

Iadislav smoljak televize a umění

mistrovství se totiž pozná na tom, jak jeden záběr plynule „váže“ s druhým. Výtvarník naléhá na režiséra, aby „proboha ukázal tamtu dekoraci taky jednou ve větším celku, když už se s ní tolik nadělil!“ Vítěztví mezi nimi se počítá na body, kolik záběrů se podaří výtvarníkovi do inscenace „prodat“. A režisér „kupuje“ – nápady, „zlepšováky“, prosby i stížnosti. Přijímá i odmítá, utěšuje i vyhrožuje. Zvukař by si přál, aby se „tamten monolog mluvil na tamten mikrofon“, maskér by si přál v tuhle chvíli vyzkoušet tuhle masku, stavba by si přála zatlouci poslední veřeje, asistent režie by si přál jinou rekvizitu, hlavní kameraman jiné osvětlení, herec jiný kostým a režisér – jiné zamětnání. Anebo aspoň proboha klid. A ten musí udržovat ve studiu právě on. Musí umět ten zmatek zvládnout a dát mu řád. A lidem dát jistotu. A dovést to všechno všemi úskalími až ke kritickému okamžiku vysílání.

Těsně před vysíláním režisér pochopí, že zázraky jsou nesmysl a inscenace že se v tomto stavu nedá vysílat. Samotný fakt, že se přece jenom nakonec vysílá, mu jaksi vrací viru. A po vysílání překoná lítost rozloučení s jedním pokusem o zázrak – a začne myslet na ten příští...

Snad je to neuvěřitelné, ale je to tak.

Pokusila jsem se v obrysech povědět něco o pražské televizi, o tom, **KDE, KDO a JAK** ji dělají. Zbývá zodpovědět jen poslední otázku:

proč?

Težká odpověď. Člověk se skoro stydí vyslovit to nejčernější, ale snad jediné vysvětlení: Třeba jim to trápení přece jen stojí za to. Třeba tu práci mají rádi. Čert ví.

žánr

Mezi obecněstvem a umělcem panuje vždy určitá dohoda. Nikoho dnes nenapadne tahat herce za falešné vousy nebo se smát pomalované kulise, nikdo nebude vyveden z míry retrospektivním vedením filmového příběhu. Všichni diváci jsou zjedno v názoru na způsob, jakým je buzena iluze. Konvence divadla a filmu se během doby ustálily a vžily. Usedáte-li do sklápěcího sedadla divadelního sálu nebo kina, víte už napřed, jakými prostředky se tu na vás bude působit. Mnoho na tom nezmění skutečnost, zda se hraje klasická komedie či soudobé drama, zda se na filmovém plátně předvádí rozpustilá veselohra nebo „všední příběh našich dní“. **Odlíšnosti žánru se nedotýkají základních konvencí divadla nebo filmu.**

Charakter televize je však značně různorodý. Od přímého přenosu hokeje přes estrádu, politický komentář, divadlo, interview, televizní hru a nedělní chvilku poezie až po ten „starší český film“ je televizní program nejpěstřejší směsí forem a žánrů. Věc se nijak nezjednoduší, ani když oddělíme uměleckou složku vysílání od pořadů ostatních. Televize je – podobně jako tisk nebo rozhlas – z větší části prostředkem osvětovým a publicistickým. Stojí před problémy, které film řeší jen okrajově a jež divadlo prakticky nezná. Není vždy samostatným tvůrcem uměleckého díla. Její úkol spočívá především v šíření a spoluvytváření. Jiná umění, s nimiž televize zprostředkovává styk, se v televizi aklimatizují, aniž vždycky mění svoji základní formu. Vedle specificky televizních forem existuje tedy celá řada forem dalších, při nichž je televize někdy téměř pasivním prostředkem pouhé reprodukce, jindy více či méně rovnocenným partnerem. **A každé takové formě odpovídají jiné zákonitosti a jiné konvence mezi lidmi ve studiu a lidmi u obrazovky.**

Uvážíme-li k tomu, že historie televize není ještě natolik dlouhá, aby její konvence mohly být ustáleny a vžitý, že v samotné televizní praxi je stále mnoho nejistot a pochyb a že se divák musí často v jediném večeru, ba v jediné hodině několikrát přeorientovat z jednoho žánru na druhý, vidíme, jak se povaha styku televize s divákem nesmírně komplikuje. Přitom ovšem je třeba počítat s tím, že různorodost forem i jejich víceméně libovolné řazení v jednom večeru charakteru televizního vysílání zcela odpovídá.

Situaci můžeme tedy vyjádřit takto: Jestliže filmový nebo divadelní umělec má před sebou diváka, který je už před začátkem představení v podstatě psychologicky připraven na známý způsob klamu, iluze a hry, musí naopak tvůrce každého televizního pořadu počítat s divákem nepřipraveným, pro nějž jsou konvence pořadu velmi často nové a cizí.

Důsledek zdá se být zřejmý: s divákem je nutno navázat správný kontakt. Je ho potřeba „naladit“ na správnou atmosféru, dohodnout se s ním na způsobu vzájemného dorozumění neboli vytvořit onu potřebnou konvenci.

Má se obvykle za to, že se tohoto úkolu může zhostit ona usměvavá slečna hlasatelka, že postačí několik „úvodních slov“ k tomu, aby diváci byli přivedeni do žádaného duševního rozpoložení. I kritika takový názor často podporuje, vytýkajíc televizním pracovníkům, že se před tím či oním pořadem nedostalo divákům výkladu a poučení. Je ovšem zcela zřejmé, že takovéto proslovy mohou mít spíše jen informativní funkci, mohou přiblížit autora, dobu či okolnosti díla. Nemohou však úplně nahradit onu psychologickou přípravu, nemohou mít tu spontánní působivost, která zůstává vyhrazena uměleckým prostředkům díla samého.

Prvním úkolem autora televizního pořadu tedy je, aby hned od počátku vedl diváka správným směrem. Aby divák třeba jen podvědomě cítil, o jaký

druh pořadu jde, aby očekával, jen co očekávat má, a nezádal, co mu pořad dát nemůže nebo nechce. I v průběhu vysílání je třeba poskytnout divákovi další záchranné body, nové a nové impulsy, které by neustále upevňovaly a obnovovaly ono pouto vzájemného dorozumění. Matná neurčitost, která dezorientuje diváka a oslabuje působivost pořadu, je stále ještě jedním z nejčastějších prohrůšek televizní praxe.

Dostí názorně je to například vidět na televizních detektivkách. Diváci tu bývají zpravidla rozčarováni jejich povrchní a na naše poměry značně uměle vykonstruovanou zápletkou. Přitom ovšem takový typ pořadu, jenž nechce být než „křížovkou“ (jak říkají v televizi) a který si neklade nároky na věrojatnost nebo psychologickou důslednost, má koneckonců v televizi své oprávnění. Příčina onoho rozčarování je jiná. V sousedství dokumentárních a polodokumentárních pořadů či televizních her s opravdu uměleckým záměrem vzbuzuje televizní detektivka zpočátku dojem, že jde o jakousi autentickou rekonstrukci skutečné události nebo o televizní hru, jejímž námětem je prostý, všední příběh. To, co ovšem přijde potom, tomuto očekávání naprosto neodpovídá.

Snad by se tedy základní myšlenka tohoto odstavce dala vyjádřit jako známý požadavek stylové nebo žánrové čistoty. V televizi však nevystihuje všechno. Nestačí jen souhra, sladění jednotlivých složek pořadu. V televizi jde i o zdůraznění základní formy, o určitost žánru.

Abychom se mohli později na výsledky těchto úvah odvolat, shrňme je:

Psychologická nepřipravenost diváka a přílišná rozmanitost (a často i neobvyklost) programových typů v televizi vyžadují kromě samozřejmého požadavku stylové čistoty i přesný a výrazný žánr, v němž se neustále zdůrazňuje jeho základní forma.

VÝRAZ

Každé umění má své zvláštní výrazové prostředky:

V divadle je to výrazné, zjednodušené gesto, mika díky i aranžmá, stylizovaná maska, kostým, světlo, scéna. Říká se někdy – dosti zjednodušeně – že divadelní výraz je přehnaný, nadnesený nebo zvětšený. Své výrazové prostředky volí ovšem divadlo zcela zdůvodněně. Musí totiž překlenout dosti velkou vzdálenost publika od jeviště, musí počítat se zvláštní atmosférou, jaká se vytváří v kontaktu živých herců s diváckým kolektivem, musí dění na jevišti kompozičně sladit s celkovou architekturou prostředí.

Ve filmu je vzdálenost od publika překlenuta velikostí a úhlem záběru. Film může zaznamenat i nepatrné hnutí oka či pomalu se kutálející slzu. Přehánění a zvětšování je tu zbytečné. A navíc – ve většině případů i nepřipustné. Jestliže se filmová kamera zmocňuje reálného, „nehraného“ projevu lidí, zvířat a věcí, musí vedle nich působit hra herců, maska, dekorace nebo kostým stejně přirozeně. Všechno, co kamera snímá, musí být mnohem věrnější, daleko méně – nebo lépe řečeno – jinak stylizované než na divadle. Filmová stylizace je pak převážně záležitostí kamery a dalšího zpracování natočeného materiálu (montáž).

Je ovšem pochopitelné, že výrazové prostředky divadla i filmu musí odpovídat také žánru. Jiné prostředky volí konverzační veselohra, jiné tragédie, jinak se na filmovém plátně vyjadřuje groteska a jinak válečné drama. Přesto však existuje ve výrazových prostředcích divadla i filmu cosi společného, co nás opravňuje hovořit o „divadelním“ nebo „filmovém výrazu“ bez ohledu na specifikum žánru. Můžeme však o něčem podobném hovořit v televizi? Existuje také tady „televizní výraz“?

Vždyť v televizi najdeme vedle sebe divadlo jako film, přímý přenos hokeje nebo televizní hru. A od převzaté divadelní inscenace je například k televizi hře takřka stejně daleko jako od umění divadelního k filmovému. Rozdíl mezi žánry jsou v televizi mnohem podstatnější.

Přesto však se pokusíme najít nějaký společný znak televizních výrazových prostředků (nebo výrazových prostředků, které televize z jiných umění přejímá), jenž by se dal postihnout termínem „televizní výraz“.

Předešlým je zde ona zvláštní situace diváka před televizní obrazovkou. Je na tom zcela jinak než v divadle nebo v kině, kde architektura sálu (přirozeně kulminující jevištěm nebo promítací plochou), atmosféra diváckého kolektivu a psychologická příprava, s jakou se všichni na předváděný kus vypravili, unášejí člověka ze světa vzrážlivých sedadel do světa dramatu a poezie. Náš pokoj není však určen k tomu, aby podtrhl účinek obrazovky. V našem pokoji se pracuje, spí a pije káva. Chod domácnosti nám co chvíli připomíná, kde jsme. Televize se tak stává jen jakýmsi „okýnkem“, kterým se ze své lenošky kamsi a na něco díváme. Zatímco film si může dovolit – vzhledem k situaci diváka i k velkému rozměru promítací plochy – téměř neomezené čarování s obrazy, je televize v obrazovém účinku značně omezena. S filmovou kamerou se divák dostane pod kola vlaku. Televizní kamerou pod kola vlaku jenom vidí. Rána pěstí do objektivu filmové kamery mříž na divákovu bradu. V televizi buší rváči dost nezdůvodněně do „okýnka“, kterým na ně pohlížíme.

Divák tedy vnímá všechno daleko střízlivěji než ve filmu nebo na divadle. Je v určitém odstupu od toho, co se na obrazovce děje, přikládá všemu spíše konkrétní, věcný smysl. Tuto kritičnost můžeme pak ještě znásobit pocitem svrchovanosti, který má každý ve svém domácím prostředí. Mimo domov, ve společnosti, je člověk kritičtější spíše

k sobě. Případá-li mu něco podivné, snaží se pochopit, oč jde, porozumět (i přetvařovat se), aby nevypadal hloupě. Doma před obrazovkou se často bez rozmyšlení a nevybíravě vyjadřuje o všem, co se mu jen trochu nezdá.

Na tuto zvýšenou kritičnost reagují zatím v televizi jen málo. Jsou ještě stále ochotni předstírat opravdovost tam, kde jde jen o klam a hru, vydávat hereckou akci za ryzí projev autentičnosti nebo zas naopak vnutit divadelní manýry účastníkům improvizované besedy či rozhovoru. Namalované pozadí divadelní scény je někdy předkládáno jako „neličená“ příroda, zatímco příroda sama je v mnoha továrních či družstevních rozhovorech učiněna kulisou.

Ríká se správně, že „obrazovka nesnese lež“, že televizi „je cizí předstírání“, že má „absolutní sluch na pravdu“. Nelze si to však naivně vykládat tak, jako by všechno, co se na obrazovce objeví, musilo nutně být autentické a skutečné. Klam, který nezastírá, že je klamem, klam, který dostane umělecké posvěcení, přestává být lží. Nabývá pravdivosti v jiném, obecnějším smyslu. V televizi má být prostě všechno tím, čím je. Obrazovka obnažuje pravou podstatu věcí. Ukazuje je v ostrém světle soudného nazírání. Masky je maskou, kulisa kulisou a hra hrou. Proč bychom to zamlouvali? Naopak: zde je máš, diváku, pokej na všechno prstem, ať vidíš, co jsou zač. Nechceme tě pokládat za hlupáka. Naše karty jsou odkryty – je libo hrát?

V televizním pořadu Tajemná Zuzana (scénář Vlastimil Vávra, režie Karel Pech), v neobyčejně vtipně zpracované historce o tom, jak se dostal ledňáček do znaku kadeřnické Hygie, pátrá reportér Karel Höger na všech místech...

Reportér:

Poněvadž náš reportér se už nemohl nikde nic o ledňáčkovi dozvědět, řekl si, že půjde tam, kde by mohl najít alespoň ně-

jakou stopu. Do ornitologického oddělení Národního muzea v Praze za doktorem Hanzákem.

62. Kamera objevila tabulku „Dr. Hanzák“, pak skluz vzhůru a vidíme detail Hanzákovy fotografie v životní velikosti.

Pozice I.

Reportér:

Co jste mu, prosím, odpověděl?

Start 1. magnetofonu

Hanzákův hlas:

Nejdřív chtěl něco vědět o ledňáčcích vůbec. Dost těžká odpověď. Celkem známé kolem dvou set...

63. Detail: ruka drží ledňáčka

...spodek těla rezavý, břicho bílé, nožky a zobák červené.

Reportér:

Celá malířská paleta!

Hanzák:

Když letí, blyští se jako drahokam.

Reportér odkládá ledňáčka

64. Reportér a Hanzákova fotografie

Pozice II.

Hanzákův hlas:

Můžeme si to prohlédnout na filmu!

Reportér pohlédne stejným směrem jako Hanzákova fotografie

65. (následuje film)

66. Přes Hanzákovu fotografii

(pozice III.) na reportéra,

který píše

Hanzákův hlas:

Dále jsem mu vyprávěl, jak lidé už v dávnych dobách opřádali tohoto ptáka pověstmi, snad pro jeho neobyčejný vzhled, či spíš pro jeho let, který zejména na mořském pobřeží musí působit skoro fantasticky. – A tu se najednou odporoučel a utíkal pryč.

Stop 1. magnetofon

Reportér:

Ano, když jste nakonec ještě řekl, že všechny ty pověsti o ptáku ledňáčkovi se týkají **manželské věrnosti**, vzpomínáte si přece, náš reportér už to nevydržel a utíkal pryč.

Pozdraví Hanzáka a odchází ke kameře.

V tom okamžiku je ho vidět uprostřed všech tří stojanů s fotografiemi dr. Hanzáka

(Úryvek ze scénáře)

I když poněkud věcný rozhovor reportéra s vědcem není právě nehumornějším místem Tajemné Zuzany, je způsob, jakým je scénka zpracována, přímo vzornou ukázkou autorova a režisérova televizního citu. V běžném typu scénáře by byl pravděpodobně dr. Hanzák zatažen do studia a přinucen – s větším či menším zdarem – hrát si na herce. Nebo bychom viděli filmovou vložku, v níž by dr. Hanzák za psacím stolem své pracovní „spatru“ a „nenuceně“ rozprávěl o ptáku ledňáčkovi.

V prvním případě bychom patrně učinili zadost žánru – „hrající“ dr. Hanzák dobře odpovídá „hranému“ charakteru Tajemné Zuzany. Utrpěl by však televizní výraz. Z vědce by se nejspíš stal ochotník, z dokumentárního charakteru jeho výpovědi text naučené role. (Jen málokdo totiž dovede zůstat před kamerou zcela přirozeně a samostatně sám sebou.)

Filmová dotáčka by byla možná zase výrazově pravá a čistá, avšak nevyhovovala by zvolenému žánru. I kdyby se podařilo stylisticky ji zařadit a zvládnout, oslabovala by výraznost žánru, nedokreslovala jeho kontury. Byla by – v nejlepším případě – žánrově neutrální.

V Tajemné Zuzaně si však tato epizoda podržuje svoji pravou funkci i podobu: výpověď odborníka. Nic víc a nic méně. A přitom je dr. Hanzák sku-

tečně „hrající“ postavou, aniž se osobně vydává do nejjistého dobrodružství před televizní kamerou.

Sama záležitost s fotografií je velmi rafinovaně rozvedena: V záběru pozice I. je to jen maketa v životní velikosti s pozadím studia. Vložený detail ruky s ledňáčkem má divákovi zastříť fakt, že bude následovat záběr jiné makety. Divák je pak udiven pozicí II., kde dr. Hanzák jako by naznačoval reportérovi hlavou, kam se má podívat. Filmová vložka opět oklame divákovu orientaci, takže v dalším záběru nové makety v pozici III., kdy se díváme dr. Hanzákovi přes rameno na písčitého reportéra, vzniká dojem, že jde o jakousi trojnásobnou pomůcku, kterou je možno obhlížet ze všech stran. Teprve celkovým záběrem reportéra se všemi třemi maketami se celý švindl divákům odkryje. Scéna se tak pozvedá do oné rozkošné hravé a humorné polohy, aniž se autoři v nejmenším prohršíli proti čistotě žánru. Naopak: ono utvrzování žánru, požadované na začátku, spočívalo právě ve zvláštním napětí mezi autentickým dokumentem a hravostí, s jakou ho bylo použito, a ve způsobu **odkrývání pravé formy**, jenž vyvrcholil v absolutní nepokrytost závěru. Uvedený příklad snad už dostatečně ilustruje sadu, kterou mám na mysli, a mohu ji tedy stručně vyjádřit:

Televizní pořad je divákem přijímán osamoceně, v prostředí a atmosféře, které zpravidla uměleckou působivost pořadu přinejmenším nepodporují (jestliže ji vysloveně neruší). Působivost obrazu je oslabena menšími rozměry obrazovky. Divák je ve svém bytě suverénním soudcem.

Televizní pracovníci musí proto počítat s tím, že pořad bude přijímán s určitým odstupem, daleko střídavěji a kritičtěji, než je tomu na divadle nebo ve filmu. Televize vyžaduje velmi upřímný, čistý a pravý výraz, kde se nic nezamlouvá a nepředstírá. V televizi má být všechno tím, čím je.

televizní hra

Televizní hrou není zdaleka všechno, co se před objektivem televizní kamery hraje.

V původní inscenaci divadelní hry A. N. Ostrovského Talenty a ctitelé „zivilníla“ režisérka Eva Sadková herecký projev, smazala hranice mezi dějstvími a zvolila zcela reálné, téměř nestylizované dekorace. A přece tím nevznikla televizní hra. Diváci tu byli seznámeni v první řadě s **divadelní** hrou A. N. Ostrovského, tedy s **divadelním** způsobem přetváření skutečnosti. Televize se hrála jen roli prostředníka mezi touto divadelní hrou a televizním divákem. Sama **vlastní umělecký obraz** skutečnosti nepodalala.

Televizní hrou nazveme proto jen takový útvar (také v soulase s tím, jak se tento žánr v praxi vytváří), který se skutečnosti zmocňuje vlastními výrazovými prostředky televize, a nikoli zprostředkovaně přes jiný umělecký druh.

Pojem televizní hry je tedy v následujících poznámkách chápán velmi úzce. Jde jen o ten žánr, jenž se televizním způsobem snaží vzbudit iluzi jakéhosi skutečného příběhu, žánr, o němž by se Aristotelovou definicí tragédie dalo říci, že je „napodobivým předváděním vážného děje, jež je uceleno a má určitý rozměr, je napsáno krásnou řečí a prováděno jednajícími osobami, nikoliv tedy vyprávěno“.

Televizní hra v tomto smyslu odpovídá ve filmu tzv. „hraný“ – nebo jak říkají v televizi „umělecký film“ a na divadle onen typ hry, o němž se obvykle hovoří jako o „společenském dramatu“.

A protože o zákonitostech divadla a filmu víme nepochybně více než o zákonitostech televize, můžeme právě na srovnání s nimi založit i své úvahy o televizní hře.

Televize a film se od divadla liší v jedné velice podstatné věci. V divadle vystupují živí lidé přímo

a bezprostředně. Jakkoli se to zdá paradoxní, je právě tímto faktem znemožněno, aby divadlo mohlo věrně a autenticky **reprodukovat** skutečnost. Má-li být divadlo divadlem, nemohou se na prknech jeviště odehrávat skutečné události, se skutečnými osobami a ve skutečném prostředí. V českém filmu z divadelního prostředí Zkouška pokračuje je například scéna, v níž herec v roli komisaře Böhma bije herce představujícího Fučíka. Nebíje ho ovšem jako divadelní postava divadelní postavu, ale vyřizuje si s ním zcela soukromé, osobní účty. V tu chvíli odehrává se tedy na divadle skutečný děj mezi dvěma skutečnými lidmi. I prkna jeviště ztrácejí svoji iluzivní funkci a stávají se prostě příhodným místem, kde překypí dosud v mezích společenského chování zadržovaná nenávisť. V této chvíli ovšem přestává být divadlo divadlem a obecnostvo obecnostem. Přihlízející jsou náhle náhodnými svědky události, již mohli být stejně náhodnými svědky kdekoli jinde. Vidíme, že divadlo, má-li zůstat divadlem, musí děj pouze „napodobivě předvádět“.

Televize a film však mohou skutečnost téměř přesně reprodukovat, aniž film přestane být filmem a televize televizí. V tom je právě jejich technická výmoha: přínadějí diváku věrný, autentický obraz skutečné události, která se kdysi a kdesi stala (film), nebo činí diváka svědkem události, která se kdesi právě teď děje (televize). Televize a film nejsou jen prostředky umělecké. Naopak: původně vznikly a stále ještě jsou také prostředky reprodukčními. Divadlo ovšem reprodukčním prostředkem ve smyslu naprosto věrného a víceméně pasivního záznamu skutečnosti nikdy nebylo a ani být nemůže.

Protože film a televize jsou **zároveň** prostředky reprodukční i umělecké, musí se tu reprodukcce a umění vzájemně ovlivňovat. Divák má totiž možnost korigovat reprodukci (tj. dokumentární záznam nebo přímý přenos skutečné události) s „napodobivým předváděním“. A zcela přirozeně

očekává, že ono „napodobování“ bude velmi blízké způsobu, jakým televize nebo film skutečnost věrně a dokumentárně zachycují. Kdyby mu tedy televize nebo film skutečnost před kamerou příliš zjevně upravovaly, pokládal by to spíš za nedokonalost než za uměleckou stylizaci. Není přece třeba budit iluzi oklikou stylizovaného gesta, prostředí či rekvizity (což je na divadle nutné), jestliže téměř věrný, autentický, „nestylizovaný“ projev může být mnohem působivější a přesvědčivější. Příkladem je tu historie filmu s jeho cestou od „zfilmovaného divadla“ k přirozenému, civilnímu výrazu.

Tím jsme oddělili televizní hru a film od divadla. Zbývá nám tedy ještě oddělit televizní hru od filmu. Základem filmu je **fotografie**. Nikoli ovšem pasivní obtisk skutečnosti. Už v samé „fotografičnosti“ je ukryta nejedna příležitost, jak zobrazovaný předmět zvýraznit, umocnit, jak dát snímanému ději záměr a smysl. Obraz je ovlivněn světlem, volbou materiálu, objektivu a filtru, které mu dávají náladu, činí kresbu prostředí tvrdší nebo měkčí, zdůrazňují některé předměty a jiné zase potlačují. Nemenší úlohu tu má kompozice scény, úhel záběru (podhled, nadhled, vodorovný pohled), velikost záběru (celek, polocelk, detail apod.) i strana, odkud je předmět snímán. Už těmito prostředky získává film možnost zaměřovat divákovu pozornost, zapůsobit na něj a ukázat mu daleko víc, než by mohl vidět pouhým okem.

Nesmírnou obrazovou silou a vyjadřovací možností získává pak film **pohybem**. Pohybem jako by film chtěl překonat staticčnost fotografie, ze které vychází, pohyb jako by byl pro film jakousi „živou vodou“, která má ztuhlý dokument, záznam čehosi, co minulo a už není, probudit k životu co nejbohatšímu. Nestací, že se „hýbou“ předměty, na které je namířen objektiv. I kamera neustále mění úhel a velikost záběru, najíždí, panoramuje, v dodatečném zpracování se provádí výběr, sestřih a montáž, které spojují obrazy v neočekávaném sledu

a rytmu. Připočteme-li k tomu všemu ještě **velký rozměr** promítaného obrazu, vidíme, jakou úžasnou vizuální dynamiku film vyniká a jak agresivně působí na zrakovou představivost diváka.

Televize obraz zdaleka tolik nepreferuje.

Její základem není fotografie, ale **přímý přenos**, tedy ono „kouzelné okýnko“, kterým klidně a věcně pozorujeme, co se **právě teď** někde jinde děje. Televize (zatím ještě nemluví o televizní hře) nepracuje s časovým odstupem jako film. Je v ní uchováno i ono napětí, které s sebou přináší každá příští vteřina. Její obraz je touto současností (vysílání–příjem) posunut oproti obrazu filmovému skutečnosti bliž. Je o jeden rozměr bohatší. Televize nepotřebuje proto žádnou „živou vodu“, žádná pohybová kouzla, aby dokázala svou živoucnost. Televize je „živější“ už v samé podstatě.

Technika zpracování obrazu v televizi – jde-li o přímé vysílání – nemá ani takové možnosti jako film. Snímací elektronka má jen jednu neměnnou citlivost, je ztížena manipulační schopnost televizních kamer, střih (když už dost nepřesně užíváme tohoto filmového výrazu) je vlastně omezen jen na střídání pohledů z několika různých kamer, montáž (nevypomůže-li si televize filmem) prakticky neexistuje a nelze ani vybírat z několika hotových záběrů ten nejlepší.

A konečně: obrazovka televizoru je malá. (Tady je třeba zdůraznit, že není – ani v budoucnu – žádný důvod předpokládat nějaké podstatné zvětšení televizní obrazovky. Hovořím zde totiž o televizi jen ve vztahu k intimnímu, domácímu příjmu. Nehledě k tomu, že by tak obudná věc, jako jsou například ony pověstné „teletěny“ fantastických románů, převrátila naši domácnost naruby, stala by se velká plocha těchto obrazovek zcela nepřehlednou z onoho dvou- až třimetrového odstupu našich lenošek.)

Docházíme tedy k tomuto závěru: Televize – stejně jako film – snímá objekty a jevy v jejich přirozené,

nepřilíš stylizované podobě. Avšak – na rozdíl od filmu – její vizuální stránka je značně oslabena. Proto by televizní hra neměla zřejmě nijak výrazně stylizovat ani způsobem, **jakým** objekty a jevy **zobrazuje**. Neměla by – řečeno značně zjednodušeně – stylizovat ani před kamerou, ani kamerou. Alespoň po obrazové stránce. Ještě jsme však nebrali zřetel na **slovo**.

V důsledku potlačení obrazové složky výrazu do-
stane slovo v televizi daleko větší význam, než má ve filmu. Tím se blíží televizní hra – je to ovšem srovnání jen formální a jednostranné – divadlu. René Clair, když srovnává z tohoto hlediska divadlo a film, říká: „Na divadle je akce určována slo-
vem; to, co tam vidíme, má druhořadý význam, menší než to, co slyšíme. Ve filmu je hlavním výrazovým prostředkem obraz, a slovní či zvuková složka nesmí převažovat. Téměř by bylo možné říci, že slepci na představení skutečného drama-
tického díla a hluchému při promítání filmu, tře-
baže by jim unikla důležitá část předváděného díla, by nemělo uniknout to podstatné...“
Jestliže tedy film bychom charakterizovali pořadím:

1. obraz
2. zvuk a slovo,

pak v televizi bude tato trojice seřazena takto:

1. obraz a slovo
2. zvuk.

Ovšem ani slovo nepřináší do televizní hry pod-
statnou stylizaci. Nejsou pro ni důvody. Televizní herec nemusí zvyšovat hlas a hovořit s onou pře-
hnanou zřetelností, jako je tomu na divadle. Ani
tu slovo nemusí suplovat za vizuální vjem, jak to
činí rozhlas. Slovo má v televizi právě ten podíl,
jaký má v životě. Je tu vedle obrazu ve stejném
poměru, v jakém člověk užívá oka a ucha ve světě,
který ho obklopuje. Domnívám se, že tedy i dialog
nemá být znatelně stylizován, ani v přednesu, ani
v psaném textu scénáře.

Zopakujeme si nyní předchozí vývody:

Divadlo / je nuceno stylizovat samotné objekty a jevy na jevišti, aby je učinilo zřetelnými pro vzdá-
leného diváka a aby tak mohlo ovládat a zamě-
řovat jeho pozornost. Jednání se tu vyvíjí ze slova,
vizuální složka děj pouze dotváří.

Film / může ovládat divákovu pozornost a zobrazit
objekty a jevy zcela zřetelně, aniž je zbaví jejich
přirozené autentické podoby. V povaze jeho zob-
razování je však ukryta ohromná moc vizuální.
Film proto značně dimenzuje optickou stránku vý-
razu, zatímco akustická složka je odsunuta na
druhé místo. Jsou tak stylizovány obě: jedna svým
zveličením, druhá svou úlohou doplňku a zhuštěné
zkratky. Protože tak film činí jako prostředek re-
produkce (dokumentární žánr), je k tomu veden
i jako prostředek umění (hraný žánr).

Televize / stejně jako film může zaměřovat divákovu
pozornost i zobrazit zcela zřetelně objekty a jevy,
aniž musí deformovat jejich přirozenou, autentic-
kou podobu, zvláště když její zobrazení skuteč-
nosti je ještě o jeden rozměr věrnější: o tožnost
časového okamžiku. V televizi nejsou však důvody
pro zveličování optické stránky výrazu, jako je
tomu u filmu. Zrakové a sluchové jsou spolu v při-
rozené rovnováze a nabízí se tedy, aby byly po-
dávány v stejné přirozené, nepřilíš stylizované
podobě. Proto i televizní hra, jež z těchto repro-
dukčních vlastností vychází, bude patrně muset
tuto přirozenost a autentičnost výrazu dodržovat
ještě důsledněji než hraný film.

Jestliže na tento výsledek aplikujeme závěry odvo-
zené na počátku, pak se nám požadavek auten-
tického a přirozeného způsobu zpracování ještě
znásobuje. **Když už se televizní hra vydala cestou
větší autentičnosti, pak kritičnost televizního di-
váka vyžaduje, aby ono „napodobení“ skutečnosti
bylo co nejdokonalejší.** Příliš artistní prostředí,
k jakým někdy sahá film nebo divadlo, považuje
divák za cosi nepřirozeného a nepotřebného.

Nyní se ovšem musíme vyrovnat s otázkou, zda

takové přílnutí televizního obrazu ke skutečnosti není pouhou neuměleckou kopií, zda se tak televizní hra nestaví pod prapor naturalismu se všemi neblahými důsledky, které naturalismus pro každé umění znamená. Na to je ovšem třeba odpovědět, že naturalismus není naturalismem proto, že se výrazové prostředky uměleckého díla podobají nebo dokonce kryjí s výrazovými prostředky prostého záznamu skutečnosti. Hlavním znakem naturalismu je, že tomuto počínání chybí opravdový tvůrčí záměr, že je ve své kopii skutečnosti naprosto a pasivně ve vleku pouhých fakt. Naturalismus skutečnost pouze registruje, jako by odhalování myšlenkových souvislostí za objektivními fakty probíhalo jaksi samo sebou. Bylo pak už jen důsledkem čistě formálních, jestliže naturalistické divadlo či literatura nahrazovaly nedostatky pronikavého společenského pohledu žánrovými drob- nokresbami, popisnými detaily či planým imitováním hovorové řeči. Užití těchto výrazových prostředků však ještě nemusí být samo o sobě naturalistické. Vždycky bude záležet na tom, zda tak bylo učiněno k prospěchu či ke škodě uměleckého ztvárnění skutečnosti.

Je ovšem přirozené, že ani v televizi — má-li v onom „napodobivém předvádění“ zbýt prostor pro tvůrčí čin — nelze chápat autentičnost výrazu s otročskou doslovností. Televizní hra musí však stylizovat skutečnost jen natolik, nakolik je to nezbytně nutné pro uplatnění myšlenkového a dramatického zá- měru. Rozmáchlá gesta, výtvarnické kousky s de- koracemi či deklamační přednes však v tomto žánru drama ani myšlenku nestvoří. Tím se může jen narušit působivost televizní hry a zničit věro- hodnost iluze. Stylizace televizní hry zůstane, řekl bych, spíš v podtextu než ve vnějších obrysech in- scenace, myšlenka bude vyjádřena spíš celkovým vyzněním příběhu než symbolickou jednotlivostí. Působí například dobře, jestliže televize nechá odvíjet příběh téměř tak, jak by se ve skutečnosti asi odvíjel.

Tak už v námětu, myslím, by se neměla televizní hra vzdalovat příliš od současnosti. Látky s vyslo- veně historickým nebo utopickým přízvukem ne- harmonují dobře s reprodukčním základem tele- vize, jenž spočívá v jejím dokonalém, „přímém“ zpravodajství. Jestliže se už ve filmu požadavek předešlým současná látka, je tento požadavek v televizní hře dvojnásob platný. Film — a v jistém smyslu i divadlo — jsou přece jen svou povahou záznamem, předvedením čehosi minulého. Teprve spoluprací s divákovou fantazií se příběh ve filmu či na jevišti zpřítomňuje. Úloha fantazie v televizi je však daleko menší. Divák si zvykl, že většina toho, nač se dívá, je opravdová, právě probíhající skutečnost. A i když v televizní hře jde jen o fikci, přece tu jakýsi náznak aspoň doznívá. Divák chápe příběh nepochybně mnohem věrojatněji než ve filmu nebo na divadle. A iluzi této věrojatnosti může narušit látka časově příliš vzdálená — ať už do minulosti nebo do budoucna. (To samozřejmě neznamená, že by se v televizi nemohlo objevit nic historického nebo utopického. Je však vhodnější volit pro tyto látky jiné formy, než je televizní hra, jež se snaží vzbudit iluzi — přezněme to — jaké- hosi přímého přenosu skutečné události.)

Stejně tak celistvost a jednota děje (na kterou kladl už Aristoteles takový důraz) musí být obsa- žena už v celistvosti a jednotnosti vlastního pří- běhu. Jestliže televize stylizuje méně, má i menší možnost dát dějovým faktům jednotu a celistvost tvůrčím zásahem dramatika. Jeho vůle je tu vázána mnohými ohledy, nemá tak volnou ruku jako ve filmu či na divadle.

Jednou z chyb narušujících jednotu a celistvost je zbytečné rozkládání děje do řady kratičkých záběrů a scén. Ve filmu je montáž, která spojuje tyto jed- notlivosti v úchvatnou obrazovou syntézu. Kde však jsou v televizi prostředky, které by tyto střípky sklou- bily dohromady? Kde je „televizní montáž“, jež by příběhu rozdrobenému v obrazové atomy dala onu požadovanou jednotu a celistvost?

Práce s delšími scénami by byla vhodnější také už proto, že by se uplatnil daleko podstatnější i **dialog**, který nese za vývoj dramatu stejnou odpovědnost jako obraz.

(Televizní hra známého a úspěšného amerického autora Paddy Chayefského „Matka“, * jež trvá 53 minut, má například jen dvanáct „obrazů“ a čtyři nebo pět dekorací.)

Velký význam má tu i jednota času. Čas, který si televize v oné současnosti vysílání a příjmu tak dokonale podmanila, jí zároveň svazuje ruce. Televize je na časovém trvání skutečné události absolutně závislá. Nemůže chodit věci ani popohnat ani zastavit. Tuto skutečnost divák velmi dobře pocítuje. Vždyť když se například v kině přetrhne film, je divák sice nemile vyrušen, ale klidně čeká, protože ví, že skutečnost zaznamenaná na filmový pás počká spolu s ním. Při závadě v televizi je však nejvíce rozladěn vědomím, že snímaná skutečnost se zatím dále vyvíjí nezávisle na tom, zda je vysílána či nikoli. Proto i v televizní hře bude patrně nutné zacházet s jednotou času mnohem opatrněji. Domnívám se, že třeba retrospektiva nebo příliš násilné časové skoky nebo snaha předkládat divákově fantazii vteřiny za týdny či roky jsou v jistém rozporu se zákonitostmi televizní hry.

Je pochopitelné, že všechny tyto požadavky znamenají jisté omezení pro televizní autory. Avšak v tomto omezení je zároveň také skryta mnohá přednost. Televizní hra nemusí dbát tak přísných dramatických zákonů. Je jí cizí železná kázeň a logika divadelního dramatu. Může pracovat s mnohem větší lehkostí a pohotovostí. Ono téměř věrné zachycení syrového, neučesaného života má v televizi nebývalý půvab a plně estetické oprávnění. Televizní hře se tak dostává příležitost být v pravém slova smyslu uměním té nejživější přítomnosti. Nemusí hledat jen obecně lidské, „věčně platné“ náměty. Naopak – všední, drobný příběh, aktuální, běžný problém dne (v němž ovšem může být

mnohé, co nezmizí s tímto datem) zcela odpovídají její povaze. Televize neteš do kamene – vždyť pořad se vysílá jen jednou nebo dvakrát. Avšak i skica, jež se živě a lehce zmocňuje přítomné chvíle, může mít větší význam než mnohé hamletovské gesto.

Závěrem místo shrnutí otázku: Bude skutečně televize hra útvaru tak esteticky čistým, jak jsem se snažil dokázat? A lze vůbec už dnes stanovit vyjadřovací formu tohoto nového umění? Nedejme se mýlit situací filmu v počátcích jeho vývoje. Film přinesl zcela **nové prostředky tvárné a vyjadřovací**, které velmi brzy začaly diktovat své zákony. Je tomu však v televizi také tak?

René Clair ve své knize Úvahy a názory, za jejímiž slovy je třicet let obdivuhodné práce filmové a publicistické, k tomuto problému říká: „V roce 1950 se zdá, že televize je mimořádný prostředek šíření, ale nic nám zatím nedovoluje, abychom v ní objevili takové prostředky výrazové, které bychom neznali dříve. – Nechtě nikdo ukvapeně neříká, že v tomto případě zastávám stanovisko těch, kdo spatřují ve filmu pouze prostředek, jak šířit divadlo. Představení s živými herci, kteří se pohybují na **nehýbné scéně**, je podřízeno jiným zákonům než představení vytvořené z oživených stínů, kde **pohyblivost a mnohost** scén je neomezená. Jestliže mezi divadlem a filmem existují zásadní rozdíly, nezdá se, že podobné rozdíly jsou mezi filmem a televizí. V tom, co nám předkládá televizní obrazovka, nevidíme doposud **nic, co by nemohlo být předváděno na filmovém plátně**.“

Jakkoli bývá tento výrok empaticky napadán všemi, kdož ve zrodu televize vidí **především** zrod nového umění, přece se jej nepodařilo přesvědčivě vyvrátit. Nejčastěji uváděné argumenty, že herec na rozdíl od filmu hraje svoji roli bez přerušení a v celku a že divák vnímá dílo v téměř okamžiku, kdy před kamerou vzniká, jsou téměř bezpodstatné. Kontinuita hereckého projevu se přece film

zřekl zcela dobrovolně a je na vůli režiséra, chce-li této kontinuitě za cenu jiných ztrát použít. A současnost vysílání a příjmu? „Jestliže televize vysílá například Hamleta,“ říká Clair, „záleží mi málo na tom, zda se scéna na hřbitově odehrává dvacet kilometrů ode mne (přímý přenos), nebo zda byla natočena před dvaceti dny (televizní film).“

Televizní pracovníci, kteří chtějí vybudovat celou teorii z diváckova očekávání, že se herec v době nazkoušené roli přežene nebo že znenadání expoduje žárovka v reflektoru, propadají dosti naivnímu omylu. Toto „televizní médium“, jež spočívá v totčnosti času před kamerou i u televizoru, by se musilo projevovat daleko podstatněji. Události by se musily vyvíjet před kamerou se vši nepřetržitostí náhody (jako je tomu například u sportovního přenosu), a nikoli podle jízdního řádu scénáře, kde jen malér může porušit připravený chod věcí.

(Pokud je mi známo, bylo této skutečnosti, že divák je, jak se říká, „u toho“, důsledně využito jen v jednom pořadu americké televize: Soudci a advokáti z povolání řeší tu do všech podrobností vymyšlený případ, v němž jako žalobci, obžalovaní a svědkové vystupují méně známí herci. Neviditelné kamery, vestavěné do kulís soudní síně, snímají pak improvizovaný proces, do něhož se zúčastnění vžívají s takovou vervou, že příběh není často možno rozeznat od skutečného přenosu podobných událostí. Lze-li však uvedeného způsobu použít jako improvizovaného divadla v širším smyslu, jak na ně upozorňuje Sappak, je zatím otázkou.)

Dalo by se tedy říci, že televizní hra je vlastně jen jakousi odrůdou filmu. Tím samozřejmě nemíním popřít všechna svá předchozí tvrzení – právě tak, jako je nepopírá ani citovaný Clairův výrok. Nikde zde totiž není řečeno, že by televizní hra a film byly jedno a totéž. Znamená to jen, že zvláštnosti televizní hry jsou diktovány spíše technickým omezením, změnou situací diváka a odlišnou kulturní funkcí než novými možnostmi vý-

razu. Proto v jejím vývoji od napodobování filmu k vlastní specificce se sice dočkáme změn, nebudou však patrně tak pronikavé jako změny, jež prodělával film na své cestě od zfilmovaného divadla k filmovému výrazu. Ani její tvář nebude zřejmě tak vyhraněná, jak jsem se snažil v zájmu vyjasnění základních hledisek popsat.

Nakolik ji ovlivní už sama existence divadla a filmu vedle televize i v televizi?

Jakou proměnu dozná zavedením televizního filmu nebo magnetického záznamu zvuku a obrazu „Ampex“?

A jaké zákony si nakonec vynutí sami diváci, jejichž kulturní a umělecké nároky budou neustále růst?

Myslím, že je zcela v duchu dnešní situace, skončí-li raději otázkou než odpovědí.

divadlo a literatura

Zdálo by se, že poměr televize k literární či divadelní předloze bude stejný jako u filmu. Někdy tomu tak skutečně je. Většinou však je vztah televize k přejatému umění jiný. Jestliže film svůj úkol kulturněpolitický plní v první řadě vyvážením světbytných uměleckých děl, pak funkce televize jako nástroje osvětového a publicistického spočívá především v šíření a zprostředkování, a teprve na druhém místě ve vlastní práci umělecky tvůrčí.

Pro film je světové bohatství dramatické a beletristické literatury někdy látkou a někdy jen zdrojem inspirace. Umělecké dílo je neopakovatelné v jiné umělecké formě. Filmový přepis proto není a nemůže být „překladem“ divadelní hry nebo románu. Je novým, samostatným dílem, jehož kvality je možno posuzovat jen z hlediska jeho samotného. Je film sám o sobě dobrý? Jestliže ano, pak je naprosto lhostejné, co se z knihy na plátno po-

dařilo dostat, zda je film stejný duchem, látkou nebo myšlenkovým záměrem. Rozhodující je výsledek, a nikoli otázka, zda autor čerpal ze skutečnosti samé či z hotového uměleckého díla.

Přepísem v televizi rozumíme **televizní hru**, jež vznikla podle divadelní či literární předlohy. Základní problém je tu s filmem zcela shodný: vzniká nové dílo, samostatné a svébytné, k jehož napsání bylo zapotřebí přinejmenším stejného talentu a stejné energie jako k napsání díla ve všem všudy původního. Při ohromném počtu vysílaných pořadů v televizi není taková práce vždy možná. A co je podstatnější – není ani nutná. Naopak: **zprostředkovat** jiné umělecké dílo co nejvýstižněji, seznámit s ním nebo jen **získat** pro ně milióny diváků, je pro televizi jeden z nejdůležitějších úkolů. Televize nemusí vždy **přetvořit** umělecké dílo ne-televizní formy v umělecké dílo televizní. Může – v duchu své povahy – vytvořit pořad o **díle**, pořad, v němž základní forma originálu nebude zcela rozrušena.

Je s podivem, že tohoto způsobu, který se zdá tak samozřejmý, naše televize téměř neužívá. Mnohem častěji se setkáváme se snahou (někdy vědomou, někdy nevědomou) převádět všechno do podoby televizní hry. Na to ovšem, jak jsme si řekli, síly vždycky nestačí. A tak se objevuje v televizi plno jakýchsi polotovarů, po jejichž zhlédnutí míváme rozpačitý pocit: nepochybně tu o něco šlo (silná předloha), ale bylo to vysloveno jaksi neurčitě a neúplně nebo schematicky a zjednodušeně (po-vrchní adaptace).

Uvažujeme nyní o některých konkrétních formách **vztahu televize k přejatým uměním**.

Poměrně jasno je v otázce **přímého přenosu z divadla**.

Zde musí televizní režisér přijmout inscenaci jako hotovou a danou. Brzy proto pominuly ony snahy zaměřovat tu divadlo za filmovou podívanou. Atmosféra diváckého kolektivu, architektura prostředí a hra herců tvoří spolu vyvážený umělecký

celek, který není radno porušovat. Proto kamera snímá hereckou akci ve vztahu k prostředí, proto se víceméně jen ztotožňuje s pohledem různých diváků v sále a zachycuje co nejčastěji jejich reakce. Cílem přenosu je **zprostředkovat pouze divadelní zážitek**, kdežto umělecká **výpověď o skutečnosti** je ponechána divadlu samému. Jen málokterý režisér dnes dopustí, aby nevhodným používáním detailů či zbytečnými střihy byla rozbita stylová jednota inscenace, aby kamera zveličila a deformovala divadelní projev a posunula jej tak až na práh teatrálnosti. Nicméně i při dobře provedeném přenosu ztrácí divák z divadelní atmosféry tolik, že je třeba dobře zvážit, zda **význam inscenace** (nikoli hry!) za všechny tyto ztráty stojí.

Co však s **divadelní hrou v televizním studiu**?

Zde je na vůli režiséra, v jaké inscenační podobě bude text tlumočit. Zpravidla se tak děje způsobem blízkým výrazovým prostředkům televizní hry. Text sám zůstává ovšem bez zásahu nebo je upraven jen nedostatečně. Diváci u obrazovky pak zřetelně pocítují rozpor mezi **divadelním charakterem** námětu, dialogu a dramatické stavby na straně jedné a **ne-divadelním** inscenačním záměrem (tj. napodobováním televizní hry) na straně druhé. Nestačí totiž zbavit divadelnosti jen gesto, dikci a aranžmá, nestačí imitovat v dekoraci skutečnost. Už sám způsob, jakým dramatik příběh vede, jak uvádí na scénu jednotlivé postavy, jak vyhovuje situace a nadměrně hromadí dějová fakta na jedno místo a do krátkého časového intervalu (dějství), to všechno obvykle prozradí divadelní základ. A tak dochází k paradoxnímu zjevu: slabší režiséři podlehnou obyčejné tlaku divadelní formy textu a vytvoří inscenaci stylově jednotnější než zkušební režisér, jenž se nechá svést televizními možnostmi, „zaretušuje“ divadelní základ a přivede jakési dosti primitivně „zfilmované divadlo“. Není-li tedy divadelní text v televizní hru důsledně **přetvořen**, opravdu nezbývá, než **ponechat divadelní charakter hry i v inscenační stránce**.

Otázka je však ještě složitější: inscenace divadelní hry na divadle a inscenace divadelní hry v televizním studiu jsou přece jen dvě značně rozdílné věci. Srovnáme například inscenaci stejného kusu už jenom na větší a menší scéně (dejme tomu na Národním divadle a v Disku).

Velká scéna se liší od malého odstupem herců od publika, prostorem hlediště i jeviště, zvláštní atmosférou a akustikou. Režiséru Národního divadla zdůrazní se snáze monumentálnější, obecnější rysy hry, v Disku zase její intimní, důvěrně lidská místa. Přesto však zůstane oběma inscenacím společný živý, bezprostřední kontakt lidí na jevišti a lidí v hledišti, zůstane ono charakteristické prostředí divadelních prostor, do kterých drama během staletí vrostlo.

A to je něco zcela jiného, než když se přenese divadelní kus do televizního studia, do onoho technického sálu, odkud je obraz odesílán do divákovy domova. Zde se hraje pro kameru, a nikoli pro diváka sedícího daleko za divadelní rampou. I když zůstane stylizace divadelní v základě, přece jen bude neskonale jemnější a komornější. Víc než grimasa celého obličje tu zahraje koutek úst, pohled nebo jediná vráska. Pohyb prstu či přerývaný dech zapůsobí výmluvněji než veliké gesto nebo hlasitý pláč.

Ale to všechno nestací. Ještě zůstane otevřená otázka, nač se divák svým „okýnkem“ dívá. Na divadlo? Kde je tedy portál, rampa, kulisy, praktickábly, kde je celý ten uzavřený prostor jeviště, atmosféra publika – kde je prostě ono **divadlo**?

Na tuto otázku nám zatím televizní inscenace divadelních her nedávají uspokojivou odpověď. Málokterý režisér si totiž láme hlavu, **jak zakotvit inscenaci v prostředí, jež divadelnímu charakteru hry stylově odpovídá.**

Vynikajícím způsobem si v tomto ohledu počínal například režisér Pavel Blumenfeld v inscenaci Molièrovy komedie „Sganarelle čili domnělý paroháč“.

„Jako vnější rámeček komedie totiž předvedl ludvíkovský dvůr, kde komentář – osvícensky ironický – informuje o dvorských klepech a intrikách. A do této společnosti, když se král Ludvík XIV. pohodlně usadí, přicházejí herci, aby přímo na parketách královské síně seheráli Molièrovu hru o paroháčích... Tím, že televizní kamera vidí nejen herce, ale také diváky, tj. krále a jeho dvořany, vrůstá celá komedie zpětně do své jevištní podoby. Herci se skrývají mezi dámami s vějíři, nemluví „stranou“, nýbrž obračejí se k jednotlivým dvořanům či ke králi... Divák u televizoru, „stojící“ jakoby za zády přední řady dvořanů, má téměř pocit osobní účasti na představení, zejména adresuje-li herec některou z úvah přímo jemu, tj. kaměře.“ (Otto Zelenka, Kultura 1958, č. 3.)

To je ovšem způsob, jenž se dá v této konkrétní formě opakovat jen ojedinelé. Nicméně podstatné na něm je, že pro **divadelní hru** byl vytvořen v televizním studiu **divadelní rámeček**, jemuž odpovídala přesně **taž stylizace, jakou snese televizní kamera.**

A to je jádro, jež přerůstá z jedinečnosti Blumenfeldovy inscenace v platnost obecnější.

Takové „televizní divadlo“, nebo chcete-li „divadlo v televizním studiu“, dovolí inscenovat divadelní hry pouze s obvyklými dramaturgickými zásahy.

(Televizní divadlo v Moskvě, o němž se psalo v tisku, není divadlem, které mám na mysli. Zde je televizní technika pouze instalována do normální divadelní budovy. To se hodí snad výborně pro seznamování se způsobem práce vyhraněných divadelních kolektivů, avšak sama inscenační tvář her, jakou toto divadlo vyžaduje, není nejvhodnější pro televizní vysílání. Snad teprve plánované přestavby umožní inscenovat hry opravdu **televizně.**)

Představme si naše televizní divadlo například takto:

Některý závod či zemědělské družstvo dosáhne významného pracovního úspěchu. Čs. televize (mis-

to obvyklého koncertu dechové hudby) pozve tyto pracovníky do televizního studia, kde budou moći sledovat „původní televizní inscenaci divadelní hry XY“. A nyní se přivede divadlo, jež bude stylizováno stejně pro diváky ve studiu jako pro kameru (což při obvyklém odstupu normálních divadel není možné). Herci budou mít živý, bezprostřední kontakt s obecnem (nebo alespoň s jeho symbolickou částí) a divák u televizoru, jenž uvidí a uslyší reakci tohoto „studiového“ publika, bude zase daleko víc stržen než při tichém, osamoceném vnímání. Kamery také mohou odkrýt něco z televizní techniky (jakási obdoba „zdivadelněného divadla“) a navodit tak atmosféru studia, tj. „prostředí, jež“ – takto pojatému – „divadelnímu charakteru hry stylově odpovídá“.

Televizní režiséři nechť mi odpustí, že jsem byl nucen dát čistě teoretický, vyspekulovaný příklad, jenž bude praxí nepochoybně překonán. Poněkud jinak než k divadlu chová se televize k literárnímu dílu.

Zde je zpravidla předloha nejdříve „dramatizována“. Tato dramatizace však velmi často skončí jako špatný divadelní text, jenž je inscenován stejně, jako bývají inscenovány televizní hry. Vytvoří se tak cosi, co není ani románem, ani divadlem, ani televizní hrou. Kromě zřejmého rozporu mezi obsahem a formou cítí člověk, že mnohé zůstává nevysloveno nebo je vyslovováno jen napůl a neurčitě.

A přece i zde se nabízí stejné řešení jako pro divadelní hru: nechat povídku povídkou, novelu novelou a román románem.

Už jenom **prostá četba s obrazovým doprovodem** (výtvárným, filmovým nebo fotografickým – nebo i pouhý záběr čtoucího herce) může mít nesmírně přitažlivou televizní formu a splní svou funkci vzdělávací, výchovnou i uměleckou daleko lépe než nepodařená dramatizace.

Anebo – chceme-li už za každou cenu dramatizovat – proč ne jakýmsi **literárním průřezem**, v němž

je za dějem záměrně cítit předloha a který bez ostychu nechá zaznít i originál, je-li toho třeba? Zde, jelikož se nezastírá, nýbrž zdůrazňuje původní forma, divák ví, že se mu z rozměrnějšího celku tlumočí jen něco, že to, co zůstává v nápoděvi nebo chybí, najde v románu. Zpravidla ovšem – jak to dělají například v rozhlasu při průřezu operou – spraví tento nedostatek několik vypravěčských slov.

Televize tedy, vycházejíc ze své funkce osvětové a publicistické, nemusí vždy přetvořit divadelní či literární dílo v televizní hru. Může tlumočit tato díla televizní formou, aniž do důsledků rozruší jejich podstatu. V tom případě se však čistota žánru a výrazu skuteční jinak než v televizní hře. Jestliže tam šlo o co nejdokonalejší iluzi skutečnosti, o autentický a dokumentárně věrný výraz, pak zde je na místě nepokřtěté divadelní nebo literární charakter. „Všechno má být v televizi tím, čím je.“ – Divadlo divadlem a román románem.

Loutka a kresba

Skromná, odstrčená a zneuznaná, odkazovaná v televizi zatím jen do pořadů pro ty nejmenší. A přece není v uměleckém programu esteticky čistší a přiléhavější televizní formy, než jakou přináší na obrazovku loutka nebo kresba.

Obrazovka je malá. Většina záběrů nám ukazuje místo lidí jen nepatrné trpasličky, kteří promlouvají normálně silným lidským hlasem. Je to sice nepoměr, přes který nás zvyklost a fantazie lehce přenesla, ale přece jen – je to nepoměr. Tohoto nepoměru je však loutka nebo kresba ušetřena. **Loutka a kresba odpovídají rozměru obrazovky přímo ideálně.**

Jakkoli obdivují například loutkové filmy Trnkovy,

plné humoru a poezie, přece jen se mi zdá – když si je vybavuji znovu v těchto souvislostech – že velké filmové plátno pro ně nemusí být tím nejvhodnějším rozměrem. Většinou je v jistém rozporu s jejich intimním, důvěrným charakterem. A pokud ne – jako například ve Starých pověstech českých – pak se tu loutka vydala poněkud neobvyklým směrem. Je monumentalizována. Ale na této velké, monumentalizované loutce je vždycky něco, co vzbuzuje strach a úctu. Loutka a kresba, jaká žije v našem podvědomí už od dětství, je malá. Je to milé dílko výtvarníka, pro něž máme spíše něhu a úsměv než úctu a strach. A taková loutka nebo kresba má na televizní obrazovce nepochybně velkou příležitost.

A nejen pro odpovídající rozměr.

Loutka nebo kresba také jedinečně harmonuje s prostředím našich domácností. Hodí se výborně svou povahou k místu, kde jsme si jako děti s loutkami hráli, kde si teď možná hrají naše děti, kde se vypravují pohádky před spaním, kde jsou kresby knížek, panenka, medvídek či keramická figurka. Jestliže u ostatních pořadů chceme vždycky vědět, nač a kam se svým „okýnkem“ díváme, zda na divadlo (v divadle či v televizním studiu), zda na skutečnost (opravdovou – jako třeba hokejový zápas, nebo iluzivní – jako televizní hra), pak při kresleném či loutkovém pořadu přestáváme počítovat oddělenost onoho „zde“ a „tam“ a přijímáme loutky na obrazovce jako součást našeho domova, s jehož stěnami jsou v tak dokonalém souladu.

A konečně – u loutky a kresby odpadá větší díl starosti o zřetelnost žánru a čistotu výrazu. **Loutka zůstává vždycky jen loutkou a kresba kresbou.** Nic nemůže svou pravou formu naznačovat tak výrazně. Loutka a kresba nikdy nic nepředstírají. Jsou dokonale tím, čím jsou, a jen velmi těžko se je podaří uvrhnout do otroctví popisu a imitace skutečnosti.

Hle – trojí důvod, jenž nesporně hovoří ve pro-

spěch loutky a kresby v televizi. A vzpomene-li si například na půvabný film Františka Votrčíla „O místo na slunci“, kreslený jednoduchou, bílou linkou na tmavém podkladě, nemůžeme se ubránit pocitu lítosti, že se něco tak humorně podmanivého (a přitom „televizního“) objevuje na obrazovce jen zřídkakdy.

Vždyť na loutkové a kreslené filmy nemají výhradní právo jen kina, jak se mnohdy usuzuje jen proto, že jsou to „filmy“. Filmový pásek je prostě technický prostředek umožňující pohyb, animaci loutky nebo kresby, a může ho být využito kdekoli. Záleží pouze na tom, pro který způsob provedení je dílo vhodnější – zda pro kina či pro televizi.

Velká část publika má zatím k tomuto umění předstudek. Ale televizní dramaturgie snad nemusí být vždy jen ve vleku svých koncesionářů.

film

Hovoříme-li o filmu v televizi, musíme přesně rozlišovat, zda máme na mysli film jako **technický prostředek** či specificky **filmové dílo**, jež je sice určeno pro plátna biografů, ale předváděno zároveň na televizní obrazovce.

Pokud jde o čistě technické využití filmu, je tu bez estetických problémů prostý filmový záznam obrazu, jenž byl sejmut a zpracován naprosto televizně (tzv. **TRC = telerecording**). Princip tohoto záznamu je totiž stejný, jako kdybychom před televizní obrazovku postavili zvlášť upravenou filmovou kameru a natočili normální televizní pořad. (Telerecordingový způsob je však zřejmě odsouzen k zániku novým vynálezem **magnetického záznamu obrazu a zvuku** – „Ampex“, jenž je vybudován na stejném technickém základě jako již vžitý způsob zvukového záznamu na magnetofonový pás. Tady odpadá jakékoli laboratorní zpracování, za-

znamenany pořad lze okamžitě reprodukovat a obraz je tak kvalitní, že ho není možno od přímého vysílání rozeznat.)

Problémy vystanou, jestliže se filmovou kamerou natáčí přímo, ať už jenom části, které jsou pak zařazovány do normálního televizního pořadu jako **filmové dotáčky** nebo **vložky**, či ať je nařizován pořad celý, a teprve potom televizí vysílán (**televizní film**). Film, ačkoli je i zde především prostředkem technickým, přináší do televize zároven i prvky **výrazové**. Televizní pracovníci pak rádi zapominají, že dělají televizi a nikoli film. A tak například mnohá „filmová kouzla“ televizních filmů nejsou pro malý rozměr obrazovky vůbec vidět anebo vyzní zcela naprázdno pro značně odlišný, „nefilmový“ vztah diváka k televiznímu přijímači.

Je zajímavé, že zatím předvádějí televizní filmy v „nejteleviznějším“ provedení především zkušení filmaři, jako například Martin Frič v „Medvědu“ (podle stejnojmenné Čechovovy aktovky) nebo Jiří Krejčík v „Průchových“ „Hrdinech okamžiku“. Zde si totiž divák filmový charakter díla téměř neuvede. Je ovšem pravděpodobné, že to bude právě ona dokonalá znalost filmové specifiky, která dovoluje pochopit i specifiku televizní daleko hlouběji, než ji chápou někteří režiséři naší poměrně mladé televize.

Nejvýrazněji se však rozpor charakteru filmového a televizního projevuje v dotáčkách. To, co je nařizováno, je zpravidla naprosto nesourodé s tím, co je snímáno televizními kamerami přímo. Proto je proti filmovým dotáčkám tolik námitek, ačkoli ne dotáčka sama, ale způsob, jakým je zpracována, je příčinou oné nesourodosti. Znovu tu můžeme připomenout Paddy Chayefského, jehož filmové vložky v „Matce“ jsou jen prosté záběry, které zřejmě hladce zapadnou do přímého vysílání: „dělá bítuje ulice“, „poledne ve čtvrti tovarů na prádlo v New Yorku“ nebo matka v podzemní dráze, „sedící v černém plášti a klobouku, ruce sepnuté v klíně. Stará taštička jí visí na zá-

pěstí. Hledí před sebe smutně, jakoby z jiného světa. Vlak se řítí stále vpřed.“

Je pochopitelné, že potřebuje-li autor exteriér, není nutno držet se násilně a s jakousi divadelní umíněností v kulisách studia. Režisér musí však zpracovat filmový záběr v kontextu s tím, co bude před a potom. Musí – a to platí pro použití filmu v televizi vůbec – myslet v intencích obrazovky a ne filmového plátna.

Avšak jednou z nejproblematictějších a zároveň nejhůře dramaturgicky řešených otázek v televizi je **uvádění filmových děl**.

Zde nejsem tak zcela zajedno s Vladimírem Šapákem, jenž na jiném místě této knížky říká, že „promítání filmů na televizní obrazovce s sebou nepřináší žádnou zvláštní problematiku. Dobrý film – dobře. Špatný film – zle.“

„Můj strýček“, veselohra jednoho z největších filmových humoristů Jacquese Tatiho, je-filmem více než dobrým, dokonce vynikajícím. A přesto, nebo spíš právě proto, nebylo vůbec „dobře“, že ho naše televize uvedla. Všichni televizní diváci toto dílo totiž odmítli a s ním vlastně i všechno nové, co přineslo pro filmový humor a poezii. A musili ho odmítnout prostě už jenom proto, že účinek tu byl založen na souvislostech a vztazích, které nebyly na obrazovce vůbec vidět anebo které divákům v onom zmenšení jednoduše „nedošly“. Tak se třeba nemohla uplatnit barva, které tu bylo užito opravdu funkčně (například v barevné shodě psí dečky s kabátem „pána“), nebo zcela originální zvuky (neodolatelné chrčení ryblího vodotrysku nebo hluk mechanizované kuchyně), místo nichž znělo jen ploché čtení titulků ze studia, nemluvě ani o jedinečné – dnes už legendární – Tatiho cestě domem, jejíž působivost byla založena na komplexu jediného záběru velkým celkem a z níž nezbylo zhola nic.

Vidíme tedy, že otázka vztahu televize k hotovému filmovému dílu není tak docela jednoduchá.

A to je třeba ještě promluvit o problémech daleko

jemnějších, jež spočívají v samotném způsobu televizního vnímání.

Jak má totiž divák filmové dílo v televizi chápat?

Jako televizní hru?

Vždyť ale útvar určený na plátna kinosálů je vybudován zcela odlišně než útvar televizní!

Tedy jako film?

Vždyť ale výrazové prostředky televize a filmu nejsou zase natolik odlišné, aby filmové dílo působilo na obrazovce zcela zřetelně jako „film v televizi“ (podobně jako „divadlo v televizi“, „román v televizi“ atd.).

Zdá se, že si otázky už samy formulují odpověď: **Z filmových děl, která nebyla natočena pro televizi, lze uvádět jen taková, jež na obrazovce zcela průkazně jako filmy působí.**

Mnoho našich i zahraničních publicistů už upozorňovalo, jakou kulturní službu veřejnosti by televize vykonala uváděním některých starších retrospektivních filmů ze „zlatého fondu“ světových klasických děl, které zůstávají uzavřeny v archívech. Tato úloha je zatím u nás vyhrazena několika „Klubům národního diváka“, zatímco pro milióny diváků, zvláště mladých, zůstává toto kulturní dědictví zcela neznámé.

Proč by se tohoto úkolu neměla zhostit televize, nejdokonalejší a nejmasovější prostředek?

Vždyť tu navíc **dostává k vysílání formu esteticky nespornou**, kde jen několik zasvěcených slov či ukázek postačí k tomu, aby vznikl pořad jedinečně televizní. Ona neklamná pečeť dob minulých, jež z každého záberu těchto filmů prozaňuje, se dokonce prozrazuje jako žánr svého druhu. Jako bychom tu převraceli stránky starého pamětního alba, uměleckého svědectví z časů, které se před našima očima mění v historii.

Dokument a zároveň umění – může být pro televizi něco vděčnějšího?

Nezbývá tedy než doufat, že filmová díla přestanou jednou být jen vycpávkou vysílacího času a

vytvří novou, slohově čistou složku televizního programu.

Současné filmy – ať už jsou důvody k jejich uvádění jakékoli – tvoří v televizním vysílání estetický kompromis. Dílo vytvořené se zřetelem k promítání na velké plátno a počítající s kolektivním výemem, zároveň však dílo, jež se nemůže ve svém výrazu dostatečně distancovat od televizní hry, je televizí nezbytně komoleno. A nenajde se práce u nás tolik lidí, kteří se nemohou dostat do kina a kvůli kterým je třeba tyto filmy uvádět. Televize by se měla snažit diváky do kina posílat, a ne je šidit náhražkou. Vždyť ve službě, kterou televize prokáže jinému umění, se naplňuje její poslání nepochybně lépe než snahou **nahrazovat** ostatní umění uměním vlastním.

To neznamená televizi podceňovat.

To znamená jen lépe chápat její vztah k umění.

nové umění

Hovoří se často o televizi jako o novém umění. Většinu televizního programu zabírá sice zpravodajství, přenosy sportovních, kulturních a politických událostí, dokumentární, populárně vědecké a naučné pořady, rozhovory atd. Pokládá se to však jen za stroze účelové užívání technického prostředku, jehož osudovým určením je zazářit na uměleckém nebi jako nová múza.

Domnívám se, že tento názor stojí alespoň za malou poznámku na závěr.

Kdyby televize novým uměním opravdu byla – tj. kdyby měla nějaké nové, dosud neznámé výrazové prostředky – bylo by všechno v pořádku. Stála by tu pak vedle ostatních umění jako umění jiné, vyjadřovala by svými prostředky to, co ostatní umění vyjádřit nemohou, dělila by se s ostatními uměními o práci.

obsah

Televize v roce 1961 (místo úvodu)	7
Vladimír Sappak	
Z prvních postřehů o televizi	9
Milan Schulz	
Pět hříchů televizního smíchu	67
Eva Sadková	
V televizním studiu	85
Ladislav Smoljak	
Televize a umění	99

Protože však, jak už jsme si řekli, televize v uměleckém žánru žádné nové výrazové prostředky nepřinesla, skrývá se v tomto směru určité nebezpečí: Že totiž nebude stát vedle ostatních umění, ale že bude vykonávat práci za ostatní umění. Že bude dělat mnohdy to, co mohou divadlo, film nebo kniha udělat daleko lépe. Televize v této úloze suplujícího nemůže poskytnout navíc nic než pohodlí. Intenzita a hloubka prožitku je zpravidla slabší a – pokud jde o divadlo a film – ztrácí se zejména onen vzájemný vliv lidského kolektivu, jehož smích, slzy, souhlas nebo odpor jsou formou společensky nesrovnatelně vyšší, než je ono domácí kibicování na okraj.

Je pravda, že dnes ještě musí televize leckde za divadlo a snad i za film suplovat. Je to ovšem jev přechodný, který s hospodářským a kulturním rozvojem naší společnosti zmizí. A s tím je třeba už dnes počítat a zaměřit se i v uměleckém programu na takový způsob práce, jenž by vedle své funkce uspokojovat kulturní potřeby měl zároveň i úkol vzbuzovat touhu po divadle, po filmu, po knize, po uměleckém prožitku všestranném a hlubokém.

Televize je dnes zpravodajskou velmocí.

A bude jí i v umělecké složce vysílání, jestliže se zaměří na ty žánry a formy, které odpovídají její povaze a jejímu poslání.

Na konkurenci s ostatními uměními může televize jen prodělat.

otázky a názory

Řídí Jan Kristek a Otakar Mohyla
Svazek 33

vladimír sappak

milan schulz

eva sadková

ladislav smoljak

čtyřikrát o televizi

Příspěvky

M. Schulze, E. Sadkové
a L. Smoljaka

byly napsány pro edici

Otázky a názory,

stať Vladimíra Sappaka

Televizní je 1960,

uveřejněnou v časopise

Nový mír 1960, číslo 10,

přeložil Ota Klein

Obálku navrhl Vladimír Fuka

Redakční spolupráce Milan Schulz

Vydal Československý spisovatel

v Praze roku 1961

jako svou 1882. publikaci

Vydání první

Odpovědný redaktor Otakar Mohyla

Vytlak Tisk, knižní výroba, n. p.,

závod Brno, provozovna 12

Stran 136. AA 6,21, VA 6,72

D - 12*10680

Náklad 11 000 výtisků. 09/1

Brož. 8,40 Kčs

63/VI-2

otázky a názory

edice věnovaná moderní kultuře přinesla dosud svazky

- 1 Vítězslav Nezval, Moderní poezie
- 2 Platon, Faidros
- 3 Josef Čapek, Moderní výtvarný výraz
- 4 Cézanne - Zola, Listy
- 5 Karel Hozák, Co je životní sloh
- 6 Vladimír Pazner, Vzpomínky na Gorkého
- 7 Bertolt Brecht, Myšlenky
- 8 František Halas, Magická moc poezie
- 9 Vladislav Vančura, Vědomí souvislostí
- 10 A. V. Lunačarskij, Umění je živé
- 11 Stendhal, O smíchu
- 12 Konstantin Fedin, Utrpení starého Werthera
- 13 Rudolf Kremlíčková, Malířské konfese
- 14 Antonio Gramsci, Sešity z vězení
- 15 Marie Pujmanová, Vyznání a úvahy
- 16 Ladislav Štoll, Literatura a kulturní revoluce
- 17 Henri Barbusse, Spisovatel a revoluce
- 18 Karel Čapek, Poznámky o tvorbě
- 19 Jaroslav Boček, Film, tvorba a řemeslo
- 20 J. R. Becher, Poetický princip
- 21 Ilija Erenburg, Francouzské sešity
- 22 Jiří Gočár, Od pyramid k panelům
- 23 Leonid Leonov, Talent a práce
- 24 Michail Liščic, Umělec a světový názor
- 25 Marie Majerová, Volání s ozvěnou
- 26 O užitém umění
- 27 Václav Řezáč, O pravdě umění a pravdě života
- 28 Skladatelé o hudební poezie 20. století
- 29 Karel Konrád, Ano — ne!
- 30 Adolf Hoffmeister, Poezie a karikatura
- 31 Henri Matisse, Umění rovnováhy
- 32 Karel Poláček, O humoru v životě a v umění
- 33 Čtyřikrát o televizi
- 34 Jiří Mahen, Za oponou umění a života
- 35 Albert Einstein, Jak vidím svět

Pravidelný odběr všech svazků edice vám zajistí každá knižní prodejna

sappak / schulz
saddocká / smoljak
čtyřikrát o televizi

svazek

33

československý spisovatel

o televizi

