

Články

JAN KUČERA
JAKO TEORETIK
TELEVIZE

Jan Svoboda

K hlavním okruhům teoretických zájmů Jana Kučery (1908–1977), jednoho z nejvýznamnějších českých filmových teoretiků ovlivněných strukturalismem, patří i *vzájemný poměr a specifikace filmové a televizní kinematografie*. Kučerův přínos do naší teorie televize a do filmově-televizní komparatistiky je zakladatelský. Vyplýval z dlouhodobého poznávacího zájmu i z vlastních tvůrčích zkušeností. Pro televizi sám realizoval (filmovou technologií) hudební pořady: PAVEL BLATNÝ: KONCERT PRO JAZZOVÝ ORCHESTR (1965) a LEOŠ JANÁČEK: CAPRICCIO PRO KLAVÍR PRO LEVOU RUKU (1966). Připravil scénáře *Leoš Janáček: Mládí. Dechový kvintet* a *Leoš Janáček: Sinfonietta na Pražském hradě*. Nerealizovalo se – vedle dalších projektů – ani televizní ztvárnění Mozartovy opery *Bastien a Bastienka*. Scenáristicky a režijně Kučera spolupracoval také na několika vydáních „magazínu informací, rad a zajímavostí“ RODINNÁ POŠTA (1967). Intenzivní vztah se projevil v jeho soustavné účasti na odborném školení televizních pracovníků (zejména publicistů, kteří přicházeli z rozhlasu a tisku), v zevrubných interních analýzách pořadů na žádost Hlavní redakce propagandy a dokumentaristiky Československé televize v Praze v období od září 1966 do dubna 1970, kdy příslušná redakce v důsledku normalizační „reorganizace“ spojené s čistkou spolupráci ukončila, v pravidelné recenzentské účasti na rubrice „Včera na obrazovce“ v deníku *Svobodné slovo* (1966–1967) i ve spolupráci na *Televizním výkladovém slovníku*.

Kučera přitom od počátku šedesátých let – výslovně od skript *Filmové a televizní novinářství (Novinářská kinematografie)*¹⁾ – průkopnický i prozíravě pracuje (věren již úvodním definicím *Knihy o filmu*) se zobecněným, integrujícím pojetím kinematografie jakožto zápisu pohybu (změny), bez ohledu na to, zda se uskutečňuje „klasickou“ optickomechanickou (filmovou) nebo elektronickou technologií: „Kinematografie znamená zápis, záznam pohybu. Toto označení se hodí stejně pro filmové jako pro televizní snímání.“²⁾ Nebyl v tomto ohledu osamocený; obdobné stanovisko tehdy zastávali také například režisér Roberto Rossellini, polský teoretik Bolesław W. Lewicki, u nás Ján Šmok

1) J. Kučera, *Filmové a televizní novinářství. (Novinářská kinematografie)*. Praha : SPN 1964.

2) Tamtéž, s. 9, poznámka.

a Jiří Struska.³⁾ Představitel americké psychosémiotické školy Calvin Pryluck pak ve stejném směru uvažování uvedl: „Vyjádřil jsem v této práci názor, že technické aspekty filmu a televize jsou různými způsoby přenosu jednoho znakového systému, který jsem nazval obrazovou komunikací.“⁴⁾

Přibližně od přelomu padesátých a šedesátých let – společně s rozvojem telefonizace a televizních pořadů – probíhal u nás proces *emancipace a sebeuvědomování původní televizní tvorby*. Ta hledá a postupně vyhraňuje specifickou, nezastupitelnou „televiznost“, odlišnou – především v povaze „domácí“ komunikační situace – od filmu i od divadla. Janu Kučerovi náleží zásluha, že mezi prvními – u nás i v mezinárodním měřítku – srovnávacím rozbohem samostatně formuloval osobitou povahu televize, jež není filmem, ani rozhlasem, ani divadlem, byť je se všemi rodově spřízněná.⁵⁾ Již roku 1940 v prozíravé brožuře *Televize* zdůraznil, že tento prostředek má schopnost tvořit díla obdobná s díly

- 3) Srov. Bolesław W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*. Wrocław : Ossolineum 1963. Ján Š m o k, *Obecné základy teorie televize I. Co je televize*. Praha : Edice Čs. televize 1969, zvl. s. 109–114, hovoří o fotochemické, fotoelektrické a fotoelektromagnetické variantě kinematografie a o jejích obsahových videch: kinematografické mechanické reprodukci (bez účasti subjektu – snímání „průmyslovou kamerou“), kinematografickým popisu (přenos s naprostou časovou závislostí, ale s omezenou prostorovou volbou) a o kinematografické skladbě (s úplnou časovou a prostorovou volností). Srov. J. Š m o k, *Úvod do teorie sdělování*. Praha : SPN 1975. – Jiří Struska uvádí: „Uvědomíme-li si do důsledku tuto situaci, zmizí automaticky například dosavadní uměle vytvářený antagonismus filmového a televizního díla, neboť z výše uvedeného hlediska jde v obou případech o totožnou uměleckou kategorii *kinetického obrazového díla* (se zvukovou složkou samozřejmě, což už nebudeme dále opakovat) se shodnými základními zobrazovacími zákony danými elementárními pravidly vytváření odrazu skutečnosti (ať už reálné či umělecké) pro vnímání na prostorově vymezené ploše promítacího plátna či stínítka.“ Viz J. S t r u s k a, *Nové a netradiční způsoby šíření obrazových programů*. In: Ivo P o n d ě l í č e k – Jiří S t r u s k a (eds.), *Videofórum 1971*. Výtahy z referátů I. symposia o nových a netradičních způsobech šíření obrazových programů. Praha : Český filmový ústav 1972, s. 7–19, cit. s. 10.
- 4) Calvin P r y l u c k, *Žródła znaczeń w filmie i w telewizji*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1988, s. 151. (Originál: *Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*. New York : Arno Press 1976.) – Šíře o otázkách společné znakové soustavy kinematografie a o jejích variantních modifikacích, zejména filmové a televizní, srov. Jan S v o b o d a, *Kinematografický jazyk a problém umělecké míméze*. *Film a doba* 26, 1980, č. 10, s. 587–589; č. 11, s. 645–648; č. 12, s. 710–715. – Též Valentin I. M i c h a l k o v i č, *Izobrazitel'nyj jazyk sredstv massovoj komunikacii*. Moskva : Nauka 1986, s. 129–142, připomíná – s odvoláním na Mukařovského – i napětí mezi záměrností a nezáměrností při práci s technickou reprodukcí v „obrazové promluvě“. O „pokrevní příbuznosti“ filmu a televize, jež mají „společnou jazykovou základnu“, zvukové pohyblivé obrazy, uvažoval také Alexandr J u r o v s k ý, *O poraze televize*. Praha : Edice Čs. televize 1965. Ivan S t a d t r u c k e r, *Čas projektívnej kultúry*. Bratislava : Tatran 1982, s. 53, konstatuje, že „kinematografický kód je v činnosti při každém projektivním předvádění audiovizuálních jevů“. – Široké pojetí „kinematografie“ navrhované Kučerou se sice obecně neprosadilo, ale v příbuzném směru se ubírají též pozdější úvahy o „intermediálních vztazích“ v prostoru audiovizuality. Srov. např. Andrzej G w ó z d z, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków : Universitas 1997.
- 5) Kučerovy úvahy jsou souběžné a mnohé závěry shodné s tehdejšími pracemi v zahraničí. Vedle citovaného Jurovského srov. Vladimír S a p p a k, *Televize a my*. Praha : Edice Čs. televize 1964; T ý ž, *Z prvních postřehů o televizi*. In: Vladimír S a p p a k, Milan S e h u l z, Eva S a d k o v á, Ladislav S m o l j a k, *Čtyřikrát o televizi*. Praha : Čs. spisovatel 1961, s. 9–66; Evelina T a r r o n i o v á, *Televizní estetika*. Praha : Edice Čs. televize 1965, s. 19, hovoří o „bezprostředním spojení“, které je „celkově charakterizováno jednotou uměleckého výrazu a jeho prezentace“. (Originál práce vyšel 1962.)

kinematografickými – poukázal tedy na jeho vnitřní sourodost s filmem – a konstatoval téměř shodně se známým Ejzenštejnovým výrokem o „televizním kinomágovi“ (z roku 1946), že „televizní režisér je tedy jakýmsi střihačem, který montuje záběry přímo při vysílání“.⁶⁾ Podobně také po válce uvažoval o tvůrčích (nejenom zpravodajských a zprostředkovatelských) možnostech *soudobého sdělování určitého dění na dálku* a připomínal:

Jde tedy o improvizaci, k níž je třeba nesmírné dramatizační pohotovosti a zkušenosti. [...] Tato bezprostřednost a náhodnost stavby televizního představení je pro ně charakteristická. S ní se zařazuje televize mezi *obory reportážně dokumentární*, které v dnešní době nabývají zvláštního postavení jak v písemnictví, tak ve filmu a v rozhlasu. Liší se však od nich onou *specifickou improvizací*, s níž jsme se dosud v žádném oboru umělé reprodukce skutečnosti nesetkali. [...] Můžeme předvídat, že tato nezvyklá praxe televize bude mít nesmírný význam nejen pro současné dokumentární obory, nýbrž podstatně i pro *strukturu umělecké tvorby*, jíž se blíží právě tak, jako se jí blíží reportáž novinářská a filmová.⁷⁾

V prvním, relativně krátkém období nadvlády živého vysílání (v Československu přibližně v jeho první dekádě od roku 1953) ovšem vznikl dojem, že tvůrčí aktivita v televizi se málo podobá tvorbě filmové. Při *hledání televizních specifik* tak docházelo – i v teoretickém uvažování – až k absolutizaci odlišností, jež ovšem často plynuly jen z dočasných technických omezení. V následující fázi, kdy se postupně (během šedesátých let) začal širěji uplatňovat filmový, telerecordingový a magnetický záznam obrazu a jeho stříh, se takové příkré odlišnosti začaly relativizovat a oslabovat. Ovšem konstatujeme, že

televize dodnes zůstala výjimečná, svou způsobilostí přenosu audiovizuálních dat bez časové ztráty, ale zároveň, že struktura (a to i časová struktura) jejích děl se shoduje se strukturou děl kinematografických.⁸⁾

Přímo, živě vysílaná publicistická i dramatická díla ale Kučera stále považoval za nejteleviznější. V tomto směru formuloval jejich konstitutivní rysy v knize *Setkání s televizí*:

Příběh před kamerami probíhá současně s úsekem divákova života, divák „stárne současně s událostí“. V simultaneitě skutečnosti před kamerami a divákova vnímání tkví jeden ze zárodků televizní osobitosti. Druhý vyplývá z toho, v jakých

6) J. Kučera, *Televise*. Praha : Orbis 1940, s. 23. – Srov. charakteristiku „televizního kinomága“ in: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*. Praha : Orbis 1961, s. 52. Komentář k této úvaze o sourodosti televize a filmu viz Vjačeslav Vs. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moskva : Nauka 1976, s. 244. – Rozhlasový pracovník Václav Růt tehdy zdůrazňoval spíše technickou linii vysílání v televizním rodokmenu: „[...] zamýšlíme-li se po těchto zprávách nad tím, co že asi nového a svého televize přinese, jakže asi zasáhne do našeho soukromého i společenského života, jaké výrazové formy si vybuduje a kterým starým dá nový šat a nové uplatnění. Čekáme tyto změny po zkušenostech rozhlasu. Je totiž televize pokračováním rozhlasu. Po „slyšení na dálku“ přichází tedy i „vidění na dálku“.“ Václav Růt, *Televise* 1941. *Brázda* 4 (21), 1941, č. 45, s. 551–552, cit. s. 551.

7) J. Kučera, *Televizní vysílání. Filmová práce* 2, 1946, č. 26/27, s. 4.

8) I. Stadtrucker, c. d., s. 55.

poměrech divák televizní dílo vnímá: na rozdíl od cizího hlediště kina a neznámého, mnohohlavého kolektivu je divák před obrazovkou ve svém domácím prostředí a sleduje dění v „drobnohledišti“ buď sám, nebo v malém kruhu známých. Za třetí: vnímání televizního díla nemusí být souvislé, nepřetržité. Divák může kdykoli obrazovku opustit a opět se vrátit, může se svými druhy mluvit atd. Tyto tři okolnosti jsou určujícími faktory pro televizní tvorbu. Z nich se pak odvozují další, které navazují na tvorbu filmovou, divadelní, rozhlasovou a literární. [...] Televizní hra se liší od předchozích velkým podílem bezprostřednosti, tím, že do velké míry vzniká přímo při vysílání. Úvahy o televizním dramatu se snaží objasnit vztah mezi přesnou a přísnou přípravou inscenační, hereckou, kameramanskou a střihově skladebnou, nezbytnou pro každé umělecké dílo, a svéráznou bezprostředností vzniku televizního díla.⁹⁾

Bezprostřednost a simultánnost jsou dvojjediným charakterem televizního vnímání. Nelze je odlučovat. [...] Tvořivá, osobitá funkce televize začíná teprve, když divák vnímá dílo jako obraz života, který před ním vzniká a souběžně s ním existuje.¹⁰⁾

Divákovo vnímání v domácím „drobnohledišti“ se pohybuje na hraniční čáře mezi útlumem a aktivitou.

Avšak podrobný pohled do intimity života, který je hlavní silou televize, je i její slabostí. [...] Jakmile ho autor dokonale nezvládne, dílo sklouzne do naturalismu, který deformuje vztahy mezi věcmi i základní vztah k objektivní skutečnosti, jinak řečeno k historickému kontextu.¹¹⁾

Na takovou ošidnou, nivelizující a falešně idylickou tendenci ostatně kriticky upozornil v případě cyklu „hospodských“ příběhů *Eliška a její rod* z pera Jaroslava Dietla (v režii Františka Filipa, s výbornou Olgou Scheinpflugovou v titulní roli):

Patrně každá doba má svého Kondelíka, pod jehož vlivem se dobré vlastnosti stávají trochu špatnými, zato špatné trochu dobrými, velké problémy trochu malými, hloupí jsou vlastně trochu chytří a chytří trochu hloupí, a tak jsme si vlastně všichni rovni jako v ráji, který naštěstí nikdy nebyl a v této smířlivé podobě nikdy nebude. Jenomže, vymlouvejte to lidem, když jim televize tvrdí opak!¹²⁾

* * *

Některé Kučerovy vyhocené teze o specifičnosti televize vzbudily již ve své době přímé či nepřímé námitky a výhrady. Tak publicista Přemysl Freiman absolutizoval určité (poměrně rané) stadium růstu v praxi i poznání televize do tvrzení o její zásadní *novosti*

9) J. Kučera, *Résumé*. (Knihy *Setkání s televizí*, resp. *Povaha televize*.) Strojopis, s. 1–2. Pozůstalost Jana Kučery (uložena v rodině).

10) J. Kučera, *Setkání s televizí*. Praha: Orbis 1964, s. 13. – Při vnímání v „domácí“ situaci se zřejmě prosazuje daleko těsnější vazba mezi zobrazeným (reprezentovaným) a skutečně prožívaným časem a prostorem. Aleksander Kumor (*Televize – domácí představení*. Praha: Edice Čs. televize 1974) píše o „rozptýlené soustředěnosti“ ve skupině diváků.

11) J. Kučera, *Setkání s televizí*, s. 19.

12) jk [Jan Kučera], *Včera na obrazovce*. *Svobodné slovo* 22, 1966, č. 283 (13. 10.), s. 4.

a *naprosté samostatnosti*. Mimo jiné s argumentem „podstatně labilního televizního obrazu“ polemizoval s Kučerovým srovnávacím přístupem jako s pouhým „odečítáním odchylek“:

Kučera sice objevuje celou škálu odlišností televize a filmu, ale poněvadž vychází ze stejného přístupu obou prostředků ke snímanému objektu a tím i z platnosti celé filmové nomenklatury v oblasti televize, může sice na tyto odlišnosti upozornit, ale není schopen je opravdu uspokojivě vysvětlit. [...] Kučera tedy situaci správně konstatuje, ale právě proto, že ji nevysvětlí, nezbaví se filmového prokletí a bude nucen se s ní neustále porovnávat. [...] Postavíme-li Kučerovo tvrzení z hlavy na nohy, dojdeme myslím zatím k jedinému logickému vysvětlení: protože televizní technické zařízení umožňuje nerušené (nepřetržité) sledování všech podrobností rozvíjejícího se dění, vyhovuje divákovi zůstávat drahnou dobu na jednom stanovišti. [??? – J. S.] Jak je vidět, metoda podobností nás dosud nezavedla k závěru, který by bylo možno přijmout jako logický.¹³⁾

Ján Šmok zase upozorňoval na to, že charakteristiky televizních pořadů sice jsou technicky podmíněné (a také omezené), ale nelze je redukovat tímto způsobem:

Vztah mezi kvalitou obrazu a zvuku je *jedním* z důvodů, proč v televizoru všeobecně převažuje řeč nad obrazem, proč větší obrazový efekt mají jednoduše přehledné a vnímatelné formy, proč se v televizoru objevuje daleko větší počet detailů (velikostních) u skladby než v kině, proč se pro televizi vybírají či vyrábějí sdělovací útvary opírající se především o řeč (zpěv) a akci herce, ne o vlastní kvality obrazové. To však nelze vydávat za specifikum televize: Není to specifikum, nýbrž *nedostatek*, vyplývající ze současné nízké obrazové kvality. [...] Zdůrazňuji to proto, že v televizním programu existují ještě jiné důvody převahy řeči nad obrazem. Ty jsou trvalého rázu, s kvalitním obrazem nesouvisí. [...] O vztahu mezi slovem a obrazem lze tedy hovořit pouze ve spojení s tím nebo oním typem sdělovacího útvaru, nikoliv ve spojení s „televizí“. Pokud se v naší práci hovoří o převaze slova nad obrazem, jde o *kvantitativní* převahu slova nad obrazem, vyplývající z důsledků zákona pohltivosti: Kdyby televize distribuovala jen taková sdělení, pro která se ze sdělovacích hledisek hodí, výrazná kvantitativní převaha slova by se neobjevila.¹⁴⁾

Rychlý technický vývoj – na předním místě zdokonalování magnetického záznamu obrazu a jeho elektronického (dnes digitálního) střihu – relativizoval a překonal Kučerovu (stejně jako Ejzenštejnovu a mnoha dalších) absolutizující domněnku, že právě živě vysílaná hra – kterou Kučera spolu s přímým přenosem události, „absolutní reportáží“, zkoumal jako nejsobitější televizní projevy – zůstane nejvlastnější tvůrčí doménou televize. Ale jeho zobecňující charakteristiky výsledného funkčního tvaru pořadů i „okamžitosti“ (psychologického *efektu soudobosti* a autenticity) při vnímání, tedy divákovy dojmu, že „je právě teď při tom“, platí natrvalo. (Určitou výjimku v tomto ohledu představují pasivně reprodukováné filmy, určené původně pro kino.) Odtud i specifická

13) Přemysl F r e i m a n, *Hledání televize*. Praha : Edice Čs. televize 1966, s. 90, 94.

14) Ján Š m o k, *Obecné základy teorie televize II. Kolem televize*. Praha : Edice Čs. televize 1969, s. 11, 15.

úloha televizních komentátorů, průvodců, moderátorů, konferenciérů a hlasatelů, kteří zosobňují „přímý kontakt s divákem“, realizují onu jedinečnou, v kinu nedosažitelnou „apostrofní schopnost televize“. Vyšší dávka „aktuální“ improvizace (také herecké) umožněné vícekamerovým kontinuálním snímáním, spolu se „soudobostí“ domácího prostředí totiž vždycky posilují pocit bezprostřednosti. Sám Kučera tyto kvality – spjaté s *komunikační situací* – zobecňoval také pro pořady vysílané ze záznamu, ať již připravené předem (kupříkladu filmovou technologií), anebo vysílané v „redirektu“ živého záznamu, případně i pro kombinaci živého přenosu a záznamu:

Z toho všeho vyplývá, že podmínky intimního styku diváka se skutečností, už jednou televizním záznamem splněné, nejsou dále vázány na simultánnost vysílání a faktu. Musí přece fungovat i mimo výjimečný případ simultánnosti.¹⁵⁾

Důkazy o trvalé platnosti názorů mu poskytoval další vývoj:

Při kontinuálním elektronickém snímání v televizi se právě improvizace, nahodilosti živě uplatňují. Tím vzniká – u diváka – pocit a dojem soudobosti či bezprostřednosti. Skutečně světový trend realizace televizních pořadů dnes směřuje k tomuto způsobu (*opět k tomuto způsobu*), což ovšem neznamená přímý přenos. Kreace se zaznamenává (telerecording, mg-fonoskop atd.). Nicméně herci hrají „na ostro“. Proto se *i u nás* v poslední době nastuduje hra vcelku a takzvaně na sucho a pak se realizuje v plus-minus desetimínutových frekvencích s agregátem elektronických kamer, u nás většinou tří kamer. Větší zátěž by totiž herci nesnesli. [...] Jiná zvláštnost vnímání u obrazovky a v kinu: u obrazovky působí bezděčně mnohem silněji linie paradigmatická, tj. metaforická než v kinu. Což neznamená, že se vypojuje či oslabuje vnímání syntagmatické, dějové (termínů užívám podle Romana Jakobsona).¹⁶⁾

15) J. Kučera, *Setkání s televizí*, s. 84. – O zevrubnější objasnění tohoto diváckého efektu „pseudosoučasnosti“ se po letech pokusila K. Bílková-Belnayová: „Bylo by mylné předpokládat, že takzvaný moment přítomnosti se dnes už neuplatňuje. V současné vývojové etapě televize, kdy se naprostou většinou vysílá ze záznamu – výjimky potvrzující pravidlo jsou např. vystoupení moderátorů ve zpravodajství, slavnostní přenosy politických, společenských nebo kulturních událostí a přenosy významných sportovních událostí, v době, kdy došlo k zásadní ruptuře mezi momentem tvorby a momentem vysílání, je však traktován poněkud odlišně a lze říci, že na kvalitativně vyšším a obecnějším stupni. [...] My jsme toho názoru, že tyto dva momenty, efekt přítomnosti a efekt vstupu do časoprostoru díla (samozřejmě vysoce diferencovaně) se projevují v televizní tvorbě jako celku. Nezávisí totiž na dramatické faktuře pořadu, ale na základě specifické televizní apercce, umocněné kinetičností obrazu, realizovaného různými velikostmi, různými úhly záběrů [tj. pohledů, J. S.] a pohybující se kamerou, navozují u diváka zvláštní pocit psychofyzického kontaktu s obrazovkou, vtahují ho dovnitř mizanscény. To je ostatně z hlediska dramatického umění jeden ze základních rozdílů ve srovnání s divadelním vjemem, kde frontální mizanscéna dělá z diváka svědka, ne účastníka událostí (jestliže v divadle divák-svědka nakonec většinou více nebo méně podléhá efektu empatie, tj. vciňuje se do předváděných osudů, v televizi dochází k identifikaci, divák se s hrdinou ztotožňuje). Efekt přítomnosti ve výše objasněném smyslu patří bezpochyby i dnes k bytostným specifickým znakům televize.“ Katarína Bílková-Belnayová, *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Praha: Panorama 1988, s. 90, 92.

16) J. Kučera, *Základní úvaha k studii: Film a televize ve světě a u nás*. Téma: Perspektivy čs. kinematografie do r. 1985. 6. II. 1971. Rozmnožený expertní materiál. Čs. filmový ústav, s. 5–6. Archiv autora.

Při pojednání o svébytné *televizní poetice*, zejména o kompozici a stříhové skladbě záběrů, vychází Kučera z komparativního zjištění, že rozsah televizních vyjadřovacích možností je vůči filmovým značně zúžen:

Rozhodujícím důvodem je, že snímky velkých prostorů se „nevejdou do bytu“. Divák uprostřed nábytku není schopen aktivně vnímat velký prostor na obrazovce. Přijímá jej jen jako nutné sdělení, jako znak.¹⁷⁾

A také další podstatný rozdíl:

Ve filmovém díle má kamera (spolu s ostatními jí přiřazenými prostředky: světlem, vlastnostmi citlivé vrstvy filmu, některými triky) *velmi aktivní úlohu*. Mezi výraz předfilmovacích prostředků, tedy lidí a věcí před kamerou, a diváka se velmi aktivně vsouvá soustava prostředků filmovacích, výtvarné řeči kamery.¹⁸⁾

V televizi kamery především prostředkují, jakoby „čistí prostor před sebou“. Proto se záběrové a skladebné pojednání ve filmu významně odlišuje od záběrování („kódování“) v televizi:

V lexiku, ve stylistice i v syntaxi filmu (pro kino) mají VC, C a PC velký význam, nezřídka klíčový. Televizní tvůrci (dramaturgové, režiséři, kameramani, střihači i zvukaři) musí směřovat k tomu, aby z poměrně malých částic (PD, D) a z jejich vztahů vytvořili *mozaikově* dojem prostoru, charakteristiku prostředí. Prostředí a dojem prostoru tedy vznikají v televizi umnou syntaxí poměrně drobných částic. Ve filmu pro kino je tomu právě naopak: celek „rodí“ části, z celku, z celkového prostředí se plasticky formují postavy a věci i jejich akční vztahy. Nezáleží přitom, zda celek ve filmu předchází akci, nebo zda – rovněž jako v televizi – mozaikově, z částic složený výjev se včlení do pozdějšího viditelného celku. V takovém případě totiž celek není jen shrnutím předchozích dílčích akcí, není jen orientací diváka v prostředí, ale je i potvrzením toho, co bylo předem vyjádřeno. Je i vyjádřením napětí mezi celkem a jeho částmi. Celek, v kinu snadno čitelný, má schopnost hierarchizovat postavy i věci v něm obsažené. Mezi užitím a užitností celku ve filmu, promítaném v kinu a celku na obrazovce, je tedy *přehrada*, kterou nelze bez vážných komplikací překročit, tím méně bourat. – Jedním z příkrě odlišných rysů filmu určeného pro kino a televizního pořadu je rozdílná velikost obrazu. V kinu se předvádějí zobrazované postavy a věci v *nadživotní velikosti*, kdežto na obrazovce jsou postavy a věci představovány ve velikosti *podživotní*. Makroskopický film na plátně kina a mikroskopický obraz v televizoru mají podstatně rozlišné účinky, i když si laický divák neuvědomuje ani jejich důsledky, ani jejich příčiny. [...] Na vnitřní napětí televizního obrazového projevu, napětí, které umožňuje jeho „zvětšení“ má ovšem vliv i zvuk, který nemění reprodukci svou podstatu ani rozměr. Nejen, že uvádí diváka do normální životní polohy, ale – ve zvolených pasážích – mu i pomáhá emotivně chápat a hlavně cítit tragickou či komickou

17) J. Kučera, *Sethání s televizí*, s. 52.

18) Tamtéž, s. 47.

mohutnost situace. [...] I v kinu má zvuk zvláštní úlohu: není jen náladotvorný, ani jen informující (a v této funkci se neuplatňuje jen komentář, ale často i hluky a hudba), ani jen akční (např. dialogy postav, publicistické autentické výpovědi apod.). Je vždy současně *normou normálnosti*, podle níž se divák při redukování nadživotně velkých postav a věcí orientuje (tuto normovací funkci měla již hudba, doprovázející němý film). Závěr: tedy i velikost obrazu televizního a obrazu filmového v kinu jsou v příkrém vzájemném nesouhlasu, jehož zanedbávání při tvorbě pořadů a filmů by vážně ochromilo jak svéráz a tím účín toho i onoho oboru, tak i schopnost jejich vývoje.¹⁹⁾

* * *

Z uvedených skutečností vyplývá také zvláštní, odlišné *postavení a úloha zvuku v televizní audiovizuální skladbě*:

V televizi se hierarchizace složek jevu neděje tak častými změnami záběrů jako ve filmu, nýbrž organizováním věcí před kamerami, pokud může autor předmětovou náplň ovládat, nebo slovním mluveným členěním. [...] 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. [...] V televizním díle, jak jsme již řekli dříve, dominuje zvuk a především artikulované slovo, i „mluva“ věcí, tj. hluky vizuální soustavy, [...] 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.²⁰⁾

Z tohoto svébytného postavení zvuku v televizi plyne, že skladebnost vizuálních záběrů závisí především na něm (ve filmu zvuk především spojuje odlišné záběry). Nejde ovšem o pasivní a jednosměrný vzájemný vztah:

Vztah obrazu a mluvy v televizi je [...] zvláštní: převládá nebo vede slovo, ale jen za předpokladu, že je obraz živý, podnětný, že není jen osnovou, ilustrací, ale *stimulans* pozornosti diváka.²¹⁾

V této *funkční korelaci ikonické a verbální řady* při řešení a slučování záběrů – a následně při dělbě pozornosti – však zásadně nesmí dojít k rušivé interferenci, k „situaci Buridanova osla“, kdy se divák nemůže rozhodnout, zda se má dívat, nebo poslouchat:

19) J. Kučera, Film/televize. *Panoráma*. Sborník filmových teoretických statí, 1976, č. 2, s. 34–41, cit. s. 37–38.

20) J. Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: AMU, Filmová a televizní fakulta 2002, s. 51, 115, 116.

21) J. Kučera, *Rozbor pořadu Zahradníkův rok* (režie Hana Horáková), vysílaného 20. 11. 1966. Strojopis pro HRPD Čs. televize Praha. Pozůstalost Jana Kučery. – Podobně o větší váze slova v televizním sdělování pojednává Alexandr Jurovskij, *Televize – hledání a výsledky*. Praha: Edice Čs. televize 1977, s. 10–19.

V televizi se nesmí stát, aby v *uzlových* momentech zájem o slovní výraz *zatemnil* divákův zájem o vizuální výraz (aby divák mohl sledovat, co se mluví, *musí* zapomenout na obraz), ani se nesmí stát opačná situace (aby mohl divák sledovat obrázky, *musí* přestat poslouchat, co se mluví). Systém slovního, orálního výrazu *musí* být *sekundován* (v televizi) systémem ikonického výrazu v *určitém* vztahu.²²⁾

V souvislosti s vedoucím postavením zvuku v televizi (jenž zde svým způsobem i kompenzuje „informační deficit“ obrazu) Kučera kvalifikovaně rozebíral problematiku hudby v televizi a – také návazně s vlastní tvůrčí zkušeností – *televizních hudebních, respektive hudebně-dramatických pořadů*:

Film není schopen zobrazovat hudebně-dramatický prostor a čas, který lze vytvářet na jevišti. [...] V televizi však lze 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 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 služebného poměru ke zvuku. [...] Dramatická hudba je pro většinu televizních děl nesourodou složkou. [...] 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.²³⁾

Je tady možné realizovat doslova *koncert*, tedy úplné předvedení hudební skladby, a to nejen v jeho přímém přenosu či záznamu, ale i v původních pořadech. Kučera (i ve vlastní práci) preferoval ten jejich přístup, který se soustřeďuje pouze na interprety skladby:

Myslím, že je to způsob, který hudebnímu dílu, jež je autonomní hodnotou, nejvíce poslouží. Vedle „reportáže“ koncertu a osobní básnické či filozofické „nadvstavby“ považuji tento způsob za nejvíce oprávněný. [...] Cílem tohoto pojetí je *rozložit* hudební dílo na jeho vlastní skladebné prvky a části, sledovat vývoj skladatelské myšlenky. [...] Tak vzniká zcela nový, *osobitý* kontrapunkt, kontrapunkt audiovizuální. [...] Současně je třeba dát záběrům *výtvarnou* (to je jak tvarovou, tak světelnou) agogiku a patos.²⁴⁾

* * *

Atributem televize jako vysílacího média je *polyfunkční programovost*, každodenní a celodenní prezentace proudu pořadů. Každé jednotlivé dílo se tedy nutně ocitá v jeho sevržení, je jím nesené a ve svém vyznění ovlivňováno.

22) J. Kučera, *Rozbor pořadu Říjnový leták* (režie Jan Boněk), vysílaného 17. 8. 1967. Strojopis (viz pozn. 21).

23) J. Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*, s. 117–118.

24) J. Kučera, *Hudba a kinematografie. Amatérský film* 3, 1971, č. 1, s. 4–5. Podobně Vladimír Bor, *Hudební filmy a muzikál*. Praha: SPN 1981, s. 43–45, uvádí dva způsoby komponování vizuální složky na hudební předlohu: jednak přímou korespondenci (provedení skladby), jednak „inspiraci“, kdy hlavní otázkou je, jak výstižně obrazové asociace reflektují specifičnost hudby.

V proudu televizního provozu – sledu pořadů – nedomínuje jednotlivý soliterní pořad, nedomínuje v něm tudíž ani „hraný“ pořad, obdoba „hraného“ filmu v kinu. Každý jednotlivý pořad v televizi je vždy součástí mnohočlenných programových skupin – bloků, a nejen bloků, ale celého proudu televizních programů během dne a dokonce i během mnohem delšího období.²⁵⁾

Toto „pásmové“ (globální) přijímání televizního programu je spjato s aktuální bezprostředností, soudobostí, o níž byla řeč dříve:

Tak televizní vysílání určitého období utváří v divákově vědomí *souhrnný obraz současnosti*, nejen jejího materiálního dění, ale i myšlení, cítění, názorů atd. Ve vědomí veřejnosti vzniká jakýsi stínový obraz doby na pozadí, jakási osnova, nesoucí rysy doby, do níž divák později vetkává jednotlivá fakta, dojmy a zkušenosti občanského, všedního života. [...] Televizní drama zanechává diváka jeho přítomnosti. Divák je vkládá do své současnosti. [...] Správné sepětí publicistických a uměleckých filmů v programu kina [...] působí tak, že aktuální obrazy společenského dění v publicistických filmech jsou konfrontovány s hlubokou problematikou člověka a společnosti, zobrazovanou v uměleckých filmech, a jsou tímto uměleckým obrazem vstřebávány. Divák získává zkušenost o vztahu soudobého, aktuálního dění a hluboké, lidské problematiky, jejíž zobrazování je doménou umění. V televizním repertoáru jde „proud“ obráceně: umělecky zobrazovaná problematika je stavěna tváří v tvář problematice aktuální, soudobé, přímo denní, takže divák získává zkušenostně poznání, jaké místo má ona hluboká problematika, osobní, v denním zápolení.²⁶⁾

Sledování televizního programu (jenž působí jako celek ovlivňující své části a zpětně jimi ovlivňovaný) není „návštěvou“, ale stalo se součástí každodenního domácího života lidí. Tato skutečnost podstatně proměnila *postavení filmové tvorby v kinech a její vztah k televizi*. Kučera se obíral také možnými perspektivami jejich tehdejšího „hostile friendship“, slušného nepřátelství či případné symbiózy. Uvažoval především o funkční dělbě práce v podmínkách státní kinematografie i televize. Upozorňoval však též na možné rozpory, poruchy a kulturní ztráty, které přináší tržní konkurence s bezohledným zájmem o komerční zisk. Ve svém prognostickém zamyšlení (z roku 1971) nastínil obrysy možné, vzájemně prospěšné symbiózy obou odvětví:

Do budoucnosti: je třeba si uvědomit, že první polovina našeho století byla svědkem *frenetických zájmů* o nové formy publicistické a umělecké, nejprve o film, pak o rozhlas, pak o televizi. Byl to, a dosud doznívá, stav nenormální. Myslím si, že se v budoucnosti *zmenší* počet kin, a že se budou kina repertoárově diferencovat. Myslím si, že se sníží živelná přitažlivost televize a nastane výběr. Čili, horečný rozruch pomine a nastane ten normální způsob výběru a vnímání, jaký je dávno

25) J. Kučera, *Film/televize*, cit. s. 39.

26) J. Kučera, *Filmové a televizní novinářství*, s. 11–12. Tato srovnávací úvaha se stala neaktuální, již pouze hypotetickou: současná komerční distribuce prakticky zcela vykázala publicistiku, resp. dokumentaristiku z kin do televize.

ustálen v oblasti literatury, výtvarnictví a hudby. Tím se vyčistí pole jak pro diváky, tak pro tvůrce, tak pro teoretiky. Jsem však přesvědčen, že se televize bude *diferencovat* od filmu (i od divadla) jako autarkní *tvůrčí* publicistická a umělecká oblast. Čím dál tím víc a jasněji (hranice budou ovšem velmi citlivé). Samozřejmě, že si televize udrží svou dvojfunkci: vlastní tvorbu a prostředkování tvorby filmové plus fotografické, výtvarné. Současně s tím se také *vyhraní* tvorba *filmů pro kina*. Budou se tvořit „filmové filmy“, přesněji budou se *znovu* tvořit. K tomu je ovšem třeba, aby vznikla celá *kultura* kinematografie pro kina (týká se dramaturgie, týká se zařízení kin, týká se „filmových očí a uší“ diváků).²⁷⁾

Pokud pak jde o samotnou televizi:

Její vývoj nesporně směřuje k zvláštnímu *prolnutí uměleckého a publicistického působení*, v němž se bude harmonicky slučovat pohotové, aktuální reagování na dobu s hlubokými a citlivými pohledy do problematiky lidského života, prostředkované uměleckými díly.²⁸⁾

Prudký, ba převratný technologický a programový rozvoj a intenzivní vzájemné propojování v celé sféře audiovizuální – v Kučerově integrujícím pojetí „kinematografické“ – komunikace a kultury pochopitelně relativizuje a překonává i řadu „dobových“ teoretických poznatků, přináší nové problémy a výzvy. Nicméně z uvedeného je zřetelné, že Kučerovy práce v dobové situaci konstituování televize jako svébytného tvůrčího odvětví i sociokulturního fenoménu znamenaly *originální a podstatný příspěvek* k postihu a reflexi některých jejích – teprve se vynořujících – podstatných rysů, a tím také inspiraci pro další poznávací úsilí. To také bylo svého času konstatováno a oceněno. Slovenský dramatik a teoretik Peter Karvaš označil Kučeru za „fundátora a pionýra teorie televizního umění“.²⁹⁾ A polský teoretik Stanisław Kuszewski, který usiloval emancipovat myšlení o televizi ze „zajetí“ sociologické teorie masmédií, napsal s dobrou znalostí mezinárodního kontextu:

Teorie televizního pořadu v podstatě neexistuje, o této problematice se dosud ukázalo jen několik seriózních publikací, které se většinou omezují na rozbor několika vybraných problémů bez ambic obsáhnout celek, který nás zajímá. Jsou mezi nimi práce velké meritorní hodnoty; na ně se při našich úvahách rádi odvoláváme. Chtěl bych uvést především knížku českého teoretika Jana Kučery *Setkání s televizí* (Povaha televize), z prací sovětských autorů mj. Vyrazitělnyje sredstva teledivěnja Romana N. Iljina (Moskva 1966), třebaže se všemi tezemi tohoto nárysu není možné souhlasit, diskusní výpověď amerického sociologa Marshalla McLuhana *The Medium is the Massage* (1967), *Understanding Media* (London 1964), a z polských prací stati Jerzyho Ziomka.³⁰⁾

27) J. Kučera, *Základní úvaha k studii: Film a televize ve světě a u nás*, s. 7.

28) J. Kučera, *Setkání s televizí*, s. 205.

29) Peter Karvaš, *Umenie drámy a fenomén televízie*. Bratislava: Výskumný ústav kultúry 1985, s. 15.

30) Stanisław Kuszewski, *Televizní pořad*. Praha: Edice Čs. televize 1973, s. 37–38. Srov. též Alexandr Jurovskij, *Místo v řadě. Televizní tvorba* 1965, č. 1, s. 32–40.

Kučerův dychtivý zájem o hledání a nalézání těch základních charakteristik mladého média, které tvoří jádro jeho nejvlastnější a osobité povahy, příznačně nepolevoval – ani v nepříznivých poměrech – až do závěru jeho teoretické práce. Svěřil se třeba se záměrem blíže prozkoumat jeden z nejpodstatnějších problémů:

Kromě toho bych chtěl ještě udělat práci o *mluvě v televizi*. O komentářích a komentátorech, o mluveném rytmu, z něhož by se dalo přejít na rytmus obrazový. Jenže bude-li práce opět čekat tři roky na vydání (jako u *Televizních vigilií* – J. S.), ztratí smysl. Televize se dnes tak rychle a tak prudce vyvíjí, že nebude-li se toto všechno zachycovat včas, vznikne *mezera* a ta se bude později velice těžko zaplňovat. Nebude již z čeho dále vycházet a v televizi se bude „pokusničit“ dále. Zároveň to ztrácí smysl pro mě – neumím psát do šuplíku v blahé naději, že to někdo jednou objeví jako archeologickou vykopávku.³¹⁾

(Výňatek z disertační práce Jana Svobody: Jan Kučera – český teoretik filmu a televize, připravované k vydání v Národním filmovém archivu.)

PhDr. Mgr. Jan Svoboda, Ph.D. (1940)

Filmový a televizní teoretik a kritik. Působil mj. v redakci *Film a doba*, v badatelském kabinetu Čs. filmového ústavu, v Ústavu teorie a dějin umění a v Kabinetu pro studium dramatických umění Čs. akademie věd, v oddělení teorie a dějin filmu NFA. Spolupracoval s Ústavem pro soudobé dějiny AV ČR, přednášel na FAMU a FF UK v Praze a na VŠMU v Bratislavě. Věnuje se zejména otázkám poetiky a sémiotiky.

(Adresa: Jankovcova 39, 170 00 Praha 7)

31) Cit. dle Petr Skála, *Jan Kučera*. Diplomová práce FAMU, Katedra dokumentární tvorby 1975, s. 68.

SUMMARY

JAN KUČERA AS A TELEVISION THEORIST

Jan Svoboda

Among the main themes associated with Jan Kučera (1908–1977) were the mutual relationships and specifications of “film and television cinematography”. He understood cinema in a broad sense, integrally as the “recording of movement (change)”, regardless of the technology used. Kučera’s contribution to the theory of television and comparative studies in the film-television medium is pioneering in this context, based on many years’ exploratory interest and his own teaching and creative experience. (He published his visionary brochure *Televize* [Television] back in 1940). Even on an international scale, Kučera was one of the first to formulate the distinctive nature of television, which is not film, nor radio, nor theatre, even though it is closely related to all of these. (This is summarised in the book *Setkání s televizí* [Encountering Television], 1964). The quest to find the specific traits of television, however, led to the absolutisation of dissimilarities which stemmed from the temporary technical restrictions of live broadcasting and flawed recordings. Kučera still considered live broadcasts of current affairs (documentaries) and drama programmes as most intrinsic to television. At the same time, he also generalised the psychological “effect of the present”, coupled with the “domestic” communication setting, for programmes which were recorded in advance. Another special feature of television poetics (apart from the composition and editing of the shots) was the different position and role of sound (in particular, speech) in the audiovisual structure. (“In television, the verbal utterance creates the shots more than the camera does”.) However, the sound shouldn’t be allowed to interfere with the image. An attribute of television as a broadcasting medium is its multifunctional programming, the day-to-day presentation of a current of programmes. Each individual work thus finds itself caught up in its grasp, it is carried along by it and is influenced in its results. This “zonal” (global) reception of television programmes is linked with actual immediacy, with the simultaneity of impact. – Kučera’s work in the constitution of television as an independent creative branch and socio-cultural phenomenon in the given period, is regarded as an original contribution to defining and reflecting on some of its – newly emerging – characteristics, and provided inspiration for further study within an environment of swift technological and programming development.

Translated by Linda Paukertová