

5 DRUHY A STŘIH ZVUKU

5.1 Mluvené slovo

5.1.1 Význam a technika přednesu řeči

Význam mluveného slova. Čím je příprava, přednes a zvukový záznam dokonalejší, tím více působí mluvené slovo a celý audiovizuální projev přirozeněji a přesvědčivěji. Výrazovým přednesem mluvčího se slovo oživí a vždy emocionálně obohatí. Každé sdělení má určitou *logickou stavbu* a *citovou polohu*; podle situace a vztahu hovořící osoby k tématu vystupuje a převažuje jedno nebo druhé. *Každý i ryze vědecký, účelový text (mluvený projev) vyjadřuje osobní postoj mluvčího.* Hovořící osobu nemusíme vidět, ale postačí slyšet intonaci řeči, její rytmus apod., abychom rozpoznali její stanovisko k řečenému. Živé slovo svým emocionálním výrazem může strhnout, přivést k smíchu nebo pláči, vyvolat pocit lásky, politování, hněvu nebo nenávisti apod. Dobrý „mediální“ přednes řeči je závislý:

- *na umění komentátora, herce – jeho výrazovém přednesu.* Jakkoliv stylisticky vybroušená formulace textu sama o sobě nestačí, teprve vlastní mluvčí ji oživí a vtiskne reálnou podobu.

- *na kvalitě zvukového záznamu řeči.* Špatný zvukový záznam, ve kterém je špatně rozumět byt' jen některým slovům, úplně znehodnocuje celé audiovizuální dílo.

Základní faktory dobrého přednesu.

Dýchání. Správnému dýchání lze naučit pečlivým a systematickým cvičením. Nezkušení řečníci neumí se zásobou vzduchu v plicích správně zacházet. Po hlubokém nadýchnutí začnou ostře, hlasitě a ve zvýšené tónové poloze hovořit. V průběhu řeči pak ubývá na hlasitosti, tónová poloha klesá a konec textové pasáže vyzní tiše s hlubokým a přitlumeným hlasem. Příčina spočívá v nevyrovnané intenzitě vydechování. *Vydechování musí být rovnoměrně rozloženo na celou dobu pronášení části textu.*

Správná artikulace a přízvuk. Mluvčí by měl vyslovovat všechna slova pečlivě - *bez artikulačních chyb* a se *správným přízvukem*. Mezi nejčastější artikulační chyby (Strahl, 1993) patří např. „oteřenost“ (podobnost) samohlásek I, E nebo nesprávná výslovnost souhlásky L popř. sykavek C, S, Z atd. Slovní přízvuk umožňuje v toku řeči rozpoznat jednotlivá slova tj. zesílení hlasu na jedné slabice, které je obvykle doprovázeno i změnou výšky jejího tónu oproti slabikám sousedním. *Čeština umísťuje přízvuk na první slabiku víceslabičného slova* (vyjímku tvoří slova s jednoslabičnými předložkami).

Členění projevu pomocí pauzy. Správný interpret mluveného slova věnuje pozornost účelnému rozčlenění vět a vložení přestávek odděluje nesouvisající části textu. Základním prostředkem členění věty je *pauza (přestávka)* v mluvním projevu. Pauza zpřehledňuje výpověď a odstupňuje míru závažnosti jednotlivých

úseků. V praxi platí, že **čím je pauza delší, tím více vystupuje do popředí úsek stojící před ní** (tj. není dobré dělat pauzu po méně významném úseku). Psychologická pauza zase zvyšuje napětí z očekávání následného důležitého místa či úseku. Celkově je délka pauzy relativní záležitost a závisí na citu interpreta a záměru výpovědi.

Má-li se příjemce ve sdělení vyznat, nestačí mu rozeznávat jednotlivá slova, ale musí rozlišovat:

- tzv. **úseky** – **shluky slov**, které spolu úzce významově souvisí a nelze je od sebe bez újmy na srozumitelnosti oddělit např. „horký letní den, nevyšší položená horská chata“ apod. Tyto skupiny slov jsou základními kameny zvukové osnovy výpovědi – myšlenky pronesené slovy.
- tzv. **fráze**, které jsou částmi vět, vzniklých spojením úseků s dílčí ucelenou myšlenkou např. jednoduchá věta, dílčí věta v souvětí apod.

Např. souvětí „*Za horkého letního dne – jsme se vydali – do nejvyšší položené horské chaty v Tatrách, - kde je – každá kapka vody – velkou vzácností.*“ obsahuje šest úseků a dvě fráze. **Fráze, popř. i úseky je nutné oddělit pauzou. V praxi je dobré si místa důležitých mluvních předělů označit svíslou čarou, popř. i více čarami podle předpokládané délky pauzy, a naopak místa svádějící k nepatřičnému předělu podložíme spojovacím obloučkem.**

Melodie, hlasitost a tempo přednesu. Melodie slova a úseku tónovou modulací (intonací) vystihuje emocionální stránku a smysl textu, důležitá místa vhodně zdůrazňuje. Podobně lze zdůraznění provést změnou hlasitosti – zesilováním hlasu a změnou tempa řeči. Je však nutno poznamenat, že **přílišné hromadění akcentů jejich působení zeslabuje.**

5.1.2 Druhy mluveného slova

Komentář. V reportáži, dokumentu a výukovém pořadu bývá komentář nejdůležitější zvukovou složkou. Komentář je specifickým útvarům, který:

- převažuje jako složka, která **verbálně popisuje to, co obraz sám vyjádřit nemůže**, ve své podstatě odpovídá na otázky, které vyplynou z obrazu;
- je převážně **hlavním nositelem významné informace** a obraz pouze spíše názorně přibližuje verbální popis, v praxi je však informační význam auditivní a vizuální složky velmi proměnlivý a vždy závisí na sdělované tematické;
- **v zásadě nemá opakovat informaci zřejmou z obrazové složky**, avšak ve výukových pořadech, ve kterých je pro diváka (a proces učení) důležitý vztah verbálního pojmu a jeho vizuálního obrazu, **se doporučuje současná prezentace obou kvalit téže informace.**

Komentář by měl být pokud možno stručný a **využívat přehledných, srozumitelných a krátkých vět. Příliš mnoho komentáře unavuje** a příliš soustřeďuje pozornost na zvukovou složku. Je nutné se vyhnout velké záplavě informací, které divák logicky nemůže v poměrně krátké době trvání

videoprogramu přijmout. Velmi *problematické je přílišné uvádění číselných údajů. Má se vyhybat nahromaděným sykavkám. Neměl by být čistě frázovitý, avšak ani příliš dramatický*, ale klidný a vyrovnaný. *Citoslovce používáme jen velmi opatrně* a není nutné přehánět emotivní zaujetí hlasatele - určitou roztomilost, přívětivost, protože divák v nich tak může pociťovat ze strany tvůrce (a „neviditelného“ komentátora) spíše podbízení až vnučování. Obsahová správnost musí být samozřejmostí a *nelze uvádět údaje, které jsou v rozporu s obrazem. Výukový pořad by měl být vždy terminologicky správný a jednoznačný*, avšak problematické může být časté opakování stejných slovních spojení, která, byť jsou tématicky správná, mohou diváka nudit. Zde je nutné vždy zvážit potřebnou míru odborné správnosti a možnosti jejich změny a opisu z hlediska slohové pestrosti a zajímavosti.

Vnitřní monolog. Přednes komentáře je většinou anonymní, kdežto při vnitřním monologu je osoba, která něco vypráví, současně vidět i v obraze při nějaké činnosti. Tím, že něco dělá a současně je jí slyšet, se mnohonásobně uplatňuje osobnost takového člověka. Proto se vnitřního monologu tak často využívá v publicistice, v různých dokumentech o lidech se zajímavým povoláním, zálibami apod. *Monologické vstupy jsou tak významné zpravidla svou autentičností a realistickým kontextem, avšak při častém užívání se stávají spíše rušivým elementem.*

Scény s dialogy. Scény s dialogy se vyskytují především v hraných žánrech a *je nutno je předem dobře nacvičit*. Představitelé jednotlivých rolí musí přesně vědět co mají říci, jak mají reagovat u odpovídat, popř. musí být připraveni na veškeré alternativy dialogu. „Přirozenost“ výstupu a redukce trémy závisí *na nazkoušení dialogu (rozhovoru) a na povzbuzení (zejména neherců) formou přípravných rozhovorů*. Přivedeme-li herce či účastníka rozhovoru do „povídavé nálady“, odstraníme tak zpravidla jejich strach před kamerou a mikrofonem. U běžných rozhovorů nemusí být malá přeroknutí vždy chybou, ale naopak mohou zdůraznit přirozenost scény a mluvené řeči.

U hraných pořadů, kde vše musí probíhat podle scénáře, se nepodařené scény opakují. Protože nepodaří-li se jejich přesné vystižení vzhledem k dramatické situaci na obraze, mohou se tak celé záběry míjet očekávaným účinkem. Divák očekává jejich zasazení do rámce děje zcela organicky, podle charakteristiky jednajících postav. Vše co se v dialogu řekne, musí mít svůj pevný význam včetně patřičné intonace a akcentu mluvené řeči.

Význam přednesu pro komentář a dialog. V běžném životě jsme zvyklí příjem zvuku doplňovat optickým vnímáním. Slyšíme nejen ušima, ale i „očima“. *Srozumitelnost řeči bývá ztížena, když nevidíme pohyby rtů a mimiku hovořící osoby*. Tento poznatek je důležitý pro komentář v pořadu, kde komentátor není zpravidla vidět a přednášený text musí být jasně artikulován. U dialogů je vhodné vystižení výrazových odstínů ještě důležitější. Zřetelné rozdíly rozpoznáváme mezi tónovým zabarvením různých nářečí a mezi vyjadřováním vzdělaných a

jednoduchých lidí. Typické rysy má slangová řeč nebo různá vyvolávání a výkřiky apod. Každá osoba má svůj charakteristický způsob vyjadřování závislý na temperamentu, okamžité náladě nebo na významné životní situaci, kterou právě prožívá. Celkově mezi hlavní prohřešky proti dobrému přenesu patří:

- špatná a nedbalá výslovnost samohlásek a zejména koncových souhlásek, polykání koncovek slov;
- chybná spojování slabik (spojek, předložek) a slov - dochází k nesrozumitelným spojením, např. spojka je vázána na předchozí slovo nebo za sebou následující stejné souhlásky nejsou jasně členěny;
- chybný přízvuk na nesprávných místech slov i např. špatná výslovnost cizích slov s českým přízvukem, neobvyklá a špatná melodie vět může zkreslovat smysl textu;
- nesprávné členění vět - opomíjení interpunkce a přirozeného oddělování úseků a frází;
- slyšitelné nadechování a vydechování např. při nevhodném dýchání u delších pasáží, nadechnutí v nevhodném místě textu může narušit melodická schémata a změnit smysl věty;
- nepřiměřené tempo řeči - řečník hovoří příliš pomalu nebo rychle popř. nevyrovnaně, jednotvárně až nudně, překotně jakoby bez dechu;
- přehánějící, nepřirozený a příliš emotivní (afektovaný) přednes.

5.2 Hudba

5.2.1 Funkce hudby

Hudba je velmi složitým zvukem, který má četné možnosti jak upoutat pozornost diváka. Má být zařazena jen tehdy, jestliže má v celkovém výrazu audiovizuálního sdělení plně funkční úlohu. ***Pokud ji použijeme bez přihlídnutí k obrazu a dějové akci*** tj. nemá „vnitřní opodstatnění“, ***je lépe ji nezařazovat, popř. nahradit ruchy prostředí, mluvený slovem*** apod. Mechanické užívání hudby během celého videopořadu může značně oslabit celkový dojem.

Hudba jako „zvuková kulisa“. Hudba v tomto případě ***slouží pouze jako „doprovodná složka“, která není „v těsném“ vztahu k viděnému obrazu a její výraz bývá převážně potlačován.*** Divák se na hudbu příliš hluboce nesoustředí a tato jen „lehce“ zaměstnává jeho sluchové ústrojí a myšlení. Pro zvukovou kulisu (hlavně v pořadech dokumentární a výukové oblasti) je proto výhodnější hudba spíše bez zpěvu - rekreační, populární, taneční a jazzová, která je vkusná, ale posluchač jí nemusí věnovat příliš pozornosti. V tomto je třeba upozornit, že hudba se i v této podřadné úloze snadno může stát složkou, která odvádí pozornost od hlavních nositelů informace - mluveného slova a obrazu. Významnou funkcí hudební zvukové kulisy je její ***sjednocující úloha*** ve smyslu významového sjednocení jednotlivých záběrů a sekvencí, jež doprovází. ***Hudba tak pomáhá udržovat pozornost diváka přirozeným způsobem v rámci celého pořadu, který se***

stává daleko více ucelenou, smysluplnou promluvou.

Hudba jako hudební doprovod. Hudební doprovod je *bezprostředně závislý na sledu vizuálních záběrů a významně podporuje dramatizační účín a náladovou atmosféru pořadu.* Celkově slouží audiovizuálnímu záběru v mnohem větší míře než zvuková kulisa, protože kompozice hudebního díla zpravidla účelově vystihuje prostředí, stupňuje účinek děje a napětí obrazu. V ideálním případě hudba dotváří jednotlivé záběry a sekvence jak citově, tak i myšlenkově.

Dílčí hudební tóny, melodie a „hudební hluk“. Zvláštní postavení mohou mít v audiovizuálním díle výrazné *dílčí hudební tóny*, jednoduchá *melodická hudební schémata* a popř. hudební tóny ve funkci *hluku*. Všechny tyto jednoduché hudební prvky jsou významově mnohoznačné a divák pro pochopení jejich významu zpravidla vždy potřebuje obrazové upřesnění. Umocňují působení obrazu na diváka a *významně stimulují jeho pozornost* a napětí.

5.2.2 Archivní hudba

V amatérské tvorbě se pořady ozvučují převážně hudbou již vytvořenou, zaznamenanou na deskách či kazetách. Protože je tato hudba kdykoliv k dispozici, označujeme ji v praxi jako **archivní hudbu**. Správný výběr vhodné hudby z obrovského množství skladeb, které skladatelé komponovali zpravidla se zcela jiným záměrem a motivací, není snadný a závisí na hudebním vzdělání a vkusu tvůrce pořadu. Pro volbu nejvhodnější hudby k určitému pořadu ději nelze dát přesná a jednoznačná kritéria, protože její výběr závisí na vlastním ději, způsobu a formě zpracování námětu atd.

Při plánování ozvučení pořadu archivní hudbou se v praxi doporučuje:

- předem prověřit hudbu poslechem a vizuálním porovnáním tj. *zjistit vztah skladby k danému obrazu* - zda je svým žánrem a charakterem v souladu s probíhajícím dějem.
- *znát obsah hudebního díla* a příp. i *skladatelův záměr* – nelze vycházet jen ze subjektivních dojmů, které hudba vyvolává při poslechu.
- *ozvučení jednotlivé sekvence (dané akce) provádět pokud možno vždy jen jedinou hudební skladbou* - náhlé ukončení jedné skladby a její vystřídaní jinou s odlišnou melodií a v úplně jiném stylu neprospívá kvalitě a celkovému dojmu z audiovizuálního pořadu. Může se tak stát, že závěr první skladby zazní většinou bezdůvodně v nepříhodném místě obrazové akce a divákova pozornost je tak odpoutána od děje náhlou změnou hudebního doprovodu. Požadavek jednoty obrazu a zvuku platí nejen pro hudbu, ale i pro ostatní *složky zvuku*, které *by neměly být bezdůvodně měněny během jedné obrazové sekvence*.
- *při významné změně děje a obsahu provádět i změnu hudby*, jejího stylu, orchestrálního obsazení, tempa apod. V převážné většině žánrů je to obrazový děj, který nejvíce působí na diváka - hudba se zpravidla obrazu podřizuje a podle potřeby mění od scény ke scéně svůj charakter; změna prostředí a obrazového děje nejen dovoluje, ale i vyžaduje změnu žánru hudby.

- ***neporušovat vlastní skladbu jak po stránce výrazové, tak po stránce formální*** např. necitlivým přerušením apod. Podobně jako u obrazové skladby i v hudbě skladatel postupuje od tónů k hudebním myšlenkám a dílčím hudebním celkům, které se odvíjí v určitém časovém úseku a znamenají ucelenou hudební promluvu. Přerušení skladby podle potřeb obrazu může znamenat velmi necitlivý zásah do průběhu výrazových možností hudby např. rytmu, tempa, melodie, harmonie, agogiky atd a tak zkazit i celkový dojem z audiovizuálního pořadu. M. Kuna (1969, s. 129) uvádí, že „Hudba musí mít začátek a konec. Nelze ji „vyjet“ z prostředku skladby a libovolně přerušit.“

- ***plánovat „hudební podložení“ videopořadu již ve fázi tvorby scénáře***; budeme mít tak možnost přizpůsobit natáčení i stříhovou skladbu zvolené hudbě. Výběr vhodných skladeb bychom neměli ponechávat až po sestřihu scén, protože tak hudbu snižujeme na pouhý „zvukový přídavek“, který často neplní svou funkci ve vztahu k obrazu a i vyhledání vhodné hudby může být daleko obtížnější.

Pro vlastní kvalitativní výběr archivní hudby se v lit. uvádí následující doporučení:

- ***nepoužívat příliš známé skladby z klasické a taneční hudby*** např. Mozartovu „Malou noční hudbu“, Smetanovu „Mou vlast“ apod., které v divákovi vyvolávají zcela jiné asociace a pocity, nebo jsou spojeny s určitými předchozími osobními zážitky, vzpomínkami a dojmy. V praxi ***spíše volíme skladby méně známé nebo nové.***
- ***nevybírat zpívané skladby***, zejména pokud nemá píseň hlubší nebo funkční vztah k obrazovému ději.
- ***všeobecně známé a při určitých příležitostech hrané skladby můžeme účelně využívat pro celkovou charakterizaci děje a prostředí*** např. svatební pochody, fanfáry z „Libuše“, smuteční pochody atd. Hymny ve videopořadu používáme jen zcela vyjíměčně, a to jen v náznaku nebo v krátkém úryvku.
- ***popis děje a prostředí podpořit pokud možno hudbou, která je typická pro místo děje*** např. reportážní záběry v dokumentu z neznámé země podložit typickou hudbou příslušné země, regionu, národa atd. Originální hudbou vždy zvýšíme věrohodnost a účinn reportáže.
- ***hrané příběhy „komorního charakteru“ (s menším počtem herců) ozvučujeme spíše komorní nebo sólovou instrumentální hudbou***, která zní důvěrněji než symfonická hudba s velkým nástrojovým obsazením (kterou však lze dobře využít pro scény s velkým počtem rekvizit a herců) apod.
- ***pro zvukovou kulisu volíme hudební skladby s jednoduchou a nenápadnou instrumentací a s malým „dynamickým rozpětím“***. Při určení skladby nesmíme opomíjet vztah charakteru a nálady hudby k atmosféře pořadu.

Celkově v praxi při výběru respektujeme zejména formu skladeb, a to jejich rytmus a tempo určené např. pochodem, polkou, valčíkem, které by měly být v souladu s rytmem a dynamikou obrazového děje.

5.3 Význam ruchů, hluku a ticha

Ruchy a hluk. Vedle hudby, komentáře a dialogů mají v pořadech také významnou úlohu ruchy. Mohou se spojovat jak s hudbou, tak i s ostatními zvukovými složkami. Ruchy lze rovněž stylizovat k dosažení určitého zvýšeného napětí hraného pořadu. Jejich zesílení, například kroků, může vést k znásobení působnosti obrazu. Při použití ruchů a hluku je nezbytné *počítat bud' se smyslovou zkušeností diváka - jednoznačný reálný hluk* např. zvuky zvonku, gongu, klaksonu a sirény nebo s diváčkou potřebou *zřetelně vyjádřit vztah hluku k obrazové složce - víceznačný reálný hluk* např. neurčité dunění, lomoz apod. *Nereálné hluky mohou být využívány zejména k podpoře dramatického účinku a silnému účelovému poutání pozornosti. Reálné hluky jsou pak z hlediska názornosti velmi žádoucí, protože dokreslují reálný obraz předmětu, jevu a děje.*

Mnoho ruchů lze v amatérské tvorbě vyrobit s pomocí jednoduchých a hlavně dostupných pomůcek uměle, bez potřeby imitovaných rekvizit. V praxi lze zkusit následující postupy viz publikace ing. E. Pražana (1995) str. 53-55:

Koňský cval: prsty klepeme o desku stolu ve tříčtvrtečním taktu.

Parní lokomotiva: dva kusy smirkového plátna třeme o sebe.

Hlas v telefonu: mluvícímu dáme před ústa tenký papír.

Pochodující útvar: v rytmu kroků oběma rukama tiskneme papír k sobě a třeme o sebe.

Mořský příboj: dvěma kartáči třeme o plech. Před skončením pohybu prvního kartáče navazuje pohyb druhého, aby se oba zvuky překrývaly.

Hrom: na magnetofonový pásek nahrajeme akordy klavíru a přehráváme je poloviční rychlostí.

Lodní šroub: kuchyňským ručním šlehačem víříme vodu v nádobě.

Vichřice, bouře: v blízkosti mikrofonu držíme spuštěný ventilátor. Intenzitu vichřice řídíme vzdáleností ventilátoru.

Vytrvalý déšť: jemný písek sypeme na kus papíru.

Praskání dřeva v ohni, malý požár: papír držíme asi 10 cm od mikrofonu a lehce jej mačkáme. Ve vzdálenosti asi 20 cm lámeme párátko nebo sirky.

Kvílení brzd automobilu: gumovým kabelem prudce smýkáme po skleněné desce.

Pád těla: větší polštář necháme naplocho spadnout na podlahu z výšky asi jednoho metru. Někdy působí lépe, je-li zvuk pádu rozložen. Toho docílíme, necháme-li spadnout na zem v rychlém sledu dva polštáře a pár bot.

Pád ze schodů: pytel vážící několik kilogramů naplněný pískem převalujeme po dřevěné podlaze nebo větším prkně, jde-li *o dřevěné schody*. Tento základní zvuk doprovázíme vhodně rozloženými údery gumovou nebo dřevěnou palicí, kterými imitujeme nárazy údů během pádu. Pád *po kamenných schodech* imitujeme údery větší podlahovou dlaždicí do ležícího pytle s pískem nebo přehazováním pytle s pískem po kamenné (betonové) podlaze.

Pára, unikání páry: pootevřeme ventilek nahuštěné pneumatiky.

Křídla motýlů nebo můry: třepot křídel motýla nebo můry při jejich narážení

na okno imitujeme pomocí malé mašle z proužku igelitu nebo papíru. Připevníme ji na konci asi 20 cm dlouhého provázku a rychle ji roztáčíme. Do cesty rotující mašli složíme v blízkosti mikrofonu skleněnou tabulku, sklenici apod. tak, aby na něj mašle při své rotaci jemně a nepravidelně narážela.

Křídla větších ptáků: třepot a pleskot křídel imitujeme pomocí dvou nebo tří kousků látky položených na sebe a uprostřed přeložených na způsob školního sešitu, který držíme za hřbet a třepavým pohybem ruky jej rozkmitáme. Potřebujeme-li zvuk zdůraznit, necháme okraje látky při pohybu narážet o dlaň druhé ruky.

Kočár, povoz: imitujeme jej pomocí starého kávového mlýnku. Silnějším přitlakem mlecí kliky dostáváme ostřejší zvuk, který odpovídá drnčení kol na kamenné dlažbě nebo na jiném tvrdém povrchu.

Motorový člun: vodu ve větším dřezu nebo ve vaně mícháme elektrickým ručním šlehačem.

Lidská chůze: imituje se šlapáním v obuvi na místě a po povrchu, který odpovídá zobrazované situaci. Chůzi na místě je třeba nejdříve nacvičit. Chůzi bosýma nohama můžeme imitovat dlaněmi rukou.

Úder dlaní (facka): dlaní nebo spojenými konci prstů tleskneme na obnaženou část předloktí, lýtka nebo stehna.

Výstřel z děla: velkou knihu nebo svazek časopisů necháme naplocho spadnout asi z výšky jednoho metru. Záznam reprodukuje poloviční rychlostí.

Výstřel z pistole: ve vzdálenosti 1 až 2 metrů od mikrofonu udeříme pravítkem naplocho na desku z tvrdého dřeva.

Výstřel z pušky: pravítkem naplocho udeříme na sedací plochu koženého křesla.

Šerm, šermování: nárazy zbraní imitujeme pomocí nožů z jídelního příboru. Případné švihy zbraní vzduchem napodobujeme pružným prutem.

Vesla, veslování: do nádoby s vodou ponořujeme v rytmu vesel dřevěnou destičku nebo lopatku. Pohyb můžeme doprovázet vrzáním nábytkového nebo vratového závěsu.

Vrzání dveří nebo vrat: do kusu fošny nebo silnějšího prkna z tvrdého dřeva o rozměrech přibližně 20 x 30 cm a tloušťce 2,5 až 3,5 cm vyvrtáme mírně kuželový otvor o průměru 2 až 4 cm, do kterého nasadíme dřevěný nebo kovový čep, opatřený vratidlem. Fošnu připevníme k desce stolu, jednou rukou přidržujeme čep v otvoru a druhou rukou otáčíme vratidlem. Vrzavý zvuk, který tak vzniká, se dá tím lépe modulovat, čím je vratidlo delší (stačí asi 50 cm.) Pro zlepšení a zvětšení třecího účinku je účelné občas navlhčit styčné plochy otvoru a čepu petrolejem.

Šumění fontány, hukot jezu: do poloprázdného umyvadla necháme ze vzdálenosti několika centimetrů od hladiny vytékat vodu z ruční sprchy. Vzdálenost pro šumění fontány může být poněkud větší a proud vody mírnější nežli u jezu. Pro hukot vodopádu nastavíme plný proud, vzdálenost „vyladíme“ tak, aby zvuk byl co nejhlubší.

Ticho. Zvláštní význam má vždy v pořadu „**ticho**“. Jako výrazná změna hudební, mluvně - slovní či hlukové složky velmi dobře poutá pozornost na následné dílčí „audiovizuální akce“ popř. děj uvolňuje, nechává akci doznít a nutí diváka k zamyšlení. Potlačení zvuku intenzívně soustředí divákovu pozornost, stupňuje dojemovou intenzitu a účín obrazu se náhle stává výraznější. Významně tak *podporuje dramatizační účín záběru* vrcholně napínavých scén a značně *umocňuje optický vjem*, který je náhle osamocen.

Změna významu obrazu pomocí zvukové složky. Význam jednotlivých komponent zvukové složky nemusí spočívat jen v ilustraci obrazu a jeho doplňování. *V praxi lze zvukem zásadním způsobem měnit také i význam obrazu.* Např. pokud akce hokejistů podložíme poetickou hudbou tak, že tato poměrně agresivní hra vypadá jako něžný balet a naopak krasobruslení ozvučíme svistotem bruslí, zesíleným dechem a hekáním aktérů, uvědomíme si tak jak náročné jsou jemné elegantní pohyby bruslařů.

5.4 Stříhová skladba zvuku

Zvláštní pozornost si zasluhuje **stříhová skladba zvuku**. Stejně jako oko musí mít dostatek času „přečíst“, co obsahuje obrazový záběr, musí mít i ucho možnost rozpoznat zvukovou složku záběru. Např. ukazujeme-li nějaký děj a chceme naznačit, že přichází bouře, necháme znít hřmění tak dlouho, dokud si je divák uvědomí.

Význam zvukových složek. Protože ve zvukové složce mohou zaznít všechny její tři základní komponenty - mluvené slovo, hudba a hluk současně, je vždy v praxi důležitou otázkou jaký význam (z hlediska sdělované informace) mají mít v daném pořadu a žánru. Např. v modelu „*prvořadého významu komentáře a dialogu*“, který je často používán při tvorbě dokumentů a výukových pořadů, je komentář (dialog) dominujícím nositelem informace a vzájemný vztah zbylých komponent - hudby a hluku ovlivněn jejich funkční důležitostí. Uvedený model lze charakterizovat sledem tzv. „zvukových plánů“ (Kuna, 1969), které popisují důležitost (pořadí) a funkci všech dílčích složek:

1. plán (nejvýznamnější - hlavní nosič zvukové informace) obsahuje zpravidla *komentář* a příp. *dialog* a *vnitřní monolog*; v přestávkách do prvního plánu pozornosti pak může pronikat „sjednocující“ hudba ve formě kulisy, velmi zřídka hluk;

2. plán (méně významný) bývá tvořen podle potřeby a funkční důležitosti zejména *přirozeným hlukem*, dokreslujícím zobrazovanou skutečnost a v hlukových pauzách *hudbou*;

3. plán (nejméně významný) je v praxi nejčastěji tvořen *hudební kulisou* s významem „výrazového sjednocení“ obrazové složky.

Prostupování uvedených zvukových komponent podle jejich informačního významu do jiných „vyšších“ či „nižších“ plánů je v praxi samozřejmostí a záleží vždy na sdělované tematice. Vzhledem k tomu, že použití hluku v audiovizuálním sdělení nebývá časté, jeví se (např. při použití celkové hudební kulisy) vždy jako výrazná zvuková změna, která se stane zpravidla vždy na krátkou dobu nejdůležitějším zvukovým sdělovacím prostředkem (což může být násobeno i

přímým vztahem reálného hluku k obrazu). Platí to zejména v dramatických scénách, kde hluky musí dominovat. V těchto záběrech může hluk v krátkých okamžicích upoutat pozornost i před mluveným slovem a obrazem.

Zvukový scénář. V běžné amatérské praxi je nutno harmonicky účelově spojit celkem čtyři úrovně zvuku: *komentář, hudbu, ruchy a původní synchronní zvuk – zpravidla dialogy, přirozené ruchy a hluk*. Všechny tyto složky zvuku se při dokončování videoprogramu spojují dohromady jak stříhem – navázáním částí jednotlivých složek, tak jejich smícháním do jediného zvukového pásu. První tři složky (komentář, hudbu a ruchy) je dobré pokud možno nahrát a připravit předem (včetně odzkoušení jejich vztahu k obrazu) v potřebných časových úsecích. Synchronní zvuk je nutno pak bedlivě zmapovat a uvážlivě rozhodnout o jeho kvalitě a zařazení do zvukové složky. Pro konečnou práci se zvukem si obvykle zpracováváme tzv. **mixážní plán**, který představuje *scénář tvorby zvuku tj. předpis spojování dílčích zvukových složek*. Je dobré jej zapsat podobným způsobem jako technický scénář – viz kap. 15 tj. s popisem obrazu na levé straně a zvuku na pravé straně. Na straně levé stačí zpravidla pouze číslo záběru, jeho délka a stručný popis obrazu, pravá strana by však měla uvádět podrobné údaje o všech složkách zvuku jako jsou: komentář, hudba dialogy, ruchy, hluk a poznámky o případných dalších zvukových vstupech. Rozdíl mezi „klasickým“ technickým scénářem a mixážním plánem je zejména v tom, že popis zvuku je velmi podrobný a popis záběrů je jen minimální. Z mixážního plánu bychom měli snadno zjistit zejména v jakém přesném čase dochází k mixáži dané složky a v jaké její intenzitě (v jakém poměru vůči ostatním komponentám). *Mixážní plán můžeme psát dobře až tehdy, máme-li za sebou praktickou zkoušku, která nám ověří způsob vzájemného míchání jednotlivých zvukových složek.*

Při mixáži běžného dokumentu (viz model „prvořadého významu komentáře“) se, v závislosti na předešlém nazkoušení v praxi, doporučuje tento postup:

1. Sestavit nejprve přesnou strukturu hudební kulisy tj. hudební pás se skladbami nahranými v požadovaném pořadí.
2. Upravit délku a proporce komentáře, který vždy závisí na rychlosti mluvy řečníka, množství tematiky apod.
3. Spojit komentář s připraveným původním (synchronním) zvukem popř. jednotlivými ruchy.
4. Konečná mixáž komentáře (s původním zvukem a ruchy) s hudbou. I zde můžeme ještě přidat ruchy, avšak zpravidla záleží na jejich množství a na jejich umístění.

Celkově by stříhová skladba zvuku měla zajistit uvážlivé spojování jednotlivých komponent s tím, že divák je velice citlivý:

- *na správný poměr (hlasitosti) mezi hudbou, komentářem a dalšími zvukovými složkami*; nepůsobí dobře, když divák rozumí slovům komentáře velmi obtížně jen proto, že „pod komentářem“ je příliš hlasitá hudba.

- *na nástupy a ukončení komentáře* z hlediska plynulosti (a nenápadnosti) jeho přechodu z hudební či ruchové složky a zpět.

- *na ostré nastřížení (bez pauzy) dvou velmi odlišných zvuků*; podobně jako

některé obrazy na sebe nejdou opticky, stejně tak na sebe nemusí jít ani „zvukové záběry“. Např. po rámusení výrobní haly, těžké kanonádě nelze ihned použít tichou harfu, popř. po mohutném závěru symfonického orchestru nelze uvést zvuky tekoucího potůčku apod. *V takových případech je nutné zařadit mezi oba záznamy ticho, aby silnější zvuk mohl „doznít“ a následoval méně intenzivní zvuk.*

