

Esej o skrytom obraze v športovom spravodajstve

Jozef Mergeš

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
jozefmerges@gmail.com

Kľúčové slová: televízia, šport, športové spravodajstvo, punctum, studium.

Key words: television, sport, sport-news, punctum, studium.

Televízne športové spravodajstvo sa prejavuje ako pevný a pravidelný prvok štruktúry televízneho vysielania. Je charakteristické ustálenou dramaturgickou koncepciou so zakotvenými formálnymi spôsobmi snímania, zobrazujúcim šport v intenciách jeho fyzického potenciálu. Treba povedať, že princíp zachytávania športového výkonu sa od 30. rokov 20. storočia, keď ich nakrútením dvojdielného dokumentárneho diela Olympia do praxe uviedla nemecká filmová režisérka Leni Riefenstahl, príliš nezmenil. V športovom spravodajstve dnes dominujú informatívne reportážne obrazy, prostredníctvom ktorých sa uchováajú a zvečňujú športové výkony jednotlivcov či kolektívov. Ide o pomerne unifikované obrazy, ktoré fanúšikovia športu dobre poznajú, pretože s nimi vizuálne kooperujú. Dané obrazy sa stávajú, McLuhanovsky povedané, predĺžením autentickej situácie uchovanej v podobe audiovizuálneho komunikátu, ktorým sa konzervuje život určitej chvíle na neurčito. Tento obraz-čas, akoby ho zrejme nazval G. Deleuze (porov. 2006), možno zjednodušujúco charakterizovať ako univerzálny, často akoby opakovaný, primárne s informačným a mediálnym významom.

Skutočne, univerzálnosť obrazu v športovom spravodajstve je zrejma: športovú aktualitu (tiež tzv. šot), ktorej sa budem venovať v interpretačnej časti textu ako centrálnemu spôsobu prezentácie športového spravodajstva (porov. Bočák, 2008, s. 78 – 80) totiž vyplňajú generické či zameniteľné obrazy z rôznych športových zápolení, športových arén či z otvorených priestranstiev. Zažité postavy sa vytrácajú, ale nahrádzajú ich nové; priestory, arény športu, kráčajú ruka v ruke so súčasnou architektúrou a čas spojený s prežívaním smútku či opojnej radosti zostáva na večnosť zapečatený ako každý športový výsledok či štatistický ukazovateľ. Čo však stojí za touto univerzálnosťou, za každodennosťou obrazu v športovej správe? Čo je ontologickou bázou, zmyslom života zachyteným v športovom obraze? Čo možno označiť za barthesovské *punctum* obrazu v športovom spravodajstve?

Vnútorň boj analytika s rojkom

Charakterizovať podstatu športového obrazu v spravodajstve sa pokúšam z viacerých dôvodov. K vedeniu ma vedie jednak zvedavosť a jednak inklinovanie k športu ako sociálno-kultúrnemu konštruktu (porov. Sekot, 2008). Inšpiračným momentom, ktorý motivoval napísanie predkladanej eseje, sa stal jeden z kľúčových filozofických textov francúzskeho semiotika R. Barthesa, zameraný na podstatu fotografie, pod názvom *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Barthes v danej práci predstavuje svoju fenomenológiu fotografie, hľadá jej základný rys, a to napriek tomu, že ju považuje za čisto náhodnú (Barthes, 1994, s. 29). Východisko svojich úvah o fotografii Barthes vidí zrejme v skutočnosti, že fotografia pôsobí ako certifikát prítomnosti (tamže, s. 77), dokazujúci, že reprodukované sa stalo, ale iba raz (tamže, s. 10).

Z myšlienok spomínaného francúzskeho semiotika sa pre charakter tejto eseje ukazuje ako rozhodujúci kontrast dvoch prvkov, resp. vlastností, obsiahnutých v každej fotografii.

Barthes ich nazýva *studium* a *punctum*. *Studium* v tomto prípade znamená vzťah k fotografii, ktorý je kultúrne daný, kódovaný, vzniká ako výsledok kultúrnej zmluvy medzi tvorcami a konzumentmi (tamže, s. 28 – 29). Dá sa povedať, že ide o chladný, takpovediac vykalkulovaný prístup k fotografii, z ktorej jej pozorovateľ odčítava vybrané dáta prislúchajúce štruktúre obrazu a zobrazovania, a tým „vychádza v ústrety intenciam fotografa“ (tamže, s. 29). J. Aumont (2010, s. 119) v tomto kontexte vysvetľuje, že prístup *studium* využíva informácie zámerne kódované v obraze a jeho objektívne vlastnosti (dodávam, že ide napr. o kompozíciu, hĺbku, použitý materiál). R. Barthes nazýva záujem o obraz vedený vlastnosťou *studium* „zdvorilý“ (1994, s. 28). Fotografia v takomto prípade pôsobí na pozorovateľove emócie len povrchno. Osobne, vo vnútri duše, ho totiž nijakým spôsobom nezasahuje.

Zasiahnuť pozorovateľa fotografie však môže vlastnosť, ktorú Barthes nazýva *punctum*. Za *punctum* možno považovať určitý vyhrotený detail v obraze, určitú „náhodu v obraze“ (tamže, s. 27), ktorá definuje „vlastný spôsob [komunikatívneho] vzťahu“ k obrazu (porov. Aumont, 2010, s. 120). Barthes považuje *punctum* za ťažko uchopiteľné práve preto, že vychádza z emócií pozorovateľa. Sám priznáva, že sa táto vlastnosť obrazu objaví niekedy až dodatočne, „keď je obraz z dosahu očí“ (Barthes, 1994, s. 49) a on naň iba myslí. N. Mirzoeff charakterizuje *punctum* ako náhodnú všednú iracionálnu záľubu v určitom detaile fotografie (Mirzoeff, 2012, s. 99) spojenom s vnútornou emóciou alebo konkrétnym zážitkom. Prikláňa sa tiež k myšlienke, že ide o prvok v obraze, ktorý nemožno konkrétne pomenovať, lepšie povedané, ktorý každý pozorovateľ pomenuje inak. J. Aumont (2010, s. 119) tiež vyzdvihuje emocionálny potenciál obrazu, keď o *punctum* hovorí ako o „zvláštnej slasti“ z obrazu, ktorá súvisí so zapájaním subjektívnych asociácií do jeho pozorovania. *Punctum* teda, zjednodušene, možno označiť za detailnú vlastnosť obrazu, ktorá subjektívizuje zážitok z jeho sledovania.

Vzťah medzi *studium* a *punctum* J. Aumont ozrejmuje z recepčného hľadiska, keď prvý spôsob nazerania na obraz definuje ako vlastnosť fotografie fotografa, zatiaľ čo druhú ako vlastnosť fotografie pozorovateľa (tamže). Barthesov prístup k bipolarnosti fotografie Aumont kritizuje hlavne pre nedostatočnú pozornosť venovanú referenčnému kontextu (tamže, s. 120). R. Barthes sa totiž pri svojich úvahách odpútava od všeobecného kontextu pozorovania obrazu a zapája ho do svojich úvah skôr z pohľadu vlastného videnia vecí než metodologicky stanoveného konceptu podľa štrukturálneho chápania. Videnie sa podľa Aumonta odohráva „vždy v kontexte“ (tamže, s. 8), ktorý riadi vzťah medzi pozorovateľom a obrazom. Ide v tomto prípade o súhrn situačných faktorov (napr. sociálny, ekonomický, ideologický – spolu tvoria tzv. dispozitív obrazu), ktoré ovplyvňujú výsledné chápanie obrazu. *Punctum*, viažuce sa na vnútorné prežívanie slasti z obrazu, pochopiteľne, neprináša štrukturálne výsledky, neprináša systematické nazeranie na problém. Naopak, podporuje náhodnosť pri výbere analyzovaných motívov, uprednostňuje detailný pohľad namiesto celkového, uprednostňuje subjektívne chápanie obrazu namiesto objektívneho. Živelnosť prístupu *punctum* možno nepriamo vyčítať aj zo slov N. Mirzoeffa (2012, s. 98), podľa ktorého proces *studium* označuje „obyčajné poznanie prístupné každému divákovi“. Ide teda o akýsi druh všeobecne prístupného nazerania na obraz, ktoré počíta skôr s kolektívnym príjemcom než s jednotlivcom. *Punctum*, oproti tomu, vyvoláva, a hodno dodať, že aj vyžaduje, emocionálnu reakciu subjektu, ktorý bude ochotný opustiť tendenčné chápanie obrazu (lebo, slovami Barthesa, fotografia je tendenčná) a zbadá v ňom bodnutie do svojho vnútra.

Metodologické bludisko bez jasných zásad

Aplikovanie Barthesových východísk na mediálny kontext obrazu športového spravodajstva so sebou prináša niekoľko metodologických problémov. Ak by bola

predchádzajúca veta obrazom, mohol by som ju označiť za generickú a chladnú, smerovanú k *studiu*. V krátkosti je teda potrebné odľahčiť spomínanú dvojjedinosť obrazu zbavením sa ťažoby študijného, kódovaného potenciálu obrazu. Cieľom tejto eseje je totiž identifikovať v obraze rozhodujúce emocionálne, nie racionálne (v tomto zmysle štrukturálne) poryvy, ktoré zasahujú diváka ako aprílový vietor. Nuž, ale čo je to ten aprílový vietor? Pre každého niečo iné.

Prvý metodologický problém spočíva v tom, že divákovi som v tomto prípade ja a ešte k tomu sám. Nič z toho, čo ďalej napíšem, nemožno považovať za absolútne univerzálne a obávam sa, že ani za univerzálne, lebo každé zistenie o emocionálnom rozkolísaní v obraze bude vychádzať z vnútra môjho života a z vnútra mojich spomienok. Bádateľ sa tu teda stane subjektom a objektom zároveň tak, ako sa stáva subjektom a objektom zároveň človek, práve sa štylizujúci na portrétnu fotografiu (porov. Barthes, 1994, s. 17). Výber obrazov zo športového spravodajstva v tomto prípade bude skutočne subjektívny. S veľkou pravdepodobnosťou by si iný bádateľ vybral iné obrazy.

Druhý metodologický problém súvisí s faktom, že obraz v športovom spravodajstve nie je fotografia, ale skladba dynamických záberov, z ktorých vzniká, povedzme, spravodajský či reportážny film. Aby som teda mohol zachytiť *punctum* športového obrazu, je potrebné ho najprv pretransformovať na statický obraz. R. Barthes (tamže, s. 80) o fotografii napísal, že nemá budúcnosť, jej referent je totiž viazaný v konkrétnom čase a priestore. Jedinou jeho vyhlídkou je potom, samozrejme v prenesenom význame, smrť, pretože fotografia zobrazuje niečo, čo už bolo a nebude („toto bolo“, tamže, s. 70 – 71). Fotografia podľa Barthesa zblížuje život a smrť, jej ontologickým poslaním je zachytiť práve akýsi pomyselný moment stretu dvoch svetov.

Reportážne fotografie však majú blízko aj k realizmu udalostí, nielen k „smrti“, veď aj Barthes ich považuje za urárne (tzn. majúce jeden argument, jednu funkciu, porov. 1994, s. 36, s. 52), teda transformujúce realitu bez jej zdvojenia či rozkolísania – v tomto zmysle ich možno chápať ako vyprázdnené. Jednoducho povedané, reportážne zábery zobrazujú presne to, čo zobrazujú, a teda sú do istej miery čistou kópiou. V nadväznosti na „filmovosť“ obrazu v športovom spravodajstve však treba dodať, že v televíznom športovom spravodajstve fotografia oživa, a, slovami R. Barthesa (tamže, s. 80), jej referent sa neustále posúva. Práve v realizme a životaschopnosti pohybu sa podľa mňa skrýva bezbrehá unifikovateľnosť a opakovateľnosť športového obrazu. Obrazy v športovom spravodajstve sú univerzálne, pretože sú kódované zakaždým rovnako či prinajmenej podobným spôsobom. Akým, to už je otázka, ktorú by zodpovedal pohľad prostredníctvom *studia*. Tomu sa však v tejto eseji snažím vehementne vyhnúť. Moje uvažovanie preto budem skôr viesť v zmysle pôsobenia obrazu v športovom spravodajstve, v ktorom sa vytvára simulovaný svet športu a ktorý nazvem, skromne, obraz-šport (prípadne športový obraz; termín obraz-šport porov. s termínom obraz-čas, obraz-pohyb, Deleuze, 2006).

V nasledujúcich častiach textu sa pokúsím poukázať na vyhrotené detaily v obraze šotov v športovom spravodajstve na základe niekoľkých vybraných fotografií. (Emocionálny prístup nepozná ich presný počet. Vie o nich len toľko, že žiaden nebude dostačujúci.) Do svojich úvah som zaradil len také obrazy, ktoré priamo zobrazujú športový výkon (ide o zábery z futbalových a hokejových zápasov). Pre rozmar z ontologického bádania sa zároveň zbavujem všetkých kontextov s výnimkou tých, ktoré ma emocionálne poznačili alebo, ako sa neskôr ukáže, možno poznačia.

Obraz-šport a život v ňom

Priamu hodnotu športového spravodajského obrazu možno vymedziť informáciami, ktoré explicitne ukazuje. J. Děkanovský (2008, s. 62) síce vraví, že „televízne kamery dnes môžu sledovať športové dianie z mnohých rôznych pohľadov: sú umiestnené pod úrovňou

hladiny vody v bazénoch, bývajú súčasťou pretekárskych automobilov, skrývajú sa v hokejovej bránke,...“ a pod., avšak pri výbere obrazov z televízneho športu som uprednostnil tie, ktoré možno z hľadiska zachytávania športu označiť za zovšeobecňujúce. Vizualný rozprávač konkrétnych už-fotografií je vševediaci a vše vidiaci – snaží sa pozorovateľovi odhaľovať prvky obrazu tak autenticky a zároveň plocho, ako sa len dá. Samozrejme, v mediálnej praxi je z praktických dôvodov veľa informácií realizovaných len vo verbálnej rovine, no tie bývajú aspoň vizuálne doplnené tzv. ilustračnými zábermi (porov. Bočák, 2008, s. 70 – 71). Pre môj pohľad na konkrétny obraz použitý v spravodajstve však momentálne nie je vôbec dôležité, či je obraz informačný alebo ilustračný, a nie je vôbec dôležitý ani kontext, v ktorom sa obraz objavil. Kontext tu totiž vizualizuje obraz sám, je obsiahnutý priamo v ňom. Predtým, ako prejdem k subjektívnej reflexii vybraných obrazov, pokúsim sa kvôli lepšiemu pochopeniu a prijatiu textu aspoň načrtnúť základné princípy, ktorými možno obraz-šport rámcovať a o ktoré sa budem ďalej opierať.

Základným abstraktným princípom stváraným v obraze-športe je, domnievam sa, nekonečná túžba zobrazovať športový výkon, rámcovaný prípravou naň, výkonom samotným a konkrétnym dosiahnutým výsledkom. Tento, takpovediac, „prie(i)beh“ obrazu-športu esenciálne pôsobí ako, a to je pre potreby tejto eseje azda najdôležitejšie, informačná databanka vizuálne spracovateľných údajov. Výkon ako centrálna časť záujmu o šport je v jeho obrazoch neustále prítomný, a to v rôznych podobách. Ak je obraz zobrazený v čase pred výkonom, upriamuje sa na sústredenosť, ak po výkone, upriamuje sa na jeho výsledok. Prevažná väčšina športových obrazov sa podľa mňa bytostne dotýka úspešnosti či neúspešnosti výkonu, čo vlastne korešponduje s fyzickým princípom športu. Potvrdzujú to napokon aj rozhovory o zápasoch, ktoré sa často viažu na výkon a jeho ďalšiu budúcnosť.

Obraz-šport možno charakterizovať aj na základe vlastnosti, ktorá ho predurčuje ku kontrastnosti. Princíp kontrastnosti sa tu odzrkadľuje v rodiacej sa túžbe po dobrom výkone, voči ktorej aktivizuje iný vykonávateľ v tom istom časopriestore kontraproduktívne sily. Tie sú na obrazoch či, lepšie povedané, v obrazoch viditeľné na prvý pohľad: snaženie sa hráčov pri kolektívnych hrách prebieha zväčša opačným smerom, hráči sú vymedzení v zreteľne odlišnom, často kontrastujúcom úbore, dostávajú sa do „strkaníc“, v ktorých potom dané oblečenie funkčne pôsobí ako identifikačný vektor ďalšieho útoku.

Popri výkone a kontrastnosti obraz-šport v spravodajstve evokuje aj prirodzenú autenticitu. Myslím si, že najautentickejším princípom športu z hľadiska jeho potenciálu osloviť človeka je neznalosť výsledku, ktorým bude výkon ohodnotený. Obraz-šport o nepredvídateľnosti športu dobre vie. Je sprievodcom zobrazovaného referenta, ktorý sa, ako sme už spomínali, neustále posúva. Pomerne vážne je potom zistenie, že športový obraz „si uvedomuje“, že po ňom príde ďalší – presnejší, taký, ktorý rozuzlí situáciu. Na obrázku 1 vidno loptu (referent), ktorá sa blíži k tyči futbalovej brány. Fotografia je zastavená v čase, nedá sa s určitosťou povedať, či lopta skončí v bráne alebo nie. Na obrázku 2 sa brankár v žltom drese vo výskoku naťahuje za loptou, ktorá je už pravdepodobne za ním. Smeruje však do brány?



Obrázok 1



Obrázok 2

V prípade oboch obrázkov možno za *punctum* označiť práve referenta, ktorého obraz prenasleduje, teda loptu. Lopta sa tu stáva bodom, ktorý môže pozerajúceho emocionálne zasiahnuť. Až sa mi žiada napísať, že princípom futbalu ako hry je lopta v obraze. Na ňu sa upierajú jednak oči hráčov, ale aj oči divákov. Pritom je tu veľmi dôležité vidieť. Analogicky, v súčasnosti v hokeji padá veľa „škaredých“ gólov, pri ktorých útoiaci hráč zakrýva výhľad brankárovi. Puk tu teda nevystupuje len ako predmet, ktorý treba vidieť, aby bol hráč úspešný. Puk je tu zároveň katalyzátor, ktorý podporuje, že sa k sebe hráči správajú konfliktne a navzájom si clonia.

Za jeden z princípov *punctum* v športovom obraze teda, ako sa zdá, možno označiť predmet, ktorý je nutné presúvať v priestore. Upiera sa naň totiž zrak všetkých okolo. Avšak pri podobných súdoch si treba dať pozor, pretože R. Barthes nikdy netvrdil, že existuje univerzálne *punctum*. Možno však o takejto myšlienke uvažovať aspoň v rámci univerzálneho obrazu? Zrejme nie, pretože to by sme museli loptu označiť už za štruktúrny prvok obrazu-športu. A *punctum*, ako sme už naznačili, je vlastne obrazu samému a jednotlivému a vníma sa len subjektívne. Lopta zrejme nemôže byť *punctum*. Za *punctum* totiž možno označiť len konkrétnu loptu v konkrétnom obraze. Ako teda budeme hľadať *punctum* obrazu? Ako polapiť nepolapiteľné?

Zopár náhodných a v prúde času zachytených bodov záujmu

Na tomto mieste sa zamyslím nad konkrétnymi statickými obrazmi vyňatými zo športového spravodajstva, aby som sa pokúsil prostredníctvom určitého ľubovoľne zvoleného detailu vystihnúť ich podstatu. Obraz-šport v sebe môže, ale zároveň nemusí zahŕňať *punctum*. Je len v tých obrazoch, v ktorých ku mne ako pozorovateľovi niečo prehovára. Sú to obrazy, v ktorých sa zo subjektívneho pohľadu „niečo deje“, pričom zároveň platí, že sa na väčšine obrazov zo subjektívneho pohľadu nemusí „diať nič“ (porov. Barthes, 1994, s. 22).

Na obrázku 3 sa z môjho pohľadu nedeje nič, čo by sa ma emocionálne dotklo. Vidím na ňom hokejistu, nepoznám ani len jeho meno, asi sa teší zo streleného gólu. Hrá v mužstve, v ktorom hráva(l) aj Zdeno Chára. Zopár detailov (úsmev, hokejka, znak na drese, zelené „e“ v ľavej časti obrazu) síce púta moju pozornosť, ale neprisudzujem im žiaden emocionálny význam. Je to obraz, ktorý sa dá dostatočne analyzovať napríklad z kompozičného (takmer v centre obrazu), semiotického (dvíha ruky na znak úspechu) či kultúrneho (predvádza rituál) hľadiska, ale neprehovára ku mne inak, než v tvare všeobecne známeho kódu, ktorý zobrazuje tešiaceho sa, oslavujúceho hokejistu. Je to pre mňa nezaujímavý obraz, aké vídam vždy, keď niekto na ulici rozťahuje ruky.



Obrázok 3



Obrázok 4

Naopak, obrázok 4 z môjho pohľadu v sebe *punctum* obsahuje. Nie je ním ani útočník, ktorý umiestňuje loptu do prázdnej brány, ani obranca, ktorý nestíha zasiahnuť včas. Je to brankár, ktorý kľučí na zemi a zmieril sa s tým, že nezvládne splniť svoju úlohu. V danom

detaile vidím *punctum* obrazu, pretože so zobrazeným brankárom súcitím. Na sústredenie sa na tento detailný bod ma motivujú nielen športové neúspechy z mladosti, keď sme hrávali futbal kdesi za domami, ale aj analogické prepojenia s rôznymi životnými situáciami. Táto „fotografia“ zachytáva život taký, aký väčšinou netúžime žiť. Je to život, v ktorom nie my, ale iní sú pred nami. Všimnite si, že brankár kľučí, akoby prosil o odpustenie. Kľučí navyše v rohu pokutového územia, akoby bol odstrčený (áno, to už som na tenkom ľade, šmýkajúc sa k *studiu*). Je to „fotografia“, ktorá zachytáva život tesne pred smrťou. Iný bádateľ by si možno detailne všimol vracajúceho sa obrancu s číslom 4, ktorý hľadá nádej revidovania prežitého u postranného rozhodcu. Mimochodom, interpretovať, prečo v obrázku 3 *punctum* nevidím a v obrázku 4 áno, sa dá aj v komparatívnej rovine. Možno ku mne viac prehovára možný neúspech ako možný úspech. Možno vo fotografii vnímam strach citlivejšie a pokornejšie ako radosť.

Obraz-šport je neustály koniec a začiatok. Na obrázku 5 vidím smutného brankára, a preto tu nachádzam *punctum* podobné ako na obrázku 4. Nevidím do brankárovej tváre, ale postavenie jeho tela naznačuje, že niečo nie je v poriadku. Brankár je už barthesovsky povedané „po smrti“ (porov. Mirzoeff, s. 97 – 102, Sturken – Cartwright, s. 28). Vyzerá tak, akoby už nebol, je v zajatí červeného rámu, odkiaľ zrejme niet úniku – a to už prechádzam do sféry *studium*, pretože emócia „neuvažuje“ o kompozícii. Iný bádateľ by si možno všimol, ako hokejista úplne vpravo začína korčuľovať priamo v ústrety novému životu (novému rozohraniu), ďalší by možno upozornil na ruku rozhodcu, ktorej smerovanie zobrazenému daniu dodáva nádyh nezvratnosti. *Punctum* v obraze 5 však pre mňa vychádza z detailu brankára, lebo jeho postoj na fotografii je vskutku ťaživý.



Obrázok 5



Obrázok 6

Obrázok 6 zobrazuje skupinu šestnástich postáv na futbalovom ihrisku, ale moju pozornosť púta iba jedna z nich. Všimnite si rozhodcu v modrom drese, ktorý sa javí ako stĺp (hoci sa v skutočnosti pohybuje), pričom okolo neho prebieha čulý ruch. Detail rozhodcu ma v danom obraze zaujal, lebo je stáťím v pohybe – detail rozhodcu je akýmsi zavrnutím kinetiky. Pripomína mi situáciu, keď ako chodiaci čakám na červenej, kedy konečne naskočí zelená. V tom momente sa stávam čulým ruchom a druhí majú pocit, že stoja v pohybe. Rozhodca zároveň stojí na rozhraní pásov rôzne pokosenej trávy, nevediac, či sa môže alebo nemôže posunúť – to mi tiež pripomína moje slávne i neslávne životné rozhodnutia. A ešte mi to pripomína *studium*.

Na spresnenie dodávam, že z hľadiska prístupu *studium* je rozhodca na obrázku 6 statickejší oproti zvyšným postavám, lebo je v centre diania, a keby sa pohyboval, herná situácia by sa mu posudzovala náročnejšie. Uvedomujem si tiež, že pásy na tráve môžu postranným rozhodcom pomôcť pri posudzovaní postavenia mimo hry, že použitie veľkého celku, ktorý sníma dianie na hracej ploche, odráža trend zobrazovať počas priameho športového prenosu priebeh zápasu čo najčitateľnejšie a ponúkať pohľad na čo najširšie spektrum diania. Tieto iné pohľady na jeden obraz poukazujú na paradox, že do chápania obrazu vstupujú kontexty tak, ako sme ochotní ich prijímať. Obraz tu je, ale my ho čítame.



Obrázok 7

Obrázok 7 zobrazuje radosť futbalistov zo streleného gólu. Zdá sa mi, že radosť viacerých ma teší viac ako radosť jedného (pozri obrázok 3). *Punctum* obrázka 7 vidím nie v radosť samotnej, ale v spôsobe jej realizácie. Najviac ma k opätovnému pozretiu sa na obraz priťahuje detail dvoch akoby lietajúcich futbalistov, zavesených vo vzduchu, smerujúcich k nebu. Sú rôzne uniformovaní, no napriek tomu lietajú spolu. Nie je to nádherné? Prvoplánový gýč vychádzajúci z daného momentu ústi do pocitu, že ja sa takto tešiť neviem, že sa teším inak. To, čo sa ma v danom obraze dotklo, je číra myšlienka, že takto by som sa ako futbalista možno chcel tešiť aj ja. Zviazanie detailného prvku s mojím vedomím je tu pritom čisto nekonštruktívne, nefunkčné. Mám dojem, že ide o neuskutočniteľnú ideu. A predsa, ak sa raz takto poteším, spomeniem si na detail nadzemskej radosti futbalistov Athletica Bilbao skórujúcich do siete FC Sevilla. Iný bádateľ by ma v súvislosti s obrázkom 7 možno upozornil na futbalistu v strede celej kompozície, ktorý sa doslova snaží zastaviť prežívaný moment, tešiť sa túži tak dlho, ako sa len dá. Je to obraz, v ktorom prichádza jedna radosť za druhou. Z hľadiska kompozície prichádza ako *studium*, z hľadiska *punctum* ako náhodný pocit z náhodného gólu v náhodnom svete.

Prístupy *studium* a *punctum* sú zrejme jednoducho prepojitelné. Fotografia všeobecne, a ako sa ukazuje, zrejme aj fotografia falošná, lebo len s takými som pracoval, inklinuje k dvojedinosti svojej pravdy.

Punctum na záver o ochote hľadať

Čo teda tvorí základ obrazu-športu? Kde sa skrýva *punctum* obrazu-športu? Myslím, že druhá z položených otázok odpovedala za mňa. Skrýva sa.

Literatúra:

- AUMONT, Jaques: *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění 2010.
 BARTHES, Roland: *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa 1994.
 BOČÁK, Michal: *Štruktúra televízneho spravodajského textu. Analýza spravodajských formátov s uplatnením diskurzívnej perspektívy*. [Dizertačná práca]. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove 2008.
 DĚKANOVSKÝ, Jan: *Sport, média a mýty*. Praha: Dokořán 2008.
 DELEUZE, Gilles: *Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.
 MIRZOEFF, Nicholas: *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia 2012.
 SEKOT, Aleš: *Sociologické problémy sportu*. Praha: Grada 2008.
 STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál 2009.

Použité obrázky:

obrázky 1 – 7 zhotovené pre potreby eseje z nahrávky večerného športového spravodajstva vysielaného 8. 4. 2016 Televíziou Markíza.

Summary

Looking for the hidden image in sport-news

Essay deals with the relationship between the *studium* and *punctum*, approach introduced by R. Barthes, on reflecting the image-sport in televised sport-news. The basic abstract principle of *punctum* in the image-sport is hidden, I believe, in the endless desire to show athletic performance *per se*. It draws on the concentration before the sport-exercise, and draws on its outcome after sport-exercise. The vast majority of sporting images inherently visualize the success or failure of performance, which actually corresponds to the physical principles of the sport. Another part of *punctum*, the contrast-principle, is reflected in the emerging desire for good and right actual performance, against which stands and counter-forces the other performer. In addition to the performance and contrast principle, *punctum* evokes in natural authenticity of image-sport, empowered by the unpredictability of the sport story outcome.

Štúdia vznikla v rámci riešenia grantového projektu VEGA 1/0164/15 Interdisciplinárna analýza športového komunikačného registra.