

Co chcete vědět o teoriích zvuku ve filmu...

James Buhler, *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press 2019.

James Buhler, profesor hudební teorie na Texaské univerzitě v Austinu a autor či editor řady prací zejména o filmové hudbě,¹⁾ byl k sepsání obsáhlého pojednání o „teoriích zvukové stopy“ podnícen faktem, že obecně známé a ceněné výklady o dějinách filmových teorií, jmenovitě knihy Dudleyho Andrewa nebo Francesca Casettiho,²⁾ věnují otázkám zvuku jen okrajový zájem.³⁾ Podle Buhlera se v tomto přístupu odráží tradiční pojmání filmu jako vizuálního média, které je, speciálně v souvislosti se současným rozvojem výzkumů zvuku (*sound studies*), evidentně neadekvátní a překonané (s. xi). Recenzovaná publikace, jejíž příprava trvala takřka deset let, se proto soustředí právě na otázku, jak se vyvíjelo teoretické uchopení zvukové složky filmu. Výsledkem autorova úsilí je „jasný, avšak náročně pojatý (*sophisticated*) přehled“⁴⁾ tohoto vývoje, jenž se propojuje s angažovaným dokazováním audiovizuální podstaty filmu a rovnocennosti jeho obrazové a zvukové složky. Svým důsledným zaměřením na rozmanité teorie filmového zvuku je kniha v kontextu současných výzkumů patrně unikátní. Určitou paralelu lze snad hledat v široce pojatém spise Michela Chiona *Le son*;⁵⁾ Chion se ovšem zabývá zvukem obecně a problematiku nazírá především ze svého vyhraněného úhlu pohledu.

Na začátku *Teorií zvukové stopy* se s narážkou na titul proslulého díla Dudleyho Andrewa uvádí, že původní projekt byl redukován a reorganizován tak, aby představil důležité (*major*) teorie zvukové stopy (s. xi). Textová báze výkladů je však stále neobyčejně objemná a z hlediska odborného zaměření výrazně diferencovaná (bibliografie publikací, které byly vzaty v úvahu, zabírá osmnáct stran). Buhlerův rozhled, jeho orientace v různorodých výzkumných proudech i schopnost komplexního postižení pro-

1) Mj. James Buhler – David Neumeyer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. 2. vyd. New York: Oxford University Press 2016; James Buhler – Caryl Flinn – David Neumeyer (eds.), *Music and Cinema*. Hanover, NH: University Press of New England – Wesleyan University Press 2000.

2) Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press 1976; Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2008.

3) Sluší se ovšem dodat, že některé novější syntetické práce o filmových teoriích se zvukové složce filmu věnují soustavněji. Srov. např. Thomas Elsaesser – Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. 2. vyd. New York – London: Routledge 2015, s. 146–168. Viz k tomu též recenzi původní německé verze této knihy (*Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007): Petr Mareš, Německé průvodce po teoriích filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 3, s. 134–138.

4) Alexander Carter, Theories of the Soundtrack [recenze]. *Journal of Radio & Audio Media* 26, 2019, č. 2, s. 372.

5) Michel Chion, *Le son: Traité d'acoustique*. 2. vyd. Paris: Armand Colin 2010; anglický překlad: *Sound: An Acoustical Treatise*. Durham – London: Duke University Press 2016.

blematiky si bezpochyby zaslouží ocenění. Přesto ovšem můžeme poukázat na omezení, jež jsou dána teritoriálně a především jazykově. Buhler zásadně vychází z textů, které byly uveřejněny v angličtině či které jsou k dispozici v překladu do tohoto jazyka. Jen na jednom místě, v případě článku Jeana-Louise Comolliho,⁶⁾ se při absenci otištěné anglické verze odkazuje na originál ve francouzštině (s. 236).⁷⁾ Zároveň se prosazuje postupné zužování úhlu pohledu. V souvislosti s počátečními fázemi reflexe problematiky zvuku nebylo možné pominout významné příspěvky ruských, německých či francouzských autorů. Při postupu směrem k současnosti se Buhler soustřeďuje na americké (respektive do tamního kontextu plně integrované) badatele a vedle toho na vybrané, obecně uznávané představitele francouzského myšlení o filmu. Soustavně a velmi důkladně se tak probírají mezinárodně dominující proudy teoretické reflexe. Jistě není namístě Buhlerovi vyčítat, že si nevšímá prací, které mu evidentně nejsou jazykově přístupné a které se z jeho perspektivy mohou jevit jako marginální. Stojí ale za to připomenout, že o otázkách zvuku ve filmu pojednávají třeba pozoruhodné novější texty německé⁸⁾ nebo polské. Buhler například upozorňuje na to, že Claudia Gorbmanová v knize *Unheard Melodies* z roku 1987 zmiňuje jako jednu z dílčích funkcí filmové hudby evokaci vzpomínky na událost, jež předtím byla s danou hudbou spjata, avšak nepřipojuje příklad z konkrétního filmu (s. 161).⁹⁾ Takové uplatnění hudby ve filmu Andrzeje Wajdy *POPELY* (1965) už deset let předtím instruktivně analyzovala Alicja Helmanová.¹⁰⁾

Při velkém rozsahu zpracovávaného materiálu vystupuje do popředí otázka uspořádání výkladu. Autor se rozhodl pro kombinaci chronologického a tematického postupu (s. 16). Celkově byla tato volba nepochybně náležitá. Umožňuje postihnout časový vývin koncepcí zvuku, determinovaný jak měnícími se teoretickými rámci, tak technologickou a stylovou evolucí kinematografie, a na druhé straně zřetelně odlišit uplatňovaná vědecká paradigmatata a sledovat specifické rysy každého z nich. Pokud jde o ranější fáze reflexe, kde dominuje lineární posloupnost jednotlivých pojetí, zůstává výklad kompaktní a zcela přehledný. Období od sedmdesátých let ovšem přináší určité komplikace, neboť se zde paralelně realizují — ale také vzájemně prolínají — různé teoretické přístupy. Nutným důsledkem jsou časové skoky a návraty a rovněž rozdělení komentářů ke stanoviskům některých badatelů do více částí. Chceme-li se např. seznámit s dílem Michela Chiona, musíme projít tři kapitoly knihy (naratologie, psychoanalýza, digitální zvuk).

Další podstatná volba je spojena s heterogenním charakterem zvukové stopy filmu. I když v řadě pasáží jde především o celkový status a funkce zvuku ve vztahu k obrazu, většinou se pozornost zaměřuje pouze na jeden z komponentů zvukové stopy. Zatímco v souvislosti se staršími teoriemi bývá kladen důraz zejména na pozici dialogu, řeči, respektive hlasu, postupně se do popředí dostává (nepochybně v souvislosti s autorovou odbornou specializací) hlavně hudba. Práce o filmové hudbě, včetně

6) Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie* (5): Caméra, perspective, profondeur du champ. *Cahiers du Cinéma* 1971–1972, č. 234–235, s. 94–100.

7) Autor přitom na začátku knihy poznamenává, že se zde opíral o pracovní rukopisný překlad Janet Staigerové (s. xiii).

8) Např. Barbara Flückiger, *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren Verlag 2001; Silke Martin, *Die Sichtbarkeit des Tons im Film: Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg: Schüren Verlag 2010. K dílu B. Flückigerové srov. Anna Batistová, Překlenout propast mezi analogovými dějinami filmu a digitální technologií. Rozhovor s Barbarou Flueckigerovou. *Iluminace* 27, 2015, č. 2, s. 75–82.

9) Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 23.

10) Alicja Helmanová, Znaková funkce hudby a řeči ve filmovém sdělení. *Iluminace* 6, 1994, č. 3, s. 52–53 (polský originál byl publikován v roce 1977).

časopiseckých příspěvků, jsou představovány a analyzovány velmi podrobně, takže se v rámci celku mohou jevit jako až neproporčně preferované. Lze ovšem poukazovat na to, že právě významy a funkce hudby jsou zřejmě nejobtížněji uchopitelné. Ruchům (zvukovým efektům) je pak vyhrazeno nejskromnější místo. Rozvržení Buhlerových výkladů můžeme charakterizovat také na základě koncepce Sonii Campaniniové, která ve své disertaci rozlišila materiální, prezentační a textovou (obsahově sémantickou) dimenzi filmového zvuku.¹¹⁾ Buhler zřetelně preferuje dimenzi textovou, zatímco otázky spojené se záznamovými technologiemi či způsobem utváření sluchového prožitku při promítání filmu obsáhleji probírá jen v souvislosti s přelomovými vývojovými momenty, jako je počátek éry zvukové kinematografie nebo digitalizace výroby filmů.

Buhlerovým hlavním cílem je klasifikovat, porovnat, kriticky popsat a interpretovat existující teorie zvukové stopy filmu. Nespokojuje se však s rolí distancovaného registrátora, na mnoha místech knihy je patrný autorův tvůrčí vklad. Především jde o to, že se neomezuje na explicitní výroky týkající se zvukové stopy filmu, nýbrž hledá rovněž implicitní odkazy a snaží se aplikovat na oblast zvuku i tvrzení a úvahy, které k ní nebyly přímo vztaženy. Postupuje přitom citlivě — podávané závěry jsou dobře odůvodněné a opatřené příklady; na druhé straně by ale bylo možné tvrdit, že se tak „uměle“ zvyšuje intenzita a vytváří kontinuita myšlení o povaze zvuku ve filmu. Pro Buhlera je tedy charakteristické, že probírané teorie nejednou domýšlí a doplňuje; jindy konfrontuje proklamace a jejich uplatnění v praxi, uvádí názorné příklady či osvětluje a ověřuje danou teorii pečlivým rozбором vybraného filmu. Akcenty se přitom různě mění podle povahy koncepcí a přístupů, o nichž se právě hovoří.

Publikace je rozdělena do devíti kapitol, přičemž kapitola úvodní a závěrečná vytvářejí určitý rámec celku. Úvod (s. 1–21) přináší východiskový, do jisté míry esejisticky pojatý náčrt situace, v níž se nacházel film po připojení zvukové stopy k obrazu. Autor představuje utvářející se zvukový film i jeho kritickou odezvu jako sféru napětí, heterogenosti, paradoxů a víceznačností. I když se nadále deklarovala dominance vizuality, zvuk nepředstavoval dodatek k obrazu, ale obojí bylo podřízeno (alespoň v komerční kinematografii) potřebám efektivního vyprávění. Dialog v tomto aspektu fakticky vystupoval jako klíčový element, který určoval strukturu obrazové složky. Zvukový film využívá dvě oddělené technologie a zároveň vytváří iluzi jednotného, „přirozeného“ prožitku, který však může být kdykoli narušen. Ve filmové praxi se ve výrazné míře uplatňuje tzv. mimetická synchronizace, založená na indexální vazbě mezi zvukem (především dialogem) a obrazem, zatímco teoretici zdůrazňují autonomii obou stop a argumentují obavou z nadbytečnosti a divadelnosti zvukové složky. Synchronizace se může jevit jako příznak realismu, ale jde spíše o konstruovanou audiovizuální figuru, která hierarchizuje znázorněné jevy a upozorňuje na to, co má být bráno jako důležité. Tato přípravná skica vytváří základnu, od níž se dále odvíjí systematický výklad.

Jak je možno očekávat, začíná se kapitolou věnovanou raným teoriím (s. 23–55), které se na přelomu dvacátých a třicátých let snažily postihnout specifiku zvukového filmu a stanovit náležité způsoby práce se zvukem (především Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Béla Balázs, Rudolf Arnheim). Příznačná pro Buhlerův přístup je zde komparace Pudovkinových tezí o kontrapunktickém a expresivním použití zvuku a jejich praktické aplikace ve filmu *DEZERTÉR* (1933). Pozornost a ocenění si ovšem zaslouží zvláště jemné rozborů textů Balázsových a Arnheimových. Buhler například upozorňuje na Balázsovo vytváření analogie mezi obrazovým detailem a „detailem zvukovým“, který by měl umožnit vjemy zvuků, jichž si běžně nejsme vědomi, a s ním spojenou představu „hlasů věcí“, které by

11) Sonia Campanini, *Film Sound in Presentation and Preservation*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam 2014, s. 167–170.

se měly stát — až bude zvukový film schopen naplnit svůj umělecký potenciál — rovnocenným protějškem hlasu lidského. V případě Arnheima se zase autor důkladně vyrovnává s jeho rigidním pojetím zvuku jako činitele, který do filmu vnáší reprodukci reálného světa na úkor umělecké konstrukce a narušuje homogenitu filmu tím, že jej štěpí na dvě média bez nutného vzájemného svazku. Kapitola ovšem přináší i objevné informace o amerických kritikách, jejichž přínos k diskuzi o specifice zvukového filmu zatím není obecněji znám. Vedle Gilberta Seldese, který na konci dvacátých let poukazoval na to, že místo snahy o dosažení umělé jednoty je třeba respektovat difference užívaných záznamových technologií, jde o Harryho A. Potamkina, jenž naopak zdůrazňoval, že obraz i zvuk by měly být předmětem stylizace vytvářející jednotný celek.

Navazující výklad o „teoriích klasického zvukového filmu“ (s. 57–86) se skládá ze dvou zřetelně odlišných pásem. Popisuje se tu budování typologických systémů, které chtěly prostřednictvím souboru opozic komplexně postihnout formální i sémantické vztahy mezi obrazem a zvukem. Buhler ukazuje, že nejširě pojata byla koncepce gramatiky filmu Raymonda Spottiswooda (1935), popularitu však získala až pozdější zjednodušená verze prezentovaná Siegfriedem Kracauerem v *Teorii filmu* (1960). Zároveň se začíná projevovat Buhlerova koncentrace na problematiku pozice a funkcí filmové hudby — velmi podrobně probírá obsah významných publikací ze čtyřicátých a padesátých let (Aaron Copland, Hanns Eisler a Theodor W. Adorno, Roger Manvell a John Huntley).

Další tři kapitoly jsou spjaté tím, že se podle Buhlerovy charakteristiky zaměřují na analyticko-deskriptivní modely. První z nich (s. 87–118) dost překvapivě propojuje sémioticky orientované teorie (Jean Mitry, Christian Metz) a filozoficky podloženou reflexi Gillesa Deleuze.¹²⁾ Autor přitom poukazuje na fakt, že ve sledovaných koncepcích není problematika zvuku (s výjimkou Metzových „sluchových objektů“) příliš rozvinuta,¹³⁾ proto ve výrazné míře využívá svou metodu extrapolace a dokazuje, že obecně formulovaná či k obrazu vztahovaná tvrzení získávají platnost i v oblasti zvuku. V kapitole věnované neoformalismu, respektive formálně založeným teoriím (s. 119–150), naráží Buhler na obdobný problém, protože v kanonických neoformalistických pracích nenachází dostatečně vyhraněné a propracované pojetí zvukové stopy. Většina kapitoly tak pojednává o výzkumech (Kathryn Kalinaková, David Neumeyer aj.), které se zabývají filmovou hudbou jako relativně autonomním subsystémem a popisují její formální charakteristiky a funkce ve vztahu k ostatním subsystémům filmu (a případně se též snaží aplikovat kognitivní model porozumění filmu). Užitečný tu je zvláště popis různých explicitních i implicitních relací mezi hudbou a filmovým vyprávěním a podílu hudby na vzniku specifických významů. Kapitola o naratologii (s. 151–186) se soustředí především na opozici diegetičnost — nediegetičnost a na problematiku fokalizace, přičemž opět preferuje oblast hudby. Do centra pozornosti se dostávají principy uplatnění filmové hudby formulované Claudií Gorbmanovou a využití naratologických kategorií Gérarda Genetta v její koncepci analýzy, jakož i řada dalších prací, které někdy přejímají, někdy zpochybňují distinkci mezi diegetickou a nediegetickou hudbou. Nepominutelný v tomto kontextu je dále model audiovizuální scény navržený Michelem Chionem, zejména koncept akusmatického zvuku.

Sedmou a osmou kapitolu spojuje zaměření na kriticko-interpretativní modely zvukové stopy. Nejprve jsou obsáhlé a s opřením o příkladové analýzy probírány „kritické teorie“ (s. 187–220), přičemž východiskem je široce chápaný koncept ideologie, který je dále konkretizován ve vztahu ke sféře

12) Spojitost (spíše ovšem povrchnou) nachází Buhler v tom, že Deleuze navazuje na některé rysy Peirceovy analýzy znaků (s. 89).

13) Zvukovou stopu filmu ze sémiotického hlediska v sedmdesátých letech soustavně zkoumala výše zmiňovaná Alicja Helmanová.

postkolonialismu, genderu či queer teorie. Výklad, přihlížející k pracím mnoha badatelů, se ovšem možná v až přílišné míře koncentruje na otázku, jak jsou prostřednictvím hudby či znění hlasu udržovány a na druhé straně rozrušovány stereotypní představy. Kapitola o psychoanalyticky založených teoriích (s. 221–256) mimo jiné přináší instruktivní osvětlení teorie aparátu a sutury a uvažuje o pozici zvukové stopy v rámci tohoto přístupu. Jako protějšek k tomu je představeno neolacanovské pojetí (Joan Copjecová, Slavoj Žižek či Michel Chion), operující se zvukem jako s činitelem, jenž se vzpírá formálním omezením a významu.

Devátá kapitola pak tvoří relativně samostatný, aktualizující závěr publikace. Buhler zde nepojednává o zformulované teorii či rozvinutém výzkumném směru, ale snaží se s využitím už uveřejněných prací i prostřednictvím vlastních analýz odhalit povahu a důsledky změn, které přináší digitální technologie a vůbec éra digitálních médií (s. 257–290). Poukazuje na to, že dochází k zásadnímu posunu, který vede k potlačení rysu reprodukce a k dominanci konstrukce a stylizace. Vzniká tak virtuální svět, v němž se ztrácí odlišitelnost indexálního odkazu k realitě a počítačové kreace a v oblasti zvuku se rozmývají hranice mezi řečí, hudbou a zvukovými efekty. Zároveň nové technologie vytvářejí ze zvukové složky filmu aktivní a neustále se proměňující prostor s imerzivním účinkem. Na druhé straně se rozrušují kulturní hierarchie a zpochybňuje se identita filmu. Všechny tyto jevy vyvolávají, jak autor zdůrazňuje, potřebu nových teorií zaměřených na uplatnění zvuku v digitálních médiích.

Výše podaný přehled obsahu knihy mohl být jen neúplný a mezerovitý. Rozsah jejích témat a množství uváděných jmen, textů, názorů a termínů může mít na nepřipraveného čtenáře až zahlcující účinek. Hledáme-li určitou osnovu, která napomáhá orientaci, můžeme se nejspíš opřít o rozvinutou soustavu pojmových a terminologických opozic, které jsou postupně zaváděny, pečlivě vymezovány a poté často zase relativizovány a zpochybňovány. Proti sobě tak stojí nejen synchronní a asynchronní zvuk, paralelismus a kontrapunkt, diegetičnost a nediegetičnost, ale i např. samostatnost a propojení obrazové a zvukové stopy, reprodukce a stylizovaná reprezentace, homogennost a heterogennost, technologie a kultura, umění a zábava. Díky tomuto souboru opozic máme k dispozici podpůrnou síť, která prochází textem a spíná lineárně řazené popisy a komentáře.

Knihy o teoriích zvukové stopy je nepochybně publikací vědecky fundovanou, promyšlenou a užitečnou, i když nikoli zcela snadno přístupnou. Lze ji využít jako spolehlivý zdroj informací o různých výzkumných proudech i o obsahu konkrétních publikací, ale je podnětná také svým celkovým laděním, důrazem na důležitost a nepominutelnost zvukové složky a na to, že je potřebné věnovat jí soustavnou odbornou pozornost.¹⁴⁾

Petr Mareš

14) Tato recenze vznikla za podpory projektu Univerzity Karlovy Progres Q14. Krize racionality a moderní myšlení.