

Střih v sekvenčních technologiích a jeho rozdíly v rámci formy

Filip Veselý

Bakalářská práce
2012



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Filip VESELÝ
Osobní číslo: K09222
Studijní program: B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Střih a zvuk

Téma práce: 1. Teoretická část:
Střih v sekvenčních technologiích a jeho rozdíly v rámci forem

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., střih

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Audiovizuální výstup předložte na 3 ks DVD ve formátu PAL_DVD-video a 1 ks MiniDV.

Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Jan Kučera – Základy střihové skladby ve filmu a televizi, ISBN 8073318962

Josef Valušiak – Základy střihové skladby, ISBN 8073310392

Jerzy Plazewski – Historický vývoj střihové skladby

David Bordwell – Umění filmu, Úvod do studia formy a stylu, ISBN 9788073312176

Karel Reisz – Technique of Film Editing, ISBN 0240521854

Vedoucí bakalářské práce:

MgA. Libor Nemeškal

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

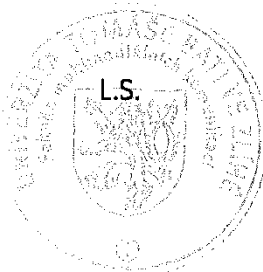
21. března 2012


Termín odevzdání bakalářské práce:

15. května 2012

Ve Zlíně dne 21. března 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Libor Nemeškal
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 26.3.2012

.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(1) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tématem teoretické části bakalářské práce je střih v sekvenčních technologiích a jeho rozdíly v rámci formy. V kompilační části se práce zabývá historickým vývojem technologie sekvenčního snímání. Poté se dostává ke srovnání profese obrazového střihače a střihové skladby při sekvenčním snímání s profesí střihače postprodukčního a střihové skladby záběrovým způsobem snímaného díla. Zde vytváří vlastní poznatky, které dále prohlubuje v poslední kapitole. Ta se věnuje rozdílům skladby v závislosti na formě daného sekvenčně snímaného pořadu. Praktickou částí je film Amputace.

Klíčová slova:

Obrazový střih, sekvenční technologie, film

ABSTRACT

The topic of the theoretical part is live editing and its differences in the forms. First, this thesis describes historical background of the multiple-camera setup, which leads it to the comparison between technical director's and editor's profession. Here it generates its own conclusions and finally compares live editing of different TV programme forms.

Keywords:

Technical Director, multiple-camera setup, film

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce Mgr. Liboru Nemeškalovi, a to nejen za vedení této práce a za flexibilitu v konzultacích, ale i za mnoho skvělých rad při práci na mé praktické části – filmu Amputace. Dále pak Vítězslavu Romanovovi, Michalu Wondreysovi a Janu Novákovi za odborné konzultace. Mnohokrát také děkuji všem, kteří mi při střihu Amputace pomohli, ať už svému asistentu Tomáši Kašparovi, tak všem, kteří se mnou průběh střihu diskutovali a prožívali. V neposlední řadě také rodině za podporu při studiu a fakultě za celé tříleté studium.

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 SEKVENČNÍCH TECHNOLOGIE	11
1.1 DEFINICE SEKVENČNÍCH TECHNOLOGIÍ	11
1.2 FILMOVÉ VS. TELEVIZNÍ SNÍMÁNÍ	11
2 HISTORIE	12
2.1 VZNIK TELEVIZNÍHO VYSÍLÁNÍ	12
2.1.1 Mechanická vs. elektronická televize	12
2.1.2 Experimentální televizní vysílání a první živý střih	13
2.1.3 První pravidelné televizní vysílání.....	14
2.2 VZNIK ZÁZNAMU TELEVIZNÍHO SIGNÁLU	15
2.3 VZNIK VÍCEKAMEROVÉHO NATÁČENÍ.....	16
3 STŘIH V SEKVENČNÍCH TECHNOLOGIÍCH	18
3.1 TECHNOLOGIE SEKVENČNÍHO STŘIHU.....	18
3.1.1 Režijní jednotka	18
3.1.2 Komunikační schéma a postup natáčení	19
3.2 PRAVIDLA SEKVENČNÍHO STŘIHU	20
3.3 ZÁBĚROVÝ VS. SEKVENČNÍ STŘIH.....	21
3.3.1 Záběrový	21
3.3.2 Sekvenční	22
4 ROZDÍLY SEKVENČNÍHO STŘIHU V RÁMCI FORMY	24
4.1 INSCENACE, SITKOMY	24
4.1.1 Inscenace	24
4.1.2 Sitkom	25
4.2 VĚDOMOSTNÍ SOUTĚŽE, DISKUSNÍ POŘADY	26
4.3 ŽIVÉ PŘENOSY	27
ZÁVĚR	28
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	29
SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	30

ÚVOD

Tématem mé práce je Střih v sekvenčních technologiích a jeho rozdíly v rámci formy. Budu se proto zabývat nejprve obecněji principem snímání, který sekvenční technologie představují, jejich historickým vývojem a základními rozdíly oproti záběrovému způsobu natáčení.

Poté se zaměřím konkrétně na střih a budu se snažit definovat, co střih v sekvenčních technologiích znamená, jak se liší oproti střihu filmu a jaké požadavky na střihače z jedné i druhé metody snímání vyplývají. Po tomto srovnání se do sekvenčního střihu ponořím hlouběji a porovnám několik základních typů pořadů, se kterými se můžeme na televizní obrazovce setkat, a to jak po stránce technologie výroby, tak po stránce střihové skladby.

Toto téma jsem si vybral, jelikož jsou mi blízké obě střihové profese – obrazový i postprodukční střihač. K sekvenčnímu snímání jsem se ale, na rozdíl od záběrového, v rámci bakalářského studia dostal pouze okrajově. Proto jsem se o něm chtěl díky své bakalářské práci dovědět víc a třeba se na jejím základě rozhodnout, které metodě se dál v životě věnovat.

Jelikož v České republice na toto téma nebyla vydána žádná ucelená publikace, jsou prameny mé práce roztržštěné mezi několik hlavních autorů. Historii záznamových zařízení a technické aspekty střihu čerpám z publikace Josefa Peška. V teorii střihové skladby vycházím z práce teoretika Jana Kučery, a skriptu Václava Slunčíka mi pomohla definovat a popsat sitkom. Dalším důležitým zdrojem informací je také internetová encyklopedie wikipedia.org a server tele.tym.cz, zabývající se historií televizní techniky. Hodně také čerpám z vlastních zkušeností a korespondence se sekvenčním střihačem Vítězslavem Romanovem. Kompletní seznam použité literatury uvádím na konci práce.

Mým cílem při psaní této práce je zmapovat práci obrazového střihače při sekvenčním způsobu natáčení, prozkoumat jeho možnosti při tvorbě díla tímto způsobem a vše dát do kontrastu s prací postprodukčního střihače a záběrovým způsobem snímání. Na základě toho se budu snažit definovat vlastnosti, které by měli obrazový i postprodukční střihač mít. Nakonec se pokusím kategorizovat pořady vyráběné touto technologií, najít principy střihové skladby u každé z nich a zjistit tak, jestli druh pořadu střihovou skladbu ovlivňuje.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 SEKVENČNÍCH TECHNOLOGIE

1.1 Definice sekvenčních technologií

Sekvenční technologií neboli technologií sekvenčního snímání se v televizní praxi běžně rozumí princip snímání scény na více kamer a jejich střihu v reálném čase. Na otázku: „Jak byste definoval sekvenční technologie?“ to potvrzuje i Mgr. Vítězslav Romanov, televizní střihač a pedagog FAMU ve svém e-mailu ze dne 7. 5. 2012: *„Je to způsob nebo metoda jak snímat nebo přenášet cokoliv, co probíhá v čase a prostoru několika kamerami najednou.“*

1.2 Filmové vs. televizní snímání

Způsob snímání v televizi se svým principem velmi liší od klasického způsobu natáčení filmu.

U filmu se nejčastěji využívá jedné kamery, z čehož plyne fakt, že každý záběr se musí natočit zvlášť. Natáčení tedy probíhá po záběrech a postup práce u filmu vypadá tak, že se každý záběr předem přichystá a několikrát se natočí. Zpravidla tolikrát, dokud se hlavní profese štábu - režisér, kameraman, zvukař (a případně další pro záběr důležité profese, např. trikový designer) – neshodnou, že některý použijí, nebo produkce z časových důvodů další opakování záběru nedovolí. Kamera se poté přesune na místo dalšího záběru, scéna se podle toho dosvítí a upraví a natáčí se další záběr. Tento postup je leckdy zdlouhavý, ale umožňuje daleko jemnější práci s filmovými prostředky. Souhrnně ho nazýváme „záběrový“ nebo „filmový způsob natáčení (snímání)“.

Naproti tomu v televizi je kladen hlavní důraz na časovou efektivitu natáčení. Natáčení většinou probíhá v ateliérech, v tzv. třístěnné dekoraci, což jsou v podstatě tři kulisní stěny simulující místnost, ve které se scéna odehrává. Chybějící čtvrté stěny se využívá ke vzhledu kamer a štábu do místnosti. Scéna se snímá několika kamerami najednou a výsledný obraz se střihá živě, přímo na místě. Natáčení se proto neomezuje vždy pouze na konkrétní záběr, ale na jejich celé sekvence. Scéna se tedy dekoruje i svítí pouze jednou, což umožňuje radikální časovou úsporu. Tento postup tedy souhrnně nazýváme „sekvenční“ neboli „vícekamerové (multikamerové) natáčení“ či „televizní způsob snímání“.

2 HISTORIE

Podle Romanova se sekvenční snímání vyvíjelo spolu s televizní technikou a s vývojem záznamových technologií. Prvním krokem k jejich vzniku tedy byl vynález televizního vysílání.

2.1 Vznik televizního vysílání

Většina historických pramenů shodně řadí první televizní vysílání do 30. let 20. stol. Experimentální technologie umožňující přenesení elektromagnetického signálu (obrazu a zvuku) a první pokusy se střihem více kamer byly ale známy již mnohem dříve.

2.1.1 Mechanická vs. elektronická televize

„Vznik televize se datuje k 6. lednu roku 1884. V tento datum získal Paul Gottlieb Nipkow (1860-1940), německý badatel, patent č. 30 105 na elektrický teleskop.“¹ Nipkow byl první, koho napadlo obraz rozložit na body už před snímačem, a tak mu stačil pouze jeden fotočlánek. Do té doby musel mít každý obrazový bod svůj vlastní. K rozkladu obrazu mu sloužil tzv. Nipkowův kotouč, který měl na každé pomyslné soustředné kružnici vždy jeden otvor, kterým procházelo světlo ze snímané scény na doutnavku. Otáčení kotouče s dostředivou řadou takovýchto otvorů vytvářelo na doutnavce řádkovaný obraz.

Za skutečného vynálezce televize se však považuje skotský vědec John Logie Baird. Od roku 1922 se intenzivně zabýval Nipkowovým patentem a za podpory BBC sestrojil první televizor, na kterém byl 4. 5. 1927 předveden první živý přenos obrazu po telefonních linkách z Londýna do Glasgow. Kvalita obrazu byla tehdy zásadním důvodem, proč veřejnost technologii nevěřila, a proč i Baird měl zprvu velký problém získat pro svůj projekt podporu BBC. Obraz jeho televize byl totiž nejen velmi neostrý a zkreslený, ale hlavně veliký pouze 5x5 cm a obsahoval 30 obrazových řádků. I když se mu postupem času povedlo svůj patent vylepšit na 240 řádků, čímž se logicky zvýšila i kvalita obrazu, praktickým problémem stále zůstávala světelná citlivost kotoučového systému. Ten potřeboval, kvůli krátkému intervalu průchodu světla mezi jednotlivými otvory kotouče, ex-

¹ Cit: Od Nipkova k druhé světové válce, aneb počátky televize. JACYSZYN, Václav. *Tele.tym.cz* [online]. 2007 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: tele.tym.cz/zajimavosti/pocatky_tv/pocatky_tv.htm

trémně přesevětlenou scénu, což bylo náročné i na práci v ateliéru natož na přenosy z exteriéru.²

Velikým převratem byl vynález ruského elektroinženýra Vladimira Kosmy Zworykina – ikonoskop. Ten funguje na principu slídivé destičky, na níž je promítán obraz scény zaostřený optikou. Destička je pokryta částicemi, které jsou fotocitlivé a vodivě oddělené. Zsvítí-li světlo ze scény na destičku, vytvoří se na ní elektrický náboj, úměrný intenzitě světla. Náboj je snímán elektronovým paprskem, který je pomocí dvou cívek vychylován od jedné částici k druhé a mění elektrické náboje v kolísající elektrický proud. Ten je zesílený a modulovaný vysílán vysílačem.³

Snímání a řádkování je tedy dáno vychylováním pohybu elektronového paprsku, což je princip používaný na nových typech snímačů dodnes. Ikonoskop měl navíc mnohonásobně větší citlivost, než kotoučový systém. Proto odpadla nutnost přesevětlovat scény a rázem bylo možno vysílat i z exteriérů nebo například snímat promítaný film.

Stejně jako Bairdovi, trvalo i Zworykinovi nějaký čas, než jeho vynález dostal uznání u výrobců. Mezitím oba systémy napodobovali různí jednotlivci nebo skupiny a experimentovali s jejich možnostmi.

2.1.2 Experimentální televizní vysílání a první živý střih

V USA, Německu a Anglii probíhaly experimentální pokusy s televizními přenosy již koncem 20. let.

Ve Spojených státech se v roce 1928 uskutečnil první živě stříhaný přenos divadelní inscenace. Třemi kamerami snímáný *The Queens Messenger* byl technicky velmi nedokonalý. Malá velikost přenášeného obrazu dovolovala zabírat dvěma jednajícím hercům pouze obličej nebo ruce. Širší záběr nebyl na tak malém obrazu čitelný. To prakticky umožnilo kuriózní fakt, že režisér Mortimer Stewart stál v dekoraci před kamerami, odkud řídil herce a obrazy z kamer sám přepínal (stříhal). Navíc byla inscenace snímána frekvencí 16 snímků za sekundu. I přes mediální kampaň tedy u diváků přenos neuspěl. Jednak pro

² Srov.: Od Nipkova k druhé světové válce, aneb počátky televize. JACY SZYN, Václav. *Tele.tym.cz* [online]. 2007 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: tele.tym.cz/zajimavosti/pocatky_tv/pocatky_tv.htm

³ Srov.: Od Nipkova k druhé světové válce, aneb počátky televize. JACY SZYN, Václav. *Tele.tym.cz* [online]. 2007 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: tele.tym.cz/zajimavosti/pocatky_tv/pocatky_tv.htm

svých mnoho technických nedostatků a jednak proto, že lidé byli zvyklí poslouchat výhradně rádio a televizi nepotřebovali.⁴

V Německu dokonce 22. března 1935 odstartovalo berlínské studio pravidelné vysílání o 180-ti řádcích. Šlo ale pouze o vysílání na veřejná místa s pevně umístěným přijímačem, nikoli, jak dnes moderátoři rádi říkávají, domů na televizní obrazovky.

V Anglii se pak J. L. Baird neustále snažil přesvědčit veřejnost o možnostech televize. Roku 1931 například pořádal přímý přenos koňských dostihů. Uskutečnil také přenos z vlaku jedoucího rychlostí 70 mil za hodinu.

2.1.3 První pravidelné televizní vysílání

Experimenty s televizním vysíláním v zahraničí a domácí nátlak J. L. Bairda nakonec přiměly Anglii uznat důležitost televize a speciální komise sestavená britským Ministerstvem pošt dala BBC přímé doporučení k zavedení pravidelného televizního vysílání. V tendru na vybudování televizní sítě nad Londýnem mezi sebou soutěžil Bairdův kotoučový a Zworykinův elektronický systém snímání. Oba systémy dostaly stejnou šanci i podmínky k realizaci a 2. listopadu 1936 v 15:30 hodin zahájila BBC jako první na světě pravidelné televizní vysílání nejen na asi 20 veřejných míst, ale na zhruba 300 osobních televizorů v domácnostech. Bairdova technologie v té době umožňovala přenos 240-ti řádků obrazu o frekvenci 25 snímků za sekundu, Zworykinův systém již zvládal 405 řádků o stejné frekvenci.⁵ Obě se po týdnu ve vysílání střídaly a poradní výbor pro rozhlas a televizi nakonec radě BBC doporučil instalaci Zworykinova elektronického systému snímání.

Elektronické snímání i reprodukce obrazu tak nadobro předčilo mechanicko-optické kotoučové aparatury.⁶ Co však ani tento vynález neřešil, byl záznam televizního signálu. *„Na přelomu čtyřicátých a padesátých let televize uměla přenášet právě probíhající děje a snímány filmový obraz, neexistoval však žádný technický prostředek, který by byl schopen*

⁴ Srov.: THE FIRST TELEVISION DRAMA PROGRAM IN HISTORY: THE QUEEN'S MESSENGER. ARMENDARIZ, Oscar. *TRM Chicago: Film Talk And Social News* [online]. 2011 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: trmchicago.com/2011/01/09/the-first-television-drama-program-in-history-the-queens-messenger/

⁵ Srov.: Od Nipkova k druhé světové válce, aneb počátky televize. JACYSZYN, Václav. *Tele.tym.cz* [online]. 2007 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z tele.tym.cz/zajimavosti/pocatky_tv/pocatky_tv.htm

⁶ Srov.: Exkurze do historie televizní techniky. TESAŘÍK, Bohumil. *3pól: Magazín plný pozitivní energie* [online]. 2011 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: 3pol.cz/1228-exkurze-do-historie-televizni-techniky

televizní signál jako takový zaznamenat.“⁷ V jeden čas se tedy mohl vyrábět jenom jeden pořad a odvysílané pořady nejen nebylo možné režírovat, ale hlavně nebylo možné pořady dopředu předtočit.

2.2 Vznik záznamu televizního signálu

Předtočit pořad se dalo pouze použitím jedné kamery na filmovou surovinu, což by ale znamenalo dramatický nárůst produkčních nákladů a času. Jelikož ale televizní produkci jde hlavně o časovou efektivitu, stala se možnost pořady předtočit sekvenčně a odvysílat později motorem vývoje různých záznamových technik. Nejprimitivnější a úplně první možností bylo snímání televizní obrazovky speciální filmovou kamerou. Proces se nazýval telerecording.⁸

Telerecording a kinescope jsou de facto synonyma a znamenají buď filmovou kameru určenou ke snímání obrazu televizního monitoru, nebo také jednoslovně celý tento proces. Rozdíl mezi nimi je pouze geografický – termín „telerecording“ se používal v Británii, v USA a zbytku světa se zavedl „kinescope“. Kvalita záznamu pořizovaného telerecordingem byla mizerná už ze samotného principu snímání obrazu ze skleněné obrazovky, ve které docházelo k rozptylu světla.⁹

Zajímavým prvkem ve vývoji záznamových zařízení byl electronicam. Vznikl vzájemnou fúzí ideje filmového a televizního principu snímání a ve své podstatě se jedná o filmovou kameru vybavenou pomocnou televizní kamerou. Monitor na televizní kameře umožňoval zapojení filmové kamery do sekvenčního systému. Přepínáním signálů (stříháním) z jednotlivých televizních kamer byly filmové kamery na dálku spouštěny. Filmová kamera tedy nemusela snímat celý pořad, ale nahrála jenom úseky, kdy byla skutečně střížená.¹⁰ Takto natočený pořad byl následně z filmových pásek vyvolán a jednoduše sestříhán podle referenčního záznamu, který byl pořízen telerecordingem ze stříženého výstup-

⁷ Cit.: PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

⁸ Srov.: PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

⁹ Srov.: PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

¹⁰ Srov.: PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

ního signálu. Velkou nevýhodou zařízení byla jeho robustní konstrukce a ještě než se electronicam stihl etablovat v praxi, byla světu představena videopáska.¹¹

Roku 1956 představila společnost AMPEX první magnetický záznam, dosahující dostatečných kvalit a kapacit pro televizní tvorbu. Dvoupalcová páska Quadruplex, neboli tzv. příčný záznam, tedy zahájila od roku 1957 postupný přerod všech televizních studií na magnetický záznam. „*Technické řešení bylo natolik šťastné, že mohlo být zdokonalováno a tento záznam se stal na dvacet let prakticky jediným celosvětovým profesionálním záznamovým standardem,*“¹² shrnuje vývoj záznamu J. Pešek. Od té doby odpadla nutnost vysílat vše živě.

2.3 Vznik vícekamerového natáčení

Po vzniku záznamu byl dalším krokem k časové efektivitě sekvenčního natáčení vznik standardizovaného modelu snímání, tzv. set-upu. Ten vychází z výše zmiňované třístěnné dekorace a udává univerzální počet kamer a jejich rozmístění na scéně (na place).

Jako první nastavil standard na použití tří kamer už zmiňovaný The Queens Messenger, první živě přenášená inscenace z roku 1928. I přes výše uvedené technické nedostatky přenos položil základy systému a princip střídání záběrů z krajních kamer snímajících úzký záběr aktivních postav se zavedl dodnes pod pojmem „dialogové okno“.¹³

Do roku 1936 technika vypsela a se zavedením pravidelného televizního vysílání se pro přímé přenosy pořadů převzalo podobné schéma, pouze s tím rozdílem, že televizní obrazovky už snesly i širší záběr. Proto se krajní kamery nemusely fixovat pouze na detail hercova obličejů, ale mohly záběr rozšířit na polodetail – záběr rámuující postavu nad hlavou a v pase. Prostřední kamera pak místo dlaní zabírala tzv. mastershot - celek scény, ze kterého byla divákovi patrná geografie mezi postavami a dekorace místnosti.

¹¹ Electronicam. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2012 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Electronicam>

¹² Cit.: PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

¹³ Srov.: THE FIRST TELEVISION DRAMA PROGRAM IN HISTORY: THE QUEEN'S MESSENGER. ARMENDARIZ, Oscar. *TRM Chicago: Film Talk And Social News* [online]. 2011 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: trmchicago.com/2011/01/09/the-first-television-drama-program-in-history-the-queens-messenger/

„Vznikla tak zcela nová forma produkce zábavných, naučných a hlavně uměleckých pořadů, které byly připraveny v televizních studiích a snímány několika kamerami. Vysílány byly živě s použitím primárního střihu, tj. volby jednotlivých kamer na režijní jednotce,“¹⁴ shrnuje vznik prvních multikamerových natáčení J. Pešek.

Standardizovat se začalo i označení kamer. To ale dodnes není zcela jednotné a používá se buď písmen A, B a C nebo čísel 1, 2, 3.

Koncem 70. let do modelu přidal americký režisér Garry Marshall čtvrtou, tzv. kameru X, později kameru D. Při natáčení svého sitkomu *Mork & Mindy* mu totiž herec Robin Williams při svých improvizacích pokaždé utekl ze záběru. Proto se rozhodl na scénu postavit čtvrtou kameru, která bude neustále zabírat jenom Williamse.¹⁵

Čtyřkamerový model se tak etabloval v praxi coby standart snímání většiny pořadů, a využívá se dodnes. U situačních komedií zůstal téměř beze změny, u diskusních talk-show a soutěžních pořadů bývá často čtvrtá kamera umístěna na kamerový jeřáb, tzv. JimmyJib.

Tímto jsem popsal vznik a vývoj sekvenčních technologií a v následující části se zaměřím konkrétně na úlohu střihu a jeho místo v technologickém řetězci.

¹⁴ Cit.: PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

¹⁵ Srov.: Multiple-camera setup. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2012 [cit. 2012-05-13]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Multiple-camera_setup

3 STŘIH V SEKVENČNÍCH TECHNOLOGIÍCH

Slovo stříh vzešlo u filmu z fyzické akce rozstřížení filmového pásu a spojení s jeho jinou částí. V televizní praxi ale znamená de facto přepnutí signálu z kamery A na signál z kamery B. Pro stříhače se proto vžil název „obrazový stříhač“.

3.1 Technologie sekvenčního stříhu

Obrazovému stříhači jsou signály z kamer vyvedeny do obrazové režie. Ta musí být navržena tak, aby obrazový stříhač před sebou měl přehled o všech video zdrojích, které má k dispozici. To v praxi znamená stěnu monitorů, kde každý zobrazuje jeden zdroj videa, ať už kameru, nachystaný příspěvek ze záznamu, titulek nebo i třeba vysílání jiné stanice. Všechny monitory jsou řádně, ale zkratkovitě popsány, aby byla orientace v nich co nejjednodušší, například:

KAMx = kamera x (například KAM1 = kamera 1)

VTRx = příspěvek x (například VTR1 = příspěvek 1)

Mezi těmito zdroji potom stříhač přepíná (stříhá) na tzv. režijní jednotce.

3.1.1 Režijní jednotka

Režijní jednotce se také říká stříhový pult (angl. vision mixer) a technicky je jedním velkým relé přepínajícím signály z různých zdrojů. Ačkoli se výrobci těchto pultů různí, prakticky všechny mají základní funkce stejně rozvržené, aby mohl stříhač intuitivně ovládat pult bez nutnosti hlubší znalosti stroje.¹⁶

Tím nejdůležitějším je vždy spodní, primární řada tlačítek, která slouží k přepínání video signálů. Jednoduše je na každé tlačítko namapovaný jeden video signál a jejich přepnutím tak lze obraz stříhnout. Výsledný stříh vidí obrazový stříhač na tzv. programovém monitoru (zkráceně PRG), který je umístěn většinou uprostřed monitorové stěny. Režijní jednotka navíc posílá zpět do kamer signál o tom, jestli je kamera právě střížená nebo ne. Tuto komunikaci zajišťuje systém Tally Light a na kamerách se díky němu v momentě

¹⁶ Srov.: Vision mixer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2012 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Vision_mixer

nástřihu rozsvítí červená dioda. To pomáhá jak operátorům kamer – tzv. švenkrům, tak hercům nebo moderátorům před nimi, protože ví, na kterou kameru mají hrát, či moderovat.

První pulty zvládaly pouze primární střih, čili přepnutí signálu. S vývojem techniky se ale naučily i základní efekty a interpunkční prvky, jako například prolnutí dvou signálů nebo vložení titulku. K těmto účelům přibyla nad primární řadou tlačítek druhá, úplně stejná řada. Tato sekundární tlačítka mají funkci tzv. nástřihu. Jeho funkci nejlépe vysvětlím na příkladu:

V primární řadě máme střiženou kameru A a chceme obraz nastříhnout efektním přechodem, například prolnutím, do kamery B. Použijeme tedy tlačítko kamery B v sekundární řadě, abychom určili druhý video signál, který chceme s tím primárním prolínat.

Samotný přechod obrazů pak můžeme provést buďto automaticky, tj. speciálním tlačítkem, které přechod provede automaticky na základě předem nastavené délky prolnutí, nebo manuálně. K manuálnímu prolnutí slouží takzvaný T-bar nebo Fader Bar - polohovací páčka, která, na rozdíl od automatického prolnutí, umožní střihači nejen libovolnou rychlost přechodu, ale například také nechat oba signály napůl prolnuté. Ještě před provedením přechodu pult nabízí střihačovi náhled výsledného obrazu po jeho provedení. To na tzv. preview monitoru (zkráceně PRW), obvykle umístěném vedle programového monitoru. Informace o nástřihu je také vysílána do kamer přes systém Tally Light a na kamerách je znázorněna oranžovou diodou. Někteří střihači používají systém nástřihů také k tomu, aby dali vědět švenkrům, že brzy půjdou do záběru a usnadňují si tak komunikaci s nimi, která je jedním nejnáročnějších prvků práce obrazového střihače.

3.1.2 Komunikační schéma a postup natáčení

Obrazový střihač na place funguje jako komunikační můstek mezi švenkry u kamer a hlavním kameramanem a režisérem, kteří sedí vedle něj v obrazové režii. Jsou navzájem spojeni interkomem a obrazový střihač musí švenkry doslova na dálku ovládat, aby mu pokaždé nachystali takový záběr, jaký si režisér s hlavním kameramanem představují, ale hlavně také takový, jaký se mu bude ve střihu vázat. Každý záběr a vazba se proto musí důkladně nazkoušet.

Jako první po rozestavení kamer se provede několik tzv. „pochodových zkoušek“, kdy herci pomalu přehrávají scénu v dekoraci tak, aby si švenkři a obrazový střihač nacvi-

čili svoji práci. „*Smyslem příprav je rozestavit kamery, nastavit záběrování a na monitoru ověřit, jak záběr vypadá a zda funguje,*“¹⁷ uvozuje kapitolu o přípravách natáčení Václav Slunčík ve své publikaci o sitkomu.

Poté následuje poslední, generální zkouška. Během ní se akce vyzkouší v reálném čase a zjistí se případné chyby jak v záběrování tak v připravenosti štábu. Při natáčení pak na stříhače mluví jak režisér, tak švenkři a stříhač zároveň poslouchá režiséra a mluví na švenkry. Ve skutečnosti je to tedy neustálý proud komunikace, kterou musí obrazový stříhač řídit a filtrovat tak, aby při tom zvládal dodržovat na zkouškách smlouvenou stříhovou skladbu.

3.2 Pravidla sekvenčního stříhu

Jak píše ve své publikaci Stříhová skladba ve filmu a televizi teoretik Jan Kučera, stříh je ve své podstatě vedení pozornosti diváka. „*Film i televizní dílo se skládá z celé řady záběrů. Je to mozaikovitý útvar. Jednotlivé záběry se v divákově vjemu skládají v plynulý proud. Divák nevnímá (zpravidla) změny záběrů. Mozaika záběrů tvoří v divákově vjemu jednotný, nepřetržitý umělecký nebo publicistický obraz.*“¹⁸ Jediné, na čem tedy záleží, je nepřerušit proud jednotlivých prvků takovým, který do mozaiky nezapadne, tudíž neporušit žádné pravidlo orientace diváka ve filmovém prostoru.

V televizní praxi se díky standardizovanému setupu kamer možnost naservírovat divákovi nefunkční záběrový postup výrazně eliminuje. Buď scéna začíná rovnou mastershotem nebo se vychází z faktu, že divák už prostor dobře zná a začne se na výtvarně zajímavém detailu dekorace nebo postavy, ze kterého se ale stejně velmi brzy na mastershot přejde. Po zbytek sekvence pak kamery svá místa nemění a herecká akce je nazkoušená tak, aby žádná pravidla prostorové orientace.

Vzhledem ke stříhu záběrovým způsobem natočeného materiálu se tedy skladební pravidla nijak neliší, jelikož stále jde o pozornost diváka. V následující kapitole prozkoumám možnosti, jaké obě technologie stříhu nabízejí.

¹⁷ Cit.: SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-192-6.

¹⁸ Cit.: KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2002. ISBN 8073318962.

3.3 Záběrový vs. sekvenční střih

Jako se liší sekvenční technologie samotné od klasického filmu, liší se i střih a práce střihače a jeho možnosti.

3.3.1 Záběrový

V kapitole 1.2.1 jsem popsal princip filmového snímání. Z něj vyplývá první základní fakt, že:

1) střihač pracuje odděleně od procesu natáčení.

Po jeho skončení dostane všechen natočený materiál, který si musí zapamatovat a následně jej určitou dobu zpracovává. „*A stane-li se filmovému střihači, že určitá vazba nevychází, může ho zachránit jen paměť,*“¹⁹ píše teoretik Kučera o vlastnostech kvalitního střihače. Dnes, když se používají digitální střizny již není tak složité znovu si prohlédnout všechen materiál, nicméně dlouhodobá paměť je stále důležitou vlastností při filmovém střihu. Jedině s ní může střihač efektivně vybírat ony prvky mozaiky, které nejlépe slouží jeho dramaturgickému záměru.

Tyto prvky pak střihač umisťuje na časovou osu v nelineárním střihovém softwaru. To mu dává možnost kdykoli skočit na kterýkoli její bod, kousek filmu si přehrát, o kousek se vrátit zpět, ... Čili:

2) pracuje nelineárně a tudíž i jeho výsledný střih může být nelineární.

Není vázán reálným časem. Může tedy filmový čas dle libosti zkracovat prostřihy nebo ho prodlužovat opakováním záběrů. Uvažujme modelovou situaci, kdy v jedné místnosti sedí žena a dívá se na televizi. Vlevo od ní jsou dveře. Jednou kamerou zabíráme širší polodetail (dále PD) ženy, druhou kamerou širší PD dveří. Žena sleduje televizi, když zazvoní zvoněk. Podívá se na dveře, vstává a jde k nim. U střihu záběrového způsobu snímání má střihač více možností, jak se situací nakládat.

Může použít tzv. triádu, kdy v prvním záběru představí ženu a nechá zazvonit zvoněk, poté ukáže dveře a následně ženu, která k nim vychází. Tato situace není střihově nijak zabarvená.

¹⁹ Cit.: KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2002. ISBN 8073318962.

Může ale také prvně představit ženu a ještě než zvonek zazvoní, stříhnout záběr na dveře. Takto skladebně zařazený záběr buduje v divákovi strach z toho, co se za dveřmi skrývá. Poté zařadí opět záběr na ženu, kde zvonek teprve zazvoní. Znovu stříhne záběr na dveře a až nakonec vloží záběr na ženu, jak k nim vykráčí. V tento moment už divák čeká, že za dveřmi bude něco nekalého a má strach.

Může také udělat rapid montáž obou záběrů, aby celek působil dynamicky.²⁰ Stříhač má tedy:

3) možnost přímo vytvářet dramatickou situaci a možnost zkracovat nebo prodlužovat filmový prostor.

Kvalitou filmového stříhače je tedy jeho schopnost trpělivě a kreativně uvažovat nad materiálem, který již natočený dostal.

3.3.2 Sekvenční

Stejně jako v kapitole minulé, i zde navazují na předchozí kapitolu, tentokrát kapitolu 1.2.2 o principech sekvenčního snímání. Z ní rovněž vyplývá hned první zásada, že:

1) stříh probíhá živě při snímání scény, obrazový stříhač je tudíž přímou součástí procesu natáčení.

Dále také můžeme vyvodit, že jelikož je scéna snímána po sekvencích, které herci hrají v reálném čase, je stříhač vázán chronologií a linearitou hraného děje, tudíž:

2) v rámci jedné scény pracuje výhradně lineárně.

A pokud je vázán linearitou děje na scéně, může jen velmi omezeně přetvářet stříhem dramaturgii scény nebo měnit filmový prostor. Vezmeme-li opět situační příklad z předešlé kapitoly ženy a zvonku u dveří, nemůže obrazový stříhač tolik manipulovat se situací, jelikož akce plyne dál a stříhač se musí podřídit tomu, co vidí na monitorech. Je tedy omezen rychlostí herecké akce, vzdáleností v prostoru a rozestavením kamer v něm.²¹ Proto:

3) z dramaturgického hlediska obrazový stříhač spíše pouze dodržuje předem připravené schéma, než aby ho aktivně přetvářel.

²⁰ Srov.: DVOŘÁČKOVÁ, Hana. *Sekvenční technologie*. Zlín, 2011. Seminární práce. UTB ve Zlíně.

²¹ Srov.: DVOŘÁČKOVÁ, Hana. *Sekvenční technologie*. Zlín, 2011. Seminární práce. UTB ve Zlíně.

Hlavními přednostmi a vlastnostmi dobrého obrazového střihače by podle V. Romanova měly být prostorová orientace, schopnost myslet kreativně a v předstihu, rychlé rozhodování a pevné nervy.

Dá se tedy shrnout, že záběrový střih je práce hloubavá, při níž člověk musí být trpělivý, pojmout velké množství informací o materiálu, aby s ním dokázal pracovat a se skládat z něj funkční a promyšlený celek, který vždy nemusí odpovídat původní režisérově představě o filmu.

Naproti tomu sekvenční střih je práce mnohem reflexivnější, kde uspěje člověk s krátkodobější vizuální pamětí pro nazkoušené velikosti a úhly záběrů, které sám pomáhá při zkouškách nastavovat a měnit tak, aby co nejvíc naplňovaly režisérovu představu, a ve střihu fungovaly. Člověk, který umí zároveň naslouchat, efektivně komunikovat a v případě nutnosti zaimprovizovat a z nabízených záběrů rychle vybrat ten, který se do dané střihové skladby nejvíce hodí. V následující kapitole se proto budu věnovat vlivu formy snímaného pořadu na jeho střihovou skladbu.

4 ROZDÍLY SEKVENČNÍHO STŘIHU V RÁMCI FORMY

Aby televizní produkce a program nebyl monotónní, vyrábí se různé typy pořadů. Na základě principu výroby a stříhové skladby můžeme pořady rozdělit na:

- 1) inscenace, sitkomy,
- 2) vědomostní soutěže, diskusní pořady,
- 3) živé přenosy.

Každá skupina využívá sekvenční technologie snímání, každá vychází, ať už méně nebo více, ze standartního setupu, každá ale vyžaduje specifický přístup štábu. A to jak režiséra, tak kameramana, tak i obrazového stříhače. Stříhová skladba se navíc může diametrálně lišit i v rámci jedné skupiny.

4.1 Inscenace, sitkomy

U této skupiny je prvním a hlavním principem kvalitně nastříhaného díla příprava. Každou sekvenci je nutno pečlivě nazkoušet a obrazový stříhač v ideálním případě pouze dodržuje nazkoušenou stříhovou skladbu. Prostor pro improvizaci je zde minimální, ale schéma stříhové skladby se v rámci této skupiny velmi liší.

4.1.1 Inscenace

Podle Romanova je u divadelní inscenace nutno respektovat původní formu představení. Záleží potom, jak je složitá struktura onoho kusu. Z těch složitější strukturovaných uvádí například režiséra Miroslava Macháčka. Ten inscenoval hry tak, že jevišti probíhalo i několik příběhů paralelně. Některé z nich měly z hlediska děje důležitější význam než ty druhé, což bylo opět třeba zohlednit.

Prioritní je tedy žánr daného dramatu. Na něj navazuje režisérova vize a tu má každý režisér vlastní. U divadelní inscenace proto není možné popsat konkrétní obecně platné schéma.

4.1.2 Sitkom

Sitkom, je pojmenování vzniklé spojením slov situační komedie (angl. situation comedy – sitcom). Jak je tedy z názvu patrné, je to žánr, který je postaven na jednoduchém lineárním řazení komických situací. Chce tedy čitelnost, rychlý rytmus, kde je ale nutno počítat s určitými stoptimy pro reakce diváků. Vše tedy musí být co nejčistší a nejjednodušší.

Záběrování scény se vždy soustřeďuje na mluvící nebo jednající postavu. Ta musí být v jeden moment pouze jedna. Tento princip se dá nejlépe popsat na typickém sitkomovém schématu dialogu dvou postav. Při dialogu střídáme PD postav tak, aby mluvící byl vždy v záběru. Po krátkém úseku dialogu zpravidla následuje gag – vtip a stop-time – místo pro reakci diváků. Na stop-time se zpravidla střihá na druhou postavu, která dává svým chováním divákům návod, jak mají reagovat. Toto je základní funkční schéma, které sitkom potřebuje k tomu, aby fungoval.

Skladba by také neměla obsahovat příliš mnoho detailů. Kamery zabírající postavy se drží většinou na velikosti polodetailu. „*Detail je opodstatněný pouze tehdy, je-li jeho užití dějotvorné. Vícere použítí detailů se stává kontraproduktivní, neboť herci často používají ke ztvárnění gestikulaci, která v detailech není patrná,*“²² píše ve skriptech FAMU Václav Slunčík.

Kompozice kamer není natolik důležitá, jako velikost záběru. „*Při výrobě je kladen menší důraz na uměleckou a větší na technickou stránku. Precizní záběrování – navíc u čtyř kamer současně – by vše pouze zdržovalo.*“²³ Americké sitkomové produkce proto nazývají švenkra „Camera operator“ a předpokládají u něj spíše technické znalosti, než cit pro kompozici. Kamery využívají teleobjektivů a jsou umístěny v přirozené výšce očí. Jakýkoli zcizující pohled je zbytečný a nežádoucí, čili nejen rakurzy (podhledy a nadhledy) kamery, ale také použití širokého objektivu nebo pohled herce přímo do kamery.²⁴

²² Cit.: SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-192-6.

²³ Cit.: SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-192-6.

²⁴ Srov.: SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-192-6.

Stříhová skladba u sitkomu je prakticky ukotvena už ve scénáři a obrazový stříhač opět převážně plní technický scénář. Proto je u Amerických sitkomových produkcí nazýván „Technical director“.

4.2 Vědomostní soutěže, diskusní pořady

Na rozdíl od předchozí skupiny, narazíme u této pouze na nacvičená schémata stříhové skladby, která obrazový stříhač kombinuje podle živé akce, která před ním na monitorech probíhá.

Neplatí zde sitkomové pravidlo, kde mluvící postava musí být vždy v záběru. Hlavním principem stříhové skladby je dialogové okno mezi postavami a tempo stříhu, které nesmí nudit.

V případě diskusního pořadu, jakým jsou například „Otázky Václava Moravce“, dochází často k dlouhým monologům diskutujících. Ty je třeba vyplnit obrazově zajímavějšími záběry, než jen PD řečníka nebo protipohledem na oponenta. Využívá se proto například ramene, které zabírá studio ze zajímavých úhlů, popřípadě infografiky nebo předtočených záběrů týkajících se tématu diskuse.

U vědomostních soutěží typu „Kdo chce být milionářem?“ je zase nutné občas proložit dobu přemýšlení soutěžících například záběrem do napjatého publika nebo na infografiku s otázkou a možnostmi soutěžícího.

Důležitým prvkem je ale také improvizace a schopnost stříhače elegantně schéma přerušit, je-li akce na place „nestandartní“ a pak se do něj zase navrátit. Například když je při potlesku diváků v sále střížen záběr z ramene kroužícího nad nimi a moderátor nečekaně řekne vtip, je v ten moment důležité, aby stříhač zareagoval a odstříhl na kameru snímající moderátora. Stejně tak u diskuse, pokud se mezi diskutujícími strhne slovní přestřelka, je důležité, aby v ní stříhač diváky zorientoval.

Stříhová skladba tedy nesmí v první řadě nudit. Pomalé tempo soutěží nebo diskusí kompenzuje nebo i lehce předbíhá schématickým střídáním záběrů na soutěžící nebo diskutující s dynamickými záběry z ramene.

4.3 Živé přenosy

Živými přenosy zamýšlím galavečery typu Miss nebo Slavík a populární soutěže typu Superstar.

Příprava těchto přenosů je kombinací obou dvou předchozích skupin, ale vyžaduje největší schopnost improvizace. Každý takovýto přenos se skládá z moderovaných výstupů a kulturních vystoupení. Program celého večera je dopředu pečlivě secvičen, ale jelikož bývá až dvě hodiny dlouhý, střihová skladba obvykle bývá kombinací schémat a přesného záběrování.

U moderovaných výstupů se buď používá schéma dialogového okna, nebo, jsou-li postavy příliš blízko u sebe, bývá schéma doplněné o efektní kamerové jízdy a jeřáby, kterými se skladba prokládá. Schéma ale musí být naprosto jasné, aby se moderátoři dívali vždy do správné kamery. Výhodou je, že většinou se snímaný prostor skládá z hlediště a jeviště – orientace diváka v prostoru je zde dána jeho vlastní zkušeností a nemusí tak prostor složitě poznávat.

U kulturních vystoupení se pak střihová skladba opět podvoluje žánru vystoupení, podobně jako u inscenace. Rozdílem je řízení záběrování, které režisér pouze rámcově naplánuje a naživo si ho obrazový stříhač řídí sám. Komunikuje tedy se švenkry a domlouvá si s nimi následující záběry stejně jako u inscenace, nemá k tomu ale přesně daný scénář od režiséra. Šikovní švenkři pak sami stříhači záběry nabízejí. Ten je vidí na monitoru a rozhodne se, zda vůbec a kdy takový záběr použije.

Z hodinkově nacvičeného schématu se tak rázem stane obrovská komunikační organika.

ZÁVĚR

V této práci jsem se pokusil zmapovat profesi obrazového střihače u sekvenční technologie výroby pořadů. Porovnáním s profesí postprodukčního střihače jsem dospěl k tomu, že na rozdíl od něj, obrazový střihač není samostatná jednotka, která si může s natočeným materiálem dělat, co se jí zlíbí, a navíc v jí pohodlném čase. Obrazový střihač je součástí řetězce, který se společnými silami snaží v jeden čas a na jednom místě co nejlépe zrealizovat režisérovu vizi tak, aby nepotřebovala postprodukčního zásahu. Z toho vyplývají i nároky na pohotovost a efektivitu komunikace, které jsou u postprodukčního střihače irelevantní.

Všechny takto snímané pořady jsou založeny na důkladné přípravě. Přesto však u každého záleží na dvou hlavních faktorech, a to jestli jde o živý přenos nebo záznam, a na rutině daného pořadu. Tyto faktory ovlivňují míru improvizace a schematičnost střihové skladby. Proto se mi v úvodu daná otázka, zdali druh pořadu ovlivňuje jeho střihovou skladbu, potvrzuje.

Hlavní předností mé práce je, že jde o první práci pojednávající o sekvenčních technologiích z pohledu střihu a střihové skladby. Jako nedostatek vidím především úzké portfolio zdrojů, ze kterých se dalo čerpat.

Prostorem pro další výzkum může být například mapa užití sekvenčních technologií v současné praxi nebo hlubší průnik do technologického řetězce výroby sekvenčních pořadů.

Závěrem bych chtěl konstatovat, že i přes své nedostatky mi tato práce a mapování dané tematiky pomohlo v mém osobním i profesním růstu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

DVOŘÁČKOVÁ, Hana. *Sekvenční technologie*. Zlín, 2011. Seminární práce. UTB ve Zlíně.

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2002. ISBN 8073318962.

PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 8073310312.

SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-192-6.

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Electronicam. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2012 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Electronicam>

Exkurze do historie televizní techniky. TESAŘÍK, Bohumil. *3pól: Magazín plný pozitivní energie* [online]. 2011 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://3pol.cz/1228-exkurze-do-historie-televizni-techniky>

Multiple-camera setup. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2012 [cit. 2012-05-13]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Multiple-camera_setup

Od Nipkova k druhé světové válce, aneb počátky televize. JACYSZYN, Václav. *Te.le.tym.cz* [online]. 2007 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: te.le.tym.cz/zajimavosti/pocatky_tv/pocatky_tv.htm

THE FIRST TELEVISION DRAMA PROGRAM IN HISTORY: THE QUEEN'S MESSENGER. ARMENDARIZ, Oscar. *TRM Chicago: Film Talk And Social News* [online]. 2011 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: trmchicago.com/2011/01/09/the-first-television-drama-program-in-history-the-queens-messenger/

Vision mixer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2012 [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Vision_mixer