

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Zvuková kompozice filmů *Já, černoš*
(1958) a *Kronika jednoho léta* (1961) a
jejich komparace:**

**Audiovizuální analýza podle Michela
Chiona**

Lucie Zelená

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Slavík

Studijní program: Francouzská filologie – Filmová studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Zvuková kompozice filmů Já, černoch (1958) a Kronika jednoho léta (1961) a jejich komparace: Audiovizuální analýza podle Michela Chiona* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jiřímu Slavíkovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Úvod.....	6
1. Metodologie a vyhodnocení literatury.....	8
1.1. Michel Chion	9
1.2. Teorie audiovizuality	10
1.2.1. Pojmy audiovizuální teorie.....	11
1.2.2. Audiovizuální analýza.....	15
2. Historicko-společenský kontext	18
2.1. Jean Rouch – antropolog, etnograf a filmař	18
2.1.1. Rouchova tvorba a její vliv	18
2.1.2. Cinéma vérité	19
2.1.3. Rouch v kontextu (de)kolonizace Afriky.....	21
2.2. Technické inovace filmové techniky ve Francii na přelomu 50. a 60. let. 22	
2.2.1. Vývoj přenosných 16mm kamer	22
2.2.2. Nástup kontaktního zvuku.....	23
3. Analýza zvukové kompozice filmu <i>Já, černoš</i> podle Michela Chiona.....	26
3.1. Produkční kontext.....	26
3.2. Dominanty, konzistence	28
3.3. Mluvená řeč	29
3.4. Hudba	34
3.5. Ruchy.....	36
4. Analýza zvukové kompozice filmu <i>Kronika jednoho léta</i> podle Michela Chiona	39
4.1. Produkční kontext.....	39
4.2. Dominanty a konzistence.....	42
4.3. Mluvená řeč	43

4.4.	Hudba	46
4.5.	Ruchy.....	48
5.	Komparace zvukové kompozice ve filmech <i>Já, černoch</i> a <i>Kronika jednoho léta</i>	50
5.1.	Komparace mluvené řeči	51
5.2.	Komparace hudby.....	53
5.3.	Komparace ruchů.....	54
Závěr.....	56
Bibliografie.....	58
Prameny.....	58
Literatura	58
Elektronické zdroje	59
Přílohy	61
Tvůrci	61

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá komparací snímků režiséra, antropologa a etnografa Jeana Rouché z přelomu 50. a 60. let. Předmětem analýzy je zvuková kompozice dokumentárních filmů *Já, černoch* (1958) a *Kronika jednoho léta* (1961) a jejich následná komparace. Analýza zvuku je vedena primárně podle teoretika Michela Chiona s tím, že je zároveň zasazena do kontextu tehdejší technologie nahrávání zvuku a natáčení. Rozbor je sekundárně doplněn o kontext kulturní, produkční a historický. Oba filmy jsou na poli dokumentární kinematografie velmi zásadní – *Já, černoch* dává jako jeden z prvních filmů velký prostor Afričanům promluvit o sobě a svém životě, v *Kronice jednoho léta* se zase pracuje se vztahem filmaře a snímaného subjektu a jedná se také o důležité svědectví o životě Pařížanů a obyvatel Saint-Tropez během léta roku 1960.

Vznik zkoumaných filmů od sebe dělí pouze pár let a ač jsou tyto dokumentární snímky v režii stejného autora, způsob jejich pojetí je velmi odlišný. V práci je zkoumán primárně vztah obrazu a zvuku a to, jak tehdy dostupné technologie mohly ovlivnit pojetí daných filmů, např. v otázce autenticity a působení na diváka. Na jedné straně máme film s postsynchronním zvukem, na straně druhé film využívající tehdy novou technologii kontaktního zvuku a lehké přenosné kamery.

Hypotézou je, že dostupná technologie byla zásadní pro tvůrčí pojetí filmu. Předpokládá se, že vztah zvuku a obrazu je zásadním bodem v otázce autenticity, která byla klíčovým záměrem hnutí *cinéma vérité*. Postsynchronní a kontaktní zvuk přináší nejen v rámci dokumentárního filmu odlišné možnosti. Filmy *Já, černoch* a *Kronika jednoho léta* jsou typickými příklady těchto technologických přístupů. Základní otázkou je podoba audiovizuálních vztahů a jednotlivých zvukových prostředků (mluvená řeč, hudba, ruchy) v závislosti na využití nahrávací technice a to, jakého efektu mohou dané obrazovo-zvukové svazky dosahovat a jakými typy *přidané hodnoty* zvuk v těchto filmech obohacuje obraz. Cílem analýzy zvukového designu (zvukové kompozice), vycházející z teorie audiovizuality Michela Chiona, je v této bakalářské práci především poukázat na to, jakou mají zvukové prostředky funkci a jakým způsobem se obrazové a zvukové prostředky ovlivňují v procesu

synkreze ve filmech, které vznikly za odlišných technologických možností. Záměrem práce je porovnání zvukových a obrazových vztahů na základě analýzy zvukové kompozice a vyhodnocení vlivu dostupné technologie na pojetí filmu.

Přelom 50. a 60. let navíc nebyl důležitým jen pro technologické inovace na poli kinematografie, bylo to také zásadní období v kontextu dekolonizace afrických států, které byly pro Rouche významným předmětem etnografického i filmařského zájmu. Nejen z těchto důvodů byly pro zvukovou analýzu vybrány právě tyto snímky, z nichž jeden se odehrává v tehdy ještě francouzské koloniální oblasti Pobřeží slonoviny, druhý v Paříži a přístavním městě Saint-Tropez. Události roku 1960 jsou tak klíčové nejen pro filmaře, kteří mohou pracovat s novou technikou, ale i pro protagonisty (sociální herce) zkoumaných dokumentárních snímků, kterých se aktuální dění dotýká.

1. Metodologie a vyhodnocení literatury

Analýza zvukového designu dokumentů *Já, černochoch* a *Kronika jednoho léta* v této práci se metodologicky opírá o audiovizuální teorii Michela Chiona, zejména o publikaci *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994)¹. Poznatky k vedení analýzy doplňuje i kniha *Film, a Sound Art* (2009)² a bilingvní slovník termínů *100 Concepts To Think And Describe Sound Cinema (100 Concepts pour penser et décrire le cinéma sonore)*, který roku 2012 vydal sám Chion a přehledně v něm shrnuje koncepty, se kterými pracuje v rámci svých teoretických statí. Tyto publikace jsou klíčovými nejen pro vedení samotné analýzy, ale pro celkové chápání vztahu obrazové a zvukové složky zkoumaných filmů.

Knihy Michela Chiona doplňuje publikace Iva Bláhy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Ta je v první řadě praktickým shrnutím zvukového designu pro zvukaře, ale v této bakalářské práci je využita jako doplněk k základním pojmům z teorie filmového zvuku pro lepší orientaci v této oblasti.

Pro doplnění kulturně-filmového kontextu je využit zejména sborník *Ciné-ethnography*. Odtud je možné čerpat nejen z esejů Jeana Rouché či Edgara Morina, ale i z dobových rozhovorů. Rozhovory s Rouché a Morinem slouží pro hlubší výzkum tvorby a jejich filmařských či sociologických a antropologických záměrů. Tento sborník je zásadním zdrojem pro získání poznatků v rámci produkčního kontextu obou zkoumaných filmů.

Pro zasazení analyzovaných filmových děl do kontextu světové kinematografie a pro nastínění okolností vývoje technologie na přelomu 50. a 60. let je mimo jiné využita kniha *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie* (2011) od Davida Bordwella a Kristin Thompson. Pro hlubší chápání role analyzovaných filmů v rámci světových dějin dokumentárního filmu byla zařazena zásadní publikace na poli teorie dokumentárního filmu, a to kniha *Dokumentární film, jiná kinematografie* (2004) Guye Gauthiera. S podobným záměrem byla do bibliografie zařazen i *Úvod do dokumentárního filmu* (2010) Billa Nicholse.

¹ Francouzský originál *L'audio-vision: Son et image au cinéma*, 1990. K práci byly z důvodu snadnějšího porozumění využity anglická vydání knih Michela Chiona, přeložené Claudii Gorbman, s přihlédnutím k jejich francouzským originálům, zejména při definování konkrétních pojmů teorie audiovizuality.

² Francouzský originál *Un art sonore, le cinéma*, 2003.

Audiovizuální analýza byla pro tuto práci zvolena z důvodu ne příliš častého výskytu analýz zvukového designu v oblasti dokumentárního filmu. Navíc je možné na zkoumaných dokumentárních filmech v této práci, vzhledem ke kontextu revolučního vývoje snímání filmové techniky na přelomu 50. a 60. let ve Francii, demonstrovat vliv technologických možností na samotné tvůrčí uvažování a pojetí filmu.

Filmy *Já, černoch* a *Kronika jednoho léta* jsou podrobně analyzovány zvlášť, následně jsou v několika vybraných bodech komparovány. Každá z filmových analýz je uvedena kontextem v Rouchově, potažmo Morinově tvorbě, okolnostmi vzniku atp., k čemuž byly využity zejména rozhovory a eseje samotných tvůrců. Tyto informace jsou cenné pro prohloubení znalostí a tím pádem lepší vedení samotné analýzy. Analýza zvukového designu každého filmu je rozdělena podle tří kategorií zvukových prostředků – mluvená řeč, hudba a ruchy. Stejně tak je dělena i následná komparace. Podrobnější analytický postup je popsán níže.

1.1. Michel Chion

Michel Chion, narozen 16. ledna 1947 v Creil, je francouzský hudební a filmový teoretik, výzkumník, historik, pedagog a skladatel tzv. konkrétní hudby³. Je autorem řady knih, článků a esejů zabývajících se hudební a filmovou teorií. Bordwell a Thompson v knize *Umění filmu* Chiona označují za „nejplodnějšího badatele v oblasti estetiky filmového zvuku“.⁴

Systematickou studii vztahu obrazu a zvuku podrobně rozpracoval v několika publikacích, kterým věnoval přes 30 let práce. Mimo výzkumu na poli audiovizuálu se zabývá teorií elektroakustické i vážné hudby, dějinami a teorií filmu, zároveň je autorem několika monografických publikací o významných filmařích

³ Překlad francouzského výrazu *musique concrète*. Jedná se o avantgardní hudební směr, za jehož počátek se považuje odvysílání *Koncertu hluků* ve Francouzském rozhlase 5. října 1948. Za zakladatele této tendence, využívající manipulace a hloubkové zkoumání zvuku a hudebních kompozic, je považován Pierre Schaeffer (1910 – 1995) a Pierre Henry (1927 - 2017). In: Rataj, Michal: Šedesát let musique concrète: V konkrétní hudbě je stále prostor pro velké zvukové objevování. *A2 kulturní týdeník*. Praha, 2008, IV(38), 12. ISSN 1801-4542, s. 12.

⁴ Bordwell, David, Thompson, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 391.

jako například Stanley Kubrick, Jacques Tati, David Lynch nebo Andrej Tarkovskij.⁵

1.2. Teorie audiovizuality

Teorii audiovizuality (*audio-vision*) se Chion věnuje v několika publikacích, v rámci kterých zavedl řadu analytických přístupů a termínů.⁶ Zvuk a obraz zkoumá především jako vzájemně provázané složky, věnuje se jejich vztahu a efektu na diváka.

V předmluvě knihy *Audio-Vision* (1994) uvádí, že „*cílem knihy je ukázat skutečnost audiovizuální kombinace – jeden vjem ovlivňuje a přetváří ten druhý. Nikdy nevidíme tu samou věc, když zároveň slyšíme; zároveň neslyšíme tu samou věc, pokud ji vidíme.*“⁷ Chion tvrdí, že audiovizuální média, včetně filmu a televize, se netýkají pouze vidění, tedy zraku a očí. Divák se dostává do specifického vnímání daného média. Je tedy tzv. *audio-divákem (audio-spectator)* a vnímá zvuk a obraz současně. To je pro Chiona definicí pojmu *audiovizualita*.⁸ *Audiovizualitu*, tedy vztah zvukové a vizuální složky, popisuje jako *kontrakt (contract)*.⁹ Z toho lze chápat, že v případě analýzy zvukové kompozice opírající se o teorii audiovizuality je zvukovou složku nutné zkoumat ve vztahu s obrazem. Tyto dva elementy, obraz a zvuk, tvoří celek audiovizuálního díla. Audiovizuální kontrakt však neznačí to, že by zvuk s obrazem byly naprosto neoddělitelnými složkami. „*Audiovizuální kontrakt vlastně zůstává juxtapozicí zatímco tvoří kombinaci.*“¹⁰ Můžeme tedy vnímat zvuk a obraz i jako samostatné entity a tuto skutečnost využít při vedení analýzy. Chion zároveň tvrdí, že neexistuje výraz jako *zvuková stopa (soundtrack)*. V publikaci *Audio-Vision* toto vyjádření vysvětluje tak, že „*filmové zvuky, pořízené*

⁵ Biography. In: *Michel Chion* [online]. [cit. 2019-12-11]. Dostupné z: <http://michelchion.com/biography>

⁶ Tamtéž.

⁷ Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, p. XXVI. (překlad L. Z. – doslovné citace a parafráze pasáží převzatých z cizojazyčných knih a filmů jsou vždy vlastním překladem, není-li uvedeno jinak, pozn. L. Z.)

⁸ Tamtéž, p. XXV.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, p. 188.

*odděleně od filmového obrazu, netvoří vnitřně koherentní entitu na stejné úrovni, jako obrazová stopa.*¹¹

Chion zde přichází s řadou pojmů popisujících vztah zvuku a obrazu a to, jak se navzájem ovlivňují, doplňují či do jaké míry spolu korespondují. Část knihy věnuje praktickým poznámkám k vedení samotné audiovizuální analýzy, kde analyzuje konkrétní filmová díla. I přesto, že se v publikaci věnuje výhradně fikčním snímkům, je možné jeho poznatky využít i k analýze audiovizuální estetiky dokumentárního filmu.

1.2.1. Pojmy audiovizuální teorie

Michel Chion během let bádání zavedl v rámci svých publikací na sto pojmů popisujících povahu vztahu obrazové a zvukové složky a způsob, jak tento vztah vnímat a podrobněji rozebírat. Pro analýzu zvukového designu dokumentárních filmů Jeana Rouche z přelomu 50. a 60. let pochopitelně nelze využít tak široký záběr pojmů, jako pro filmy fikční, tato práce tedy využívá jen vybrané analytické oblasti vhodné pro estetiku zkoumaných dokumentárních filmů.¹²

Chion rozděluje zvukovou složku filmů do tří základních prvků: mluvená řeč, ruchy a hudba. Tyto prvky mají mezi sebou různý stupeň interakce, mohou se vzájemně kombinovat nebo být slyšet každý samostatně. Povahu jednotlivých prvků a jejich provázanost v rámci filmového díla označuje pojmem *konzistence*.¹³

Způsob vnímání vztahu obrazu a zvuku je z velké části založeno zejména na *synkrezi* (synchresis). Tento pojem, akronym slov synchronismus a syntéza, označuje spontánní psycho-fyziologický fenomén spočívající ve vnímání obrazové a zvukové složky jako jednoho jevu. Je nedobrovolný a děje se v moment, kdy se zvuk a obraz objevují současně. Divák si na základě synkreze automaticky spojuje zvukovou a obrazovou složku i v případě, že je zvuk dodán post-synchronně.¹⁴ Fenomén synkreze tedy mimo post-synchronizace umožňuje i dabing či mixování

¹¹ Tamtéž, p. 40.

¹² Řada pojmů nelze pro analýzu zkoumaných dokumentárních filmů v této práci využít např. z důvodu menší stylizace, absence nediegetické hudby atp.

¹³ Chion, Michel. *Film, a Sound Art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, 2009. Film and culture, p. 473.

¹⁴ Chion: *Film, a Sound Art*, p. 492.

zvukových efektů.¹⁵ „Pro jediné tělo a jediný obličej na plátně je díky synkrezí možné použít desítky hlasů,“ uvádí Michel Chion v publikaci *Audio-Vision*.¹⁶

Se synkrezí souvisí *synchronizační bod*, který je definován jako „*moment obzvlášť zřetelné a akcentované synkreze*“. Distribuce těchto bodů přispívá k *frázování*¹⁷ a rytmu filmu. Synchronizační body se mohou objevit např. mezi obrazovým a zvukovým stříhem nebo během dialogu postav. Samotný synchronismus však nutně nemusí znamenat synchronizační bod. Mezi kritéria určení synchronizačního bodu patří např. dramatická nebo emoční důležitost daného detailu či přítomnost vizuálního posílení (jako je např. *close-up*) a důrazu na zvuk (např. zesílení).¹⁸

Zvukovou složku je možné rozdělit na tzv. *tři prostorové zóny* podle toho, kde se nachází zdroj zvuku. *Onscreen* zvuk (zvuk v obrazovém rámu) je zvuk, jehož zdroj je vidět v obraze a je zároveň součástí diegeze¹⁹. *Offscreen* zvuk (mimo obrazový rám) se děje tehdy, když zdroj zvuku existuje v rámci diegeze, ale v daný moment není vidět v obraze. Poslední zónou je *nediegetický zvuk*, tedy zvuk, který není vidět a není ani součástí filmového světa (v tomto případě jde např. o *voice-over*, komentář či hudební doprovod).²⁰ Chion však v publikaci *Audio-vision* k tomuto základnímu rozdělení dodává, že tento způsob rozlišení prostoru zvukové složky na výše zmíněné je v posledních letech některými kritiky považován z důvodu určitých výjimek za „*zastaralý a reduktivní*“, což ovšem nesnižuje validitu těchto pojmů.²¹ Pro potřeby základní analýzy zvukového designu dokumentárních snímků, u kterých v rámci audia nedochází k velké stylizaci, je toto rozdělení více než dostačující.

Dalším popsaným typem zvuku je *akusmatický zvuk*. Tento pojem poprvé zavedl již v roce 1952 teoretik Pierre Schaeffer²², kdy ho použil v rámci hudební

¹⁵ Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 63.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Organizace času a rytmu.

¹⁸ Chion: *Film, a Sound Art*, p. 488.

¹⁹ „svět filmového příběhu“ In: Bordwell, Thompson: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 640.

²⁰ Chion: *Film, a Sound Art*, p. 481–482.

²¹ Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 75.

²² Pierre Schaeffer (1910–1995) byl spisovatel, inženýr, skladatel, muzikolog, filozof a jedna z nejvlivnějších postav na poli moderní hudby. In: Patrick, Jonathan. *A guide to Pierre Schaeffer*, the

teorie. Michel Chion toto označení přebírá a definuje ho ve spojení s filmovým dílem. Akusmatický zvuk je zvukem bez viditelného zdroje a je jakožto součást reálného světa neustále slyšet.²³ Jeho efekt na diváka se může lišit v závislosti na tom, zda se jeho zdroj ve filmu již dříve objevil, či nikoli.²⁴ Lze říci, že takový zvuk nacházíme i v reálném životě, kdy se neustále setkáváme se sluchovými vjemy a k naprostému tichu dochází velmi zřídka. Stejně tomu je ve filmu, kdy může být velmi neobvyklé absolutní ticho využito za účelem tvorby určitého pocitu v divákovi. „*Potlačení zvuků okolí může vytvořit pocit, že vstupujeme do mysli postavy, jejíž nebo jehož příběhem jsme pohlceni,*“²⁵ uvádí Chion.

Jak již bylo řečeno, obrazová a zvuková složka se navzájem ovlivňují a zauímají vůči sobě rozdílný vztah. Chion uvádí např. pojem *přidaná hodnota*, který definuje jako „*smyslovou, informativní, sémantickou, narativní, strukturální nebo expresivní hodnotu, kterou na základě zvuku v rámci scény projektujeme i do obrazové složky.*“²⁶ To u diváka vytváří dojem, že daný zvuk vidí, i když ho ve skutečnosti jen slyší během sledování obrazu. Konkrétní zvuk může obohatit daný obrazový vjem a různým způsobem jej zdůraznit.

Ve vztahu obrazu a zvuku může dojít i k tzv. *renderování*, kdy divák přijímá slyšené zvuky za platné, i když nesouhlasí se zvuky, které by slyšel při dané události v reálném životě.²⁷ Tyto zvuky jsou k obrazu nahrány zvlášť za využití jiných než zobrazovaných materiálů a zdrojů.

Zvuková a obrazová složka mohou být ve vzájemném a záměrném nesouladu. Vztahy tohoto typu jsou označovány termíny *kontradikce*, *kontrast* a *kontrapunkt*.²⁸ Kontrapunkt je převzatým výrazem původně zavedeným hlavně v oblasti muzikologie. V rámci teorie audiovizuální přichází Chion s dalším termínem, kterým je tzv. *audiovizuální disonance*, v rámci níž dochází k „*efektu diegetického rozporu mezi daným zvukem a obrazem nebo mezi realistickým zvukovým*

godfather of sampling. In: *FACT Magazine* [online]. 2016 [cit. 2020-01-08]. Dostupné z: <https://www.factmag.com/2016/02/23/pierre-schaeffer-guide/>

²³ Chion: *Film, a Sound Art*, p. 465.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 89.

²⁶ Chion: *Film, a Sound Art*, p. 466.

²⁷ Tamtéž, p. 488.

²⁸ Tamtéž, p. 473.

prostředím a daným rámcem, v němž ho divák slyší.“²⁹ Toto spojení logicky nedává smysl, Chion jako příklad uvádí např. záběry noční Paříže za zvuku racků a oceánu v Godardově snímku *Křestní jméno Carmen (Prénom Carmen, 1983)*.³⁰

Chion zavádí několik podrobnějších pojmů k jednotlivým zvukovým prostředkům. Součástí ruchových prvků může být např. *teritoriální* či *ambientní zvuk*. Vyznačuje se svou neustálou přítomností v rámci scény, čímž vymezuje určitý prostor, aniž by vzbuzoval otázku, co je jeho zdrojem. Typickým příkladem je např. obecný ruch města nebo ptačí zpěv.³¹ Opakem ambientních zvuků jsou *prvky sluchového prostředí* (elements of auditory setting neboli EAS). Jedná se o zvuky „*chvilkové, izolované a střídavé, které pomáhají vytvořit a naplnit dané prostředí, např. vzdálený štěkot psa či zazvonění telefonu v kanceláři.*“³² Zvuky, které popisují materiálové vlastnosti jejich zdroje jsou označeny pod pojmem *materializující zvukové indexy*.³³

Hudbu Chion v základu rozděluje na *empatickou* a *anempatickou*. Hudba empatická vytváří „*efekt, který se zdá být v souladu s emoční povahou dané scény.*“³⁴ Oproti tomu hudba anempatická s emočním nastavením dané scény nekoresponduje. Příkladem je klavírní hudba doprovázející dramatickou scénu vraždy. Takovou hudbu divák často slyší už před danou scénou, hudba vůči událostem v obraze vyznívá lhostejně, „*jako by se nic nestalo.*“³⁵

V rámci mluvené řeči Chion upozorňuje na tzv. *vokocentrismus* a *verbocentrismus*³⁶. Podle Chiona je filmový zvuk především voko- a verbocentrický z důvodu, že je tak nastaveno vnímání člověka i v reálném prostředí. Hlasy a mluvené slovo poutají pozornost člověka ve vyšší míře, než okolní ruchy.³⁷

²⁹ Tamtéž, p. 475.

³⁰ Tamtéž, p. 475.

³¹ Tamtéž, p. 467.

³² Tamtéž, p. 476.

³³ Tamtéž, p. 480.

³⁴ Tamtéž, p. 477.

³⁵ Tamtéž, p. 467.

³⁶ Divákova pozornost se nejvíce váže k hlasu postavy (*vokocentrismus*) či k mluvené řeči a dialogům (*verbocentrismus*). In: Chion: *Film, a Sound Art*. p. 497, 499.

³⁷ Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*. p. 6.

V oblasti prvku mluvené řeči vyvstává i problematika *úhlu poslechu* (point of audition), který je podle některých kritiků možné založit na principu *úhlu pohledu* (point of view, POV).³⁸

1.2.2. Audiovizuální analýza

Záměrem audiovizuální analýzy je podle Michela Chiona „*pochopení způsobů, jakými sekvence nebo celý film pracuje s využitím zvuku v kombinaci s obrazem.*“³⁹ Chion tvrdí, že zvuk ve filmu se kategorizuje obtížněji než jeho obrazová složka. Audiovizuální analýza podle něj zahrnuje spíše „efekty“ než jasné entity, jako je záběr.⁴⁰ Chion také uvádí, že jím navržený postup audiovizuální analýzy v knize *Audio-Vision* je využitelný i pro televizní programy, videa atp.⁴¹

Kromě položení si fundamentálních otázek jako „*Co vidím?*“ a „*Co slyším?*“ nabízí dvě speciální metody audiovizuální observace. První z nich je metoda tzv. *maskování*. Tato metoda spočívá v opakovaném sledování sekvencí jakožto audiovizuálního celku i sledování obrazu bez zvuku a poslech zvuku bez doprovodu vizuální složky. „*To vám umožňuje slyšet zvuk takový, jaký je, a ne tak, jak jej obraz transformuje a zastírá; také vám to umožňuje vidět samotný obraz bez toho, aniž by byl přetvořen zvukem,*“ uvádí Chion.⁴² Další, spíše experimentální metodou, je tzv. *nucený svazek*, kdy obraz sledujeme za doprovodu jiné zvukové stopy, která k vizuální složce původně nepatří.⁴³ Tato metoda slouží spíše pro pochopení povahy audiovizuálních elementů, jejich vzájemného vztahu a ilustraci fenoménů, jako je např. přidaná hodnota nebo synkreze. Pro základní audiovizuální analýzu bude v případě této práce tato metoda spíše doplňkem.

Na počátku samotné audiovizuální analýzy, tedy analýzy zvukového designu, je třeba uvažovat nad přítomností jednotlivých zvukových prvků. To znamená stanovení toho, zda se ve filmu objevují ruchy, mluvená řeč a hudba. To je

³⁸ Chion definici *POV* rozděluje do dvou kategorií. *Prostorová* definice znamená pohled kamery z místa, odkud divák danou scénu pozoruje. *Subjektivní* definice určuje postavu, která udává úhel pohledu diváka. In: Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 89.

³⁹ Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 185.

⁴⁰ Tamtéž, p. 187.

⁴¹ Tamtéž, p. XXVI.

⁴² Tamtéž, p. 187.

⁴³ Tamtéž, p. 188.

zároveň momentem pro určení dominant a celkového uvažování nad *konzistencí* těchto prvků.⁴⁴

Jako následující bod analýzy Chion uvádí určení důležitých *synchronizačních bodů*. Dodává, že například v rámci synchronizovaného dialogu jich lze najít tisíce, ale zásadní jsou ty, které ovlivňují *audiovizuální frázování*.⁴⁵

Dalším analytickým postupem je srovnání vlastností vizuální a zvukové složky a jak tento vztah funguje v rámci filmového vyprávění. Posledním bodem audiovizuální analýzy je tedy *narativní analýza*. Srovnat lze např. rychlost, která nemusí být totožná – zvuková a obrazová složka se tedy mohou určitým způsobem rozcházet. Rozdílná může být např. i vzdálenost zdroje zvuku a zvuku jako takového. Ke srovnávání zvuku a obrazu Chion navrhuje především již výše popsanou *maskovací metodu*.⁴⁶

Audiovizuální analýza filmů *Já, černochoch* a *Kronika jednoho léta* je vedena na základě výše uvedených bodů postupu, v rámci struktury práce je však rozčleněna na základě jednotlivých prvků zvukové složky, tedy na mluvené slovo, ruchy a hudbu.

Chion v publikaci *Audio-Vision* audiovizuální analýzu demonstruje na příkladu určitých scén fikčních filmů. Tyto scény rozebírá dopodrobna. V případě zkoumaných dokumentárních filmů v této práci je analýza zaměřena výhradně na obraz a zvuk filmu jakožto celku s výběrem scén, které v rámci povahy vztahu audia a obrazu nějakým způsobem vyčnívají. Soustředění se na film jakožto celek (spíše než na jednotlivé scény) je zvoleno z důvodu nižší stylizace a celkové povahy dokumentárních filmů v této práci.

V případě této práce je audiovizuální analýza provedena zvlášť pro každý z filmů. Klíčové je několikanásobné zhlédnutí obou snímků. Během sledování je třeba si zapisovat poznámky vztahující se jak k obrazu, tak zvuku. Jednotlivé zvukové prvky dokumentárních filmů *Já, černochoch* a *Kronika jednoho léta* jsou poté komparovány. Při rozboru je uvažován i kontext vzniku filmů, zejména

⁴⁴ Tamtéž, p.189.

⁴⁵ Tamtéž, p. 190.

⁴⁶ Tamtéž, p. 190.

technologické možnosti snímací filmové techniky a její změny v období přelomu 50. a 60. let.⁴⁷

⁴⁷ Podrobněji popsáno v kapitole *Technické inovace filmové techniky ve Francii na přelomu 50. a 60. let.*

2. Historicko-společenský kontext

2.1. Jean Rouch – antropolog, etnograf a filmař

Jean Rouch (31. května 1917, Paříž – 18. února 2004, Niger) byl francouzský antropolog, etnograf a filmař. V roce 1946 se jakožto mladý antropolog vydal s přenosnou 16mm kamerou a magnetofonem na svou první cestu do Nigérie a i díky svým krátkým etnografickým dokumentům se dostal do čela Mezinárodní komise sociologického a etnografického filmu (*Comité International du Film Ethnographique et Sociologique*, CIFES).⁴⁸ Zpočátku mu technologie neumožňovala pomocí filmu zachycovat své bádání v takové míře, jako jeho písemné vědecké práce. 16mm kamery byly v tu dobu stále spíše amatérskými nástroji a možnosti filmového střihu a distribuce pro Roucha zatím nebyly příliš široké. Záběry z cest proto využíval pouze během svých přednášek.⁴⁹ Bordwell a Thompson uvádí, že „Rouchův vliv začal být pocíťován v souvislosti s jeho kontroverzním filmem *Šílení mistři (Les Maîtres fous, 1957)*.“ Snímek zachycující členy kultu Hauka během jejich rituálu, kdy parodují kolonialisty, kteří jim vládou, vzbudil v Evropě i Africe velký rozruch a získal cenu na festivale v Benátkách.⁵⁰ Právě v období 50. let 20. století začínají antropologové pronikat do sféry dokumentárního filmu.⁵¹

2.1.1. Rouchova tvorba a její vliv

Rouch byl bezpochyby klíčovou postavou francouzského filmařského hnutí 60. let *cinéma vérité*⁵² a podle Gauthiera se díky své silné osobnosti a významnému postavení mezi etnografy stal „vůdčí postavou mladého francouzského

⁴⁸ Thompson, Kristin, Bordwell, David: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 498.

⁴⁹ Rouch, Jean, Feld, Steven (ed.): *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 4.

⁵⁰ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 498.

⁵¹ Henley, Paul: *Anthropology: The Evolution of Ethnographic Film*. In: Winston, Brian (ed.): *The documentary film book*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 315.

⁵² V doslovném překladu „Kino pravda“.

*dokumentárního filmu.*⁵³ Gauthier také Rouchovo dílo označuje za těžko zařaditelné, nejčastěji připomínaným předchůdcem je podle něj Robert J. Flaherty, americký dokumentarista, od kterého Rouch přejímá „*respekt k postavám, které filmuje, a současně přesvědčení, že filmový tvůrce je jakýmsi prorokem, který skutečnost zbavuje vnější slupky.*“⁵⁴

V rámci Rouchovy tvorby se můžeme setkat s řadou novátorských přístupů. Na své cesty jezdil s malým štábem nebo úplně sám, což mu dávalo větší svobodu. Rouch se ani příliš neomezoval žánry, Gauthier uvádí, že „*vyzkoušel prakticky všechno: striktně etnografický film, psychodrama, režijní vedení, natáčení osvobozené od všech omezení.*“⁵⁵ Podle Michaela Witta měla Rouchova tvorba zásadní vliv na filmaře nové vlny. Uvádí, že jim „[Rouch, pozn. L. Z.] *posloužil pro vizi filmaře jako ‚autora‘, který je naprosto zodpovědný za výrobu svého filmu (...)*“⁵⁶ Zmiňuje i „*fanatickou náklonost k nové technologii ‚přímého záznamu‘, což s sebou pro film přineslo do té doby nevídanou lehkost.*“⁵⁷

Cílem Rouchovy práce bylo dosažení lidské autenticity, kvůli čemuž byl i schopen odmítnout technická pravidla v momentě, kdy s autenticitou přicházely do konfliktu. Filmy tvořil v první řadě pro lidi, které zachycoval, a pro vlastní „*zakonzervování zkušeností s danou kulturou.*“⁵⁸ Právě jeho požadavek spontánní tvorby,⁵⁹ přístup k natáčení a chuť experimentovat se stávají klíčovými postupy a myšlenkami výrazného filmařského hnutí 60. let – *cinéma vérité*.

2.1.2. Cinéma vérité

Na přelomu 50. a 60. let dochází k proměně na poli dokumentárního filmu nejen ve Francii. Bordwell a Thompson o tomto období píší, že „*dokumentaristé začínají využívat lehčí a mobilnější vybavení, pracovat v menších štábech a odmítat*

⁵³ Gauthier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 383.

⁵⁴ Tamtéž, s. 384.

⁵⁵ Tamtéž, s. 384.

⁵⁶ Witt, Michael: Godard, film a etnologie aneb objekt a jeho prezentace. In: Čeněk, David, Porybná, Tereza, ed.: *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 978-80-87378-47-2, s. 307.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 499.

⁵⁹ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 384.

*tradiční scénáře a struktury.*⁶⁰ Přirozený rozvoj děje má přednost před inscenovanými scénami s doplňkem mluveného komentáře a protagonisté mohou mluvit sami za sebe.⁶¹ Nové tendence dokumentárního filmu tohoto období s kořeny u italského neorealismu spadají nejčastěji pod označení *direct cinema*.⁶² Jean Rouch a jeho kolega, sociolog Edgar Morin, použijí pro označení těchto nových přístupů překlad termínu „kino-pravda“ ruského filmaře Dzigy Vertova – „cinéma vérité“. Toto sousloví se tedy stává označením celého francouzského filmového hnutí 60. let, které podle Bordwella a Thompson vychází právě z etnografických výzkumů Jeana Roucha, *direct cinema* jinde ve světě má kořeny především v televizní tvorbě.⁶³ Podle Gauthiera je těžké si představit „kompetentnější sestavu pro uskutečnění plánu zachytit ‚autentičnost života‘“ než právě Rouch společně se sociologem Edgarem Morinem a kameramanem Michele Braultem.⁶⁴

Francouzská odnož *direct cinema* se od světových tendencí liší také v přístupu ke vztahu kamery a snímaných subjektů. Monaco uvádí, že rozdíl francouzského *cinéma vérité* od světového hnutí *direct cinema* je v přiznání, že přítomnost kamery ovlivňuje snímané osoby. Tuto skutečnost francouzští filmaři využívají.⁶⁵ Dle Nicholse „myšlenka ‚filmové pravdy‘ zdůrazňuje, že jde spíše o pravdivost setkání než o absolutní či nezmanipulovanou pravdu (...) *Cinéma vérité* odhaluje realitu toho, co se děje, když lidé na sebe vzájemně reagují v přítomnosti kamery.“⁶⁶

Kronika jednoho léta, společné dílo Jeana Roucha a Edgara Morina, se stává klíčovým filmem, nebo jak uvádí Gauthier, přímo manifestem celého hnutí.⁶⁷ Mimo snahy o zachycení přirozenosti a dosažení autenticity rozvíjí Rouch s Morinem postupy *direct cinema* o další model, a sice podněcování a provokaci snímaného člověka místo pouhé observace.⁶⁸ Interagují s „protagonisty“ dokumentu a jakožto filmaři se aktivně zapojují do natáčení a přiznávají tím svou přítomnost. Edgar

⁶⁰ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 499.

⁶¹ Tamtéž, s. 499.

⁶² V doslovném překladu „přímý film“.

⁶³ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 503.

⁶⁴ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 108.

⁶⁵ Monaco, James: *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus, s. 323.

⁶⁶ Nichols, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, s. 202.

⁶⁷ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 107.

⁶⁸ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 503.

Morin v lednu 1960 ve svém článku *Pour un nouveau cinéma-vérité*⁶⁹ pro *France-Observateur* uvedl, že Jean Rouch definoval nový typ filmového tvůrce, který se noří do reálných situací. Tento nově definovaný typ filmaře označil termínem „filmař-potápěč“.⁷⁰

2.1.3. Rouch v kontextu (de)kolonizace Afriky

V kontextu analyzovaných filmů Jeana Roucha je rok 1960 zásadním nejen pro rozvoj technologie snímání filmové techniky a vznik nových hnutí v dokumentaristice, ale také pro nastartování dekolonizačního procesu v Africe. Během probíhající Alžírské války Francie přijímá ústavu páté republiky a volí Charlese de Gaulla prezidentem republiky. V roce 1960 je vyhlášena nezávislost většiny francouzských kolonií v Africe, mezi něž patří například státy Niger a Pobřeží slonoviny.⁷¹ Tato území a jejich obyvatelé byli pro Roucha častými výzkumnými tématy ještě za období francouzské kolonizace. *Já, černocho*, odehrávající se ve státě Pobřeží slonoviny, zachycuje poslední chvíle tohoto území jakožto součásti Francouzského společenství, poslední etapy francouzské koloniální říše. Rouchův přístup však nepůsobí jako návštěva kolonizátora, obyvatelům afrických oblastí dává maximální prostor, s některými navazuje přátelské vztahy a hlavního protagonistu snímku dokonce inspiruje k tomu stát se filmařem. Film *Kronika jednoho léta* se odehrává v období nejsilnější dekolonizace,⁷² což je v rámci rozhovorů s protagonisty značně reflektováno. Aktuální témata, jako je např. tehdy stále ještě probíhající alžírská válka či konžská krize, jsou probírány v rozhovorech s Pařížany. Jich se tyto události sice nedotýkají přímo, s každým z nich však do určité míry rezonují. Diskuzí mladých Pařížanů o tehdejší situaci se účastní i dva muži z Afriky, jejichž se problematika kolonialismu dotýká napřímo. Zároveň jsou otevírána i témata rasismu a vnímání osob černé pleti ve Francii.

⁶⁹ „Za nové cinéma vérité“.

⁷⁰ Morin, Edgar: For a New Cinéma-Vérité. In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 230.

⁷¹ Ferro, Marc, Lenderová, Milena: *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. Dějiny států, s. 635–636.

⁷² Rok 1960 je také nazýván jako „Rok Afriky“, kdy došlo k nezávislosti řady států subsaharské a západní Afriky, čtrnáct z nich získalo nezávislost právě na Francii. In: Rok Afriky. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-03-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rok_Afriky

2.2. Technické inovace filmové techniky ve Francii na přelomu 50. a 60. let

2.2.1. Vývoj přenosných 16mm kamer

Díky přenosným 16mm kamerám, které se ve 30. letech využívaly k tvorbě experimentálních snímků a během války se začalo přicházet na jejich reportážní potenciál, mohli v 50. letech etnografičtí dokumentaristé jako Jean Rouch vyrazit do oblastí svého vědeckého zájmu a zachycovat tamní kulturu, obyvatele atp. bez nutnosti spolupráce s velkým štábem.

Vlivem televize se v 50. letech stává ze 16mm kamery běžný nástroj pro tvorbu reportáží, po roce 1955 přichází řada výrobců s technickými inovacemi, které napomohly ke snížení hmotnosti kamery pro snazší manipulaci během natáčení bez použití stativu. Souběžně dochází i k vylepšování citlivosti filmového materiálu pro zachycení obrazu i v nepříznivých světelných podmínkách. S vyšší citlivostí filmového materiálu se natáčení může obejít bez osvětlovačů, jejichž práce podle Gauthiera vnáší do natáčení dokumentárních filmů největší zmatek.⁷³

Tato technologická vylepšení umožňují dokumentaristům snímat vše potřebné v pravou chvíli, nemusí ztrácet čas dlouhou přípravou techniky a být závislí na početném štábu. Prototyp kamery KMT Coutant-Mathot Eclair navržený Michele Coutantem, který byl použit pro natáčení Rouchova a Morinova filmu *Kronika jednoho léta*, nevážil ani 9 kilogramů a nebyl příliš hlasitý.⁷⁴ Bordwell a Thompson ve svém přehledu technických inovací s názvem *Nová technika ve službě nového dokumentu* také uvádí, že „s takovou kamerou mohl filmař rychle panorámovat, natáčet subjekt v chůzi, jet v autě, prostě sledovat vývoj situace kdekoli.“⁷⁵

Přenosné kamery však nesloužily v 60. letech pouze záměrům dokumentárnímu filmu. Tento trend byl využíván i v rámci filmů Nové vlny – za jednoho z nejvýznamnějších kameramanů tohoto období je považován Raoul

⁷³ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 111.

⁷⁴ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 500.

⁷⁵ Tamtéž.

Coutard, který se mimo jiné podílel jak na *Kronice jednoho léta*, tak na několika významných novovlnných filmech Jean-Luc Godarda, např. *U konce s dechem* (*À bout de souffle*, 1960).⁷⁶

2.2.2. Nástup kontaktního zvuku

Pro důkladnější pochopení důležitosti nástupu kontaktního zvuku v kontextu dokumentárního filmu 60. let je třeba soustředit se i na přelom období němého a zvukového filmu. Příchod zvuku ve 30. letech do dosud němé kinematografie způsobil samozřejmě obrovské změny v kompletním pojetí filmu a filmové řeči. Gauthier tvrdí, že nástup éry zvukového filmu měl na dokumentární film jiný dopad než na film hraný. „Protože je [dokumentární film, pozn. L. Z.] založen na využití přirozeného prostředí, na zachycování gest a chování, a v podstatě je spíše etnologický než psychologický, nemůže se skutečně přizpůsobit postsynchronizaci, která ničí všechnu spontaneitu a kompromituje každé svědectví.“⁷⁷ Z tohoto tvrzení tedy můžeme vyvodit, že vývoj technologií umožňujících kontaktní záznam má pro dokumentární film jiný význam a důležitost než pro film hraný. Kontaktní záznam Bláha definuje jako „synchronně snímáný, platný zvuk, s nímž se počítá pro přímé použití v audiovizuálním díle.“⁷⁸ Uvádí také, že kontaktní natáčení má „předpoklady autenticky zachytit neopakovatelnou atmosféru a výraz hereckého projevu.“⁷⁹ Zmiňuje, že kontaktní záznam je poněkud nevhodný pro hrané stylizované scény, mimo jiné z důvodu nežádoucího okolního ruchu.⁸⁰ Pro myšlenky *direct cinema* se však kontaktní záznam zvuku jeví jako nezbytný. Právě autentické zachycení dané situace hraje v dokumentárních snímcích tohoto období zásadní roli.

I když se během 50. let metoda optického zvuku nahaného přímo na filmový pás pomalu opouští a přichází nahrávání zvuku magnetického na magnetofonový pásek, pořád je problém v dosažení synchronizace zvuku

⁷⁶ Hand-held camera. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-04-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Hand-held_camera

⁷⁷ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 78.

⁷⁸ Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 137.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž, s. 39.

s filmovým obrazem. Zvuk v tento moment ještě není možné zachytit přímo během natáčení a je nutné ho k obrazovému materiálu dodat později v rámci postprodukce – zvuk je tedy postsynchronní. Gauthier tvrdí, že „*dokud nebyl k dispozici synchronní materiál, ztrácely některé vizuální dokumenty (např. tance) na zajímavosti.*“⁸¹ Bylo potřeba vyvinout takovou technologii, která umožní snímat zvuk, který se děje přímo během natáčení, tedy kontaktní záznam.

V 50. letech přichází systém Pilotone, který umožňuje vysílání elektrického signálu z kamery do magnetofonu, což při playbacku umožnilo zkoordinovat rychlost pásku a promítaného obrazu. Kameru a magnetofon bylo ale třeba propojit kabelem, což stále značně znemožňovalo volný a ničím neomezený pohyb filmařů, který byl pro dokumentaristy obzvlášť nezbytný. Technologie k záznamu zvuku tedy stále nebyla plně přenosná.⁸² To bylo impulsem k využití bezdrátového rádiového přenosu. V roce 1958 přichází ze Švýcarska nový model přenosného magnetofonu Nagra s názvem Nagra III NP vybavený systémem Neopilot umožňující synchronizaci zvuku a obrazu.⁸³ Právě tato technologie byla s již zmiňovaným prototypem odlehčené 16mm kamery od Michela Coutanta použita při natáčení filmu *Kronika jednoho léta*.

Podle Bordwella a Thompson „*kolem roku 1958 přenosné 16mm kamery a magnetofony spolu s malými mikrofony a citlivějším filmovým materiálem odstartovaly revoluci v tehdejší filmové praxi.*“⁸⁴ Nichols také vnímá tento posun technologií jako zlomový, rok 1960 vidí jako nejvýraznější časový předěl v rámci vývoje jednotlivých modů dokumentárního filmu. Tvrdí, že „*filmařova vlastní fyzická přítomnost v daném historickém okamžiku nabyla zcela nového a zásadního významu (...)*“⁸⁵ Gauthier však uvádí, že žádná z těchto průlomových technologických inovací nestačí sama o sobě k „*natočení mistrovského díla, pokud kameraman není skutečný virtuos.*“⁸⁶ V této souvislosti vyzdvihuje kanadského kameramana Michela Braulta, kterého označuje jako „*jednoho z otců natáčení*

⁸¹ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 100–101.

⁸² Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 500.

⁸³ Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 15.

⁸⁴ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 500.

⁸⁵ Nichols: *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 173.

⁸⁶ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 111.

s kontaktním zvukem“.⁸⁷ Brault byl tedy zásadním vlivem pro filmaře začátku 60. let, kteří využívali nové technologické možnosti. Rouch uvádí, že Brault po ročním tréninku vypiloval techniku nazvanou „chodící kamera“. Ta se stala v jeho rukou naprosto mobilní. Mezi další výhody zařadil i menší velikost zařízení. „*Mohli jsme natáčet uprostřed ulice a nikdo kromě techniků a herců o tom nevěděl.*“⁸⁸

Technické inovace přenosných kamer a nástup kontaktního zvuku jsou zásadními momenty pro počáteční rozvoj celosvětových tendencí v rámci hnutí *direct cinema*. Díky těmto zlomovým změnám mohou dokumentaristé zaznamenávat události s dosud nevídanou bezprostředností, a nepotřebují proto využívat metody nepřímé dokumentace, jako je inscenování či narativní komentář.⁸⁹ Filmaři mohou snáz proniknout vně společenství protagonistů a zachytit lidskou autenticitu. Lze říct, že postupy *direct cinema* přímo vychází z těchto zásadních změn přelomu 50. a 60. let a bez odlehčení přenosných kamer, zvýšení citlivosti filmového materiálu a možnosti synchronizace zvuku s obrazem by jejich myšlenky nebylo možné perfektně uvést do praxe. „*Od tohoto momentu jsou etnologové a sociologové schopní dostat se do jakékoli části světa a přivést odsud dosud nevídané záběry (...) Máme k dispozici fantastický a neustále se vyvíjející nástroj (bezdrátové mikrofony, kamery s automatickým ostřením, nastavením clony atd.),*“ uvedl sám Jean Rouch v jedné ze svých esejí.⁹⁰

⁸⁷ Tamtéž, s. 395.

⁸⁸ Rouch, Jean: The Cinema of the Future? In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 272.

⁸⁹ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 499.

⁹⁰ Rouch, Jean: The Cinema of the Future? In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 272.

3. Analýza zvukové kompozice filmu *Já, černoch* podle Michela Chiona

3.1. Produkční kontext

Snímek *Já, Černoch* (*Moi, un Noir*), Rouchův druhý celovečerní film natočený roku 1957 (uvedený o rok později), je bezpochyby jedním z nejvýraznějších a nejčastěji zmiňovaných etnografických dokumentů tohoto autora. Zachycuje několik nigerijských přistěhovalců v Treichville, jedné ze čtvrtí největšího města afrického státu Pobřeží slonoviny Abidjan. Nejedná se o pouhou observaci jejich každodenního života nebo tradic, jak by se od etnografického dokumentu mohlo očekávat. Mladí protagonisté dokumentu se stylizují do fiktivních charakterů s kořeny v západní kultuře. Chudí mladiství původem z Nigeru pod fiktivními jmény, jako jsou Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Tarzan nebo Dorothy Lamour odkazují na kulturní prvky západních zemí a napodobují život jejich obyvatel. Je jim dán velký prostor, hlavní slovo má Oumarou Ganda vystupující pod pseudonymem Edward G. Robinson, jehož mluvený komentář doprovází většinu obrazového materiálu. Dokument protkaný zpěvem a hudbou zachycuje prostředí předměstí Abidjanu společně s tamní mládeží, kterou ruční kamera sleduje například na večírcích a u vody, věnuje se však i jejich přáním, tužbám a pocitům. Mimo jiné sledujeme Edwarda G. Robinsona rekonstruuujícího svůj největší sen – stát se profesionálním boxerem. Snímek je rozdělen do kapitol podle dnů v týdnu, pracovní dny jsou odlišné od soboty a neděle. To bylo Rouchovým záměrem, v jednom z rozhovorů uvedl, že dostal nápad „natočit dokument o předměstí Treichville zobrazující kontrast mezi Treichville během pracovního týdne a Treichville o víkendů.“⁹¹

Vzhledem k době vzniku filmu je obraz doplněn postsynchronním zvukem, tedy zvukem dodaným zpětně k již vzniklé vizuální složce snímku. Na počátku byly němé záběry z předměstí afrického města, Rouch poté požádal hlavní postavu

⁹¹ Rouch, Jean a Fulchignoni, Enrico: Ciné-Anthropology [interview]. In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 165.

o namluvení improvizovaného narativu během sledování hrubého střihu filmu.⁹² „Výsledek byl pozoruhodný: dělník Robinson, stimulovaný projekcí sebe sama, improvizoval ohromující monolog, ve kterém nejen rekonstruoval samotné dialogy, ale také vysvětloval a posuzoval své vlastní činy i činy ostatních protagonistů.“⁹³ komentuje ve své eseji Jean Rouch okolnosti vzniku filmu. Oumarou Ganda jakožto Edward G. Robinson vyjadřuje své pocity ohledně těžké každodenní práce, mluví o tom, co si přeje a jak vnímá město a lidi kolem sebe, odkazuje také na své působení ve válce v Indočíně. Záběry z reálného prostředí Treichville se tímto dostávají do kontextu s vnitřním světem jednoho z jeho obyvatel. Rouch Robinsonův mluvený komentář rozdělil do tří úrovní – popis toho, co vidíme, dialog a výpověď o sobě samém.⁹⁴

„[Rouch, pozn. L. Z.] Chtěl prostě dodat etnografickému filmu lidskou dimenzi, a to nejen tím, že lidem ze Západu ukáže jiné kultury, ale také tím, že se pokusí prostřednictvím natáčení vytvořit pouto mezi výzkumníkem a natáčeným objektem,“⁹⁵ uvádí Bordwell a Thompson. Rouch a Ganda k sobě měli během natáčení velmi blízko, Ganda začal zastávat funkci asistenta režiséra a později se pod Rouchovým vlivem stal jedním z nejvýraznějších nigerijských filmařů.⁹⁶

Mluvené slovo dodávající záběrům úplně nový rozměr mísí realitu s fantazií Oumara Gandy, což může poněkud zmást divákovo čtení filmu. Pro Bordwella a Thompson film představuje „výjimečnou koláž fikce a dokumentu“.⁹⁷ Možná právě kvůli své inovativnosti byl zpočátku v Pobřeží slonoviny odmítán, přijetí antropologů a afrických diváků postupně pomohl až Rouchův argument, že „fikce je jediným způsobem, jak proniknout do reality“.⁹⁸ Jako inspirační zdroj pro překračování hranice mezi realitou a snem uvádí Jean Rouch v rozhovoru s antropologem Lucienem Taylorem režiséra Louise Buñuela. Podle Rouche je sen

⁹² Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 6.

⁹³ Rouch, Jean: The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa, In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 62.

⁹⁴ Rouch, Jean; Georgakas, Dan; Gupta, Udayan a Janda, Judy: The Politics of Visual Anthropology [interview]. In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 219.

⁹⁵ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 499.

⁹⁶ Tamtéž, s. 499.

⁹⁷ Tamtéž, s. 499.

⁹⁸ Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 6.

stejně, či snad více opravdový než realita.⁹⁹ Tento způsob výstavby dokumentu je tedy nejen neobvyklým a působivým postupem, můžeme jej vnímat i jako důležitý způsob práce s dokumentárním snímkem ve smyslu pochopení samotné definice dokumentárního filmu, autenticity atp. Inovativnost filmu *Já, černoch* nespočívá pouze v neobvyklé technice filmového vyprávění a prolínání reality s fikcí. Jedná se také o první film, v němž Afričan promluvil v takovém rozsahu a kde se mohl vyjádřit o svém skutečném životě.¹⁰⁰

3.2. Dominanty, konzistence

Ve filmu *Já, černoch* je, jak už bylo řečeno, zvuková stopa dodána postprodukčně. Zvukové prvky je zde možné najít všechny – mluvené slovo, ruchy i hudbu. Rozdíl je však v míře jejich využití. Ne všechny tyto prvky jsou v rámci zvukové složky snímku zastoupeny stejným způsobem.

Dominantou je mluvená řeč, která se skládá zejména z komentáře hlavního protagonisty Oumaroua Gandy v „roli“ Edwarda G. Robinsona. Vznik komentáře se odvíjel až zpětně na základě pořízených záběrů z města Treichville, pravděpodobně v bezprostřední reakci (viz podkapitola výše). Je možné říci, že mluvený komentář dodává divákovi v mnoha případech více sdělení než obrazová složka, která bývá zpravidla hlavním nositelem informací. V komentáři například zazní hned na začátku filmu zmínka o těžké práci v docích, což v ten moment doprovází pouze záběry hlavního protagonisty jdoucího ulicemi města. Je tedy na divákovi, aby si onu práci představil, v obraze ji uvidí až později. V takovém případě je obrazová složka spíše ilustrativní, kdy hlavní informace zaznívají ze složky zvukové a jsou obrazem pouze doplněny. Scéna odehrávající se v obraze tematicky přímo nesouvisí s tím, co zní v rámci mluvené řeči. V jiných případech komentátor zase přímo reaguje na osoby či předměty objevující se v kamerovém záznamu a vztah voice-overu k obrazu je kritičtější.

Ruchy se ve filmu objevují téměř neustále, nejsou však využity stejně jako mluvená řeč. Ruchy jsou vždy oproti mluvenému slovu tlumené, pravděpodobně

⁹⁹ Rouch, Jean a Taylor, Lucien: A Life on the Edge of Film and Anthropology [interview]. In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 143.

¹⁰⁰ Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 6.

z toho důvodu, aby komentář nepřekrývaly a spíš doplňovaly informační sdělení obrazové složky. Hudba je ve filmu zastoupena několika způsoby, diegeticky i jako nediegetické doplnění scény. Jednotlivé prvky zvukového designu jsou níže analyzovány v samostatných podkapitolách.

3.3. Mluvená řeč

Dominantní postavení mluvené řeči ve snímku *Já, černoch* nepodporuje jen povaha filmu a způsob využití hlasu protagonisty, ale i samotný fenomén *voko- a verbocentrismu*. Divákova pozornost se soustředí v největší míře na výpověď hlavního protagonisty i ostatních promlouvajících postav.

Hlavní slovo má Ganda, hlas režiséra Jeana Rouché se objevuje také. Rouché však funguje spíše jakožto moderátor a dramaturg toho, co je divákům předáváno. Film je rozdělen na tři části – *Týden, Sobota a Neděle*. Každou z těchto částí krátce uvádí Rouchéův hlas, doprovázený statickými nočními záběry. Režisér se tím pádem nevyjadřuje přímo ke konkrétním situacím, obrazový materiál nemůže ani svým komentářem téměř nijak manipulovat. V rámci zvukové složky nedochází k rozhovorům jako ve filmu *Kronika jednoho léta* a do výpovědi Oumaroua Gandy přímo ve filmu není ze strany Rouché zasahováno, hlavnímu protagonistovi je tedy dán maximální prostor se vyjádřit. Rouché v úvodním komentáři uvádí, že pro Ganda se tento film dokonce „*stal zrcadlem sebepoznání*.“¹⁰¹ Ganda nekomentuje pouze život v předměstí města Abidjan, ale vžívá se a stylizuje do role Edwarda G. Robinsona. Oumarou Ganda alias Edward G. Robinson mluví o svých přáních a niterných pocitech a rozvíjí situace v obraze o další rovinu. Nejen že Rouché nechal své protagonisty svobodně se vyjádřit, dal jim také volnost stylizace, čímž film postavil přímo na hranici dokumentu a fikce. Každý z protagonistů měl volnost v tom, jakou roli bude zastávat.

V komentáři místy zaznívají vyprávění vztahující se k minulosti, tzn. v obraze je nevidíme. Nelze tedy jednoznačně určit, zda jsou vyprávěné příběhy skutečnými zážitky Oumaroua Gandy, či spíše výplody fantazie jeho filmového alter ega Edwarda G. Robinsona. Místy se v rámci komentáře objevuje protagonista

¹⁰¹ *Já, černoch* [*Moi, Un Noir*] [dokumentární film]. Režie Rouché, Jean.

s pseudonymem Eddie Constantine. Ten je zobrazen jako prodavač látek, který to umí s ženami a nemá tolik nouzi o peníze a na rozdíl od Edwarda G. Robinsona se může například nechat ostříhat v kadeřnictví. Eddie Constantine, vlastním jménem Petit Touré, se stylizuje do agenta FBI s krycím jménem Lemmy Caution a většinu prostoru svého mluveného komentáře věnuje chvástání se a komentování žen v obraze. Ženských protagonistek se v rámci zvukové složky moc neobjevuje, ženské hlasy jsou slyšet převážně jen v písních. Jedinou výraznější ženskou postavou, o které se dozvídáme skrze komentář Edwarda G. Robinsona a Eddieho Constantina, je žena s přezdívkou Dorothy Lamour, v titulcích uvedena jako slečna Gambi. Její hlas je v rámci mluvené řeči spíše nesrozumitelný, zvuková složka doprovázející sekvenci s Dorothy Lamour obsahuje hlavně *hezitační zvuky*.¹⁰²

Zvuková složka nevznikala přímo v terénu souběžně s kamerovým záznamem, protože to tehdejší technika zatím do takové míry neumožňovala. Zvuk byl nahrán zvlášť ve studiu Rádia Abidjan a k obrazové složce byl dodán zpětně, přičemž v případě mluvené řeči se navíc jedná výhradně o komentování obrazového materiálu jednou osobou (Oumarou Ganda). Vzhledem k těmto skutečnostem se v rámci snímku nemění *úhel (perspektiva) poslechu*, jako by tomu bylo u fikčního filmu nebo filmu se synchronně nahaným zvukem. Hlas hlavního protagonisty je pořád na stejné úrovni a po celou dobu filmu funguje jako komentář obrazové složky, nevzdaluje se, je téměř neustále přítomen v jedné perspektivě. I díky tomu působí mluvená řeč jako takový průvodce diváka obrazovými materiály, které by samy o sobě neměly tak významnou informační hodnotu. Zvuk komentátorova hlasu nemá žádné prostorové parametry, chybí tedy *materializující zvukové indexy* a mluvená řeč nahraná na mikrofon ve studiu zůstává na stejné úrovni.

Díky fenoménu *synkreze* mohl Ganda místy využít komentář k „dabování“ postav (sebe sama i ostatních protagonistů). Z obrazu je zřejmé, že protagonisté říkali ve skutečnosti něco jiného, než je slyšet ze zvukové složky. Díky *synkrezi* ale divák velmi jednoduše přistupuje na Gandovu hru a projektuje si jeho (pravděpodobně) vymyšlený dialog do rozhovoru zachyceného v obraze. To dodává pocit určité ironie a inscenace, což koresponduje s Rouchovým záměrem nechat své protagonisty stylizovat se do fiktivních charakterů, jak jen chtějí, a balancovat tak

¹⁰² Nonverbální zvuky.

na hraně mezi fikcí a skutečností. Ganda se v rámci své výpovědi vžívá do situací, kdy např. komunikuje s prodavačkou rýže, která se zrovna objevuje v rámci obrazové složky. Není zřejmé, zda opakuje to, co řekl během natáčení, nebo jestli si domýšlí úplně fiktivní promluvu. Pro diváka to však není důležité. Spíše než o autentické zachycení okamžiku, jako tomu může být později v tendencích *direct cinema* či přímo *cinéma vérité*, jde snímku *Já, černoch* o zachycení života a pocitů mladých lidí na jednom africkém předměstí. Podobným způsobem mluví i k ostatním protagonistům, čímž přibližuje divákovi povahu jejich vztahu a obecně přispívá k vyobrazení komunikace mezi tamním mladým obyvatelstvem.

Synchronizační body nejsou v rámci filmu *Já, černoch* příliš častým jevem. Mluvená řeč komentuje vizuální složku a i v momentech, kdy zastupuje hlasy postav hovořících v obraze, nesnaží se o synchronizaci. Pokud je zvuk v rozporu s obrazem, jedná se o plně přiznaný jev, na který divák přistupuje. Vzhledem k málo častému výskytu jsou ojedinělé *synchronizační body* velmi výrazným prvkem. Za jeden z nejzásadnějších *synchronizačních bodů* může být považován moment po skončení úvodních titulků, kdy Edward G. Robinson stojí u cedule značící Treichville, předměstí města Abidjan, a vítá diváky. V komentáři se snaží „dabovat“ sebe sama, díky čemuž si divák lépe spojí mluvený komentář s konkrétní postavou v obraze. I přes nedokonalou synchronizaci obrazu a zvuku lze tento moment považovat za *synchronizační bod*, pokud uvažujeme okolnosti využití technologie a způsobu nahrávání mluveného komentáře. K dalšímu momentu identifikace hlasu s postavou dochází o chvíli později, tentokrát však bez snahy o synchronizaci. Ganda v obraze kouká do kamery, nemluví, ve zvukové stopě se představuje a popisuje to, odkud pochází a jak se do Treichville dostal. Divákovi to umožňuje další přiřazení zvukové složky komentátorova hlasu k jeho podobě.

Gandův komentář má v určitých momentech podobu až intimní výpovědi, kdy má divák pocit, že může nahlédnout přímo do jeho nitra. To se děje díky spojení komentáře s obrazem, který zachycuje Gandovu tvář v detailu. Na základě zkušeností s konvencemi fikčního filmu působí komentář v kombinaci s detailním portrétem jako naslouchání vnitřnímu hlasu postavy. Obraz v tomto případě dodává obsahu zvukové složky mnohem větší závažnost a emocionální hloubku. „*Můj*

*Bože, jak je ten život komplikovaný a smutný!*¹⁰³ komentuje Ganda obrazovou sekvencí sebe sama, zatímco z loďky v doku hledí do dále. Detailní záběry hlavního protagonisty se v *Já, černoš* objevují vždy, když se Ganda rozhodne mluvit o svých emocích či přáních. Spojení detailního portrétu s mluveným komentářem připomíná tzv. *subjektivní vnitřní zvuk*¹⁰⁴. Tímto termínem Chion charakterizuje právě mentální hlasy nebo například vzpomínky.¹⁰⁵

Vzhledem k tomu, že se v rámci mluvené řeči jedná o komentář, je možné tento zvukový prvek označit jakožto *nediegetický* zvuk. Tato charakteristika však není pro prvek mluvené řeči platná v případě úplně každé sekvence filmu. Ve filmu dochází k momentu, kdy je zvuk v rámci mluvené řeči možné charakterizovat i jako *diegetický* a v obraze (*onscreen*), i když byl samozřejmě nahrán postsynchronně. Tento typ zvuku se objevuje ve scéně, kdy Edward G. Robinson trénuje box a ve zvukové složce (mimo ruchů) je místo mluveného slova velmi výrazně slyšet pouze jeho dech. Tato kategorizace však není v tomto případě jednoznačná, protože výrazný dech postavy můžeme vnímat stále jako součást komentáře, tedy *nediegetického* zvuku. Vzhledem k tomu, že je vidět zdroj zvuku (Ganda), který je součástí filmového světa, je možné jej kategorizovat rozdílně než zbytek mluvené řeči ve zvukové složce. Totožný zvuk dechu ale pokračuje i do další sekvence, kdy neboxuje Edward G. Robinson, ale protagonista s přezdívkou Tarzan. Tento zvuk doplňuje opět komentář Oumaroua Gandy a úderý do boxovacího pytle. Zvuk úderů je v synchronizaci s obrazem, což je možné charakterizovat jako jeden ze *synchronizačních bodů*. „*Chci být jako Tarzan, ale nikdy nebudu!*“¹⁰⁶ říká Edward G. Robinson při sledování boxujícího Tarzana, jeho tvář je zabírána z detailu. Toto spojení zvuku a detailního portrétu opět sekvenci dodává emoční hloubku.

Mluvený komentář vytváří pro obraz v nejednom případě *přidanou hodnotu*. V rámci celého filmu se jedná velmi často o hodnotu *informativní*, kdy díky komentáři divák získává informace, které v obraze obsaženy nejsou. Jedná se např.

¹⁰³ *Já, černoš* [*Moi, Un Noir*] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean.

¹⁰⁴ Tento typ zvuku dané sekvence pouze připomínají, nejedná se přímo o subjektivní vnitřní zvuk. Mluvená řeč je po čas celého filmu využita jakožto komentář obrazu, voice-over se tedy nestylizuje do „čtení myšlenek“ postavy, jako by tomu bylo v případě fikčního filmu. Jedná se spíše o Gandovu interpretaci a asociace k dané scéně. Pocity, o kterých mluví, navíc prožívá až zpětně, ne přímo během natáčení.

¹⁰⁵ Chion: *Audio-vision: Sound on Screen*, p. 76.

¹⁰⁶ *Já, černoš* [*Moi, Un Noir*] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean.

o momenty, kdy se díky mluvené řeči dozvídá informace o zobrazovaných postavách (např. jejich jména, zaměstnání atp.) a je mu přiblížen jejich vztah s hlavním protagonistou. Nutno ovšem dodat, že po čas celého filmu jsou využívány pseudonymy charakterů v rámci stylizace do západní kultury, sdělované informace tedy nemusí odpovídat realitě, mohou být různě manipulovány představivostí protagonistů. O *informativní přidanou hodnotu* se jedná také v případě scén, kdy Ganda divákům sděluje ceny jídla či výši finančního obnosu, který má zrovna u sebe. Je na divákově rozhodnutí, zda bude všechny informace obsažené v komentář považovat za pravdivé, či nikoliv. Vzhledem k absenci přímých rozhovorů s ostatními obyvateli Treichville se o daných lidech a zobrazovaných objektech není možné dozvědět z jiného zdroje, než poskytuje mluvený komentář protagonistů. Je tedy na divákovi, jak velkou důvěru do vypravěče vloží.

S podobnou důvěrou či nedůvěrou lze přistupovat k historkám, které Ganda, nebo spíše Edward G. Robinson, vypráví o sobě samém. Vzhledem k volnosti stylizace, pseudonymům a nápodobě hrdinů ze západní kinematografie, boxu apod. se může jednat spíše o snění, volné asociace či budování alter ega. Ve scéně během práce v docích vypráví o tom, co zažil v Oslu, zatímco divák v obraze vidí záběr lodě s nápisem názvu tohoto města. Z tohoto důvodu je možné Gandovo vyprávění vyhodnotit jako fabulování a snění pro zkrácení bezútešné dělnické práce.

Zvuková složka v tomto filmu má i přidanou hodnotu *expresivní*, např. když Ganda komentuje záběr s projíždějící kolonou aut tím, že by také chtěl být jednoho dne bohatý, mít dům a rodinu. V ten moment nejsou zobrazovaná auta pouhými dopravními prostředky na místní silnici, ale něčím, co je pro Gandu velký sen, v tento moment nedosažitelný. Podobný komentář se objevuje u záběrů modlících se lidí oblečených v kaftanech s turbany a slunečníky. Ganda si posteskně, že nemá tak hezké oblečení jako oni, že nemá nic. Divák tedy vnímá zobrazované objekty a osoby očima hlavního protagonisty, jehož výpověď je prohlubující rovinou k obrazové složce. Obrazová složka by sama o sobě byla považována spíše za pouhou observaci než výpověď o životě a pocitech přistěhovalců z Nigeru. Bez doplnění o mluvené slovo by nebylo tak jednoduché si napřímo uvědomit rozdíly mezi obyvateli Treichville, jejich společenské postavení, možnosti atp. Ganda se ani neztotožňuje s politicky angažovanými obyvateli, kteří jsou v obrazové složce zastoupeni pochodujícími lidmi s transparenty.

3.4. Hudba

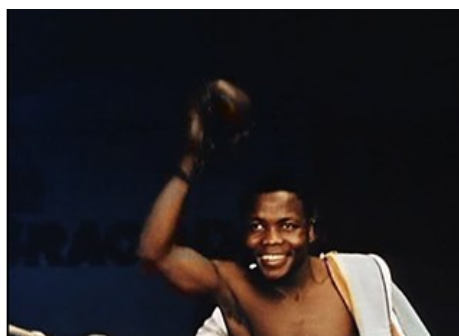
Hudba je v rámci snímku zastoupena ve značné míře. Funguje jako doplnění kulturního kontextu, kdy divák poznává protagonisty filmu nejen skrz obrazové materiály a jejich výpovědi. Povaha života dokumentovaných osob je vykreslena právě i díky hudbě, kterou si prozpěvují a která zaznívá v průvodech. Důležitým prvkem je samozřejmě i hudba, na kterou chodí mladí tančit do klubu. Nejedná se tedy pouze o stylistický prvek a ozvláštnění v rámci zvukové složky, hudbu v rámci antropologického dokumentárního filmu je možné vnímat jako určité svědectví a důležitou součást v rámci poznávání kultury a života tamní společnosti.

Ve většině případů se jedná pouze o zpívané písně bez instrumentálního doprovodu, opakujícím se motivem je píseň oslavující Abidjan. Ta doplňuje mimo jiné záběry detailů města, kdy píseň plní podobnou funkci jako mluvený komentář a předává další informace. Mimo to dodává záběrům optimistickou atmosféru, což kontrastuje s pozdějšími výpověďmi Oumaroua Gandy, který má v každodenním životě jakožto chudý přistěhovalec z Nigeru nemálo starostí. Píseň o Abidjanu se ve filmu objevuje vícekrát, dala by se tak označit za *hudební leitmotiv* filmu. Zpívané písně, jejichž nahrávky kvalitativně odpovídají mluvenému komentáři, působí autenticky, některé z nich jsou nazpívány přímo protagonisty filmu. Vzhledem k podobnosti písni a mluveného komentáře, co se vyznění nahrávky týče, je podstatné věnovat pozornost textu, který může předat doplňující informace nebo nějakým způsobem souviset s výpověďmi protagonistů.

V případě scény s Eddie Constantinem je zpěv poměrně synchronizovaný s obrazem, takže je přímou součástí sekvence a ne jen její doprovod v pozadí. Podobně synchronizovány jsou scény s živou kapelou nebo průvodem. Nástroje zastoupené v hudební nahrávce odpovídají nástrojům v obraze (jedná se např. o trumpety, saxofony či různé druhy bubnů), díky čemuž můžeme hudbu považovat za diegetickou, tedy součást zobrazovaného prostředí. Tyto svazky zvuku a obrazu je možné označit i za *synchronizační body*.

Podobně výrazným *synchronizačním bodem* je moment, kdy si postava Eddie Constantina píská a brouká melodii jak v rámci zvukové složky, tak v rámci obrazu. Prozpěvování to dodává na autentičnosti, zasazuje ho do prostoru a obraz je v rámci možností alespoň na ten daný moment synchronizován se zvukem.

Hudba užitá jako nediegetický doprovod scény se objevuje např. ve scéně u řeky. Tlumená hra na africký nástroj a klidná melodie *empaticky* doplňuje obrazovou složku. Navíc po předchozí scéně u rozbouřeného moře ještě o něco více vyzdvihuje atmosférickou rozdílnost těchto dvou prostředí, kdy hluk mořských vln střídá klidná voda řeky. Užití tradičních afrických nástrojů postprodukčně doplňují atmosféru daných scén. Ve scéně boxerského zápasu (Obr. 1a a 1b), který je rekonstrukcí Gandova snu stát se profesionálním boxerem, jsou využity bubny dodávající dynamiku a rytmiku, což prohlubuje napjatou atmosféru této pasáže. Bubny v přestávce mezi koly zápasu poté doplňuje trumpet, po skončení krátké pauzy jsou slyšet opět pouze bicí v rychlé tempu. Oumarou Ganda jakožto Edward Sugar Ray Robinson vítězí, v závěru zápasu zní píseň, která se objevila již v úvodních titulcích. Hudba je v tento moment dominantou v rámci zvukové složky a podporuje fakt, že se jedná se o stylizovanou scénu, prohlubuje atmosféru boje, přestávky a následného vítězství. „*Jaká škoda, tohle nejsou skuteční boxeři, je to jen sen (...)*“¹⁰⁷ komentuje Ganda závěr scény. Záběry ze skutečného zápasu v boxu (Obr. 2a a 2b) v následující scéně zaujímají více perspektiv. Mimo boxerského ringu se soustředí i na plné hlediště, jehož součástí je i Oumarou Ganda sledující zápas. Zvuk vřavy diváků již není doplněn o hudební prvky. Zde je dominantou ruch, hutný zvuk skandujících diváků dává najevo, že se jedná o důležitý skutečný zápas. Stylově jej tak odděluje od předchozí rekonstrukce, která byla zvukově podpořena hlavně *empatickou* hudbou.



Obrázek 1a, 1b

¹⁰⁷ Já, černoš [Moi, Un Noir] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean.



Obrázek 2a, 2b

3.5. Ruchy

Ruchy jsou ve zvukové složce přítomny téměř neustále, jsou však mnohem tlumenější než mluvená řeč, která vyniká.¹⁰⁸

Co se týče scén na ulici či v docích, je vždy přítomen *teritoriální zvuk*, který dotváří atmosféru rušné ulice. Jsou slyšet hlavně lidské hlasy, projíždějící vozidla a obecný ruch předměstí. Vždy, když je v záběru několik osob, je obrazová složka a mluvený komentář doplněn tlumenými lidskými hlasy, které buď diskutují, překřikují se nebo nějakým způsobem hovoří. Nelze rozumět obsahu promluv těchto hlasů, a proto je vhodné je kategorizovat jako ruchy a ne jako mluvenou řeč. Stejně jako ruch vozidel, rámus v docích nebo například cvrlikání ptáků jsou tyto hlasy přirozenou součástí zobrazovaného prostředí. Tyto ruchy pomáhají naplnit prostor, vyjádřit jeho rušnost během dne a budují atmosféru ještě v o něco větší míře, než obraz samotný. Při využití *maskovací metody* a poslouchání samotné zvukové složky bez vizuálního doprovodu je pořád patrné, v jakých prostorách se scény odehrávají – nachází se zde hodně lidí, projíždějí tu vozidla, je rušný všední den. Místy je slyšet z dálky např. troubení (pravděpodobně automobilu) nebo krátké houkání sirény, což je možné kategorizovat jakožto *prvky sluchového prostředí*, které nejsou slyšet neustále, ale jen chvilkově v určitý moment. Tyto výše zmíněné zvuky nemusí mít viditelný zdroj, proto nemá divák potřebu jim věnovat zvýšenou pozornost a přemýšlet nad tím, odkud vycházejí. Fungují jakožto součást zobrazovaného prostoru, jemuž tyto *ambientní zvuky* dodávají hloubku a doplňují charakteristiku tohoto prostředí.

¹⁰⁸ Vyniká nejen díky fenoménu *voko-* a *verbocentrismu*, ale i proto, že je hlasitější než ostatní zvukové prvky.

Podobně fungují ruchy v rámci scény u moře. Typické zvuky mořských vln jsou slyšet už v momentě, kdy protagonisté vystupují z auta opodál a jdou směrem k pláži. Obrazové materiály zachycující koupání se v moři nejsou doplněny o mluvené slovo, a proto jsou ruchy mnohem výraznější než v předchozích sekvencích. V rámci této krátké scény jsou ruchy dominantním zvukovým prostředkem. Šumění moře je doplněno výrazným výskáním protagonistů. Zvuk v této scéně sice v každý moment nekoresponduje s obrazem, logicky jej však doplňuje. Samotná zvuková složka obsahuje veškeré informace, které se nacházejí v obraze – tzn. při použití *maskovací metody* (poslouchání samotného zvuku bez doprovodu obrazu) tato zvuková pasáž vytváří mentální obraz lidí užívajících si na pláži a v moři. Ruch velkých mořských vln je násilně přerušen stříhem k řece, kdy rámus ve zvukové složce střídá tlumená hra na nástroj (pravděpodobně kalimba či africká mbira) a Gandův komentář o tom, že je moře příliš hlučné a u řeky je to lepší.¹⁰⁹ V ten moment jsou ruchy opět tlumené, protože je znovu přítomen mluvený komentář. Ruchy jsou v této scéně k vizuální složce doplněny tak, aby s ní v co největší míře korespondovaly. Nejvíce je to zřetelné při skocích do vody, kdy dochází i v rámci zvukové složky k velkému šplouchnutí vody. Tyto momenty mohou být kategorizovány jako jedny z nejvýraznějších *synchronizačních bodů* v rámci celého filmu.

I ruchy mohou v případě tohoto snímku nést *přidanou hodnotu*. V závěru filmu dochází ke rvačce mezi Edwardem G. Robinsonem a Italem. Údery pěstmi jsou podpořeny výrazným zvukem úderu, který byl však nahrán zvlášť, pravděpodobně za použití úplně jiného materiálu. Údery v boji mohou být kategorizovány i jako *synchronizační body*. V reálném životě k takto výraznému zvuku nedochází, tento způsob podpoření vizuálního vjemu akcentovaným zvukem je možné označit jako *renderování*¹¹⁰. Chion bojovou scénu uvádí právě jako jeden z typických příkladů: „Zvuk úderů v bojových filmech na diváka přenáší násilí, které protagonisté prožívají (zatímco ve skutečnosti by střet těl způsobil méně hlasitý ruch nebo zvuk odlišný).“¹¹¹ Tato scéna nejen díky tomu výrazně odkazuje na západní kinematografii, jejíž charaktery byly pro protagonisty v *Já, černoch* výchozí

¹⁰⁹ Já, černoch [Moi, Un Noir] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean.

¹¹⁰ K obrazu jsou dodány zvuky předmětů, které v obraze ve skutečnosti nejsou, obrazové složce však dodávají určitý efekt a divák je přijímá za platné.

¹¹¹ Chion: *Film, a Sound Art*, p. 488.

v rámci jejich stylizace. Postava Itala zde kvůli přehnané gestikulaci vyznívá ironicky. Tuto scénu, kdy Edward G. Robinson zápasí se „záporným hrdinou“ v podobě Evropana je možné interpretovat jako vyjádření tehdejšího boje Afričanů o nezávislost na evropských kolonizátorech.

Odkazem na západní kulturu je i rychlý sled záběrů na filmové plakáty, které jsou doplněny zvukem zbraní a dusotu koňských kopyt, což je typické pro žánr westernu. Tato sekvence se částečně prolíná s písní zakončenou textem „*Moje drahá, sejděme se dnes večer tam, kde chodí mladí,*“¹¹² což přímo odkazuje na fascinaci mladých západní kinematografií a předává informaci o tom, jak podle Oumaroua Gandy mladí lidé tráví čas.

¹¹² Já, černoš [Moi, Un Noir] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean.

4. Analýza zvukové kompozice filmu *Kronika jednoho léta* podle Michela Chiona

4.1. Produkční kontext

„*Tento film nebyl natočen s herci, ale byl prožit muži a ženami, kteří věnovali svůj čas novému experimentu cinéma vérité,*“ uvádí svým komentářem Jean Rouch snímek *Kronika jednoho léta*.¹¹³

Kronika jednoho léta (*Chronique d'un été*, uvedeno roku 1961) v režii Jeana Roucha a sociologa Edgara Morina¹¹⁴ je mnohými filmovými historiky vnímána jako nejvýraznější dokumentární film tohoto období. Podle Gauthiera se *Kronika jednoho léta* stala manifestem *cinéma vérité*,¹¹⁵ podle Bordwella a Thompson lze snímek dokonce považovat za klíčový a nejvlivnější film celosvětového hnutí *direct cinema* obecně.¹¹⁶

Film, natočený prototypem odlehčené 16mm kamery KMT Coutant-Mathot Eclair a využívající metodu kontaktního záznamu zvuku skrz přenosný magnetofon Nagra III NP, sleduje životy několika Pařížanů během jednoho léta roku 1960. Závěr filmu se pak odehrává v přístavním městě Saint-Tropez, které vytváří kontrast oproti rušné metropoli Paříže. Oněm *ženám a mužům, kteří věnovali svůj čas novému experimentu*, je věnován maximální prostor, divák má skrze rozhovory s nimi možnost poznat jejich myšlenky a pocity ohledně každodenního života, práce v továrně, vnímání válek či problematiky rasismu. Různá témata se otevírají během společných setkání nebo intimnějších rozhovorů přímo s Rouchem či Morinem.

I přes nestylizované a syrové zachycení života Pařížanů, které jim umožňuje svobodně se vyjádřit v co největší míře, je přítomnost filmařů a kamery ve většině

¹¹³ *Kronika jednoho léta* [*Chronique d'un été*] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean a Morin, Edgar. Francie, Argos Films, 1961.

¹¹⁴ Edgar Morin, narozen v Paříži roku 1921, je francouzský sociolog a filozof. Je považován za jednoho z předních současných myslitelů, nejvýraznější je jeho přínos v oblasti tzv. komplexního myšlení. In: Edgar Morin. *InsSciDE* [online]. [cit. 2019-12-04]. Dostupné z: <http://www.insscide.eu/team/advisory-board/article/edgar-morin>

¹¹⁵ Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 107.

¹¹⁶ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 503.

scén plně přiznaná¹¹⁷. Rouch s Morinem často podněcují témata diskuze, kladou otázky a tráví čas s protagonisty. Věnují se jak osobním tématům, tak tématům politickým.

Marceline, jedna z ústředních ženských postav, se ocitá na pomezí role filmaře a dokumentovaného subjektu. Na začátku filmu je, vybavena nahrávacím magnetofonem a mikrofonem, vyslána do ulic, aby se náhodných kolemjdoucích ptala, zda-li jsou šťastní.¹¹⁸ Sama v úvodním rozhovoru s Rouchem a Morinem přiznává, že bude před kamerou možná nervózní. Jak už bylo naznačeno v kapitole věnující se *direct cinema* a jeho francouzské variantě *cinéma vérité*, Rouch s Morinem nejsou pouhými pozorovateli. Stávají se nedílnou součástí zachycených situací a tím pádem i života protagonistů dokumentu. Rozvíjí observační postupy *direct cinema* o nový přístup, kdy kamera není neviditelným předmětem nutným pouze ke snímání akce a tvůrce není pouhým pozorovatelem z dálky. Kamera se v tomto filmu stává jedním z hybatelů chování a reakcí protagonistů. V jednom z rozhovorů se Morin dotazovaných napřímo ptá: „Víte, že Rouch a já točíme film o tom, jak žijete, že?“¹¹⁹ Podle Bordwella a Thompson „pro Roucha kamera nepředstavuje brzdu, ale akcelerátor děje.“¹²⁰

Rouch s Morinem záměrně provokují své subjekty a podněcují témata diskuze. Steven Feld tvrdí, že „Rouch byl vždy přesvědčen, že se *direct cinema* musí konfrontovat s epistemologií intersubjektivit.“¹²¹ V tomto přístupu se francouzské *cinéma vérité* liší od *direct cinema* ve světě. Richard Leacock, představitel americké odnože hnutí, vnímá vztah mezi filmařem a snímaným subjektem naprosto odlišně. „Podle jeho názoru by filmař neměl do toho, co natáčí, nijak zasahovat – a zůstat prostě jen tak diskrétním a zodpovědným filmařem, jak jen to je možné.“¹²² Rouchova chuť experimentovat a provokovat se projevila již během jeho dřívějších

¹¹⁷ Výjimkou jsou scény, kdy Marceline pokládá anketní otázky náhodným kolemjdoucím a kamera je sleduje z dálky.

¹¹⁸ Filmy *Kronika jednoho léta* a později i *Pařížský máj* (*Le Joli Mai*, 1963) francouzských režisérů Chrise Markera a Pierra Lhomma iniciovaly nový typ dokumentárního filmu – tzv. *anketní film*. Tento typ dokumentaristiky se od poloviny 60. let rozšířil spolu s rozšířením kontaktního zvuku a přenosných kamer. Československým zástupcem tohoto druhu dokumentárního filmu je např. *Největší přání* (1964) režiséra Jana Špáty.

¹¹⁹ *Kronika jednoho léta* [*Chronique d'un été*] [dokumentární film]. Režie Rouch, Jean a Morin, Edgar.

¹²⁰ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 504.

¹²¹ Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 17.

¹²² Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 502.

etnografických snímků, s novou technologií mohl své postupy dále rozvíjet. Díky přenosné odlehčené technice a možnosti zachytit zvuk synchronně s obrazem mohl poprvé „*natáčet cokoli kdekoli*.“¹²³

Morin se v roce 1960 ve svém článku *Pour un nouveau „cinéma-vérité“*¹²⁴ pro *France-Observateur* vyjádřil o filmařských a výzkumných postupech natáčení snímku primárně jako o záměru vytvoření spontánní volné diskuze, v rámci které vyjde najevo hluboká povaha protagonistů a jejich osobní problémy. Film, který má odhalovat chování lidí na ulici nebo v práci, tj. v jejich každodenním životě, není zamýšlený jako soubor rozhovorů nebo hraných scén, ale spíš jako psychodrama odehrávající se mezi autory a aktéry. To vnímá jako jeden z nejbohatších a zároveň nejméně využívaných postupů kinematografického vyjádření.¹²⁵

Technologickou inovací a zlomový moment na poli technologie natáčení dokumentárního filmu nejlépe reprezentují v rámci filmu *Kronika jednoho léta* rozhovory Marceline a kolemjdoucích. Díky praktické velikosti magnetofonu se může pohybovat v davu na ulici a rovnou pokládat otázky lidem, kteří ani nemusí tušit o přítomnosti kameramana stojícího opodál.

Důležitým momentem je konfrontace filmovaných osob se samotným snímkem. *Kronika jednoho léta* je zakončena scénou, kdy mají snímaní lidé možnost bezprostředně reagovat na vzniklý dokument, kterého jsou součástí. Mají možnost se například vyjádřit k tomu, jak moc autentický pro ně film je, jak vnímají sebe samotné na plátně atp. Nejen v tomto prvku můžeme najít paralelu se snímkem *Já, černochoch*: „*Jako extenzi Rouchem užitě techniky ve snímku Já, černochoch ukazuje poslední sekvence Kroniky jednoho léta protagonisty diskutující o filmu, který Rouch a Morin natočili. Jejich komentáře – hodnotí natočený materiál jako nudný, pravdivý, trapný, dokonce i sprostý – se stávají součástí filmu,*“¹²⁶ uvádí Bordwell a Thompson. Rouch zde využívá podobný postup, jako u *Já, černochoch*, kde Oumarou Ganda komentuje sebe samotného během sledování němého materiálu a jeho komentář je hlavní součástí zvukové složky filmu. S možností synchronního zvuku můžeme bezprostřední reakce protagonistů nejen slyšet, ale zároveň vidět. To se

¹²³ Rouch, Jean a Fulchignoni, Enrico: Ciné-Anthropology [interview]. In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 167.

¹²⁴ Překl. „Za nové cinéma vérité“.

¹²⁵ Morin, Edgar: For a New Cinéma-Vérité. In: Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 233.

¹²⁶ Bordwell, Thompson: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, s. 503.

navíc stane v momentě, kdy hlavní část filmu skončí a divákovo vnímání výpovědi protagonistů tak není nijak ovlivňováno doplňujícím komentářem během daných sekvencí.

4.2. Dominanty a konzistence

Kronika jednoho léta je jedním z prvních francouzských snímků využívajících nové technologie snímání kontaktního zvuku, což zásadně ovlivňuje vztah zvukové a vizuální složky a pojetí tvorby filmu jako takové. Možnosti nové technologie jdou ruku v ruce s tendencemi nového přístupu *cinéma vérité*.

V rámci snímku je možné najít všechny kategorie zvukových prostředků, dominantní je mluvená řeč, o něco méně výraznými jsou ruchy. Většina scén je věnována rozhovorům s protagonisty, které jsou součástí zvukové i obrazové složky, ruchy nejsou nijak potlačovány. Ruchy a mluvená řeč se v řadě scén překrývají a dosahují stejné hlasitosti, mluvená řeč je však pro divákovo vnímání vždy výraznějším elementem z důvodu fenoménu *voko-* a *verbocentrismu*. Nejméně výrazným zvukovým prostředkem je hudba, která se ve filmu téměř nevyskytuje. Zvuk ve filmu je téměř v naprosté většině scén *diegetický* a *onscreen*, nedochází k přidávání post-synchronních *nediegetických* zvuků, k manipulaci či stylizaci scény a výpovědi protagonistů.

Způsob využití zvukové složky je pro filmovou naraci obzvlášť zásadní v závěru snímku. Ten se odehrává v kině, kdy jsou protagonisté konfrontováni s výsledným filmem. Srozumitelný přechod mezi linií samotného filmu a závěrečným zhodnocením jeho aktéry je docílen právě díky nesouladu zvukové a obrazové složky. Pasáž filmu odehrávající se v Saint-Tropez je zakončena scénou se zpívajícími dětmi u skal, kdy je kamera snímá v detailu, zvuková složka zachycuje jejich zpěv. V obrazové složce dojde najednou ke střihu, zvuková složka však běží dál, jen dochází k jejímu mírnému ztlumení. Divák už v tento moment nevidí děti, ale světlo z promítačky v kinosále, kamera vzápětí zabírá publikum a dětskou píseň nahrazuje promluva Rouche k divákům. Kromě *zvukových*

*mústku*¹²⁷ je to jeden z mála momentů, kdy je se vztahem zvuku a obrazu pracováno stylizovaně.

4.3. Mluvená řeč

Mluvená řeč je v případě *Kroniky jednoho léta* nejzásadnějším zvukovým prostředkem. Film je založen na rozhovorech s Pařížany a obyvateli Saint-Tropez a jejich konfrontaci s autory filmu. Nejvíce informací je obsaženo právě ve zvukové složce. Rozhovory vedou jak Rouch s Morinem, tak protagonisté mezi sebou.

Výpovědi jednotlivých protagonistů nejsou ilustrovány obrazovými záběry odjinud, ve většině případů jsou protagonisté během rozhovoru přítomní v rámci vizuální složky. Voice-over se vyskytuje pouze na počátku filmu, kde zazní Rouchův úvodní komentář doprovázený záběry z rušné pařížské ulice. Poté už je mluvená řeč přímo spojená s obrazem, kdy divák ví, jak vypadá daný mluvčí a vidí ho, zatímco mluví.

Mluvená řeč a zvuková stopa obecně se v určitých momentech přelévají do následující sekvence, se kterou přímo nekorespondují. To se děje na začátku filmu, kdy rozhovor Morina, Rouche a Marceline ve zvukové složce pokračuje, zatímco v obraze je divák již nevidí a sleduje pouze Marceline jdoucí po ulici. „*Kdybychom vás požádali o to, abyste šla na ulici a ptala se neznámých lidí na to, zda jsou šťastní, udělala byste to?*“ ptá se Rouch Marceline, otázka zůstává bez odpovědi. Vzhledem k tomu, že je tato část rozhovoru pouze slyšet, není možné vidět reakci dotazované. Divák si v tento moment ale zvukovou a obrazovou složku logicky propojuje a očekává, že střih na záběry odehrávající se na ulici znamenají její souhlas. Rozhovory s kolemjdoucími začínají vzápětí. Moment prvního dotazu Marceline na ulici je možné označit za synchronizační bod vzhledem k tomu, že následoval po záběru s nesynchronním zvukem a zároveň se jednalo o zásadní změnu prostředí a „role“ protagonistky Marceline, která se tímto momentem ocitla na pomezí pozice dokumentaristky a snímaného subjektu.

¹²⁷ Zvukový mústek neboli *sound bridge* definuje Bordwell a Thompson jako moment, kdy je v závěru scény slyšet zvuk ze scény, která záhy následuje. In: Bordwell, Thompson: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 642.

Zvuk byl nahráván na magnetofon skrz mikrofon, který je často vidět v záběru, což může připomínat estetiku televizní reportáže. Vzhledem ke koncipování rozhovorů, které se odehrávají na jednom místě, zatímco protagonisté sedí, není příliš patrná změna *úhlu poslechu*, kamera a magnetofon se příliš nepohybují, kamera neopouští prostor, ve kterém se rozhovor odehrává. Ve scénách, kdy záběry nejsou statické a kamera se v prostoru pohybuje ve větší míře, lze nejzřetelněji vnímat, že *úhel poslechu* nezávisí na *úhlu pohledu* kamery. Magnetofon s mikrofonem nemusel být přímo připojen ke kameře, proto měl kameraman možnost volného pohybu, zatímco dotazující nahrával zvuk nezávisle na magnetofonový pásek za pomoci mikrofonu. Podoba *úhlu poslechu* tedy závisí vždy na tom, jak daleko je dotazovaný od mikrofonu, ne od kamery. Nejvýraznějším momentem, kdy dochází ke kontrastu mezi *úhlem poslechu* a *úhlem pohledu*, je scéna v druhé polovině snímku (viz obrázky níže), kdy jde Marceline ulicí a pronáší monolog. Kamera zpočátku kopíruje její pohyb a zůstává v těsné blízkosti (Obr. 3a), později se však začíná vzdalovat a silueta Marceline se v perspektivě záběru postupně zmenšuje (Obr. 3b). Zvuk však zůstává totožný, jeho hlasitost se nijak nemění, protože magnetofon nese protagonistka u sebe (pod kabátem a v tašce).¹²⁸ Tato scéna z důvodu nesouladu auditivní a vizuální perspektivy působí velmi stylizovaně – neodpovídá totiž situaci v reálném životě, kdy by se vzdalující postavou zároveň snižovala hlasitost mluvené řeči. Marcelinin hlas je stále stejně výrazný, ač se její postava v obraze ztrácí. Tím může její promluva na diváka působit hlubším emocionálním dojmem – ač se od postavy kamera vzdaluje, její hlas je pořád stejně výrazný, což může dodávat její promluvě na důležitosti. Dochází zde ke kontrastu mezi zvukovým detailem (Marcelinin hlas je zřetelný, nahraný v její těsné blízkosti) a obrazovým polo-celkem a celkem (kamera zabírá její postavu, postupně se od ní vzdaluje). Tato scéna přímo reflektuje inovativní možnosti tehdy nastupující technologie kontaktního zvuku a přenosné techniky. Podobný rozpor perspektivy zvukové a vizuální složky je možné zaznamenat během rozhovorů Marceline s kolemjdoucími na ulici, kdy je díky nové technologii možné umístit kameru pryč z dohledu dotazovaných. Kamera umístěná opodál snímá zdálky Marceline a její anketu, kdy nelze vždy zřetelně vidět tvář

¹²⁸ K takovému způsobu nahrávání zvuku dochází i ve scéně, kdy se dělník z Renaultu vrací z práce domů a magnetofon nese v tašce.

dotazovaných, kteří ani nemusí o přítomnosti filmařů tušit. Naopak zvuk zaznamenává jejich odpovědi až z intimní blízkosti.



Obrázek 3a, 3b

V části filmu odehrávající se v Saint-Tropez, kdy jsou promluvy protagonistů zaznamenávány během procházky kolem přístavu, zvuk není vždy synchronizován s obrazem. V obraze divák sleduje diskutující postavy, které kamera snímá z různých úhlů, zvuková složka však zůstává ve stejné perspektivě, protože si magnetofon s mikrofonem protagonisté nesou s sebou. I když zvuk není v souladu s obrazem (je zřetelné, že postavy ve skutečnosti říkají něco jiného, než je slyšet v rámci zvukové složky), následující synchronizovaný záběr působící jako *synchronizační bod* přesvědčuje diváka o tom, že slyšený rozhovor se skutečně odehrál v momentě zachyceném v obraze. Nesoulad obrazu a zvuku tedy v tomto případě rozhodně neubírá na autenticitě, ani nijak nemanipuluje s informacemi předávanými divákovi.

Přechod k hloubkovým rozhovorům znamená i změnu snímání. Kamera i mikrofon jsou dotazovaným přiznány, protagonisty divák vidí zblízka. Perspektiva zvuku a obrazu je tímto sjednocená, zvuk je synchronizovaný a dotazovaní jsou po většinu času součástí obou složek. Divák se může díky tomuto nestylizovanému způsobu snímání cítit jakožto součást scény, rozhovory působí díky kontaktnímu zvuku velmi autentickým dojmem. Kamera se při těchto hloubkových rozhovorech stává hybatelem děje, protagonisté dokumentu jsou si, na rozdíl od kolemjdoucích na ulici v předchozích pasážích, plně vědomi procesu natáčení. Mohou se vědomě či podvědomě před kamerou stylizovat, manipulovat své výpovědi, reagovat na filmaře. S touto skutečností Rouch s Morinem záměrně pracují, což eskaluje v závěru filmu, kdy jsou protagonisté konfrontováni se vzniklým dokumentem.

Stejně jako s přítomností kamery se postupně pracuje i s přítomností Rouche a Morina. Ti do některých rozhovorů přímo vstupují a kladou otázky, nebo propojují jednotlivé protagonisty a podněcují je k vzájemnému rozhovoru. I když jsou Rouch s Morinem přítomní v obraze a pokládají dotazy, největší prostor je vždy dán protagonistům, jejichž odpovědi tvůrci nijak nesoudí a nezasahují do nich. Rozhovoru s Marilou, jednou z protagonistek, předchází záběry, které bez jediného slova sledují její cestu domů z práce. Když se ve zvukové složce najednou objeví Rouchův hlas, zatímco Marilou sedí doma u stolu, divák nevnímá Rouche jako přítomného ve scéně, protože jeho promluva připomíná spíš komentář ve formě voice-overu (nejprve je *akusmatický*), což je běžným postupem v rámci dokumentárního filmu. Následující záběr ho již snímá (zdroj zvuku Rouch je vizualizován, dochází k *deakusmatizaci*), dochází k *synchronizačnímu bodu* a divák si uvědomuje, že je Rouch přítomný ve stejném prostoru jako Marilou a že jeho hlas nebyl zpětně dodaným *nediegetickým* komentářem, ale součástí rozhovoru, který vzápětí následuje (je tedy *diegetický*).

Vztah obrazu a zvukové složky může vzbuzovat a prohlubovat různé asociace, i když se jedná o nestylizované záběry se synchronním zvukem. To se projevuje během rozhovorů, kdy je přítomno více lidí a promluva jednoho z protagonistů nemusí být po celou dobu jeho řeči doplněna o záběr na jeho tvář. Když se Marceline během početné diskuze vyjadřuje o tom, že si nedokáže představit romantický vztah s mužem černé pleti, její promluva je doplněna o portrét jednoho z černochů sedících u stejného stolu. Toto propojení auditivní a vizuální složky může diváka motivovat k tomu, aby se snažil vcítit do jednoho z Afričanů, kteří její promluvě, týkající se jejich rasy, naslouchají.

4.4. Hudba

Hudba je ve filmu nejméně zastoupeným zvukovým prostředkem. Ve většině případů se jedná o diegetickou hudbu, která je přirozenou součástí snímaného prostředí a není dodávána postprodukčně. Výjimku tvoří závěrečné titulky (popsáno níže).

Hudební prvek se ve filmu (mimo závěrečné titulky) objevuje se pouze ve třech případech. Tím prvním je hudba z hrací skříně¹²⁹, kterou pouští ve svém bytě jeden z protagonistů. Hudební prvek není využit k tomu, aby ilustroval dané prostředí, vizuální složka v synchronizaci se zvukem se totiž soustředí jen na samotnou skřín. Není tedy možné hudbu kategorizovat jako *empatickou* či *anempatickou* vzhledem k tomu, že se téměř neprotíná s předchozím rozhovorem a není doplněna o záběry mimo její zdroj. Funguje především jako informační doplněk o podobě bytu protagonisty. Podobným stylem se hudba vyskytuje v závěru filmu, kde zpívá skupinka dětí. Zvuk a obraz zde nejsou v přímé synchronizaci, ale je očividné, že píseň byla nahrána současně s pořízením kamerového záznamu. Třetím případem výskytu hudby je kapela na tanečním večírku. Hudba se objevuje v rámci záběru na osvětlení, kdy se kamera točí kolem své osy. Ihned na to se v obraze objevuje harmonikář a divákovi je jasné, že je hudba součástí daného prostředí, tedy *diegetická*. Zvuk a obraz však v této pasáži nejsou v synchronizaci, soudě dle zapojení jednotlivých hráčů. V momentě, kdy je v záběru bubeník hrající na bicí, se tento nástroj ve znějící písni ještě neobjevuje (bicí se v písni ozvou o moment později). I tak je možné hudbu doplněnou o záběry tanečníků kategorizovat jako *diegetickou* a *onscreen*. *Zvukovým můstkem* hudba z tanečního večera přechází do další scény, která se odehrává již ve dne. Rouch zavírá okno v bytě Marilou, se kterou povede další rozhovor. Zavřením okna hudba utichá, navozuje se tak intimnější atmosféra tichého bytu. Hudba v úvodu této scény je *nediegetická* (předešlý večírek se logicky nemohl odehrávat v ten samý moment, jako rozhovor za bílého dne), působí však dojmem, že v tu chvíli opravdu zní venku na ulici a ruší natáčení.

Nízký výskyt hudebního podkresu ve filmu odpovídá způsobu pojetí dokumentaristiky *cinéma vérité*. V rámci jejich přístupu nebyl důvod hudbu dodávat zpětně a ovlivňovat *empaticky* či *anempaticky* události v obrazové složce. Hudba je, až na výjimku výše zmíněného *zvukového můstku*, součástí scény pouze pokud se přirozeně vyskytuje ve snímaném prostředí. Zpětné dodání hudby by mohlo manipulovat s výpověďmi protagonistů a atmosférou daného prostředí.

¹²⁹ Jedná se o hrací zařízení ariston organette. Ariston organette je mechanický hudební stroj, nástupce orchestrionu. Hudba je kódována do perforovaných disků ve formě hudebních kotoučů. *Ariston Organette music player* [online]. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <http://www.richardsradios.co.uk/ariston.html>

Stejně jako ruchy nebyly pořizovány zvlášť, hudba není součástí, aby jakýmkoli způsobem ilustrovala již vzniklé záběry. Veškerá hudba, která je ve filmu využita, byla nahrána jako součást snímaných prostředí. To platí i pro hudbu v závěrečných titulcích. Zde zní melodie hrací skříně, která se již ve filmu objevila, hudba je navíc doplněna mluvenou řečí Marceline kladoucí otázky náhodným kolemjdoucím. Na pozadí titulkové sekvence běží záběr Jeana Roucha, který po rozloučení s Morinem odchází rušnou pařížskou ulicí. Film tedy uzavírá mimo-obrazová hudba a mluvená řeč, oba tyto prvky však byly součástí filmu.

4.5. Ruchy

Ruchy jsou ve filmu přítomny neustále z toho důvodu, že jsou přirozenou součástí natáčeného prostředí, kdy se nejedná o stylizované mizanscény¹³⁰ ani filmová studia. Interiéry i exteriéry jsou zachyceny ve své běžné podobě, tedy i s ruchy, které k daným prostředím patří. Ruchy jsou nahrávány současně s mluvenou řečí, nejsou nijak potlačovány a pravděpodobně ani nejsou přidávány zpětně¹³¹ a stejně jako bezprostřední promluvy postav dotvářejí atmosféru života v Paříži či Saint-Tropez. Jedná se tedy o *teritoriální zvuky*, které jsou nedílnou součástí snímaných prostředí, které filmaři zachycují během běžného dne s minimálními zásahy.

Ač jsou ruchy přítomny neustále, nedosahují takové dominance jako mluvená řeč. Jak již bylo zmíněno výše v kapitole *Dominantní a konzistence, vliv zvuku na naraci*, dominanci mluveného slova přispívá *voko-* a *verbocentrismus* a v tomto případě i povaha samotného dokumentu. Záměrem filmu je zachytit život a osobnost běžných Pařížanů a obyvatel Saint-Tropez na základě rozhovorů a konfrontace s tvůrci, mluvená řeč je tedy logicky prvkem přinášejícím nejvíce informací a poutajícím největší množství pozornosti. Výjimkou jsou pasáže, kdy k rozhovorům nedochází a jedná se o zejména obrazovou observaci protagonistů. Nejvýraznějším momentem, kdy nedochází k rozhovorům, je scéna zachycující

¹³⁰ Z francouzštiny *mise-en-scène*, podle Bordwella a Thompson mizanscéna označuje „všechny prvky umístěné před kamerou, které mají být natočeny (...)“ In: Bordwell, Thompson: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 641.

¹³¹ Takový postup by nekorespondoval s tendencí *cinéma vérité* snažící se zachytit přirozené situace.

pracovníky automobilky Renault. Zde dochází k rychlému sledu krátkých záběrů portrétujících pracovníky, zvuková složka obsahuje výrazný hluk strojů. Zvuk a obraz zde nejsou vždy přímo synchronizovány, zvuk pokračuje bez přerušení, zatímco v obraze dochází k několika střihům. Ruchy z různých zdrojů jsou slévány v jednu kompozici zachycující typický rámus pracoviště. Tímto způsobem jsou ruchy akcentovány a navozují atmosféru dlouhého a náročného pracovního dne, kdy utichají pouze během (pravděpodobně obědové) pauzy, což je naznačeno záběry pracovníků během jídla a čtení novin. Kontrast mezi pracovní vyčerpáním a momenty klidu během přestávky jsou tak zobrazeny nejen díky vizuální složce. Tento kontrast je nejvíce podpořen právě rozdílnou podobou použitého zvuku, kdy po více než minutě nesnesitelného hluku přichází záběry doplněny pouze o tichý a vzdálený hukot.

Ruchy jsou v drtivé většině scén jejich inherentní součástí. Ve filmu dochází k jednomu stylizovanému momentu, kdy jsou zvuky dodány zpětně a zároveň jejich zdroj není vidět v obraze a není ani přímou součástí světa filmu – jedná se tedy o zvuk *nediegetický*. Tato scéna se skládá z rychlého sledu záběrů titulek novin a zvuku výstřelů. Méně než dvacet vteřin trvající sekvence je zařazena ihned po rozhovoru se studenty, který otevírá pomyslnou druhou část filmu věnovanou rozmlouvám na téma událostí léta 1960.¹³² Diskuze mezi Rouchem a Morinem, studenty a starším mužem o probíhající válce v Alžírsku a míře zájmu mladých o aktuální světové dění střídá sekvence novinových článků týkajících se právě probíhajících sporů v Alžírsku a Kongu. Zvuky výstřelu podporují závažnost tématu a jsou *přidanou hodnotou* na emocionální, expresivní i sémantické úrovni. Je to tedy zvukové vyjádření války ve zmíněných zemích. Výstřely zvukově ilustrují obsah zobrazených titulků, které není vždy možné stihnout přečíst, tím pádem objasňují text v rámci vizuální složky. Záběry novin jsou prostřednictvím *zvukového můstku* doplněny zvukem následující scény, která se odehrává venku za zpěvu ptáků. Ptačí zpěv navozující atmosféru klidu tak ostře kontrastuje s předešlými výstřely. V rozhovoru následujícím po sekvenci novinových článků Rouch otevírá téma Konga a reportáží, což ještě více objasňuje význam předchozí stylizované pasáže. I přes to, že se film odehrává převážně v Paříži a mezi úzkou skupinou lidí, je díky obsahu rozhovorů reflektováno soudobé dění mimo Francii.

¹³² Druhá část tak střídá část první věnovanou čistě osobním problémům snímaných protagonistů.

5. Komparace zvukové kompozice ve filmech *Já, černoch* a *Kronika jednoho léta*

Vznik dvou analyzovaných filmů Jeana Rouché od sebe dělí tři roky, přístup ke vztahu obrazu a zvuku je v těchto filmech však odlišný. Největší vliv na změnu pojetí zvukového designu měly technologické pokroky, které proběhly v době mezi uvedením filmů. Ty byly zároveň zásadní pro vývoj tendencí hnutí *cinéma vérité*, které by nemohlo naplnit své cíle bez možnosti využití lehké přenosné techniky a nahrání kontaktního zvuku přímo během natáčení. *Já, černoch* je snímek s postsynchronním zvukem, který byl k obrazu dodán v postprodukční fázi, oproti tomu *Kronika jednoho léta* je založená na principu kontaktního zvuku a záznamu pomocí přenosné kamery, který umožňoval proniknout kamkoli téměř nepozorovaně. Zvuk byl součástí obrazového záznamu již od začátku, v postprodukcí docházelo maximálně k jeho mixování. *Kronika jednoho léta* by bez možnosti nových technologických postupů nemohla dosáhnout takové podoby, nebylo by možné tak uvěřitelné zachycení života běžných obyvatel Francie. Je těžké si představit např. zachycení spontánního rozhovoru několika protagonistů, často mluvících jeden přes druhého, s postprodukčně dodaným zvukem. Postsynchronní zvuk by v případě *Kroniky jednoho léta* mohl fungovat pouze v rámci scén, kde se neobjevuje mluvená řeč a kamera protagonistu zachycuje, když se např. chystá k odchodu do práce nebo jde po ulici. V takovém případě by byly postprodukčně dodány pouze ruchy, u nichž by tento postup nebyl tolik patrný, jako u mluvené řeči, u níž je nesynchronní vztah k obrazu téměř vždy ihned patrný. Naopak v případě filmu *Já, černoch* jde postsynchronní zvuk vstříc Rouchévu záměru volné stylizace a dokumentárního snímku na hranici mezi pravdou a fikcí. Nešlo o autentické zachycení života obyvatel Treichville, ale spíše o obraz jejich osobnosti, o možnost dát Afričanům slovo a volnou ruku při vyprávění vlastního životního příběhu. Díky zpětně dodanému zvuku, který plně přiznává svůj nesynchronní vztah s obrazem, je podpořena možnost volné stylizace hlavního protagonisty. Díky tomu, že mu bylo tímto způsobem předáno slovo, mohl Oumarou Ganda v roli komentátora rozhodovat o obsahu a vyznění filmu i v momentě, kdy byl obrazový materiál již natočen. Postsynchronní zvuk také umožnil filmařům mnohem více

využívat střih, obrazově se tak film *Já, černoch* jeví bohatější než film *Kronika jednoho léta*.

Velkým rozdílem je také to, že ač je *Já, černoch* starším filmem, je na rozdíl od *Kroniky jednoho léta* natočen v barvě. Dalším ze zásadních rozdílů mimo zvukový design a pojetí filmu je společensko-historický kontext obou snímků. *Já, černoch* vzniknul v době koloniální, *Kronika jednoho léta* už v momentě, kdy státy jako Niger či Pobřeží slonoviny byly na Francii nezávislé. Rok 1960 tedy nebyl přelomovým pouze co se týče technologie, ale i francouzské společnosti jako takové. Témata kolonialismu a rasismu jsou v *Kronice jednoho léta* diskutovány právě v reakci na aktuální dění.

5.1. Komparace mluvené řeči

V *Já, černoch* téměř nezaznívá mluvená řeč, která by byla zachycena přímo ve snímaném prostředí. Mluvené slovo je dodáno jakožto komentář a reakce na již vzniklé záznamy, nálada protagonistů se tedy mohla lišit od nálady během natáčení a prostor pro stylizaci byl mnohem větší než v případě filmu *Kronika jednoho léta*. Jak bylo zmíněno dříve, závěr filmu *Kronika jednoho léta* vytvořil paralelu s *Já, černoch* tím, že zobrazil bezprostřední reakce aktérů na film, ve kterém se sami objevují. V *Já, černoch* divák ovšem nemá možnost zjistit, co protagonisté skutečně říkali během natáčení, v *Kronice jednoho léta* zase závěrečným reakcím aktérů na film pochopitelně nebylo věnováno tolik prostoru. V obou případech si filmy hrají s divákovou důvěrou. Výrazněji k tomu dochází v *Já, černoch*, kdy si hlavní představitel může historiky ze života vymýšlet a divák nemá možnost si tyto informace nijak ověřit, navíc téměř nedochází k promluvám ostatních protagonistů. V *Kronice jednoho léta* se divák setkává s mnohem autentičtějšími záběry, zároveň v rámci filmu vidí i filmaře, a momenty zachycené ve filmu působí velmi uvěřitelně, divák proto nemá mnoho důvodů, proč by jejich vyznění měl zpochybňovat. Závěrečné reakce protagonistů však upozorňují na to, že ani v rámci přístupu Rouche a Morina nebylo možné zachytit absolutní pravdu a dokumentární film, ač s kontaktním zvukem a minimem stylizovaných úprav, mohl částečně manipulovat se skutečností a mít poněkud odlišné vyznění pro každého ze zúčastněných. Technologie nahrávání kontaktního zvuku umožňovala v *Kronice*

jednoho léta změnu *perspektivy poslechu* mluvené řeči. K tomu docházelo v momentě, kdy kamera byla umístěna jinde, než magnetofon nahrávající zvuk. Zvuková složka filmu je tak více dynamická a hraje si s divákovým vnímáním jiným způsobem, než ve filmu *Já, černoch*, kde je divák zejména konfrontován s tím, jak velkou míru důvěry vloží do komentátora ve stylizované roli. V *Kronice jednoho léta* se vzhledem ke způsobu natáčení a pojetí rozhovorů s narací tolik nemanipuluje a je naplno využito potenciálu nových způsobů nahrávání zvuku a natáčení s lehce přenosnou technikou. Z důvodu efektu kontaktního zvuku na diváka lze říci, že při sledování *Kroniky jednoho léta* může divák ve větší míře soucítit s protagonisty, protože se dozvídá informace přímo od nich (vidí je v obraze a současně slyší záznam rozhovoru), zároveň scény působí uvěřitelněji a divák se tak může cítit, jako by byl jejich součástí. Vzhledem k přiznané přítomnosti kamery a filmařů však nechává prostor kritickému uvažování o tom, co považujeme za bezprostřední a reálnou situaci.¹³³

Ve filmu *Kronika jednoho léta* je do natáčení zapojeno mnohem více osob, kontaktní zvuk a přenosná technika lépe umožňuje zachycení diskuze několika subjektů najednou, navíc bez složitých příprav či postprodukce. Díky zapojení velkého počtu mužů a žen dokument umožňuje rozmanitý pohled na politické dění a zaznamenává bezprostřední reakce na otázky filmařů týkající se témat rezonujících (nejen) v tehdejší společnosti. V *Já, černoch* divák sleduje život přistěhovalců na předměstí Abidjanu primárně skrz pohled jednoho z nich. Míra stylizace je navíc téměř zcela v rukou komentátora, což je v úvodu filmu plně přiznáno. Divákovi se zde tedy nedostává pohledů z více stran, tak jako v *Kronice jednoho léta*.

Vzhledem k tomu, že se v rámci mluvené řeči v *Já, černoch* Rouch téměř nezapojuje, není možné z filmu odhalit vztahy mezi filmařem a snímaným subjektem, tak jako v *Kronice jednoho léta*. Absence Rouchova komentáře (s výjimkou úvodních poznámek na počátku „kapitol“ filmu) však koresponduje se záměrem autora dát protagonistům filmu maximální prostor se vyjádřit a volnost stylizovat své vyprávění, jak jen chtějí.

¹³³ Autoři filmu nejsou pouze observátory, ale hybateli děje před kamerou. Protagonisté (sociální herci) reagují na přítomnost kamery a tím mohou své výpovědi a chování (i nevědomky) stylizovat.

5.2. Komparace hudby

Přístup k využití hudby je v porovnání dvou zkoumaných filmů velmi odlišný. V *Já, černoch* se hudba objevuje v několika momentech a různých podobách, v *Kronice jednoho léta* se objeví pouze ve třech případech. Absence hudby demonstruje hlavní záměry hnutí *cinéma vérité*, které někteří považovali za *teorii authenticity*¹³⁴ a které díky filmařskému a sociologickému experimentu Rouche a Morina začalo mimo jiné znamenat „*filmy složené z prvních záběrů, nestylizovaného a nehraného materiálu bez scénáře, neherce dělající běžné věci v přirozené a spontánní situaci (...)*“¹³⁵ Dodání hudby, která by na film mohla mít *empatický* či *anempatický* efekt, by stylizovalo a manipulovalo scény a tím pádem narušilo kýženou autenticitu. V *Já, černoch*, který byl natočen ještě před vznikem hnutí *direct cinema*, potažmo *cinéma vérité*, hudba funguje jako podpoření vyznění scény a doplnění kulturně-informační hodnoty. Texty písní týkající se města Abidjan či hudba typická pro tamní večírky prohlubují informační hodnotu a podporují atmosféru snímaných prostředí. To v *Kronice jednoho léta* nebylo nutné, protože hlavním tématem byla osobnost Pařížanů a několika obyvatel Saint-Tropez a hudba tedy zazněla jen v momentě, kdy se ji rozhodli pustit, zazpívat či si zašli na taneční večírek. Hudba by nejen nadměru stylizovala dané scény, byla by i rušivá ve vztahu k rozhovorům s protagonisty. Ty se odehrávaly hlavně v bytech (kde běžně hudba pochopitelně nezní, pokud se ji někdo ze subjektů nerozhodne pustit či jakýmkoli způsobem performovat) či v ulicích, kde mluvenou řeč doplňovaly především přirozeně se vyskytující *teritoriální zvuky*, které byly taktéž důležité v rámci snahy o autentické a nestylizované zachycení okamžiku. I v *Já, černoch* se objevuje hudba na večírku a zpívané písně, vzhledem k postsynchronnímu zvuku však tato hudba byla zařazena jako doprovod scény, kde se prvotně, během pořizování kamerového záznamu, nevyskytovala. Postprodukční dodání hudby tedy mohlo *empaticky* či *anempaticky* danou scénu ovlivnit. Hudba doplňující scénu koupání v řece *empaticky* doplňuje atmosféru poklidného odpoledne u vody, píseň oslavující Abidjan zase poněkud kontrastuje s výpovědí Oumaroua Gandy, který se zde jakožto chudý přistěhovalec necítí tak dobře. Hudba tedy stejně jako mluvená řeč v případě filmu *Já, černoch* svým způsobem vypráví

¹³⁴ Rouch, Feld (ed.): *Ciné-ethnography*, p. 7.

¹³⁵ Tamtéž, p. 7.

příběh. Na začátku filmu v písni o Abidjanu zaznívá pasáž „*půjdeme tam, kam chodí mladí*“, zatímco jsou v obraze zachyceny filmové plakáty. Text písně a obraz si divák v procesu *synkreze* automaticky spojuje.

5.3. Komparace ruchů

Ruchy jsou v obou filmech zastoupeny v podobné míře. V *Já, černoch* jsou ruchy v závislosti na technologii dodány postprodukčně, nemusí tedy plně synchronizovat s obrazem. *Kronika jednoho léta* naopak využívá ruchy nahrané přímo v průběhu rozhovorů a dalšího snímání protagonistů. U obou filmů ale platí, že jsou součástí zobrazovaných prostředí (většinou se jedná o *zvuky teritoriální*) a dotváří jejich atmosféru. V *Kronice jednoho léta* občas mohou působit poněkud rušivě, protože nejsou od mluvené řeči nijak ztlumeny. Naopak v *Já, černoch* jsou ruchy spíše upozaděny a jsou tlumenější, protože to technika postsynchronního zvuku umožnila.

V rámci kategorie ruchů je možné najít výraznou paralelu mezi dvěma zkoumanými filmy, a to v momentech rychlého sledu záběrů novin (v případě *Kroniky jednoho léta*, Obr. 4a) a filmových plakátů (v případě *Já, černoch*, Obr. 4b). Obě tyto sekvence jsou doplněny *off-screen nediegetickým* zvukem výstřelů. Noviny odkazují na aktuální politické dění, plakáty zase na fascinaci západní kulturou, soudě dle typu výstřelů konkrétně westernovým filmem. V obou případech se jedná o sekvence vybočující z filmové formy zbytku filmu, které za využití *offscreen* zvuku ve vztahu s obrazem odkazují na určitou tematickou oblast důležitou pro informační sdělení filmu a jeho kontextuálního doplnění. Jsou tedy příkladem toho, jak lze i v rámci dokumentárního snímku pracovat s nediegetickým materiálem a stylizací za účelem rychlého a jednoduchého sdělení doplňujících informací či prohloubení určitého sdělení divákovi. Plakáty ve filmu *Já, černoch* podporují stylizaci protagonistů do představitelů a estetiky západní kinematografie, novinové články *Kroniky jednoho léta* zase divákovi připomínají tehdejší zásadní politické dění, o kterém je ve filmu v rámci diskuzí mezi subjekty řeč.



Obrázek 4a, 4b

Ruchy v podobě *teritoriálních zvuků* nemají příliš odlišné vyznění, pokud jsou postsynchronní nebo kontaktní. Vždy jsou využity primárně jako znázornění povahy snímaného prostředí, nelze si totiž představit scénu na ulici bez zvuků vozidel či kolemjdoucích, stejně jako si nelze představit záznam z automobilky bez doprovodu rachotu strojů apod. Důvodem, proč nehraje roli, jestli byly nahrány souběžně s natáčením, či dodány postprodukčně, je ten, že v obraze není přímo vidět jejich zdroj. I přes to, že zdroj není viditelný, divák chápe, o jaké zvuky se jedná. *Teritoriální zvuky* nevzbuzují otázky po tom, odkud pocházejí. Bez viditelného zdroje není úplně možné určit, zda je obraz a zvuk v synchronním vztahu, či nikoli, a proto např. scény v ulicích v *Já, černoch* i *Kronice jednoho léta* vyznívají z pohledu ruchů stejně.

Závěr

Na základě analýzy zvukového designu filmů *Já, černoch* a *Kronika jednoho léta* vyšlo najevo, že odlišné technologické možnosti měly zásadní vliv na pojetí obou filmů. Lze tvrdit, že *Kronika jednoho léta* by bez možnosti kontaktního zvuku a přenosných kamer nemohla vzniknout, minimálně ne ve stejné podobě a se stejným filmařským a sociologickým záměrem. Možnost nahrát zvuk souběžně s natáčením a příležitost dostat se s lehkou technikou téměř kamkoli vycházela vstříc záměrům nově nastupujícího hnutí *cinéma vérité*. Tato nová technologie, která je ve filmu naplno využita, dala filmařům možnost bez dlouhých příprav a postprodukčních editací zachycovat okamžiky autentičtější než kdy dřív. S novým vybavením se proto mohl Rouch s Morinem pustit do experimentu zkoumání vztahu mezi filmařem a snímaným subjektem a pracovat s otázkou zachycení přirozené situace a pravdy. Postsynchronní zvuk dokumentu *Já, černoch* jde zase ruku v ruce s Rouchovým záměrem volné stylizace a balancování na hranici pravdy a fikce. Oumarou Ganda měl v roli komentátora díky postsynchronnímu zvuku téměř plnou kontrolu nad tím, co bude divákovi sděleno. Jeho komentář se stal hlavním zdrojem informací, kdy obrazová složka působí především jako ilustrativní doplnění jeho promluv. Jakožto Edward G. Robinson vyprávěl nejen o svém životě, ale i o životě a osobnostech ostatních snímaných subjektů, za které místy i promluvil v podobě rekonstrukce rozhovorů zachycených v obraze. To vše s možností volné stylizace, kdy mu byl ze strany režiséra dán maximální prostor. Dokumentaristické záměry filmů *Já, černoch* a *Kronika jednoho léta* jsou stejně odlišné jako využití technické metody natáčení a nahrávání zvuku.

I k hudbě bylo v porovnání dvou zkoumaných snímků přistupováno odlišně. Hudba v *Já, černoch* vypráví příběh a stylizuje zobrazované scény, jejichž vyznění do značné míry ovlivňuje. Opačný přístup k využití elementu hudby je v *Kronice jednoho léta*, kde se hudba vyskytuje minimálně z důvodu snahy co nejméně ovlivnit a stylizovat zachycená prostředí. Filmaři se záměrem dosažení co možná největší autenticity hudbu do filmu zařadili pouze v případě, že byla přímou součástí zobrazovaného prostředí. V *Já, černoch* hudba hraje významnou roli, v *Kronice jednoho léta* naopak hraje roli její absence.

Ruchy se po provedení analýzy jeví jako zvukový prostředek, který je v případě dvou zkoumaných filmů nejvíce srovnatelný. V případě *teritoriálních zvuků* vyznívají obdobně, ať už jsou synchronní či nikoliv. V *Kronice jednoho léta*, podobně jako u hudby, nebylo třeba ruchy dodávat, nekorespondovalo by to s filmařským záměrem v duchu *cinéma vérité*. Stejně tak nebyly žádné ruchy potlačovány, s danými prostředími se nemanipulovalo, ruch ulice se jakožto přirozená součást scény mísil s mluvenou řečí. V *Já, černoch* byly ruchy v podobě *teritoriálních zvuků* méně hlasité než mluvená řeč, která dominovala. Zároveň se pracovalo s dodanými ruchy podporujícími určitý efekt, např. zvuk úderů během závěrečné bitky. *Renderování*, které je typičtější pro fikční film, opět koresponduje s Rouchovým záměrem volné stylizace a také s fascinací protagonistů západní kinematografií. Oba zkoumané filmy také spojuje využití nediegetických ruchů za účelem informačního prohloubení a asociování určité oblasti, a to ve výše zmíněných sekvencích s plakáty (v případě *Já, černoch*) a novinovými články (v případě *Kroniky jednoho léta*).

Oba dokumentární snímky jsou zásadními svědectvími jak o technologických možnostech snímací techniky té doby a jejího využití, tak o stavu tehdejší společnosti. Jsou také zásadním příspěvkem v rámci tématu kolonialismu, rasismu a podoby společnosti na přelomu 50. a 60. let.

Bibliografie

Prameny

Analyzované dokumentární filmy:

Moi, Un noir. [DVD]. New York: Icarus Films, 2010.

Chronique d'un été (Paris 1960). [DVD]. Paris: Editions Montparnasse, 2012.

Literatura

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla.* 3., upr. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 154 s. ISBN 978-80-7331-303-6.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie.* 2., opr. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 848 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu.* Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

ČENĚK, David a PORYBNÁ, Tereza, ed. *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná.* Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, 336 s. ISBN 978-80-87378-47-2.

FERRO, Marc a LENDEROVÁ, Milena. *Dějiny Francie.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006, 692 s. Dějiny států. ISBN 80-7106-888-8.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie.* Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2004, 518 s. ISBN 80-733-1023-6.

HENLEY, Paul. Anthropology: The Evolution of Ethnographic Film. In: WINSTON, Brian (ed.). *The Documentary Film Book.* New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 309–319. ISBN 1844573419.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, 239 s. ISBN 0231078994.

CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009, 560 s. ISBN 978-023-1137-775.

MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, 320 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

NICHOLS, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press, 2016, 296 s. ISBN 9780520290396.

RATAJ, Michal. Šedesát let musique concrète: V konkrétní hudbě je stále prostor pro velké zvukové objevování. *A2 kulturní týdeník*. Praha, 2008, IV(38), 12. ISSN 1801-4542.

ROUCH, Jean, FELD, Steven (ed.). *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 416 s. ISBN 978-0-8166-4104-8.

VAN CAUWENBERGE, Geneviève. Cinéma Vérité: Vertov Revisited. In: WINSTON, Brian (ed.). *The Documentary Film Book*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 189–197. ISBN 1844573419.

Elektronické zdroje

PATRICK, Jonathan. A guide to Pierre Schaeffer, the godfather of sampling. In: *FACT Magazine* [online]. 2016 [cit. 2020-01-08]. Dostupné z: <https://www.factmag.com/2016/02/23/pierre-schaeffer-guide/>

Moi, un noir. *IMDb* [online]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0051942/?ref_=ttfc_fc_tt

Chronique d'un été (Paris 1960). *IMDb* [online]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0054745/?ref_=fn_tt_tt_47

Edgar Morin. In: *InsSciDE* [online]. [cit. 2019-12-04]. Dostupné z: <http://www.insscide.eu/team/advisory-board/article/edgar-morin>

Biography. In: *Michel Chion* [online]. [cit. 2019-12-11]. Dostupné z: <http://michelchion.com/biography>

Hand-held camera. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco: Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-04-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Hand-held_camera

Rok Afriky. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco: Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-03-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rok_Afriky

Přílohy

Tvůrci

1. *Já, černoch*

(*Moi, un noir*, Francie, 1958)

Režie: Jean Rouch

Kamera: Jean Rouch

Střih: Marie-Josèphe Yoyote, Catherine Dourgnon

Zvuk: André Lubin, Radio Abidjan

Produkce: Pierre Braunberger

Účinkující (a jejich pseudonymy): Oumarou Ganda (Edward G. Robinson), Petit Touré (Eddie Constantine), Alassane Maiga (Tarzan), Amadou Demba (Elite), Seydou Guéde (Facteur), Karidyo Daoudou (Petit Jules), Mademoiselle Gambi (Dorothy Lamour)

Hudba: „La Vie est Belle“ (vedení Yapi Joseph Degré), „Royale Goumbé“, „Les deux Jumeaux“

Písňe: *Modiba cha cha cha* – Maryam Touré, *Abidjan lagune* – N’Dyaye Yéro, *Tondi Boumyé* – Amadou Demba

Konzultant: Ibrahima Dia

2. *Kronika jednoho léta*

(*Chronique d’un été (Paris 1960)*, Francie, 1961)

Režie: Jean Rouch, Edgar Morin

Kamera: Roger Morillère, Raoul Coutard, Jean-Jacques Tarbès, Michel Brault

Střih: Néna Baratier, Françoise Colin, Jean Ravel

Zvuk: Michel Fano, Guy Rophe, Jean Nény

Produkce: Argos-Films, Anatole Dauman, Philippe Lifchitz

Účinkující: Marceline Loridan-Ivens, Jean-Pierre Sergent, Nadine Ballot ad.

NÁZEV:

Zvuková kompozice filmů *Já, černoch* (1958) a *Kronika jednoho léta* (1961) a jejich komparace: Audiovizuální analýza podle Michela Chiona

AUTOR:

Lucie Zelená

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jiří Slavík

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou a následnou komparací zvukové kompozice filmů *Já, černoch* (1958) a *Kronika jednoho léta* (1961) francouzského režiséra, antropologa a etnografa Jeana Rouché. Jejím cílem je na základě analýz, vedených podle teorií francouzského hudebního a filmového teoretika Michela Chiona, popsat vztahy obrazu a zvuku a funkci zvukových prostředků v daných filmech vzniklých za jiných technologických možností. Během analýzy je přihlíženo zejména k technologickým proměnám na poli filmové snímání techniky na přelomu 50. a 60. let, kontextu tvorby Jeana Rouché a povaze hnutí *cinéma vérité*. Komparativní analýza upozorňuje mimo jiné na to, jak post-synchronní či naopak kontaktní zvuk ovlivňuje autorovo pojetí filmu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Zvukový design, analýza, dokumentární film, Jean Rouch, Michel Chion

NÁZEV:

Sound composition in films *Moi, un noir* (1958) and *Chronicle of a Summer* (1961) and their comparison: Audiovisual analysis according to Michel Chion

AUTOR:

Lucie Zelená

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jiří Slavík

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with the analysis and comparison of sound composition in films *Moi, un Noir* (1958), and *Chronicle of a Summer* (1961) by French director, anthropologist, and ethnographer Jean Rouch. Aim of the analysis, based on the theories of French music and film theoretician Michel Chion, is to describe the audiovisual relationships and the function of sound elements in films produced with different technology. Significant topics, such as technological changes at the turn of fifties and sixties, the context of Jean Rouch's work and specifications of cinema verité movement itself, were taken in the account. Comparative analysis also describes how post-synchronous or synchronous sound are influencing the author's approach to the concept of the film.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Sound design, analysis, documentary film, Jean Rouch, Michel Chion