavu. V dramatu se může událost odehrát v několika hodinách, dnech nebo rocích. Není však důvodů proč by se rovněž nemohla odehrát v několika minutách či vteřinách. To je ideální, nicméně reálný časový /a /a s ním ovšem i prostorový/ rozměr díla. Určujeme jej ve vztahu v podobnosti, v analogii ke "všednímu času" lidí, to je k časovému rozměru, určovanému, nebo lépe, spoluurčovanému tzv. astronomickým časem, jež užíváme v běžné praxi.

Říkáme tedy, že "drama určitých postav se odehrálo během roku". Toto určení, analogické s "všedním" časovým rozměrem, má pro účín díla /uměleckého i publicistického/ značný význam.

Reálným časem jmenujeme lhůtu, v níž objektivní dramatické dílo proběhlo před smysly diváka. Tedy např. za půldruhé hodiny "všedního" času.

Tento reálný čas nemá pro diváka zásadní význam. Má význam jen příležitostný, zvyklostní nebo všedně organizační. Čínské hry trvají několik dní. Naše divadelní představení dvě až tři hodiny. Film většinou půldruhé hodiny. Televizní hra má trvat necelou hodinu.

Pro autory díla má však reálný čas praktický význam, konstrukční. Určí-li nějaké vnější okolnosti, že šot v týdeníku smí trvat minutu, je třeba do tohoto reálného času obraz skutečného času fotbalového zápasu vtěsnat, a to tak, aby b e z o h l e d u n a t o t o z k r á c e n í v z n i k l p r a v d i v ý

a p r a v d i v ě p ů s o b í c í o b r a z j e v u .

Je ovšem možné, že dokumentarista, nebo autor zobrazí fotbalový zápas tak, že reálné trvání díla překročí trvání zápasu ve skutečnosti. Požadavek pravdivosti a účinnosti platí stejně pro tento časově rozšířený útvar jako pro útvar časově zkrácený nebo pro útvar, jehož reálný čas se vyrovná trvání jevu ve skutečnosti.

Jde-li o dobré dílo nevnímá divák reálný čas, tedy objektivní trvání díla ve vztahu k ideálnímu času. Divák však může dílo nudit, protože je dlouhé. Jako dlouhé však může na diváka působit stejně dílo, které trvá deset minut nebo tři hodiny. Dobré dílo mu uplyne tak, že divák na chod svého "všedního" času ani nepomyslí.

Shoda, harmonie mezi reálnou délkou díla a "všedním", občanským časem závisí nejen na vnitřním vypracování díla, na tak zvané zajímavosti, nýbrž na požadavcích tématu a látky, v níž autoři téma vyjadřují. Každé téma a každá látka /někdy pohromadě, někdy každá z kategorií zvlášť/ má svůj požadavek na optimální reálný rozměr, tedy na nejvyhodnější trvání díla. Tento velmi jednoduše vyjádřený poznatek se však realizuje v praxi velmi složitě, protože při uskutečňování díla funguje neobyčejné množství nejrozmanitějších komponentů, které na sebe neustále vzájemně působí /např. již samo vizuální vyjádření podmiňuje určitou hustotu díla nebo jeho zředění. Divák vnímá dílo v plném zaujetí nebo s pocitem nudy. Podobně inscenace: např. film "Spanilá jízda" nebo "Ruský zázrak" by mohly být při zachování myšlenky i látky mnohem kratší a hutnější/.

Rozdělování problému času na čas dramatický a reálný je však značně nedostačující.

Autoru jde o z o b r a z e n í času a prostoru, tedy nikoli jen o redukci všedního času, v němž se běžné události měří, do zkráceného nebo zhuštěného času dramatu, díla.

Jde mu předně o t o v j a k é m č a s e v jakém trvání se ta či ona událost sběhla, event. v jakém čase se sběhly jednotlivé její části.

Zadruhé mu jde o t o, vyjádřit subjektivní vnímání času /a prostoru/ jednotlivých postav v různých situacích jejich života.

Nejprve k prvnímu problému.

Pojem času "vzniká pořádkem následnosti" jevů, resp. částic určitého jevu. "V pojmu času ... musí být definována následnost a současnost ... /topologie času/ a stanoveny časové míry /metrika času/". Viz V. Tlustý "Prostor a čas", Praha 1963, zvl. str. 100 a násl./

Autor díla nejprve vybere částice, které jev skládají. Dále je seřadí jak jdou za sebou, jak se podmiňují a příčinně váží /dodejme, že kauzální vázanost v dramate nebo i v publicistickém obraze je vždy irreverzibilní, tedy jednosměrná, neobrazitelná. V tom spočívá drtivost nutnosti postupu a výsledku vývoje jevu, tedy "osudu" postav/. Konečně stanoví v jakých časových rozměrech, lhůtách ty které částice na sebe kauzálně působí.

Tímto několikerým vzájemným svázáním díla vzniká v l a s t n í č a s dramatického jevu.

Tento čas se může lišit od času "všedního", "pozemského". Takovou paralelitu si lze již dnes prakticky představit: dosavadní kosmonauti "procházeli" dnem a nocí na zeměkouli přibližně během 90 minut. Sami však prožívali svůj "pozemský" čas nezměněně, takže pro ně byla noc za 12 hodin a po dalších 12 hodinách opět den.

Čas určitého dramatu - tedy vývoje - je dán o b j e k t i v n í m i fakty a je tudíž r e á l n ý , skutečný.

Je podmíněn tzv. h u s t o t o u dramatického díla, to je množstvím faktů vzájemně příčinně a jednosměrně spoutaných. Avšak je přímo závislý na hloubce ponoru do života.

V kapitole "Funkce záběru" v odstavci "Členění díla" jsme mluvili o tom, že dílo se nejen šíří, prodlužuje, vnějškově narůstá, tedy rozprostraňuje se, nýbrž že i roste do hloubky. Řekli jsme, že vnímající vniká postupně do "kosmických prostorů lidského světa".

Každým krokem do nitra jevu vstupuje dílo do nového "časového pásma". Příčiny a následky se stávají drobnějšími, jemnějšími, odpoutávají se od známých poměrů vnějšího, všedního života.

Přitom však - a to je důležité - vnímá divák tyto zobrazované pochody sice v jejich čase, ale současně ve svém běžném čase, ve svém pojetí času, které je zvyklostmi vymezeno astronomickými změnami i ovlivněno pochody biologickými a psychologickými. Vzniká napětí.

Toto napětí však může během vnímání za určitých okolností ustát. Jakoby se hranice mezi časem dramatického světa a světa diváka vygumovaly. Dochází pak k tomu, že divák vnímá čas a prostor zobrazení tak samozřejmě jako dění v běžné skutečnosti: dochází k z t o t o ž n ě n í časoprostoru dramatického a všedního.

To má však neblahé důsledky: po takovém zážitku divák vřazuje jevy dramatického časoprostorového rozměru do běžných souvislostí denního života bez "redukce". Samozřejmě, že jsou disproporční, neodpovídají skutečnosti. Divák je však pojímá jako normální.

Tak se zpřetrhává logické pouto mezi dílem a skutečností - mezi myšlenkou díla a jejími konkrétně historickými souvislostmi, v nichž vznikla. To je přímá cesta k naturalizmu: k nehistorickému nebo historicky deformovanému přenášení zobrazovaných jevů do životní praxe a sociálního kontextu.

Z toho plyne: autorům musí vždy jít o to, aby mezi dramatickým časem ať je jakkoli redukován a mezi všedním, "občanským" časem a tudíž i historickou přítomností diváka neustále existovalo napětí, nepřekročitelný, nezrušitelný prah, který způsobí, že divák, vnášeje zážitky z díla do své životní zkušenosti a praxe, je musí zpětně "redukovat" do lidského, občanského časoprostoru.

Při každém zobrazujícím estetickém díle - ať uměleckém či publicistickém - dochází k této časové distorzi bez ohledu na to, vstupuje-li dílo více či méně hluboko do životní problematiky. Avšak zanedbá-li či potlačí autor "redukční stimulátor", který podmiňuje převod času dramatického v "občanský" při díle hlubokém, dopustí se mnohem závažnějších chyb, než při díle méně hlubokém, protože následky ztotožnění obou časů při díle, pronikajícím do hloubky problematiky, jsou pro život diváka a společnosti nesmírně bolestivé. /Tento problém je velmi názorný u reportážního šotu: čím je kratší vůči události, již zobrazuje, tím musí vyvolávat v divákovi větší napětí mezi pojmáním času obrazu události a divákovým občanským časem. Nedocílí-li autor takového napětí, pak jednodominutový šot např. fotbalového zápasu, není divákovi srozumitelný a užitečný. Čím je reportáž delší, tím se v ní může vztah jejího času a divákova času stávat méně nápadný: divák má dostatek látky, aby sám pochopil, oč při zápase šlo a tudíž si dovede i jeho zachycení převést snadno do "normálních" časových poměrů. Při přímo vysílané televizní reportáži pak dospívá poměr času obrazu

a času divákova k nulté hodnotě - jsou totožné/.

Tolik o vlastním času díla, který je reálný a je vázán na objektivní skutečnosti a dění v obraze.

Řekli jsme, že druhou starostí autora je zobrazit subjektivní čas postav. V subjektivním čase, to je v pocitu časové lhůty, v níž se něco odehraje, nerozhodují jednotlivé části jevu samy o sobě, nýbrž ve vztahu k psychologii postavy. V odrazu skutečnosti ve vědomí postavy vzniká často destrukce onoho časového pletiva, které odpovídá vztahu člověka k normálním poměrům a pojmání časoprostoru.

Odlišnost časového pocitu si člověk uvědomuje vždy vůči normálnímu pojmání času.

Řekněme, že v díle jde o postavu, která je obrazem lidí, myslících celý den jen na jídlo. Mají při tom možnost jíst jen ráno, **v poledne a večer**.

Takové postavě se za určitých okolností zdá, že lhůta mezi snídaní a obědem je nekonečně dlouhá. Za jiných okolností se může zdát, že uplyne velmi rychle. Při tom nezáleží jen zda má mezi snídaní a obědem co dělat či ne.

Spěchajícímu člověku se zdá čekání na tramvaj nekonečné. Člověku, který jde do nemocnice na operaci se zase naopak zdá, že tramvaj jede velmi rychle. Atd.

V díle je nutno vyjadřovat i tento subjektivní čas a prostor, ovšem ve vhodných chvílích. Při zobrazování subjektivního časoprostoru nezáleží na tom, v jakém "redukčním měřítku" je dramatický čas díla. Ať je čas díla jakkoli odlišný od času normálního, subjektivní pocit času a prostoru vzniká vždy z neshody s časem normálním. Zavádění obrazu subjektivního času tedy nepřímou, ale vtíravě připomíná divákovi měřítka běžného času, přivádí jej na všední časoprostorovou hladinu, což jak jsme si řekli, je pro užítost tedy pravdivost díla, bezpodmínečně nutné.

Filmovým, divadelním nebo televizním dramatem lze např. vyjádřit výsek života postav, který trvá v běžném životě hodinu /drama samo se realizuje v televizi, řekněme, rovněž hodinu, ve filmu půl druhé hodiny, na jevišti dvě až dvě a půl hodiny/. To znamená, že drama spustí velmi hluboko sondu do životní problematiky.

Čas tohoto dramatu bude tedy patrně velmi odlišný od časové soustavy běžného života lidí.

V tomto dramatu pak mohou jednotlivé postavy v různých situacích prožívat normální lidský čas /a prostor/ různě: může se jim jevit zrychlený nebo zvolněný.

V každém cíle, zvláště pak v díle uměleckém, vystupují obě časová pojetí, přičemž dramatický, tedy "redukovaný" čas je jednotný /v celém díle a v určitých jeho částech/, kdežto čas subjektivní je jen občasné.

Stříhová skladba má na vyjádření obou časů zásadní vliv. Pokud jde o elementární vyjádření času a prostoru v celém díle i v jednotlivých úsecích - ať je stupeň "redukce" jakýkoli - má na ně velký vliv způsob, jakým necháváme postavy vycházet ze záběrů a vstupovat do nich.

Představme si tento výjev: muž sedí v pozadí pokoje. Na protější straně pokoje jsou dveře na chodbu /pro jednoduchost je necháme otevřené/. Proti těmto dveřím jsou hlavní dveře z chodby bytu na schodiště domu. Muž sedí a čte. Zaslechne zvonek u dveří. Vstane, jde ke dveřím, otevře - přivítá návštěvu.

Mužovu chůzi vyjádříme dvěma záběry. V jednom muž po zaslechnutí zvonku vstane a kráčí pokojem směrem k chodbě, ve druhém přichází na chodbu a otvírá dveře.

Režisér se rozhodl, že nebude muže sledovat po celou dobu jeho chůze. Určitou část chůze vynechá. Je možné onu část vynechat vizuálně i auditivně, je možné ji vynechat jen vizuálně. Skladba záběrů však musí zobrazit čas, kterého bylo třeba, aby muž prošel tou částí prostoru, již nevidíme /mezi dvěma záběry/. Vynecháním určité části chůze nedocílujeme jen, jak se říká "zkrácení času", ale můžeme jím zdůraznit její charakter i vnitřní náplň akce.

Uveďme několik způsobů vazby takové dvojice záběrů:

V prvním záběru budeme sledovat muže, který vstal z křesla a kráčí do chodby. Asi v druhé třetině pokoje muž vyjde ze záběru. Záběr prázdné místnosti však nepřerušíme. Další záběr ukazuje chodbu mezi výchoodem z pokoje a dveřmi do bytu. Zprvu je chodba prázdná, po krátké chvíli do ní muž vstupuje /jde stejně rychle jako v předchozím záběru/, kráčí ke dveřím, otevírá je atd. Takto natočené záběry můžeme různě vázat. Vždy nám půjde o to, abychom divákovu představu, lépe jeho cítění prostoru, neporušili. Divák cítí, jak je asi velká vzdálenost od místa, kde vyšel muž v prvním záběru z plátna a místem, na němž se poprvé objeví ve druhém záběru. Vnímá rovněž rychlost chůze a tak odhadne přibližně dobu, po níž půjde muž mezi dvěma krajními body, tedy prostorem, který divák nevidí /divákův pocit času je určen předchozím zobrazováním časoprostoru/.

Tuto časoprostorovou hodnotu můžeme vyjádřit různými způsoby: muž vyjde z prvního záběru, záběr krátce trvá. Na začátku druhého záběru je chodba chvíli rovněž prázdná, než do ní muž vstoupí. Jiná možnost: muž vyjde ze záběru, záběr ihned skončí. Druhý záběr začíná prázdnou chodbou - chodba je nyní déle prázdná než v předchozím případě. Proč asi? Řekněme proto, aby divák viděl dveře do bytu, za nimiž stojí neznámý návštěvník. Divák je tímto pohledem vzrušen. Režisér zdůrazňuje význam návštěvy.

Jiný způsob: po odchodu muže z prvního záběru zůstane pokoj prázdný déle, než v prvním případě. Druhý záběr začíná až když muž do něj vstupuje. Režisér a střiháč volí tento způsob např. tehdy, chtějí-li zdůraznit, že pokoj se stane dějištěm velmi významného setkání, možná i utkání. Režisér se může snažit touto skladbou zvýšit divákův zájem o návštěvu: divák by rád přichozícího co nejdříve spatřil. Režisér ho zdržuje v pokoji, takže divák má obavu, že návštěvníka tak hned nespatří. Režisér může touto skladbou divákovi připomenout, že pokoj byl již svědkem podobné návštěvy - možná radostnější než bude nyní, atd.

Střiháč nemusí nechat muže vyjít ze záběru nebo vcházet do dalšího. Tím dodá ději zdánlivé rychlosti, spěšnosti. Nenechá-li muže zcela vyjít, bude se zdát v následujícím záběru - který bude muset začít delším pohledem na prázdnou chodbu - že muž nepřichází včas, divák se stane netrpělivým. Nenechá-li muže vyjít a po příslušném záběru uvede druhý záběr, do něhož muž právě vkročil, bude mít divák dojem, že muž je hnán vnitřním nepokojem ke dveřím.

Trvání mužovy nepřítomnosti lze však o poznání prodloužit nebo zkrátit k divákově časoprostorové představě. Prodloužíme-li je, divák bude mít o muže obavy: Nezaváhal? Nerozhodl se, že nepůjde muži otevřít? Dojem bude tím silnější, čím bude jasnější, že muž má z návštěvníka strach: Zkrátí-li se o poznání čas trvání mužovy nepřítomnosti, divák nebude mít dojem, že si muž pospíšil - vždyť kráčí stejně rychle jako prve - nýbrž, že je hnán vnitřní netrpělivostí ke dveřím.

V uvedeném příkladu šlo o poměrně velkou vzdálenost mezi křeslem, v němž muž seděl a dveřmi do bytu. Představme si však, že se nějaká akce odehrává v dosti malém pokoji. Např. muž sedí v křesle a čte. Zazvoní telefon, který je u protější stěny

malého pokoje. Muž vstane a jde k telefonu. Tuto akci vyjádříme dvěma záběry.

První záběr bude zabírat muže tak, že telefon bude téměř v zádech diváka. Muž povstane a půjde proto přibližně proti divákovi. Půjde, řekněme, doleva, obejde stůl, z něhož část vidíme a vyjde po levé straně diváka. Druhý záběr bude téměř protipohled na telefon /ovšem kamera bude stát na téže straně "osy"/. Postava vejde zprava od diváka. Při vazbě těchto dvou záběrů budeme muset dobře dbát na to, aby muž byl ve správné vzdálenosti od telefonu. Řekněme, že skončíme první záběr dříve než muž z něj vyjde. Muže opustíme někde u stolu. Další záběr začne tak, že muž bude již v záběru. Bude na druhé straně záběru jak jsme řekli: musí však jít ještě kolem stolu. Protože se zorný bod divákův radikálně změnil, budeme muset patrně zkusmo upravit vazbu tak, aby se divákovi nezdálo, že muž ustoupil na začátku druhého záběru o něco zpět. Velmi pravděpodobně bude muset být muž o něco dál na své cestě, než by podle mechanické úvahy měl být.

Jiná variace - Druhý záběr bude blízký -PD- na telefon. Chceme-li vyjádřit, že muž váhá, má-li k telefonu jít, že má strach ap., můžeme první záběr skončit dříve než muž opustí záběr. Na začátku druhého záběru vidíme jen telefon /slyšíme, že znovu zvoní/. Po chvíli se objeví mužova ruka a snímá sluchátko. Prodloužíme-li o poznání dobu, za níž se ruka objeví u telefonu, vyvoláme v divákovi dojem vnitřních mužových rozpaků nebo strachu. Bylo by ovšem třeba, aby herec vyjádřil váhavým pohybem ruky stav své postavy /popřípadě, aby kameraman navodil náladu osvětlením, atd./. Kdyby nešlo režisérovi o to, vyjádřit vnitřní stav postavy, nebo náplň situace /zavolání bude nepříjemné ap./, nebylo by třeba natáčet v poměrně malé místnosti takovou akci ve dvou záběrech.

Má-li mít skladba, při níž využíváme divákovy představy času a prostoru úspěch, je ovšem třeba předem prostor, v němž se akce odehrává tak vyjádřit, aby divák vzdálenosti cítil, a aby si je dobře uvědomoval. To je základní s t a v e b n á podmínka. Víme, že ve filmu lze znázornit velikost prostoru dvěma způsoby: d e d u k t i v n ě nebo i n d u k t i v n ě . Deduktivní způsob spočívá v tom, že nejprve divákovi ukážeme výrazně prostor pokud možno úplný, tedy v -C- a teprve pak od tohoto snímku odvozujeme dílčí pohledy na části prostoru. Induktivně vyvoláme představu prostoru tak, že volíme soustavu dílčích pohledů na části daného prostoru a divák z této mozaiky vytvoří souhrnnou představu prostoru /nakonec ji lze utvrdit celkovým pohledem/.

Nezná-li divák předem prostor, nelze ho pochopitelně využívat k efektům, o nichž jsme mluvili. Současně se však v divákově vědomí ani záběry n e v á ž í , neví-li kde se kdy nalézá, jak je daleko od orientačního bodu, který viděl v minulém záběru, atd.

Promluvme si ještě o jedné skladebné možnosti. Představme si tento výjev: jsme na nádraží. Žena sleduje rozjíždějící se vlak, v němž odjíždí muž, s nímž se přišla rozloučit. Závěr výjevu ukážeme ve třech záběrech:

V prvním záběru vidíme rozjíždějící se vlak, zvláště pak muže, který je vyklopen z okénka a mává.

Ve druhém záběru - téměř protipohledu - vidíme jen ženu, sledující zrakem odjíždějícího muže.

Ve třetím záběru vidíme odjíždějící vlak.

Je pochopitelné, že na začátku třetího záběru bude vlak dál, než byl na konci prvního záběru. Jak určíme vzdálenost vlaku na začátku třetího záběru?

Řekněme, že jsme natočili odjezd vlaku v jediném záběru. Z tohoto pracovního záběru vytvoříme dva skladebné. Střední část pracovního záběru vyjmeme. Nahradíme ji záběrem na ženu. Bude vyjmutá část pracovního záběru nutně stejně dlouhá, jako záběr vložený?

Nikoli, nebude. Délku vyjmutého záběru, resp. místo, na němž bude vlak na začátku třetího /skladebného/ záběru určíme podle náplně záběru druhého - náplně vnější i vnitřní.

Nejprve si dejme jinou možnost: žena ve chvíli, kdy se na ni díváme, zvedne ruku s jablkem k ústům, kousne do jablka a ruku s jablkem opět spustí. To je vnější náplň záběru. Její trvání je určeno objektivně /s výhradou, že režisér řekl představitelce, aby akci provedla rychleji nebo pomaleji/. Kdyby byl odjíždějící vlak zachycen v rovině, kolmé na osu objektivu, pak by se p r a v d ě p o d b n ě v tomto případě rovnala délka vloženého záběru délce vystřižené části pracovního záběru vlaku. Takto však vlak natočit nelze /byl by na plátně velmi krátce a byl by nezřetelný/: takový postoj k odjíždějícímu vlaku by ostatně nebyl ani výrazný. Natočíme jistě vlak tak, aby odjížděl do dálky v diagonále /přibližně/. Z perspektivního zkreslení, takto vzniklého, vyplývá, že se délka druhého záběru a vystřižené části nemohou shodovat. Střihač určí tedy vzdálenost mezi místem, v němž je vlak na konci prvního záběru a místem, v němž je na začátku třetího záběru - podle citu, pro nějž je určující znalost rychlosti vlaku /rychlost rozjíždějícího se vlaku se zvyšuje /! a trvání ženiny akce s jablkem.

Vraťme se však k prvnímu příkladu: žena se jen dívá. Nemusí se ani příliš otáčet za vlakem, může stát tak, že vlak sleduje bez hnutí. Kde najde střihač druhou míru /druhou souřadnici/ pro určení vzdálenosti vlaku?

Jedině ve vnitřním významu druhého záběru. Žena se mužovým odjezdem trápí, Divák cítí tíži chvíle. Vlak bude patrně o něco dál než by měl podle fyzikálních zákonů být. Divák si z toho, že vlak spatří dál zpětně uvědomí, že žena v té chvíli prožila hluboký citový zážitek. Současně bude mít divák pocit, který má v dané situaci i žena: vlak odjíždí /zdánlivě/ příliš rychle /subjektivní pociťování časoprostoru/.

Pro ženu je mužův odjezd ulehčením. Přišla se s ním rozloučit jen ze slušnosti. Při odjezdu vlaku neprožívá žádný hluboký cit. V takovém případě lze umístit vlak v třetím záběru asi do vzdálenosti, která odpovídá skutečnosti - reálnému času, v němž divák sledoval ženu.

Třetí možnost: žena je ráda, že muž odjíždí. Nedává mu to však najevo, předstírá zármutek. V takovém případě by bylo m o ž n ě , aby vlak na začátku třetího záběru byl o poznání blíže, než divák očekává. Vyvolali bychom dojem, že žena má pocit, jakoby vlak a muž neodjížděli dost rychle. Samozřejmě, k takové skladbě je třeba vyřešit náplně záběrů i ostatními výrazovými prostředky tak, aby divák věděl o čde a mohl situaci procítit. Kdybychom toho nedocílili jinými prostředky, skladba by na vyvolání takové reakce i diváků sama nestačila a důsledek toho by byl, že by se závěry nevázaly.

Způsoby vyjádření času a prostoru i jejich modulace, jmenované na začátku odstavce, lze vyjádřit stejně ve filmu jako v televizi /i když při živém vysílání je to značně riskantní podnikání/. Avšak "umělé" vytváření obrazu vnitřního stavu postavy či postav záměrným prodlužováním jednoho záběru i záběru následujícího není v živém televizním vysílání možné.

Je to opět o důkaz víc, jak televize lpí na struktuře snímané skutečnosti i toho, že v televizi nemůže kamera a skladba odnímat snímek jeho originálu a volně jej

zpracovávat ve svých mlýnech.

Opět mnohého napadne, že televize je chudý příbuzný filmu. A opět si nutno uvědomit, že výrazové bohatství tvůrčího oboru se neměří prostředky, které má obor společně s jiným oborem, nýbrž vlastními možnostmi vyjádření a působení, schopnými svým způsobem, ale stejně intenzivně jako jiné obory vyjádřit umělecké nebo publicistické záměry. Pro televizi dlužno volit takové látky, které jsou plně vyjádřitelné televizními prostředky a nikoli po staru nebo podle zvyku - látky, které jsou vhodné pro filmování /filmové vyjádření/.

Dalo by se namítnout, že televizní realizace může užít některých specifických filmových výrazových postupů prostě tak, že do živého vysílání ze studia vloží filmové natočené výjevy, které ovšem vydává za televizní snímky.

Tato praxe, jak každý ví, existuje. Je však velmi závažná otázka, zda postupy tak výrazně filmové, jako je například záměrné porušování "časové perspektivy", o němž jsme se před chvílkou zmínili, je v televizním vnímání tak účinné, jako při vnímání v kinu: zda vůbec o tyto postupy diváci před obrazovkou stojí?

Již dnes lze říci, že jim nechybí - pokud autoři dobře využívají vlastní televizní specifiky: naopak mateřská znamení filmu, jež divák spíše tuší než rozpoznává, nejsou vždy televiznímu divákovi vítána.

Vyjádřit vnitřní pohnutku činu

Režisér natočil přibližně tento výjev: muž, který se chystá opustit byt /a ženu/, skládá šatstvo. Vstoupí žena. Omlouvá se, že se opozdila. Muž se zvolna otočí k ženě a řekne: "Rád bych věděl ... /pomlka/... máš ho skutečně ráda?" Po odmlčení pokračuje: "Měl jsem se zeptat dřív". Atd. Tato část je natočena ve třech záběrech. Záběr na muže, když řekne první dvě věty, pak záběr na ženu, která na ně reaguje a opět záběr na muže, který řekne druhou větu.

Střihač složil záběry tak, že po slově " ... ráda?" následoval ihned záběr na ženu, která se tvářila vážně a rozpačitě. Pak se objevil záběr na muže, který řekl: "Měl jsem ..." atd.

Tyto záběry se nevázaly. Nevázaly se proto, že pohnutka mužovy otázky nebyla divákovi jasná z krátkého momentu, který následoval po mužově otázce. Byly by se vázaly, kdyby po mužově otázce záběr ještě moment pokračoval. Divák by se byl vcítil do mužova vnitřního postoje a současně by v něm byla vzrostla touha spatřit ženinu reakci. Vazba záběrů se navrhaným způsobem provedla. Nyní se ještě nevázal druhý záběr s třetím. Důvodem opět bylo, že divák nebyl přímým svědkem pohnutky, která vedla muže k dovětku "Měl jsem se zeptat dřív". Muž jej vyslovil až když žena nebyla vidět. Správné by bylo, kdyby pohled na ženu vyjádřil divákovi vtíravě, že ženina nejistota donutila muže k dovětku /k poznání chyby/. Promluva "Měl jsem se zeptat dřív" měla začínat prvním slovem na záběru ženy.

Jiný příklad: Muž vstoupí do prázdného pokoje. Z předešlého víme, že mužova žena odešla. Muž tušil, že ho žena opustila. Nyní bloudí zrakem po pokoji. Nenechala žena pro něj nějaké sdělení? Konečně spatří na stole dopis. O dopise předem nevěděl. Přistoupí ke stolu a přečte dopis. Uvedme tři skladebné varianty na toto téma:

I. varianta

1. záběr: muž se rozhlíží opuštěným pokojem. Náhle spočine na něčem zrakem /věc je mimo záběr/. Muž chvíli váhá, pak se odhodlá a vykročí směrem, jímž se díval. Vyjde ze záběru. Záběr zůstane na okamžik prázdný.
2. " -PD-: muž stojí u stolu a již zvedá dopis, který ležel na stole. Začne jej číst, atd. ...

Pouze na konci prvního záběru zvýší divákovo napětí, zvýší jeho zájem o to, co se v zápětí stane. Skladbou přerušil stříhač násilně sledování pohybu /chůze/. Divák se setká s mužem již stojícím. Tím vznikne kontrast, který přiměje diváka, aby si dobře všiml mužovy reakce na nalezenou věc.

II. varianta

1. záběr: muž si prohlíží prázdný pokoj. Náhle utkví na něčem zrakem /věc je mimo záběr/ - záběr rychle skončíme.
2. " -D-: dopis na stole /záběr je tak řešen a tak dlouhý, aby zapůsobil jako akcent/.
3. " /jako 1./: muž ještě stojí. V zápětí vykročí, projde záběrem a vyjde /záběr chvíli pokračuje/.
4. " muž dočítá dopis /je to krátké sdělení/. Dopis na něj mocně zapůsobil. Dopis zvolna odkládá.

Vynechali jsme celou část akce, totiž nalezení dopisu a jeho čtení. Tím jsme postavili příkře proti sobě výraz mužovy tváře, když dopis patřil a když dopis přečetl. /Záběry 1. a 3. musí být ovšem tak řešeny, aby na diváka citově zapůsobily/.

III. varianta

1. záběr: muž se rozhlíží prázdným pokojem. Pak něco spatří a zaváhá /věc je mimo záběr/.
2. " -D-: Dopis na stole. Snímek chvíli běží. Pak se v záběru objeví ruka /chvějící se, váhající/ a dopis velmi zvolna zvedá ...

Toto řešení zdůrazní mužův vnitřní stav: bázeň z toho co se doví. Současně však zdůrazní úlohu dopisu a tudíž i jeho obsah. Mezi posledním řešením a dvěma předešlými je rozdíl: kdežto první dvě varianty vedly diváky především po linii muže, sledovaly především jeho vnitřní stav, třetí varianta zdůrazňuje linii ženy, její odchod.

Samozřejmě, že lze danou situaci vyřešit mnoha a mnoha jinými variantami. Uvedli jsme některé krajní.

Určení délky záběru

Délka některých záběrů je předem určena akcí, kterou zachycují. Záběr musí trvat tak dlouho, dokud v něm není akce nebo část akce dokončena. Délku takových záběrů stanoví režisér při natáčení. Je nutné, aby ji odhadoval skladebně, vzhledem k délkám sousedních záběrů.

Je však mnoho záběrů, jejichž délku spoluurčuje střiháč s režisérem a dokonce jsou i takové, jejichž délku určuje střiháč..

Základní hledisko pro určení délky záběrů je jeho srozumitelnost: Některé záběry pochopí divák rychleji než jiné. Zároveň je ovšem třeba uvažovat o tom, za jakou dobu divák záběr nejen pochopí a nejen se v něm orientuje, nýbrž i za jakou dobu se do něj může vcítit. Za jakou dobu v něm záběr vyvolá požadovanou emoci /v souhlase s náplní záběru a s jeho výtvarným řešením/.

Samozřejmě, že zde o srozumitelnosti a emotivnosti záběru nerozhoduje záběr nikdy sám, nýbrž vždy závěr v souvislosti s předchozími a následujícími záběry.

Uvažujme opět nejprve o krajním případě: určujeme délku prvního záběru, v němž není uzavřená akce - záběr ukazuje v -C- krajinu. /Záběr musí být tak dlouhý, aby si divák všiml toho co režisér potřebuje/. Někdy stačí, uvědomí-li si divák jen hlavní rysy krajiny - krajina je celkem plochá, je obklopena zalesněnými kopci, na rovině je obilí. Jindy půjde o to, aby si divák všiml poměrů kopců k rovině, poměru lesů k polím, nebo dokonce cesty, vinoucí se ve vzdálenějším lánu mezi poli.

Střiháč musí zvážit kompozici záběru. Za jakou dobu si divák všimne těchto podrobností? Jak ho vede výtvarné řešení k podrobnostem? Při určité kompozici se divák dostane rychleji od celkového vjemu k podrobnostem, při jiné pomaleji. Je zde však ještě emotivnost: režisér chce, aby divák pocítil svěžest jarního dne. I k tomuto dojmu se musí divák dopracovat.

Příliš krátký záběr - určitým způsobem komponovaný - dovolí divákovi přijmout záběr jen povrchově a povrchně. Příliš dlouhý záběr naopak diváka přiměje, aby si všiml podrobností, na nichž v dalším nezáleží. Jednou jsme ukončili záběr dřív než "dozrál", podruhé až když "přezrál". /Televizní vnímání vyžaduje jinak dlouhé trvání záběrů i jinou rychlost jejich střídání. Proto filmy promítané v televizi narážejí v divákově vjemu na určité potíže/.

Poprvé je dojem ze záběru syrový a příliš primitivní. Podruhé se záběr stane významově a citově nepřesný, složitý, rozplizlý. Podotkli jsme, že příklad je krajní.

Nejde-li o první záběr díla, je divákův citový i vjemový stav změněný: na začátku filmu divák neví nač se má soustředit, bloudí záběrem /současně je však velmi vnímavý a vše čeho si všimne si dobře zapamatuje/. Později jde již divák příměji za podrobnostmi, které mu pomohou vyznat se v postupu děje a rovněž jeho cit je již usměrněn. Proto se musí měnit nejen herecký výraz, nýbrž i výtvarná kompozice záběrů a tudíž i jejich délky.

Podobně je třeba přizpůsobit kritéria délek u záběrů, které jsou uvnitř soustavy bez dějových záběrů /líčení krajiny ap./.

Chce-li režisér zdůraznit např. cestu mezi poli, přibližuje se k ní od prvního záběru přes druhý a třetí. Přirozeně třetí záběr nebude již od diváka vyžadovat tak úsilovné orientace jako první. Bude moci být tedy /relativně/ krátký, protože divák cestu hned spatří a kromě toho předemětná náplň je na rozdíl od předešlých záběrů

prostší /ovšem o délce bude současně rozhodovat emotivnost a po případě začínající děj ap./.

Při určování délky záběrů musíme dbát na základní nasazené tempo, které pak určuje délkové hodnoty záběrů celé skupiny. Např. začínáme skupinu záběrů pohledem do krajiny přes nějakou postavu. Záběr necháme dosti dlouhý nejen z důvodů, které jsme právě vypočetli, nýbrž i proto, že hodláme vést celou tuto skupinu ve volném tempu. Délka záběru určí do značné míry i rychlost dalšího divákova vnímání. Proto další záběr nesmí být příliš krátký, i když je prostý /např. -PD- na rozhlízející se postavu/. Divák, zvyklý na volné vnímání z prvního záběru, by nestačil příliš krátký záběr, záběr by mu "utekl" dříve, než do něj vnikl. Totéž se týká dalších záběrů skupiny. Přirozeně, že lze tempo zrychlovat. Nelze je však zrychlovat skoky nebo je vést nepravdělně, hned rychle, hned pomalu.

Délka záběrů ve skladbě je ovšem hodnota relativní. Mluvíme-li o dvou záběrech jako o stejně dlouhých, neznamená to, že vždy stejně měří, že trvají stejně dlouho. Záběry mohou být různě dlouhé na míru a přece divák má dojem, že stejně dlouho trvají: jeden je složitější než druhý. Složitější bude víc měřit než prostší. Na diváka budou působit jako stejně dlouhé.

Naznačme si stručně, jak se určuje délka záběrů, v nichž probíhá akce. Řekněme, že natáčíme mladíka, který přistupuje k motocyklu, stojícímu na ulici, nasedá, zasunuje spínací klíček, startuje /dvakrát/ a rozjíždí se. Akci natočíme ve dvou záběrech. První bude -C-, v němž uvidíme kromě mladíka i okolí, tedy ruch na ulici. Druhý bude americký plán. V něm uvidíme podrobněji mladíkovy úkony a výraz jeho tváře. Půjde-li režisérovi o to, zdůraznit souvislost mladíkova počínání s ruchem na ulici, nechá první záběr co nejdelší. Půjde-li mu o to, aby ukázal, zda si mladík počíná obratně, či zda není na zacházení se strojem zvyklý, zda je klidný, nebo netrpělivý, atd., bude se snažit, aby druhý záběr byl co nejdelší.

Délka záběru často spoluurčuje sám smysl akce. Např. příslušník VB přichází do bytu. Otvírá mu žena. Příslušník jde s ní do pokoje, přiměje ji, aby usedla a opatrně jí sdělí, že se jejímu muži stala nehoda - smrtelně se zranil při jízdě na motocyklu. Po tomto sdělení uvedeme záběr na zdrcenou ženu. Nenecháme-li její dosti dlouhý - až nezvykle dlouhý - divákův vjem z ženiny reakce bude nepřesný, jak jsme již řekli, syrový, povrchový. Přetáhneme-li však délku záběru přes určitou míru, může se stát, že divák přestane ženě její zármutek věřit /za předpokladu, že herečka se správně vyjadřuje/: délka záběru ho bude přímo vybízet, aby zapochyboval o upřímnosti ženina zármutku /taková chyba se stala režiséru Brynychovi ve filmu "Žižkovská romance" s postavou číšnice/.

Z toho plyne naučení, jež naši filmoví, zvláště pak televizní režiséři zhusta zanedbávají: herecká akce a obrys i náplň postavy se neomezují na jeden vnější projev, byť byl sebenápadnější. Nejčastěji se za nosnou, určující páteř záběru považuje herecův výrok. Jakmile herec dořekne větu: "Tak já jdu", záběr skončí /ve filmu se přestane natéčet, v televizi se změní kamera/. Avšak obrys postavy, její náplň i objem situace sahá většinou dál, jako obrys a náplň lidského těla končí až na povrchu kůže a nikoli u kostí. Většinou je třeba, aby kamera ukázala ještě další herecův projev po poslední slabice, způsob, jímž se otočí a odchází, atd., někdy - a ne zřídka - ještě i zavírající se nebo již zavřené dveře - protože pohyb dveří je je s t ě s o u č á s t í dramatické postavy i situace. Může se ovšem i stát, že obrys a objem postavy nedosahuje až k poslední slabice či slovu. Záběr lze ukončit např. po slově "... já ..." a zařadit záběr na druhou postavu.

Najčastější chybou, zvláště televizních inscenací však bývá předčasné, mechanické zakončování záběrů hereckých nebo i jiných akcí. Někdy se stane, že dva záběry, oba skladebně správně vyřešené se neváží. Např.: po nějaké krizi se muž dívá na ženu tázavě, zkoumavě, v očekávání, že se situace změní. Po dosti dlouhém záběru na muže následuje záběr na ženu. Divák však není uspokojen, ač předešlý záběr byl právem dlouhý. Zkrátíme-li však záběr na muže, záběry se opět nebudou vázat. Divák má pocit, že nebyl připraven na nový záběr. Příčinou toho je, že akce muže není vypointována. Divák se nemá čeho chytit, nemá vodítko, podle něhož by mohl vycítit, že záběr dozrává, že by měl skončit. Takový záběr se neváže, ať je krátký či dlouhý. Je prostě prázdný, bezradný.

Ještě jeden příklad: dva reportéři natáčejí hokejový zápas. Jeden natočil útok hráče v -C-: hráč se obratně uvolnil, probojoval se k protivnickové brance, podal spoluhráči, ten mu vrátil a hráč vstřelil branku. Druhý reportér natočil touž akci v -D- /teleobjektivem/. V jakých délkách užije střiháč obou těchto záběrů? Musí si nejprve uvědomit, že každý ze záběrů vyjadřuje j i n é h l e d i s k o na akci. Jeden podtrhuje souhru, druhý vyzdvihuje obratnost jednoho z hráčů. Nyní musí střiháč uvážít, jaký je h l a v n í z á m ě r snímku či dané části snímku. Jde-li o to ukázat souhru, užije prvního záběru v co největší délce. Jde-li o to poukázat na zvlášť obratného jednotlivce, využije co nejvíce druhého záběru. Může se dokonce stát, že jednoho ze záběrů vůbec neužije, ač jsou oba stejně dobře a zajímavě natočeny.

/Uvažujte o řešení skladby a vazeb záměrů vzhledem k zobrazení prostoru i času i vnitřních pohnutek činů ve filmu Bressona: "K smrti odsouzený uprchl" - výjevy v těsné cele/.

Rozeznívání a doznívání záběrů

První záběr filmu: soumrak v krajině. Před pozadím v dáli kráčí zvolna postava, již stěží rozeznáváme. V tomto záběru si patrně divák nejprve všimne zcela věcně rázu krajiny a doby. V zápětí se bude dostávat do citové nálady podvečera. A teprve pak, pod clonou citového vztahu si bude přesněji všímat člověka. V divákově vjemu měl tedy záběr jakousi "předehru", rozezněl se. Při skladbě musí střiháč vždy na rozeznění záběru dbát. Jeho délku určí podle naplně a vyřešení záběru /optického i akustického/.

Na začátku filmu, dílu a jiné části se musí první záběr vždy rozeznívát, kdežto další nastupují již bez znatelného rozeznění /i když dramatické rozeznění filmu nebo dílu vytváří celá skupina záběrů/. Rozeznívá se i záběr, který začínal zdánlivě plnou akcí. Na konci filmu, nebo dílu záběr d o z n í v á .

Doznění je nesmírně důležitá součást filmové skladby. Záběr, který skončí bez doznění, může přímo zadusit divákův dojem z dílu nebo i z filmu. Může dokonce změnit i smysl výjevu. Např. v posledním záběru filmu odchází postava směrem od kamery do dálky. Po chvíli vyjde ze záběru. Záběr trvá. Vidíme v dálce vesničku s věží kostela, louky a blíže k nám řeku.

Kdyby záběr skončil současně s odchodem postavy ze záběru, divák by měl bezděčný dojem, že bude ještě pokračovat - ač předtím dobře cítil, že nastává konec. Bude-li záběr doznívát, bude se dojem z celého filmu "vsakovat" do krajiny, krajina

do sebe vstřebala osudy lidí, které jsme sledovali a jejichž osud jsme prožívali. Smysl filmu, který lze, dejme tomu, vyjádřit: "tak žijí lidé v této zemi" tímto vyzněním vynikne, uskuteční se, vyvrcholí. Kdyby záběr spáruvně nedozněl, oddělilo by se jednání postav od krajiny. Poslední, dlouze doznívající záběr filmu "Křižník Potěmkin" nejen říká, ale d o k a z u j e divákům, že revoluce v r. 1905 nebyla navždy poražena, že revoluční duch ruského proletariátu žije, a že dokonce zvítězí. Podobně doznívání posledního záběru filmu "Čapajev" - hladina řeky, která se uzavřela nad Čapajevem - vřeleňuje příběh jednoho hrdiny do hrdinské budoucnosti Sovětského svazu.

Doznění většinou prodlužuje snímek za hranici konkrétního děje. Divák se během něho přeladuje, buď aby spojil vše to co viděl až dosud s následující částí, nebo na konci díla se životem. Proto je třeba správně určit délku doznění. Záběr nesmí být skončen před dozněním. Nesmí však ani přezníť. Kdyby záběr trval příliš dlouho, divák by na něj začal nahlížet jako na samostatný snímek, běžící na plátně. "Vyšel" by z atmosféry díla do všedního života tak, že by se tomu, co na plátně vidí a viděl, odcizil. Film však musí na diváka působit tak, aby vešel do všedního, občanského života s k r z e film.

Rozeznění a doznění neužíváme jen na začátku a na konci delších děl nebo celého filmu. Rozeznít se musí i první záběr zcela malého, dílčího úseku děje a poslední záběr takového úseku musí doznít. V tom se činí neustále mnoho chyb. Režiséři nepočítají s rozezněním a dozněním a nevedou herce tak, aby se i jejich výkon rozezníval a dozníval. Kromě toho začínají natáčet záběr pozdě a příliš brzy jej končí - brzy říkají "stop!"

Krátké, ale účelné rozeznění malého úseku působí na diváka jako velké začáteční písmeno ve větě a doznění, jako tečka či středník. Podporuje členitost děje, což je pro účín filmu nesmírně důležité.

V televizi má nedodržování zásady doznění a rozeznění velmi vážné následky. Snad ještě závažnější než ve filmu. V kinu má divák většinou jen dojem neuspokojení, není-li doznění a rozeznění správně užito. Dovede si rozumově sám chybu opravit.

Neužije-li režisér a střiháč v televizi vhodně doznění a rozeznění, ztrácí divák před obrazovkou orientaci po anatomii díla. Jeho části mu vzájemně splývají, znaky jejich hierarchie se stírají, ba někdy dokonce mizí pocit příčinné a jednosměrné následnosti faktů.

Ostrý střih

Je opakem rozeznění - doznění. Jeden záběr, kterým končí relativně uzavřený úsek, prudce skončí. Další a velmi rozdílný prudce, bez rozeznění, nastoupí. Ostrým střihem nevypravujeme děj, nýbrž zobrazíme naráz příkrý skok s jedné polohy vývoje děje do jiné, vyšší.

Např.: dva mladí zamilovaní lidé se na ulici loučí. Poslední věta jednoho z nich: "Tak nashledanou večer na koncertě". Současně si tisknou ruce. Ihned po ukončení věty je ukončen i záběr. Prudce nastoupí záběr na orchestr v koncertní síni a zvuky hudby. Teprve v některém dalším záběru objevíme mezi posluchači naši dvojici. Ostrý střih zapůsobí překvapivě, někdy vyvolá divákův úlek. Proto se velmi často druhý z ostře vázaných záběrů začíná překvapivým pohybem /např. gesto dirigenta v -PD-/ a mohutným zvukem /fortissimem/.

Znovu opakuji: ostrý střih nesmíme zaměnit s bystře vyprávěným dějem. Kdyby po větě jednoho z milenců dívka odběhla, spěchala na tramvaj, která z dálky přijíždí, kdežto hoch by se za ní díval a teprve pak by nastoupil snímek z koncertního sálu, nešlo by již o ostrý střih, nýbrž o vyprávěčskou zkratku. Ostrým střihem zobrazujeme vždy prudkou kvalitativní změnu. Ostrého střihu neužíváme pro efekt, nýbrž jen v nejvhodnějších případech a nejvypjatějších momentech. Užíváme ho střídavě.

Zvláštní skladebné formy

Patří mezi ně tzv. křížový střih, paralelní děje, rapidmontáž aj. Ve starších učebnicích střihové skladby se o těchto formách mluví, jakoby byly jen závislé na střihové skladbě. Teoretici se domnívali, že tyto formy může vytvářet jen střihač. Malá úvaha stačí k tomu, abychom pochopili, že i tyto formy jsou závislé na způsobu natočení a konce konců na dramaturgické stavbě díla. Zvláště paralelní děje je nutno vybudovat již v literárním scénáři.

Ovšem současně je jisté, že na vypracování těchto zvláštních skladebných forem má větší podíl střihově - skladebná práce než na jiných skladebných postupech. To zvlášť platí o křížovém střihu a rapidmontáži.

Křížový střih

je skladebná forma, při níž jeden dějový proud, odehrávající se v témže čase a v témže prostoru, se rozdělí na dvě složky, které divák střídavě sleduje. Jedna dějová složka je neustále prokládána úseky druhé dějové složky. /V klasické americké formě z doby režiséra Griffitha není v živém televizním vysílání uskutečnitelná/.

Nejčastěji se křížového střihu užívá při výjevech pronásledování: dvě postavy se dostaly do sporu. Spor vyvrcholí tím, že jedna z postav pronásleduje postavu druhou. Výjev je natočen tak, že kamera sleduje běh jedné postavy od druhé /nezaměňovat s termínem "křížové pohledy", který označuje střídání záběrů, z nichž každý ukazuje postavu přes rameno protistojící postavy/.

Při natáčení záběrů pro křížový střih musíme dbát určitých podmínek: Na začátku je třeba ukázat pokud možno akci v celku - tedy pronásledovaného i pronásledovatele. Pak natáčíme vždy osamocené jednoho z nich, pak druhého atd. Hledíme, aby na plátně postavy běžely stále stejným směrem - např. zprava doleva. Je-li třeba, aby změnily směr, musíme otáčku divákům ukázat. Natáčíme důsledně z jedné strany "osy". Snažíme se diváka orientovat. Zachytíme např. pronásledovaného na začátku mostu. Následující záběr ukazuje pronásledovatele na jiném, vzdálenějším místě.

Následuje záběr na pronásledovaného, který - řekněme - vybíhá z mostu a zatáčí do ulice. Nastupuje záběr, v němž pronásledovatel je zřetelně na začátku mostu. Atd. Postavy natáčíme často staticky, takže z dálky přibíhají k nám. Někdy je natáčíme panorámou, někdy jízdou. Pro střední část výjevu natáčíme nejen záběry vzdálené, nýbrž i bližší, -PC-, -PD-, ba můžeme i užít detailu, pokud jej lze natočit zřetelně. Tyto záběry budou kratší. Přesto se v nich snažíme dobře vystihovat výraz tváří postav, držení těla, atd. ..., abychom divákovi ukázali, v jakém tělesném a duševním stavu každá z nich je /unavena, svěží, ztrácející naději, odhodlaná, atd. .../.

ovněž lze natočit detaily nohou pro zdůraznění pohybovosti výjevu. Musíme však dbát, aby divák rozeznal o čí nohy jde. V těchto záběrech poněkud zatlačujeme orientaci.

Podle výstavby výjevu natáčíme i pohledy ve směru kam postavy běží: ukazujeme možné překážky čekající na postavy. V poslední části výjevu i místo, v němž by se mohl pronásledovaný zachránit, nebo na němž patrně ztroskotá /někdy se překážky rozvíjejí jako další, krátký motiv: např. jedoucí vlak, který by mohl na přejezdu zastavit zdržet buď pronásledovaného či pronásledovatele/.

Záběry jsou pochopitelně značně vnějškové. Křížového střihu se užívá ve výjevech, kde divák má sledovat převážně vnější, tělesnou akci, ačkoliv drobné a řídké nitřního stavu postav - jak jsme řekli - nemohou chybět. Nepřesné natočení záběrů o do délky vnějškovost záznamu akce právě nutí střiháče, aby do značné míry sám kladebně vypracoval stavbu výjevu. Proto je křížový střih úkol převážně střihově kladebný. Při skladbě dbáme na to, aby začátek akce byl veden ve volnějším a tudíž informativnějším tempu.

Brzy však tempo zrychlujeme. Zvláště kratší záběry zblízka dodávají výjevu pohybovosti. V některých chvílích užijeme blízkých záběrů, v nichž - jak si vzpomínáte - není orientace příliš patrná. Vytváříme "orientační stín", který soustředí diváka na projev postav /zda jsou unaveny, svěží, atd./. Stín však nesmí trvat dlouho. Účinnost křížového střihu spočívá totiž především na tom, jak přesně se může divák v často se střídajících záběrech orientovat.

Zdalo by se, že třeba tempo výjevu ke konci zrychlovat. Tak tomu není. Tempo se v každém případě musí ke konci zvolnit. Diváci totiž musí dobře vidět v jakém stavu jsou postavy a tudíž nejen jak dopadne pronásledování, nýbrž i zápas, který se rozoutá až pronásledovatel lapí pronásledovaného, nebo jaký úspěch bude mít pronásledovaný, který tentokrát unikl. Některé výjevy vyžadují velmi značného zvolnění tempa retardace - kterého se docílí tím, že záběry na tu či onu postavu jsou o hodně delší předěly. Tohoto zvolnění neužíváme nikdy jen pro vnější efekt - abychom diváka "napnuli" - jen proto, abychom dovolili divákovi vníknout co nejhluběji do stavu postav a zhodnotit jejich vzájemný vztah. Vybudování výjevu křížovým střihem vyžaduje velké skladebné zkušenosti a vskutku nesmírně pečlivé vazby i rytimizace záběrů.

Paralelní skladba

Křížový střih a paralelní vazbu nesmíme zaměňovat. Při křížovém střihu rozčleňme, či rozštěpíme jeden křížový proud na dvě linie. Paralelní skladba naopak soustavně a postupně slučuje, splétá dva relativně samostatné proudy v jeden tok. Křížového střihu užíváme jen pro pohybové, vnějškové, poměrně krátké a psychologicky protě výjevy. Paralelní skladba vyžaduje naopak značně složitých vztahů jak prostorových a časových, tak psychologických a dramatických.

Paralelní děje se mohou rozvíjet ve stejném čase na různých místech /časová souměrnost, simultánnost, vytváření souběžných časových pásem/, nebo na téže v různých aspech /dříve jeden než druhý/, nebo v různých dobách i na různých místech /pak jde o souběžnost dramatickou, významovou/.

Skladba paralelních linií je převážně úkolem dramaturgickým. Střihová skladba ní nemůže mnoho přičinit. Střiháč musí jen dbát na to, aby každá z linií měla

výrazový, především rytmický ráz, charakter a zadruhé, aby přechody z jednoho děje k druhému a zpět byly divákovi srozumitelné /aby věděl, že přecházejí, aby se dovedl orientovat o době a místě toho i onoho děje/.

Střihač musí využívat k divákově orientaci všech prostředků. Zvláště musí dbát na správné doznívání a rozeznívání mezných záběrů /záběrů, jimiž končí jeden děj, byť na čas a jimiž začíná další/. V minulosti bylo vždy nutné mezní záběry spojovat a současně rozdělovat interpunkčním znamením, např. prolnutím. Při dnešní filmové kultuře diváků a jasně členěné dramaturgické stavbě není nutno užívat pro označení styčných míst paralelních dějů interpunkce.

Ve chvíli, kdy se paralelní děje definitivně spojují v jediný proud může dojít k situaci, kterou je nutno řešit křížovým střihem. Výstavba dílu, v němž probíhá několik paralelních dějů se opírá sice o stejné zásady jako výstavba výjevu o dvou paralelních liniích. Vyžaduje však mnohem složitější konstrukce.

Rapidmontáž

Rapidmontáž označujeme uzavřenou řadu rychle se střídajících, poměrně krátkých záběrů různé předmětné náplně. Záběry jsou vázány ostře nebo prolnutím či dvoj i víceexpozicí. Protože jsou krátké, musí být řešeny ve stručných, pádných, zřetelných rysech. Záběry se v takovém případě neváží ani podle směru pohybu, ani podle jiných známých hodnot, jde jen o to, aby tvarové i světelné řešení záběrů nebylo příliš nesusroodé, aby divákův zrak nebyl unavován.

Rapidmontáž působí přímo tím, že se záběry vnějškově neváží. Vyvolávají ostré dílčí vjemy, které na sebe v divákově vědomí narážejí a tím vytvářejí souhrnný dojem /rapidmontáž je tedy svým způsobem jeden skladebný záběr, byť byla sebedelší/.

Rapidmontáž působí vždy převážně povrchově, vnějškově: režisér se snaží vyjádřit ruch města, prudkost bouře nebo i bouřlivé vlnobití v nitru postavy. Ač je rapidmontáž zdánlivě směsicí, působící především smyslově, je nutné, aby vystihovala do jisté míry a opět v hlavních rysech svéráz toho co vyjadřuje: svéráz velkoměsta, ba i charakteru člověka, jehož nitro autor zobrazuje. Rapidmontáž není složka dramatická v úzkém slova smyslu: má nejčastěji úkol emotivní a zhusta i epický, sdělný. Pro televizní vnímání je nutno prudkost střídání záběrů snižovat vůči filmové rychlosti činitelnosti záběrů. V podstatě však není rapidmontáž v televizi daleko tak účinná, jako ve filmu.

Pamatujte si: Rapidmontáž jen činí dojem náhodně seskupených střepů záběrů. Ve skutečnosti musí být vnitřně organizována, musí mít i agogickou, vzdouvající se a klesající linii.

Obrazově zvuková jednotu

Filmoví a televizní tvůrci dobře vědí, že zvuková stránka díla není jen příležitostným zpestřením vizuální stránky díla, ani jen jejím náladovým doprovodem. Mnohdy si však neuvědomují, že sousedství optické a akustické skutečnosti, k němuž při promítání filmu nebo vysílání televizního díla dochází, vytváří jednotu, kterou,

jestliže jednou vznikla, nelze již rozrušit. Zvuk má totiž zvláštní přilnavost k vizuálnímu dojmu: vizuální vjem doprovázený zvukem se nedá od zvukového vjemu "oči-stit", byl-li jednou zvukem potřísněn. Zvuk se velice do každého tvaru vizuálního vnímání. Střihači, zvláště ti, kteří pracují s archivními zvuky, vědí ze zkušenosti, že "každá hudba jde ke všemu". Připojí-li k pohybu v tříčtvrtečním taktu hudbu v čtyřčtvrtečním, hudba se jakoby přizpůsobí, takže se zdá, že optický jev byl vytvořen právě pro čtyřčtvrteční hudbu.

Na této vtíravosti zvuku jsou založeny téměř všechny hlavní efekty opticko-akustického spojování ve filmu: např. vytvoření vizuální představy věci zváskem. V záběru krajiny zní hukot letadla, které není vidět. Divák má dojem, že letadlo vidí. Ve filmu mluví postava jazykem, kterým herec do té doby nemluvil. Předmět zvučí, jak by nikdy nemohl zvučet ve skutečnosti. Atd.

Ve filmu je vizuální stránka díla stránkou určující a výchozí. Má značnou samostatnost a autoritu: filmu, který by byl promítán bez zvukové složky, jež k němu patří, by bylo možné do jisté míry /zdůrazňuji: do jisté míry/ rozumět. Bylo by možné, ovšem jen rozumově a s určitým úsilím pochopit oč jde. Kdyby se však promítal jen zvuk určitého filmu bez obrazu, posluchač by stěží pochopil oč jde, pokud by ovšem nebyl film doprovázen vysvětlujícím, rozhlasovým komentářem. Tatiho filmy, zvláště "Můj strýček" mají pozoruhodně jemně a členitě vypracovanou zvukovou stránku. Jsou v ní samostatné zvukové složky a celek je tak zvukově "věcný", že jeho zvukový part působí téměř jako rozhlasové dílo. Nicméně, pustíte-li si zvukový part bez obrazu, ztratí tři čtvrtiny srozumitelnosti a hlavně účinnosti a živosti. Tak je závislý na vizuální osnově. Opírá se totiž o ni, nikoli sice neustále, jako v běžných filmech, ale občas, pro orientaci a pro vyvolání dojmu souhlasnosti nebo kontrastu.

Autoritativnost vizuální stránky má svou slabost: zvuk, který je k viditelnému jevu připojen, dostane viditelnou věc do svého područí a změní ji. Vezměme krajní případ: "Helza-Poppin" promluví v určitém záběru lidskou řečí psa. Výsledek tohoto abnormálního, jen "filmového" spojení je, že v divákovi vznikne dojem "mluvícího psa", /Pes je v oblasti vizuální, mluva v oblasti auditivní/, nikoli však dojem "člověka v psí podobě" /s důrazem na vizuální stránku/. Orientace dává tedy přednost vizuální stránce před auditivní. Tím však současně vizuální stránku deformuje do absurdnosti.

Zvuk má své nároky, zvláště rozměrové a tím i rytmizující a vizuálně skladebné. Vizuální složku lze do netušené velké míry měnit, komprimovat nebo rozprostírat, zjednodušovat, či komplikovat, zrychlovat či zvolňovat. Rozmanité předměty lze poměrně snadno rozestavět a osvětlit tak, aby každý z nich divák vnímal zvlášť. Mnohem obtížnější je uměle způsobit, aby v divákově smyslovém vjemu splývaly a vytvářely nějaké jiné, výsledné tvary a srozumitelné věci, než aby byla každá jednotlivě poznatelná.

Se zvukem nelze zdaleka tak svobodně nakládat.

Hluk stroje, vody, hromu nelze ani zhustit ani zředit, nemá-li ztratit srozumitelnost a účinnost. Hudební stavbu nelze zjednodušit nebo učinit složitější, je-li jednou hotova. "Z písně slova nevyjmeš" říká přísloví. Mluva je ze všech zvuků nejtvárnější. Avšak i ona má své meze srozumitelnosti a emotivnosti. Konečně zvukový svět se uvnitř své oblasti vášnivě spřízňuje: zvuky splývají v nové hodnoty, někdy, vzhledem k lidskému kritériu, ve vyšší, ušlechtlejší, jindy v méněcenné a nekultivované. Zvuk nelze urychlovat či zvolňovat, nemá-li vůbec ztratit svůj původní charakter.

Jaké nároky má zvuk a zvláště mluva na strukturu skladby vizuálních záběrů si můžete uvědomit např. na dokumentárně-publicistickém filmu, střihněte-li jej vzhledem ke komentáři. Pak jej promítněte bez komentáře. Záběry se budou střídát nerytmicky. Některé budou příliš dlouhé, jiné krátké. Např. i dosti složitý záběr se může zdát bez komentáře, vzhledem k němuž byl komponován, dlouhý. Divák prohlédl celou náplň záběru a nemá se již na co dívat. Záběr se mu tedy zdá dlouhý. Avšak komentář vysvětlí divákovi nějaký drobný vztah mezi součástkami stroje, který je v záběru. Vztah, kterému by divák nemohl rozumět z pouhého náhledu. Záběr doplněný komentářem, se rázem nebude zdát tak dlouhý, protože divák nyní bude s porozuměním sledovat funkci součástí. V jiném případě se může divákovi zdát záběr bez komentáře příliš krátký. Unikl mu dřív, než si jej divák mohl prohlédnout. Avšak komentář zavede rázem divákovu pozornost k hlavní podrobnosti záběru. Divák, vedený komentářem, nebude po záběru bloudit. Zaměří se ihned na hlavní bod. Všimne si ho. Záběr se bude jevit správně dlouhý. Mnoho dalších příkladů na vizuálně-auditivní jednotu filmu naleznete v publicistických a uměleckých filmech.

Setrávám u vlastností zvuku proto, abych zdůraznil, jak je práce se zvukem ve vztahu k vizuální stránce filmu náročná. Nerozmysleně užitý zvuk intenzivně deformuje význam a účín optické stránky díla a naopak, užit citlivě, dodá jí síly, kterou by nikdy nebyla schopna sama ze sebe vytěžit.

Zvuk ve filmu má však jiné postavení než v televizi. Již jsme se zmínili, že "otevřený" charakter televizního díla, který se vždy u diváka prosazuje, byť někdy jen v iluzi nebo deziluzi či touze /to, že před divákem vzniká, stárne současně s ním/, omezuje užití organizované zvukové soustavy k soustavě vizuální.

Všeobecně má však zvuk větší moc v televizi než ve filmu. V televizní hře má mluva k o n k r é t n ě s p j a t á s v i z u á l n í s t r á n k o u zcela určitě větší význam, než obraz. Už jednou jsme poznamenali, že v televizním dramatu slovo, mluva, jak svou racionální a sdělnou, tak svou emotivní stránkou, určuje viditelné předměty, rozžihá je, otvírá je nebo prosvětluje. Tím netvrdím, že televizní hra je ilustrovaná rozhlasová hra. Je útvarem svého druhu. Avšak je k divákovi přikloněna, obrazně řečeno, svou zvukovou tváří, kdežto filmové drama je k divákovi obráceno svou optickou tváří.

Z celé zvukové oblasti má v běžných televizních útvarech, to je v dokumentárně-publicistické tvorbě a v tvorbě činoherně-dramatické největší moc mluvené slovo. To je pevná osnova, která vzbuzuje v divákovi představy a dojmy, jež pak vizuální stránka barvitě a plasticky podtrhuje a moduluje. Netvrdím tedy, že vizuální stránka má v televizi podřadné místo. Zdůrazňuji jen, že vizuální stránka je v televizi bez zvukové a především slovní stránky bezmocná.

Plný účín získává teprve v organickém spojení se zvukem. Proto má televizní dílo vždy začínat slovním projevem, především dramaticko-charakterizačním, spíše než vyprávěným, epickým.

V pozadí bezprostředního významu druhu oblastí jsou hluky předmětů. I ty totiž charakterizují "povahy" a osudy a seznamují diváka se zobrazovaným světem.

Vazebná plynulost v televizi záleží především na zvukové stránce. Povinností obrazové stránky je nerušit, ale posilovat a modulovat kontinuitu, vytvářenou nebo zobrazovanou ve zvukovém partu, rozvíjet se bohatě v jeho paprscích. Ve filmu je vizuální projev schopen přervat v divákově dojmu plynulost zvuku. V televizi je toho obraz ztěžší schopen.

V televizi se však snadno odpoutá zvukový projev od "svého" viditelného předmětu, takže divák získá velmi lehce dojem, že slova nebo hluky, které až dosud vydávala určitá postava či věc, jí vlastně nepatří. Proto promluvy postav v televizním dramatu musí mít zvláštní, ostře charakterizační a dějový ráz, nemají-li se stát pouhým dialogovým výkladem, komentářem vizuálního dění.

Obrazovo-zvuková vazba

Jistě víte, že délka viditelného záběru a délka zvukového záběru nebývá táž. Hudební myšlenka nebo její složka, částice bývá většinou delší než viditelná složka filmové skladby - optický záběr. Hluk může být kratší než optický záběr - např. výstřel z pušky, nebo mnohem delší - šum vody -. Proto velmi často je jeden zvukový záběr doprovázen několika záběry obrazovými /méně často několik zvukových jedním obrazovým/.

Ať tak či onak, jakmile skladebně spojíte zvukovou stránku určité částice s jí příslušnou stránkou obrazovou v z n i k n e n o v ý s k l a d e b n ý ú t v a r , nová základní skladebná jednotka.

Jednotka vyššího stupně - opticko-akustický záběr. O práci s ním pojednává nauka o vyšší filmové skladbě.

Zvuk ve filmu je jistě zvlášť účinným vazebným prostředkem. Dovede posílit vazbu tam, kde je křehká, nepřesvědčivá. Např. dva po sobě jdoucí záběry na rozmlouvající postavy se pevněji sváží "přetáhne-li se" část promluvy jedné postavy na záběr postavy druhé. Ovšem "přetáhne-li se" nezdůvodněně, záběry se uvolní /např. ukážeme-li snímek naslouchající postavy ve chvíli, kdy divák čekal vysloveně na výraz tváře, gesto, atd. postavy mluvící/.

Nevhodně "střižená", zdánlivě zcela plynulá promluva může dokonale rozdělit vizuální sled. Stačí, aby se záběry změnily souběžně s akcentem na první slabice nějakého slova, nemluvě o významném akcentu nebo o začátku věty. Přechody je dlužno vždy "změkčovat", to znamená buď předsunovat o poznání přízvučnou slabiku před šev mezi záběry, nebo vyměnit vizuální záběry o poznání před přízvučnou slabikou, takže vznikne jakási vizuálně-auditivní synkopa.

Zvuk je schopen rozčlenit, oddělit dramatické úseky. Před koncem posledního záběru nějaké části končí hudební úsek a nový začíná se začátkem prvního záběru následujícího úseku. Rozčlenění dramatického toku bylo zdůrazněno. Podobně je vidět vlnící se moře a část pusté pláže /je to poslední záběr skupiny podobných záběrů z mořského břehu/. Během záběru umlká hudba, která doplňovala obraz moře. Nastupuje hudba veselá, nebo je slyšet hluk otevírání okenic, smích ap.

Následující záběr ukazuje /poprvé/ hotel na mořském břehu, jehož hosté se právě probouzejí. Změna hudby nebo zvuků uprostřed záběrů vytvořila předěl mezi dvěma částicemi filmu, zakončila úvod a zahájila vyprávění o životě návštěvníků pláže. Tato skladba hudebních částic současně posílí vazbu obrazových záběrů /pláže a hotelu/.

Zvuk dotvoří, zostří účín ostrého stříhu. Uvedli jsme si příklad s milencí, kteří se sejdou na koncertu. Prudce nasazená hudba zdůrazní divákovi, že vývoj vztahu lidí postoupil na vyšší stupeň. Podobně ovšem i hluk může zpřesnit a zesílit účín ostrého stříhu: vlak zastavuje, jeden z cestujících se obrací k okénku, přesvědčuje se, že je ve stanici, do níž cestoval. Ostrý stříh: hlučící velkoměstská ulice.

A již vidím onoho muže - patrně venkovana - jak je unášen velkoměstským shonem. Příkrý přechod z vláku do ulice jsme podtrhli prudce nasazeným hlukem ulice. K vyjádření velkoměstského vlnobití, které strhuje návštěvníka, stačí jeden celkový záběr, ukazující rychle jezdící vozidla, spěchající chodce. Správně zvolený a rozčleněný hluk dokreslí obraz vřavy /to je vyjádří dojem, jímž ulice působí na návštěvníka/. Místo několika obrazových nebo rapidmontáže nastoupila lépe hluková montáž - několik hlukových záběrů/. Všimněte si, jak Tatti ve filmu "Můj strýc" vytváří samostatné zvukové záběry během jednoho obrazového záběru - zvukové celky, polocelky i detaily.

Úprava a míchání zvuku

Při filmové stříhové skladbě provedeme nejprve tzv. hrubý stříh. To jsou přibližně spojené obrazové záběry /němé/, nebo zvukové obrazové, natočené kontaktně. Pak přistoupíme k jemnější stříhové skladbě.

Definitivní stříhovou skladbu tzv. "jemný stříh" můžeme provést až když upravíme všechny složky zvukové stránky díla - tedy dodatečně natočené zvuky hudební, hlukové, někdy i mluvené a komentář.

Přídavné zvuky, především hluky, některé promluvy nebo jejich části i hudbu, patřící do předmětné náplně snímků nejen "stříháme", nýbrž ji zvukově upravujeme: necháváme ji rozeznávat do plné síly, nebo slábnout, zkresluje její zvukový charakter /hlas v telefonu/, dodáváme k ní zvuky, vyvoláváme dojem vzdálenosti.

Zvukové částice spojujeme v řady - pásy /včetně pomlk/. Tak vzniká několik samostatných zvukových pásů. Vytváření jednotlivých zvukových linií je zvuková skladba **h o r i z o n t á l n í**. Jednotlivé zvukové linie /zachycené na samostatných pásech/ spojujeme v celistvý, plynulý zvukový tok mícháním. To je zvuková skladba **v e r t i k á l n í**. Při provádění této skladby, která je jedním z nejdůležitějších a z nejobtížnějších úkolů filmového střihače - musíme dbát zákonů nejen filmových, ale i zvukových a hudebních /např. vytvářet vazby hluků a hudby, nebo odstínění současně jdoucích zvuků - hluků ap., aby divák rozeznával každý z nich a nikoli souhrnný zvukový výsledek atd./. Rovněž je nutno dbát divákovy schopnosti vnímat současně viděné a slyšené. Proto není lhostejné, nasadíme-li při změně viditelného záběru zvuk o něco před nástupem vizuálního záběru, nebo současně s ním či o poznání po něm. O všech těchto skladebných způsobech jedná zvláštní nauka o zvukové skladbě filmu.

V televizní tvorbě zvláště živě vysílané má míchání zvuků mnohem menší uplatnění než ve filmu.

Filmová interpunkce

Roztemnění, zatemnění, prolnutí, stírání jsou filmové interpunkční formy, jsou to filmová diakritická znamení. Je jich ještě víc: jsou interpunkční znamení jen optická, jen akustická a opticko-akustická.

Filmové interpunkce neužíváme jen proto, abychom divákovi "dali najevo", že skončila určitá dramatická část, věta, díl atd. a začíná jiná. Užíváme ji vždy současně

i proto, abychom vyvolali určitý emotivní účín. Každá interpunkční forma má současně význam spojení i oddělení /rozčlenění/. V některých případech převládá ta, v jiných ona funkce. Např. postava vychází z místnosti - prolnutí - nalézáme ji uprostřed přírody. Tyto dva záběry jsme prolnutím viditelně spojili. Překlenuli jsme vynechanou dobu i čas. Současně jsme je však rozdělili: divák si uvědomuje, že mezi dějem či stavem v předešlé části a v části následující je nějaký rozdíl dramatický, dějový, citový atd./

V týdeníku uvedeme několik krátkých snímků /šotů/ na jedno téma - např. na téma nezaměstnanosti. Každý šot je z jiného oboru, z jiné kapitalistické země a je odlišný od ostatních. Mezi šoty vkládáme nápadné stíračky. Tím šoty ještě zřetelněji oddělujeme, avšak současně je vtíravě vnitřně spojujeme /"nezaměstnanost"/. Atd. Interpunkční forma, která by měla skutečně jen jednu funkci, by diváka neuspokojila. Kdyby zatemnění, roztemnění záběry jen oddělilo, rozpadl by se film na dvě části. Kdyby prolnutí jen spojilo a nerozdělilo, pak by spojovalo záběry nebo části tak jako tak spojitě či odděleně: prolnutí by bylo tautologií. S touto chybou se často setkáváme v televizi.

Např. herečka přednáší báseň. Jiný záběr: housle, na něž někdo hraje. Hra na housle má jen zvýšit a přesně zaměřit emotivnost přednášené básně. Střihač spojí záběry prolnutím. Zvuk houslí, který bylo slyšet již dříve, tak jako tak záběry spojil. Záběry však současně vyjadřují dvě souběžné linie, tak jako tak oddělené. Proto spojení prolnutím působí rušivě, nesrozumitelně, a banálně.

Užívání filmové interpunkce se vyvíjí s vývojem kinematografie a televize. Dříve se užívalo interpunkčních znamení častěji než dnes, ač filmová dramata byla prostší. Současně i filmový tvůrce se naučil členit dramatickou stavbu jemněji a prostředky, vlastními filmové mluvě - kdežto interpunkční znamení jsou vždy formou do velké míry vnější, vlastní filmové řeči do jisté míry cizí.

To znamená, že by se interpunkčních znamení nemělo užívat. Užívejte jich však s mírou. Jejich užití musí vyplývat ze stavby dramatu. Nesmí zastírat skladebné nedostatky.

V televizi je otázka užívání nápadných diakritických znamení ještě mnohem delikátnější než ve filmu. Stíračky jsou značně náročné na zrak a ruší plynulost vnímání. Prolínačky, zvláště v živě vysílaných pořadech, nelze důsledně výtvarně zvládnout. A konečně zatemnění v televizi neúčinkuje jako ponoření obrazu do tmy. Obrazovka není nikdy temná ani klidná. Zatemnění spíš dráždí než uklidňuje. Proto v televizi velmi záleží na tom, aby dramatické dění bylo členěno vnitřní skladbou záběrů, jasnými smyslovými odstavci a dozníváním a rozezníváním akcí.

III. SYNTAXE

/Vyšší skladba díla/

V první části jsme vysvětlili nejzákladnější a nejprostší pravidla výstavby filmového nebo televizního díla. Autor, který hodlá vytvořit jakékoli dílo, srozumitelný a sdělný útvar, musí jich dbát. Lépe řečeno musí se s nimi tvůrčím způsobem vypořádat.

Jakmile je ovládá, má možnost vyjadřovat složitější a hlubší záměry. Při těchto úkolech však vstupuje do mnohem složitější a jemnější tvůrčí problematiky. Do problematiky, v níž tato základní pravidla mu již málo pomohou. Ba dokonce lze říci, že by strohé a primitivní používání stálo v cestě jeho tvůrčího rozletu.

Velká, náročná skladba vyžaduje složitou práci se všemi výrazovými prostředky a s nejrůznějšími formulacemi vyjadřování a působení na diváka.

Prozatím není filmová a televizní teorie tak daleko, aby v této vyšší skladbě existovaly nějaké ze zkušenosti vyabstrahované, stále nebo dlouho a pro četné případy platné poznatky a postupy, jako je tomu např. v hudbě. /Ačkoliv i současná hudba nám ukazuje, že cesty skladatelů na d "hudební gramatikou" nelze již omezovat na klasické formy a obraty. I v dnešní hudbě záleží z valné části na skladateli, jaké postupy vymyslí i někdy instinktivně vycítí, aby dosáhl požadovaného a někdy jen tušeného výsledku/.

Ve statích o vyšším stupni filmové a televizní skladby, pokud jde jen o práci s výrazovým materiálem /tedy nikoli o výstavbu dramatu nebo publicistického díla/ lze říci jen několik poznatků o dosud známých formách syntaxe, o morfologii záběru a popřípadě o semantologii obou větví kinematografie, filmové i televizní.

Filmová kinematografie existuje téměř třičtvrtě století. Za tu dobu byly natočeny desetitisíce filmů. Avšak těch, které by slučovaly velkou myšlenku s dokonalým provedením je mezi nimi poměrně velmi málo. A ještě každý z velkých filmů je jinak vybudován. Jejich autoři hledali způsoby vyjádření mnohem víc instinktem než rozumem. Proto je obtížné z této soustavy dobrých filmů vyabstrahovat přesné závěry a poznatky. Pro doklady k určitým abstrakcím by bylo třeba citovat spoustu filmů, v nichž se ony doklady jeví pokaždé ve značně pozměněné formě. Takový záměr se vymyká rozměru i poslání těchto statí.

V následujících kapitolách uvedeme jen některé výchozí poznatky o povaze anatomic filmu nebo televizního díla.

Morfologie záběru

Začneme se záběrem.

Řekli jsme si, že sílu záběru tvoří uzavřenost, izolace od okolí, od souvislostí. Tato síla se realizuje ve spojování záběrů, jímž se vytvářejí ovládané souvislosti. Využívá se jí tedy přísným otvíráním a zavíráním záběrů, které jdou za sebou.

Jakýkoli obsah, sevřený rámem záběru, musíme považovat za svébytnou hodnotu. Řekli jsme si, že má dvě polohy: jedna tkví v záběru, tvoří jeho rovnováhu, stabilitu, samostatnost, ovšem relativní, druhá směřuje vně záběru, tvoří jeho labilitu, nesamostatnost, přechodnost, přílnavost k ostatním atd.

Připomeneme si, že při snímání vznikají záběry *t e c h n i c k é*, jako surový materiál, z nichž střihač upravuje záběr *p r a c o v n í* a ty mění v definitivní záběry *s k l a d e b n é*, které pak tvoří skutečnou a definitivní částici anatomie díla.

Dále si uvědomíme, že v dnešní době nelze za záběr v úplném slova smyslu považovat jen optickou složku skladebného materiálu, nýbrž vždy optickou i akustickou. Dnes neexistuje němý film, ani kdyby se v něm nemluvílo a kdyby v něm nic nehlučelo, ba ani kdyby k němu nebyla přidána hudba.

Každý záběr tedy tkví ve dvou oblastech, ve dvou "živlech", opticko-vizuálním a akusticko-auditivním. Za auditivní živel záběru ovšem považujeme mluvu a hluky, které tvoří předmětnou náplň záběru, tedy nikoli hudbu nebo komentář, které jsou zvukovou složkou, nepatřící k předmětné náplni záběru. Řekli jsme si již, že tyto dvě zvukové formy se zřídka pojí jen k jednotlivým záběrům, nýbrž k širším větám, souvětím, řadám. Jsou "auditivním pohledem" na určitý zobrazený jev /nikoli zobrazený! / z jiného zorného stanoviska, než je stanovisko dramatických postav a vnáší jí tedy do obrazu jinou názorovou i citovou perspektivu.

Všechny složky záběru /tedy jak vizuální, tak auditivní/ jsou ve vzájemném vztahu. Tvoří předmětný *o b s a h* záběru. Ten je po dobu trvání záběru *s t á l ý*, i když se složky mezi sebou vyměňují a přesunují, i když vnikají do záběru nové a některé z něho mizí. Složky jsou do sebe zaklesnuty, nebo se o sebe vzájemně opírají, nebo jedna vzniká z jiné, atd. Soustava těchto složek záběru tvoří *s o u j e v*.

Pod magickými paprsky divákova vjemu /obrazně řečeno/ tento obsah záběru žije, rozrůstá se, vyvíjí vnitřní síly. Avšak dokud se neuvolní rám záběru, může se napětí mezi složkami měnit a mohutnět jen v záběru samém. Změní se, uvolní, vykoná "práci" teprve když se k záběru připojí další záběr nebo záběry.

Stanovíme si ještě další nomenklaturu, související se záběry: Záběr, který vznikl nepřetržitým snímáním nehybnou kamerou jmenujeme záběrem *p r o s t ý m* /holým/.

Pohybuje-li se kamera při snímání, otáčí-li se kolem některé své osy, nebo pojíždí-li, objevují se v obraze nové předměty; přitom se nejčastěji mění osvětlení, výtvarný charakter obrazu, atd. Záběr, vzniklý pohybující se kamerou, nazýváme záběrem *r o z š í ř e n ý m*.

Rozšířenému záběru se na první pohled podobá záběr *s l o ž e n ý*. Je to rovněž panorama nebo jízda. Nebyla však natočena bez zastavení kamery. Vznikla z několika rozšířených záběrů tak, že jejich předěly jsou zakryty /např. v popředí se objeví neostrý strom, jímž první záběr končí. Další záběr začíná rovněž neostrým stromem v popředí. Přejít ze záběru byl proveden v okamžiku, kdy přechází neostré stromy přes plátno, nebo obrazovku, takže divák spojení nepozoruje/. Složený záběr má většinou funkci záběru rozšířeného. Je však skladebně něčím jiným.

Vidíme-li na plátně či na obrazovce dva různé předmětné obsahy, které se v jednom záběru prostupují /jsou prokopírovány tzv. dvojexpozice/, mluvíme o záběru *s d r u ž e n é m*. Záběry, které skládají záběr sdružený mohou být samy buď prosté, nebo rozšířené, či jeden prostý a druhý rozšířený, ap.

Někdy vidíme v jednom záběru dva různé snímky, které se však neprostupují, nýbrž jsou položeny vedle sebe /dva od sebe vzdálení lidé si telefonují. Vidíme obraz jednoho a vedle něho obraz druhého/. Jindy v jednom záběru vystupují dvě dramatické postavy, které však představuje jeden a týž herec. Konečně známe záběry, které vznikají též tak, že v pozadí se promítá jindy natočený záběr, řekněme krajiny,

v popředí před tímto snímkem vystupují dramatické postavy, které kamera zabírá současně s promítnutým obrazem krajiny /zadní projekce/. Takový záběrový útvar jmenujeme záběrem z m n o ž e n ý m .

Zvuková složka

Na zvukovou složku filmu pohlížíme jako na nedílnou součást záběru. Zvuk je součástí vizuálního snímku a naopak. Jsou to dvě složky téhož jevu a ten je výslednicí obou. Při auditivně-vizuálním spojení si musíme uvědomovat, že filmovaný zvuk se liší od viděného. Kdežto viděný snímek je látkově odlišný od předmětu, který zobrazuje /mění se v jasy a stíny/, zvuk nafilmovaný /ať světelně či magneticky/ a zvuk, který se natáčel jsou téhož druhu /vlnění/. Avšak úkol zvuku ve filmu a v televizi je týž jako úkol vizuální složky. I zvuk zpodobuje původní skutečnost a prostřednictvím tohoto zpodobnění vytváří nové jevy, nové hodnoty. Zvuk ve filmu a v televizi je tudíž funkčně také "obrazem" skutečnosti, je to "slyšený vizuální snímek".

Rozkládáme-li dílo na skladebné částice, zjistíme, že nejmenší složka filmové skladby, záběr, se neskládá vždy jen z viditelného snímku a ze zvuku, k němu předmětně příslušného, nýbrž někdy se pojí k záběru zvuk, jehož členění se neshoduje se záběry. Vidíme nějaký výjev, který je vytvořen řadou záběrů. Tento výjev doprovází hudba nebo slovní výklad. Členění hudebního nebo mluveného partu je však jiné, než členění stránky viditelné. Nemůžeme tudíž prohlásit, že určitý záběr odpovídá skladebně obdobnému článku v hudební poloze. Podobně nelze vždy prohlásit, že určitá slova, nebo věty slovního doprovodu se hmotně shodují s délkou záběru. Hudba nebo slovní doprovod přesahují záběr, vztahují se k vyšším skladebným útvarům, k souřadím nebo skupinám souřadí ap. Určitý druh zvukového partu filmového a televizního díla podléhá jiným skladebným zákonům - např. hudebním - a vztahuje se svým rozměrem k vyšším skladebným útvarům díla k řadám, soustavám ap.

Jiné zvuky se však člení shodně s členěním viditelné části díla. Např. mluva osob. Snímáme-li výjev, v němž lidé mluví, snímáme různé záběry současně opticky i akusticky. Tak vznikají skladebné články, v nichž viditelná stránka je členěna souhlasně se stránkou slyšitelnou. Získáváme tak opticko-akustické záběry.

Mnohdy se zvuky, vydávané předměty nebo osobami, které snímáme, nepořizují s optickým snímkem, nýbrž se pořizují jindy. Často to nejsou ani zvuky, které vydávají - byť dodatečně - tytéž osoby neb předměty, které jsme sejmuli viditelně. Takto vzniklé zvuky, např. štěkání psa, výstřel z děla, nebo i řeč se připojují k vizuálnímu záběru, aby s ním tvořily jednotu. I v takovém případě získáváme složky - záběry - v nichž se slyšitelný a viditelný pás shodují.

Mnohdy však slyšíme v záběru zvuk, jemuž neodpovídá žádný předmět na plátně či na obrazovce. Např. na snímku temné krajiny nevidíme řeku. Slyšíme však její šum. Tím, že řeku slyšíme, rozmnožujeme viděný předmětný obsah záběru. Tento příklad velmi dobře ukazuje, že optická a akustická složka navzájem naprosto organicky souvisejí, že se vzájemně doplňují a zhodnocují.

Vidíme na plátně jednoho člověka. Slyšíme však nejen to co mluví, nýbrž i to, co mu odpovídá jiný člověk, kterého v záběru nevidíme. I zde jde o rozšíření předmětného obsahu záběru. Současně však jde o vyšší skladebný útvar. Odpověď člověka, kterého právě nevidíme, je součástí jiného záběru, totiž záběru na odpovídajícího člověka.

Tento záběr je však v dané chvíli zastoupen jen složkou zvukovou. V takovém případě, ostatně velmi častém, nejde již o jeden záběr, nýbrž o dva záběry, které se objeví vedle sebe. Působí-li toto seskupení jako jeden záběr, jde o záběr *z m n o ž e n ý*, v němž jeden jeho člen je vyjádřen vizuálně /člověk, kterého vidíme v té chvíli nemluví, protože poslouchá odpověď/, kdežto druhý, souběžný člen je vyjádřen jen zvukem, odpovědí člověka, kterého nevidíme.

Při praktickém technickém provádění vytváříme přirozeně zvukovou složku jinými prostředky než složkou optickou. Proto z hlediska pracovního, můžeme mluvit o samostatných zvukových záběrech.

Ve skutečnosti však, jak jsme již řekli, neexistují v hotovém díle samostatné zvukové záběry, jako - jako ve zvukovém filmu - neexistují záběry jen optické.

Stojně jako optický záběr i záběr zvukový vytíná určité zvukové jevy ze souvislosti. Sloučením s vizuálním snímkem a další vizuálně-auditivní skladbou se zvukové jevy včleňují do nových souvislostí.

Zvukové záběry dělíme na:

Z á b ě r y h o l é /prosté/. Jejich obsahem jsou jednotlivé zvuky, zvuky určitého druhu, k nimž se nemísí zvuky jiného druhu. Např. ze záběru slyšíme jen řeč jednoho člověka. Neslyšíme přitom hluk ulice, nebo jiné nezbytné zvuky, které by mohly řeč doprovázet. Neslyšíme ani hudbu, která by byla k mluvě přiřčena.

Z á b ě r s l o ž e n ý : v takovém zvukovém záběru slyšíme současně víc druhů zvuků. Např. hluk ulice, kroky mluvícího člověka, který při řeči chodí po pokoji, zvuky jiných předmětů nebo lidí, kteří jsou v blízkosti mluvící osoby ap. Všechny tyto zvuky slyšíme současně se zvukem mluvy. Byly však natočeny tak /patrně dodatečným smícháním/, že mluva nad nimi vyniká /má-li ovšem vynikat/, že ji okolní zvuky neruší. Nebo byly natočeny naopak tak, že se hluky mísí s hlavním zvukem, přehlušují jej ap.

Z á b ě r s d r u ž e n ý : v takovém záběru slyšíme několik druhů zvuků zároveň. Mění se řeč, hluky, hudba ap. Vzájemný dynamický poměr těchto zvuků je ovšem pečlivě utříděn. Tento souzvuk však nevznikl současným natočením všech druhů zvuků, nýbrž tak, že několik zvukových záběrů např. záběr řeči, hluku a hudby, byly smíchány. Zvuky se tedy prostupují, jako se prostupují optické snímky v sdruženém záběru optickém.

Filmový záběr, záběr opticko-akustický, je tedy jev složený. Tvoří jej soustava složek. Každá složka má svůj osobitý úkol. Avšak všechny složky, ač jsou druhově rozmanité, na sebe vzájemně působí, ovlivňují se a zhodnocují, tvoří významnou hodnotu záběru. Všechny složky záběru vnímáme současně, slučujeme je v jednotu, v soujev, podobně jako současně vnímáme hudební souzvuk.

Dvojčlennost záběru

Záběr je však útvarem složeným ještě v jiném smyslu. Každý záběr je vždy nejméně dvoučlenný. Obsahuje předmět nebo předměty hlavní, akční a vedoucí a předmět nebo předměty vedlejší, doprovodné, prostě řečeno prostředí. Bez těchto dvou složek nemůže žádný záběr existovat. I když máme v záběru postavu nebo věc před zcela neutrálním, nic neříkajícím pozadím, např. před šedým závěsem, máme před sebou dvojici, která má *k s o b ě u ř č i t ý v z t a h*.

V následujících záběrech budou muset oba články vystupovat, samozřejmě v různé podobě a v různé konkrétnosti, třeba i tak, že v následujícím záběru bude táž postava před docela jiným pozadím či naopak. Tato změna bude projevem působení vztahu předmětu k pozadí a pozadí k předmětu.

Předmět, hlavní akční částice a prostředí či okolí, částice vedlejší, mohou být jednočlenné nebo vícečlenné /více postav před neutrálním závěsem, jedna či více postav a věcí v prostředí, které není jen na pozadí, ale i v jejich okolí i před nimi/. Oba články se mohou během záběru měnit /postava odejde a jiná přijde, prostředí se změní, v krajním případě i trikem, např. jako zadní projekce atd./.

Může se i stát, že předmět či předměty řádu hlavního se stanou vedlejšími a naopak. Před mnohohlavým davem někdo řeční. Z davu vystoupí muž, zažene řečníka a sám se ujme slova. Nebo dav se vzbouří. Stane se tedy sám hlavní akční složkou. Může dokonce plnit načas oba úkoly: může být sám sobě hlavní i vedlejší složkou, tedy akční veličinou i prostředím /"pozadím"/. Začas si však vytvoří své pozadí, např. ulice města, jimiž demonstrace prochází.

Každý člen má nesmírně mnoho možností se měnit /např. jednočlenný hlavní předmět se zmnoží a naopak apod. se může zmnožovat nebo zjednodušovat prostředí/.

Poukáží na jeden výjimečný případ: v záběru je nečinný člověk uprostřed naprosto rovné zasněžené pusté planiny. Po chvíli člověk ze záběru vyjde. Záběr však trvá. Po chvíli se může objevit i další záběr na touž planinu, ale postava není vidět. Zdůrazňuji pustou planinu proto, že kdyby např. byla planina uzavřena horami, mohl by se trvajícím záběrem bez člověka významově proměnit: planina v popředí by se mohla stát vedlejší složkou a hory v pozadí hlavní složkou. Stalo by se to např., kdyby divák věděl nebo tušil, že postava odšla do hor.

Zůstane-li však na plátně či na obrazovce snímek podobný pusté zasněžené planině, pak máme co dělat s jednočlenným záběrem /není slyšet ani zvuk větru, štěkání psů v dálce apod./.

Ve skutečnosti tomu tak není. Hlavní akční složka - v našem případě muž - je i v závěrečné části záběru nebo v následujícím záběru pusté planiny p ř í t o m e n , ale záporně. Dalo by se říci, že "muž v onom místě chybí", nebo že "krajina osiřela", atd.

Zřetelnější nám to snad bude z tohoto příkladu: po silnici se řítí auto. Po chvíli se po téže silnici řítí na motocyklu hlídka VB, která zřejmě auto pronásleduje. V nějakém podobném záběru hlídky uslyšíme, když motocykl vyjede ze záběru, skřípání brzd. Následující záběr ukazuje ono auto a u něho hlídka VB. Auto je zpola převrhnuté u kraje silnice a je silně poškozené. Příslušník hlídky se blíží k okénku vozu. Divák i příslušník se domnívají, že v rozbitém autu je pronásledovaný řidič, patrně raněný nebo mrtvý. Záběr na řidičské sedadlo: není tam nikdo, vůz je prázdný,

V této chvíli hraje úlohu prostředí: interiér vozu. Jeho prázdnota zdůrazňuje "negativní přítomnost" řidiče. Na efektu "negativní přítomnosti" akčního členu záběru byla v podstatě založena hlavní vypjatá linie v Kramerově filmu "Na druhém břehu": po zničení většiny světa atomovou pumou zaslechnou radiisté, ustoupivší "na druhý břeh", kam ještě zkáza neprošla, pravidelné radiové signály. Určí, že vycházejí z opačné hemisféry, ze San Francisca, které však bylo zničeno. Domnívají se tedy, že tam ještě někdo žije a vydají se ho zachránit. Když přijdou do místa, odkud radio vysílá, zjistí, že je prázdné, mrtvé, jako vše kolem. Jen houpající se láhev od kokakoly naráží na klíč telegrafu a vysílá tajemné značky. "Negativní přítomnost" živého člověka zde dovršuje apokalyptický obraz zničeného světa. /Přesně řečeno, v tomto případě je "negativní přítomnost" živého člověka suplována "pozitivní přítomností" věci, lahve/.

Komediálnost, ve vstupu sovětského filmu "Poručík Kyže" pramenila z různě využití působivosti "negativní přítomnosti" hlavního hrdiny poručíka Kyžeho, který vůbec nikdy neexistoval. Před neexistující postavou otvírají sloužící dveře do carských salonů četníci otvírají a zavírají mříže vězení a závory sibiřských koncentráků, nesou pouta, k nimž je neexistující postava přikována, atd.

Ostatně tragický nebo komický účín každého banálního výjevu, vněmž rozjařený muž, obtěžkaný dárky, otevře dveře pokoje, směje se a volá "Jarčo!", avšak zjistí, že pokoj je prázdný, vyvěrá ze situace "negativní přítomnosti" - žena prostě odešla nebo utekla, či onemocněla, takže ji odvezli do nemocnice, atd.

V takovém případě je ovšem dlužno řešit záběr, který odhalí "negativní přítomnost" tak, aby právě ta část prostředí, která byla nejtěsněji a nejběžněji spojena ve vědomí druhé postavy i diváka s nepřítomnou postavou, byla nyní nejvíc zdůrazněna: například prázdná lenoška, nebo kuchyňská kamna, nebo i celý pokoj, býval-li zmizelá žena "plný byt".

Další varianta: znovu záběr oné zcela pusté, rovné zasněžené krajiny. Je to první záběr filmu nebo odstavce. V této chvíli je záběr jednočlenný. Avšak řešení pustoty přitahuje druhý člen. Druhý člen, například člověk, divákovi již známý nebo ještě neznámý, je zde již potenciálně přítomen, měl by tu být, nebo musí tu být. Takový záběr je příkře významově a emotivně asymetrický. Je tak vychýlený, že hrozí zhroucením. Kdyby se vyrovnávací člen /protiváha/ neobjevil, záběr by neměl pro diváka žádný smysl. Asymetrie takového záběru způsobuje, že pozdější vstup aktivní složky do něj, například člověka vyvolá zvlášť výrazný účín.

Jiná varianta: muž, nezvyklý na ruch velkoměsta je přivezen rovnou z letiště do středu města. Zde ho ruch zahltí. Tento stav vyjádří autor rapidmontáží útržkových vizuálních a auditivních snímků. Během rapidmontáže není zmatený muž vidět. Rapidmontáž je však v tomto případě euforizovaným prostředím a ničím jiným. Chybí jí tedy druhý, aktivní člen? Nechybí: je přítomen, ale v divácích. Divák vnímá ruch a zmatek velkoměsta očima, ušima a celou bytostí jako postava, o níž jde.

A konečně: aktivní člen může být přítomen ve snímku v nějaké proměně, transfiguraci. Záběr ukazuje celkem jednotvárnou, liduprázdnou krajinu, v níž zraje v lánech bohaté obilí. Aktivní člen, člověk, lidé, zemědělci atd. je v tomto záběru přítomen ve formě výsledků práce lidí: bohatého zralého obilí.

V povaze záběru, resp. vnímání záběru je, že musí být dvoučlenný. I když autor vyřeší záběr nesprávně tak, že s druhým členem /a většinou jde v takových nedopatřeních o aktivní, hlavní člen/ vůbec nepočítá, divák si jej nějakým způsobem do obsahu přimyslí, "prolne".

Vzpomeňme si, jak jsme si před časem /v první části, ve stati "Vycházení a vcházení postav"/ říkali, že ve filmu je v ž d y postava přítomna. Zde docházíme k témuž poznání jinou cestou. Zjištěním, že každý záběr musí mít dva členy. To platí přirozeně pro film jako pro televizi. Ve filmu však /vzpomeňme opět na předchozí text/ působí značnou měrou prostředí na postavu /v divákově vjemu/, charakterizuje ji, vrhá na ni své světlo, kdežto v televizi spíše postavy charakterizují prostředí.

Každý z obou členů záběru se může prezentovat různými formami. Je např. možné, že sám hlavní, akční člen je uvnitř záběru rozdělen na částice, jakési detaily. Film režiséra Bressona "K smrti odsouzený uprchl" začíná takto:

ROZETMÍT

1. VD: Fontainovy ruce, položené na kolenou. Vidíme jak se ruce přesvědčují,

zda jsou dveře auta otevřeny.

Kamera panoramuje vlevo a objevuje

v popředí Fontaina, vedle něho sedí druhý vězeň s rukou v šátku.

Panorama končí na rukou Fontaina, které jsou spoutány.

V tomto záběru se ukazuje velký detail, pak polodetail a opět velký detail. Přitom se divák postupně a tudíž překvapivě seznamuje stále blíže se situací: nejprve šmátravé gesto rukou po dvířkách auta. Pak dvě tváře unavených, ale pozorných vážných lidí, a konečně opět první ruce, na nichž teď vidíme okovy.

Bylo by možné touž situaci vyjádřit najednou, nějakým AP. Výsledek by však nebyl týž. Tímto trojitým soujmem autor jednak vyprovokoval divákovu vnímavost a vyvolal v něm určitou náladu /stupňovitě, což má jiný účín, než kdyby ji vyvolal naráz nebo jen podle rytmu divákova vnímání/, jednak rozčlenil hlavní akční složku na tři dílčí složky, které později povede paralelně: Fontaine bude bystře pozorovat, jak auto jede a jak jsou nacisté zaměstnání řízením a současně jeho ruka bude stále znovu sahat po klíče dvířek. To vše se nakonec spojí v pokus o útěk.

Rovněž prostředí má význačnou úlohu ve výstavbě díla. Bohužel jeho úloha se velmi často zjednodušuje: režisér volí pokoj, aby postavy prostě "někde" byly. Protože jde o pokoj, musí v něm být nábytek, dveře a okno. To je ovšem málo. Ráz pokoje může mít několikerou úlohu: charakterizuje postavu, jež v něm bydlí. O to se ještě jakž takž režiséři snaží. Může však vyjadřovat touhu po izolaci člověka od vnějšího světa. Může vyvolávat náladu postavy, ba i zobrazovat jakási časová pásma: starý kus nábytku vyvolá v divákovi představu nebo tuchu minulosti postavy. Má však sílu objevovat i rysy postavy. Např. postava si jde přečíst dopis ke staré stojací lampě. Stará lampa je svědek minulosti postavy. Postava se k ní blíží, protože jí dopis také připomíná minulost nebo postava touží, aby jí minulost připomněla, atd. A konečně, postava se přiblíží k lampě, protože má slabý zrak a tuto vadu však nedává svému okolí najevo. Všechny tyto momenty mohou při správné práci s prostředím v divákovi naráz vyvstanout.

Ve filmu "Jeřábi táhnou" se Monika rozhodne spáchat sebevraždu. Běží kolem plotu. Plot nemá samozřejmě v tomto případě žádný lokalizační význam. Avšak pravidelné ostré střídání sloupků a prázdných míst /zostřeně diferencované tím, že kameraman natáčel výjev se značně uzavřeným sektorem v kameře/ vhání diváka do vzrušeného stavu, podobného stavu Moniky.

Antonioni ve filmu "Noc" vytváří prosté, strohé prostředí ve výjevech, kdy hlavní postavy a hlavně žena, jsou samotny lépe, kdy jsou či chtějí být samy sebou /v nemocničním pokoji, na periferii města, ráno po slavnosti/ a bohaté, až roztříštěné prostředí, kdy se postavy stávají obětí společnosti /ve voze, na ulici, u nakladatele, na slavnosti/. V některých výjevech dokonce rozlišuje mezi rázem prostředí z a p o s t a v o u a p ř e d n í /žena na periferii města/.

Fellini ve "Sladkém životě" dotváří prostředí světlem. Ve výjevech, kdy Marcello má /myslí/ dojem harmonie, zvládnutosti života, je prostředí světelně jednolitě, /u Steinera, nebo ráno na pláži/ ve scénách, kdy jím zmítají nejistoty, je bohatě a znepokojujícíně roztříštěné /v baru, na ulici v kavárně, u fontány ap./.

Prostředí není jen okolím, pozadím, topografickou pomůckou, ale hodnotou, která vede svár s postavou a s postavami a tento svár je dílčí, ale přímou odnoží jejího sváru s hysterickým sociálním prostředím.

Činný dramatický vztah je v elementární formě patrný na úvodu k již citovanému filmu "K smrti odsouzený uprchl".

ROZETMÍT

1. VD: Fontainovy ruce, položené na kolenou. Vidíme, jak se ruce přesvědčují, zda jsou dveře auta otevřeny.

Kamera panoramuje vlevo a objevuje

v popředí Fontaina, vedle něho sedí druhý vězeň s rukou v šátku. Panorama končí na rukou Fontaina, který je spoután.

2. PC: přední sklo auta /záběr mezi Němci/. Vidíme lyonskou ulici.
3. VD: Fontaine.
4. PC: přední sklo auta.
5. VD: Fontaine.
6. VD: Fontainova ruka, sahající po klíče.
7. D: Fontaine.
8. PC: Předním sklem. Vidíme ulici, proti přijíždí koňský povoz. Řidič auta zpomaluje rychlost.
9. VD: Řidičova ruka, která přehazuje rychlost.
10. PC: Předním sklem. Auto se vyhnulo překážce a pokračuje v jízdě.
11. VD: Fontainova ruka, která se odtahuje od kliky.
12. D: Fontaine a vězeň s rukou v šátku.
13. VD: Řidičova ruka, mění z dvojky na trojku.
14. D: Fontaine se dívá na cestu.
15. VD: Fontainova ruka sahá po klíče.
16. D: Fontaine.
17. D: Fontaine stahuje ruku rychle zpět.
18. D: Fontaine.
19. VD: Řidičova ruka řadí z trojky na dvojku.
20. D: Fontaine.
21. PC: Předním sklem. V pozadí tramvaj uzavírá cestu.
22. D: Fontaine.
23. PC: Předním sklem. Řidič zastaví auto před tramvají.
24. PC: Fontaine a vězeň s rukou v pásce. Fontaine otevírá dveře a prchá. Zadním sklem vidíme druhé auto, které zastavuje. Z auta vystupují dva němečtí důstojníci a střílejí na Fontaina. Z prvního vozu k nim přibíhá dozorce. Chytí Fontaina a odvádí ho k autu.

Šofér: "Děkuji vám, pánové".

Fontaine sedá do auta, dozorce mu dává pouta. Udeří ho pažbou revolveru. Fontaine se zhroutí.

PROLNOUT.

Záběry 2, 4, 8, 10, 21 jsou záběry prostředí, v nichž je Fontaine "negativně přítomen". Vidíme, jak mezi hrdinou a prostředím vzniká stále vyšší napětí, které nakonec vyvrcholí v pokusu o útěk.

V tomto příkladě jsou ovšem prostředí nebo jeho část, /protože druhá část prostředí, tj. pozadí auta a ulice za autem vstoupí do hry až v záběru 24/ a hlavní akční částice odděleny. To je ovšem jen zvláštní, pro naši potřebu však velmi názorný případ běžnějšího spojení prostředí a akční složky na jednom záběru.

Pro jistotu, aby nedošlo k nedorozumění, připomínám, že režisér /a s ním i kameramani a jiní/ si musí dobře uvědomit, zda určitá složka záběru nebo záběrů, která rozmnoží některou z částic nebo prostě přibude do záběru, patří k akční složce nebo k složce prostředí.

Např. dívky v koupacích, které na začátku filmu "Sladký život" mávají se střeš domů na vrtulník, patří jednoznačně k prostředí. Jsou to reliefs živé "dekorace města".

Podobně baraová tanečnice ve filmu "Noc", provádějící stryptýz, zatímco manželé sedí opodál, je součástí prostředí, nikoli součástí motivu manželů, tedy hlavní složky. Avšak rvačka chuligánů na předměstí v protomnosti ženy z téhož filmu je zmnožením hlavní akční složky záběru a výjevu. Ve výjevu smrti Aljoši ve filmu "Jeřábí táhnou" se stávají součástí aktivní složky záběru a skupiny záběrů i vyložené věci "dekorace", to je strom, u něhož hoch umírá, mraky, bláto a fotografické představy svatby.

Záběrové dvojice a trojice

Z výkladu je patrné, že s jedním záběrem nelze delší dobu pracovat. Samotný záběr na neomezenou dobu nic neznamená, ani tolik, co statická fotografie. Je vždy "přechodný", ovšem je-li řešen filmově, kinematograficky, nikoli fotograficko-staticky.

Každý záběr se slučuje. Slučování, sdružování vyžaduje. Proto nejmenším stálejším skladebným útvarem je patrně záběrová dvojice.

Na začátku výkladu jsme si řekli, že záběr volíme vždy nejen, aby pokračoval v záběru předešlém, ale současně, i aby byl jeho opozicí. Dvojice záběrů je tedy základem tvarem činné polarity, dvojice, složené z téze a antitéze. Jejich výsledek má být syntéza.

Začneme s nejjednodušším příkladem: v jednom záběru je postava chlapce, který z krátkého klidu prudce přejde do vzrušení, úleku, rozevře oči a ústa.

Následující záběr: přijíždějící auto.

První a druhý záběr jsou tedy v poměru opozice, téze a antitéze. Výsledek, syntéza, vzniká již v divákovi: neštěstí, hocha zajede auto. I kdyby po těchto dvou záběrech již nic nenásledovalo /byl by to konec výjevu nebo celého filmu/, divák by měl pocit, že viděl "neštěstí", že je zažil, že ve filmu bylo.

Tedy v této prosté dvojici záběrů je obsažen i t ř e t í člen: syntéza, výsledek.

Kdyby dva sousední záběry nevyvolaly tento "třetí záběr" a to značně konkrétní /nebo takový, o němž si divák myslí, že je konkrétní, že jej zná/, neměly by smyslu.

Netvořily by v divákově vědomí jednotu. Nevázaly by se, ani by nepostupovaly.

V příkladu s chlapcem a na něho se řítícím vozem je třetí člen skupiny, výsledek, téměř jednoznačný /dlužno však podotknout, že za předpokladu skutečně jednoznačného vyřešení obou záběrů/. I průběh výsledku - hoch, poražený autem - je konec konců prostý, nemá mnoho možných variant a divák si ani nepřeje jeho podrobnosti vidět.

Představme si však takovou situaci:

1. Muž běží rozčilen po ulici, proplétá se mezi chodci.

2. Výpravčí na nádraží zdvihá terčovku a dává povel k odjezdu vlaku /vlak není vidět/.

Soujem 2. zapůsobí v divákově vědomí zpětně na soujem 1 a vyvolá výsledek: muž spěchá na vlak.

To je patrně správný soud. Avšak ten přitahuje řadu dalších dohadů, které se snaží divák složit ve výsledný úsudek. Hlavní myšlenkou výsledného úsudku v dané chvíli je: "stihl muž vlak či mu vlak ujel?"

Z těchto dvou záběrů se však přímý výsledek nedoví. Třetí člen je tedy tak nejistý nebo povšechný, že nemá pro diváka velkou cenu. Jako kdyby neexistoval. K této dvojici je tedy třeba přidat konkrétní třetí záběr, který by divákovi přímo předvedl výsledek.

V publicistickém i v uměleckém díle se p ř e d e v š í m setkáváme s tak řešenými dvojicemi záběrů, tézí a antitézí, aby bylo n u t n é ukázat konkrétně syntézu /ukázat ji jak vizuálně tak auditivně, někdy jen auditivně, někdy jen vizuálně/.

V díle však většinou ani nejde především o v ě c n ý výsledek dvou částí akce, nýbrž o jeho v n i t ř n í náplň a s ní o vnitřní p r o c e s , jímž k výsledku došlo a o další vnitřní proces, který povede od daného výsledku. Zůstaneme-li u našeho příkladu s opožděným cestujícím, pak v tvůrčím díle ani tak nejde o to, že muž spěchá a že mu vlak ujel či neujel, jako o to, c o prožívá při běhu /nemluvě proč k zpoždění došlo, ale to, je již velmi široká otázka/ a jak se muž zachová, když vlak nestihne nebo stihne.

V nejčastějším případě má tedy konkrétní třetí záběr současně dvě funkce: ukázat vnější formu výsledku /vlak ujel nebo neujel/ a chování muže v tom či onom případě.

Dodejme, že ve většině případů není v tvůrčích dílech formule téze - antitéze - syntéze tak jednostranná jako v našem případě, v němž nám patrně vůbec nejde o vnitřní stav výpravčího. V tvůrčích dílech jde většinou stejně o obě strany, tedy o situaci a stav muže, který spěchá i o situaci a stav "výpravčího".

Dejme si opět jednoduchý příklad.

1. Muž rozčileně běží po ulici, proplétá se davem.

2. Na peronu vstupuje žena s malým kufříkem do dveří vagonu, které jsou ještě otevřené. Současně výpravčí, stojící opodál, zvedá terčovku k odjezdu.

V tomto případě se akční člen antitéze změnil: z výpravčího připadl jeho úděl na ženu. Výpravčí se stává součástí prostředí.

Divákovi jde nejen o to, zda muž stihl nebo zmeškal vlak /protože patrně k němu spěchá a asi spěchá za odjíždějící ženou/, nýbrž co se v něm děje. Stejnou měrou mu však jde nejen o to, zda se ženě podaří odejet, nýbrž i o to, co se v ní děje.

Oba členy jsou v tomto případě rovnocenné.

To je nejběžnější případ dvojice v tvůrčím díle.

Tato dvojice vyžaduje konkrétní vyjádření syntéze, tedy konkrétní třetí člen, třetí záběr - například muž doběhne na perón, ale kolej je již prázdná. Zastaví se.

/Hned podotkneme, že třetí člen by nemusel snímat přímo "křížovátku osudů", nádraží perón. Mohl by být např. vytvořen tak, že následující záběr by ukazoval muže, který před chvílí spěchal, jak s vyhrnutými rukávy v kuchyni - patrně tedy doma - umývá nádobí. Z toho se divák jasně dovídá, že se ženě podařilo odjet/.

Zůstaňme však u prostých případů. Z nich vyplývá, že základním tvarem kinematografického díla nejsou dva záběry, dvojice, nýbrž tři záběry, trojice, triáda. Jen výjimečně chybí konkrétní třetí člen /např. akt zajetí hochs autem/.

Nutnost triády vyplývá z tohoto příkladu, který může sloužit za jakési schéma výstavby základní jednotky díla:

1. Mladý muž na něco se zájmem hledí.
2. Opodál stojí velmi hezká dívka.

Tato dvojice nemůže zůstat bez konkrétního třetího členu. Přímou velí autorovi, aby formálně zopakoval záběr 1. Mladík se v něm nebude patrně tvářit jinak, než v 1. záběru. Avšak divák, který nyní ví, nač se mladík dívá, si všimne určitých rysů, které před tím, když viděl záběr poprvé, nepostřehl a ani nechtěl postřehnout, aby si nezkomplikoval situaci /proto střiháč upraví délku záběru tak, aby divák nebyl sváděn v záběru na hochs k pátrání po podrobnostech/. Z těchto teprve nyní patrných a srozumitelných rysů divák nejen pochopí základní situaci, nýbrž z nich i vycítí určité charakterové rysy hochs.

Je samozřejmé, že jednoduchou myšlenku lze vyjádřit sice tříčlenně, ale ve dvou nebo jen v jednom záběru.

Například:

1. PD muže A, který říká: "Obelhals mne!"
2. PD protistojícího muže B. Odpovídá rázně: "To není pravda!"
3. PD jako 1. Muž A. se dívá pátravě a nedůvěřivě směrem k B.

Tutéž myšlenku lze vyjádřit i takto:

1. PC dvou proti sobě stojících mužů. Muž A: "Obelhals mne!" Muž B: "To není pravda!"
Muž A se na něho pátravě a nedůvěřivě dívá.

Nebo takto:

1. PD Muž A: "Obelhals mne!"
2. AP muže A i B. Muž B: "To není pravda!" Muž A se na B pátravě a nedůvěřivě dívá.

Ve variantách lze ještě pokračovat.

Srovnáme-li je všechny vzájemně a zvláště variantu první a druhou, vysvitne nám snad jasněji než v předešlých výkladech úloha snímání po záběrech: v prvním případě na sebe hodnoty A a B velmi prudce a vyhroceně narážejí. Když ze záběrů lze dokonale zvládnout tak, aby všechno na snímku, tedy viditelnost mimiky postav, výtvarné podání plochy záběrů, vztah prostředí /pozadí/ k tě či oně postavě a k jejich situacím

nebo vnitřním stavům, bylo co nejintenzivnější a nejpůsobivější.

Při takovém řešení jakoby se divák dostával nájen do prostoru postav, ale přímo mezi ně jako mezi mlýnské kameny, nebo do místa, jimiž proletují střely jejich souboje.

V druhém případě jsou hrany a obrysy postav, jejich mimiky, gest a všech projevů, dále rysy prostředí, prostoru i osvětlení méně ostré. Mnohé z nich jsou společné oběma postavám - například pozadí a okolí každé z postav, nebo struktura osvětlení.

Z toho plyne, že takový výjev, i když ho divák nemůže nazvat jinak než dramatickým, je vzhledem k předešlému řešení spíš sdělovací, vyprávěcí, epický. Divák stojí mimo událost a nazírá na ni.

V dalších variacích jsou různě uplatněny každého z krajních řešení. Třetí variace užívá v první části a na jejím přechodu k druhému způsobu první varianty, kdežto v druhé půlce užívá způsobu druhé varianty.

Tak lze ve filmu i v televizi /citlivěji však ve filmu/ modulovat strukturu dramatické linie obrazu. Nelze se domnívat, že ve filmu nebo v televizi pracujeme tím lépe, čím častěji volíme samostatné záběry pro jednotlivé dílčí akce. Každá složená akce vyžaduje určitou h u s t o t u záběrového rozčlenění.

Je rovněž nesprávné se domnívat, že výjevy řídké rozzáběrované jsou méně hodnotné než hustěji rozzáběrované. Někdy právě v úseku málo rozzáběrovaném se odehrává jemné a významné dění, kypící vnitřním napětím.

Úvod filmu "Čapajev" je ostře rozzáběrován. Čapajev jede rychle na bryčce s kulometem vstříc partyzánům, prchajícím z bitvy s Čechy. Výjev, v němž se s nimi hádá, je vyjádřen ostrými a hustými záběry. Po chvíli se Čapajev setká po prvé s Furmanovem na lávce. Furmanov a Čapajev provedou spolu lýtý boj: Furmanov, aby přesvědčil živelného Čapajeva o nutnosti bolševické kázně a uvědomělosti, Čapajev, aby dokázal stranickému funkcionáři, že z válčení nic nezná. Přesto je setkání obou rivalů natáčeno ve společných záběrech, v nichž šípy Čapajevovy nenávisti létají na Furmanova a Furmanovy taktické střely zasahují bolestivě marnivost Čapajeva.

Ostatně vzpomeňme na před chvíli citovaný první záběr Bressonova filmu. Je v něm dokonale vyřešena triáda /ruce - tvář - ruce/ v jediném záběru. Panoráma v D sice napodobuje jednotlivé záběry, ale nenahrazuje je plně. Dojem líčení, epičnosti, nutný pro úvod, převládá.

Způsob členění

Při členění jevu na záběry nejde jen o samo členění, ale i o způsob, jakým je jev členěn a jak jsou jednotlivé záběry řešeny. Tento velmi významný a těžko obecně vysvětlitelný předpoklad správné syntaxe díla si nejlépe uvědomíme, srovnáme-li /v představě/ jak vypadá skutečná reportáž, např. hokejového zápasu, promítaná v kinu nebo přímo vysílaná v televizi s tím, jak by vypadal obraz takového zápasu v dramatické filmové či televizní hře, kdyby byl zápas činnou součástí dramatu - například, kdyby někteří z hráčů byli dramatickými postavami nebo alespoň kdyby o některé hráče měly dramatické postavy, sedící v hledišti zájem.

Sledování přímé televizní nebo prostředkované filmové reportáže nějakého sportovního utkání je nesporně vzrušující zážitek, je "dramatické". Avšak dramatickost

obrazu je v něm jen odhalovanou dramatickostí hry, původní syrové skutečnosti. Kamery, sledující zápas, očišťují hru od všeho, co zakrývá její skutečnou dynamiku a staví před diváka jen ty nejsilnější a nejvýkonnější články jevů - akce hráčů - které vyklenují hru.

Naproti tomu sportovní zápas jako součást dramatu, filmové nebo televizní hry, je snímán tak, že skutečnost, to je hráči na stadiónu, jsou surovinou nebo polotovarem, který získává plnou hodnotu teprve kameramanskou prací. To znamená, že v takovém případě kamery vlastně odnímají původní skutečnosti její snímek a dále jej zpracovávají.

Prakticky vyžaduje umělá hra jiný způsob natáčení skutečnosti: kamera bude jistě stát i na hrací ploše, takže některý hráč pojedě přímo na diváka, bude bezohledně členit hru na jednotlivé částice, údy, které se spojí v tělo, v celek, až při skladbě, která je "polije živou vodou", takže teprve ve střižně vznikne nový živý organismus /samozřejmě hodnotný svým ideálním vztahem ke skutečnosti/.

Toto srovnání vysvětluje nejen rozdíl mezi dokumentárně-publicistickým obrazem a obrazem dramaticko-uměleckým, ale i to, že způsob snímání jednotlivých záběrů není vždy týž. Určitý způsob je přiměřený určitému záměru.

Skladebnost záběrů závisí však v každém případě na udržování jednoho druhu snímání záběrů, tedy nejen na členění jevu a na dodržování elementárních grafických pravidel.

Práce s triádou

Vybavme si znovu dvojici záběrů, v nichž hoch pozoruje hezkou dívku:

K této dvojici, jak jsme řekli, dlužno přičlenit konkrétní třetí záběr a začatý okruh tím uzavřít.

Třetí záběr je vždy nesmírně důležitý. Rozhoduje o účinu skupiny a znásoben mozaikou dalších triád, o účinu díla.

Přičleňuje-li totiž autor k dvěma záběrům třetí, musí již velmi jasně vědět, kam svým dílem směřuje. Třetí záběr nemůže být jakýkoli. Musí být přesný: přesný jednak vzhledem k předešlým, jednak vzhledem k budoucnosti, k dalšímu postupu díla.

Třetí záběr ukáže např. mladíka, jak se chystá dívku oslovit. Tento akt jednak odhalí mladíkův charakter /jak k seznámení přistupuje/, jednak rozbíhá konkrétní dějovou linii.

Konečně, za třetí, vtahuje do soustavy hry druhý člen, to jest dívku. To znamená, že další dění, byť jen na chvíli, bude rozmnoženo o nový činný článek, o člověka, jehož život bude setkáním tak či onak ovlivněn.

Dejme tomu, že třetí záběr ukáže, jak se mladík jen usměje, avšak o dívku se dál nestará. I v tomto zdánlivě negativním případě má třetí záběr - v dané chvíli - rozhodující význam. Jednak odhalí charakter hochy /jak a proč se přestane o dívku zajímat: z přesycenosti, ze skromnosti, z nesmělosti? Atd./.. Za druhé tento záběr velmi energicky "přehodí výhybkou" děje: divák si uvědomí, že vůz dramatu /jak říkájí Američané/ pojedě po jiné koleji, než se zdálo.

Triáda představuje tedy relativně samostatný a uzavřený útvar, jakousi buňku u organismu díla.

Buňka má svou "hmotu", své těžiště a způsob hnacího ústrojí. Vzpomeňme na úvod z Bressonova filmu. První záběr ukazuje Fontaine /ruce - tvář - ruce/, druhý záběr nacistu, řidičího auto a lyonskou ulici, třetí záběr Fontaine.

Všimněte si, že tato trojice se bude v celém výjevu stále opakovat jako variace hudebního motivu. Tvoří ji dvě veličiny: Fontaine a nacisté. H n a c í , řekli bychom mateřskou veličinou je Fontaine, hnanou jsou nacisti /kdyby nebylo Fontaine a partyzánského odporu, museli by nacisti svou surovost ukázat jinak/.

Rozebereme-li si tedy podrobně první výjev Bressonova filmu, zjistíme, že je to vlastně mozaika buněk, triád, jež jsou variacemi jedné, motivické triády. Ta je hned na začátku. To je ovšem výjimečný případ. Motivická triáda může nastoupit i později. Avšak každé dílo, které je d o b ř e v y p r a c o v á n o se skládá ze soustavy triádových buněk, podřízené jednomu motivu.

Pozorujeme-li však film nebo televizní drama, nevidíme tuto skladbu z buněk, jako ji nevidíme při běžném pohledu na živý organismus. Buňky se v díle různě skrývají, spojují, splétají. Ostatně všechny buňky v díle nejsou stejné.

Všimněme si pozorně této skupiny záběrů v Bressonově filmu:

7. D: Fontaine.
8. PC: Předním sklem. Vidíme ulici. Proti přijíždí koňský povoz. Řidič auta zpomaluje rychlost.
9. VD: Řidičova ruka, která přehazuje rychlost.
10. PC: Předním sklem. Auto se vynulo překážce a pokračuje v jízdě.
11. VD: Fontainova ruka, která se odtahuje od kliky.

Tato skupina představuje rovněž triádu. Avšak na rozdíl od těch, které jsme uváděli dosud, je jedna složka triády rozšířena /složka "nacistů" nebo "jízdy", záběry 8.9.10/. V tomto případě jde o r o z š í ř e n o u triádu.

Sledujeme výjev dál /začneme záběrem 15, protože záběr 14. - Fontaine se dívá na cestu - je třetím členem předchozí triády, záběrů 12. a 13./:

14. D: Fontainova ruka sahá po klice.
16. D: Fontaine.
17. D: Fontaine stahuje ruku rychle zpět.
18. D: Fontaine.
19. VD: Řidičova ruka, řadí z trojky na dvojku.
20. D: Fontaine.

V této triádě byl rozšířen článek "Fontaine".

Pokračujeme však:

20. D: Fontaine.
21. PC: Předním sklem. V pozadí tramvaj uzavírá cestu.
22. D: Fontaine.
23. PC: Předním sklem. Řidič zastaví auto před tramvají.
24. PC: Fontaine a vězeň s rukou v pásce. Fontaine otevírá dveře a prchá ...

Od záběru 20. jdou triády jedna za druhou v h o l é formě, při čemž ještě každý sudý záběr /motiv "Fontaine"/ je třetím členem předchozí triády a současně prvním členem následující. Setkáváme se formou, zvanou t ě s n a .

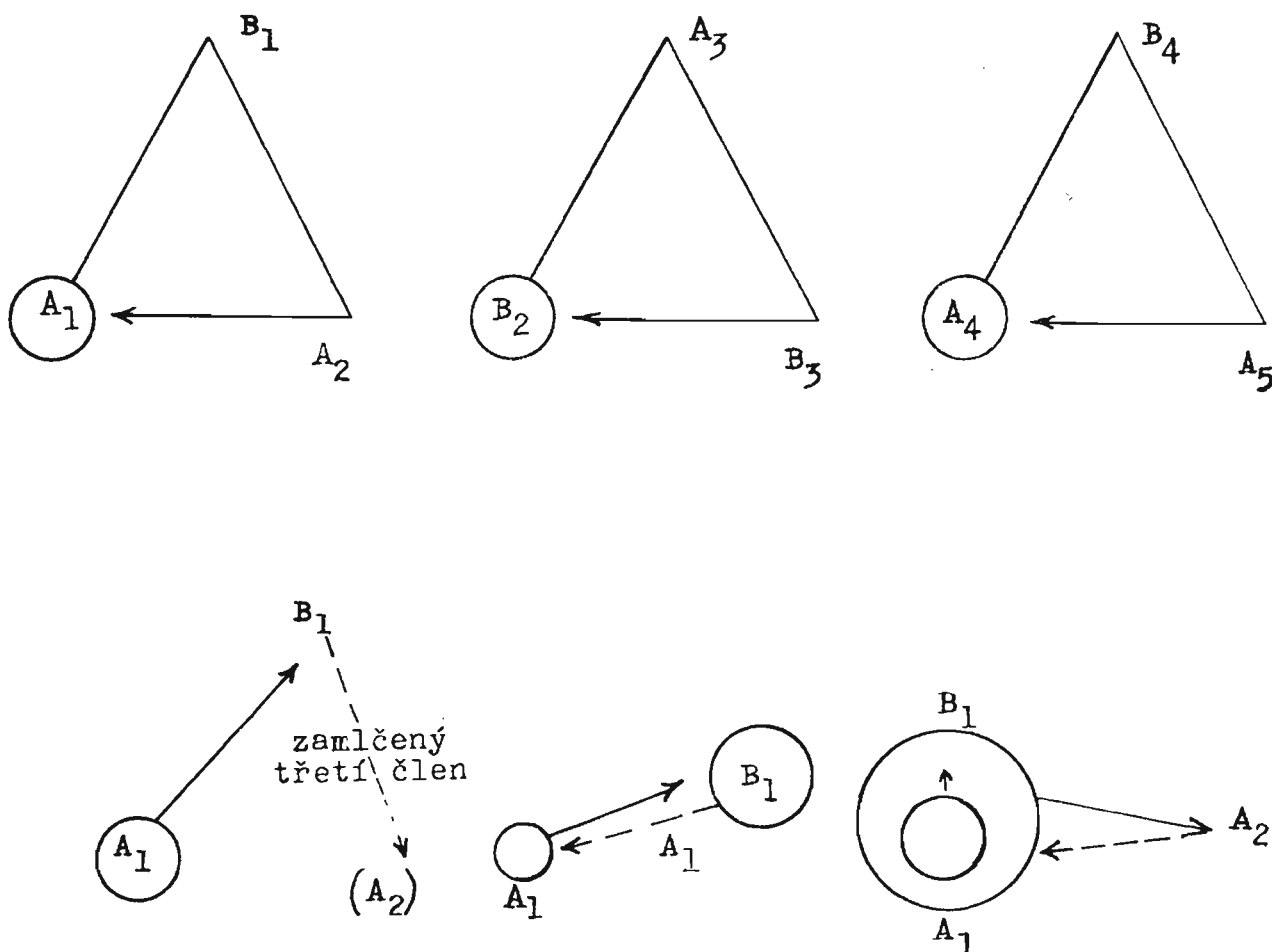
V rozlehlých filmových nebo televizních skladbách se elementární triáda rozrůstá do velkých dramaturgických forem, v nichž trojúhelníková vazba již mizí. Např. vstupní výjev filmu "Noc" je rozlehlá dramaturgická triáda: manželé vstupují do nemocnice a do pokoje svého umírajícího přítele; druhým členem trojice je výjev v pokoji; třetím členem odchod manželů z nemocnice.

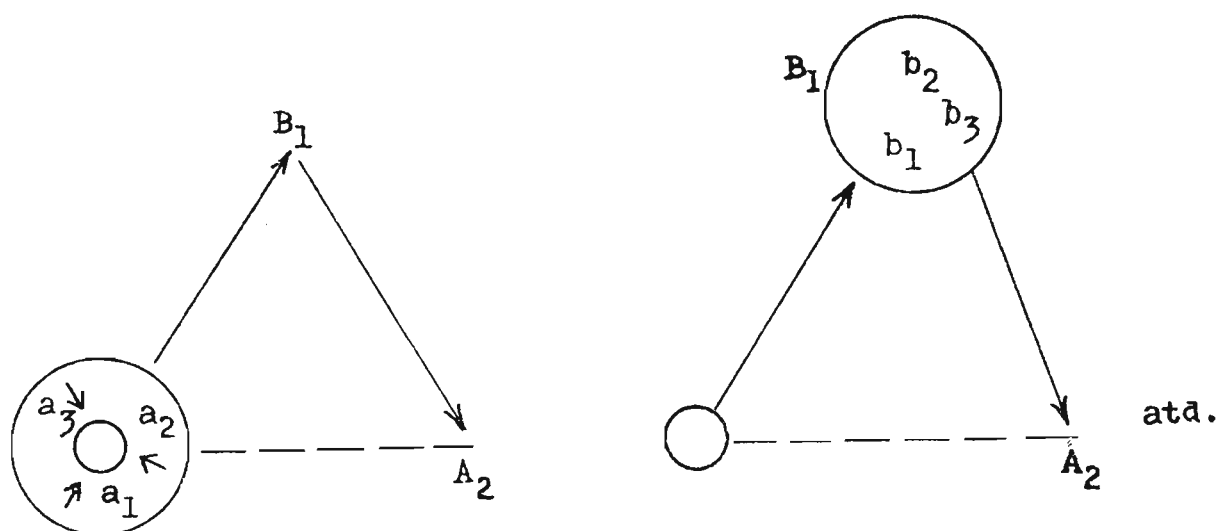
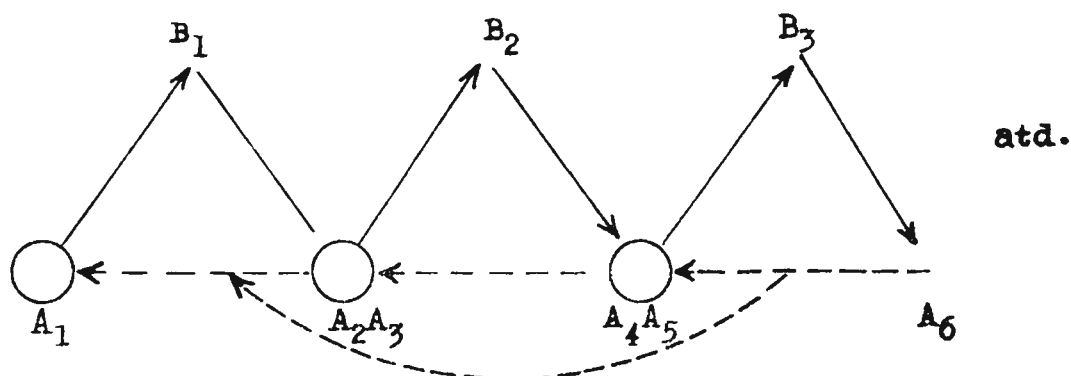
Výjev v nemocničním pokoji je velmi rozměrný. Týká se jiné postavy, umírajícího přítele a jeho matky. Rozvádí utrpení umírajícího. Sám má svou "buněčnou" skladbu, řadu triád. Avšak je to komplex, který stojí mezi předchozím stavem následujícím. Je to tedy triáda, avšak v jednom svém členu - v druhém - r o z v í t á .

V rozšířené triádě se rozšiřující prvky přímo váží na základní složku. V rozvité je rozvitý výjev relativně samostatný, má svou vlastní skladbu.

I když divák v díle triády nerozeznává a ani je rozeznávat nemá, přec jen jejich uspořádanost cití. Správná "buněčná" skladba díla pomáhá autorům udržovat přesnou a spořádanou utříděnost a členitost vývoje díla: motivy, jejich odnože a variace vzájemně nesplývají v jedinou masu, nýbrž poskytují divákům, /ale i tvůrcům, třeba hercům, kameramanům, střihačům/ určité vodítko v díle, které jinak působí jako džungle nebo bludiště.

Schema základních forem skladebných triád:





Obtíže rozboru struktury díla

Při pokusech o strukturální rozbor filmového nebo televizního díla nastávají velmi vážné obtíže. Ti, kdo se o rozbor snaží, velmi často nenacházejí krystalické složení, nemohou je objevit.

Důvody jsou v podstatě dvojí:

První je způsobován tím, že až dosud většina filmových a televizních tvůrců o jakoukoli pevnou strukturu nedbali. Většina autorů podléhá fikci, že dílo přejímá strukturu skutečnosti a tudíž vyprávějí a vyprávějí děj lineárně /zmínili jsme se o tom již v úvodu/, "jak ho skutečnost připravuje". Překvapivé je, že pevnou strukturální stavbu přehlízejí často autoři dokumentárních, populárně vědeckých a publicistických děl, než autoři dramatických uměleckých filmů či televizních pořadů.

Dokumentaristé velmi zhusta "překládají" slova komentáře do "slov" filmu. Překládají je přímo. V orální výpovědi slyší divák slovo "renesanční dům". Dokumentarista

natočí konkrétní renesanční dům a domnívá se, že tento "jednoslovní" snímek je ekvivalentní s orálním výrokem "renesanční dům". Ikonické vyjadřování však má zcela odlišnou skladbu výrazů - idiom slovní, psaný nebo mluvený nelze převést do ikonické řeči mechanicky. To, co vyvolá v divákově představě výrok "renesanční dům" je velmi bohatý představový obraz, imaginace, která patrně neodpovídá tomu, co měl mluvící či píšící autor přesně na mysli, avšak vnímajícímu dokonale vyhovuje. Ikonický výrok "renesanční dům" nemůže vyvolat stejně hodnotnou reakci u vnímajícího, jako výrok slovní. Ukazuje totiž jen jeden jediný aspekt renesančního domu.

Tento obrázek nerozvíjí imaginativní fantazii diváka, nýbrž naopak ji omezuje, ochuzuje. Domnění, že mluvený slovesný projev se stane nezbytně názornější připojením obrázků je zcela nesprávné. V televizi se můžeme velmi často o tom přesvědčit. Přednáška o složení hmoty, o ekonomických problémech, přednesena v rozhlase, je srozumitelná. Divák si ji pamatuje a může o myšlenkách, které uvedla, přemýšlet. Táž přednáška v televizi, doplněná modelem atomu, ekonomickými grafy nebo snímky z továrny, atd. nemá zdaleka tak velký účín. Americký sociologický výzkum zjistil, že se perceptivnost takové přednášky snižuje až o 80 %.

Důvodem toho je, že vizuální tvar klade divákovi nové úkoly. Divák je nucen vřazovat viděné do soustavy svých představ. Tato operace je úspěšná jen za předpokladu, že ikonické předvedení je bohaté, že ukazuje věci z mnoha stran, a že trvá tak dlouho, až asimilační proces v divákově vědomí dostoupí určitého stupně zralosti.

Dokumentaristé a publicisté tohoto psychologického faktu však dbají velmi zřídka. Z toho plyne, že strukturu filmového nebo televizního díla podřizují struktuře mluvené řeči, nebo struktuře zaznamenávané skutečnosti.

Umělečtí autoři sice až dosud málo dbají principů vnitřní audio-vizuální skladby. Nicméně vytvářejí poměrně pevné struktury proto, že se mnohem intenzivněji zajímají o emocionální účín svých děl na diváky. Tato snaha je vede k tomu, že nalézají - často bezděčně a nesoustavně - strukturální formy značně složité a pevné.

Jeden důvod, proč ten kdo provádí rozbor dnešních filmů, nalézá v nich obtížné stopy struktury je tedy v tom, že autoři o ni nedbají nebo ji vytvářejí živelně.

Druhým důvodem je, že čistá struktura se v tvůrčím díle stěží kdy objevuje. Filmový tvůrce, který strukturu chce vytvářet, nemůže postupovat "dogmaticky". Musí principů strukturální výstavby využít, nemůže se jí tedy dávat omezovat. Dosud nejčistší struktury vytvářeli v dějinách filmu sovětsí avantgardisté Vertov, Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko.

V dnešní době jsou to ti umělci, kteří se jeví na první pohled jako nejméně ukáznění - Fellini, Resnais, Jan Němec, Godard. Vysvětlení není obtížné: obě skupiny tvůrců - ovšem každá po svém a za jiným cílem - hledali vlastní řeč filmu, autonomní systém vyjádření uměleckého záměru, tedy "novou formu přeměny skutečnosti do uměleckého díla", jak řekl Viktor Šklovskij.

Zjištění, že ještě dodnes většina kinematografických tvůrců netvoří svá díla s vědomím, že existují nějaké strukturální principy - o jakých velmi dobře vědí hudební skladatelé a výtvarníci - neznamená, že ve filmech nebo televizních pořadech těchto autorů nelze struktury objevit. Kdyby nebyla díla vybudována na struktuře, byť dílčí, nehotové, deformované, neměla by soudržnost a nemohla by fungovat jako konkrétní, srozumitelná a esteticky účinná díla. Tedy každé dobré dílo má svou strukturu, kterou lze srovnávat s jinými a mezi ní a ostatními nalézat základní společné znaky. Ovšem v dílech, jejichž autoři o strukturální výstavbě díla nevědí, jsou

strukturální znaky skryté, nerozvinuté, náhodně deformované a tudíž těžko zjistitelné.

V A Z B A

Trojice je jakousi "krystalickou strukturou" filmového nebo televizního díla. Tvoří jeho pevnou vnitřní vazbu nebo kostru. Má však svým způsobem tendenci dílo tříštit na drobné, do sebe uzavřené částice, tedy /zase svým způsobem/ statické. V díle musí působit ještě jiné síly, které uvádějí celou soustavu "krystalických atomů" do pohybu, které působí, že proces uvnitř jednotlivého "krystalu" se nezastaví, nebo nezačne probíhat v opakujícím se kruhu, nýbrž se rozvíjí, postupuje, vývojově stoupá.

Tato síla nebo soustava sil skutečně v díle působí. Každý "krystal" totiž současně rozrušují síly, které do něj vstupují z předchozích soustav díla, a které směřují skrze tento "krystal" dál, do dalších částí díla, lépe řečeno, vynucují si je.

Navnějšek se tyto hodnoty projevují jako děj, to je plynulý, nezastavující se a nezastavitelný proud částic, jdoucích z a s e b o u, lineárně, vodorovně.

Nezastavitelnost děje je ovšem relativní. Děj se zastaví, vyčerpá, jakmile se "krystalické" statické díly organismu díla vyrovnají s dynamickými, průběžnými, dějovými. To je konec díla a divák jej cítí jako uspokojující výsledek. To je ovšem otázka dramaturgická, nikoli skladebná.

V tomto zřetězení postupují částice pod působením zákona o příčině a následku a postupují nevratitelně, irreversibilně. Vymezenými procesy vzniká řada jedinečných faktů, podřízených t é m u ž z á k o n u, tedy systém ve své nejužší, nejkonkrétnější formě. A to je právě děj.

Pohlížíme-li na filmové nebo televizní dílo z tohoto hlediska, vidíme je jako plynoucí, současně se různě vzdouvající proud. Je to samozřejmě jednostranný pohled, protože nebere v úvahu "krystaly", tedy relativní zastavení a kumulace. Avšak pro osvětlení nitra je tato jednostrannost užitečná.

Tvoření řad

Řekli jsme si, že jedním záběrem nelze vyjádřit vůbec žádnou myšlenku, alespoň filmově nebo televizně. Rovněž triádou nelze vyjádřit složitější myšlenku, to je obraz vývoje nebo jevu, protože triáda, "krystal" má tendenci se uzavřít do sebe, neustále se opakovat a nakonec se zastavit.

Chceme-li vyjádřit myšlenku, musíme užít několika záběrů, které svážeme v řadu. Velmi jednoduchou myšlenku, prostý, nedramatický popis nějaké události bychom sice mohli vyjádřit i takovou dvojicí prvků, z nichž jeden by vizuálně předváděl nějaký prostý jev a druhý, souběžný, by byl slovním doprovodem, slovním výkladem viděného.

Mohli bychom například ukázat celkový pohled na skálu, po níž stoupá horolezec. Záběr by byl dostatečně dlouhý, aby slovní doprovod vyjádřil vše, čeho je třeba k vysvětlení snímku: kde se hora nachází, je-li výstup obtížný, jak dlouho trvá atd. Taková soustava, jak si lze snadno představit by byla málo přesvědčivá, málo názorná a nepříliš vzrušující. Byla by nafilmová.

Filmový tvůrce, který by chtěl vyjádřit složitost, obtížnost a techniku výstupu na horu, by si počínal zcela jinak. Rozčlenil by výstup horolezce na řadu různých záběrů, nasnímaných z větší a menší dálky, na záběry různé dlouhé, natáčené v rozmanitých úhlech. Vytvořil by řadu rozličných záběrů, v níž by se měnili vnitřní složky a prvky záběrů zároveň se záběry. Měnily by se však tak, aby na sebe navazovaly, aby různé variace složek na sebe významově narážely a tak se vzájemně vysvětlovaly. Měnily by se rovněž tak, že by jejich spojení vyvolávalo v divákovi rozmanité city, vzrušení, pocit obtížnosti a nebezpečí atd.

Taková řada by tedy nebyla jen popisem výstupu. Vedle toho, že by výstup dokladově, dokumentárně popsala, ještě by vytvořila před divákem osobitý obraz, z něhož by se divák přímo i bez slovního doprovodu dověděl o výstupu jakoby z vlastní zkušenosti, z vlastního prožitku.

Z předešlého výkladu již víme z čeho pramení působivost řady. Vzniká jednak výběrem předmětných obsahů jednotlivých záběrů, jednak tím, jak na sebe narážejí jednotlivé složky a prvky záběrů.

Těmito v o d r o v n ý m i vazbami složek a prvků soujevů se vytvářejí nové hodnoty "nové věci", jak říká Ejzenštejn. Některé složky se ve dvou po sobě následujících záběrech nezmění /např. osvětlení a zvuk/, jiné složky se však více či méně změní: např. po záběru polocelku bude následovat detail, po pohledu ze strany se objeví pohled zdola, čímž se mění i stránka výtvarná. Rozdílnost těchto složek při shodnosti jiných vyvolá určitý dojem na diváka. Řada se bude skládat ze záběrů, které budou uzpůsobeny k tomu, aby vyjádřily filmařův záměr, aby vyvolaly určitý dojem.

Proto změny nebudou náhodné, nebudou to změny pro změny. Např. některé, třeba vzdálené záběry řady si budou nápadně podobné, kdežto záběry sousední budou nápadně odlišné. Podobnost bude působit na diváka jako melodie v hudbě. Povede ho k nějakému myšlenkovému cíli. Odlišnosti budou působit jako kontrasty.

Cílem vazby záběrů do řad je vytvořit takovou organizaci záběrové skupiny /řady/, v níž jsou prvky hierarchicky seřaděny. Hierarchie, vzájemné zhodnocení prvku, podporuje vůdčí myšlenku řady, vytváří m o t i v , nebo soubor motivů, které jsou páteří řady. Všechny prvky a jejich změny vedou k tomu, aby motiv řady vynikal nad všechno ostatní, aby divák měl pro postup vnímání srozumitelnou, vedoucí nit. Vzpomeňte motivu Fontaina, který zní nad "doprovodem" nacistů, laděním záběrů k sobě, zdůrazňováním určitých prvků, potlačováním jiných se jevy na plátně vřadují do stále určitějších souvislostí, takže vzniká přesný v ý z n a m o v ý p r o f i l ř a d y . Divák má stále méně možností vykládat si jevy po svém a je nucen přijímat jejich zařazení, jaké vyžaduje vyvíjející se organismus díla.

Těsným sevřením, vzájemným silovým vztahem záběrů a všech jejich složek se objevuje děj filmu. Dva za sebou následující záběry, některými svými složkami a prvky odlišné a jinými shodné, nevyvolávají vnější změnou pouze náraz na divákovy smysly. Divák tímto střídáním, touto změnou začíná r o z u m ě t dění, chápe "řeč" záběru. Následuje-li po záběru, na němž vidíme plížíícího se muže v námořnickém tričku, detail, na kterém je kotva, vytetovaná na mužské ruce, divák chápe, že v minulém záběru šlo o námořníka.

Z mužova plíživého pohybu současně zjišťuje, že jde o námořníka pronásledovaného. Tak vysvětluje pozdější záběr záběr předešlý. Určitý záběr může vysvětlovat i záběry velmi vzdálené a nejen záběry, ale i celé řady a souřadí. Proto tvrdíme, že v každé chvíli, v níž vidíme nějaký článek filmové skladby, se uplatňuje každý záběr a každá jeho složka, že v každé chvíli fungují kterékoli záběry minulé a kterékoli jejich složky. Záběr, který divák právě vnímá, vybavuje záběry minulé.

Z tohoto živého souboru představ a připomínek na předešlé vzniká dějová souvislost /kontinuita/, vzniká i srozumitelnost děje, který vytváří myšlenky. Zároveň každý záběr, který divák právě vnímá, připravuje v divákově vědomí látku pro pochopení a procítění záběrů budoucích.

Uvedeme si příklad z filmu "Na obzoru plachta bílá", v němž je řada vytvořena velmi názorně a čistě /přepis skladby je volný/.

1. Chodba na lodi. Od schodů se proti divákovi plíží muž - je rozrušen. Tiskne se ke zdi. Má námořnické tričko a neholenou tvář. Ohlíží se dopředu i dozadu, jakoby byl pronásledován.
2. Kajuta, proti dveřím z matného skla. Za dveřmi spatříme matným sklem tvář tohoto muže. Muž se podívá do kajuty a jeho tvář ihned zmizí.
3. Chodba: muž stojí vedle dveří přitisknut ke stěně. Je zřejmě v tísní. Náhle se rozhodne, otevře dveře kajuty a zastaví se na prahu.
4. Kajuta: muž se napjatě dívá do kajuty /do kamery/ pootevřenými dveřmi.
5. Kajuta: detail ruky muže. Je na ní vytetována kotva.
6. Kajuta: muž se stále dívá do kajuty, pak do ní rychle vstoupí a zavře dveře. Ještě chvíli váhá, trochu se shábá a narovná se ...
7. Kajuta, protipohled: muž se rychle shýbne, trochu zaváhá, klekne na kolena a vleze pod pohovku.

Na této řadě velmi dobře vidíme jak se vytváří motiv řady a jak se stále úžeji vymezuje význam složek. Nejprve sledujeme muže, který se vzrušeně plíží chodbou. Divák si o něm a o jeho chování může myslet mnoho věcí. Nakonec řady již přesně víme, že jde o člověka, kterého pronásledují, a který musí všechno riskovat. Víme však také, že je námořníkem. Námořnické tričko, které je nápadné hned od počátku, není ještě značkou zcela přesvědčující. Teprve kotva na mužově ruce nás o jeho povolání přesně poučí.

Motivem této řady je "muž prchající a skrývající se před pronásledovateli". Kromě toho však řada vytváří téma. Téma můžeme vyjádřit: "pronásledování člověka, štvání člověka, živelná touha člověka se zachránit". Vezmeme-li v úvahu ještě jeden prvek, který řadou neustále prochází, totiž velmi sympatická milá tvář mužova, můžeme rozšířit téma do prozatímní formule "štvání nevinného člověka".

Každý záběr je vytvořen ze soustavy prvků, které jsou seřaděny "svisle" /souděv/. Mezi záběry vzniká soustava vodorovná.

Hlavní prvky záběrů:

1. záběr: zarámování: je to celek. Vidíme vchod do chodby, levou stěnu chodby a část dveří do kajuty. Prostor je tak vymezen, že si divák uvědomuje nesnadnou situaci prchajícího. Muž nemá žádné možnosti uprchnout. Postavení kamery: úběžný bod je vpravo, obraz je tudíž vychýlen z rovnováhy, je neklidný.

Osvětlení: polotemno. V pozadí vpravo je vchod do chodby ostře světlý. Tudy vběh námořník. To je však rovněž místo, kudy patrně vniknou pronásledovatelé. Soustava prvků vytváří tedy velké napětí a nejistotu.

3. záběr: polocelek téhož. Ze snímku jsou vymýceny různé části, které rozptylovaly pozornost: vzdálenější dveře do jiné kajuty, vchod do chodby. Složka záběrová /zarámování/ se tedy změnila.

Osvětlení se však nezměnilo až na to, že zmizelo světlo vchodu.

Postavení kamery se změnilo zdánlivě nepatrně. Avšak obraz je ještě nápadněji asymetrický.

Dramatický význam tohoto záběru vyplývá z jeho spojení se záběrem prvním. Vzniká výsledný dojem ještě větší tísně. Prvky, které byly v prvním záběru seřaděny jen svisle, přešly nyní vodorovně do záběru nového. Již na tomto drobném příkladu vidíme, že význam soustav vytvářejí všechny prvky záběrů a to jak svislým působením na sebe, tak působením vodorovným.

Záběr 3., který je vsunut mezi oba popsané záběry, se od nich velmi podstatně liší.

Zarámování: polocelek, v němž jsou vidět zevnitř kabiny dveře kabiny. Pozornost diváka je tedy soustředěna na tyto dveře.

Osvětlení: velmi jasné, plošné, klidné.

Postavení kamery: normální, obraz asymetrický.

Jak je vidět opakují se v záběru 2. prvky záběru 1. a 3., ale jsou radikálně jiné. Obraz 2. je klidný, světlý, je to výsledek svislé skladby prvků. Výsledek skladby vodorovné je jednak zřetelný kontrast k předešlému záběru, /který se zvětší ještě záběrem 3./, jednak zvýšení napětí, protože divák očekává spojení akce z chodby se spojením toho, co znamená obraz z vnitřku kajuty.

U dolního okraje mléčného skla dveří se objeví hlava námořníka a rychle zmizí. Hlava je prvkem předmětného obsahu záběru 1., který přechází do seskupení nových prvků. Vidíme jen námořnickovu tvář, tedy detail, avšak "detail v celku". Je to zvláštní seskupení výtvarných prvků. Vzbuzuje v divákovi pocit napětí.

Záběry 4., 5. a 6. uchovávají prvky záběru 2. Některé z nich se však mění. Záběr 4. a 6. jsou polodetaily. Kamera je poměrně nízko. Muž se dívá trochu z výše, divák cítí převahu tohoto prvku. Převaha je v tom, že může nutit okolnosti, to jest pronásledovatelé, aby hledal skryš za každou cenu.

Záběr 5. je velký detail části ruky. Je to kritický bod řady. Motiv i téma jsou jím co nej přesněji určeny. Divák nyní již ví, že jde o námořníka.

Řada zřetelně vytváří gradaci. Od nepřesné domněnky z 1. záběru přicházíme ke zcela přesnému poznání v záběru 6. Ten shrnuje výsledek předešlé řady a je dramatickým vrcholem. Ve chvíli, kdy je před divákem, divák ví vše.

Záběr 7. sice těsně navazuje na předchozí členy řady, avšak není jen zakončením doznění tohoto odstavce, nýbrž je zároveň začátkem nového odstavce téže řady. Objevují se v něm totiž nové okolnosti, které významový obsah opět rozšiřují. Divák si je nucen představovat, co se asi stane s námořníkem, který se ukryl pod sedadlem.

Řady tedy musí pokračovat. Za chvíli skutečně uvidíme, že námořník opustí úkryt a odejde z kabiny /ve dvou záběrech, podobných záběrům 4. a 6./. Tím je řada vytvářející motiv "pronásledovaného člověka" ukončena. Tento dovětek řady však rozšíří původní téma "pronásledování" na téma "pronásledování a únik".

Hlavní náplň děje vytváří v celé řadě herec. Vyjadřuje tíseň, odhodlání se zachránit, vyjadřuje povahu postavy a svými činy vypráví děj. Jeho největšími pomocníky jsou však: zarámování, to je vytčení předmětů, které divák v tu či onu chvíli vidí. Záběry nejprve soustřeďují divákovu pozornost na poznání postavy a teprve v druhé části řady, v záběru 7. ukáží divákovi nový předmět, který děj spoluvytváří, totiž skryší.

Za druhé, význam řady vytváří postavení kamery, které vrcholné obrazy napětí, to je příchodu do kabiny a odchodu z ní vytváří malým podhledem. Proti asymetrickým záběrům chodby pak staví symetrické záběry kajuty, místa záchrany.

Za třetí význam řady vytváří osvětlení: z temné chodby přechází děj do jasně osvětlené kajuty. Jasně světlo kontrastuje s napětím prchajícího člověka a zvyšuje účinnost obrazů. Temnota chodby a světlo v kabině nemají tedy jen funkci "místního osvětlení", nejsou jen popisné, nýbrž mají funkci dramatickou. Stejně je tomu s ostatními složkami a prvky záběrů. Svislá i vodorovná vazba složek a prvků vytváří dramatické hodnoty. Divák, který sleduje tuto řadu, vidí před sebou růst dramatickou postavu, postavu novou, skutečného prchajícího námořníka.

Zároveň vzniká v jeho vědomí d r a m a t i c k ý čas, to je vědomí skutečného "osobního" času, v němž žije a jedná dramatická postava. Postup záběrů přímo vytváří chod děje v časových lhůtách za sebou následujících. To neznamena, že obraz, který ukazuje např. námořníkovu zaváhání /záběr 4./ trvá nutně jen vteřinu, jak se divákovi zdá. Tento záběr trvá možná déle, ale divák má pocit, že je to kratičký moment, "vteřina", ovšem vypjatá, dlouhá vteřina.

Vazba všech složek a prvků v záběrové řadě vytváří specifickou filmovou řeč, které divák nerozumí. A jako v mluvené řeči nevytváří význam věty /jíz v kinematografii odpovídá přibližně řada/ jen věcný význam slov, nýbrž jen vytváří i spád řeči, intonace, modulace, popřípadě gestika a mimika toho, kdo mluví, tak i v kinematografické řadě vytváří významový obsah mnoho složek, které se kupí kolem hlavního předmětného obsahu: osvětlení, rytmus řady, postoj kamery, zvuk atd. Řada se vnitřně vlní a tato vlnivost /agogika/ řady odhaluje teprve divákovi pravý význam, podporovaný dojmem, pocity, vyvolanými různými smyslovými nárazy, jež si divák jmenovitě ani neuvědomuje.

Tak například význam "vrcholícího pronásledování", význam "blížícího se nebezpečí" není vyjádřen jen hrou herce, jeho plíživými pohyby, nervozní tváří, atd., nýbrž také poměrnými délkami záběrů. Čím je nebezpečí bližší, tím jsou v tomto případě záběry kratší /záběr č. 4. a 6./ a současně je v nich stále méně akce. V záběru 1. je mnoho akce, v záběru 4. není téměř žádná akce, námořník se jen dívá. Záběr 5. /detail ruky/ je vůbec bez pohybu.

Vazbou záběrů, to je jejich složek a prvků, se uvolňují schopnosti a možnosti záběrů. Záběry, které narážejí na sebe tím, že stojí vedle sebe, netvoří jen prosté pokračování obsahu předešlého záběru, nýbrž tvoří zcela nové hodnoty, v nichž jsou obsaženy, sloučeny a přetvořeny původní hodnoty každého z nich. Vazbou záběru a_1 - a_2 vzniká nová hodnota A_X . Ale stejně tak spojením, vazbou kterýchkoli dvou prvků látkově shodných vzniká nová hodnota. Např. polocelek muže v pruhovaném tričku - detail ruky, na které je vytetována kotva - dává nový význam: "námořník".

Není správné se domnívat, že např. detailu tváře člověka se má použít vždy jen ve chvíli, kdy onen člověk prožívá "hlubokou duševní proměnu". To je mechanický názor na vazbu.

Detail sice ukáže jasně proměnu rysů ve tváři. Detail má však i jinou funkci než mikroskopovat člověka. Jeho funkce vyplývá ze zařazení detailu mezi jiné záběry, vyplývá ze vzájemné vazby prvků "postavení kamery". Tato vazba si může vyžadovat, aby např. ve chvíli, kdy postava prožívá "hlubokou duševní proměnu" bylo užito polocelku nebo celku a nikoli detailu.

Všechny prvky a složky záběrů se účastní vytváření "nových významů" jednak svými vlastními prostředky, jednak - přirozeně - ve spolupráci se složkami a prvky ostatními. Je jistě každému jasné, že detail bude rovněž užít v určitých případech popisné a orientačně, např. ve chvíli, kdy divák má postřehnout nějakou podrobnost /kotvu na ruce/, nebo že některý záběr bude delší proto, že se v něm musí rozvést určitý děj. Proto stále zdůrazňuji základní zásadu skladby, že všechny složky a prvky záběrů musí být neustále a nepřetržitě ve všesměrných vzájemných vztazích.

Srozumitelnost a účinnost řady nevzniká jen řaděním jejích složek, nýbrž je rovněž závislá na členění řady. Řada se musí rozdělit na odstavce, na částice, které členění myšlenku a její vyjádření.

Na příkladu s námořníkem jsme viděli, jak řada vyvrcholila záběrem 6. Záběr 7. znamenal doznění této části řady a začátek části další, která nastoupí po určité přestávce.

Avšak i ta část řady, která vrcholí záběrem 6. má dva odstavce:

odstavec, který se odehrává na chodbě a odstavec, který se odehrává v kabině. Jsou od sebe odděleny osvětlením a úhlem záběrů. V druhém odstavci jsou polodetaily a detaily. Třetí odstavec této řady, odchod z kabiny je vytvořen dvěma polodetaily, podobnými záběrům 4. a 6.

Řadu lze tedy členit i užitím některých výrazových prostředků. Skupina záběrů dlouhých, nebo záběrů detailních, či jasně osvětlených se výrazně odlišuje od skupiny záběrů krátkých, celkových, nebo tmavě osvětlených, atd.

Náhly přechod ze záběrů celkových do detailních může znamenat předěl, hranici odstavce. Avšak nemusí tomu tak být vždy.

Pudovkin v "Bouři nad Asií" vytváří odstavce řady právě opačným způsobem. V jednom záběru ukáže velký celek planiny, na jejímž obzoru jedou dva vozy. V dalším záběru ukáže polodetail muže, který sedí ve voze a řídí koně. Tento skok několikrát opakuje. Dvojice tak nápadně odlišných záběrů vytváří právě pro svoji odlišnost celek. Polodetail kočího se tak energicky sváže s předchozím velkým celkem, že s ním tvoří těsnou jednotu. Tento význam celku /ideálního C/ však nemůže vzniknout izolovně. Musí stát v nějakém vztahu k jiné řadě, která se vedle první řady rozvíjí a jejíž skladebné zásady jsou jiné. Skutečně, vedle této řady s motivem jízdy vozů se rozvíjí řada s motivem života v jurtě. Tato řada je sestavena ze záběrů, jejichž přechody jsou v opaku k předešlé řadě, povlovné.

Nejobvyklejším druhem členění uvnitř řady jsou přechody ze záběrů do záběrů, vytvořené technickými prostředky:

stíračkou, prolínačkou, zatemněním-roztemněním.

O zásadách interpunkce a o jejím vývoji jsme již mluvili.

Souřadí

Jedna řada nemůže vyjádřiti složitější myšlenku. Nelze rozvíjet v jedné rovině, lineárně, jednu řadu do nekonečna. Čím by byla monotematická řada delší, tím rychleji by ztrácela dramatickosti. Nevytvářela by uzavřenou jednotu, v níž začátek podmiňuje výsledek a v níž se silový vztah mezi začátkem a zároveň mezi všemi částicemi řady činně uplatňuje. Postupem takové řady by se souvislosti mezi záběry uvolňovaly, až bychom dospěli k řadě navzájem indiferentních obrazů.

Představme si námět "slézání hory". Tento námět nelze vyjádřit filmově jen ustavičným přiřazováním obrazů vystupujícího horolezce. Začneme-li se skutečně snímky v y j a d ř o v a t , musíme obtížnost a nebezpečnost horolezcova výkonu před divákem zpřítomňovat, v y t v á ř e t .

V té chvíli se nám počne literární řada takřka sama členit. Abychom vyjádřili obtížnost a nebezpečnost slézání, budeme hledat takové momenty, které nebezpečnost a obtížnost zvlášť ostře vyjadřují, momenty, v nichž skála a lidské tělo se prudce střetávají. Ukážeme tedy detail ruky, která se zachycuje výběžku skály, hmatá po povrchu, hledá kde by mohla ulpět. A když se zachytí ruka, ukážeme nohu, špičku boty, která hledá oporu. Klouže, znovu tápe, až se konečně vzpeře, atd.

Tím, že autor po celkových záběrech na horolezce a skálu objevil ruku, nohu, špičku boty, horolezcovo oko hledající směr, pot na jeho tváři, který vyjadřuje námahu, pohled shora do hloubky k úpatí hory, který vyjadřuje nebezpečí, atd., vytvořil zárodky nových motivů, které se vyrovnávají motivu hlavnímu - slézání hory - a které ho mohou v určitém případě zastupovat. Tyto motivy se však mohou navzájem rovněž slučovat tak, že vytvářejí vlastními silami hlavní téma "slézání hory". Tento případ nastane tehdy, když budeme se zárodky motivů zacházet jako s východisky osobitých motivů, jež budou vytvářet samostatné řady. Budeme prostě téma slézání hory vytvářet o r g a n i z o v a n ě a záměrně slučováním dílčích motivů.

K tomuto cíli ovšem nestačí občas ukázat ruku, která hledá záchyt, nohu, která tápe po opoře, napjaté lano atd. Abychom vytvořili soustavu jevů, která slézání hory vyjádří, budeme muset vést jednotlivé záběry vedle sebe, v nějakém pořádku a pořadí a tyto záběry tak uzpůsobovat, aby vytvářely osobité řady. Tak vznikne řada "tápající ruky", řada "špičky boty", řada "pohledů do hloubky", řada "očí", atd.

Jak jsme si ukázali, vytvořit řadu znamená sloučit určité záběry tak, aby na sebe vzájemně působily a znamenaly vnitřní jednotu, aby se v určitých složkách zřetelně navzájem podobaly a aby byly v jiných záměrně odlišné.

Vytvoříme tedy nejprve jmenované motivické řady tak, aby divákovi skutečně ř a d u z n a m e n a l y . Až se objeví člen té či oné řady kdekoli a kdykoli, musí divákovi připomenout, že patří k určité řadě: k řadě "špičky boty", "tápající ruky", atd.

Nuže podmínkou je, aby řady měly vlastní srovnatost, aby vytvářely a jasně prozrazovaly svůj charakter, svoji osobitost.

Druhou podmínkou však je, aby se řady zároveň slučovaly s ostatními řadami tak, aby vytvářely jednotu, vyšší jednotu, tematickou jednotu. I tato jednotu musí vznikat střetáváním se jejich složek a prvků a současným střetáváním se i jednotlivých záběrů různých řad. Tedy ve vyšším řadovém útvaru - v s o u ř á d í - musí na sebe vzájemně a ustavičně působit všechny složky souřadí, nejen řady, ale i jejich části, záběry a prvky záběrů a to tak, aby zároveň uchovávaly svou osobitost, své příznačné rysy i aby vytvářely ústrojný celek se všemi dohromady.

Právě tak jako při tvoření řad je nezbytné i při tvoření souřadí, aby jednotlivé řady byly předem k slučování připraveny, aby byly skladebně vystrojeny a vyzbrojeny.

Ukázali jsme si příklad, v němž řady jakoby samy od sebe vznikaly. Přirozeně, že samy od sebe nevznikají. Tvůrce je musí předvídat, ovládat, musí je určitým způsobem vzájemně vést atd. Krátce: tvůrce musí souřadí organizovaně vytvořit.

Náš příklad se slézáním hory není z nejjednodušších. Tento výjev probíhá na plátně a na obrazovce asi tak, že nejprve vidíme několik záběrů, které představují jen jednu řadu, později se objevují zárodky dalších řad, jež se budou v určitém pořadí střídát. Např.:

1. Celek: hory, které se prudce tyčí nad údolím.
2. Celek, z menší vzdálenosti: stěna hory, na níž vidíme velmi malého člověka, který stoupá.
3. PC: člověk, který stoupá.
4. PD: ruka, která se vztahuje, hledá záchyt.
5. D: prsty ruky, hledající záchyt, zachytí se.
6. PC: člověk se přitahuje.
7. PD: noha, která hledá oporu.
8. PC: člověk visící za ruku, hledá nohou oporu.
9. VD: špička boty hledá oporu, klouže.
10. D: ruka zachycená, je napjata, unavena.
11. D: bota našla oporu.
12. PC: člověk se posunuje vzhůru.
13. PD: ruce se vzpírají.
14. PD: nohy se sunou vzhůru atd.

Na tomto příkladu vidíme, že členy jednotlivých řad se střídají v určitých intervalech:

$A_1A_2A_3-B_1B_2-C_1-A_4-C_2-B_3-C_3-A_5 = \dots\dots\dots$ atd. /písmena znamenají řady, číslice záběry/

Vezměme jiný příklad:

1. Celek zespoda a strom.
2. PC poněkud shora: muž se sekyrou na rameni se na něj dívá. Snímá sekyru.
3. PC strom.
4. PC člověk se rozmáchně sekyrou.
5. D peň stromu, na který po vteřině dopadne sekyra. Odštěpí se kus kůry, objeví se bílé místo.
6. PD člověk se rozmáchně.
7. D bílá stopa v pni stromu, dopadne na ni sekyra.
8. PD člověk se rozmáchně.
9. PC strom zcela zdola, nad nimi zásedk, do něho zapadne sekyra.
10. DD tvář muže, je vidět, že muž zdvihá sekyru a rozmáchně se s ní atd.

V tomto příkladu jsou rovněž dvě řady: řada stromů a řada muže. Články řady se však střídají pravidelně, zapadají do sebe jako ozubená kolečka:

$A_1-B_1-A_2-B_2-A_3-B_3$ atd.

U srovnání s prvním příkladem vidíme patrný rozdíl ve způsobu slučování řad, ve způsobu vedení řad.

Při skladbě můžeme užívat různých druhů vedení řad.

Jsou čtyři základní druhy vazeb nebo vedení řad:

1/ vedení "za sebou" /čárka znamená záběr/:

----- atd.

2/ vedení "vedle sebe":

 ----- atd.

3/ vedení "do sebe":

.

 ----- atd.

4/ vedení "přes sebe":

A konečně jsou různé kombinace těchto čtyř druhů. Např.:

Tam, kde hraničí za sebou jdoucí záběry dvou řad, tedy v případech 1. až 3. není nezbytné vždy užívat záběrů holých. Za určitých okolností můžeme užít i záběry rozšířeného, složeného nebo rozvitého. Podmínkou však je, aby svébytnost každé řady byla vždy zachována, čili aby divák vždy věděl nebo cítil, že jde o záběry, které patří do dvou různých soustav. V případě čtvrtém nazýváme záběry, v nichž vystupují prvky obou řad současně záběry *p o m n o ž n ý m i*, poněvadž obsahují prvky dvou řad. Jsou to zároveň záběry *s p o j n é*, protože spojují dvě řady v jednu /v daném příkladu jsou to záběry 5,6,7 a 12,13/. Záběry pomnožené jsou obvykle záběry holými. Za určitých okolností to však mohou být i záběry zmnožené nebo sdružené. Avšak ne každý zmnožený nebo sdružený záběr je záběrem spojným. Někdy může takový záběr nahrazovat na čas vedení "vedle sebe" nebo "do sebe", jindy může mít platnost záběru jen jedné řady.

Pro užití jednotlivých druhů vedení řad není neměnných předpisů. Běžně se však stává, že expozice motivů se rozvíjí ve vedení za sebou. Jakmile divák poznal okolnosti každého z motivů, nastává vedení "do sebe". Čím prudčeji na sebe motivy narážejí, tím více se jejich hmotné složky prostupují, takže se přistupuje k vazbě "vedle sebe" a konečně k vazbě "přes sebe", v níž vidíme výsledek střetnutí obou řad. Tento

postup se nejčastěji zachovává při stavbě výjevů na téma pronásledování /tzv. křížový střih, o němž již byla řeč/. Jedna řada ukáže prchajícího, druhá řada pronásledovatele. Vzrušení se stupňuje, řady se střídají rychleji a rychleji, až se střídají jednotlivé záběry z jedné a z druhé řady: záběr na prchajícího se záběrem na pronásledovatele.

Výjev končí, divák vidí ve spojných záběrech, že pronásledovatel prchajícího dostihl, nebo že prchající uniká do dálky, zatímco na témže obraze je vidět pronásledovatele, jak se bezmocně, dívá za prchajícím.

Zdůrazňuji, že tento postup je dosti běžný, není však nevyhnutelně nutný.

Začátek filmu "Na obzoru plachta bílá", z něhož jsme si prozatím připomněli jednu řadu, je příznačný pro rozmanité vedení řad. Z přístavu odplouvá loď do Oděsy. Na lodi je učitel se dvěma dětmi. Loď již odrazí, když se objeví carská policie a nařídí, aby se loď vrátila. Četníci vstoupí na loď, zaženou cestující do kajut a prohledávají loď. V tomto úvodu jdou řada učitele a řada četníků za sebou.

Nyní nastupuje řada prchajícího námořníka z Potěmkina. Tuto řadu jsme před chvílí popsali. Nazveme ji řadou A.

Řada učitele je řadou B.

Popíšeme řadu B a její vazbu s řadou A.:

První část řady B se skládá z několika záběrů, v nichž vidíme učitele a jeho dvě děti, chlapce a holčičku, v kabině. Pak poručí chlapci, aby přednášel z paměti báseň. Vybalí meloun a začne jej rozřezávat, zatím co hoch přednáší. Hoch přednáší a pozoruje, že ani otec ani sestra ho neposlouchají. Stává se neklidným.

Druhá část řady /II B/ - volný přepis:

1. záběr: hoch stojí tváří ke kameře poněkud vlevo od dveří s mléčným sklem. Recituje zvolna a nejistě, poněvadž pozoruje, že otec ani sestra se ho nevšímají. Ustane a náhle se ohlédne za sebe na dveře. Chvilí se zadívá na dveře, pak se trochu ulekaně obrátí a podívá se směrem k otci.
2. záběr: otec sedí vpravo od lodního okénka u stolku, krájí meloun a nabízí jej holčičce. Nedívá se na chlapce.
3. záběr: hoch je neklidný, recituje dál, snaží se ohlédnout za sebe, náhle uskočí.
4. záběr: celek jako záběr 2, otec, hoch i dceruška však stojí poněkud vlevo a dívají se směrem na dveře.
5. záběr: totéž. Všichni tři se potom dívají směrem k zemi.

Tato řada má své vlastní, osobité prvky a svou vlastní vazbu. Charakterizuje ji prudké, jasné denní světlo, poměrně malá rozmanitost změn prvků, klidné prostorové řešení. Hlavní motiv vedou herci, zvláště chlapec.

Řada B se slučuje s řadou A. Slučuje se s ní jednak tak, že záběry obou řad jdou vedle sebe. Později se záběry obou řad spojují. Po posledním záběru první části řady B /otec s holčičkou krájí meloun/ jde první záběr řady A /námořník se plíží chodbou/. Záběr 2 A a 2 B se spojují. Chlapec uvnitř kabiny recituje, obrátí se směrem ke dveřím, tam spatří tvář námořníka, která se objeví za sklem a hned zmizí.

Záběr 3 A je opět vyplněn jen motivem své řady. Do záběru 3 B vnikne motiv řady A: námořník vstoupí do kajuty /4A/. V tomto záběru jde o dokonalou výměnu motivů řad. Z obrazu odejde hoch a na jeho místě zůstane námořník, který se dívá do kajuty, aby odhadl, může-li v ní zůstat.

Záběr 4 B je samostatný. Tři postavy se dívají na námořníka, otec a syn se podívají níž, směrem k jeho ruce.

Záběr 5 A je rovněž samostatný. Je na něm detail ruky s vytetovanou kotvou. Po něm hned následuje záběr 6 A, podobný druhé části záběru 4 A.

Záběr 5 B se spojí se záběrem 7 A: námořník vlez pod pohovku, sledován pohledy tří postav.

To je příklad vedení řad "do sebe" a "přes sebe". Dvě řady se do sebe vklínily, zaklesly se do sebe svými ději i ostatními prvky, aby na sebe vzájemně působily. Vytvářejí nyní novou situaci, nový složitý jev. Významové obsahy každé řady se slučují v nový významový obsah, společný této dvojici. Dvojice řad A a B se však spojuje ještě s řadou třetí /C/. Je to řada motivů pronásledovatelů. Carská policie dala zastavit odplouvající parník, vnikla na loď a jala se ji prohledávat. Mezi záběr 6 A spoj-
ný záběr 7 A - 5 B se zaklesává záběr z chodby lodi, do níž vnikla policie. Postavením kamery a osvětlením se záběr 1 C podobá záběru 1 A /záměně/. Policie se blíží ke dveřím učitelovy kajuty.

Záběr 7 A - 5 B skončí tím, že učitel si sedne na pohovku, chlapec s holčičkou se postaví k němu. Pak náhle vzhlednou směrem ke dveřím. Zvuk nám prozrazuje, že někdo vstoupil do dveří.

Záběr 2 C: proti dveřím, polocelek. Policejní úředník stojí mezi dveřmi, za ním dva jiní. Ptá se na účel cesty.

Záběr 6 B: protipohled na sedícího učitele a jeho děti. Učitel se rozzlobí, že ho vyrušují.

Záběr 3 C/7 B/: celek proti dveřím: vidíme /poněkud shora/ policisty u dveří. Proti nim, zády k nám, trochu zastíněn stojí učitel a spílá policistovi. Pak mu řekne své jméno a povolání. Policista se zarazí, zaslutuje, dá rozkaz, aby druhí dva policisti odešli. Sám rovněž odejde a zavře dveře.

Záběr 8 B: Učitel stojí a dívá se z okna. Hoch rovněž, kdežto holčička leze pod pohovku. Učitel ji odtáhne.

Záběr 4 C: na palubě policisté odcházejí, atd.

Záběr 9 B: učitel stále stejně stojí, poněkud se obrátí do kajuty od okna a pronese hlasitěji: "Policie opustila loď" atd. Pak následuje odchod námořníka z kajuty.

Opět se tedy dvě řady, původně oddělené, spojily "do sebe" a "přes sebe".

Třetí řada se zaklesla do řady B, avšak současně do motivu řady A. Tento motiv je latentně přítomen celému výjevu B-C, třebaže z něho nic nevidíme ani neslyšíme, protože námořník je ukryt pod pohovkou.

Spojením D-C za přítomnosti motivu A vznikl nový, výsledný význam, totiž "zachránění", který je vrcholem motivu "pronásledování" a tématu "pronásledování nevinného člověka".

Spojný záběr 7 B - 3 C je zajímavý rozestavením osob a postavením kamery. Nadhled vyjadřuje odhodlání učitele zapřít muže v kabině a rozestavení osob vyjadřuje též tíseň situace. Poněvadž do učitelovy tváře nevidíme, ztrácíme na chvíli jeden prvek z dohledu. Nevíme, jak se učitel tváří. Máme možnost domnívat se cokoli. Např., že muž upozorňuje policistu zrakem, že někdo je pod pohovkou. Vynecháním prvku se tedy rozšiřuje významový profil, uvolňuje se. V zápětí však vidíme policistu, jeho pokoru a odchod policie. Tím se rázem významový profil zúžil. Víme nyní přesně, že učitel námořníka neprozradil.

Současné se však dovídáme, že policista je velmi důvěřivý, že má úctu před "pánem", a že tudíž námořníková záchrana nebyla ničím příliš obtížným. Tento význam se uplatňuje později dvěma způsoby: jednak charakterizuje měšťáckou třídu, která si-
ce občas byla ochotna revolucionáře krýt, avšak jen za podmínky, že to není příliš
nebezpečné; za druhé kontrastem povolnosti policie v tomto případě s její surovostí,
která se projeví později, při pronásledování revolucionářů, vzniká nejen poznání
povahy carské policie, nýbrž se i stupňuje účinnost pozdějších výjevů.

Na tomto příkladu velmi dobře vidíme jak vzniká děj a myšlenka. Děj se nevypra-
vuje tím, že se sledují obrazy jeho fází, nýbrž se v y t v á ř í před divákem
skutečným střetáváním se reálných hodnot. Divák se o ději nedovídá ze sdělení, nýbrž
tím, že fakticky před ním probíhá, existuje.

Příkladem pro "vedení za sebou" je skladba filmu "Sladký život". V něm se sez-
namujeme se jednotlivými postavami a skupinami postupně. Nejprve s jednou, pak s dru-
hou, s třetí, atd. Někteří členové skupiny se později objevují sami, ale zase se
znovu vlčejí do svého prostředí. Nakonec všichni členové skupiny se spojí v jediný
"souzvuk" marného, bezcílného "sladkého života". Při tomto působu skladby postupují
jednotlivé motivy podobně jako v hudební formě fugy. Následují za sebou, vedle sebe,
proplétají se, avšak stále si udržují vlastní charakter i dílčí nezávislost. Divák
si musí pamatovat charakter i stav každého z nich. Vzniká dojem, jakoby skladbu vní-
mal vodorovně. "Kácení stromu" bylo příkladem vedení "vedle sebe". Tohoto způsobu
skladby se užívá většinou při tématu pronásledování, o jehož prosté formě "křížovém
stříhu", jsme se již zmínili.

"Pronásledování" Griffithova typu mívá však tři řady: na kolejích leží spoutaná
dívka /řada A/ - vlak se blíží /řada B/ - záchrance spěchá na pomoc dívce /řada C/.
Při skladbě tohoto druhu je třeba vždy velmi přesně a jemně určovat vzájemný význa-
mový poměr řad. Zajisté, že řada dívky je nejdůležitější. Zatlačuje se však do poza-
dí, protože soutěž mezi řadami A a B je aktuálnější. Má-li se udržet napětí, je tře-
ba jednak zachovat důležitost řady C, tedy dívky, pro niž dvě druhé složky spolu zá-
vodí. Protože však závodění A a B je třeba sledovat krok za krokem a udržovat při
tom těsnou jednotu každé z těchto řad, nezbyvá než řadu C odsunout. Dívku zahlédneme
tedy jen občas. Můžeme tím snížit význam řady C, protože divák zapomene, proč se
vlastně vlak a záchrance předhánějí. Trvá-li však soutěžení řad A a B delší dobu,
může divák obrátit pozornost k nepřítomné řadě C a přiřknout jí větší důležitost,
než jakou by měla mít, aby nepotlačila aktuální napínavost řad A a B. Proto řada C
bývá velmi chudá na změny. Divák si musí být jist, že se s dívkou nemůže nic jiného
stát, než že ji buď vlak přejede, nebo že ji jezdec zachrání. Ukáže-li se občas zá-
běh řady C, je vždy téměř shodný se záběrem předešlým /téže řady/.

Tak těsné vedení řad znamená nejčastěji naprostou současnost dějů při neveliké,
zhusta nepřesné zjiřitelné prostorové odlehlosti. Všechny tři děje se odehrávají
naprosto ve stejnou dobu, jsou však mnohdy od sebe vzdáleny. Někdy divák zcela pře-
sně neví, jak je daleko záchrance od vlaku a od místa, kde leží dívka ap.

Při složitějších případech dochází k tomu, že se dvě krajní veličiny během pro-
cesu mění: rozmnožují se nebo zužují, dokonce si vyměňují místa atd. Jednou z nej-
čistších a současně nejsložitějších skladeb tohoto typu je pronásledování lokomotiv
v Keatonově filmu "Frigo na mašině".

Vedení "vedle sebe" vnímáme téměř současně, jako bychom viděli záběry řad
a všechny řady zároveň a - řečeno opět obrazně - vnímáme je svisle.

Ještě těsnější souvztažnost řad nutí tvůrce užít vedení "přes sebe", tj. spojit obě řady na jednom obraze nebo v řadě obrazců. Články řad: záběry se již nestřídají jeden za druhým, nýbrž probíhají před očima diváka skutečně současně. Ve výjevu bitvy vidíme na jednom obraze oba protivníky, na dalším opět jiné dva protivníky atd. Každý z protivníků měl svou řadu. Nyní se jejich řady sloučily. Vedení řad "přes sebe" znamená naprostou a přesně zjistitelnou jednotu času a místa. Proto vedení "přes sebe" má převážně smysl orientační. Jeho reálná dramatická poklesává, protože se v něm nestřetávají řady, nýbrž jen záběry zobrazují střetnutí se některé složky z každé řady - např. dvou postav. Ostatní složky a prvky záběrů a řad musí být většinou společné, tedy kompromisní. Např. odstup kamery se neřídí jen podmínkami vytvořenými některou z řad, nýbrž okamžitým předmětným obsahem záběru: je třeba, aby v obraze byli vidět oba protivníci. Sdružení řad má proto převážný charakter kinetický, nikoli dynamický, pohybový, nikoli silově pohybový. Dynamičnost, kterou divák sdružení řad přisuzuje, je převzata z předcházejících skladebných odstavců. Proto vedení "přes sebe" nemůže trvat nikdy příliš dlouho. Trvá-li delší dobu, stává se z takto vedených dvou řad jedna řada, která ovšem ihned vyžaduje další nové protikladné řady.

Vedení "přes sebe", jak jsem již naznačil, nejčastěji při výjevech pohybově bohatých, vzrušených, tedy např. při bitvě. Rovněž se ho užívá při výjevech expozičních, kdy je třeba diváka orientovat v situaci. Snímky, které předvádějí složky obou řad současně, jsou záběry pomnožnými. Řady nebo řadové úseky, které sdružují dvě řady, jsou rovněž řadami nebo řadovými úseky p o m n o ž n ý m i .

Aby se ze sdruženého dvojřadí nevytvořila nedynamická řada jedna, prokládají se pomnožné záběry a řady záběry nebo krátkými řadovými úseky holými. To znamená, že vedle záběrů, v nichž jsou zobrazeni současně oba protivníci, se objevují záběry a řadové úseky, na nichž je jen jeden z protivníků a jiné, na kterých je druhý. Schema této skladby je:

..A₁A₂A₃-B₁B₂B₃-A₄-B₄-A₅B₅-A₆B₆-A₇-B₇-A₈B₈-A₉-B₉- atd.

Jindy převládá ve vzrušeném výjevu vedení "vedle sebe", které se jen občas, pro orientaci a oddech, prokládá záběry pomnožnými. Na nich vidíme celou situaci bitvy /vzpomeň bitky Apačů s cestujícími v dostavníku v americkém filmu "Přepadení"/. Schema:

A₁-B₁-A₂-B₂-A₃-B₃-A₄B₄-A₅-P₆-A₇-B₇-A₈B₈-A₉-B₉ - atd.

Velmi účinné skladby užil režisér Room ve výjevu dobývání Zimního paláce ve filmu "Lenin v Říjnu". Na jednom záběru vidíme nejprve vojáky prozatímní vlády, kteří střílí po postupujících bolševicích /jež nevidíme/. Vojáci ustoupí a po několika okénkách vstoupí do téhož záběru postupující revolucionáři. V jednom záběru jsou tedy vedeny obě řady. Nejsou však vedeny sdružené, nýbrž po sobě. Tak vlastně z jednoho záběru vznikají dva, v nichž se však většina prvků nemění. Avšak ty prvky, které se mění - osoby a směr pohybu /ústup, postup/ - jsou dostatečně silné, aby vytvořily konflikt.

Variací vedení "přes sebe", je vedení, v němž se užívá jako pomnožných záběrů sdružených. Přes obrazy řady jedné jdou obrazy řady druhé. Toto užití značí často vzpomínku /osoba si vzpomíná na nějaké minulé příhody, nebo si vytváří představy do budoucnosti atd./. Tohoto druhu vedení se užívalo hlavně v němém filmu, který nedovoľoval specificky filmovými prostředky vyjádřit spojitost některých jevů /mohl užít jinak jen titulku/. Někdy nahrazovalo toto vedení způsob "za sebou" nebo "vedle sebe".

Vedení "přes sebe" však nemá dynamičnosti druhých dvou typů, je spíše logické, než reálně protikladné. Divák si uvědomuje, co chce autor vyjádřit, avšak není způsobem jeho vyjádření činně stržen. Při tomto druhu vedení "přes sebe" není určen přesně ani čas, ani prostor. Nemusí se jím vyjadřovat současnost ani blízkost dějů. Je neurčité, a proto ho lze užívat jen ve zcela výjimečných případech.

Při každém druhu vedení řad je třeba přesně předem určit vzájemný významový poměr řad. V řadových skupinách jsou řady v neustálém konfliktu. Tento svár řad směřuje přirozeně k tomu, aby jedna z nich přehlušila ostatní. Každá řadová skupina je tedy útvar labilní, který se udržuje jen pohybem, neustálým útočením řady na řadu. Na prosté rovnováhy nelze nikdy docílit, protože jakmile by se řady vyrovnaly, ztratily by svoji funkci.

Jsou-li někdy řady vzájemně rovnocenné, poskytují divákovi široké pole dohadů, na kterou stranu se soutěžení řad převáží. Taková nejistota nemůže trvat dlouho. Soutěžení řad musí směřovat k nějakému výsledku, musí vytvářet stále určitější a určitější významový profil. Není vždy nutné, aby jedna z řad "zvítězila" definitivně. Mnohdy se skupina kloní střídavě na stranu první, druhé, třetí, atd. řady. Avšak nakonec musí jedna z řad převládnout. Zpracování námětu "kácení stromu", který jsem uvedl, ukazuje případ, v němž jsou obě řady významově vyrovnány. Takový způsob práce s řadami je však výjimečný. Pravidelně je třeba vyrovnávat konflikt mezi řadami tak, aby jedna z řad - načas - vítězila a druhá ustupovala. Kdybychom se nerozhodli dát přednost ani první ani druhé řadě, proměnila by se taková dvojice řad zakrátko v jednu řadu, protože by záběry stromu a záběry dřevorubce nevytvářely svár, byly by jen prostým zobrazením. Takto vzniklá nová řada by vyžadovala další řady, proti níž by se postavila.

Uvedeme si několik jednoduchých příkladů vytváření různých vzájemných poměrů řad a z nich vyplývajících významů:

- Význam jedné řady vůči druhé se např. zvyšuje tím, že se jedna řada rozšiřuje.
- | | |
|--------------------|--|
| 1A-1B | Celek, strom na planině, muž se sekyrou na rameni se na něj dívá. Snímá sekyru. |
| 2A | PC. muž snímá sekyru, potěškává ji v ruce a dívá se směrem ke stromu, vzhůru. |
| 2B | PC. strom zdola. |
| 3A | PD. muž se rozmáchne sekyrou, chvíli čeká připraven k ráně, již již chce sekyrou švihnout |
| 3 B ₁ | PC strom zdola |
| 3 B ₂ D | pně stromu, na místo dopadne sekyra, zatne se, kolem místa záseku se objeví bílé dřevo, ozve se zvuk dopadnuší sekyry. Sekyra se chce uvolnit trhavými pohyby |
| 4 A | PD. muž se vztyčuje, zdvihá znovu sekyru, chystá se k ráně |
| 4 B ₁ | PC. strom zdola. |
| 4 B ₂ | D. pně stromu, kde je již bílý zásek po první ráně, do záseku padne sekyra, zvuk rány, sekyra se chce uvolnit atd. |

Předpokládáme, že motivem těchto dvou řad je "kácení s t r o m u", s důrazem na strom, nikoli na muže. V této vazbě, která může pokračovat až do pádu stromu, je vylíčen ze široka děj stromu. Členy řady B se rozšiřují o B₁, B₂, B₃ atd.

Řada A by se rozšiřovala, kdyby hlavním motivem byl " m u ž k á c í s t r o m".

3 A₁ PD muž se rozmáchně sekyrou, chvíli čeká ...

3 A₂ D prsty svírající topůrko. Prsty se těsně svírají.

Podobně:

4 A₁ PD: muž se vztyčuje, zdvihá znovu sekyru, připravuje se k ráně

4 A₂ D: obličej. Oči muže jsou nejprve upřeny směrem dolů, k místu kam zatne sekyru, pak se zvednou, sledují peň stromu k vrcholu a hned se začnou opět sklánět

Rozšiřují-li se řady, zvolňuje se děj a prohlubuje napětí. Divák hledá vysvětlení pro toto široké rozvádění výkonu. Rozšiřuje-li se nápadně jen jedna řada, přenáší se na ni důraz, který vybavuje již určitější domněnky nebo představy. Rozšiřuje-li se řada "stromů", zdůrazňuje se jeho existence. Stálé poukazování na to, že strom stojí, vede k dojmu, že strom odporuje člověku, nebo že je škoda tak krásného stromu, nebo že kácení stromu má nějaký hlubší význam, dokonce význam přenesený, zástupný, atd.

Rozšiřuje-li se řada "muže", zdůrazňuje se mužova námaha, nebo jeho úsilí, zaujatost prací, zloba, bezohlednost, atd.

Jiná stavba, při níž se jedna z řad zužuje:

II.

3 A PD: muž se rozmáchně sekyrou, chvíli čeká připraven k ráně, již již chce sekyrou švihnout

3 B D: peň stromu, na místo dopadne sekyra, ozve se zvuk dopadu, kolem záseku se objeví bílé dřevo. Sekyra se uvolňuje

4 A PD: muž se vztyčuje, rozmáchně se znovu sekyrou, připraví se k ráně

4 B D: peň stromu, do záseku dopadne sekyra, zvuk dopadu, sekyra se uvolňuje

Atd.

V tomto příkladu je řada B zúžena proti případu I. Místo celého stromu užíváme jen jeho části, totiž obrazu záseku.

Tohoto způsobu vyjádření se ve filmové skladbě užívá velmi často. Obě řady jsou účinem a stavbou celkem vyrovnané, protože i řada "muže" je vyjádřena jen částí. Sepětí těchto řad vyjadřuje kácení samo o sobě, nedává zvláštní důraz ani na motiv "muže" ani na motiv "stromu". Je to vazba střední, neutrální.

III.

3 A PD: muž se rozmáchně sekyrou, chvíli čeká, připraven k ráně, již již chce sekyrou švihnout ...

3 B D: peň stromu, na místo dopadne sekyra, zatne se, zvuk dopadu sekyry, kolem záseku se odštěpí kůra, je vidět bílé dřevo, sekyra se uvolňuje, uvolní se, zmizí z obrazu. Chvíli se nic neděje, náhle znovu na totéž místo dopadne sekyra, je slyšet zvuk dopadu, sekyra se uvolňuje, uvolní se, zmizí z obrazu, po chvíli sekyra znovu dopadne atd.

V tomto příkladu je jedna řada úplně vynechána. Zastupuje ji jen čas, po který není sekýru vidět. V té době se dřevorubec chystá k ráně, což nevidíme. Řada A je tedy v tomto případě zúžena na čas na obrazovou pomlku.

Druhá řada se spojuje v jeden záběr. Tím, že se záběry nestřídají, že zůstává záběr jediný, soustřeďuje se pozornost na vlastní práci, to je na zásahy sekýrou. Ne-ní to zvlášť silné soustředění pozornosti na jeden z motivů, na motiv "stromu", avšak divákovi je zřejmé, že film jej upozorňuje spíš na práci než na člověka.

Téhož zúžení lze užít též na řadu A:

3 A PD: muž se rozmáchne atd.

3 B D: pně, na místo dopadne sekýra, atd. zvuk dopadu, sekýra se uvolňuje ...

4 A PD: muže, se vztyčuje, rozmáchne se sekýrou, namíří, švihne sekýrou, ozve se zvuk dopadu sekýry na dřevo, po chvíli se muž vztyčí, rozmáchne se sekýrou, švihne, ozve se zvuk atd.

V tomto případě je řada B zúžena na složku zvukovou a ovšem i časovou. Zdůrazně-na je činnost, práce, úsilí.

IV.

3 A PD: muž se rozmáchne atd.

3 B D: pně stromu, dopadne na něj sekýra, zvuk dopadu, objeví se bílé dřevo, sekýra se uvolní, zmizí z obrazu ...

4 B D: na totéž místo, je na něm zásek. Kamera je však v jiném postavení /šikmo/, do záseku dopadne sekýra, je slyšet zvuk, sekýra se uvolní, zmizí z obrazu.

5 B VD: záseku, dopadne na něj sekýra, zvuk, sekýra se uvolní, zmizí z obrazu.

6 B D: záseku, šikmý, sekýra dopadne atd.

Podobně lze při potlačení řady B rozšířit řadu A :

4 A PD: muž zdvihne sekýru, rozmáchne se, švihne s ní, ozve se zvuk dopadu, muž se vztyčuje ...

5 A D: muže z jiné strany, zdvihá sekýru, rozmáchne se, švihne, zvuk dopadu, muž se vztyčuje

6 A D: mužovy paže, zdvihá sekýru, rozmáchne se, švihne, zvuk.

7 A D: mužovy spocené tváře, zdvihne se, je napjata, prudce se skloní, zvuk dopadu sekýry na dřevo atd.

V obou případech je jedna z řad téměř zcela potlačena, kdežto druhá je přehnaně rozšířena množstvím úhlů záběrů, tvarů, osvětlení, pohybů, atd. Je-li rozšířena řada B, zdůrazňuje se pracovní výkon, prudkost, s níž muž kácí strom.

Je-li rozšířena řada A, je zdůrazněna námaha, úsilí, s nímž muž pracuje.

V.

3 A PD muž se rozmáchne sekýrou, chvíli čeká připraven k ráně, již již chce sekýrou švihnout ...

3 B PC: strom zdola. Je slyšet úder sekýry /sekýru není vidět/, strom se zachvěje.

4 A PD: muž se znovu rozpřahuje k ráně

4 B PC: strom zdola, je slyšet úder sekýry, strom se zachvěje.

Atd.

V tomto příkladu zůstává sice řada "stromu" normální, ale obraz se přesunuje z místa přímé akce /kam dopadá sekyra/ na místo, které ukazuje doprovodné zjevy hlavní akce, totiž kácení. Zvuková složka řady poukazuje přitom k ohnišku dění, poněvadž oznamuje dopad sekyry na peň stromu. Za určitých okolností lze však potlačit i zvukovou složku, takže jen zachvěv stromu oznámí divákovi okamžik, v němž sekyra dopadla na peň.

V tomto případě jde o řadu *p o s u n u t o u*. Jejím cílem je zdůraznit spíš okolnosti a důsledky hlavní akce, než akci samotnou. V našem případě vyvolávají takto zpracované řady dojem, že "stromu se děje křivda", nebo že "strom němě odořává" atd.

VI.

3 A PD: muž se rozmáchně, čeká, chce švihnout sekyrou

3 B D: pně. Dopadne na něj sekyra, je slyšet zvuk dopadu, kůra se odštěpí, ale ihned

3 B₂ PD: větví stromu. Větve se zachvějí, na nich se rozhoupá hnízdo, z něhož vzlétne ustrašený pták a s křikem uletí.

4 A PD: muž se rozmáchně, švihne sekyrou

4 B PD: větví a hnízdem, je slyšet zvuk sekyry, hnízdo se zachvěje, posune se, je slyšet zapištění

5 A PD: muž se rozmáchně a švihne sekyrou

5 B PD: hnízda ve větvích. Hnízdo je poněkud posunuto, jakoby na spadnutí, ozve se rána sekyry, hnízdo se zachvěje, nakloní, nad jeho okrajem zahlédneme hlavičky mláďat, která piští a zmítají se. Větve se stále ještě houpačí, samice, která prve ulétla se mihne kolem hnízda se žalostným křikem je slyšet zvuk sekyry, hnízdo se prudce zachvěje, nakloní se, téměř se rozpadne. Mláďata s pískotem vypadnou. Jen jedno s e zachytí v motanici hnízda za drápky, piští, zmítá se, visí ven z hnízda

6 A PD: muž se rozmáchně sekyrou a švihne

6 B D: visícího mláděte, vzápětí je slyšet rána sekyry, hnízdo se zachvěje, mládě se zmítá a piští. Atd.

Hlavním znakem tohoto zpracování je radikální *p ř e s u n* řady B se "stromu" na hnízdo, ptáky, mláďata a jedno mládě. Touto řadou vzniká sice nový motiv, motiv "ptáčat". Není to však v našem případě samostatný motiv, nýbrž motiv zástupný. Hlavním motivem zůstává "kácení stromu". "Ptáčata" jen zdůrazňují důsledky nebo okolnosti kácení: kácením stromu se neničí jen strom, nýbrž i život ptáků. "Zničení hnízda" zastupuje a zdůrazňuje zničení stromu. Je to příklad řady *p ř e s u n u t é*.

Má-li být výsledkem řady "kácení stromu", je nutné, aby kácení bylo stále ústředním motivem obou řad, a to i tehdy, když se načas objeví místo hlavního motivu motiv zástupný. Kdyby se do popředí dostal motiv "ptáčat", vznikla by nová historie, např. historie opuštěného ptáčete. V takovém případě by již nešlo o přesun v řadě, nýbrž o výměnu motivu jednoho za motiv jiný a zároveň o výměnu jedné řady za jinou, nebo obou řad za jiné řady. Přitom by vůdčí význam, který měly řady "strom, dřevorubec", převzaly řady nové. Mohlo by se rovněž stát, že novou řadu "ptáčat" by sledovala jedna nebo obě řady minulé. V tom případě by bylo nutno jejich význam odstupňovat. Jedna z řad, nebo jedna ze skupin řad se svým motivem by byla *h l a v n í* a druhá nebo

druhé by byly vedlejšími. Z toho plyne, že v soustavě řad je třeba vždy vytvořit hierarchii, podle níž mají některé řady nebo skupiny větší význam než řady či skupiny jiné.

Skladba řad totiž vyžaduje stanovit vzájemný významový poměr řad. Tento poměr může být více či méně stálý, nebo se může často obměňovat.

Při výměně řad, tedy v případě, že jedna řada nahradí jinou, je však vždy třeba dodržovat zásadu, že každá řada musí být skladebně dokončena. To znamená, že nelze dokončit motiv nebo historku, kterou vede jedna z řad a prostě zahájit jinou řadu. Kdyby si řada "ptáček" měla vyměnit místo s některou z obou řad předešlých, bylo by nezbytně nutno předešlou řadu dokončit buď před výměnou míst nebo i později. Tedy v našem případě bylo by nutno nějak divákovi sdělit vizuálně, zvukově, slovním výkladem - zda strom byl poražen nebo nebyl.

Zmínili jsme se, že vzájemný významový poměr řad stanoví řadu nebo řady hlavní a řadu nebo řady vedlejší.

Hlavní řada strhuje na sebe pozornost diváka a udává skupině významový směr nebo motiv. Vraťme se k variaci III. V prvním příkladě je hlavní řadou řada "stromu", v druhém případě je hlavní řada "muže".

Kdybychom z varianty V. vyloučili obrazové záběry na dřevorubce a prodloužili záběr na strom, který by se vždy po úderu zachvěl, dali bychom této řadové skupině ještě pronikavější zaměření na motiv "stromu".

Řekli jsme si, že jedna řada sama o sobě nemůže vytvořit dramatický význam. Je třeba nejméně dvou řad, které se střetávají, které tvoří konflikt. Proto se ve skupině, v níž jedné řadě dáváme přednost před druhou, nestává druhá řada skladebně bezvýznamnou, ba ani méně významnou. Naopak, potlačením řady vyvoláme v ní síly, které se velmi energicky uplatňují. Záběr v němž nevidíme sekýru, ale slyšíme její dopady a vidíme přitom neustále strom, který se zachvívá /v němž se tedy uplatňuje druhá řada jen svou zvukovou, v tomto případě hlukovou složkou/, strhuje sice zpočátku divákovu pozornost na strom. Tento záběr vytváří dispozice, aby se řada "stromu" stala i nadále vůdčí, aby se stala nositelkou vůdčího motivu. Současně však takto sestrojený záběr provokuje diváka, aby si ostře uvědomoval jsoucnost dřevorubce. Divák si uvědomuje, že dřevorubec je přítomen, že pracuje. Protože ho nevidí, vzniká v divákově pochybnost, co se s dřevorubcem děje. Proto se může velmi snadno stát, že nápadným zdůrazněním jedné řady se docílí pravého opaku: druhá potlačená řada se stane řadou hlavní, vedoucí.

V drobném jsme naražili na tento zjev ve filmu "Na obzoru plachta bílá". V záběru, který ukazuje četníky zpředu, kdežto učitele zezadu, divák náhle zapochyboval, nedává-li učitel četníkovi tajné znamení zrakem, že pod pohovkou je uprchlík. V tomto případě šlo o záměrné vyvolání divákovy nejistoty. Režisér ji vyvolal tím, že nápadně zdůraznil složky řady jedné /četníků/ proti složce druhé /učitele/.

Zacnovat jedné z řad skutečně a na delší dobu větší význam na úkor řady druhé vyžaduje velké úsilí a obratnost. Protože dramatická stavba se udrží konfliktem řad a jejich částic, snaží se vždy látka, s níž režisér pracuje, se uplatňovat dramaticky. Potlačená řada a potlačené prvky se derou tím víc do divákovy pozornosti, čím zřetelněji a déle jsou potlačovány. Nechceme-li, aby se z řady "stromu" stala řada vedlejší /ve variantě V/, musíme včas ukázat řadu "muže". Ukážeme-li, že muž stále stejně pracuje, snížíme okamžitě o něj zájem a posílíme význam řady "strom".

Nejčastěji se stává, že řada, která se stala hlavní, se osvobozuje od své původní vedlejší řady a připojuje se k nové řadě. Přitom je ovšem nezbytné, aby předešlá řada byla řádně ukončena. Kdybychom chtěli vytvořit z řady "ptáčet" hlavní řadu, museli bychom ukončit "kácení", to je nechat strom padnout a muže odejít a najít pro ptáče další řadu. Ukončení kácení by muselo být pokud lze všední, aby v divákově paměti na ně nezůstala hlubší stopa. Např. by bylo možno ukončit předešlou řadu takto:

6 B D: visícího mláděte, v zápětí je slyšet rána sekery, hnízdo se zachvěje, mládě se zmítá a piští nový úder, větve se začnou posunovat, mládě se křečovitě zmítá, piští, je slyšet jak se kmen láme. Obraz se zvolna zatemňuje, ještě do tmy je slyšet lámání se kmene, praskot větví. Ve tmě vše utichne.

7 B: pomalé roztmívání D. výhonku mladého stromu. Je ozářen sluncem. Ve slunci se na něm třpytí kapky rosy. Je slyšet zpěv ptáků /což znamená klid v lese/. Kamera se otáčí

PD: tráva kolem výhonku je pomačkaná, kamera ukáže polámané větve stromu, jede dál do

C: poražený strom na kraji lesa. Práche

8 B D: větví na zemi, mezi nimi se pohybuje mládě vedle zničeného hnízda. Najde rosnou kapku a pije.

1 C PC: na trávě ve slunci poskakují ptáci. Náhle se rozlétnou. Na totéž místo skočí lasice. Čenichá.

Nebo: /místo záběru 1 C/

1 D: PD lesní podrost.ve slunci. Jahody. Dětská ruka je trhá.

2 D: PC holčička sedí mezi jahodami, trhá je a skládá do kytičky. Atd.

Tím jsme vyřešili řadu A 1 první část řady B tak, že o ni již divák nemá zájem. Založili jsme novou řadu /C nebo D/, která se může postavit proti řadě B: lasice bude ohrožovat ptáčí mládě, nebo dívka mládě nalezne.

Při skladbě díla je třeba mít vždy na paměti, že pro diváka nejsou žádné řady vedlejší, podružné, již předem, apriorně hlavní, vedoucí. Řada s e s t á v á hlavní nebo vedlejší skutečným střetnutím se s jinou řadou nebo s jinými řadami. Je hlavní nebo vedlejší na základě skutečného, právě probíhajícího konfliktu a je takovou jen tehdy, pokud z ní onen konflikt hlavní nebo vedlejší činí. Autorův předpoklad, že z jedné řady učiní hlavní a z jiné vedlejší, se nemusí vždy splnit. Neřídí-li autor střetnutí správně, může se mimoděk stát z hlavní řady vedlejší a z vedlejší hlavní. Vzájemný významový poměr řad je tedy jev silově pohybový, vývojový, který vyplývá ze skutečných vzájemných konfliktů řad a trvá pokud trvá konflikt.

Řady pomnožené

Zvláštním druhem uspořádání řad je takové jejich vedení, při kterém během vývoje je děje souřadí vznikají nebo zanikají. Na začátku výjevu "kácení stromu" jsme užili celkového záběru, v němž vidíme celou situaci: muže, který začíná kácet strom. Po tomto záběru následují až do konce výjevu záběry, z nichž jedny ukazují jen muže a druhé jen strom. Jeden záběr, v němž byly obsaženy předmětné i jiné prvky dvou motivů - motivu muže a motivu stromu - se rozštěpil na dvě řady. Záběr, v němž jsou

obsaženy dva či více motivů, jež později osamostatní, jsme nazvali záběrem pomnožným - štěpným.

Místo jednoho záběru můžeme však užít většího počtu záběrů, v nichž jsou obsaženy pozdější samostatné motivy a vytvořit z nich řadu. Tak vzniká p o m n o ž n á ř a d a . Vzniknou-li z ní později dvě samostatné střetné řady nebo i více řad, mluvíme o pomnožné řadě š t ě p n é .

Názorným příkladem pomnožné řady štěpné je začátek vyprávění o životě novinářského magnáta ve filmu "Občan Kane". Vidíme výjev, v němž se dohadují o osudech chlapce jeho pěstouni a bankéř. Rozmlouvají uvnitř budovy, za jejímž oknem vidíme sánkovat malého hochu. Zde je vytvořena dosti dlouhá řada celkových a polocelkových záběrů, v nichž se skrývají zárodky několika pozdějších motivů. Tento úsek není veden tak, aby proti sobě stály řady, z nichž každá je nositelkou jednoho dílčího motivu, nýbrž tak, že jedna řada ukazuje stále všechny osoby a divák vycítuje konflikt jen rozumově, z obsahu řeči osob nebo z jejich chování /zloby, rozpaky, naléhání atd./. Hoch, který se stane vůdčí osobou dramatu, vystupuje zcela nenápadně v pozadí, daleko za oknem, na zasněžené stráni.

Pozdější rozdělení řad na motiv Kanea a motiv bankéře je naznačeno až ke konci výjevu a ještě i zde jen hrou osob, nikoli faktickým střetnutím se řad: chlapec se brání a porazí bankéře. Teprve v dalším vyprávění se utvoří z Kanea a z bankéře dvě protichůdné řady. V témže výjevu vidíme rovněž sánky, které jsou dějovou páteří filmu. Vidíme je však neustále v celkových záběrech. Teprve na samém konci výjevu se objeví jeden jediný polodetail, totiž pohled na opuštěné sánky. V té chvíli byla založena řada "sáněk", která, jak víme, bude mít velkou důležitost. Na sánkách je totiž napsáno slovo "Poupě", jež vyslovil bankéř při své smrti. Aby se objasnil význam toho slova, je vytvořen celý film. Avšak slovo "Poupě" se neobjevuje na obrazovce po celý film. Několikrát je vysloveno, nikdy je však nevidíme napsané. Teprve v posledním záběru filmu, před rámcovým zakončením, se objeví slovo "Poupě" napsané na sánkách, které hoří v krbu zámecké síně.

Tato řada, ač dějově ústřední, má tedy ve skutečnosti jen dva obrazové členy: opuštěné sánky ve sněhu na počátku filmu a hořící sánky na konci filmu. Kromě toho je zastoupena několikrát během filmu ve zvukové části.

Začátek vlastního vyprávění o životě Kanea je velmi jasným příkladem pomnožné řady štěpné. Z několika možností jež jsou dány touto řadou, vzniknou později jen tři motivy: motiv Kanea, motiv bankéře a motiv sáněk.

Kromě pomnožných řad štěpných známe pomnožné řady s p o j n é . V takových řadách se spojují dvě nebo více řad, tvoří jeden nový motiv, který se v jediné řadě staví proti motivům a řadám novým. Velmi jasný příklad této skladby nalézáme ve čtvrté Boccaciově povídce, kterou režíroval De Sica. V první části rozvíjí režisér v osamitých řadách charakter jednotlivých venkovanů, kteří si kupují losy. Zároveň rozvíje řadu dívky ze střelnice a manželů, s nimiž dívka jezdí. Naznačí i motiv hochu, který si dívku zamiluje. Když šťastný los padne na kostelníka, splynou jednotlivé řady vesničanů do jediného, velmi bohatého proudu. Tato nová spojná řada se staví nejprve proti duetu dívka-kostelník. Když hoch odjede s maringotkou, stanou se řady hoch, dívka, kostelník také jednou spojnou řadou, proti níž vystupuje spojná řada vesničanů. Vesničané pronásledují vůz. Mezitím se však ve voze štěpí spojná řada na tři, které se různě proplétají.

Když kostelník maringotku opustí, změní se situace tak, že spojná řada vesničanů se rozvíjí proti sólové řadě kostelníka.

Pomnožných řad se často užívá jen pro vnější orientaci diváka. Užítí spojných řad, která je výsledkem několika řad samostatných může mít však hluboký tematický a obsahový význam.

V maďarském filmu "Píď půdy" je užito pomnožné řady spojně ke konci dramatu, když hrdina filmu Jožka Goz zabije správce velkostatku. Jožka vystoupí na stavidlo, na kterém je správce a vrhne se na něho. Dole se blíží dav a četníci. Jeden četník vystřelí a zabije Jožkova přítele Jánoše. Jožka pak shodí správce ze stavidla do strouhy. Tento čin je vyjádřen v záběru velkého celku, z dálky, přičemž je vidět i dav chudáků.

Režisér filmu si správně uvědomil, že zápas chudého rolníka se správcem není senzací, která má drásat divákovy nervy. Je to čin zcela logický, vyplývající ze všeho předešlého, čin vlastně méně významný, než se na první pohled zdá. Chudák zabije aprostého správce ze zoufalství. Tento čin však nebyl výsledkem soukromého, individuálního sporu chudáka se správcem, nýbrž byl logickým výsledkem nenávisti všech chudáků vůči vykořisťovateli. A proto, aby zařadil a správně zhodnotil tento čin - vraždu - užil režisér pomnožných spojných záběrů a vytvořil z nich pomnožnou řadu. V ní vystupují členové předešlých řad: chudí zemědělci, Jožkova žena, policie, Jánoš a správce. Jsou zobrazení v novém ústrojném soujevu, který má svůj vlastní, osobitý význam. Vyjadřuje se v něm vzpoura utlačeného lidu, který - pokud není uvědoměle veden - koná činy sice spravedlivé, ale daných poměrů marné. Nuže spojitost všech dílčích článků dramatu, spojitost zákonná, ústrojná - toť smysl, který spojná řada vytváří, a který by nemohla vytvořit žádná, sebedůmyslnější vazba několika samostatných motivických řad. Naopak: vazba několika řad by právě tento smysl výjevu a s ním - v našem případě - i celého filmu vyjádřila nesprávně, naruby. Američtí režiséři užívají v takových případech většinou vazby několika svébytných řad: řady hrdiny, řady nepřítelů, řady davu, řady ženy, řady policie, protože mají stále na mysli individuální činy. Americký režisér by vyjádřil senzačním způsobem zabití, aby tak podtrhl hrdinovu výjimečnost, jeho oddělenost od lidu, /který by se stal v takovém případě jen klisou/, jeho boj na vlastní pěst.

Z tohoto příkladu vidíme, že užítí pomnožné řady není jen vnějškové, orientační, nýbrž že je zhusta velmi závažné, že vytváří často i vedoucí myšlenku filmu. Doklady toho najdeme v mnoha významných dílech: závěr ve filmu "Jeřábi táhnou" - výjev na nádraží, ve filmu "Osvěčim" - poprava hrdiny, ve filmu "Sladký život" - návrat společnosti od moře, Marcello se "vřazuje" do své společnosti.

Další skladebné soustavy

Stavbu filmového nebo televizního díla tvoří soustava a soustavy řad a soutěží. Tak jako se slučují záběry v řady a řady v souřadí, slučují se i souřadí v složitější skladebné komplexy. Při každé formě slučování však platí též skladebné vazebný zákon, že totiž mezi všemi řadami a souřadími a současně mezi všemi záběry a jejich složkami je neustálé obousměrné vzájemné spojení.

Jako řada vytvářejí i složitá souřadí motiv, rozvíjejí jej a zpracovávají ve variacích. Jde o to, aby skladba nebyla samoučelná, aby střiháč neupadl do kombinací, z nichž vznikají soustavy mimo hlavní myšlenku díla. Jde o to, aby všechny formy zobrazovaly vývoj jevu a aby soustava forem byla divákům srozumitelná a rozumově i citově na ně působila.

Soudobý film a televize se pouští již do velmi složitých skladebných systémů, jež autoři začasťe zatěžují závažnými, hlubokými a jemně rozvrstvenými myšlenkami. Ve prospěch svých záměrů rozšiřují základní skladebné zvuky do tak složitých a důmyslných forem, že připomínají - ovšem při uchování specifičnosti filmové či televizní kinematografie - nejsložitější skladebné formy hudební.

V závěru chci ještě upozornit na jeden postup, který soudobá filmová či televizní kinematografie nezbytně rozvíjí. Je to t ě s n ě nebo naopak v o l n ě vedení s k l a d e b n ý c h s o u ř a d í . Klasický vzor těsného vedení skladebných souřadí je již starý. Je to mohutný obraz procesí v Ějzenštejnově filmu "Generální linie".

Tématem tohoto výjevu je zaostalost chudých vesničanů, kteří se jdou modlit do polí za déšť. Jde celá vesnice - kromě kulaků - ženy, starci i děti, mladí i staří, zdraví, nemocní, chromí. Vede je pop a ďáček. Prosebníci nesou korouhve, obrazy svatých, sošky. Již cestou se modlí, plazí se po zaprášené cestě, klaní se soškám a obrazům, dostávají se téměř do náboženského vytržení.

Na pustém poli se pod vedením popa začnou modlit. Padají do prachu, zpocení, zoufalí. Na chvíli se ukáží mraky, zavane vítr. Ale naděje brzy pomine. Nebe je opět modré a pusté. Sedláci se znovu modlí, znovu se objeví mráček a zavane vítr a opět se všechno uklidní. A tu si vesničané počnou uvědomovat, že popovy modlitky jsou podvodem.

Vztyčují se energicky, dívají se nevraživě po popovi. Pop cítí v zádech jejich nevraživé pohledy, dostává strach. Tak se v lidu rodí uvědomění, odboj proti pověrám, vzpoura proti podvodným popům a jejich spojencům, kulakům.

Dvě třetiny tohoto výjevu, až do chvíle, kdy vesničané počnou popovi nedůvěřovat, je monotematickým, avšak nesmírně bohatým souřadím. Procesí i modlitky na poli jsou vyjádřeny krátkými záběry na jednotlivé postavy vesničanů a vesničanek, na prapory, svíčky, popa, ďáčka. Záběry ukazují detaily tváří zpívajících, upachtěných žen, detaily a polodetaily těl, která se vrhají do prachu, polodetail chromého, který sedí na prkénkách a odráží se rukama, detaily bosých nohou starce, klečícího v prachu, detaily tlusté tváře ženy, atd.

Výjev není tvořen lineárně, to je nakupením různých snímků za sebou. Je vytvořen motivicky, to je ve skladbě se opakují záběry na některé osoby, na popa, na zvířata, trpící vedrem, na svíce, tající ve slunci, na praporce a tak vytvářejí motivy. Z těchto záběrů na stejné předměty můžeme vytvořit velmi osobité a příznačné řady. Tyto řady na sebe přirozeně narážejí svými předmětnými obsahy, výtvarným řešením obrazu, pohybem, osvětlením, postojem kamery atd. Současně se však skládají v jedno mohutné ústrojenství, v bohatou mozaiku, v živý obraz procesí. Tento obraz vytváří před divákem charakter vesničanů, vyjadřuje před divákem konkrétně náladu vesničanů, jejich důvěru v pověry, jejich únavu, jejich bídu a jejich strach o malou úrodu, kterou ničí sucho. Během tohoto výjevu vzniká před divákem postupně živá skutečnost, živá náplň výjevu.

Sledující výjev vidíme, jak se každá řada těsně přimyká k řadám ostatním, aby s nimi vytvořila obraz celkový, mnohem obsáhlejší, než by vzešel z pouhého součtu těchto řad. Nuže z takové vazby řad, vytvářející ústrojný soujev, vzniká souřadí skladné.

Toto souřadí se nakonec štěpí na dvě: na souřadí vesničanů a na souřadí popa s ďáčkem. Je to tedy současně pomnožné souřadí štěpné.

Těsnou vazbu můžeme přirovnat k hudební skladbě homofonické. V tomto druhu skladby se hlasy skládají v jeden souzvučný celek s vedoucím motivem. Říká se, že homofonickou skladbu posloucháme "svisle".

Skladná souřadí vnímáme rovněž "svisle"; zdá se, jakoby se jednotlivé řady a jejich složky na sebe vrstvily a vytvářely vyšší, složitější skladebný útvar, soujev vyššího řádu.

Příkladem snahy vybudovat složitou těsnou skladnou soustavu v moderní kinematografii je film A. Resnais "Loni v Marienbadu". V něm se setkáváme ještě s další skladebnou zvláštností: skupiny těsných skladných souřadí jsou - v podstatě - v opozici jen vůči jednomu drobnému motivu, téměř holé triádě /nerozvité, málo rozšiřované/, již tvoří setkání muže a ženy v parku před budovou zámku. Tento motiv se několikrát ve filmu opakuje jako základní motiv. Jeho drobné variace a změny v postoji diváka k němu, způsobené divákovým zážitkem z dění mezi opakovaným motivem, měří vývoj události, resp. vývoj vztahu obou postav ke skutečnosti.

V televizi i ve filmu se setkáváme rovněž s opakem těsné skladné vazby: s v o l n o u vazbou, která vytváří souřadí s t ř e t n á .

Ve střetném souřadí se řady prudce srážejí všemi svými složkami. Zachovávají si přitom svoji osobitost i svou svébytnost, samostatnost /jsou na sobě jakoby nezávislé, jsou volné/. Příklad dvoučlenného souřadí je výjev "kácení stromu". Střetná souřadí mohou mít přirozeně více členů. V hudbě bychom přirovnali volnou vazbu k skladbě polyfonické, která se - podobně jako střetné souřadí - vnímá jakoby vodorovně.

Příkladem prostého střetného souřadí je výjev z filmu "Na obzoru plachta bílá", který jsme si popsali. V něm všechny motivy "hrají proti sobě" a každý po svém: učitel, jeho dcera, jeho syn, námořník, policie. Při skladbě tohoto výjevu si dlužno všimnout, že v některých chvílích je některá z řad sice aktivně přítomná, ale "neviditelná". Např. když se námořník plíží chodbou, je zamlčena řada četníků, kteří prohledávají v téže době loď. Když četníci vstoupí do kabiny, je zamlčena řada námořníka, který je skryt pod pohovkou. Avšak jeho řada velmi činně působí na dramatickост výstupu. Takovéto zamlčování řad nebo jejich členů není nezbytné. Ve chvíli, kdy četníci mluví s učitelem, by mohl být do souřadí vsunut záběr na skrývajícího se námořníka. Zamlčení řady námořníka však zvyšuje spád, napínavost děje. Je tedy zamlčování nebo rozvádění řad důležitým skladebným obratem.

Rovněž je za určitých okolností možné místo řady vizuálně-auditivní užít jen části vizuální a vyloučit součást zvukovou nebo opačně.

Patrně nikoli náhodou poskytuje příklad řešení volných vazeb střetných řad a souřadí opět dílo A. Resnais. Je to film "Hirošimo, má lásko!" Právem jej přirovnal jeden francouzský kritik k formě oratoria.

Zvlášť čistým a důsledným řešením volné skladby střetných řad je film F. Tuffauta "Jules a Jim". Za pozornost stojí, jakým skladebným přínosem je v tomto filmu jednotná fotografie Raoula Coutarda.

Z výkladu jistě vyplývá, že tyto složité struktury kinematografických děl nejsou již závislé na střihačové praxi. Vyplývají z dramaturgické výstavby díla a střihač dostává materiál pro něj již vtělený do snímků ať nafilmovaných nebo elektronicky nasnímaných a vyslaných na obrazovky monitorů. Z rázu těchto struktur rovněž plyne, že - alespoň prozatím - je lze bohatě rozvíjet jen ve filmu, nikoli však v televizi.

Z toho nevyplývá, že televize má menší možnosti umělecky působit než film. Televize, má-li svými díly mocně ovlivnit společnost, musí volit prostředky mnohem prostší, ale současně je m n ě j š í a h l u b š í, hlouběji se ponořující do problematiky lidského života než film. Z toho pak plyne, že jí není třeba rozvíjet na obrazovce souvětí a konstrukce, složité jak katedrála. Vnímání z televizní obrazovky vyžaduje určitou hustotu podnětů a "rychlost toku" dění. Překročí-li autoři tuto míru, "zahltí" diváka: divák již nemůže podněty diferencovat. Zdá se, jakoby se syrová záplava rozvíjené problematiky přímo vylila z okna obrazovky do divákovy tváře. Důkazem toho byl vynikající pokus Jiřího Weisse v televizní filmové scéně: "To je omyl". Příliš hustý a autorem i herečkou sice výborně koncipovaný, ale málo členěný vývoj postavy ženy, /která si uvědomuje, že bude zavražděna/, zabránil většině diváků, které příběh i výkon Šejbalové poutal, vstřebat do sebe vývoj ženina poznání i postup díla.

Zároveň se nám z určité strany osvětluje otázka vztahu filmu a televize. Vidíme, že film nemůže trpět televizí, dovede-li využít s v ý c h možností a schopností. Využije-li jich, získá pro sebe diváky, protože skutečně filmově koncipovaná díla nelze plně vnímat, leč v sále kina, v prostředí, oživeném kolektivem vzájemně si cizích diváků, a který reaguje masově. Takový vztah k dílu a z něho prýstící zážitek nemůže nahradit televizní vnímání díla, vnímání podomácké, solitérské, vnímání, při němž je divák sám a odkázán na sebe. A zase naopak, jemné předivo skutečně televizního díla nemůže uspět v "průvanu" hlediště kina.

Proto není správné, snaží-li se televizní autoři mechanicky přejímat nejen určité zvyklosti filmové mluvy, nýbrž i složitost a náročnost konstrukce dnešního filmu. Venku pod širým nebem vnímáme krásy přírody před mohutnými horami, lesy, parky, stromy. V pokoji je vnímáme stejně intenzivně před jedinou květinou. Takový je asi obraz vztahu filmového a televizního díla.

Postup skladby díla

Postup skladby filmového a živě vysílaného televizního díla je přirozeně velmi odlišný. Skladbu filmového díla provádíme ve střížně, když vzrušení vlastního natáčení utichlo a když známe všechno natočený materiál.

Skladbu živě vysílaného televizního díla provádíme z větší části během vzniku díla, tedy když ještě přesně, definitivně neznáme kvalitu nasnímaného materiálu.

Tento rozdíl má samozřejmě opět vliv na dramaturgické vybavení filmového a televizního díla.

Přes zásadní rozdíly je ovšem v obou postupech mnoho shod.

Shody jsou především ve střihačově přípravě na skladbu. V obou případech je nezbytné, aby se střihač účastnil vzniku díla již v jeho literární podobě a při režisérském vytváření skladebného materiálu, tedy ve studiu.

Při vlastní střižové skladebné práci na filmu možno postupovat jen tak, že střihač buduje dílo postupně od hrubšího k jemnějšímu vypracování všech dílčích složek, které může měnit ve střížně.

Nejprve si tedy filmový střihač vybere z opakovaných záběrů ty, které s největší pravděpodobností jsou pro dílo nejvhodnější. Pak je sestaví vizuálně i auditivně /to je pasáže, natáčené kontaktně/ v řetěz hrubého materiálu. V tomto sepětí se mu již budou objevovat systémy, které režisér přenesl z literárního obrazu díla do jeho filmové látky.

Po této přípravě začne střihač upravovat jednotlivé větší odstavce - např. výjevy nebo skupiny výjevů. Upraví do hrubé podoby jeden odstavec, pak další, atd., až složí celý film.

Teprve nyní se vrací k jednotlivým odstavcům. Nemusí to být vždy postup od začátku. Velmi výhodné je, dovede-li střihač najít klíčově problematický výjev nebo skupinu výjevů, která tvoří součást středu díla. Tu velmi jemně vypracuje.

Podle ní a vzhledem k ní zjemňuje pak skladbu částic předchozích i následujících. A opět, jakmile dospěje ke konci díla, musí začínat znovu upravovat a propracovávat vazby pod vlivem celého díla.

Televizní střihač samozřejmě tuto možnost nemá. Avšak dobře vybudované televizní dílo tak podrobný skladebný postup nesmí vyžadovat a potřebovat. Televizní střihač pracuje jednak s jasnou představou, jak bude dílo postupovat, protože bylo dokonale připraveno, nazkoušeno a rozplánováno, jednak s nesmírnou citlivostí pro okamžitě nuance výkonů herců i kameramanů, jichž jednak plně využívá, současně pak je vřazovat do předem připraveného systému díla.

Oba střihači, filmový i televizní, si musí uvědomovat, že každý záběr jakoby ožívá, jakmile se dostává do sousedství jiných. Ihned začne zařazovat na diváky paprsky vlivů a diváka měnit. Zdá se, jakoby záběry měly "svou hlavu", své "nálady", nebo "rozmary", jakoby chtěly být tak či onak upravovány; svádějí a přemlouvají střihače k různým improvizacím. Dobrý střihač je dovede zkrotit, avšak zároveň dovede jejich živelnost využít. Střihač, který nemá cit pro "zlomyslnost" záběrů a záběrových skupin, není dobrým střihačem.

Povaha střihače

Střihač, ať filmový či televizní budovatel díla, musí mít určité specifické vlastnosti.

Především je třeba navždy se rozloučit s názorem, že střihač je pomocná výkonná síla. Na dnešním stupni vývoje filmové a televizní tvorby se nemůže režisér obejít bez osobitého, tvůrčího střihače. Sám svými možnostmi nedosáhne tak daleko a hluboko do díla, jako jiný tvůrčí pracovník, to je střihač /kromě výjimek. Ovšem všimněme si, že např. Resnais, sám střihač, stříhovou skladbu svěřuje režiséru Colpimu, také střihači a opačně. Ani Ejzenštejn, mistr stříhové skladby, nestříhal své filmy sám!/.

Střihač musí tedy mít stejně hluboký, rozsáhlý a citlivý, a kulturně-politický rozhled /s důrazem na politický/, jako dramatik a režisér.

Za druhé střihač musí chápat a cítit smysl vytvářeného díla stejně intenzivně jako režisér /a kameraman/.

Střihač je však ve skutečnosti v těsném tvůrčím styku s dílem déle než dramatik, režisér, hudební skladatel, zvukový režisér a mistr, herec, kameraman: je s ním ve styku ještě, když tito předešlí již na díle nepracují a mnozí z nich se jím už vůbec nezabývají. Má tedy větší odpovědnost za dílo než ostatní. Odpovědnost hlavně v tom, jak důkladně a citlivě dovede vytěžit z materiálu hodnoty, které do něho předešlí tvůrci vložili.

Jinou střihačovou vlastností je znalost všech složek tvůrčí práce a porozumění pro ni: stejně pro dramatickou výstavbu a agogiku díla, jako pro herecký výkon, jako pro výkon kameramana a hudebníka či zvukového mistra. Např. střihač, který nerozumí hudbě, nemůže být dobrým střihačem.

Střihač musí mít specifickou fantazii. Musí si totiž umět představit, jak dva záběry a samozřejmě i skupiny záběrů budou působit, až budou spojeny v definitivní formě i s hluky, s komentářem, hudbou atd. Bez představivosti nelze vytvářet velké dílo. Jen šmátravými praktickými pokusy, to je zkusným slepováním záběrů a zase jejich rozlepováním, zkracováním a prodlužováním atd. nelze k ničemu pořádnému dospět.

Jednou ze zvlášť důležitých vlastností střihače je paměť pro záběry a jejich části. Jestliže filmový střihač neobsáhne v poměrně krátké lhůtě - tedy ne-li po prvním promítnutí materiálu, tedy po třetím - všechnen materiál i do podrobností záběrů, nemůže pochopitelně plánovitě a systematicky pracovat. Nejen televizní, ale i filmový střihač do jisté míry vytváří skladbu určité části díla pod vlivem pouhé představy, jak budou vypadat další části. A stane-li se filmovému střihači, že určitá vazba mu háhle v nejjemnější fázi práce nevychází, může ho zachránit jen paměť, to je vzpomínka na nějaký záběr, který již napočátku odložil nebo dokonce na kdysi odstríženou část záběru.

U televizního střihače je paměť neméně důležitá. Jednak si televizní střihač musí vryt do paměti docela přesný obraz toho, co již odvysílal. Ztratí-li představu předchozí části díla, není schopen dodržet jednotu díla dokonce. Zadruhé si musí pamatovat ze zkoušek, jak vypadaly záběry a skupiny záběrů, které režisér, kameramani a herci předběžně vytvářeli, aby se na jejich příchod připravoval, a aby je dovedl také vřadit do soustavy v jejich definitivní, konkrétní a tudíž nové podobě, jež vznikne právě v okamžiku živé tvorby ve studiu.

Konečně podněcovanou, ale významnou vlastností střihače je píle, důslednost a trpělivost. Zvláště filmový střihač musí umět "sedět" u stolu, musí se umět soustředit na práci, odizolovat od vnějších svodů života. Není to snadné, zvláště pracuje-li se na skladbě díla dlouho a v limitovaných časech.

Střihač se konečně musí naučit přímo filmem vyjadřovat, samozřejmě a plně "mluvit" jeho vizuální a auditivní stránkou, nebo v televizi, světelnými záběry na monitorech, jako se člověk přirozeně vyjadřuje řečí.

Filmový střihač musí umět i hmatem odhadnout délku záběru, televizní pak jakýmsi citovým "hustoměrem", zavedeným do živého běžícího záběru a pomocí tohoto nového smyslu předem odhadovat jeho nejúčinnější délku a spojení s následujícími.

Styl

V těchto výkladech jsme mluvili o skladbě filmového nebo televizního díla převážně tak, jakoby šlo jediné o sdělnost a srozumitelnost. Samozřejmě, protože volba výrazu, jeho úprava, zušlechtění, jeho skladba s ostatními, to jsou operace, které především směřují ke sdělnosti díla.

Avšak pouhé rozumění dílu netvoří jeho celou hodnotu. V každém tvůrčím díle vystupuje ještě jeho úprava, vzhled, plynulost, ladnost, melodičnost, vzornost. To, čemu se běžně říká styl díla. Styl není jen vnější přídavek k dílu. Je to jeho organická část. Vzniká v procesu tvorby. Má vztah k myšlence i k formě vyjádření. Je tím, co všechny jednotlivé tvůrčí činy svým způsobem stmeluje, dává jim lesk, kouzlo. Říká se, že dokonalý styl je luxusem díla. V jistém smyslu je to pravda, protože i dílo, které je rozsochané, stylově nejednotné může mít intenzivní účín a hodnotu.

Avšak dílo, které má ladnost a plynulost je účinnější. Jednotného a svěžího, objeveného stylu nelze docílit umělou cestou. Stupeň stylové dokonalosti je závislý na vývoji tvorby, na vývoji tvorby v každém historickém období. Proto díla, jejichž autoři objevují nové výrazové postupy pod tlakem nových myšlenkových problémů, nedospívají ihned k dokonalému stylu. Přejímají styly předchozí, eklekticky je mísí atd. Mnohdy se vyjadřují rudimentálně.

Po určitém vývojovém období, když autoři zvládli myšlenkovou problematiku své doby, dospívají k ušlechtilému stylu. Je třeba také říci, že umělecké proudy, které jsou již na sestupu, užívají začasné stylu, který v jejich období vznik retardačně a konservačně: snaží se jím prodloužit životnost tvorby, která se využila.

Vztah skladby ke stylu je samozřejmě velmi těsný. Každý autor a každý střiháč - ten především - má dbát toho, aby posvětil, zušlechtil, výrazové postupy díla, aby jim dal jednotný zářivý styl. Samozřejmě, že nikoli na úkor srozumitelnosti a pravdivosti díla. Každé spojování záběrů a závěrových sledů dává tvořivému střiháči řadu možností, jak přesněji spojení vypracovat - o tom jsme v předchozích kapitolách mluvili. Dává mu však i nesčetné možnosti dobrá spojení ještě dále zdokonalovat, vybrušovat, leštit, činit plynulými a melodickými.

Tato práce již vystupuje z oblasti prózy a vstupuje do oblasti poezie. Ano, každé dílo vyžaduje, aby v něm byla poezie, nejen ta, pro niž vytvořili předpoklady režisér, kameraman, atd., nýbrž i ta, již do něho vkládá sám střiháč během své závěrečné práce. Poezii, která je sloučením hodnot, obsažených v látce, již střiháč zpracovává i vlastního střiháčova básnického cítění, jeho básnického nadání.

ÚVOD	3
I. <u>FUNKCE STŘIHOVÉ SKLADBY</u>	5
Název	6
Minulost střihové skladby	6
Význam střihové skladby	8
Skladebné natáčení	12
Řád střihové skladby	13
II. <u>ZÁKLADNÍ PRAVIDLA STŘIHOVÉ SKLADBY - GRAMATIKA</u>	15
Vazba záběrů	15
Otázky a odpovědi	15
Shody a neshody v záběrech, opozice záběrů	16
Protikladnost záběrů	17
Parametry záběrů	17
Zpětný vliv záběrů	18
<u>ZÁBĚR</u>	23
Funkce záběru	23
Tvůrčí obraz	23
Vymezení tvůrčího obrazu	24
Aktivita vnímajícího	25
Členění díla	25
Rovnostářství snímků	26
Plochovost snímků	27
Jedinečný projev	29
Filmové a televizní kódování	30
<u>VLASTNOSTI ZÁBĚRU</u>	33
Systém	36
Klíčový celek	38
Významový rozptyl záběru	41
Životozpyt záběru	43
Dostředivost a odstředivost záběru	44
Souhra	45
<u>PODMÍNKY SKLADEBNÉHO SNÍMÁNÍ</u>	48
Vnější skladebné podmínky	48
Druhy záběrů	49
Platnost základních pravidel	51
Vlastní skladebné natáčení	53
Skladebné jednotky	53
Předanímací jednotky	53
Soudržnost záběrů	54
Jednota předanímacích a snímacích výrazových prostředků	56
Labilní stabilita	57
Jednota charakteru osvětlení	59
Jednota optického vyjádření	60
Jednota pohledů	61
Pravidlo "osy"	63

Pravidlo hlavního směru	66
Souvislost pohybu	68
Prostřih	68
Přesahy	69
Zvuková jednotka	71
Zvuk v televizi	73
STŘIHOVÁ SKLADBA	76
Dve formy skladby	76
Navazování pohybu	77
Přetržité navazování pohybu	78
Plynulé navazování pohybu	81
Vazba panorámy a jízdy	82
Vcházení a vycházení postav	83
Vyjádřit prostor a čas	85
Vyjádřit vnitřní pohnutku činu	92
Určení délky záběru	94
Rozeznívání a doznívání záběru	96
Ostrý střih	97
Zvláštní skladebné formy	98
Křížový střih	98
Paralelní skladba	99
Rapidmontáž	100
Obrazově zvuková jednotka	100
Obrazově zvuková vazba	103
Úprava a míchání zvuků	104
Filmová interpunkce	104
III. SYNTAXE /Vyšší skladba díla/	106
Morfologie záběru	106
Zvuková složka	108
Dvojčlennost záběru	109
Záběrové dvojice a trojice	114
Způsob členění	117
Práce s triádou	118
Obtíže rozboru struktury díla	121
VAZBA	123
Tvoření řad	123
Souřadí	129
Řady pomnožné	141
Další skladebné soustavy	143
Postup skladby díla	146
Povaha střihače	147
Styl	149