

Makovička, Drahoslav; Moskalyk, Antonín

## Zamyšlení nad estetikou televize

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 351-368*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120645>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DRAHOSLAV MAKOVIČKA - ANTONÍN MOSKALYK

## ZAMYŠLENÍ NAD ESTETIKOU TELEVIZE

## 1

Mezi největší myšlenkové objevy našeho věku, tj. mezi objevy s největší kapacitou a akčním rádiem, patří nesporně v podstatě matematicko-fyzikální teorie relativity. Stručně řečeno, vyplývá z ní, že každá věc ve vesmíru má svůj čas nezaměnitelný s časem jiné věci. Čas tělesa závisí na rychlosti, s níž se pohybuje v soustavě.

Chceme-li blíže osvětlit rozdíly v kvalitě jednotlivých sdělovacích médií, nesmíme opomenout tuto kategorii času ve vztahu k sdělovacím prostředkům. I každý sdělovací prostředek funguje v čase a řídí se jeho zákonem.

První rozdíl časových kategorií tvoří simultánnost a asimultánnost informačního signálu s jeho přijetím. Jsou informačně estetická média, která jsou založena na simultánnosti času, v němž je informace vyslána, s časem, kdy je přijata. V této časové bariéře se pohybuje například divadlo, které z ní prostě nemůže uniknout. Neexistuje forma záznamu divadelního představení, a tam, kde je takový záznam pořízen (Brookova inscenace Weissova Marata-Sada), nejde ovšem už o divadlo, ale o jistý druh uměleckého filmového dokumentu.

Jiná informačně estetická média jsou založena důsledně na asimultaneitě času. Takovou časovou vlastnost má například film. Vědomí o tom, že jde o záznamovou informaci, je tak silné, že vylučuje záměnu času, v němž film vznikl a v němž je přijímán.

Z tohoto hlediska nazíráno, splňuje divadlo princip časové autenticity, film je založen na principu právě opačném. Někde mezi oběma póly leží oblast informace televizní a rozhlasové. To proto, že v rozhlase i v televizi existují oba časové typy informací vedle sebe, informace autentická i neautentická. Televize i rozhlas znají dobře oba typy pořadů, „živé vysílání“, „přímý přenos“, stejně jako záznamové reprízy „živého vysílání“ a záznam, který je záznamem už svou podstatou.

Tyto časové zákony vedou k rozdílům v časových kategoriích naprosto závazným a nezaměnitelným.

Jedním z „nejteleviznějších“ pořadů, které kdy existovaly, jsou Hornič-

kovy Hovory H. Povšimněme si blíže principu, na němž jsou založeny. Tváří se především, jako by se odehrávaly ve stejný moment, jako je ten, v němž jsou diváky sledovány. V důsledku toho se může jejich autor a hlavní představitel obracet přímo k divákům, oslovovat je, apostrofovat je, tak jak to činí třeba divadelní postava na jevišti, ve vztahu jeviště—hlediště, ve vztahu, který je založen na stejné kategorii časové autenticity. V Hovorech H jsou ovšem místa, kdy se lehce vyzrazuje skutečnost, že jde o záznam, o pořad natočený dokonce několik měsíců před vysíláním. Způsobují to atributy „představení“, například oblečení publika nebo dopisy diváků vztahující se k jinému ročnímu období, nežli je období, v němž se pořad vysílá. Tuhletu časovou rozlohu autor pořadu, Miroslav Horníček, vždycky ovšem překlene autentizující poznámkou: „Teď, když se na pořad díváte, je samozřejmě už jaro . . .“

Zdůrazňujeme příklad Horníčkových Hovorů proto, že je na nich daleko nejlíp vidět základní časové estetický rozdíl mezi televizí a filmem. V kině by totiž tímto princip, na němž jsou Hovory založeny, působil nesmyslně a nuceně.

Televize má tedy schopnost působit jako časově autentický fenomén a v tom je totožná nebo podobná principu, na němž spočívá divadlo. To obsahuje ovšem navíc ještě fenomén živého herce.

Stejnou schopnost má samozřejmě i rozhlas. Taký může být „při tom“ a okamžitě informaci sdělit. Jenomže mu chybí možnost podat vizuální informaci. V důsledku toho je informace rozhlasu chudší. Rozhlasový posluchač nevidí slovům do tváře a do očí a je k rozhlasové informaci a priori mnohem skeptičtější, řekněme přesněji: sémanticky a emocionálně skeptičtější. Obraz adekvátní zvuku, tvář toho, kdo mluví, závisí na posluchači, na jeho fantazii — tím dochází k zásadnímu, diametrálnímu rozporu mezi autenticitou slova a mezi představou obrazu, mezi skutečností a mezi fantazií. Princip autenticity je rozrušen.

## 2

Takto pojatým rozdílem mezi informačními médii dostáváme se k jiné kapitole. Nemluvíme už o autenticitě časové, ale o autenticitě v kategorii prostoru, o autenticitě zachycující vztah mezi skutečností a jejím obrazem či vyjádřením, vyslovením.

Zatímco v oblasti časové autenticity se krajní hranice televize, hranice jejich schopností kryla s principem divadla, v tomto případě se na první pohled s divadlem diametrálně rozchází. A jako se předtím, v oblasti časové autenticity, televize markantně lišila od filmu, tady je mu nepoměrně blíže nežli divadlu. Říkáváme vůbec velmi často, že televize je něco mezi divadlem a filmem. Takové rozdělení nedává valného smyslu, neřekneme-li zároveň, v čem platí zákon shody a zákon rozdílu.

Výrazové atributy divadla a televize jsou markantní. Vyjděme od nejjemnějších rozdílů: divadelní gesto není nikdy v podstatě tak reálné jako gesto před kamerou. Divadelní gesto je především vypočteno na vzdálenost mezi jevištěm a hledištěm. Gesto, určené jako informační signál pro vzdálenost padesáti metrů, musí být ovšem jiné nežli gesto, určené pro vzdálenost půldruhého metru.

Na divadle je možno postavit nereálnou, stylizovanou scénu, v televizi to možné není. Tam musí být scéna autentická. Svobodova scéna ke Krejčově inscenaci Mussetova Lorenzaccia nepředstavuje nic reálného, je to prostor plný zrcadel a praktikáblů, určující atmosféru a členitost pro pohyb herců. Ve scéně, kterou dělal Hofman pro Hilarovo nastudování Hamleta, nebyly postaveny hradby Elsinoru, scénérii tvořily jakési lomené panely. V Olivierově filmu takové hradby existovaly, neboť lomené panely by nebyly chápány jako metafora, ale prostě jako skutečnost, jako lomené panely.

Divadelní prostor není prostor reálný, není to prostor autentický. V neautentickém prostoru nezní ovšem ani autentická řeč. Žádný člověk na světě nepronese uprostřed sebevražedných úvah větu: „Být, či nebýt?“ To může udělat jenom herec hrající Hamleta, jenom zosobněná metafora tak může učinit. Z Hamletovy věty taky nezní žádný konkrétní čas, žádná konkrétní doba. Způsob, jakým Hamlet mluví, není řeč alžbětinské Anglie, je to věta vyslovená mimo čas a prostor. To všechno velmi dobře cítilo a snad i vědělo divadlo lidové, vědělo to klasické divadlo čínské, věděl to Bertolt Brecht a zná to Peter Weiss. Ví to velmi přesně každé divadlo, které tuto nereálnou, divadelní stránku svého prostoru zdůrazňuje. Říkává se, že jde o divadlo antiiluzivní. Znamená to, že takové divadlo nereflexuje na úsilí vytvořit zdání skutečnosti, nereflexuje na autenticitu života uvnitř svého iluzivního prostoru. Zdůrazňuje s v o u realitu a popírá iluzi života, kterou by jedině při nejlepší vůli mohlo zachytit.

Krajní hranice divadelní iluze leží v oné estetice Dürrenmattově, v níž je už obsažena volní licence: píšu hry, říká Dürrenmatt, které se konec konců mohou udát. Řekněme, že jde o jakousi podmíněnou autenticitu. Na divadle to znamená, že se hraje to, co se mohlo i ve skutečnosti přihodit. Ale: jako časově simultánní nevnímáme ovšem tuto hru o skutečnosti, jako časově simultánní nevnímáme skutečnost. To je princip, na němž odjakživa spočívaly třeba kramářské písně nebo lidové náboženské hry. Princip, který praví: zahrajeme vám událost, která se přihodila v městě Brunšviku za času krále Friedricha...

Film ovšem může podat nikoliv hru, ale koneckonců v krajním případě i skutečnost samotnou: filmový dokument nezachycuje hru o zavraždění ministra Bartoua a krále Alexandra, zachycuje přímo zavraždění obou politiků — samozřejmě bez nároků na časovou autenticitu, na simultánnost děje.

Dostáváme se ke krajnímu, extrémnímu bodu televize, v němž může být skryta její definice. Neboť televize může obojí: zachytit událost samotnou i ztotožnit ji a její zachycení s časem, v němž je informační signál přijímán. Nejméně na dvou událostech už televize tuto schopnost prokázala: přinesla v časové simultánnosti zavraždění Lee Oswalda Jackem Rubym a první přistání člověka na Měsíci.

Tato schopnost dvojí či obojí autenticity je už doložena v televizní tvorbě, v estetice televizního dramatu. V Konci Velké epochy existuje role televizního hlasatele. V televizní realizaci byla role obsazena skutečným televizním hlasatelem, kterého diváci znali a viděli denně vystupovat na obrazovce při čtení televizních novin, tedy v televizním realu. Představme si totéž na divadle! Tam bychom vnímali vystoupení téhož hlasatele na-

prosto iluzivně: byl by to televizní hlasatel hrající televizního hlasatele, nikoliv tedy sama sebe. V televizi byl tímto způsobem vzbuzen v podstatě dráždivý dojem, jako by se to všechno možná odehrávalo právě teď, jako by hlasatel hlásil skutečné přistání skutečných UFO. Stalo se dokonce, že to někteří diváci — alespoň v momentě, kdy hlasatel vystoupil — vzali jako skutečnost. Každopádně bylo v tu chvíli dosaženo nejvyššího možného kontaktu s divákem za celou hru.

Podobné ztotožnění iluze s realitou je možné jen v tom sdělovacím prostředku, který má v sobě možnost časové i prostorové autenticity. Ztotožnit mystifikačně iluzi s realitou můžeme jen v tom informačním médiu, které zná autentické a simultánní pořady. K takovému ztotožnění došlo v rozhlase při oné slavné mystifikaci Orsona Wellesse v říjnu r. 1938 při jeho adaptaci Války světů od H. G. Wellse, kterou vysílala newyorská stanice a po níž došlo k panice, k útěku z měst a dokonce k sebevraždám, protože část posluchačů uvěřila, že jde o skutečný vpád Marfanů na Zemi.

Mluvíme už ovšem o dvojí autenticitě: o autenticitě ryzí a fiktivní, tak jako jsme mluvili o autenticitě časové a prostorové. Dostáváme tedy čtyři základní kategorie, které je možno spojovat a propojovat. I časová a prostorová autenticita mohou existovat ve své ryzí nebo fiktivní podobě. Hovory H, jak jsme už připomněli, se jenom chovají jako časově autentické, jejich časová autenticita je fiktivní. Televizní hlasatel v Konci Velké epochy se tvářil, jako by hlásil skutečnou událost, jednu z těch, jež denně hlásil. Ve skutečnosti šlo ovšem o záměnu jeho reálného vystupování na obrazovce s rolí, o fiktivní autenticitu.

K základním estetickým kategoriím televize patří trend k obojímu typu autenticity najednou a zároveň.

### 3

Jestliže je autenticita — obecně vzato — tím nezákladnějším rysem televize, musí se také uplatňovat v jejích jednotlivých výrazových prostředcích, musí je všechny ovládat. Je tomu skutečně tak?

Mac Luhan ve své knize, dnes už klasické, *Understanding Media*, odlišuje sdělovací kanály na média „horká“ a „studená“. Horké médium je to, které je bohaté na detaily a obrací se k jednomu smyslu, ovládá jej a přes něj útočí na psychonervovou soustavu člověka. Studené médium je na detaily chudé a obrací se k více smyslům, jeho agresivita je jakoby rozprostřena. Mezi horká média počítá Luhan rozhlas nebo tisk, mezi studená média televizi. Snaží se dokázat, že televizní signál ponechává v podstatě člověka chladným (jedním z jeho příkladů je právě „televizní přenos“ zavraždění Lee Oswalda Jackem Rubym).

Nesmíme zapomenout na důležitou okolnost, jíž je spojitost informace s událostí. Mezi událostí a informací dochází ke vztahu, tak jako mezi informací a tím, kdo ji vnímá. Jednu událost nelze vytrhnout z druhé. Zavraždění Lee Oswalda je neodmyslitelné od informačního stínu události, která mu předcházela, tj. od zavraždění J. F. Kennedyho. Obyvatelstvo Spojených států přijalo tehdy ve své většině informaci označující Oswalda za presidentova vraha a druhá vražda byla již utlumena předcházejícím šokem z případu mnohem většího. Nehledíc k tomu, že tu jde o zásadní

nepochopení takového psychologického davového afektu, jakým je Luhanovo „vzrušení“. Pro diváky americké televize Oswaldova smrt spíše pointovala případ prezidentův, který Ameriku vzrušil jaksepatří. Informace byla přijata spíše jako naplnění hesla: oko za oko, zub za zub. Vzrušivý afekt má událost, která děj otvírá, nikoli ta, která ho uzavírá.

Ale vraťme se k Luhanovu dělení. Není pravda, že například rozhlas (jako horké médium) se obrací k jednomu smyslu. Ostatní smysly, i když vnímáme především sluchem, nespí, ale jsou stejně tak zapojeny, dokonce mnohem tvořivějším způsobem nežli při sledování informačního signálu, který se přímo obrací například i ke zraku. A stejně je tomu s druhou charakteristikou. Televize není médium chudé na detaily; právě naopak: jedním z vyjadřovacích prostředků televize, daných už rozměrem obrazovky, je právě detail.

Základní funkce televize je podobná funkci dalekohledu. Jejím smyslem je přiblížit na dosah ruky to, co je člověku vzdálené. Je to sdělovací prostředek, který dělá z makrokosmu mikrokosmos.

Jde ovšem především o psychologický a filosofický smysl detailu. Každý detail funguje v očích diváka jako známá v rovníci, k níž hledáme neznámou; detail má trend k tomu, aby ke skryté neznámé ukazoval. Z detailu usuzujeme na celek, který není vidět. Z toho vyplývá, že detail má — estetiky vzato — sám v sobě dramatické napětí. Jinými slovy: detail je část *autenticity*, při čemž celek je zamlčen.

Ale je ještě jiný vztah detailu k autenticitě, nikoli již k autenticitě skutečnosti, ale k autenticitě našeho vnímání. Vnímáme a myslíme totiž právě v detailech. Takové je třeba naše každodenní programování. Představme si před sebou cestu do zaměstnání: dveře, schodiště, výseč ulice, refýž, vchod, rohožka, židle... Nejsme schopni vidět svůj život v celcích; tam, kde se domníváme vidět celky, máme před sebou jenom abstraktní soudy, naše vnímání se rozpadá ustavičně na detailní vjemy; stejnou kvalitu má i naše paměť. Naše vnímání je svou podstatou diskontinuitní a kontinuitu mu dávají buď návyky a stereotypy nebo smysl těchto detailních vjemů, jímž je vždy ostatně zase jenom jiný detail nebo řada detailů. Tak jako smyslem cesty, z níž vnímáme jen ony detaily, je vykonání a realizace, dejme tomu, pracovního detailu. Naše životní kontinuum tvoří to, pro co věc děláme, to, pro co pracujeme, tak jako kontinuum příběhu tvoří jeho poslední detail, jeho pointa.

Televize vidí svět podobně jako my, a taky ho tak ukazuje. Nevidí ho ani v časovém celku jako výtvarné dílo a nevidí ho v odvíjejícím se celku vizuálním jako divadlo. Vidí ho tak jako film, pro nějž je detail už od dob Griffithových základním a definujícím vyjadřovacím prostředkem.

A přece se vlastnosti filmového a televizního detailu od sebe výrazně liší! A to právě ve vztahu detailu k autenticitě skutečnosti. Televizní detail, detail na obrazovce, odpovídá téměř beze zbytku detailu ve skutečnosti. Natočíme-li pro televizi detail ruky, je zhruba stejně tak velký jako ruka, když ji přiložíme na obrazovku. Filmový detail je zvětšenina. Je to neautentická nadsázka, hyperbola.

Nesmíme ovšem zapomenout, že to všechno platí ze stanoviska diváka. Zhruba ve dvacáté řadě vidí (podle filmových teoretiků) divák filmové plátno asi jako obrazovku, když ji sleduje ze dvou, tří kroků. Touto vzdá-

leností se dá obraz samozřejmě vyrovnat. Ale to je parametr klasického plátna. Plátno panoramatické (70 mm) a cinemaskopické má parametry jiné. A není náhoda, že právě v době rozmachu televize se film bránil a brání zvětšováním plátna. Vlastností výpravných velkofilmů jsou například veliké davové scény bitev. Je tu zřejmá snaha obklopit diváka obrazovou plochou, umístit ho, obrazně řečeno, kamsi doprostřed děje a obrazu, co nejvíc ho zmenšit, ohromit velikostí vizuálního zážitku.

Esteticky vzato, je tu ve vývoji dnešního filmu pod vlivem konkurenčního boje s televizí zcela zřejmá orientace na celky. Je to způsobeno tím, čeho si film (ačkoliv detail je jeho vynálezem) musel v boji o existenci povšimnout. Televize je (možná prozatím — ale všechny naše soudy mají časově relativní platnost) neschopná ve větší míře pracovat s celky. Zhruba řečeno: v televizi nedává celek dostatek smysluplných informací, jeho schopnost sdělit informace je mizivá (v důsledku velikosti obrazovky), v televizi je celek neautentický.

Detail na širokém cinemaskopickém plátně, vytvořeném pro působivost celků, vypadá makabrózně, neskutečně, neautenticky. Kdybychom dnes natočili pro moderní plátno klasické Dellucovy scénáře, dostali bychom skoro úděsný hororový obraz: jsou složeny ze samých detailů. Když si tyto scénáře představíme na televizní obrazovce, dostaneme zhruba autentický dokument o skutečnosti, jehož detaily tvoří kontinuitu lyrikou asociačního spojení.

Film už není uzpůsoben pro vyjadřování detailem. Všimněme si, kolik detailů je v širokouhlém filmu typu Kleopatry nebo Mostu u Remagenu! A kolik jich bývalo v klasických filmech klasického formátu! To všechno se děje proto, že i naše vnímání autenticity světa je velice relativní. Dokonce formy našeho vnímání se ustavičně proměňují. Proč? Především v důsledku moderních sdělovacích prostředků.

Celek v televizi nespĺňuje základní funkci televize: přibližovat svět, zprostředkovávat jej a tvořit z makrokosmu mikrokosmos. Ale jsou ovšem ještě jiné důvody, proč je televize tolik v zajetí detailu a proč se o něj opírá její estetika.

#### 4

Autenticita se samozřejmě nekryje s pojmem pravdivosti a pravdy. Ne každý autentický projev je pravdivý. I když ovšem pravda může být v autenticitě skryta a zašifrována. Příkladů této šifrující autenticity je řada. Jsou to dejme tomu obecné, objektivistické reflexe dramatických postav, které nicméně vypovídají o subjektivitě postavy. Stačí položit si nad reflexí otázku jejího motivu. Uvedme příklad z televize: historizující myšlenka hlavní postavy Barometru o „příliš neklidném a proměnlivém počasí v Čechách“ má jistou objektivní sociologickou platnost. Má však ve struktuře příběhu i význam esteticko-dramatický. Tou větou se blýskne starý knihař ve vlaku, a jak zjistíme z dalšího kontextu, dostává pak tato věta významy další a další: postava utěšuje svůj vlastní osud odkazem na osudy obecné apod.

Toto všechno platí pro jakýkoliv dramatický text, ale televizní specifikum je takové povahy, že tyto obecné významy potlačuje a odhaluje

významy subjektivní. Odhalení této subjektivní významů způsobuje především prostředím příjmu televizní informace. Lidský domov je od podlahy ke stropu plný subjektivní a osobních lidských vztahů a není dobrým přístavištěm pro obecnost, naopak je nad jiné nadán schopností subjektivizace.

Jiný takový činitel je detail, který v sobě nese opět další a další trend subjektivní.

Jiným příkladem šifrující autenticity jsou obecnosti, vypočtené na určité subjektivní reakci. Projevy člověka mají velmi často substituční charakter. Člověk pronáší své názory nejen proto, aby je hlásal a přesvědčoval o nich, nýbrž i proto, aby vyvolal žádanou reakci. Subjektivní reakce je cílem a reflexe prostředkem. Postava hovoří tak, aby se líbila nebo aby, řečeno s Camusem, vyvolala „křik plný záští“. Leč ani v těchto případech není autenticita totožná s pravdou. Postava ony názory prostě nemá.

Nepokládejme proto autenticitu v žádném případě a v žádném žánru za umělecký cíl. Ten leží v dramatickém textu, tj. v textu založeném svou kvalitou na dramatickém napětí, jinde než v autenticitě. Příkladem by se našla opět dlouhá řada. Uveďme jeden, z Čechovových Tří sester. Tuzenbach, milující Irenu, ale Irenou nemilovaný, má souboj se Soleným. Irena neví, že Tuzenbach odchází na souboj, a Tuzenbach ví, že bude zabit. Loučí se s Irenou navždycky, ví, že Irena už nebude mít čas dokázat to, co chce zoufale dokázat: milovat Tuzenbacha. Tuzenbach jí nechce říci, že je to loučení navždycky, právě proto, že ji miluje. Nemluví tedy o loučení, nedává jí sbohem, ale sbohem je v každé jeho větě. Když mluví o „hloupostech, které dostávají někdy znenadání smysl“, když mluví o „jedlích, klenech a břízách, které se na něho zvědavě dívají“, když mluví o „uschlém stromu, ve kterém šumí vítr“, když upozorňuje Irenu důtklivě na „papíry, které mu dala a které leží u něho na stole pod kalamářem“. To, co říká, je autentické. To, co je skryté, je pravda. Autentický text sám o sobě dává pouze oznamovací, deskriptivní význam. Význam skutečný, pravdivý, dostává teprve ve chvíli, kdy je nahlížen očima zatajeného faktu: že Tuzenbach jde na smrt. Napětí mezi autenticitou a pravdou může být taky napětím mezi vysloveným a nevysloveným, neboli je samo o sobě základním zdrojem dramatickosti textu. Napětí je vedeno v rovnici, již tvoří jakási hra s informací. Každá estetika příběhu na takové hře spočívá.

Dramatické pak je vůbec v podstatě jen to, co je zamlčeno, vyslovením pravdy drama končí. Vrcholem každého dramatického příběhu je jeho anagnorize, odhalovací moment, v němž se informace sama od sebe a v sobě dešifruje. Děje se to v okamžiku, kdy z informace mizí ta entropie, ten „šum“, který si informace z esteticko-dramatických důvodů sama klade. To je ono místo, kde mladý Werle nalézá důvody, pro které sdělil malé Hedvice pravdu, to je ono místo, kde jedna z hrdinek Podzimní zahrady Hellmanové seznamuje diváky s tím, že má rakovinu, kterýžto fakt rázem vrhá jiné světlo na všechno, co postava udělala. Jsou to všechna ta místa dramatu, kde psychologické odhalení nahrazuje klasické odhalení fabulační, to místo, kde Shakespeareovi klasičtí sourozenci poznávají, že jsou bratr a sestra. Trend dramatického textu je takové povahy, že vyjevuje svou pravdu z autenticity jenom velmi nesnadno, a čím nesnadněji to dělá, tím



je příběh dramatictější. Pravda klade odpor, prostě řečeno, a k ní, nikoliv k autenticitě příběh míří.

V televizi vyznívají scény anagnorize vždycky svou podstatou nápadně jemněji, měkčeji nežli v příběhu divadelním. Je to způsobeno tou skutečností, že má mnohem větší odhalovací tendence. Podle zákona o nepřímé úměře má taky mnohem menší schopnosti skrýt pravdu. Přímým důsledkem toho pak je, že televizní informace se pohybuje ustavičně na pokraji odhalení, je, učene řečeno, ve stavu jakési permanentní anagnorize. Televizní scénáře a televizní inscenace nemají nikdy onen šokující, radikální a brutální zvrat, jakým se odjakživa vyznačují silná divadelní dramata. „Odhalovací scéna“ je v televizní inscenaci jakoby rozprostřena po celé ploše scénáře a inscenace. Klasickým příkladem toho jsou právě texty Paddy Chayefského. Příčina chování dcery k matce (ve hře Matka) není odhalena v jediné závěrečné scéně, ale roste obraz po obrazu, od detailu k detailu, od gesta ke gestu, od reminiscence k reminiscenci – z hlediska diváka pak: od stále silicího podezření k jistotě.

## 5

Pravda pochopitelně autenticitu nerozrušuje, i pravda totiž bývá vyslovena po výtce autenticky, alespoň v televizi, přesněji řečeno, v dobré televizi. Pravda je prostě jen jakási vyšší autenticita, autenticita, za kterou už není nic skryto, chcete-li to vyjádřit filosoficky, je to autenticita „an sich“ nebo to, co bývá ve fenomenologii označováno termínem „dasein“.

Autenticitu rozrušují a rozkládají jiné okolnosti a jiné prvky. Ve chvíli, kdy se člověk objeví na obrazovce, stává se tím, čím je postava ve hře, i když tu vystupuje třeba jen v interviewu, v rozhovoru nebo se samostatným projevem. Obdélník obrazovky je vnímán jako jakási teatrum či spectaculum mundi, jako jakási miniaturní aréna v domácnosti.

Vzniká z toho jistý zvláštní komplex. Tento komplex se objevuje ostatně vždycky a všude tam, kde se vytváří vztah: děj – pozorování. Teatralizační komplex vzniká při jakékoliv události, kterou lidé pozorují, při pouličním incidentu chuligánů stejně jako při autohavárii, všude tam, kde pozorující lidé nevstupují angažovaně do děje, aby ho ovlivnili, změnili nebo v něm prostě hráli nějakou roli. Člověk má vůbec na vybranou jenom dvě alternativy: alternativu angažovaného účastníka nebo diváka.

Je logické, že televizní pořad, byť vypadal a působil sebeautentičtěji, nemůže být divájcím se člověkem ovlivněn, třebaže ho ovšem divák může komentovat.

Tato nevariabilnost signálu a informace (na rozdíl např. od alternujícího kinoautomatu), tato nereaktivita je samozřejmě prvek, který autenticitu rozkládá, a to zcela nutně. Neboť absolutní autenticita je ovšem jen v realitě života, který žiji spolu, který svým životem a svými zásahy determinují.

Jiným faktorem působícím na autenticitu rozkladně je komplex, který nazýváme reprezentačním. Zatímco v prvním případě byl zdrojem rozkladu divák, v tomto případě je pramenem destrukce ten, kdo v televizi „vystupuje“. Ve chvíli, kdy člověk ví, že je na něho namířena kamera s mikrofonem, mluví pro kameru a pro mikrofon. Snaží se podat nikoliv

svůj autentický obraz, ale obraz ideální. Všechny zkušenosti ukazují, že tomu zdaleka tak není v rozhlase, kde možnost autenticity vlastně a priori neexistuje, neboť hlas je faktor napůl anonymní.

Člověk před kamerou se snaží především skrýt svou osobní autenticitu. Nejenom velký český herec, jehož výrok tu citujeme, ale každý člověk ví, že „kamera je zlá, velice zlá“, že má zvláštní hyperbolizující schopnosti odhalit jako mikroskop vlastnosti a popudy nedosti zašifrované a skryté. Vědomí kamery vyvolává nesmírně silný obranný reflex, který vede k aktivní stylizaci a ta má řadu forem. Ta nejobvyklejší je tendence nerealizovat sebe, ale to, co reprezentujeme nebo co bychom rádi reprezentovali, popřípadě v jaké reprezentaci bychom chtěli v daný moment být viděni. Velice příznačná je v tomto směru integrační nebo aglomerační tendence. Člověk před kamerou se snaží potlačit osobní rysy a skrýt se v příslušnosti ke skupinovým celkům: vystupovat a realizovat se jako pracovník určitého oboru, povolání, národa, stavu, vrstvy, generace, v každém případě pak „vypadat lépe“, rozuměj, lépe než autenticky, a to podle daných a platných měřítek. Jinými slovy, člověk před kamerou vyvíjí tendenci dezindividualizovat se.

S touto dezindividualizací začíná také rozklad autenticity. A protože působivost televize je na autenticitě založena, začíná tam také všude rozrušení, destrukce vlivu televizního média. Rozklad autenticity začíná samozřejmě taky všude tam, kde se člověk neztotožňuje se svým projevem, všude tam, kde dochází ke schizofrenii projevu, tj. k rozporu mezi osobností a informací, kterou sděluje.

V televizi dochází nezbytně a zákonitě například k tomu, že divák ztotožňuje hlasatelův text s hlasatelovou osobností, neboť hlasatel tu vystupuje jako konkrétní postava, s tváří, hlasem, jménem a s autentickými vizuálními rysy, s autentickou dikcí, s řadou faktorů, které mají povahu possessivní, jsou výrazem určitých vlastností charakteru a temperamentu, prostě znaků individuální lidské psychologie. Opět zcela jinak je tomu v rozhlase, kde hlasatel propůjčuje textu jenom svůj hlas, při čemž autenticita tváře je skryta. Proto se stalo, že ve Francii po studentských demonstracích odešla část hlasatelů z televize, aby nemusela číst gaullistické informace o událostech. V rozhlase jim reprodukce stejných informací vůbec nevadila a svůj hlas jim propůjčili. Cítili velmi dobře, že hlas není osobnost a že rozhlas nemá zdaleka ten charakter autenticity, který má televize.

S otázkou autenticity, kterou jsme analyzovali z několika různých hledisek, souvisí ovšem také otázka kontaktu. Skutečný kontakt existuje jenom na frekvenci autenticity. Toliko mezi autenticitou projevu a vnímání může dojít ke spojení, ať už je výsledkem přitakání nebo odporování. Mezi dvěma autocensurami, mezi dvojí informační clonou ke spojení dojít nemůže. Masky k masce nehovoří — leč v zástupné podobě hry. V tom je ostatně pradávňý magický význam masky, jak jej objevil Lévi-Strauss: maska dezindividualizuje a tedy dezautentizuje člověka jako osobnost. Můžeme jen dodat, že je taky zdrojem každé stylizace. Stylizace je pak odedávna bariérou jinak přirozené tendence mezilidské komunikace, v podstatě tedy touhy dát sebe sama poznat tomu druhému.

Jedním ze základních principů, jimiž se odlišují informační žánry, je, jak jsme už řekli, čas. Existuje v různých podobách: jako čas vzniku díla, jako čas děje, v němž se dílo odehrává, jako čas realizace a jako čas příjmu.

V různých dramatických oblastech hraje čas různou úlohu. Je například různý čas stárnutí. Obecně se dá říci, že text divadelní hry stárne méně nežli její inscenace. V atributech inscenačního slohu je totiž mnohem více autenticity nežli v atributech textu. Divadelní text vůbec, jak už jsme se také jednou zmínili, má tu vlastnost, že se neváže ani tak ke konkrétnímu času svého děje, jako k iluzivnímu času divadla samého, k tomu, co nazýváme divadelní bezčasí.

Je tomu skutečně tak, divadelní dialog není dialogem autentickým. Banální, extrémní příklad, Shakespearův Hamlet. Jeho vyslovení strachu před smrtí není vyslovením autentickým:

*To vědomí z nás dělá řady sket  
a proto činy veliké i vážné  
se náhle vymknou ze svých přímých drah  
a ztratí jména skutků...*

(Překlad Bohumila Štěpánka)

Vezměme však příklad „hovorovější“ hry, Čechovovy Tři sestry. Čechovovy hry jsou psány důsledně v konkrétním čase a médiem tohoto času bývají také sociologicky dešifrovány. Tři sestry se odehrávají v Rusku r. 1901; znak času z nich nelze vyškrtnout, protože by dílo bylo ochuzeno o několik esteticko-dramatických půvabů. Pokud jde o vedlejší atributy, Čechov (na rozdíl od Shakespeara) výslovně předpisuje, abychom po zvednutí opony viděli Mášu v dlouhých a jednoduchých šatech, s kloboukem na kolenou a Olgu v uniformě profesorky dívčího gymnasia, což všechno reprezentuje nezaměnitelné atributy dobové módy, které mohou samozřejmě dostat časové aktualizací významy při cirkulaci módních linií.

Ale jak vypadá řeč těchto po výtce autentických postav?

Olga hovoří například takto:

„Hudba vyhrává tak zvesela! Tak šťastně, slyšíte? A chce se žít! Ó Bože můj, uteče čas, i my odejdeme a uděláme místo těm po nás...“

Dejme tomu, že nejde o ryzi dialog, že jde o monolog, který ovšem tím víc dezautentizuje sám fakt textu, neboť nahlas přeče monology nepronášíme.

Ale vezměme příklad jiný, čistý dialog, z rozhovoru Andreje s Natašou:

„Ó mládí, kouzelné, čisté mládí! Má milá, sladká, neplačte!... Ó, proč jsem se do vás zamiloval a kdy, kdy jsem se zamiloval, nevím, sám sobě nerozumím.“ (Překlad Ladislava Fikara.)

Dozajista nejde o autenticitu hovorové řeči, jde o jazyk svou podstatou emfatický. Jeho skladba je v zásadě skladbou psané řeči. Když čteme historickou korespondenci, dejme tomu korespondenci mezi George Sandovou a Chopinem, vidíme zřetelně, že se takové věty psaly, v dialogu psaného slova. Nuže — na divadle tato emfatická syntax vyznívá docela přirozeně, protože zní v nereálném, neautentickém a magickém prostoru, který sám

o sobě je metaforou. Vzniká jakýsi činoherní recitativ, jakási činoherní árie, nejde tu o funkci reálného, autentického dialogu.

V televizi (stejně jako ve filmu) působí takováto skladba v každém případě cize, třebaže divadelní hry bývají filmově a televizně přepisovány — včetně takového divadelního jazyka. V tomto případě jde však o zcela zřejmé zcizení žánru, který se neobejde bez posunutí významů.

Prvním takovým významovým posunem je apriorní historicita děje. Hamlet, Richard III. i Romeo a Julie obstojí v blankversech ve filmu v dimenzích historické látky, v níž je styčná plocha s dnešní autenticitou jazyka samozřejmě mimo oblast porovnání. Nebylo by naprosto možné napsat filmový nebo televizní scénář v blankversech — ze současnosti, paradox takového postupu bije do očí.

Jiný možný významový posun je psychologické kvality. V Menzlově filmovém přepisu Vančurova Rozmarného léta zůstal zachován Vančurův jazyk se vším kouzlem, s instrumentály umístěnými tam, kde autentická řeč užívá zpravidla nominativů, s větší mírou citoslovcí, než obsahuje jazyk hovorový. Ale je tu markantní rozdíl: to, co je ve Vančurově próze atributem autorského stylu, stává se v příběhu tradovaném pouze dialogem, atributem postav. Řeč postav je tím ozvláštněna na úroveň autenticity známé ze života, neboť i v životě za jistých okolností jistí lidé takovouto syntaxí mluví: když to vyjadřuje „nadhled“ postavy, když tím chce postava provokovat... Ve filmovém, tj. v dialogickém pojetí příběhu se zachováním této „nadnesené“ mluvy všechny postavy a priori intelektualizují. Jinak řečeno autentizují se do jiné významové roviny.

V případě historické látky se divadelní jazyk Shakespearův autentizuje historicky: v autentické dimenzi filmu nebo televizi vzniká dojem, jako by postavy na královském dvoře v onom bližším neurčeném středověku takto mluvily.

Svět televize a filmu je světem autenticity a tento svět si podrobuje všechno, co do jeho oblasti přichází z jiné ekliptiky. Nemůže-li jinak, významově deformuje cizí postupy a styly ke svému vlastnímu obrazu.

## 7

Podle zpráv, které máme, „pojala antická divadla až 80 tisíc občanů“. Diderot v roce 1757 napsal knihu nazvanou zkráceně Druhá rozprava; nařká v ní nad tím, že „veřejná divadla takového rozsahu už neexistují“. A pak praví doslova: „Jaký rozdíl mezi zábavou stanovenou na určitý den od tolika do tolika v tmavém a malém sále, pořádanou pro několik stovek lidí — a mezi divadlem, které připoutává pozornost celého národa v jeho slavnostních okamžicích.“ Samozřejmě z toho nevyplývá, že v takových sálech nemohlo mít svůj zrod nové umění, neoficiální, hledající jak nový výraz, tak nové obecnost. Zpravidla právě v takovýchto poměrech každá avantgarda vznikala. Ale Diderot stejně jako J. J. Rousseau snili o „divadle lidu“.

„Maje za úkol proměnit tvář dramatického umění, nežádal bych nic jiného než velmi rozlehlé divadlo... rozčleněné tak, aby divák viděl všechno, co se děje... V našich divadlech nic podobného nezařídíme?... Čekáme zatím na geniálního autora, který by dokázal sloučit pantomimu se slovem,

do scény mluvené vložil scénu němou, těžit ze spojení obou scén a především z postupného přibližování chvíle, kdy by obě splynuly...“

Konkrétním cílem těchto snů byla obnova antických amfiteátrů, jistě, ale to samo byl jen prostředek pro vytvoření jakéhosi divadelního Martova pole, prostoru, v němž by v jediný okamžik „veliké množství lidu“ bylo účastno představení. Výbor veřejného blaha vydal dokonce Chartu takového divadla. V 19. století přišli s podobným projektem Emil Zola, Romain Rolland a Anatole France. Ale v praxi se nic takového neuskutečnilo, především proto, že chyběla zesilovací technika a optika, která by umožňovala taková představení sledovat. A té by bylo při realizaci tohoto projektu zapotřebí, neboť takový amfiteátr by se velikostí nutně rovnal největším sportovním stadiónům světa a vzdálenost od „jeviště“ k hledišti by byla asi obdobná vzdálenosti mezi hrací plochou a tribunami. „Divadlo lidu“ zůstalo utopií. Zůstalo jí proto, že, paradoxně vzato, nebyli ti, kdo o něm snili, dost velkými fantasty. Představovali si divadlo, do kterého takové obrovské davy přijdou. Neuměli si ovšem představit divadlo, které naopak přijde samo za svými diváky. Neuměli si představit „divadlo lidu“ v pokoji činžovního domu. Tento dávný sen uskutečnila televize prostřednictvím signálu na dálku a pomocí zesilovací zvukové techniky a optiky. V takovémto prostředí příjmu se ovšem naprosto radikálně mění estetické parametry pro příjem informace. Jsou dány sociologickým profilem lidského domova.

Prostředí, v němž je informace přijímána, rozhodujícím způsobem ovlivňuje samu formu informace. Informace sdělovaná není nikdy a nikde totožná s informací přijímanou. Lidský mozek není ani tabula rasa ani hmota pro prostý otisk informace. Nebere sdělovanou informaci jako hotovou syntézu, ale jako tézi, z níž teprve srážkou se stavem lidské mysli vzniká výsledek. Moderní sdělovací prostředek vychází ze syntézy, kterou chce vyvolat, a hledá to, co by ji vyvolalo.

Moderní sdělovací prostředek není hlasatelem myšlenek, ale tím, co je pomáhá v lidských myslích tvořit. Je vůbec velký rozdíl mezi myšlenkou, kterou jsme přijali, a myšlenkou, k níž jsme došli sami nebo o níž si myslíme, že je naše.

Moderní propaganda, vycházející z teorie informace, ví dobře, že je rozdíl, přijímáme-li informaci (v nejobecnějším smyslu toho slova) ve velké či malé aglomeraci, neboť sociologický zákon integrace působí tak silně, že týž člověk ve velké skupině nebo doma — jsou vlastně dva rozdílní lidé.

Obecenstvo kina či divadla tvoří skupinu n á h o d n o u (viceméně, i když přihlídneme k tomu, že sám výběr představení tvoří jistý společný jmenovatel obecenstva). Domov a domácnost představují skupinu l o g i c k o u. Znamená to, že obecenstvo kina a divadla je skupina bez jakýchkoliv vnitřních vztahů, obecenstvo domova je naopak skupina se vztahy zvláště silnými. Markantní rozdíl kvantitativní, miniaturní skupina domova totiž, je pak další činitel, který charakterizuje televizního diváka. Je v krajní míře i n d i v i d u a l i z o v á n, zbaven (až na výjimečné okamžiky, v nichž se tvoří hluboké kolektivní vědomí) skoro všech davových komplexů. Kromě toho je ve značném měřítku zbaven sociální oportunitity, která charakterizuje nutně život člověka v jakémkoliv kolektivu, pracovním, rekreačním atd. Je mnohem méně stylizován, má mnohem méně svědků

svého chování, je v prostředí, kde se realizuje ze všech prostředí nejvíc takový, jaký je. V prostředí svého domova je také „svým vlastním pánem“, televizor je zpravidla jeho majetek, televizní informace vychází doslova z jednoho kusu jeho nábytku. Žádný z komplexů, které jsme už vyjmenovali, mu nebrání, aby nerealizoval i svoje komentáře k informaci. Zpravidla neopouští uprostřed děje divadlo nebo kino, neboť tomu brání společenské ohledy a takové chování má charakter bezmála provokační. Žádný z těchto ohledů divákovi však nezabraňuje, aby svůj televizor nevypnul; divák to dělá dokonce uprostřed televizní informace naprosto běžně.

Jde však rovněž o charakter autenticity, do níž informace vstupuje, jde o autenticitu prostředí, v němž je informace přijímána. Zhruba řečeno, rozdíl mezi autenticitou divadla a kina na jedné a autenticitou domova na druhé straně je takový, jako je rozdíl mezi autenticitou uměloou a skutečnou. Divadlo a kino je prostředí připravené a uzpůsobené k příjmu informace (řekněme estetické): světla zhasnou, osvětlí se jeviště nebo plátno. Prostředí televizního příjmu je prostředí, které nebylo určeno pro příjem informace, je to prostředí, které splňuje především řadu jiných funkcí, funkcí mnohem autentičtějších. Zatímco v divadle a v kině je všechno uzpůsobeno pro příjem iluze, v domácnosti k němu není uzpůsobeno nic. V důsledku toho je to prostředí s mnohem větší entropií, s řadou fungujících reálných šumů, které se televize snaží „přehlušit“. Celková atmosféra domova a domácnosti má tedy rozhodný antiiluzivní charakter. Televizní dílo přichází mezi hrnky od kávy, prádlo na správkou, mezi dětské pleny a prochází filtrací naprosto konkrétních věcí a dějů. V tomto prostředí si lidé vidí do života i do talíře. Na rozdíl od umělého, iluzivního prostředí divadla a kina jsou diváci televize pochopitelně nadáni mnohem větší dávkou s k e p s e k informaci, která se jim nabízí a podává. To, čemu uvěří divák v iluzivním prostředí uprostřed jiných diváků, tomu ještě nutně neuvěří v takovémto autentickém prostředí, kde jsou informace ustavičně konfrontovány s utilitaritou těch nejosobnějších zájmů. V autentickém prostředí domova se lidé vidí na vzdálenost kroku, vidí se v detailech. A tak i detail jako vyjadřovací prostředek, má tady naprosto adekvátní funkci. Prostředí domova je opakem i protikladem jakéhokoliv makrokosmu, je to prostředí svým zásadním charakterem mikroskopické, a přichází-li do něho makrokosmos (ať v historické, sociální či jiné podobě), musí se přiblížit divákovi na dosah ruky, musí si dát pohlédnout do tváře. Chová-li se příliš makroskopicky, divák jej smaže vypnutím televizoru.

Prostředí domácnosti působí tímto způsobem ovšem ve vztahu k televizní informaci, nikoli však už k informacím jiného druhu, především k informacím tiskovým. Člověk může docela dobře číst doma v tisku nebo v knize obecnosti, ale nesnáší je na obrazovce. Na obrazovce je vnímá neoddělitelně od člověka, postavy, komentátora, který je traduje.

Tento rozdíl je způsoben tím, že tištěné slovo je samoznak, kód, který může existovat a působit sám o sobě, je to abstraktum a jako takové je rovněž vnímáno. Jakmile je toto slovo vloženo do konkrétních úst konkrétní postavy, postavy s určitou tváří a dikcí, má individualizační trend. Je v rozporu s individualitou a konkrétností postavy či osobnosti, a aby se tento rozpor vyrovnal, musí být i toto abstraktum okamžitě individualizováno a personalizováno. Na veřejném shromáždění

nemusí být projev člověka osobní; v televizi, kde je mluvčímu vidět do tváře, z níž chtěnechtě unikají osobní rysy, takový být musí. Jinak se televizní informace (opět v onom nejobecnějším smyslu slova) míjí účinkem. V televizi má naději jenom ta informace a jenom ten projev, který je osobní. Příklad za všechny: John Bird, který v BBC nemilosrdně napadal Harolda Wilsona, bývalého ministerského předsedu Jehojiho Veličenstva. Imitoval ho, karikoval ho, zdůrazňoval jeho osobní rysy, samozřejmě ty komické, neboť Bird je komik. Prokazoval Wilsonovi ať úmyslně či neúmyslně velikou službu. Když předstoupil před kamery BBC sám Wilson, visela právě na těchto zvýrazněných rysech ta nit, která vedla od něho k britským divákům sledujícím doma na obrazovkách Wilsonův projev. Bird pomohl divákům tyto rysy (Wilsonem projevované bezděčně) objevit tím, že je hyperbolizoval.

Je to spekulativní úvaha, ale dá se říci, že kdyby Adolf Hitler užíval televize ke svým vystoupením a vystupoval v ní tak, jako vystupoval v rozhlase a na veřejných shromážděních, propadl by. Ten mysteriózní, křičící hlas by neměl nejmenší naději v lidském domově, nehledíc na to, co by v Hitlerově tváři odhalily kamery (tak jako odhalily prázdnou megalomanií Mussoliniho ty, jejichž záběrů užil Romm v Obyčejném fašismu).

## 8

Dějiny televize jsou krátké, trvají zhruba čtvrt století. Pokusili jsme se postihnout některé zákonitosti, které se nám objevují v dosavadní televizní praxi. Je zřejmé, že i za tuto poměrně krátkou dobu trvání stala se televize sdělovacím prostředkem č. 1, že se stala médiem, které má kvantitativně největší dopad na život člověka ze všech informačních médií. Zabírá v životě člověka nepochybně více času nežli četba tisku nebo poslech rozhlasu, který se pomalu, ale jistě stává zvukovou kulisou života, bez níž by asi vzniklo jisté akustické prázdno, ale která je vnímána jaksí jenom napůl, s polozapojenými smysly. Estetický vliv televize je nesrovnatelně větší, nežli je vliv divadla nebo kina. Zdá se, že mezi informačními kanály bude televize na nedohlednou dobu zdůrazněna všude na světě.

Nedomníváme se, že vliv televize, jak se delší dobu vyznávalo, působí ve směru obecné standardizace hodnot. Zasáhla třeba esteticky vrstvy dosud vůbec nijak v podstatě esteticky nezasazené. Nemá smyslu otázka, kterou estetické často kladou: není-li nakonec lepší estetická prázdnota a vacuum (které si často naivně představujeme v jakési sličné folkloristické podobě) nežli průměrný standard hodnot, které televize dává.

Moderní sdělovací prostředky nevznikly jenom jako technický objev. Rozvoj moderních sdělovacích prostředků souvisí jednoznačně s populační explozí našeho věku. Bez nich by asi tuto populační explozi v moderních masových aglomeracích nebylo možno vůbec ovládat. Bez nich by civilizace nedržela pohromadě a rozpadla by se. Moderní sociologie ovšem dobře ví, že populační exploze vede zároveň k stále větší a větší sociální disperzi, k členění demografických celků. Nevede k tomu ovšem populační exploze sama o sobě, k tomuto členění a rozrůzňování dochází pod vlivem dvou činitelů: všude tam, kde populační exploze vede ke zvyšování životního standardu po hmotné i psychické stránce.

Tkví v podstatě televize, že má bytostný trend k individualizaci člověka, že je to atom, jehož jádrem je lidské individuum. Všude tam, kde televize chce a bude chtít působit, bude tlačeno pouhým faktem své funkce, svého cíle a poslání k této individualizaci. Jediný standardní televizní program je už všude ve světě spíš jen rozvojovou anomálií. Počet volitelných programů pochopitelně stále poroste a před televizí v celém světě bude stát otázka, podle jakého klíče rozdělovat programy a kanály. Televize, jako každá rozvíjející se věc, bude se diferencovat tak, jako se už v celém světě dlouho diferencují jednotlivé programy rozhlasových stanic.

To všechno bude dělat televize sama o sobě — pod tlakem společnosti, vůči níž funguje a jíž slouží. Poslední rozvoj televize, respektive rozvoj jednoho jejího zvláštního ramene však ukazuje, že k tomu bude nucena i pod tlakem jiným: pod tlakem nebezpečí, které sama ze sebe zrodila a které ve svém dalším rozvoji bude mít zcela zřetelný trend k tomu, aby se stalo jejím hrobařem. Jde o prostředek, jde o jakési boční médium, nikoli zcela přesně nazývané televize kazetová. Televizní gramofon nebo televizní magnetofon, jak chcete, sortiment televizních programů, které si lze koupit v obchodě a promítat doma, není už jenom vynálezem, ale i obchodním artiklem. Znamená to, že televizní programy se neobjevují toliko na „trhu obrazovky“, daném volitelností kanálů, ale i na trhu skutečném, na trhu, který se bude samozřejmě řídit zákonem ekonomické rentability, což jinak řečeno znamená: bude záviset na součtu osobních vkusů. Není otázka, zda se tento „telesortiment“ rozšíří nebo ne. Rozšíří se s poklesem výrobních nákladů, rozšíří se s rozvojem půjčoven televizních programů.

Jde nám v této závěrečné kapitole o nástin reálného futurologického profilu televize. Nepřizpůsobí-li se televize tomuto vývoji, bude stát v době stále zrychlovaného rytmu historie před první vážnou krizí. Hrozí jí nebezpečí, že se stane sdělovacím médiem orientovaným na aktuální obrazové zpravodajství a sportovní přenosy, na oblast, z níž ani vytlačena být nemůže, protože zde nemůže být ničím nahrazena. Hrozí jí nebezpečí, že se stane obrazovou kulisou a spolutvůrcem životního prostředí pomocí teletěn a že její dosavadní *raison d'être*, televizní hra a zábava bude nahrazena médiem, které víc než ona ve své klasické podobě splňuje potřeby a požadavky člověka.



## RÉFLEXIONS SUR L'ESTHÉTIQUE DE LA TÉLÉVISION

### 1

La clé qui sert à établir la spécificité des différents massmédia (théâtre, cinéma, radiodiffusion, télévision), c'est la manière dont le moyen donné fonctionne dans le temps. Le théâtre a pour base la simultanéité du temps où est transmise l'information avec celui de sa réception, tandis que le cinéma repose sur leur asimultanéité (conscience du caractère d'enregistrement de l'information cinématographique). Le théâtre satisfait donc au principe de l'authenticité temporelle, tandis que le cinéma le conteste. C'est entre ces deux pôles que se situe le domaine de l'information télévisuelle et radiodiffusée (l'émission vivante à côté de celle d'enregistrements). La faculté d'agir comme phénomène authentique au point de vue du temps classe la télévision aux côtés du théâtre et l'oppose au cinéma. La radiodiffusion la possède aussi, mais l'absence de l'image y conduit à une contradiction entre l'authenticité du son et l'in-authenticité (représentation) de l'image.

### 2

Quant à l'espace, la télévision se sépare du théâtre (l'espace théâtral n'est pas un espace authentique) et rejoint le cinéma. Au théâtre, on peut bâtir une scène irréelle, stylisée, en télévision ce n'est pas possible. La scène doit y être authentique. La conception de la scène conditionne la conception du milieu, des personnages, de l'action, du langage, etc. En télévision (de même qu'en radiodiffusion) il n'y a rien de contradictoire à réunir l'illusion et la réalité, ces média impliquant l'authenticité temporelle et spatiale. Sur le plan du temps et de l'espace il s'agit évidemment d'une double authenticité: la pure et la fictive. Ces quatre catégories peuvent se réunir et se lier mutuellement. Tendre à ces deux types d'authenticité en même temps est l'un des traits essentiels de la télévision.

### 3

L'authenticité en tant que trait constitutif de la télévision domine aussi tous ses moyens d'expression. La télévision est destinée à rapprocher de l'homme ce qui est éloigné, à transformer le macrocosme en microcosme. En ces circonstances, le détail joue un rôle important. Il fait partie de l'authenticité, l'ensemble étant passé sous silence. C'est par les détails que nous percevons la réalité environnante. La télévision voit le monde comme nous. Le détail cinématographique est un agrandissement, une hyperbole. Le détail télévisuel correspond par ses dimensions à la réalité courante. Concurrencé par la télévision, le cinéma élargit constamment l'écran — il s'oriente vers des ensembles (les détails en gros plan produisent un effet lugubre, in-authentique).

La télévision, par conséquent, supprime les significations générales et révèle les significations subjectives. Celles-ci peuvent cependant être cachées dans l'authenticité et chiffrées. L'authenticité n'est pas identique au concept de vérité. L'authenticité n'est jamais le but de l'art. Ce but, c'est la vérité. La tension dramatique de chaque action consiste en un jeu avec l'information, en une révélation progressive de la vérité. Le sommet de l'action dramatique, c'est le moment où l'information se déchiffre (s'anagnorise) par elle-même et en elle-même. A la différence du théâtre qui, de tout temps, a recouru à des revirements dramatiques radicalement révélateurs, en télévision le jeu se trouve dans un état de perpétuelle anagnorise, l'émission ayant des tendances beaucoup plus grandes à la révélation. „La scène qui révèle“ est, dans la réalisation télévisuelle, comme étalée sur l'espace entier du jeu.

En une bonne mise en images de la télévision, il n'y a pas de contradiction entre l'authenticité et la vérité. La vérité est une authenticité de degré supérieur derrière laquelle il n'y a plus rien de caché. Souvent l'authenticité est désorganisée par une stylisation active devant la caméra (en face de la caméra on essaie de supprimer ses traits personnels, pour paraître „mieux“). Par la désindividualisation, on se dés-authentise, on devient un masque qui perd contact avec les êtres percevant, perdant par là la faculté de communication interhumaine.

Dans l'espace théâtral magique et dans „l'intemporalité“, une syntaxe emphatique est possible. Si, dans les adaptations par le film et par la télévision, il arrive qu'on emprunte le langage emphatique du théâtre et de la littérature, il s'agit d'une aliénation du genre qui a pour résultat des déviations du sens. L'univers télévisuel et filmique est un univers d'authenticité: il se soumet tout ce qui, venant d'autre part, pénètre dans son domaine. S'il ne peut faire autrement, il déforme à son image, au point de vue de la significations, les procédés et styles qui lui sont étrangers.

Le public du cinéma et du théâtre constitue un groupe accidentel, l'intérieur par contre où l'on suit un programme de télévision forme un groupe logique. En ce cas, le spectateur est individualisé à l'extrême, n'étant lié par aucun égard pour la société. L'information télévisuelle entre dans un milieu réellement authentique (tandis que le cinéma et le théâtre, aménagés pour la réception d'agréables illusions, ne créent qu'une authenticité artificielle). C'est un milieu d'objets et d'actes de tous les jours; pour arriver au spectateur, l'oeuvre émise par la télévision passe à travers leur filtre. Ces conditions de perception ont pour conséquence qu'un spectateur de télévision est muni d'une dose bien plus grande de scepticisme vis-à-vis de l'information qu'on lui présente qu'un spectateur au théâtre ou au cinéma. Si le macrocosme pénètre dans la vie privée du spectateur (par exemple sous une forme historique ou sociale), il doit accepter qu'on „le regarde au visage“. Autrement le spectateur tourne le bouton et fait disparaître l'image.

On surestime l'effet de standardisation produit par la télévision. Le développement futur de celle-ci — dès aujourd'hui elle exerce une influence esthétique incomparablement plus grande que le théâtre et le cinéma — doit être envisagé en connexion avec la dispersion. Il faut s'attendre à ce que la télévision se différencie toujours plus, grâce au nombre croissant des canaux d'émission. Si cette tendance n'est pas menacée par les vidéo-cassettes, la télévision agira toujours plus efficacement dans le sens de l'individualisation de l'homme.