

Rick Altman

Film jako událost

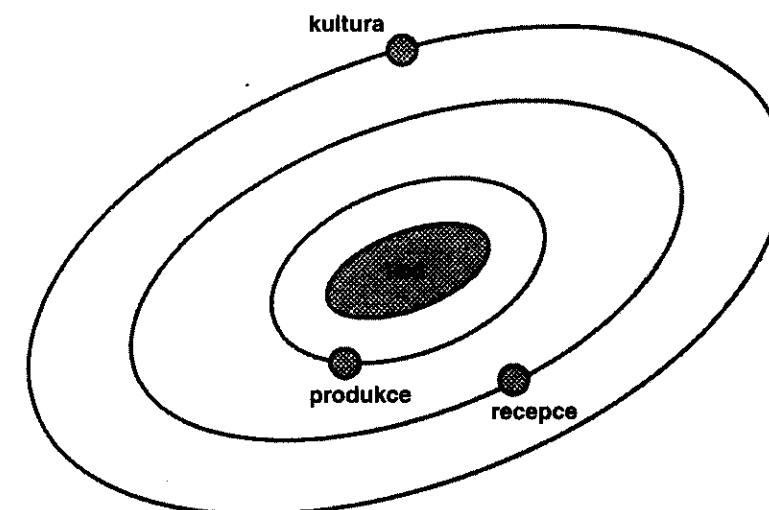
Před dvanácti lety jsem připravoval speciální číslo časopisu *Yale French Studies* s názvem *Cinema/Sound* (Altman, 1980). Toto číslo, ve kterém se objevily texty věnované roli zvukové stopy ve filmové teorii, historii a analýze, sloužilo jako katalyzátor pro další výzkum filmového zvuku. Dnes je již rozebráno, mnoho jednotlivých článků z něj ale nadále ovlivňuje badatele ve Spojených státech i po celém světě. Úvod a bezmála polovina těchto článků byla přetištěna jinde, několik jich bylo přeloženo do řady jazyků, včetně ruštiny.

Jakkoli byl sborník *Cinema/Sound* vlivný, odstup deseti let odhaluje i jeho omezení. Až na malé výjimky totiž články v něm obsažené přistupují ke kinematografii jako k řadě soběstačných textů, odtržených od své materiální existence a od trojrozměrného světa. Většina statí, výrazně poznamenaná sémiotickým programem, usiluje o popis vlastností zvuku, vztahů mezi obrazem a zvukem a fungování zvuku v určitých textuálních situacích. Výzkum publika se omezuje na otázky zkušenosti sledování filmu; soudobá kultura je zmiňována pouze tehdy, tvoří-li specifickou tematickou náplň filmu; ke zvukové technologii se zde přistupuje, jako by se používala pouze ve filmech. Sborník *Cinema/Sound*, vydaný v roce 1980, nese zřetelný otisk textuálně orientované doby svého vzniku.

Z dnešního pohledu je cena, kterou *Cinema/Sound* platí za své textuálně orientované strategie, zřejmá. Ač byl sborník zamýšlen jako rehabilitace zvukové stopy, v celé své rozmanitosti vlastně zdůrazňuje jenom velmi omezený okruh otázek souvisejících se zvukem. Skoro zde nepadne zmínka o zvucích němých filmů; téměř zcela opomenuta zůstává zvuková technologie; žádná pozornost se nevěnuje nenarativním, necelovečerním a nezápadním filmům. Ještě důležitější však je, že se zde na samotný zvuk často pohlíží, jako by byl ideálním nositelem lingvistické či hudební informace, přijímané ahistorickým publikem ve standardní situaci sledování a bez specifického důvodu k návštěvě kina. Třebaže *Cinema/Sound* zvýšil vnímavost filmových badatelů k důležitosti zvukové stopy, zakryl zároveň určité velmi skutečné problémy filmového výzkumu onoho období.

Pro tento svazek navrhuji odlišný model, nový způsob uvažování o kinematografii obecně a o zvukové stopě zvlášť. Tento nový přístup vychází z nejnovějších teoretických trendů, radikálně rozšiřuje záběr kritického diskursu příslušejícího *film studies* a současně s tím poukazuje na novou spojitost různých typů vědeckého výzkumu, které se v současné době filmem zabývají.

Film se po celá desetiletí pravidelně definuje jako text, autonomní estetická entita mající nanejvýš blízký vztah k jiným takovýmto entitám. Po celou tuto dobu filmová teorie zdůrazňuje vztahy, které se projevují uvnitř jednotlivých filmů nebo jsou charakteristické pro kinematografii jakožto celek. Pro filmovou historii bylo typické, že filmy třídila podle textové podobnosti a posuzovala vývoj výsledných žánrových či tematických kategorií. Filmová analýza se opírala o nevyslovený předpoklad, že rozdílná publika přece jen spojuje stejná základní divácká zkušenost, a to bez ohledu na rozdíly v *genderu*, třídní příslušnosti či situaci sledování. V posledních letech se ale tento textově orientovaný model začíná hroutit tváří v tvář diskursivním přístupům, feministické teorii, kulturním studiím a dalším kritickým metodám, zohledňujícím širší představu o tom, co je film a jak ovlivňuje lidské činnosti. Každý film se, je-li nahlížen jako text, jeví jako soběstačná, soustředěná struktura, kolem níž obíhají všechny otázky spojené s textem jako množství planet.

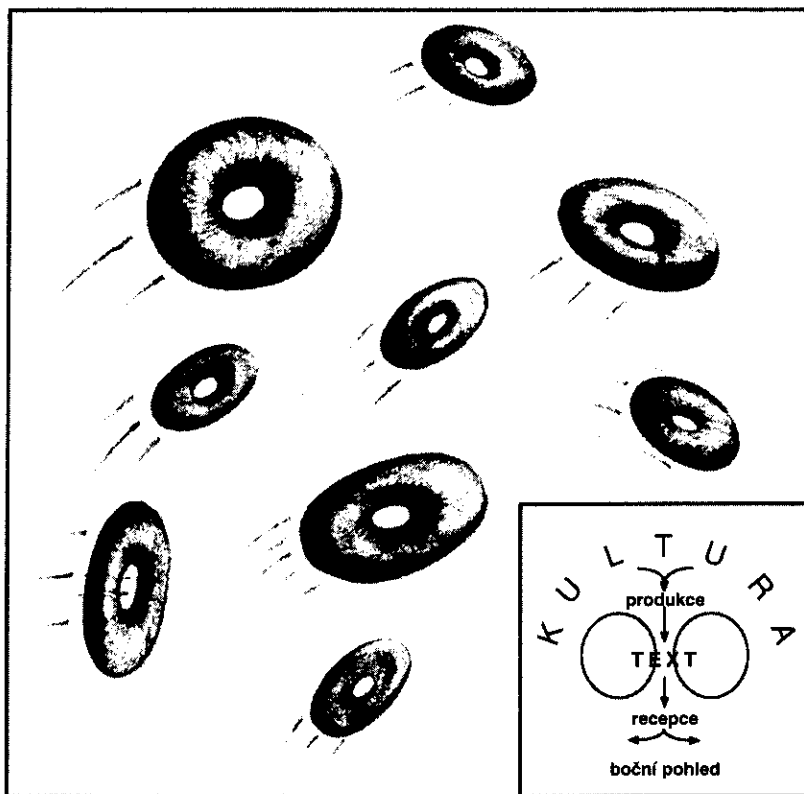


Vesmír tradičních filmových studií soustředěný kolem textu

Proti tomuto pojetí filmu jako textu pokládám za užitečné uvažovat o *kinematografii jako události*. Kinematografie nahlížená jako makro-událost se nadále soustředí na jednotlivé filmy, je ale uspořádána podle nového typu geometrie. Kinematografické události, vznášející se ve světě zbaveném gravitace jako kosmické lodě ve tvaru americké koblihy s otvorem uprostřed, nenabízejí žádné jasně vymezené či trvalé dělení mezi vnitřkem a vnějškem nebo vrchní a spodní stranou.

V tomto trojrozměrném světě Moebiovy pásky přestává být textový střed ohniskem série soustředných kruhů. Místo toho slouží jako bod výměny —

podobný štěrbině uprostřed přesýpacích hodin — mezi dvěma tělesy ve tvaru „V“, z nichž jedno představuje práci produkce¹ a druhé znázorňuje proces recepce. Jedno „V“, začínající jako podmnožina kultury coby celku, se v průběhu filmové výroby postupně zužuje. Zpočátku je široké, vlivem nejrůznějších nápadů a scénářů, scén a denních prací, techniků a úprav scénáře, až se konečně práce produkce završí jediným úzkým produktem: textem. Proces recepce se potom opět rozšiřuje, až nakonec dosáhne bodu, ve kterém je nerozeznatelný od kultury obecně. Ve světě zproštěném gravitace je ale tento systém přesýpacích hodin zcela reverzibilní. Produkce proudí skrze text k recepci, stejně jako recepce pravidelně ovlivňuje produkci.



Geometrie kinematografické události: otvory koblih v beztížném stavu

1/ Termín „produkce“ je zde použit v širokém smyslu anglického výrazu *production*, který zahrnuje nejen práci producenta, ale obecněji celou sféru výroby a tvorby (tato a všechny následující poznámky pod čarou k tomuto textu byly doplněny překladatelem).

Každé „V“ se rozevírá do nekonečného kulturního prostoru, zahrnujícího jiné kinematografické události, který se nakonec stáčí směrem k protilehlému „V“. Jinými slovy, tato Moebiova nádoba nečiní rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem, byť má dvě odlišné oblasti výměny: těsnou textovou úžinu spojující ona dvě „V“ a neohrazenou vnější kulturu, která nabízí libovolný počet způsobů výměny mezi otevřenými konci obou těchto „V“.

Protože tento nový typ geometrie neumožňuje jasně rozlišit vnitřek a vnějšek, nahoře a dole, není možné vymezit událost kinematografie na základě upřednostňování jednoho určitého aspektu tohoto systému. Kinematografickou událost naopak utváří neustávající oboustranná výměna, která nezačíná ani nekončí v žádném specifickém bodě. Tato výměna se nevyznačuje žádnou pevně danou trajektorií, a není ani možné předvídat, který aspekt systému ovlivní nějaký jiný aspekt.

Kinematografii nahlíženou jako makro-událost lze prakticky vymezit dvanácti atributy. Jsou jimi: multiplicita, trojrozměrnost, materialita, heterogenita, protínání, performance, multidiskursivita, nestálost, mediace, volba, rozšiřování, vzájemná výměna. V následujících odstavcích se podrobněji zaměřím na tyto různé aspekty kinematografie jako události a zároveň ukážu, jak se tento nový přístup k jevu, kterému říkáme kinematografie, konkrétně promítá do výzkumu filmového zvuku.

Multiplicita

Tradiční přístupy k filmu se zaměřovaly na hlavní produkt kinematografie, individuální film, a tím vnašely do komplexního jevu zdání jednoty. Kritici, přehlížejíce rozdíly (ty plánované i ty náhodné) mezi distribučními kopiemi, se upnuli k filmu samotnému jakožto obecnému faktoru kinematografie. Vezmeme-li na chvíli v úvahu dlouhý proces koncepce–investice–produkce–distribuce–předvádění–recepce, shledáme, že dokončený film představuje pouze jeden krok ve zdánlivě jednotném vývoji. Film se před dokončením vyznačuje početností svých tvůrců; po distribuci se vyznačuje početností příjemců.

Zdůrazňováním jediného momentu zdánlivé jednoty mezi dvěma obdobími mnohosti se kritikům daří odstranit velký díl z komplexnosti kinematografie. Systematicky se zaměřují na jednotnost obrazu (kterou jako takovou zrazuje již rozdíl mezi filmovými a televizními formáty), a opomíjejí tak zásadní proměny ve zvukové stopě, jakými byly 1) tři desetiletí živého nestandardizovaného doprovodu „němých“ filmů, 2) simultánní uvádění němých a zvukových verzí na sklonku dvacátých let a na začátku let třicátých a 3) paralelní distribuce verzí s magnetickou a optickou zvukovou stopou v průběhu let padesátých a šedesátých, jakož i monofonních, stereofonních a surroundových verzí v letech sedmdesátých a osmdesátých.

Trojrozměrnost

Snahu založit definici kinematografie na koherentnosti individuálního filmu symbolizuje pečlivost, s níž filmové sály soustřeďují diváckou pozornost na dvojrozměrné plátno. Kinosály podobny Platónově jeskyni udržují naše těla v neměnné pozici ve vztahu k plátnu; tato omezená pohyblivost společně s pečlivě uzpůsobeným osvětlením nás mají přesvědčit, že se sledování filmu omezuje na zážitek dvojrozměrného obdélníku před námi. Dokonce již před rokem 1910 umisťovali projektanti do nově budovaných kin přízemní promítací kabinu, která zamezovala zkreslení obrazu² a bránila poznání, že obraz je výsledkem trojrozměrného promítacího systému (a nikoli automaticky vytvářenou kopií zdánlivě dvojrozměrného celuloidového originálu).

Zatímco prestiž obrazu může být tímto důrazem na dvojrozměrnost posílena, zvuku to příliš dobrou službu nedělá, neboť ten ve dvojrozměrném kontextu nemůže existovat. Ačkoli cílem běžného rozmístění reproduktorů je ztožnit zdroje zvuku s dvojrozměrnou plochou plátna, zvuk existuje pouze v trojrozměrném prostoru sálu jako celku. Protože se zvuk vždy nahrává v konkrétním trojrozměrném prostoru a reprodukuje se v prostoru jiném, jsme schopni zachytit prostorové ukazatele, které poskytují filmovému zvuku jeho specifické prostorové rysy (*spatial signature*).³

Materialita

Místo abychom o filmu uvažovali jako o sjednoceném řetězci filmových obrazů, můžeme položit důraz na jeho materiální existenci. Materiální dějiny malířství a sochařství nabízejí hojně modelů pro tento typ přístupu (daných materiální povahou jejich médií), ale povšimněme si, že dějiny vydávání literatury a hudby přinášejí v tomto ohledu jen minimální povzbuzení (jejich média se totiž obvykle neprávem považují za nemateriální). Lyrická poezie mohla být psána pro ústní přednes specifické skupině posluchačů při daných příležitostech, ale kritici k básním po celá staletí přistupují jako k textům utvořeným pouze ze slov. Jakkoli může román záviset na rozvoji tiskařského průmyslu, kritický diskurs systematicky odděluje estetickou existenci románu od jeho materiálnosti, otevřeně ji upřednostňuje a přitom aktivně přehlíží podmínky recepce. Čtou-li kritici filmový text ideálním způsobem, jako když hudební vědci čtou hudební

2/ V originále *keystoned image* — zkreslení obrazu vlivem nesprávného úhlu, který svírá osa projekčního objektivu a plochy plátna. Optická osa promítání má procházet středem promítací plochy pod úhlem 90°.

3/ *Spatial signature* — „Svědectví, které každý zvuk podává o prostorových okolnostech svého vytváření. Abychom rozpoznali *spatial signature* daného zvuku, musíme být vnímaví k mnohočetným aspektům fyzické povahy zvuku, včetně poměru mezi přímým a odraženým zvukem, jeho frekvenčního pásma (v porovnání s kulturně podmíněnými očekáváními) a hlasitosti (s ohledem na vnímanou vzdálenost) (. . .)” (Altman, 1992: 252).

partituru nebo literární vědci interpretují literární text, přeruší veškeré jeho svazky s materiálními podmínkami existence.

Kinematografie nahlížená jako série událostí svoji materiální existenci spíše odhaluje nežli skrývá. O kinematografii je nutné uvažovat z hlediska materiálních prostředků, které tvoří její součást — složitostí financování a výroby filmu počínaje a rozmanitostí jeho uvádění konče. Z hlediska zvuku má tento posun zásadní důležitost, neboť film osvobozuje od běžné, čistě vizuální definice. Film jakožto materiální produkt rychle odhaluje umístění a charakter své zvukové stopy (či zvukových stop), technologie užitá k její výrobě, aparát nutný k reprodukci a fyzické vztahy mezi reproduktory, diváky a jejich fyzickými prostředními. Takovýto přístup nabádá k vykočení za imaginární prostor plátna k prostorům a zvukům, se kterými film musí soupeřit — ať jde o mládež v předních řadách, hukot klimatizace, pokladnu v hale, odlišné zvukové stopy v přilehlých sálech multiplexu, okolní dopravu a stovku dalších jiných zvuků, které nejsou součástí textu jako takového, ale představují důležitou složku sociální materiality kinematografie.

Heterogenita

Filmový obraz/text byl po mnoho let zdrojem základního ochrnutí *cinema studies*. Filmoví kritici pod záminkou analýzy konkrétních filmů jako takových (*the film*) dělají vše proto, aby homogenizovali žitou zkušenost sledování filmu a zabránili narušení této homogenity. Než by připustili legitimní existenci více verzí jednoho filmu, založených na odlišných sociálních a průmyslových potřebách (cenzura, standardizovaná délka, kolorování, dabování do cizího jazyka atd.), dělají často fetiš z nálezu „originální“ verze. Místo aby zohlednili rozdílnost prostorů předvádění, kde se daný film promítá, nebo rozmanitost přítomných publik a rozličné sociální kontexty, ve kterých může být film viděn, zpodobňují obyčejně filmovou recepci tak, aby se vešla do jediného modu, povahou zdánlivě „neutrálního“, ale příznačně skrytě odrážejícího specifickou recepční pozici daného kritika. Textuálně založená kritika ve svých pojednáních často věnuje dostatek místa popisu tvůrčích rozhodnutí a členům štábu, o kterých se předpokládá, že přispěli k vytvoření obrazu, ale jen vzácně ví, co si počít s nefilmovými komponenty filmového předvádění: živými vystoupeními podílejícími se na filmovém programu, produkty sdružených propagačních kampaní (*tie-ins*),⁴ praktikami prodeje lístků, praktikami usazování, akustikou v sále, aktivitami o přestávce, dostupností popcornu, prodejem vedlejších produktů (notových listů, nahrávek, videokazet, triček, atd.) a mnohými dalšími.

4/ *Tie-in* — Sdružená propagace; forma reklamy, pomocí níž dvě společnosti z různých odvětví koordinují své propagační kampaně, a proto tento formát reklamy propaguje současně dva produkty (např. dlouholetá spolupráce společností Disney a McDonald).

Rozpoznání heterogenní povahy filmové zkušenosti nejen otevírá pole pro uvažování o širokém spektru předmětů, procesů a aktivit, ale má také přímý vliv na výzkum zvuku. Jakmile se vzdálíme filmu jakožto jedinému, homogennímu fenoménu, uvědomíme si heterogenní řetěz objektů a prostorů, které slouží jako prostředek zvuku. Jaký druh zvukové hlavy je nainstalován? Na jakém druhu projektoru? Jaký typ zesilovače je použit? S jakým systémem reproduktorů? Kde jsou reproduktory umístěny? Jak jsou nasměrovány? Jakou má kino akustiku? Mění se s počtem diváků? Lze ji upravovat? Provozovatelé kin těmto otázkám věnují pečlivou pozornost v průběhu celých dějin kinematografie, jejich zájmy však jen vzácně sdílí také odborná komunita. Bez přihlídnutí k těmto problémům není možné vysvětlit, proč se sedadla v kině vyvíjela od tvrdých kolmých opěradel k plyšovým křeslům, proč se architektura kinosálu i jeho vybavení krátce po přechodu ke zvuku tak radikálně proměnily nebo proč společnosti Tomlinson Holman či Lucasfilm cítily potřebu vyvinout pro kina zvukový systém THX.

Protínání

Foucault navrhuje, abychom historii nahradili archeologií, která rozplétá a odděleně sleduje jednotlivá vlákna, jež utvářejí každou jednotlivou událost, a podobně může být užitečně uvažovat o kinematografických událostech jako o průniku mnoha odlišných linií působení, zahrnujících sféry produkční, recepční i kulturní. V minulosti se věnovalo málo pozornosti titulům uvádějícím jména technických pracovníků štábu; řemeslníci byli systematicky přehlíženi ve prospěch autora koncepce a tvůrce. Tvůrčí koncepci byla dáвана přednost před provedením, a to natolik, že se kritici zřejmě utvrdili v názoru, že filmoví technici nevykonávají víc koncepční práce a neprojevují více iniciativy nežli kopáči. Na základě předpokladu, že technici nic nevymýšlejí, nýbrž pouze vykonávají, který je v každém ohledu v rozporu s intelektuální úrovní technických časopisů o filmu, kritici přehlíželi pravou povahu filmové tvorby, jež je založena na spolupráci.

Filmový zážitek ale ke svému vzniku potřebuje víc než jen kolektiv tvůrců. Aby se mohlo uskutečnit dané filmové představení, musí se protnout aktivity mnoha skupin a jednotlivců, architektky kin a výrobci pláten počínaje a filmovými distributory a promítači konče. Každá událost sledování filmu, budeme-li o ní uvažovat jako o průniku, sestává z *linií* aktivit, jež se protínají během události samé, ale mají začátek již před ní a pokračují ještě po ní. Budova kina tu nestojí náhodou; projektovala ji firma se zkušenostmi s navrhováním koncertních sálů či rekreačních center pro víceúčelové využití (rozdíl mezi takovými dvěma firmami je velmi důležitý pro vysvětlení rozdílů v akustických aspektech dvou kinematografických událostí). Hudební doprovod se neodehrává v okamžiku vytrženém z času; naopak, je (v němém i zvukovém filmu) výsledkem celého průmyslu s rozvíjejícími se vazbami na další hudební prů-

mysly a kulturní precedenty. Abychom události porozuměli, musíme pochopit komplexnost tohoto podílu.

Ani o divákoví nemusíme uvažovat tak, jako by byl přítomen náhodou. Teorie z poslední doby příznačně postulují jediné, specifické vysvětlení pro divákovu přítomnost v kině a jeho touhu (vysvětlení často povahou psychoanalytické), ale jen vzácně se snaží vzít v úvahu mnohost motivací, které do kina přivádějí různé členy publika. Bylo by zajisté absurdní přistupovat k divákům jako k odlišným jedincům, které nespojuje žádný společný zájem ani kulturní pozice, ale představa kinematografické události jakožto průniku má tu jednoznačnou výhodu, že klade důraz na trajektorii, která daného diváka do kina přivedla. A nejen do kina, ale také z kina. Neboť k porozumění kinematografii patří stejně tak poznání aktivit, kterým kinematografie dává vzniknout či které podporuje, jako různých tužeb, které diváky do kina přivádějí. Popularitu ústřední písně (*theme song*),⁵ obzvláště výraznou na konci 20. a začátkem 50. let, není kupříkladu možné vysvětlit pouze odkazem k textuálním důkazům (ačkoli tyto melodie dozajista utváří i text); abychom tento jev pochopili, musíme prozkoumat přinejmenším tři protínající se linie: zakoupení hudebních společností hollywoodskými studii, rozšíření rozhlasové programové skladby založené na principu hitparád a zvyk diváků prodlužovat si zážitek z příslušného filmu zakoupením notového listu ve dvacátých letech či nahrávky v letech padesátých (rozdíl mezi těmito dvěma aktivitami poukazuje na rozdíl mezi aktivní povahou zpěvu u piana a pasivitou poslechu nahrávky).

Performance⁶

Textuální přístupy k filmu se zakládají na představě neměnného textu, a tím popírají skandální rozmanitost kinematografické události, neutralizují závislost filmu na časoprostorově specifické projekci a zastírají návaznost kinematografie na performační umění (*performing art*). Standardizovaná prezentace byla sice dlouho snem filmových producentů, ale v praxi se jí nikdy plně nedosáhlo. Jednou z příčin je, že provozovatelé kin mají dobré důvody pro uplatňování rozdílů v předvádění jako primárního prostředku diferenciacce produktu. Tato strategie se obzvláště výrazně projevovala v němém éře, kdy rozdílů v doprovodu (piano, varhany, orchestr, komentátor, hlasy za plátnem, zvukové efekty atd.)

5/ Píseň znějící na začátku filmu, v některých klíčových momentech syžetu nebo v dějových pauzách, která je spojována s filmem jako celkem.

6/ Termín *performance* (respektive performační praxe, performační umění) v tomto širším pojetí označuje nejen předvádění vizuálního představení před očima diváka, ale obecně veškeré kulturní projevy založené na „uskutečňování určitého jednání“ (např. rituály, folklorní tance, divadelní představení i ritualizované praktiky každodenního života) — viz Pavis, 2003: 297. Pojem zdůrazňuje aspekty fyzické přítomnosti vystupujícího aktéra či materiálních prvků představení a přímý kontakt s vnímatelem. V případech, kde se anglický termín *performance* vztahuje jednoznačně pouze k filmové projekci, jej překládáme jako „předvádění“.

představovaly důležitý prostředek individualizace, společně s dalšími filmy, vystoupeními a hudbou na programu, nemluvě o kostýmech uvaděčů, výzdobě kina, rozdáváných programech atd. Jakkoli si výrobci přáli svůj film vidět jako ideální obraz, automaticky přenášeny ke konečnému ideálnímu spotřebiteli, přesto všichni víme, že film musí projít rukama promítače, jehož výkon byl neustále vystavován kritice. Třebaže současné kinosály usilují o něco, co by se dalo nazvat nulovým stupněm performance (standardizované prostory, automatická projekce, program omezený na hlavní film), dokonce i jednotvárné multiplexy obvykle činí z markýzy a foyer performační prostor, v němž figurují reklamní fotosky, stojací kartónové makety postav a další způsoby prezentace.

V propracovaném showmanství a rozmanitých formách doprovodu představení němé éry bychom neměli spatřovat pouhou anomálii a pokládat prezentační aktivity 30. let za zastaralé, ale spíše připustit, že film je vždy produktem performance (více či méně vědomé sebe sama, v různé míře složitě a komodifikované). Protože kritici zakládají své pojetí kinematografie na vytrvalé snaze toto její zaměření na performanci zakrýt, přehlížejí zpravidla důležité aspekty dřívějších filmových představení. Interpretace němých filmů se většinou nezmiňují o jejich hudebním doprovodu; hlavní filmy se vytrhávají z celého programu hudby, krátkých filmů a týdeníků, které je původně doprovázely; soustavně se zapomíná na praxi běžnou v období přechodu ke zvuku, kdy se zvuk přepínal z jednoho reproduktoru na jiný (hudba na reproduktor v orchestřišti, dialog na reproduktor za plátnem); zcela se opomíjí fakt rozdílnosti projekčních praxí v Latinské Americe a v New Yorku; vůbec se nehovoří o problematickém rozmístění surroundových reproduktorů; neberou se v úvahu rozdíly v dozvuku u televizorů s reproduktory vpředu a na straně. Kinematografie získá nazpět část svého bohatství, naučíme-li se nezapomínat, že byla po většinu svých dějin — byť možná ne tak okázale jako vaudeville — performačně orientovaným médiem.

Multidiskursivita

Po období 60. a začátku 70. let, kdy se filmová teorie zaměřovala na příběh, byl v druhé polovině 70. let a v letech osmdesátých jednou z nejdůležitějších vývojových změn v oblasti teorie „objev“ diskursivní povahy filmu. Soudobí kritici, navazující na Metz a další teoretiky, pohotově rozpoznávali diskursivní náboj filmových textů. O filmech, typicky pojímaných jako něco, čím filmový průmysl oslovuje nediferencované obecnstvo, se uvažuje jako o prostředku uplatňujícím diskursivitu při konstrukci subjektivity, šíření ideologie či vytvoření situace hegemonie. V porovnání s přístupem „film jako text“ znamená toto uznání diskursivity dozajista zlepšení. Běžné pojetí diskursivity, které se příznačně smršťuje na jednu oblast, ale nemůže postihnout komplexnost existence kinematografie jakožto události. Kdo obecnstvo v kině oslovuje? Je to

kultura? Průmysl? Autoři? Režisér? Herci? Provozovatel kina? Přiměřená není zajisté žádná jednotlivá odpověď, a stejně tak nebude táž odpověď vyhovovat více filmům, ba dokonce ani „témuž“ filmu předvedenému rozdílně na různých místech.

Komplexnost filmové zkušenosti naopak vyplývá z mimořádné schopnosti kinematografie sloužit jako moment protínání nejrozličnějších diskursů, vytvořených různými skupinami a oslovujících obyvatelstvo od jednotlivců k celé kultuře. Tyto diskursy, sdílejí-li stejný prostor a čas, se obvykle vzájemně zakrývají a jednotlivá sledování filmu pak postupně odhalují malé kousky každého z nich. Film nenese jediné poselství, sjednocené, jednosměrné a jednohlasé. Připomíná spíše *poškrábaný palimpsest*, který v různých svých bodech odhaluje různé diskursivní vrstvy, z nichž byla každá zaznamenána v jiném časovém momentě.

Toto rozpoznání rozvrstvené, potenciálně kontradiktorní povahy textu skýtá novou příležitost pro přihlídnutí k diskursivním přínosům zvuku. V posledních letech se hodně psalo na téma rozvoje narativních obrazů v prvním desetiletí 20. století a na začátku let desátých; možná je nyní na čase připustit, že k rozvoji sjednoceného narativního stříhového stylu výrazně přispělo soudobé odmítání krátkých, koherentních hudebních forem (zejména lapidární populární písně). V případě mnoha filmařských stylů vytvářejí různé typy zvuku protichůdné typy diskursivního působení. Po celá 30. léta filmy v Evropě i ve Spojených státech slouchaly hrubou mluvu regionů či nižších vrstev s nově rozšířenými medovými přízvuky rozhlasu. Hollywood často staví do kontrastu maximálně srozumitelný dialog, postrádající jakékoli prostorové znaky, a zvuk z bodu slyšení (*point-of-audition sound*),⁷ vykazující odpovídající změny v hlasitosti a dozvuku. Televizní zvuk často vnáší do svých narativních pořadů diferencovanost hlasitosti, která je typická pro rozdíly mezi bloky reklam a veřejnými oznámeními (či jinými striktně informativními sděleními), a tak samotný pořad štěpí mezi informátora a propagátora svých vlastních informací. Ve světě, kde zvuk je běžně pokládán za neproblematické rozšíření obrazu v hladce sjednoceném textu, musí koncept multidiskursivity zvuk nutně zrovnoprávnit a zaměřit pozornost na jeho schopnost přinášet vlastní, nezávislé diskursy.

7/ *Point-of-audition-sound* — zvuk, jak by byl vnímán v konkrétním bodě slyšení. „Zvuk identifikovaný svými fyzickými charakteristikami (zejména redukovanou hlasitostí a zesíleným dozvukem), s nimiž by mohl být slyšen postavou ve světě filmu. Tento postup je často používán ke spojování prostorů, jejichž vzájemné vztahy nemohou být snadno prezentovány v jediném ustavujícím záběru, a k podporování identifikace mezi diváky a pečlivě vybranou postavou. Narozdíl od hlediskové sekvence (*point-of-view sequence*), jež obvykle přechází od dívající se postavy k viděnému objektu či postavě, začíná sekvence bodu slyšení obvykle záběrem zvukového zdroje a prezentuje zvuk z bodu slyšení až po stříhu na záběr naslouchajícího“ (Altman, 1992: 251).

Nestálost

Navzdory historickým spojením filmu s divadlem a performačními uměními kritici obecně raději zdůrazňují dluh filmu vůči románu. Jestliže k filmu přistupují jako ke zjevnému dědici románové prózy, usnadňuje jim to konstruovat film jako objekt s minimální mírou materiality, který si snadno uchovává svou totožnost po celá desetiletí. Film ale není utvořen z jazyka, ani tištěn pomocí výměnných tiskových typů. Film nebude mít nikdy svého Gutenberga, protože sama jeho existence závisí na jeho multidiskursivní performační orientaci. Díky standardizaci tisku se může zdát, že román unikl svému materiálnímu zakotvení; koneckonců, standardizace kin, projekce, sedadel, propagace atd. by možná mohla závazek filmu vůči materiálním rozdílům v předvádění zmenšit. Prozatím ovšem různé diskursivní vrstvy zachovávají materiální rozměr filmu a jeho performační základ. Zásluhou tohoto aspektu kinematografické události je jev, který nazýváme „filmem“, z podstaty nestálý.

Nejde jen o to, že téměř nikdy nevidíme a neslyšíme film tak, jak byl viděn a slyšen původně; ve skutečnosti bychom měli značné problémy určit, co výraz „původně viděn a slyšen“ vlastně znamená, neboť nikdy neexistoval pouze jeden originál. Máme v případě hudby pro němý film na mysli manhattanské Rialto s jeho stálým orchestrem a štábem hudebních aranžérů, nebo Iowa City Nickeldom Thomase Browna s prvními varhanami značky Wurlitzer na západ od Mississippi? Je to pravý východní styl odmítající ragtime a komické efekty, nebo širší přístup západní se synkopickými rytmy a zvukovými žerty? Je to kino v centru města se čtyřčlenným orchestrem, nebo venkovské kino, omezující se na víkendová představení, která doprovází na piano mladá dívka svými sólovými čísly? Jakkoli je filmový obraz ve všech těchto případech podobný, povaha kinematografických událostí, o kterých je řeč, je všechno, jen ne ustálená. Přechod ke zvuku toho změnil překvapivě málo. Pouhá skutečnost, že je zvuková stopa náhodou zaznamenána na okraji filmového pásu, nepředstavuje záruku standardizovaného představení. K této rovnici připočtete radikální rozdíly v dynamice⁸ a frekvenční odezvě⁹ mezi premiérovým kinem a přenosnou televizí, a nestálost kinematografické události (a tím i filmového textu) nemůže být zjevnější.

8/ Dynamický rozsah či rozpětí intenzity zvuku neboli dynamika (filmového) zvuku je rozdíl mezi nejtíšším a nejhlasitějším zvukem, měřený v decibelech, který může daný zvukový formát či systém správně reprodukovat.

9/ Frekvenční odezva — rozsah frekvencí, které je schopen daný zvukový systém zaznamenat či reprodukovat; frekvenční odezva je charakteristikou zvukového systému, nikoli signálu.

Mediace

Pokud filmoví badatelé usilovali o ustanovení filmu jako autonomního umění a *cinema studies* jako nezávislé intelektuální domény, existoval, míněno rétoricky, dobrý důvod bagatelizovat závazek kinematografie vůči ostatním médiím. V důsledku toho bylo teoretické zkoumání vztahů mezi kinematografií a neobyčejně rozmanitou škálou médií, se kterými je spojena, zoufale nedostatečné. Kinematografická událost zahrnuje diváka a potažmo diváckou zkušenost s jinými médii, musíme tudíž nutně dojít k závěru, že jistá část úspěchu filmu vyplývá z diváckého hodnocení, které se zakládá na souboru předem vytvořených představ o tom, co konstituuje realitu, o přijatelných způsobech zakončení, morálním chování, zábavě a tak dále. Jinými slovy, hodnoty a normy spojované s filmem nelze popisovat nezávisle na modelech, skrze něž byly mediiovány.

V případě zvuku je faktor mediace obzvláště důležitý, neboť zvuková technologie se během uplynulého století často proměňovala. Zatímco filmový obraz prošel jen postupnými drobnými vylepšeními (společně s důležitějším vývojem v barvě a formátu), filmový zvuk prodělal mnoho revolucí, pokaždé ve spojení s dobovými vývojovými trendy, které kromě filmu ovlivňovaly i ostatní zábavní a komunikační průmyslová odvětví. Jakmile vezmeme na vědomí mediovanou povahu kinematografické události, začne se film jevit jako něco, co je zachyceno ve složité síti potenciálních modelů. Vedle vaudevillu a melodramatu je modelem pro filmové zacházení s hudbou a efekty také koncertní síň konce 19. století. Na počátku 20. let 20. století a v jejich polovině sloužil pravidelně jako model pro filmový zvuk rozhlas, zatímco v pozdějších letech stejného desetiletí to byla gramofonová nahrávka, která se stala nevyhnutelným modelem pro zvukovou technologii filmu — ta koneckonců byla na gramofonových záznamech založena. Jestliže byly muzikály v 50. letech ustavičně podrobovány kritice za otrocké napodobování broadwayských her, je tomu zčásti proto, že se Hollywood ve skutečnosti snažil napodobit původní obsazení alb obrozujícího se průmyslu dlouhohrajících gramofonových desek. Kritici celá léta diskutují o tendenci filmu napodobovat předchozí úspěchy, intertextové motivy v rámci filmu ale převládají spíše v oblasti obrazu; zvuk naopak zpravidla nachází své modely mimo filmové médium, a proto je zapotřebí vymezení definice kinematografické události rozšiřovat.

Volba

Stejně jako faktor mediace, rozšiřuje naše chápání kinematografické události i fenomén volby, ať se uplatňuje na straně výroby či na straně recepce. Když se představení rozhodne podpořit finančník, kam peníze neputují? Když vybírá mikrofon zvukař, které typy nepřímě odmítne? Když provozovatel kina

koupí projekční plochu propouštějící zvukové vlny, jaké jiné měl možnosti? Když se divák rozhodne utratit za film svoji hodinovou mzdu, jaké byly alternativy? „Cesta, kterou se nešlo“ je součástí kinematografické události stejně jako film sám. Byl by přesně „tentýž“ film skutečně tentýž v roce 1915, 1940, 1965 a 1990? Ne, protože jeho konkurenci by postupně představoval (mimo jiné) vaudeville, rozhlas, televize a video či možná zpívání v holičství, Bing Crosby na desetipalcových deskách o 78 otáčkách za minutu, Top 40 sedmipalcových „pětačtyřicítek“ či hudební klipy, přičemž pokaždé by se odhalil odlišný aspekt filmu.

I když je tento příklad krajně zjednodušen, hodí se k podtržení důležitosti kinematografie jakožto součásti diferenčního systému v silném smyslu de Saussurovy sémiologie: neexistují žádné pozitivní termíny, pouze difference. Stejná logika se pak vztahuje i na divákova rozhodnutí ohledně toho, zda utratit peníze za film nebo za baseball, *fast food*, novou kravatu či pistoli. Zajisté lze těžko analyzovat všechny vzorce diváckých rozhodnutí, a to i v případě jediného promítání jednoho filmu; je ale třeba nalézt pro tato rozhodnutí místo v našich teoriích, zabývajících se působením a významem filmu.

Rozšiřování

Čemu film napomáhá? Jaké jsou jeho vedlejší účinky? Jaký je posmrtný život kinematografické události? Notové listy a popěvky, nebo „šmouli“ brýle a výlety do Disneyworldu? Ustavuje-li film svůj vlastní svět, jsme příliš dlouho slepí, pokud jde o to, jak ovlivňuje městskou krajinu či výzdobu obývacích pokojů, a hluší k jeho vlivu na hudební preference a styly vedení rozhovorů. V závěrečné kapitole své knihy *The American Film Musical* jsem tuto stránku filmu označil jako jeho „operační“ složku. Tento operační aspekt kinematografie, obzvláště silný v případě muzikálu, který se rozšířil napříč celou kulturou ve formě různých operačních strategií, může procházet mnoha neočekávanými směry. Jak ukazuje jakýkoli hollywoodský soubor propagačních materiálů k danému filmu (*pressbook*)¹⁰ z doby od 20. do 50. let, k rozšiřování kinematografické události nedocházelo náhodou.

Některé z těch nejuspěšnějších strategií Hollywoodu vskutku představují pokusy těžit ze schopnosti kinematografie šířit se napříč kulturou. Když Erno Rapée napsal koncem 20. let své první dva písňové hity k filmu („Diane“ a „Charmaine“), jednoduše naplňoval svou roli hudebního režiséra a občasného skladatele. Brzy však každé studio hledalo pomocný prostředek v podobě hudebního hitu. Hlavní studia potom pohltila všechna dostupná hudební vydavatelství, a kruh se uzavřel; vydavatelé nyní mohli poskytovat propagaci filmům a

10/ *Pressbook* — soubor propagačních materiálů k danému filmu, který předává výrobní společnost distributorovi. *Pressbook* obsahuje plakáty, fotky z filmu, portréty hvězd, informace o členech štábu a natáčení, údaje o koncepci reklamní kampaně ad.

naopak. Právě na základě takovýchto strategií je kultura poznamenána šířením vedlejších účinků kinematografie.

Vzájemná výměna

Svádí to k domněnce, že všechny kinematografické události se odehrávají v předvídatelném sestupném pohybu středem přesýpacích hodin kinematografické události: filmová produkce přeseje množství vstupních dat do jediného textu, který je naopak recipován rozšiřující se množinou diváků. Takto se kinematografie vskutku tradičně studuje. Tento přístup nicméně přehlídí jeden aspekt kinematografické události, a sice její povahu Moebiovy pásky, zbavené vlivu gravitace. Kontinuum produkce–text–recepce se jeví jako „vnitřek“ kinematografie a vše ostatní se zdá být vně, ale nečekaná konstrukce kinematografické události naznačuje, že sféry „vně“ a „uvnitř“ jsou natolik kontinuální, až jsou nerozlišitelné. Máme ve zvyku analyzovat výměny, odehrávající se uvnitř prostředkující instance v podobě textu; nyní se musíme více naladit na vzájemné výměny mezi systémem produkce–text–recepce a kulturou (kulturami) obecně.

I když je tato výměna tématem příliš širokým na to, abychom ji zde mohli postihnout detailněji, snadno si povšimneme důležité role, která je v této oblasti připsána zvuku. Schopnost zvuku šířit kinematografickou událost napříč kulturou odpovídá jeho srovnatelné schopnosti naplnit film prvky kulturního *soundscape*.¹¹ Prostřednictvím mediace dalších zvukových technologií kultury — živé i nahrané hudby, rozhlasu, televize a mnoha dalších — je filmový zvuk v neustálém stavu vzájemné výměny s kulturou jako celkem. Normy srozumitelnosti rozvinuté pro telefon pronikly na počátku 30. let do Hollywoodu; hollywoodská frekvenční odezva a dynamické rozpětí udaly normu pro rozhlas a nahrávací průmysly; filmová hudba nyní zaplňuje naše obývací pokoje a nákupní střediska. Rozhlasem posilovaná standardizace řeči dle nadregionálního modelu střední třídy měla nesmírný vliv na společenské větvení řečových vzorců, zatímco film přikládá zvýšený význam těm nejmenším zvukovým událostem každodenního života. Autoři politických projevů se dnes své řemeslo učí od filmových scenáristů; politici se snaží pronášet své vtipy s lehkostí filmo-

11/ *Soundscape* — zvukové prostředí. „Charakteristické typy zvuku obvykle slyšené v dané době či na daném místě. Například zvukové prostředí konce 19. století v USA bylo z velké části omezeno na zesílené, živé zvuky, zatímco zvukové prostředí poloviny 20. století obsahovalo zvuky rádia, elektronicky nahraných gramodesek, amplionů pro veřejná hlášení, stejně jako živé hudby, divadla a vzrůstajícího počtu spalovacích motorů. Ve většině světa je dnešní zvukové prostředí charakteristické soupeřením mezi mnohočetnými zesílenými zvuky na jedné straně a snahou (jako v případě walkmanů a akustických panelů) obnovit individuální auditivní autonomii ve zvukových mikro-atmosférách na straně druhé. Zvukové prostředí venkova, moře a třetího světa samozřejmě poskytují své vlastní zvláštnosti, stejně jako tomu je v případě zvukového prostředí brzkého rána a pozdního večera.“ (Altman, 1992: 252)

vých komiků; a televize a film nyní začínají stříhat dialogy tak, že imitují projevy politiků. Všude, kam se obrátíme, vede filmový zvuk k neustálé a vysoce nabitě výměně mezi kinematografií a kulturou (kulturami).

Film jako událost nahrazující film jako text: to bude, jak uvidíme v řadě statí, které tvoří tento svazek, heslo devadesátých let.

(Rick Altman: General Introduction: Cinema as Event. In: *Sound Theory / Sound Practice*. Ed. Rick Altman. New York — London: Routledge 1992, s. 1–14, přeložil Jakub Kučera.)

Citovaná literatura

Altman, Rick (ed.) (1980): *Cinema / Sound*. Yale French Studies 60. New Haven, Conn.

— (1992): Afterword: A Baker's Dozen Terms for Sound Analysis. In: R. A. (ed.): *Sound Theory / Sound Practice*. New York — London: Routledge, s. 249–253.

Pavis, Patrice (2003): *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav.