

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

**ZVUKOVÁ KOMPOZICE**  
**KOMPILAČNÍCH FILMŮ O TŘETÍ ŘÍŠI A**  
**DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE**  
**(ŠEST AUDIOVIZUÁLNÍCH ANALÝZ PODLE**  
**MICHELA CHIONA)**

Disertační práce

Mgr. Jiří Slavík

Katedra divadelních a filmových studií

Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Školitelé: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.,  
prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Olomouc 2020



### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedl v příslušných poznámkách pod čarou a závěrečném přehledu pramenů a literatury.

V Olomouci dne 15. září 2020

Jiří Slavík

## **Poděkování**

Děkuji svému školiteli doc. Zdeňkovi Hudcovi, Ph.D. za koncepční vedení a cenné poznámky k metodologii výzkumu a jeho řešení. Za řadu podnětných připomínek vděčím rovněž oborové radě KDFS a kolegům v doktorském studijním programu. Velké poděkování patří Petře za její důvěru a optimismus a Jeníkovi za přinášení radosti a nápadů. V neposlední řadě děkuji za podporu své rodině a přátelům a kolegům z Academia Film Olomouc za udržování v realitě a možnost tříbit průběžně myšlení i v jiných oblastech.

# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2. KOMPILAČNÍ ARCHIVNÍ FILM</b> .....	<b>11</b>
2.1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA .....	11
2.2 KOMPILAČNÍ FILMY O TŘETÍ ŘÍŠI A DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE .....	20
<b>3. AUDIOVIZUÁLNÍ TEORIE A ANALÝZA PODLE MICHELA CHIONA</b> .....	<b>24</b>
3.1 AUDIOVIZUÁLNÍ TEORIE .....	24
3.2 AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA .....	34
3.3 STRUKTURACE VÝSLEDKŮ ANALÝZY .....	38
3.3.1 <i>Mluvená řeč a voice-over (Obyčejný fašismus, Hitlerova kariéra)</i> .....	38
3.3.2 <i>Hudba (Třetí říše v barvě, Hitlerova hitparáda)</i> .....	40
3.3.3 <i>Ruchy a ticho (Swastika, Blokáda)</i> .....	42
<b>4. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU OBYČEJNÝ FAŠISMUS (1965)</b> .....	<b>45</b>
<b>5. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU HITLEROVA KARIÉRA (1977)</b> .....	<b>63</b>
<b>6. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU TŘETÍ ŘÍŠE V BARVĚ (1998)</b> .....	<b>79</b>
<b>7. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU HITLEROVA HITPARÁDA (2004)</b> .....	<b>94</b>
<b>8. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU SWASTIKA (1974)</b> .....	<b>109</b>
<b>9. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU BLOKÁDA (2005)</b> .....	<b>127</b>
<b>10. ZÁVĚR</b> .....	<b>143</b>
<b>11. EDIČNÍ POZNÁMKA</b> .....	<b>146</b>
<b>12. LITERATURA A PRAMENY</b> .....	<b>147</b>
12.1 LITERATURA .....	147
12.2 PRAMENY .....	153
<b>13. PŘÍLOHA (ÚDAJE O FILMECH)</b> .....	<b>155</b>
<b>14. PŘÍLOHA (SEZNAM OBRÁZKŮ)</b> .....	<b>161</b>
<b>15. ABSTRAKT / ABSTRACT</b> .....	<b>162</b>



# 1. ÚVOD

„Vyvíjíme se obklopeni Zvukem, a narodíme se Vidoucí,  
film se rozvíjel Obrazem, a narodil se Zvukový.“<sup>1</sup>

Walter Murch

V citátu, vypůjčeném z předmluvy knihy *Audio-Vision* (1994) Michela Chiona, vykresluje americký filmový stříhač a zvukař Walter Murch zajímavou obrácenou paralelu mezi zrozením lidského jedince a vývojem kinematografie, jako by tím zvuku chtěl přiznat větší význam, než jaký je mu obecně připisován. Je to (vedle mnoha dalších) právě Walter Murch, který zvukovou tvorbu ve filmu, ale i teoretické uvažování o filmovém zvuku posunul svou činností a osvětou o notný kus dále. Murch dospěl k názoru, že kompozice zvuků, kterou pro určitý filmový záběr vytváří, je v podstatě obdobou obrazového designu filmové scény, a od roku 1969 se proto v globálním filmovém průmyslu používá termín *sound design* pro zvukovou dramaturgii filmu, jejímž výsledkem je jeho zvuková kompozice. Murch aktivně působil především v Hollywoodu a podílel se na tvorbě fikcionalizovaných filmů, včetně těch s historickou tematikou; v centru pozornosti této disertační práce však leží jiná otázka – jak zní historie prostřednictvím archivních záběrů v kompilačních dokumentárních filmech? Jinými slovy, jak vypadá *sound design* či zvuková kompozice kompilačních filmů, které vypráví o historických událostech?

*Kompilační filmy* jsou druhem audiovizuální historické práce, která podobně jako psaná historie vytváří určité reprezentace historie,<sup>2</sup> jež mohou být v různé míře ovlivněny subjektivními, ideologickými, ekonomickými či jinými faktory. Podle Márie Ferenčuhové jsou „filmové, resp. fotografické znaky odlišné od znaků, jaké používáme pro komunikaci přirozeným jazykem, v němž jsou napsány historiografické práce. Jsou to analogické znaky

---

<sup>1</sup> „We gestate in Sound, and are born into Sight, Cinema gestated in Sight, and was born into Sound.“ In: CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, s. vii.

<sup>2</sup> Reprezentace historie je termín, který v teorii bývá problematizován. V disertační práci jej používám a chápu ve stejných konturách jako Mária Ferenčuhová v návaznosti na školu Nové historie: „Historik tedy vytváří reprezentace minulosti – funkční a pochopitelné modely (narativní, kvantitativní či jiné), které sice předestírá jako ‚minulou realitu‘, ale zároveň si uvědomuje, že ji uchopuje z odstupů, že ji tvaruje, transformuje.“ FERENČUHOVÁ, Mária. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009, s. 35.

skutečnosti a mají tak vysokou míru ikoničnosti, že mohou být, minimálně v laickém vnímání, zaměňované za jejich reálné referenty.<sup>3</sup> Dokumentární archivní záběry mají tedy oproti psanému slovu při vyprávění o historii obecně některé výhody, jako je větší míra reference k realitě nebo fotografická autenticita, posuzovaná podle různých kritérií. Útržky minulosti zaznamenané na filmový materiál pocházející z různých zdrojů, produkčních kontextů, doby či provenience jsou stříhem a montáží kompilovány se záměrem nových narativů o historických událostech, jevech či osobnostech. V současné mediální kultuře jsou fragmenty filmové historie neustále přestavovány do nových filmů a videí, jež vytvářejí nové audiovizuální konstrukce historické paměti, přičemž digitální média tuto praxi v návaznosti na tradici found footage a kompilačních filmů značně rozšířila. Pro lepší porozumění minulosti by však neméně důležitým aspektem mohla a měla být i otázka aurální historie, dávno ztracených poslechových světů. Německý historik Jürgen Müller přitom tvrdí, že se „historici při výzkumu spoléhají téměř výhradně na svůj zrak. Dívají se na zdroje a vytvářejí obraz minulosti – toto vždy byla a stále je primární, často jediná forma, v níž je minulost vnímána a následně interpretována.“<sup>4</sup> Francouzský teoretik filmového zvuku Michel Chion, jehož *audiovizuální teorie* je metodologickým východiskem pro analýzu filmového zvuku v této disertační práci, na druhé straně upozorňuje na nekoherentnost našeho jazyka, když říkáme, že se „díváme na film“, ačkoliv ve skutečnosti jej i posloucháme.<sup>5</sup> Přestože mají obě složky (obraz a zvuk) při filmové percepci většinou stejnou důležitost, neboť na sebe vzájemně působí a neustále se ovlivňují, zvuk je obecně vnímán spíše jako „chudý příbuzný“ obrazu, pro což existují některé objektivní důvody, jako je např. jeho efemérnost a neuchopitelnost. I proto v oblasti výzkumu kompilačních filmů a uvažování o archivních záběrech převažuje zájem spíše o obrazové aspekty, např. o původ záběrů a jejich produkční kontext, materialitu záznamu, montáž záběrů v narativní celky nebo jejich distribuční historii.

**Tématem předkládané disertační práce je proto výzkum role zvukových prostředků v kompilačních dokumentárních filmech,** jež jsou tvořeny převážně nebo výhradně z převzatých archivních záběrů či fotografií. Za dobu více než 120 let existence kinematografie se nastřádal rozsáhlý archiv audiovizuálního svědectví minulých dob a v digitální éře dochází i k jeho většímu šíření a relativně snadnější dostupnosti, neboť společensko-politický vývoj a technologický pokrok do velké míry podmínky pro kompilaci

---

<sup>3</sup> [FERENČUHOVÁ 2009: 11]

<sup>4</sup> MÜLLER, Jürgen. The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge. *Culture & Psychology*, 2012, **18**(4), s. 444.

<sup>5</sup> „(...) we audio-view.“ [CHION 1994: 186]



archivního audiovizuálního materiálu za účelem nových výpovědí o historii „zdemokratizovaly“. S tím jde ruku v ruce také větší zhudebnělost kompilačních filmů a obecně větší důraz kladený na zvukovou postprodukcii; v posledních zhruba třiceti letech např. přibýlo filmů sestavených z archivních záběrů, které jsou zvukově zpracovány neotřelým umělecko-realistickým způsobem s využitím postsynchronních ruchů, sestříhaných v těsné i volné synchronizaci obrazů s hudebními prvky a využívajících kontrastní audiovizuální spojení, nebo vynalézajících nové možnosti použití hlasu, mluvené řeči a voice-over komentáře ve vztahu k obrazu. Tento poznatek mě vedl **k hlavní výzkumné otázce** v této disertační práci, která je formulována takto – **jakou roli a jaké funkce zastávají zvukové prostředky při audiovizuální reprezentaci historie prostřednictvím archivních záběrů a v celkové struktuře výrazových prostředků kompilačních dokumentárních filmů?**

Vzhledem k tomu, že kompilační tvorba je tematicky značně široká a rozvrstvená, **předmětem výzkumu jsou kompilační dokumentární filmy, které spojuje společný výchozí námět, jímž je období německé Třetí říše za vlády Adolfa Hitlera a události druhé světové války**, a tedy do jisté míry i podobný korpus zdrojového archivního materiálu, z něhož jsou sestaveny. Z množiny dokumentárních filmů a sérií splňujících tato kritéria byla pro analytickou část práce zvolena reprezentativní skupina šesti kompilačních filmů vzniklých v rozmezí čtyřiceti let: *Obyčejný fašismus* (1965), *Swastika* (1974), *Hitlerova kariéra* (1977), *Třetí říše v barvě* (1998), *Hitlerova hitparáda* (2004) a *Blokáda* (2005). Hlavním, avšak ne jediným, parametrem pro jejich volbu je důraz na některý ze zvukových prostředků v rámci zvukové kompozice filmu – tedy mluvenou řeč a voice-over komentář, hudbu nebo ruchy – na jejichž rozboru ve vztahu k obrazu lze demonstrovat obecné i konkrétní funkce a implikace zvuků ve filmech kompilovaných z archivních záběrů. **Cílem práce je analyzovat zvukovou kompozici těchto tematicky spřízněných kompilačních filmů, popsat vznikající audiovizuální vztahy a funkce zvukových prostředků ve vztahu k obrazu a provést komparaci těchto vztahů a funkcí napříč analyzovanými filmy.** Rozbor je veden na základě adaptovaného postupu *audiovizuální analýzy* Michela Chiona a s pomocí pojmového aparátu jeho *audiovizuální teorie* a filmy jsou podrobeny zkoumání toho, jakou roli zvuk zastává v celkové struktuře jejich výrazových prostředků a jakým způsobem působí na obraz v recipročním vztahu obou složek. Audiovizuální analýzou zjišťují, **jak se jednotlivé zvukové prostředky a jejich kombinace podílejí na reprezentaci historie prostřednictvím kompilace archivních záběrů a jakou měrou působí na archivní obraz a jeho narativní a sémantické parametry.**

Domnívám se, že výběr a celkový mix (konzistence) zvukových prostředků, postprodukčních či původních převzatých zvuků, se zásadní měrou podílí na tom, jak jsou kompilační filmy o historii diváky vnímány a jaké informace si z nich odnášejí do individuální i kolektivní paměti. Mária Ferencuhová poznamenává, že „většina historických stříhových dokumentárních filmů komponuje archivní záběry tak, aby směřovaly k diegezi, tedy aby událost simulovali, např. prostřednictvím stříhu, který se často řídí schématy žánrového narativního filmu.“<sup>6</sup> Při audiovizuální analýze kompilačních filmů proto sleduji rovněž to, jak k této „simulaci“ přispívají zvukové prostředky, a v této souvislosti si kladu dvě doplňující otázky: Liší se nějak skladba a funkce zvukových prostředků v kompilačních filmech, ve kterých převažuje **ilustrativní** uplatnění archivních záběrů, a ve kterých naopak **kritický** přístup? Lze napříč reprezentativní skupinou kompilačních filmů sledovat nějaké obecné vývojové proměny ve zpracování zvuku a jeho uplatnění v archivních záběrech?

Disertační práci tvoří osm kapitol, z toho dvě teoreticko-metodologické a šest analytických. V první části práce nastiňuji teoretický základ, ze kterého v tomto výzkumu vycházím – nejprve přehled dosavadního myšlení o praxi found footage, vymezení žánru kompilačního filmu z širší oblasti tvůrčí práce s přivlastněným audiovizuálním materiálem a stručný nástin vývoje kompilačních filmů o Třetí říši. Poté následuje představení metody pro analýzu filmového zvuku v kompilačních filmech, vycházející z *audiovizuální teorie* Michela Chiona a založené na adaptaci jím formulovaného postupu *audiovizuální analýzy*, kterou vztahuji k předmětu práce. Šest analytických kapitol zaměřených na jednotlivé kompilační filmy tvoří výzkumné jádro disertační práce a dvojice, v jejichž zvukové kompozici je primárně zkoumán převažující zvukový prostředek v díle – voice-over komentář a mluvená řeč, hudba nebo ruchy. Jednotlivé kapitoly sestávají ze dvou částí, první z nich se zabývá produkčním a distribučním kontextem filmu a druhou tvoří podrobný rozbor audiovizuálních vztahů strukturovaný podle jednotlivých zvukových prostředků, ze zvláštním zřetelem k převažujícímu zvukovému prostředku v díle.

---

<sup>6</sup> [FERENČUHOVÁ 2009: 14]

## 2. KOMPILAČNÍ ARCHIVNÍ FILM

Ohniskem výzkumného zájmu o filmový zvuk v této disertační práci je specifická audiovizuální forma, pro kterou užívám označení kompilační film, příp. kompilační dokumentární film. Vzhledem k tomu, že předmětem mého zájmu jsou kompilační filmy skládající se převážně nebo výhradně z převzatých archivních záběrů, označuji je také přesněji jako kompilační archivní filmy. Jedná se o poměrně širokou kategorii, do které se někdy zahrnují také jiné než dokumentární filmové žánry, přičemž její specifikum tkví v metodě práce s převzatým zvukovým a obrazovým materiálem, tj. v jeho kompilaci v nový audiovizuální celek. V první části disertační práce proto nejprve nastíním vývoj teoretického uvažování o kompilaci jako tvůrčí metodě a praxi recyklování archivních záběrů, tedy jejich opakovaného používání v nových kontextech, pro odlišení kompilačního filmu od jiných filmových forem založených na práci s přivlastněnými záběry, a rovněž specifikuji selekci kompilačních archivních filmů pro analytickou část práce.

### 2.1 Teoretická východiska

Praxe kompilování záběrů a sekvencí do nových celků je téměř tak stará jako kinematografie sama; s příchodem nejprve televize, videa a poté nových (digitálních) médií pak začala nabývat na intenzitě a možnosti práce s převzatým (archivním) filmovým materiálem se nebyvale rozrůznily. Zřejmý nárůst této praxe zasahující do různých oblastí kinematografie a audiovizuálních médií vyvolal v posledních letech větší odezvu také mezi filmovými teoretiky a badateli, někteří z nich se však tématu věnovali již dříve. Samotný termín kompilační film, který poprvé použil a do filmově-historických souvislostí uvedl Jay Leyda na začátku 60. let, prochází od té doby jemnými proměnami jeho chápání, ačkoliv Leydovo vytyčení pojmu zůstává v podstatě stále platné. V českém prostředí se toto označení používá teprve krátce, neboť zvykem bylo a stále je označovat díla vytvořená kompilační metodou jako *stříhový film*, což je pojem, proti němuž se Leyda uvedením nového termínu snažil spíše vymezit.<sup>7</sup> Oba termíny odkazují k metodě použité k produkci filmového díla – kompilaci, stříhu

---

<sup>7</sup> Stříhový film představuje rovněž relevantní termín, ale přece jen více naznačuje určitou linearitu a vztahuje se zejména ke stříhu obrazu, zatímco kompilaci vnímám komplexněji jako sestavování díla z vypůjčeného obrazového a/nebo zvukového materiálu.

audiovizuálního materiálu – která je pro něj do velké míry charakteristická, zároveň se ale nejedná o jeho jediný definující aspekt.

V současném audiovizuálním poli se vedle kompilačního filmu lze setkat také s termíny *remix*, *mash-up*, *film-koláž*, *video-esej* nebo zkrátka jen historický dokumentární film. V zahraniční teoretické literatuře se velmi často operuje s pojmem *found footage film* neboli nalezený film (resp. dílo vytvořené kompilací nalezeného materiálu), které však označuje značně širokou oblast tvorby s převzatým filmovým materiálem a početnou škálu filmových druhů a žánrů. Domnívám se, že ze sémantického hlediska tento pojem již neodpovídá tomu, co naznačuje, jelikož v původním smyslu se vztahoval zejména na ta díla, která vznikla využitím a znovuuvedením „ztracených“ kotoučů filmu a záběrů nalezených např. v pouličním koši, na smetišti nebo v krabici na tržišti, tedy mimo oficiální archivační zdroje audiovizuálního materiálu. Tento aspekt „nalezení“ není nutnou podmínkou kompilačního filmu, neboť většina tvůrců materiál cíleně vyhledává v různých zdrojích, pojem je ale možné chápat v přeneseném smyslu „objevení“ něčeho konkrétního a z hlediska autorského záměru žádoucího v záplavě potenciálních archivních zdrojů. Termín vzešel z filmového undergroundu a je nadále používán zejména v oblasti avantgardního a experimentálního filmu, přestože ne výlučně.<sup>8</sup>

Právě v klasifikaci filmů, které přejímají již existující audiovizuální materiál, tkví jeden z hlavních problémů řešených teoretiky. Filmy rozdělují na různé žánry podle toho, jaké druhy obrazů a zvuků jsou v něm použity, jakou strategií nebo metodou jsou tyto obrazy a zvuky sestaveny dohromady, nebo podle „objektivních“ charakteristik výsledného díla. Jiným přívrastkem, který se v odborné literatuře hojně objevuje, je *přivlastněný film/záběr*,<sup>9</sup> který do popředí klade právě tuto apropriaci audiovizuálního materiálu použitého v kompilačním nebo *found footage* filmu, tedy jeho převzetí od jiných autorů a *přivlastnění* pro vlastní tvůrčí záměry. První ucelenou knihu věnovanou teorii a historii kompilačního filmu publikoval v roce 1964 filmový historik Jay Leyda a nazval ji příhodně *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*.<sup>10</sup> Zpětně v ní stopuje vývoj kompilační metody na pozadí dějin kinematografie; od prvních sestřihů aktualit z konce 19. století přes sovětskou montážní

---

<sup>8</sup> Leckdy je používán i k označení klasických kompilačních dokumentárních filmů či jiných děl složených z archivních záběrů. Současně označuje také subžánr hororových filmů, které v narativu a filmovém stylu pracují s aspektem „nálezu“ zdrojových záběrů a jejich často amatérskou video estetikou (přestože simulovanou), průkopníkem tohoto subžánru je film *Záhada Blair Witch* (1999).

<sup>9</sup> V anglické literatuře *appropriation film*, který překládám jako *přivlastněný film*, přestože jiní autoři z československého filmového prostředí používají i jiné překlady – *přisvojení* (Hana Rezková) nebo *přizpůsobení* (Martin Kaňuch).

<sup>10</sup> V překladu: Filmy plodí filmy.

školu 20. let až k ideologicky motivovaným a angažovaným kompilačním dokumentům 30.–50. let.<sup>11</sup> Cílem kompilačního filmu je podle Leydy „předvést divákovi známý filmový materiál v nové podobě a v novém kontextu tak, aby si uvědomoval širší souvislosti a významy původního archivního nebo nalezeného materiálu.“<sup>12</sup> V době, kdy Leyda knihu publikoval, se kompilační tvorba rozrůstala a diverzifikovala, přibližně od 50. let lze v produkci kompilačních filmů sledovat dvě rozvíjející se linie – s rozvojem televizních stanic se jednak rozšiřuje tvorba historických dokumentárních filmů a spřízněných žánrů, mimo profesionální/institucionalizované pole se pak objevují osobité přístupy ke kompilační metodě – v USA tvoří avantgardní umělci jako Bruce Conner; na poli kompilačního dokumentu se pak někteří tvůrci odkláněli od standardních kompilací s voice-over komentářem a testovali možnosti dekonstrukce politicko-mediálních vzorců a mocenských nástrojů, např. Emile de Antonio, který v 60. letech tvořil svými filmy protipól nastupující observační dokumentaristice. Klíčovou vlastností kompilačního filmu je podle Leydy jeho schopnost umožnit nám vidět nově a neotřele, což předpokládá, že o původních záběrech a jejich zdrojích máme již nějaké povědomí. Dobře si uvědomoval důležitost montáže jakožto filmového principu a v širším smyslu podstatu juxtapozice jako uměleckého i politického nástroje. Byl si vědom také vertikální montáže ve smyslu voice-over komentáře ovlivňujícího významy použitých záběrů a posuzoval, do jaké míry záběry slouží jako dokumentárně důkazní materiál a do jaké jsou jen obrazovou ilustrací tezí a tvrzení vedených zvukovou stopou. Je zřejmé, že vnímal rozdíly mezi kritickým a ilustrativním přístupem k archivním záběrům v kompilačních filmech v podobném duchu, jak o nich o mnoho let později píše Stella Bruzzi (2000). Vzhledem k perifernosti tématu byla Leydova kniha ve své době spíše přehlížena a teprve po letech došlo na poli teorie dokumentárního filmu k uvědomění, že svým zaměřením značně předběhla svou dobu.

Až po takřka třiceti letech byla publikována další podnětná teoreticko-historická práce o found footage a kompilačním filmu *Recycled Images* (1993) Williama C. Weese. Autor v ní vychází ze znalosti a studia několika stovek převážně severoamerických avantgardních a experimentálních filmů předešlých dekad a výsledkem jeho analýz filmů tvořených převzatým obrazovým a zvukovým materiálem je mimo jiné i snaha o kategorizaci těchto filmů podle tří základních metod – *kompilace, koláže a převlastnění*. V každé z těchto kategorií

---

<sup>11</sup> Leyda uvedl v širší povědomí např. jméno a dílo sovětské střihačky a režisérky Esfir Šubové, která tvořila kompilační filmy ve 20. letech a u níž je již důležité uvádět autorství, jelikož převzatý archivní materiál používá k zásadním proměnám jeho významu. Leyda studoval filmovou školu v Sovětském svazu pod vedením Sergeje Ejzenštejna a v roce 1960 napsal o sovětském filmu publikaci *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*.

<sup>12</sup> LEYDA, Jay. *Films Beget Films. A study of the compilation film*. New York: Hill & Wang, 1971, s. 9.

je ke zdrojovému materiálu přistupováno odlišně a výsledná díla se tak vztahují k rozdílným paradigmatům umělecké činnosti a kulturní teorie, což demonstruje na analýze záběru výbuchu atomové bomby použitým ve třech různých typech found footage filmů vždy odlišným způsobem.<sup>13</sup>

Tab. 1 – Taxonomie Williama Weese<sup>14</sup>

Metoda	Signifikace	Příklad žánru	Estetická tendence
kompilace	realita	dokumentární film	realismus
koláž	obraz	avantgardní film	modernismus
přivlastnění	simulakrum	videoklip	postmodernismus

Kompilační film se v jeho chápání zakládá na realistickém obrazu jako historickém dokumentu, zatímco přivlastněné filmy používají obraz spíše jako simulakrum bez historických referentů. Přiznává sice kompilaci schopnost reinterpretace archivních obrazů a záběrů, ale na druhé straně podle něj kompilační filmy nijak nezpochybňují reprezentativní povahu obrazů a ani neproblematizují samotnou metodu.<sup>15</sup> Kompilační filmy podle Weese neumožňují subverzivní přístup ke zdrojovému archivnímu materiálu, v tomto směru ale kompilaci nejspíš chápe úžeji a konvenčněji, jelikož ani známý film *The Atomic Café* (1982, r. Jayne Loader, Kevin a Pierce Rafferty) dle něj nepoužívá převzaté záběry subverzivně.<sup>16</sup> Někde mezi těmito dvěma kategoriemi se nachází koláž, která se podle Weese jako jediný žánr found footage zajímá o zdrojovou povahu použitých médií, proto jí ze všech tří metod přisuzuje největší uměleckou sílu. Metoda, kterou označuje jako přivlastnění, taktéž využívá manipulace v montáži a vícevýznamovou povahu filmové reprezentace, ale postrádá přitom

<sup>13</sup> WEES, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993, s. 34.

<sup>14</sup> Wees také upozorňuje na to, že tyto kategorie trpí na jistou schematičnost a vždy záleží na konkrétním kontextu a metodologii daného filmu. Pro aktualizovanou taxonomii digitálních found footage filmů současnosti, zejména internetové praxe, viz HORWATT, Eli. A Taxonomy of Digital Video Remixing: Contemporary Found Footage Practice on the Internet. In: SMITH, Iain Robert (ed.). *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. 2009. *Scope* 15 (10th Anniversary e-book). Web.

<sup>15</sup> [WEES 1993: 36]

<sup>16</sup> To se snaží dokázat jeho komparací s jiným snímkem *A Movie* Bruce Connera z roku 1958, přičemž *The Atomic Café* podle Weese sice vybočuje z tradice kompilačních filmů a neříká prostřednictvím voice-overu divákům, co si mají o obrazech myslet, ale zároveň naplňuje konvence tím, že se jasně a lineárně rozvíjí a neptá se opakovaně po reprezentativní povaze zdrojových obrazů. [WEES 1993: 38] Z tohoto srovnání se spíše jeví, že Wees tihnul k undergroundovému experimentálnímu filmu, jelikož *The Atomic Café* prostřednictvím ironie naopak tuto povahu archivních záběrů odhaluje.

dekonstruktivní strategie a kritický úhel pohledu, které jsou charakteristické pro film-koláž.<sup>17</sup> Koláž a přivlastnění mají mnoho společného, ale liší se v tom, jak se vyjadřují k mediální realitě: „Koláž je kritická; přivlastnění je úslužné. Koláž zkoumá, zdůrazňuje, porovnává; přivlastnění přijímá, nivelizuje, homogenizuje. Ačkoliv obě metody používají montáž za účelem uvolnit obrazy z jejich původního kontextu a kladou důraz na jejich obrazovost (tj. jejich vykonstruovanou spíše než přirozenou reprezentaci reality), pouze koláž aktivně prosazuje analytický a kritický přístup k těmto obrazům a jejich užití v kinematografii a televizi.“<sup>18</sup> Domnívám se však, že kompilační filmy mají podobně jako koláž schopnost analytického přístupu k archivním záběrům a jejich mediálním zdrojům a některé analýzy v této disertační práci na to poukazují. Weesovo rozlišování na kompilační a přivlastněný film má více co do činění s kontextem předvádění díla než s formálními prvky filmů jako takovými a přestože je podnětné, tváří v tvář dnešní produkci působí trochu schematicky.

V 90. letech se symbolicky uzavřela kapitola prvních sto let existence kinematografie, po kterých i přes značné ztráty zůstal rozsáhlý archiv různého audiovizuálního materiálu. S nástupem digitální éry stále více režisérů, historiků či audiovizuálních umělců tvoří díla prostřednictvím rekontextualizace převzatých záběrů a zvuků, a s tím začalo přibývat také textů zabývajících se problematikou found footage, kompilačního filmu, recyklování archivních záběrů a jejich využití v dokumentární filmové tvorbě. Autoři jako Paul Arthur (1999), Patrik Sjöberg (2001) nebo Michael Zryd (2003) se ve svých studiích zaměřili na různé aspekty found footage kultury a její historie, tématem se poprvé zabírala také Catherine Russell v knize *Experimental Ethnography* (1999). Tvůrčí práce s archivními obrazy a zvuky se stala diskutovaným problémem také v teorii dokumentárního filmu, např. v knize *New Documentary: A Critical Introduction* (2000), v níž Stella Bruzzi předkládá nový pohled a poznatky k vývoji dokumentárních forem observačního a performativního dokumentu, ale značný prostor věnuje také archivním záběrům a jejich používání v dokumentaristice a rovněž stylům voice-over komentáře v kompilačních a esejistických filmech.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> [WEES 1993: 40]

<sup>18</sup> [WEES 1993: 46–47]

<sup>19</sup> Kriticky se v ní vymezuje vůči genealogii Billa Nicholse, který podle Bruzzi „nese největší vinu na negativním vnímání voice-overu v dokumentárních filmech. (...) Základní problémy s Nicholsovým ‚rodokmenem‘ tkví v tom, že vylučuje rozdíly mezi filmy, které pevně spadají do jedné z identifikovaných kategorií, a vnucuje dějinám dokumentárního filmu falešnou chronologickou strukturu diktovanou posedlostí linearitou teoretického vývoje dokumentu.“ BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Hove: Psychology Press, 2000, s. 41.

V módu výkladových dokumentárních filmů rozlišuje Bruzzi dva základní způsoby užití archivního materiálu – archivní záběry jsou podle ní ve filmech rozmisťovány buď ilustrativně, jako doplněk historického výkladu v podobě voice-over komentáře nebo rozhovorů; či kriticky, jako prostředek politizované historické argumentace nebo diskuze. Tyto přístupy představují dvě déletrvající linie a tradice kompilačního dokumentu. Ilustrativní způsob umístění archivních záběrů je příznačný např. pro historické televizní série, které často používají archivní materiál spíše konvenčně a nedialekticky, na druhé straně pak stojí polemické a konfrontační kompilační filmy typu *The Atomic Café*.<sup>20</sup> Ilustrativní způsob je přímočařejší, nenutí diváka zpochybňovat archivní dokumenty, ale jednoduše je vstřebat jako součást širšího narativu, archivní obrazy a zvuky jsou použity k ilustraci obecných nebo specifických událostí, které jsou vysvětleny voice-overem či rozhovory. Kritický přístup se vyznačuje dialektickou prací s archivním materiálem, který je užíván komplexnějším způsobem.<sup>21</sup> Nejde však jen o výběr a způsob montáže záběrů, důležitou roli v tomto zastává právě zvuková kompozice kompilačních filmů. Volba zvukových prostředků, jejich kombinace a konzistence, přítomnost či absence voice-over komentáře a jeho stylové odstíny, to vše jsou důležité aspekty, které s rozlišováním kompilačních filmů na tyto dva přístupy souvisí, jak bude ukázáno v analytické části práce. Kromě kapitoly o archivních záběrech Bruzzi rozebírá také vybrané výkladové dokumentární filmy a zaměřuje se na vlastnosti, implikace a proměny voice-over komentáře v dokumentaristice.

V posledním desetiletí se témata jako nalezený a přivlastněný film, přejímání archivních záběrů a zvuků, jejich rekontextualizace, či etické otázky práce s převzatým audiovizuálním materiálem otevírají častěji také na filmologických konferencích, svými myšlenkami k teorii kompilačního filmu přispělo i několik uznávaných filmových historiků a teoretiků jako Bill Nichols (2010), Wilma de Jong (2012), Thomas Elsaesser (2014) nebo Laura Mulvey (2015). V jejich textech je znát vědomí důležitosti zvukových prostředků, voice-overu či hudby, ale jen výjimečně jim věnují větší prostor. Ve srovnání s obrazovým protějškem zůstávají zvukové palety kompilačních filmů spíše ve stínu pozornosti, přestože zvukové zpracování má v rámci stylu kompilačního filmu význam srovnatelný s výběrem záběrů, jejich montáží, či strukturací vyprávění. Souhlasím proto se spíše ojedinělou poznámkou ke zvuku, vyjádřenou Adrianem Danksem: „Zvuk je často přehlíženou složkou found footage filmů, už jen v jejich názvosloví je upřednostněn obraz. Každopádně zvuk je v

---

<sup>20</sup> [BRUZZI 2000: 32]

<sup>21</sup> [BRUZZI 2000: 31]



této tradici klíčovým prvkem, ať už se jedná o manipulaci existujícího synchronizovaného zvuku, podkreslení obrazu hudbou nebo jinými nalezenými zvuky, přítomnost voice-overu nebo naopak o „nepřítomnost“ zvukové stopy v konvenčním smyslu.“<sup>22</sup>

Zmiňovaní autoři se zabývají spíše otázkou přejímání záběrů, jejich manipulace, či etickým pohledem na problematiku found footage a kompilační metody. Thomas Elsaesser např. otevírá starý problém týkající se autorství kompilačního filmu a ptá se, zda je autorství záležitostí produkční nebo postprodukční fáze vzniku filmu. S příchodem nových médií se tato otázka stala znovu aktuální a Elsaessera vede k myšlence označovat kompilované snímky také jako „postprodukční filmy“.<sup>23</sup> Také Elsaesser se krátce zaobírá problematikou definice a klasifikace a kromě found footage a kompilačních filmů odlišuje ještě tzv. *stock-footage*, které se používá „v televizních reportážích o historických příbězích, k ilustraci voice-over komentáře, nebo jako doprovod vyprávění mluvících hlav, aby byl simulován dojem, že kamera byla jen tichým svědkem toho, o čem postavy vyprávějí nebo co komentují.“<sup>24</sup> Podobně jako Leyda a Bruzzi tedy vyznačuje linii mezi kritickým a ilustrativním použitím archivních záběrů, v jeho slovech však lze, stejně jako u Weese, vytušit určitou skepsi vůči kompilačním filmům jako takovým, zejména ve srovnání s found footage filmy: „Na rozdíl od kompilačního filmu, který se záměrem ilustrovat tvrzení (myšleno pravděpodobně voice-over komentáře, pozn. J. S.) řetězí scény z již existujícího materiálu, found footage filmy materiál nespojují, ale komponují jej do nového koherentního celku nebo jednoty, a vytvářejí tak pro obrazy nové kontexty, což zase umožňuje nové asociace.“<sup>25</sup> Navzdory této distinkci ve své disertační práci chápu kompilační film šířeji jako dílo, které rovněž může kombinací zvuků a obrazů utvářet nové kontexty, asociace a koherentní celky.

K novějším příspěvkům k teorii found footage patří kniha *The Archive Effect* (2014) Jaimie Baron, která o found footage a kompilačních filmech přemýšlí z perspektivy recepčních studií. Baron částečně navazuje na Williama Weese a přejímá pojem přivlastněný film, který však aplikuje na mnohem širší škálu filmů pracujících s převzatými záběry. Narozdíl od Weese nepojímá tyto filmy pouze jako objekty určené svými „objektivními“ vlastnostmi, ale také jako filmy produkující specifický efekt nebo vyvolávající určitý druh

---

<sup>22</sup> DANKS, Adrian. The Global Art of Found Footage Cinema. In: BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton, SCHNEIDER, Steven Jay (eds.). *Traditions in World Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, s. 248.

<sup>23</sup> ELSAESSER, Thomas. *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS 2014 [on-line] Dokuarts, 2014, s. 2.

<sup>24</sup> [ELSAESSER 2014: 3]

<sup>25</sup> [ELSAESSER 2014: 4]

diváckého uvědomění; zároveň si je však vědoma, že tento efekt nemůže být nikdy garantován.<sup>26</sup> Formulaci přivlastněného filmu proto reviduje a vyzývá k jeho rekonceptualizaci, „a to nejen jako způsobu a formy textu, ale významně také jako otázku recepce, závislé na efektech, které film produkuje, zejména *archivním efektu*.“<sup>27</sup> Baron popisuje dvě základní recepční zkušenosti, které stojí za vznikem *archivního efektu* – pocit *časové disparity* (temporal disparity) a *disparity v záměru* (intentional disparity) mezi konkrétními zvuky a/nebo obrazy stejného filmu. V jejím pojetí jsou přivlastněné filmy takové, které přisvojením již existujících filmových materiálů a jejich rekontextualizací a znovuuvedením podněcují v divákovi vznik *archivního efektu* – pocitu, že určité zvuky a/nebo obrazy v těchto filmech pocházejí z jiné doby a/nebo sloužily primárně jiným účelům. Podobně jako Leyda považuje za důležitou předchozí znalost zdrojového materiálu, „protože samotné zakušení *archivního efektu* je závislé na zkušenosti s několika možnými kontexty recepce, a tím pádem možnými významy.“<sup>28</sup> Divák si může i nemusí uvědomovat, že jím sledované záběry byly autorem převzaty a přivlastněny. Na základě práce literární teoretičky Lindy Hutcheon určuje Jaimie Baron jako základní tropus kompilačních a archivních filmů ironii, která má klíčovou funkci při vzniku *archivního efektu*. Baron bezesporu považuje zvukové prostředky za důležitý komponent pro vznik *archivního efektu* (jedné či druhé disparity), podrobněji se však zvukem kompilačních a found footage filmů nezabývá.

Již zmíněná Catherine Russell napsala po téměř 20 letech od vydání *Experimental Ethnography* vlastní ucelenou práci na téma found footage a praxe kompilování s názvem *Archiveology* (2018). Východiskem pro teoretické postihnutí celé této filmové oblasti je jí pečlivé studium textů Waltera Benjamina, z nichž odvozuje kritickou metodu, jak důsledky praxe recyklování archivního materiálu uchopit. Benjamin je vůbec často citovanou postavou v oblasti teorie kompilačního filmu, a to nejen pro jeho známé pojednání o *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936), jeho konceptů reprodukce a aury uměleckého díla, ale jak upozorňuje Russell, také pro mnohé jiné klíčové pojmy jako alegorie, citace, dialektické obrazy, ruiny nebo optické nevědomí, které jsou pro popis současné praxe recyklování a kompilování archivních záběrů stále vhodné.<sup>29</sup> Kromě těchto Russell interpretuje také další Benjaminovy koncepty a ukazuje, jak pomocí nich přemýšlet o specifickém audiovizuálním

---

<sup>26</sup> BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014, s. 9.

<sup>27</sup> [BARON 2014: 9]

<sup>28</sup> [BARON 2014: 11]

<sup>29</sup> RUSSELL, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018, s. 3.

jazyku, kterému říká *archivologie*.<sup>30</sup> Archivologií míní především jazyk, kterým se autoři, režiséři nebo umělci tvořící v rozmanitých audiovizuálních médiích vyjadřují pomocí převzatého a přivlastněného audiovizuálního materiálu.<sup>31</sup> Archivologie je tak pojmem zastřešujícím všechny typy a žánry kompilačních a found footage filmů a označuje spíše praktiku, která se v těchto různých formách a stylech manifestuje. Poukazuje rovněž na to, že vzhledem k rozmanitosti audiovizuálních žánrů a filmů, které v současném mediálním prostoru pracují s archivními zdroji, je rozlišování pouze na kompilaci, přivlastnění nebo koláž již neadekvátní. Množina filmů, které jsou v nějaké míře sestaveny z přivlastněného materiálu, se od vzniku taxonomie Williama Weese zásadně rozšířila a setkáváme se spíše se sbližováním všech těchto tří metod. Mnohé filmy dnes „jasně směřují ke kompilaci, ale dělají to tak, že si přivlastňují dříve natočený materiál a jeho sestavením využívají potenciálu koláže jako metody juxtapozice.“<sup>32</sup>

Pro uvažování o kompilačních filmech v této disertační práci je koncept archivologie velmi blízký, neboť nevytváří pomyslné hranice mezi jednotlivými přístupy, metodami nebo distribučními kontexty. Všechny filmy zde diskutované byly vytvořeny jazykem archivologie a sestaveny z převzatých archivních zvuků a obrazů s cílem vyprávět jejich prostřednictvím o historických jevech a událostech. Russell zároveň kompilační metodu neredukuje pouze na ilustrativní charakter použitých archivních záběrů, ale vnímá ji širěji a komplexněji, což koreluje s mým pohledem na analyzovaná filmová díla. Kompilace je výchozí metodou, která může být definována jinak také jako seřazená sbírka vypůjčených obrazů a/nebo zvuků.<sup>33</sup> Kompilační archivní filmy analyzované v disertační práci se mohou lišit v paradigmatech nebo předváděcím kontextu, ale jsou druhem archivologické práce, „která čerpá z archivního materiálu, aby vytvářela poznání o tom, jak byla historie reprezentována a že reprezentace nejsou falešné obrazy, ale jsou ve skutečnosti historické samy o sobě a mají antropologickou hodnotu.“<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Anglický výraz *archiveology* pracovně překládám jako *archivologie*. Termínem není míněno studium archivů ani věda o archivu, ale podle Russell zde přípona *-logie* odkazuje na určitý způsob řeči a při aplikaci na filmovou praxi se tedy jedná o používání audiovizuálního archivu jako jazyka/řeči. [RUSSELL 2018: 12]

<sup>31</sup> Doslova se ptá: „Je toto nový způsob jazyka?“ [RUSSELL 2018: 11] a na jiném místě v knize na otázku reaguje: „Navrhují, aby archivologie byla ve skutečnosti považována za jazyk audiovizuálního archivu.“ [RUSSELL 2018: 24]

<sup>32</sup> [RUSSELL 2018: 21]

<sup>33</sup> [RUSSELL 2018: 20]

<sup>34</sup> [RUSSELL 2018: 22]

## **Autenticita archivních záběrů**

V kompilačních filmech je velmi často zmiňována problematika autenticity použitých archivních materiálů, která se neobjevila až s příchodem digitálních médií, ale existuje od počátku kinematografie. Termín, se kterým pracuje hned několik autorů kompilačních filmů analyzovaných v této práci, je sám o sobě problematický, v jeho chápání se proto odkazují na výzkum Márie Ferenčuhové<sup>35</sup> a Wilmy de Jong, která manipulaci s převzatými záběry vidí ve třech ohledech – obrazem, zvukem a mluvenou řečí.<sup>36</sup> Obraz může být zpomalen, zrychlen nebo zastaven či zazoomován, mezi záběry se mohou objevit nenápadné přechody, změny barev a textur, nebo mohou obsahovat vložený text. S filmovým zvukem lze manipulovat přidáním hudebního doprovodu či jiných zvuků, odstraněním nebo změnou původního zvuku, jeho stlumením nebo podkreslením obrazu zvukem v postprodukční fázi, jako samostatnou kategorii manipulačních technik pak uvádí mluvenou řeč (voice-over, komentář svědků událostí). Při analýzách proto přihlížím k tomu, odkud použité záběry pocházejí a zda je jejich zvuková složka původní, v této otázce vycházím především ze sekundárních zdrojů.

## **2.2 Kompilační filmy o Třetí říši a druhé světové válce**

Kompilačních dokumentárních filmů o historii vzniklo za dobu existence kinematografie (a především po roce 1945) samozřejmě velmi mnoho a obzvláště v posledních desetiletích se s nimi lze setkat takřka denně na televizních kanálech (mnohdy specializovaných na historii), mediálních nosičích typu DVD, na internetu, VOD platformách apod. Vzhledem k záměru práce provést podrobnou audiovizuální analýzu bylo nutné počet zkoumaných filmových objektů zúžit, a proto bylo rozhodnuto zabývat se pouze vymezenou skupinou snímků se společným námětem, jímž je období Třetí říše v letech 1933–1945, a z této množiny dále po rešerši vybrat skupinu kompilací, u nichž lze analýzou demonstrovat obecné a konkrétní jevy v jejich audiovizuálních vztazích. Dokumentární filmy kompilované z archivních záběrů zabývající se životem německé společnosti během Třetí říše, vzestupem nacistické strany a

---

<sup>35</sup> Ve své knize zmiňuje mimo jiné filmového historiografa Marca Ferra, který si při sledování archivních filmů všiml např. toho, jakou mají záběry délku, jaké jsou úhly kamery a zda se mění místo, jaký je stupeň „čitelnosti“ záběrů a jejich nasvícení, jestli se mění ohnisková vzdálenost, zajímala jej homogenost zrnitosti materiálu nebo stupeň intenzity akce ad. [FERENČUHOVÁ 2009: 87–90]

<sup>36</sup> DE JONG, Wilma. From Wallpaper to Interactivity: Use of Archive Footage in Documentary Filmmaking. *Journalism & Mass Communication Quarterly*. 2012, 2(3), s. 464–477.

Adolfa Hitlera či průběhem druhé světové války patří k vůbec nejrozšířenějším a divácky nejoblíbenějším námětům, s nimiž se lze v kategorii kompilačních dokumentů setkat. Určitou výjimku ve výběru tvoří kompilační film *Blokáda*, který se k ostatním filmům tematicky váže volněji a liší se v korpusu použitých archivních záběrů, ale s ohledem na jeho zvukovou kompozici vhodně zapadá do struktury analytické části práce.

**Skupina kompilačních filmů pro audiovizuální analýzu** (řazeno chronologicky podle roku vzniku)

- *Obyčejný fašismus* (Обыкновенный фашизм, 1965, r. Michail Romm)
- *Swastika* (1974, r. Philippe Mora)
- *Hitlerova kariéra* (Hitler – eine Karriere, 1977, r. Joachim Fest, Christian Herrendoerfer)
- *Třetí říše v barvě* (Das Dritte Reich – in Farbe, 1998, r. Michael Kloft)
- *Hitlerova hitparáda* (Hitlers Hitparade, 2004, r. Oliver Axer, Susanne Benze)
- *Blokáda* (Блокада, 2005, r. Sergej Loznica)

První kompilace o dění v Třetí říši, které přejímaly záběry z goebbelsovské filmové propagandy a dokumentárních filmů, vznikaly již před začátkem války a v jejím průběhu, a přestože měly převážně zpravodajský charakter, v nastalém ideologickém střetu mezi národy varovaly před nastupující totalitou v Německu (v USA např. *The Curse of Swastika* / 1940, r. Fred Watts). Teprve v druhé polovině 50. let začaly vznikat první ucelenější kompilace archivních záběrů, které produkovali např. manželé Andrew a Annelie Thorndikovi (*Urlaub auf Sylt / Dovolena na Syltu*, 1957; aj.). V roce 1960 měl premiéru švédsko-německý snímek *Minulost varuje* (Den blodiga tiden, r. Erwin Leiser), jenž dodnes patří k vlivným historickým filmovým dokumentům o vzestupu nacismu a dlouhá léta byl využíván při školní výuce moderních dějin na německých školách. Leiserova montáž především zpravodajských a propagandistických filmů, ale i filmového materiálu z období před rokem 1933, sleduje chronologicky působení Adolfa Hitlera a NSDAP v Německu, a přestože je Hitler ve středu pozornosti, není vyobrazen primárně jako jediný podnět všech událostí, které se pod jeho vedením odehrály. Převažujícím ‚tónem‘ filmu je věcná zpráva – voice-over komentář se záměrem ‚objektivit‘ vysvětluje historická fakta a kontext toho, co je ukazováno v obraze. V letech následujících po Leiserově filmu vznikly v několika zemích (zejména v Západním

Německu, USA, Francii, Itálii, Velké Británii, v Sovětském svazu a zemích východního bloku včetně ČSSR<sup>37</sup>) desítky kompilačních filmů o různé stopáži, z nichž mezi ty nejvýraznější patří sovětský *Obyčejný fašismus* (1965) nebo západoněmecký *Život Adolfa Hitlera* (Das Leben von Adolf Hitler, 1961) britského dokumentaristy starší generace Paula Rothy, který si v něm osvojil styl stuttgartské školy dokumentárního filmu, rozvíjené v Německu v 60. letech prostřednictvím televizní stanice SDR. Ve Spojených státech patřily k nejznámějším kompilační snímky *Černá liška* (Black Fox – The True Story of Adolf Hitler, 1962, r. Louis Clyde Stoumen), nezvykle namluvený ženským hlasem Marlene Dietrich, nebo tříhodinový televizní stříhový film *The Rise and Fall of the Third Reich* (1968, r. Jack Kaufman), produkovaný na základě stejnojmenné knihy novináře Williama L. Shirera (1960).

V 70. letech se historiografická filmová díla zaměřovala více na politický a společenský vývoj fenoménu nacismu a silně jej ukotvovala v kontextu hospodářské a politické krize meziválečného období, výjimku v tomto tvoří snad jen britský kompilační film *Swastika* (1974), který však po svém uvedení upadl na dlouhá léta do zapomnění. V pozdních 70. letech režírovali Joachim Fest a Christian Herrendoerfer film *Hitlerova kariéra* (Hitler – Eine Karriere, 1977), který představoval určitý milník v orientaci na psychologii nacismu, přestože přijetí filmu bylo ambivalentní a kritici mu vytýkali, že vytváří silný pocit fascinace postavou Adolfa Hitlera, spíše než by jeho profil otevřel kritickému zkoumání. S přelomem 80. a 90. let režiséři a producenti většinou obrátili pozornost i na všední aspekty života v Třetí říši a zaměřili se více na kulturní a společenské prvky doby, včetně role módy, umění a sportu. Prostřednictvím rešeršní práce Michaela Klofta a jiných se rozšířilo užívání barevného filmu, v řadě zemí začala vzkvétat televizní produkce kompilačních historických filmů a aktivita se zvýšila také v alternativním proudu tvorby kompilací (viz kapitoly o filmech *Třetí říše v barvě*, *Hitlerova hitparáda* a *Blokáda*).

Skupina filmů pro audiovizuální analýzu vznikla v období mezi roky 1965 až 2005 a jejich výběr z širší množiny kompilačních filmů s podobným námětem, jež byly zhlédnuty a předběžně posouzeny v přípravné fázi, byl motivován současně několika faktory: dobou vzniku a jejich významem v rámci žánru, proměnami filmové reprezentace hitlerovského období, a typem média, pro které byly primárně určeny. Klíčovým parametrem byla jejich zvuková kompozice, resp. převažující zvukový prostředek v díle. Kromě společného námětu se snímky podobají také výchozím audiovizuálním materiálem, který byl pro jejich výrobu

---

<sup>37</sup> V Československu vznikaly filmy zaměřené na konkrétní osobnosti, např. *Akce J* (1961, r. Walter Heynowski), *Všední dny velké říše* (1963, r. Rudolf Krejčík), později *Opus pro Smrtihlava* (1984, r. Karel Maršálek) o Reinhardu Heydrichovi.

použit. Pět kompilačních dokumentárních filmů o Třetí říši doplňuje snímek *Blokáda*, který je rovněž kompilován z archivních záběrů dané doby, ale tematicky se mírně odlišuje a byl zařazen pro demonstraci uplatnění postsynchronních ruchových prostředků v archivních záběrech.

### 3. AUDIOVIZUÁLNÍ TEORIE A ANALÝZA PODLE MICHELA CHIONA

#### 3.1 Audiovizuální teorie

Teorií filmového zvuku (či specificky hudby) se v minulosti zabývalo několik autorů, z nichž např. Rick Altman spolu se svými žáky rozvinul analýzu filmového zvuku s ohledem na jeho technické parametry.<sup>38</sup> Jedním z nejcitovanějších autorů je však francouzský teoretik filmu a skladatel experimentální hudby a *musique concrète* Michel Chion,<sup>39</sup> který od první pol. 80. let do současnosti rozvíjí tzv. *teorii audiovizuality*. Jde o dosud zřejmě nejkomplexnější teoretické pojetí zvukovo-obrazových vztahů, v rámci něhož Chion vypracoval také rozsáhlý terminologický slovník.<sup>40</sup> V jedné ze svých klíčových knih *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994) nastínil rovněž obecný postup při analýze filmového zvuku (*audiovizuální analýze*), z něhož vycházím při rozboru zvukových prostředků v této práci. Většina knih Michela Chiona, v nichž se zabývá teorií filmového zvuku, byla s jeho spoluprací přeložena z francouzštiny do angličtiny Claudií Gorbman, americkou teoretičkou filmové hudby.<sup>41</sup>

Chion se primárně zaměřuje na zvuk v hrané (fikční) kinematografii,<sup>42</sup> v textech však vybízí ke studiu zvuku také ostatních druhů filmu a audiovize včetně dokumentárního filmu, proto je teorie audiovizuality potenciálně vhodným nástrojem pro analýzu zvuku kompilačních filmů. Nabízí analytické prostředky a inventář teoretických (a praktických)

---

<sup>38</sup> Více o metodách analýzy filmového zvuku a hudby viz CARREIRO, Rodrigo, ALVIM, Luíza. A question of method: notes on sound and music analysis in films. *MATRIZES*. 2016, 10(2), s. 175–193.

<sup>39</sup> Michel Chion se narodil v roce 1947, po studiu literatury a hudby začal v roce 1970 pracovat pro ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) jako asistent skladatele a muzikologa Pierra Schaeffera (1910–1995). Od roku 1971 do roku 1976 byl členem tzv. Groupe de Recherches Musicales, organizace pro výzkum sonologie a elektroakustické hudby založené Schaefferem v roce 1958. V letech 1982–1987 byl členem editorského týmu časopisu *Les Cahiers du Cinéma*, od roku 1994 do roku 2012 vyučoval na univerzitě Paris III-Sorbonne Nouvelle. Jako skladatel *musique concrète* (též *akusmatické* hudby) vytvořil desítky různých prací, natočil i několik krátkých filmů. Jako spisovatel a teoretik je autorem stovek článků a esejí a mnoha knih. Další informace včetně jeho kompletní bibliografie lze nalézt na jeho osobních webových stránkách na adrese: <http://michelchion.com/>

<sup>40</sup> V době psaní disertační práce slovník obsahuje téměř 100 termínů týkajících se filmového zvuku a audiovizuálních vztahů v kinematografii, které Chion převzal, předefinoval či zavedl v průběhu 25 let. Aktualizovaný slovník je součástí jeho knihy *Film, a Sound Art* (2009), nebo si jej lze po vyžádání nechat zaslat z jeho osobních webových stránek na adrese: <http://michelchion.com/texts>

<sup>41</sup> V disertačním projektu pracuji zejména s anglickými překlady jeho knih: *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994), *The Voice in Cinema* (1999) a *Film: A Sound Art* (2009). Tyto a další dvě publikace *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey* (2001) a *Words on Screen* (2017) přeložila ve spolupráci s Chionem Claudií Gorbman, která je profesorkou filmových studií na University of Washington Tacoma a autorkou knihy o filmové hudbě *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987).

<sup>42</sup> Zejména ve filmech režisérů jako Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, a mnoha dalších.



pojmu, které jsou dle mého názoru pro záměr disertační práce relevantní, neboť dokumentární i kompilační filmy v práci se zvukem mnohdy čerpají právě z fikční kinematografie. Alvim a Carreiro po rešerši současných dostupných metod pro analýzu filmového zvuku dospěli k názoru, že „neexistuje konkrétní metoda, která by zahrnovala všechny hledané aspekty. V závislosti na záměru analýzy jsou některé z nich důležitější než ostatní.“<sup>43</sup> V posledních letech je však ze studií zaměřených na analýzu filmového zvuku zřejmé, že je to i přes odlišné metodické přístupy velmi často právě Chion a jeho základní myšlenkové koncepty a termíny, které jsou autory zohledňovány a adaptovány.

Vedle Chionovy teorie audiovizuality je pro popis audiovizuálních vztahů a funkcí jednotlivých zvukových prostředků relevantní také publikace *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (2014) Ivo Bláhy, hudebního skladatele a dlouholetého pedagoga FAMU,<sup>44</sup> která má více praktičtější zaměření, ale obsahuje také teoretické koncepty. Z knihy přebírám základní pojem *zvuková kompozice* a česká terminologie (české překlady některých termínů) je mi nápomocná při analýzách kompilačních filmů. *Zvuková skladba (kompozice) díla* je výsledkem jeho *zvukové dramaturgie* neboli výběru a uspořádání zvukových prostředků ve filmu.<sup>45</sup> Ve filmovém průmyslu se od konce 60. let používá termín *sound design* neboli *zvukový design* filmu,<sup>46</sup> což je kreativní a umělecká činnost, která se zakládá na vytváření zvukových kompozic. Zvukový (sound) design tedy přibližně či zcela odpovídá pojmu zvuková dramaturgie, jejímž výsledkem je zvuková kompozice filmu.<sup>47</sup> Na místech, kde to je možné nebo z důvodu odlišného pojetí vhodné, bude Chionova teorie porovnána s praktickým pohledem Ivo Bláhy.

---

<sup>43</sup> [CARREIRO, ALVIM: 2016]

<sup>44</sup> Ivo Bláha (\* 1936), český hudební skladatel, pedagog a zvukař. V letech 1967–2011 působil jako kmenový pedagog na FAMU, kde vyučoval hudebně-teoretické předměty či zvukovou dramaturgii audiovizuální tvorby. V roce 1980 založil na FAMU studijní obor Zvuková tvorba, který v období 1993–2011 řídil ve funkci vedoucího katedry. Od roku 1985 docent, v roce 1999 jmenován profesorem. První odborné dílo *Zvuková dramaturgie filmu* vydal již v roce 1983, poté *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi* (1987) a *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (2004, 2006, 2014).

<sup>45</sup> [BLÁHA 2014: 10]

<sup>46</sup> Termín *sound design* a *sound designer* se ve filmovém průmyslu začal používat v roce 1969. Titul *sound designer* byl poprvé udělen Francisem Fordem Coppolou zvukaři jeho filmu *Lidé deště* (*The Rain People*, 1969) Walterovi Murchovi a označuje člověka, který je v konečné fázi zodpovědný za všechny aspekty zvukové složky filmu, od dialogů a nahrávek zvukových efektů až po mix finální stopy. Walter Murch své umění prokázal dále na filmech *THX 1138* (1971), *Americké graffiti* (*American Graffiti*, 1973) a především v Coppolových filmech *Rozhovor* (*The Conversation*, 1974), *Kmotr II* (*The Godfather II*, 1974), *Apokalypsa* (*Apocalypse Now*, 1979) ad. Bláha dodává, že „[Walter Murch] Podle vlastních slov dospěl k tomuto označení poznáním, že zvukový obraz, který pro určitý filmový záběr vytváří, je v podstatě obdobou obrazového designu filmové scény.“ [BLÁHA 2014: 14] Murch je rovněž autorem předmluvy k Chionově knize *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994).

<sup>47</sup> Michel Chion se termínu *sound design* spíše vyhýbá, v knize *Audio-Vision: Sound on Screen* jej kromě označení filmového pracovníka (*sound designer*) nepoužije vůbec, v knize *Film, a Sound Art* jej také nepoužívá.

Ve své starší knize *Audio-Vision: Sound on Screen* Michel Chion hned v úvodu píše, že filmový zvuk a filmový obraz spolu vytváří **audiovizuální svazek**, **audiovizuální smlouvu** (ačkoliv později v knize *Film, a Sound Art* od termínu spíše upouští a v příloženém slovníku jej neregistruje). Zvuk a obraz se recipročně ovlivňují, a proto bychom se měli zajímat o to, jaké role a funkce jednotlivé zvuky ve svazcích s obrazy vytvářejí, a to spíše než pouze o vlastnosti samostatné zvukové složky. Zvukovou kompozici (jako souhrn všech použitých zvukových prostředků, včetně filmového ticha) je tedy nutné analyzovat a nahlížet vždy ve vztahu ke konkrétnímu obrazu či sekvenci filmu, nikoliv ji zkoumat a popisovat odděleně a samostatně od obrazové složky. Proto také Chion hovoří o **audiovizuální teorii** a **audiovizuální analýze**, tj. teorii a analýze vzájemných vztahů mezi zvuky a obrazy. V každém takovém svazku zvuk zastává určitou konkrétní či obecnou funkci a současně je zpětně ovlivňován tím, co vidíme v obraze. Tento vzájemný proces mezi zvuky a obrazy Chion nazývá **synkreze**,<sup>48</sup> což je druh perceptuální syntézy vznikající při koexistenci synchronních zvukových a vizuálních událostí. Jedná se o specifický audiovizuální jev, při kterém je zvuk a obraz synchronizován pro dosažení smyslové ucelenosti. Úloha zvuku v procesu synkreze spočívá v tom, že zvuk vytváří tzv. **přidanou hodnotu**, jak tyto efekty Chion souhrnně formuluje.<sup>49</sup> Přidaná hodnota (zvukem v obraze) může nabývat různých forem a plnit odlišné funkce, při audiovizuální analýze kompilačních filmů si proto kladu otázku, jaké funkce v nich přidaná hodnota plní a jak se zvuk podílí na rekontextualizaci převzatých archivních záběrů.

Synkreze je zvláště patrná v tzv. **synchronizačních bodech**, což jsou vyčnívající okamžiky v audiovizuální sekvenci, ve kterých je zvuková a vizuální událost synchronizována.<sup>50</sup> Klasickým příkladem synchronizačního bodu je úder (např. v akčních

---

<sup>48</sup> Termín vznikl spojením slov synchronizmus a syntéza a vyjadřuje spontánní a přesvědčivý svazek mezi určitým sluchovým a vizuálním vjemem, jež se vyskytnou souběžně, a který podle Chiona vzniká nezávisle na jakékoli racionální logice. [CHION 1994: 63] Je to univerzální jev, který funguje díky schopnostem lidského nervového systému a který není podmíněn kulturně. Synkreze mimo jiné umožňuje dabing, zvukovou postsynchronizaci a zvukové efekty. Podle Chiona existují stupně synchronizace, zejména v případě synchronizace rtů, které hrají roli při určování filmového stylu. Obecně platí, že rozvolněná synchronizace umožňuje méně naturalistické a poetičtější efekty, na rozdíl od velmi těsné synchronizace. [CHION 1994: 65]

<sup>49</sup> Přidaná hodnota je smyslová, informační, sémantická, narativní, formotvorná nebo expresivní hodnota, která je prostřednictvím zvuku promítnuta do obrazu k vytvoření dojmu, že v obraze vidíme to, co bychom ve skutečnosti viděli–a–slyšeli (v ang. „what in reality we are audio–viewing“). Přidaná hodnota je naprosto běžný jev, kterého si většinou nijak zvlášť nevšimáme. [CHION 2009: 465–500] „Abychom si jí byli vědomí a pochopili, jak funguje, musíme dekonstruovat audiovizuální mix a pozorovat zvuk a obraz dané sekvence odděleně. Pouze tehdy si všimneme, jakými prostředky zvuk nepřetržitě ovlivňuje to, co sledujeme.“ [CHION 2009: 212–213]

<sup>50</sup> Podobně jako akord v hudební skladbě, říká Chion. Synchronizační body mohou ve zvláštních případech vzniknout také jako neočekávaný dvojitý zlom v audiovizuálním toku (střih zvukové i obrazové stopy zároveň), jako způsob interpunkce na konci sekvence (sbíhavý synchronizační bod), dále čistě svou fyzickou povahou

filmech), který v reálném světě nemusí vyvolávat žádný zvuk, zatímco ve filmu je to téměř povinné. Rozložení synchronizačních bodů ve filmové sekvenci hraje důležitou roli při strukturaci filmového času. Frekvence a umístění synchronizačních bodů pomáhají utvářet *frázování* a *rytmus* filmové sekvence, ale pomáhají utvářet také význam.<sup>51</sup> *Synchronizační body* však nejsou definovány pouze synchronizací zvuku a obrazu, jsou to vyčnívající momenty, které vyplývají z několika faktorů, včetně např. kontextu. Chion uvádí několik případů, ve kterých vznikají důležité synchronizační body – obzvláště patrný zlom v audiovizuálním toku (např. souběžný střih zvuku a obrazu), výrazný obrazový a zvukový prvek (zvukový detail nebo jiný hlasitý zvuk) či emocionální nebo dramatická síla vnímaná v audiovizuálním detailu.<sup>52</sup> Chion vychází z hudební analogie a připisuje synchronizačním bodům schopnost poskytovat harmonický rámec pro audiovizuální systém. O jejich umístění nejčastěji rozhoduje právě zvukový prvek – „prostřednictvím zvukových událostí v prostředí nebo v jednání postav může [synchronizační bod] vytvářet akcenty, jelikož je dočasnější a soustředěnější než obraz, který standardně obsahuje několik fixních prvků.“<sup>53</sup> Lokalizace důležitých synchronizačních bodů tvoří jeden z kroků audiovizuální analýzy a jejich konkrétní efekty či funkce v rámci zvukové kompozice popíšu dále v textu.

Zvuková kompozice audiovizuálního díla se, jak uvádí Bláha, tradičně skládá ze tří základních druhů zvukových prostředků, jimiž jsou *mluvená řeč*, *hudba* a *ruchy*.<sup>54</sup> Chion také rozlišuje tyto tři základní druhy filmového zvuku a zároveň cituje svého někdejšího učitele Pierra Schaeffera,<sup>55</sup> podle nějž na akustické úrovni neexistuje mezi těmito kategoriemi v materiálním základu absolutní rozdíl. V rámci kategorií zvukových prostředků lze dále rozlišovat další druhy zvuků, o nichž se ještě zmíním. Zvláštní postavení má důležitý aspekt zvukové kompozice *filmové ticho*, které je určitou formou zvuku, nikoliv samostatnou

---

(např. když je zvuk hlasitější než zbytek zvukové stopy), ale také svým afektivním a sémantickým charakterem – slovo dialogu nesoucí důležitý význam, a které je proneseno určitým způsobem, může být důležitým místem synchronizace s obrazem. [CHION 2009: 486]

<sup>51</sup> [CHION 2009: 268]

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> [CHION 2009: 269]

<sup>54</sup> [BLÁHA 2014: 17]

<sup>55</sup> Pierre Schaeffer (1910–1995) byl francouzský hudební skladatel, známý jako zakladatel tzv. konkrétní hudby – *musique concrète*. Od roku 1936 působil jako zvukový technik v rozhlasovém studiu ORTF v Paříži, kde začal experimentovat s magnetofonovými záznamy. V roce 1949 společně s Pierrem Henrym založil výzkumný tým pro studium *musique concrète* (Groupe de Recherche de Musique Concrète), který posléze v roce 1951 přešel pod patronát ORTF, studia vybaveného v té době nejmodernější nahrávací technikou, což Schaefferovi umožnilo rozvinout svůj tvůrčí potenciál. Pravděpodobně nejvýznamnějším Schaefferovým dílem, a to i z hlediska teoretického, je kompozice *Traité des objets musicaux* (Učebnice hudebních objektů) z roku 1966, ve které se pokusil o klasifikaci zvuků podle objektů, které je produkují. Jeho rozdělení tzv. znělých předmětů obsahuje sedm kategorií: hmotné objekty, dynamické objekty, objekty s harmonizujícími zabarveními, objekty melodického tvaru, objekty statické, řetězce a modulace.

zvukovou kategorií, a podle Bláhy má v systematicce pojmů obdobné místo jako **zvuková atmosféra** (kategorie ruchů), sám jej pojímá jako „částečné či úplné uprázdňení zvukového kanálu“.<sup>56</sup> Od Pierra Schaeffera převzal Chion pojem **akusmatický zvuk**<sup>57</sup> a používá jej pro popis vztahu mezi zvukem a jeho zdrojem ve filmovém obraze. Toto adjektivum původně znamená poslechovou situaci, při které slyšíme zvuky bez toho, aniž bychom zároveň viděli jejich příčinu nebo zdroj. Podle Chiona jde o jeden z definujících rysů médií jako telefon nebo rozhlas, ale rovněž filmu a televize či každodenního života (lidského i zvířecího). Funkce akusmatických zvuků (zejména **akusmatického hlasu**) Chion interpretoval a popsal v rámci audiovizuálních analýz několika amerických a evropských hraných filmů (z počátku zvukové éry i modernistických).<sup>58</sup> Akusmatické zvuky jsou v životě i v hrané kinematografii běžným a normálním jevem, který však může (ale nemusí) mít podstatný vliv na způsob naší percepce, většinou nevědomé. **Efekty akusmatické percepce** se liší podle toho, zda jsme předtím zdroj zvuku viděli (a mentálně neseme jeho vizuální reprezentaci), nebo jsme jej neviděli a zvuk je abstraktnější a záhadnější.<sup>59</sup> V kompilačních archivních filmech akusmatické zvuky zdánlivě nemají takovou moc (ve srovnání s příklady, které uvádí Chion), ale zároveň se jedná o přirozený prvek jejich zvukové kompozice, zejména ve formě voice-over komentáře, ale rovněž v kategorii hudby a v některých případech také ruchových prostředků. Opakem akusmatického zvuku je **vizualizovaný zvuk**, tedy zvuková událost, při které částečně nebo zcela vidíme reálnou nebo předpokládanou příčinu zvuku.

Významným a často diskutovaným problémem v teorii filmového zvuku je **postavení zvuku a obrazu**. Michel Chion přišel již v roce 1985, ovlivněn myšlením Pierra Schaeffera, s rozlišením tří různých druhů zvuku podle vztahu k obrazu a k vlastnímu zdroji či příčině.<sup>60</sup> Jedná se o:

I. *son in (onscreen zvuk)*: zvuk, jehož zdroj vidíme (nebo si to myslíme) v obraze v momentě, kdy je zvuk emitován;

---

<sup>56</sup> [BLÁHA 2014: 53]

<sup>57</sup> Chion uvádí [CHION 2009: 465], že Pierre Schaeffer termín poprvé použil již v roce 1952 (dle jiných zdrojů společně s Jérôme Peignotem, 1955), aby popsal posluchačský zážitek z konkrétní hudby. Adjektivum *akusmatický* pochází z francouzského *acousmatique*, které je odvozeno od řeckého slova *akousmatikoi*. Slovo odkazuje ke studentům-nováčkům řeckého filozofa Pythagora, kteří byli nuceni sedět při přednášce v absolutním tichu a poslouchat učitele, který přednášel zpoza opony, aby se tak studenti lépe soustředili na výklad přednášky. Od adjektiva akusmatický potom Chion ve své teorii audiovizuality odvozuje další pojmy *akusmatizace*, *akusmaton*, *akusmetr* a *anakusmetr*. [CHION 2009: 265–267] Slovo později proniklo i do jiných oblastí (zejména sonologie nebo filozofie zvuku), ale např. u Ivo Bláhy jej nezaznamenáme.

<sup>58</sup> Asi největší prostor při uvažování o akusmatickém zvuku věnuje Chion filmu *Závěť doktora Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933, r. Fritz Lang).

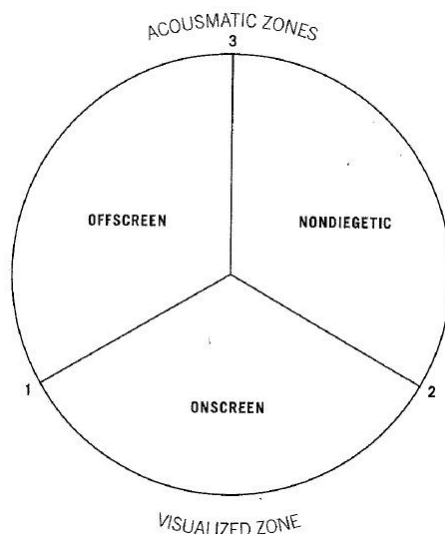
<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> [CHION 2009: 249]

II. *son hors-champ (offscreen zvuk)*: zvuk, jehož příčina není současně viditelná v obraze, ale kterou si umíme jednoduše představit ve stejném čase, ve kterém se odehrává akce v obraze, a v prostoru, který sousedí s tím, který je v obraze;<sup>61</sup>

III. *son off (nediegetický zvuk* – tj. voice-over a doprovodná hudba): zvuk emitovaný z neviditelného zdroje, který navíc patří do času a/nebo místa odlišného od časoprostoru akce zobrazené v obraze.

Grafické znázornění těchto audiovizuálních vztahů mezi nimi zároveň naznačuje hranice, které může zvuk v postavení vůči obrazu překračovat i v rámci jedné scény nebo sekvence záběrů. Je z něj také patrné, že ve dvou případech (offscreen a niediegetický zvuk) se jedná o *akusmatickou zónu* a v případě onscreen zvuku o zónu *vizualizovaného zvuku*, ale zároveň také o jednu skupinu zvuků *nediegetických* a dvě skupiny zvuků *diegetických*. Chion k tomu dodává: „...co je diegetické, není vždy viditelné, a co je neviditelné, není vždy niediegetické.“<sup>62</sup>



Obr. 1<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Michel Chion rekapituluje, že diváci, režiséři a teoretikové raného zvukového filmu (1927–1935) se více než my v současnosti zajímali o problematiku synchronicity a asynchronicity. To, co dnes označujeme termínem *offscreen zvuk* (tj. zvuk vycházející zpoza obrazového rámu), tehdy nazývali (např. Eježenštein v roce 1928) *asynchronním zvukem*, to znamená zvukem dočasně odděleným od toho, co se nachází v obraze, nebo lépe řečeno nepodléhajícím rytmu obrazu. Termín *asynchronní zvuk* se používal pro jednoduchý zvuk, který ve stejný čas slyší postava v obraze, zatímco dnes jej nazýváme *offscreen zvukem*. [CHION 2009: 241]

<sup>62</sup> [CHION 2009: 249–250]

<sup>63</sup> *The Tri-Circle* [CHION 2009: 249–250]

Ivo Bláha se s Chionem v rozlišení zvuku vůči obrazu v zásadě shoduje, mohou podle něj nastat tři situace:<sup>64</sup>

1. **Reálné postavení** (diegetický zvuk): a) *přímo v obraze*, b) *mimo obraz*
2. **Průvodní** (paralelní) **postavení** (nediegetický zvuk)

Bláha tedy rozlišuje stejné kategorie jako Chion, pouze nepoužívá pojmy akusmatický a vizualizovaný zvuk. Navíc jako třetí kategorii však Bláha uvádí:

3. **Záměrný rozpor s obrazem** – „kdy spolu obraz a zvuk zčásti či zcela nesouhlasí, vážou se však k sobě nepřímou, to znamená přes divákovo vědomí. (...) Obvykle zde mluvíme o **obrazově zvukovém kontrapunktu**. (Může se týkat jakéhokoliv druhu zvukových prostředků.)“<sup>65</sup>

Právě rozpor zvuku a obrazu je v oblasti found footage a kompilačních filmů oblíbenou a rozšířenou praxí a technikou, zejména ve filmech **kritických** k převzatým archivním záběrům. Pro nesoulad mezi zvukovou a obrazovou složkou se ve filmové teorii často používá termín **kontrapunkt** (týká se to především hudby),<sup>66</sup> Michel Chion jej však považuje za problematický a navrhuje místo něj používat spíše spojení **disonantní harmonie**,<sup>67</sup> které podle něj lépe vyjadřuje momentální nesoulad mezi metaforickou povahou obrazu a zvuku.<sup>68</sup> Na Chiona v tomto ohledu navazuje Holly Rogers při analýze zvukové složky experimentálních filmů, když hovoří o **audiovizuální disonanci**.<sup>69</sup> Ta se podle ní vyskytuje ve dvou formách – v prvním případě disonance vzniká pomocí nově nahraných a v postprodukci přidaných

---

<sup>64</sup> [BLÁHA 2014: 30–32]

<sup>65</sup> [BLÁHA 2014: 31]

<sup>66</sup> Tak jej používá také Ivo Bláha: „K ozvláštnění podoby audiovizuálního díla může přispět nejen stylizace zvuku či obrazu, případně obou zároveň, ale také jejich záměrně rozporný vzájemný vztah, tj. **kontrapunktické spojení složek**, které samy o sobě hlouběji stylizované nejsou.“ [BLÁHA 2014: 105]

<sup>67</sup> Též **audiovizuální disonance** – efekt diegetického rozporu mezi určitým zvukem a obrazem nebo mezi realistickým zvukovým prostředím a rámcem, ve kterém jej slyšíme. V hrané nebo animované kinematografii bývá rozpor utvořen nejčastěji v určité opozici (např. příroda/kultura, historická minulost/sci-fi – viz valčík *Na krásném modrém Dunaji* v úvodu filmu *2001: Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey, 1968, r. Stanley Kubrick)). Chion upozorňuje, že disonance může být obtížné dosáhnout, zejména kvůli psychofyzilogickému procesu synkreze, při kterém nenuceně splývá to, co vidíme a slyšíme. [CHION 2009: 475]

<sup>68</sup> **Kontrapunkt** je termín převzatý z hudební teorie, kde však znamená něco odlišného. V klasické hudbě kontrapunkt vyjadřuje soulad zvuků (hlasů) v horizontální rovině, oproti tomu soulad zvuků (hlasů) ve vertikální rovině se nazývá **harmonie**. Chion však dodává, že ani termín harmonie nezohledňuje specifčnost audiovizuálních jevů. [CHION 1994: 37–39] O kinematografii tedy můžeme říci, že obraz často funguje jako melodie a zvuk jako harmonie. Jsou neoddelitelné, ale je to samozřejmě „melodie“ obrazu, která má vůdčí roli a „nese“ celkové vyznění, a to je to, co si vědomě pamatujeme. [CHION 2009: 216]

<sup>69</sup> ROGERS, Holly, BARHAM, Jeremy (eds.). *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford: Oxford University Press, 2017, s. 6–8.

zvuků, které mohou s obrazem vytvářet vztah od naprosté synchronicity až po kritické rozpojení obrazu a zvuku (viz *Swastika*); druhá forma audiovizuální disonance vzniká při použití převzaté hudby, populární či dobře známé, kdy může prostřednictvím intertextuality a neobvyklé juxtapozice zvuků a obrazů docházet k nesouladům, které jsou v žánru found footage a kompilačního filmu poměrně běžné (viz *Hitlerova hitparáda*). Audiovizuálního rozpojení může být dosaženo přímo, prostřednictvím ironie, dekontextualizace či opětovného využití známých zvukových objektů v nečekaném spojení s obrazem.

V obou knihách (1994, 2009) uvažuje Michel Chion o problematice **horizontálních a vertikálních vztahů** mezi zvuky a obrazy, a to analogicky k hudební terminologii. Audiovizuální vztah je podle něj „z 90 % zobecněný Kulešovův efekt, ale místo efektu „horizontálního“ (promítnutí významu nebo efektu jednoho prvku do prvku následujícího či předcházejícího) se jedná o efekt „vertikální“ (souběžná projekce jednoho prvku do druhého), který je mnohem bezprostřednější a produkuje iluzi nadbytečnosti.“<sup>70</sup> Vertikální vztahy se utvářejí mezi simultánními jevy (v případě kinematografie tedy zvukem a obrazem), naopak horizontální vztahy jsou utvářeny v čase, percepce zvuků a obrazů probíhá evolucí a pohybem v čase, každý prvek proto musí být posuzován v tomto vývoji, zejména pokud vedou k tzv. **temporální vektorizaci**.<sup>71</sup> Chion usuzuje, že vertikální vztahy (zvuk s obrazem) mají často převahu nad horizontálními, s výjimkou případů, jako je právě temporální vektorizace.<sup>72</sup>

V knize *La Voix au cinema* (1982)<sup>73</sup> pronesl poprvé myšlenku, že vlastně neexistuje žádný soundtrack, přičemž o termínu soundtrack uvažuje v technickém ohledu jako o zvukové stopě. Má tím na mysli, že pokud posuzujeme zvuky odděleně od obrazu, nemají takovou vnitřně koherentní jednotu jako obrazová složka, protože každý zvukový prvek vstupuje do simultánního vertikálního vztahu s narativními elementy v obraze (postavy, akce) a vizuálními prvky textury či prostředí, tyto vztahy jsou tak přímočařejší a vyčnívají více než

---

<sup>70</sup> [CHION 2009: 231]

<sup>71</sup> [CHION 2009: 478] **Temporální vektorizace** znamená, když jsou zvukové prvky a/nebo obrazové prvky překrývány a poskládány tak, že umožňují divákovi dopředu předvídat jejich křížení, setkávání nebo střet. Toto očekávání je buď naplněno nebo nesplněno (např. melodie se zřetelným obloukem, zrychlující rytmus, vyslovená věta, která směřuje ke svému konci). [CHION 2009: 495]

<sup>72</sup> [CHION 2009: 498] Zvuk také umožňuje **temporalizaci obrazu**, audio-viziogenický efekt související s přidanou hodnotou, při němž zvuk dodává obrazům délku trvání, kterou samy o sobě nemají. [CHION 2009: 495]

<sup>73</sup> Kniha byla v původním jazyce publikována v roce 1982, v překladu Claudie Gorbman do angličtiny jako *The Voice in Cinema* poté v roce 1999 v nakladatelství Columbia University Press. Český filozof a překladatel z francouzštiny Josef Fulka ji dokonce přeložil do češtiny (*Hlas ve filmu*, 2008) a nakladatelství AMU ji připravilo k vydání (2011), kvůli problémům s autorskými právy však z její publikace nakonec sešlo. Josef Fulka mi překlad poskytl, proto v případě citace této knihy vycházím z něj.

jakékoliv vztahy mezi jednotlivými zvuky navzájem.<sup>74</sup> Neexistence soundtracku je jednou z klíčových tezí, které Chion uvádí v předmluvě knihy *Film, A Sound Art* – z této myšlenky vyvozuje, že nelze studovat zvuk filmu nezávisle na obraze, a z toho důvodu není možné dělat ani opak, tedy studovat obraz samostatně.<sup>75</sup> Jiným důležitým tvrzením je, že film je nutné považovat za umění simulaker, ve kterém zvuky a obrazy nepřekládají pouze audiovizuální svět, ale všechny druhy vjemů, a proto jsou v jeho práci důležité koncepty **renderování** a **trans-smyslového vnímání**.<sup>76</sup> Chion říká, že jev synkreze nelze ovládat, protože nás okamžitě vede k utváření vztahu silné vzájemné závislosti a prisuzování jednotného zdroje zvukům a obrazům, které mohou být ve své podstatě velmi odlišné a pocházet z velmi různých zdrojů, čehož film hojně využívá zejména při postsynchronizaci a produkci zvukových efektů.<sup>77</sup> Důležitá práce je proto odvedena tzv. **renderováním** („vykreslováním“)<sup>78</sup> zvuku, neboli procesy, kdy divák filmu vnímá zvuky jako pravdivé a zapadající, avšak ne proto, že by reprodukovaly to, co by v dané situaci bylo slyšet ve skutečnosti, ale protože **renderují** (vykreslují, vystihují) pocity a vjemy s danou situací související. Při uvažování o realistických a narativních funkcích diegetických zvuků (hlasy, hudba, ruchy) musíme proto podle Chiona rozlišovat mezi **renderováním** a **reprodukcí**. Pokud se nám jako divákům jeví zvuky ve filmu pravdivé, neznamená to, že reprodukují to, co by bylo slyšet ve skutečnosti, ale že renderují (zprostředkovávají, vyjadřují) pocity asociované se situací v obraze.<sup>79</sup> Renderování vzniká v kontextu audiovizuálního vztahu a je zvukem projektováno do obrazu, proto divák nabývá iluze, že zvuk je vyjádřen přímo tím, co vidí.<sup>80</sup> Jak říká Chion, „realita je jedna věc, a její **transpozice do audiovizuální dvojrozměrnosti** (plochý obraz a obvykle monofonní zvuková stopa), která vyžaduje radikální smyslovou redukci, je věc další.“<sup>81</sup> Renderování zvukových prostředků, především ruchů, v archivních záběrech se záměrem realističnosti je jednou ze strategií zvukového zpracování kompilačních filmů, jak bude vysvětleno v kapitolách o *Swastice* a *Blokádě*.

<sup>74</sup> [CHION 1994: 40]

<sup>75</sup> K této tezi Chion dodává: „Domnívám se, že v tomto bodě se mé negativní diktum setkává s největším odporem mezi mými francouzskými kolegy.“ [CHION 2009: xi]

<sup>76</sup> **Trans-smyslové vnímání** nepatří k žádnému konkrétnímu smyslu, ale může cestovat mezi sensorickými kanály, aniž by byl jejich obsah nebo efekt omezen na jediný smysl. Příkladem může být vše, co nějak souvisí s rytmem. Dalšími kategoriemi trans-smyslového vnímání je textura a zrnění. [CHION 2009: 496]

<sup>77</sup> [CHION 2009: 214–215]

<sup>78</sup> Tento pojem, který Chion používá od roku 1988, nemá v češtině jednoznačný ekvivalent, proto používám počestěný název **renderování**, který se užívá také v oblasti grafického designu. Renderování etymologicky vychází z originálního fr. *rendu* (vystihnout, zachytit), v anglickém překladu *to render* (vystihnout, vyjádřit, vylíčit, interpretovat, přeložit). V některých odvětvích se v tomto významu používá slovo vykreslit.

<sup>79</sup> [CHION 1994: 109]

<sup>80</sup> [CHION 2009: 488]

<sup>81</sup> [CHION 1994: 96]



Podobné efekty popisuje Ivo Bláha v kapitole zabývající se mírou *stylizace zvuku* (termín renderování však nepoužívá). Stylizaci zvuku chápe jako *jednotný osobitý způsob zpracování díla a/nebo za esteticky účinnou metodu deformace v uměleckém zobrazení skutečnosti*. Stylizace se uplatňuje buď *přeměnou zvuku* (úpravou jeho původní podoby) nebo jeho *záměnou* (nahrazením zvukem zcela jiným, případně tichem), protože je však zvukové vyjádření ve filmu do určité míry stylizované vždy, označuje tak především případy nápadného odklonu od realistické polohy, který je dosahován výraznou deformací zvukových prostředků.<sup>82</sup> Jestliže divák posuzuje *pravdivost zvuku*, odkazuje se tedy spíše na kódy vytvořené samotnou kinematografií než na svou hypotetickou zkušenost, film totiž rozvinul vlastní specifické kódy realismu, které souvisejí s jeho technologií.<sup>83</sup> Chion proto nemluví o věrohodnosti reprodukce, ale spíše o *rozlišení zvuku*, což z technického hlediska znamená především jeho ostrost a přesnost při renderování zvukových detailů. Rozlišení je funkcí šířky frekvenčního pásma (frekvence od extrémně nízkých po extrémně vysoké) a také jeho dynamického rozsahu (amplituda kontrastu, od nejslabší po nejsilnější), dá se tedy popsat přesnými kvantifikovatelnými vlastnostmi, podobně jako rozlišení nebo ostrost u fotografického či video obrazu. Vysoké frekvence odhalují množství detailů a informací, čímž přispívají k efektu větší přítomnosti a realismu (více viz kapitola o ruchových prostředcích a audiovizuální analýzy filmů *Swastika* a *Blokáda*).<sup>84</sup> Rozlišení zvuku je důležitým prostředkem exprese ve filmu a má mnoho konsekvencí – pro zvuk a vznik tzv. *hyperrealistického efektu*<sup>85</sup> je zásadní a má jen málo společného s naší zkušeností přímého poslechu, kvůli

---

<sup>82</sup> [BLÁHA 2014: 105–106] Dále píše: „Někdy lze zvláštního vyznění scény dosáhnout i prostým vypuštěním veškerých reálných zvuků zobrazeného prostředí kromě akčního ruchu spojeného s postavou: Muž jede na kole městskou ulicí, veškerý dopravní provoz kolem něj však probíhá v naprostém tichu. Jediný zvuk, který je slyšet, je vrzání mužova velocipedu. Aktér se tak v obraze stává centrálním bodem, je jakoby pod lupou. Divák automaticky soustředí plnou pozornost právě na něj.“ [BLÁHA 2014: 106]

<sup>83</sup> [CHION 1994: 107, 108]

<sup>84</sup> [CHION 1994: 98]

<sup>85</sup> Hyperrealistický zvuk je takový, který je záměrně „přehnaný“ pro dramatický nebo narativní účinek filmu. Konkrétní zvukový prostředek může být zesílen, přiblížen ve zvukovém plánu nebo zostřen a pozměněn, aby se zvýraznila jeho přítomnost. O hyperrealistickém filmovém zvuku viz LANGKJAER, Birger. Making fictions sound real – On film sound, perceptual realism and genre. *MedieKultur*. 2010, č. 48, s. 5–17.

Rachel MagShamrain zmiňuje knihu Steva Wurtzlera, v níž používá termín *pseudosynchronní zvuk* (analogicky k ranému zvukovému filmu), který je navržen tak, aby se jevil přirozeně, přestože ve skutečnosti se nejedná o lokační zvuk, ale o jeho nápodobu. Proces popisuje jako „přibližnou synchronizaci se zobrazenými zdroji“, aby jej odlišil od skutečné synchronizace. WURTZLER, Steve. *Electric Sounds. Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 247–48. via MAGSHAMHRÁIN, Rachel. Ways of making him talk: the sonic afterlives of Hitler's silent home movies in Philippe Mora's 'Swastika' (1974) and David Howard's 'Hitler Speaks' (2006). In: *Germanistik in Ireland: Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland*, 2013, č. 8, s. 125–126.

preciznosti proto musíme hovořit o vysokém rozlišení a nikoliv o vysoké věrohodnosti zvuku.<sup>86</sup>

## 3.2 Audiovizuální analýza

V závěrečné kapitole knihy *Audio-Vision: Sound on Screen* představuje Chion úvod do audiovizuální analýzy a předestírá obecný postup, jakým je možné při výzkumu filmového zvuku postupovat. Na konkrétním příkladu načrtává osnovu analýzy, prostřednictvím které se snažíme pochopit, jakým způsobem určitá filmová sekvence nebo celý film kombinuje zvuky a obrazy.<sup>87</sup> Chion podrobně rozebírá dvě konkrétní filmové sekvence, mým záměrem je však podrobit analýze celé filmy, proto je nutné postup doplnit o některé specifické kroky nebo otázky, které si ve vztahu k předmětu a cíli práce kladu. K rozšíření či upřesnění analytického postupu vybízí sám Chion, ale také Alvim a Carreiro v závěru zmiňované studie o dostupných metodách analýzy zvuku, když konstatují: „Každý výzkum však nakonec musí být zamýšlen individuálně. Podle typu objektu-filmu, který chceme analyzovat, a výsledků, kterých chceme dosáhnout, musíme v každém výzkumu zvolit nejlepší dostupnou metodu a pilnou práci ji adaptovat, přeformulovat a korigovat dílčí prvky tohoto přístupu, což umožní vyvinutí specifické metody potřebné pro řešení výzkumných otázek, jež jsou také unikátní.“<sup>88</sup> Postup audiovizuální analýzy spočívá ve třech vzájemně souvisejících krocích, při nichž zjišťujeme zvukové dominanty díla a jeho částí a obecnou charakteristiku zvukové kompozice filmu ve vztahu k obrazu, registrujeme důležité synchronizační body a jejich funkce a provádíme komparativní analýzu audiovizuálních vztahů vzhledem k narativním aspektům filmu, tj. posuzujeme roli zvuku a jeho přidanou hodnotu. Chion konstatuje, že pravděpodobně neexistuje ideální postup, jak pozorovat audiovizuální sekvenci či film, ale navrhuje zkoumat zvukové a obrazové elementy odděleně pomocí *maskovací metody*, předtím, než je spojíme zpátky dohromady.<sup>89</sup> Podrobný postup v rámci jednotlivých kroků analýzy závisí na typu

---

<sup>86</sup> [CHION 1994: 99]

<sup>87</sup> V kapitole s názvem *Introduction to Audiovisual Analysis* nejprve na studentských analýzách úvodní sekvence z filmu *Sladký život* (La dolce vita, 1960, r. Federico Fellini) vysvětluje klady a úskalí této metody. Ve druhé části se věnuje vlastní ukázkové analýze audiovizuálních vztahů úvodní sekvence filmu *Persona* (1966, r. Ingmar Bergman). [CHION 1994: 185–213]

<sup>88</sup> [CARREIRO, ALVIM: 2016]

<sup>89</sup> Metoda spočívá v tom, že si danou sekvenci pustíme několikrát za sebou, přičemž jednou vnímáme zvuk i obraz současně, jindy „zamaskujeme“ obraz nebo naopak vypneme zvuk. To nám umožňuje vnímat zvuky a obrazy odděleně samy o sobě, tedy nikoliv pod vlivem synkreze, kdy se vzájemně ovlivňují a kdy může být podobný rozbor ošidný. [CHION 1994: 187–188]

analyzovaného audiovizuálního díla a předem definovaných cílech. Pro popis jednotlivých prvků a funkcí zvukových prostředků vycházím z Chionovy a Bláhovy terminologie audiovizuálních vztahů.

### **Původní a přidané zvukové prostředky v archivních záběrech**

Problematika rozlišování mezi původními a přidanými zvukovými prostředky u Chiona znamená zejména distinkci mezi synchronním a postsynchronním zvukem. Při kompilování dokumentárního filmu z archivních záběrů vyvstává pro režiséry otázka, jak zacházet s původní zvukovou stopou záběrů, pokud existuje, a zda doplnit archivní záběry o nové zvukové prostředky, ať už také archivní či nově vytvořené/nahrané. Jelikož kompilační filmy bývají sestaveny ze záběrů různé obrazové kvality, existence/neexistence původní zvukové stopy může být důležitým kritériem pro zařazení některých obrazových materiálů do filmu. Kompilační filmy o nacistickém Německu sestávají z archivních záběrů pocházejících z rozličných zdrojů a lišících se jak ve formátu filmu, tak ve fotomateriálových kvalitách a ve stupni jejich poškození. Zdrojový materiál se v extrémních polohách pohybuje od značně poškozených záběrů po záběry pokročilejší obrazové kvality, jako v případě barevného filmu, kterým disponovala především privilegovaná vrstva německé společnosti. Různorodá škála zachovalosti se týká také zvukové složky záběrů, pokud technické vybavení vůbec umožňovalo zvuk s obrazem snímat. Kompilační filmy o Třetí říši a druhé světové válce se navzájem odlišují v poměru, v jakém obsahují původní zvukové prostředky, jiné archivní zvukové nahrávky (např. populární dobové písně, klasickou hudbu, záznamy rozhlasového vysílání atp.) a zvuky nahrané a přidané v postprodukční fázi vzniku filmu. Toto specifikum kompilační tvorby je potřeba při audiovizuální analýze registrovat, ne vždy je ale možné jednoznačně identifikovat původ a zdrojovou povahu použitých zvuků, proto do velké míry vycházím z údajů o filmech a sekundárních zdrojů, jako jsou např. rozhovory s tvůrci. V některých případech je možné zdrojovou povahu zvuků posuzovat podle jejich objektivních parametrů, pokud však nejsou záměrně simulovány. Smyslem tohoto pomocného kroku, který v Chionově audiovizuální analýze není definován, je sledování míry užití původních a přidaných zvukových prostředků a jejich funkcí ve vztahu k archivnímu obrazovému materiálu.

## Určení dominant a obecná charakteristika

Při audiovizuální analýze kompilačního filmu v první řadě registruji jednotlivé zvukové prostředky a kategorie přítomné v díle, tedy mluvenou řeč, hudbu a ruchy, a sleduji, které z nich převládají nebo jsou upozaděny a ve kterých částech filmu. Dále je potřeba charakterizovat obecnou kvalitu zvuků a obzvláště jejich *konzistenci* neboli *stupeň interakce zvukových elementů*. Ty mohou být kombinovány a utvářet obecnou zvukovou texturu, nebo mohou být použity odděleně, čitelně.<sup>90</sup> Bláha uvádí, že v audiovizuálním díle je možné určit dominantní zvukový prostředek, důležitou otázkou je pak jejich *významová hierarchie*. Podle druhu zvukových prostředků v díle lze rozlišovat *typy zvukové skladby*, např. komentář + hudba; komentář + ruchy + hudba apod., přičemž omezením zvukové kompozice pouze na některé druhy zvuku se zvýrazňuje *stylovost zvukové kompozice*.<sup>91</sup> V prvním plánu vystupuje obsahově nosný zvukový prostředek základního informativního významu: obvykle dialog či voice-over komentář, eventuálně hudba představující ústřední součást díla (postavení ale můžou zastávat i ruchy). Druhý plán tvoří kupříkladu detailní ruchy související s akcí, nebo hudba, která doplňuje viděné, neváže však na sebe plnou pozornost. Do třetího plánu obvykle spadají zvukové atmosféry, jejichž úkolem je mimo jiné vytvářet věrohodné zvukové pozadí, a tím začleňovat akci do prostoru, charakterizovat určité prostředí, podporovat kontinuitu řetězce zvukových ploch atd.<sup>92</sup> Obdobně jako u filmového obrazu lze i u zvuku rozeznávat různé *velikosti záběrů*, je však nutné určovat charakter zvuku ve vztahu k obrazu. Podle Bláhy lze vymezit přinejmenším typy zřetelně odlišné svou povahou, jako je *zvukový detail*, eventuálně *makrodetail* a *zvukový celek*.<sup>93</sup>

## Lokalizace klíčových synchronizačních bodů

Vyčnívající synchronizační body jsou podstatné pro význam a dynamiku sekvence či filmu, mohou fungovat také jako forma *filmové interpunkce*. Jejich frekvence a distribuce v průběhu trvání filmové sekvence určují její *audiovizuální frázování*, které je organizováno kolem všech audiovizuálních efektů souvisejících s časem a rytmem, a rovněž vytváří efekty

---

<sup>90</sup> [CHION 1994: 189]

<sup>91</sup> [BLÁHA 2014: 51]

<sup>92</sup> [BLÁHA 2014: 61]

<sup>93</sup> [BLÁHA 2014: 51]

významu.<sup>94</sup> Při analýze proto lokalizují klíčové body synchronizace, tedy vystupující synchronní zvukovo-obrazové momenty (např. dramatický střih zvuku i obrazu zároveň, nárazové zvukové efekty nebo intonace, slova pronesená důrazně a související s obrazovou akcí apod.). Synchronizační body mohou klást důraz na horizontální účinky (plynutí zvukového toku) nebo naopak akcentovat vertikálnost důrazem na jedinečný audiovizuální moment.<sup>95</sup>

### Komparace auditivních a vizuálních elementů

Pro komparaci zvuků a obrazů si lze pomoci pozorováním maskovací metodou. Zaměřuji se na to, jakou roli zastávají jednotlivé zvukové prvky v naraci filmu, jakými způsoby se zvuková a obrazová složka doplňují, zda si protirečí nebo se duplikují. Obraz a zvuk lze podle Chiona srovnávat v několika ohledech, např. porovnáním jejich forem a textur.<sup>96</sup> Mohou mezi nimi existovat nápadné rozdíly v parametrech, např. v kontrastní rychlosti mezi obrazem a zvukem nebo v odlišné ostrosti prvků – např. pokud je detailní a plný zvuk kombinován s „rozmazaným“ či nepřesným obrazem atp. Problém obecného srovnání může být podle Chiona shrnut do doplňujících otázek: „Co vidíme z toho, co zároveň slyšíme? Slyšíme např. ulici, pochodující vojáky, hlasy. Jsou jejich zdroje viditelné? Nacházejí se mimo obrazový rám, nebo jsou nám vnuknuty vizuálně? Co slyšíme z toho, co zároveň vidíme?“<sup>97</sup> Hledáním odpovědí na tyto otázky lze nalézt *negativní zvuky v obraze* (obraz je předpokládá, ale film je neprodukuje ke slyšení) a *negativní obrazy ve zvukové stopě* – tedy pouze náznak jejich přítomnosti vyjádřený zvukovými prostředky. Negativní zvuky i obrazy nejsou jevem pouze hraného filmu, ale poměrně častým efektem používaným také v kompilačních archivních filmech, ve kterých byl zvuk dodán postprodukčně.

---

<sup>94</sup> Audiovizuální frázování je podle Chiona vše ve filmové sekvenci, co se týká organizace času a rytmu, včetně dýchání, načasování vyčnívajících prvků, interpunkce, pauz, krystalizace času, temporální vektorizace, tenze či relaxace. [CHION 1994: 190] a [CHION 2009: 469]

<sup>95</sup> [CHION 1994: 207]

<sup>96</sup> [CHION 1994: 210]

<sup>97</sup> Chion: „Tato symetrická otázka je hůře zodpověditelná, jelikož potenciálních zdrojů zvuku v záběru bývá více, než si obvykle myslíme.“ [CHION 1994: 207]

### 3.3 Strukturace výsledků analýzy

Pro přehlednost a konzistentnost jsem přikročil k možnosti interpretovat výsledky analýz v podkapitolách podle jednotlivých kategorií zvukových prostředků, tedy mluvené řeči (v tomto případě především voice-over komentáře), hudby a ruchů.<sup>98</sup> Vzhledem k tomu, že mým záměrem je analyzovat celá díla a všimnout si obecných i specifických aspektů jejich audiovizuální kombinace, nebude analýza sestávat z detailního rozpisu simultánních filmových prvků, jak to v ukázce činí Michel Chion, ale rovnou jejich interpretace. Výsledkem jsou kapitoly zaměřené na jednotlivé kompilační filmy, u nichž je kladen větší důraz vždy na ten zvukový prostředek, který má v rámci zvukové kompozice filmu dominantnější postavení, aby bylo možné jeho stylové variace a funkční vztahy k obrazu komparovat s příbuznými snímky. Audiovizuální analýzu vždy předchází podkapitola o produkčním a distribučním kontextu jednotlivých kompilačních filmů, původu zdrojového archivního materiálu a sekundárních informacích vztahujících se k jejich zvukové produkci.

#### 3.3.1 Mluvená řeč a voice-over

##### *(Obyčejný fašismus, Hitlerova kariéra)*

V první třetině analytické části práce se zabývám primárně zvukovým prostředkem mluvené řeči, především mluveným komentářem (voice-overem), a tvořím ji audiovizuální analýzy kompilačních filmů *Obyčejný fašismus* (1965) a *Hitlerova kariéra* (1977), v nichž je voice-over a ostatní mluvená řeč (kombinace nově přidaných a původních zvuků) převažujícím zvukovým prostředkem, který do velké míry přebírá kontrolu nad převzatými archivními záběry, avšak v každém z filmů tak činí odlišným způsobem. Při audiovizuální analýze těchto filmů věnuji pozornost všem zvukovým prostředkům v díle, větší důraz je však kladen na vztahy voice-over komentáře a ostatní mluvené řeči k obrazu a jejich roli v audiovizuálních vztazích a poměr k ostatním zvukovým prostředkům v rámci zvukové kompozice filmu. **Druhotně se na příkladu těchto dvou filmů zaměřuji na typy voice-over komentáře z hlediska perspektivy a nuance v jeho vztahu k archivnímu obrazovému materiálu a při**

---

<sup>98</sup> O zvláštním statutu filmového ticha jako zvukového prostředku bude pojednáno v analytické části práce zaměřené na ruchy.

**analýze reflektují způsob a styl mluveného komentáře a jeho funkční uplatnění při konvenční a ironické naraci.<sup>99</sup>**

Voice-over komentář je typický pro výkladový modus dokumentárního filmu,<sup>100</sup> který je nejrozšířenějším modem také mezi kompilačními archivními filmy. Kinematografie obecně je podle Chiona *verbocentrická*, což znamená, že všechny prvky filmu jsou vědomě či nevědomě orientovány k obecnému cíli srozumitelného dialogu, a zároveň *vakocentrická*, neboť z mixu všech zvuků je to právě hlas, který přitahuje a soustřeďuje naši pozornost, podobně jako u oka přitahuje pozornost lidský obličej.<sup>101</sup> Jak již bylo zmíněno, voice-over v kompilačních filmech je nejčastěji *akusmatickým hlasem* a má tedy podobné funkce a implikace jako akusmatický zvuk zkoumaný Chionem v hrané kinematografii. Při rozboru vztahu mezi tím, co je řečeno, a tím, co je ukázáno, pak Chion rozlišuje několik případů neboli *rétorických figur*:<sup>102</sup>

- **vynechání** (*c/omission*) – dialog (či voice-over) je nápadně netečný a mlčenlivý o události nebo výrazném detailu v prostředí postav,
- **kontrast** (*contrast*) – postavy říkají něco, co je v kontrastu s tím, co dělají, ne nutně v protikladu,
- **protiklad** (*contradiction*) – co říká voice-over vypravěč, je popřeno tím, co je v obraze – takový rozpor mezi řečeným a ukázaným se používá v komedii, např. pro zesměšnění postavy,
- **kontrapunkt** (*counterpoint*) – co postavy říkají a dělají, nebo co říkají a co se děje kolem nich, probíhá paralelně, bez nějakého zvláštního kontrastu nebo protikladu,
- **skandování** (*scansion*)<sup>103</sup> – to, co postava dělá (nebo nedělá), když mluví, nebo též událost v auditivním (zatroubení auta, zvuky zvířat) nebo vizuálním (projíždějící auto) prostředí, mající za následek zdůraznění nebo vyznačení děje; *skandování* řečeného zobrazeným je jednou z oblíbených technik *verbocentrické* kinematografie.

---

<sup>99</sup> S přihlédnutím k textům teoretiků dokumentárního filmu Billa Nicholse (2010) a Stelly Bruzzi (2000), kteří se stylem mluveného komentáře zabývali.

<sup>100</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU, 2010. 320 s.

<sup>101</sup> [CHION 2009: 497 a 499]

<sup>102</sup> [CHION 2009: 465–500]

<sup>103</sup> Substantivum od slova *skandovat* – rytmicky mluvit, pronášet; provolávat hesla po slabikách. V češtině asi neexistuje doslovný ekvivalent, nejbližším je *rozklad, rozkládat*.

### 3.3.2 Hudba

#### *(Třetí říše v barvě, Hitlerova hitparáda)*

Druhý oddíl analytické části práce je větší měrou zaměřen na hudbu a její funkce v kompilačních archivních filmech o Třetí říši a obsahuje audiovizuální analýzy kompilačních filmů zamýšlených pro televizní vysílání *Třetí říše v barvě* (1998) a *Hitlerova hitparáda* (2004). V případě prvního jmenovaného snímku není hudba jediným převažujícím zvukovým prostředkem (o tuto pozici se dělí s voice-over komentářem), zároveň je ale součástí zvukové kompozice takřka po celý film; rozbořením hudebních prvků ve vztahu k obrazu poukazují na tendence převažující v televizních historických kompilacích. Ve filmu *Hitlerova hitparáda* rovněž ve zvukové kompozici dominuje hudba, dobové písně a skladby však slouží mimo jiné k tematické strukturaci filmu (a řečeno s Chionem také ke strukturaci času<sup>104</sup>) a k organizaci obrazového materiálu, se kterým vytváří časté synchronizační body, nápadná kontrastní spojení a ironické tropy usměrňující význam archivních záběrů na vertikální úrovni. V rámci analýz zjišťuji na jedné straně poměr užití originální (komponované) a převzaté (archivní) hudby přidané k archivním záběrům a způsob kombinace a kontaminace hudby s ostatními zvukovými prostředky. Registrovány jsou zejména narativní, afektivní a další funkce hudebních prvků a čísel, empatický a anempatický efekt hudby, ale také hudba jako organizační princip skladby obrazového materiálu,<sup>105</sup> její rytmizační funkce v audiovizuálním řetězci nebo hudba v pozici *didaktického kontrapunktu* a *audiovizuální disonance*. Pokud hudba sleduje akci a gesta postav, jak je tomu typicky v animovaném filmu, bývá tato technika někdy nazývána *mickeymousing*.<sup>106</sup>

Tradičně bývá hudba pojímána dvěma základními způsoby – buď redundantně zdvojuje emoce přítomné již v obraze, např. strach, štěstí, melancholii nebo smutek, v opačném případě hudba působí jako kontrapunkt/kontrast k obrazu, čímž jej buď doplňuje nebo vytváří protichůdný význam. Pro základní způsoby použití hudby v souvislosti s emočními prvky zavádí Chion pojmy *empatický* a *anempatický efekt* (hudby). Empatický efekt (od slova *empatie*) je tvořený hudbou, která je, nebo se zdá být, v souladu s emocionálním vyzněním scény – dramatickým, tragickým, melancholickým atd. Opakem je

---

<sup>104</sup> [CHION 2009: 407]

<sup>105</sup> Spojení zvukové a obrazové stopy od velmi těsného po rozvolněné. [BLÁHA 2014: 65]

<sup>106</sup> *Mickeymousing* (synchronizovaný, zrcadlený či paralelní hudební doprovod) – v animovaném i hraném filmu jde o techniku, která synchronizuje doprovodnou hudbu s akcí v obraze. Mickeymousing spočívá ve sledování vizuální akce synchronně s hudebními trajektoriemi (stoupání, klesání, klikatění) a instrumentální interpunkcí akce (rány, pády, zavírání dveří). [CHION 1994: 121–122] a [CHION 2009: 422]



**anempatický efekt** hudby, tj. zdánlivá netečnost diegetických hudebních (či jiných zvukových prvků) k patetickému a tragickému vyznění scény. Chion zde klade důraz na to, že anempatický efekt může mít pouze hudba diegetická, která je apatická k emocionálně intenzivnímu dění v obraze, např. fyzickému násilí, šílenství, znásilnění nebo smrti.<sup>107</sup> Jako třetí případ použití hudby ve filmu uvádí Chion **didaktický kontrapunkt**, který vzniká v případech, kdy netečnost hudby k situaci v obraze koresponduje s úmyslem naznačit nějakou doplňující myšlenku, kterou je třeba číst a interpretovat bez emocionálního přesahu. Nakonec Chion konstatuje, že existují i případy, kdy hudba žádnému z těchto tří typů neodpovídá. V kompilačních archivních filmech lze obecně nalézt všechny typy použití hudby, z nichž empatický efekt hudby a didaktický kontrapunkt převažují, anempatický efekt je vzhledem ke své specifčnosti (jak ji definoval Chion) spíše řídkým jevem. V televizních kompilačních filmech, jako je *Třetí říše v barvě*, obecně převažuje využití empatického efektu hudby, ale např. ve snímku *Hitlerova hitparáda* hudba prostřednictvím kulturních konotací a intertextuality vstupuje do konfrontace s obrazem a umožňuje s ním manipulovat či jej ironickým a subverzivním použitím populárních dobových písní používat „proti sobě“, a je tak často postavena jako didaktický kontrapunkt k obrazu a v některých případech má i anempatický efekt.

V osmé kapitole knihy *Audio-Vision* (1994) se Chion zamýšlí nad zvukovou složkou jiných audiovizuálních médií a žánrů – televize, videoartu a hudebního videa – a dochází k názoru (historicky sdíleného také jinými teoretiky filmu), že rozdíl mezi filmem a televizí netkví ani tak ve vizuálních specifikách obrazu, jako spíše v roli zvukové složky, a tvrdí, že televize je v podstatě **ilustrovaným rozhlasem**, protože zvuk je v ní upřednostněn před obrazem a nepotřebuje jej ke svojí identifikaci.<sup>108</sup> V současnosti jsou však způsoby a módy recepce kompilačních filmů mnohem širší a podle Carolyn Birdsall a Anthonyho Ennse (2018) vyžaduje televizní produkce přehodnocení dosavadních teorií o televizním zvuku a formulaci teorií nových, které se budou zabývat novými technologiemi a kontexty sledování – televize jako ilustrovaný rozhlas tak podle nich již neposkytuje přesvědčivý popis současné povahy televizního zvuku.<sup>109</sup> Při audiovizuálním rozboru televizních filmů *Třetí říše v barvě* a *Hitlerova hitparáda*, jejichž produkční a distribuční historie je značně odlišná, proto zčásti ohledávám, zda lze k těmto filmům myšlenku ilustrovaného rozhlasu nějak vztáhnout.

<sup>107</sup> Tento typ použití hudby není tak častý, což je způsobeno i tím, že kvůli synkrezi může být anempatický efekt oslaben.

<sup>108</sup> [CHION 1994: 157]

<sup>109</sup> BIRDSALL, Carolyn, ENNS, Anthony. Introduction: Rethinking Theories of Television Sound. *Journal of Sonic Studies*. 2018, č. 3.

### 3.3.3 Ruchy a ticho

#### (*Swastika, Blokáda*)

V posledních dvou kapitolách analytické části práce se zaměřuji na ruchy<sup>110</sup> jako zvukový prostředek v kompilačních filmech a provádím audiovizuální analýzu snímků *Swastika* (1974) a *Blokáda* (2005), ve kterých díky potlačení či úplné absenci ostatních zvukových prostředků (zejména voice-over komentáře a hudby) vynikají ruchy a zvukové atmosféry takřka jako dominantní zvukový prostředek filmu. V obou případech se – do odlišné míry – jedná o postsynchronní ruchy, které byly přidány do archivních záběrů, jež původně žádné ruchy (nebo obecně zvuky) neobsahovaly, a pomocí jejichž *renderování* v obraze je dosahováno hyperrealistického efektu, kdy je plný zvuk ve vysokém rozlišení kombinován s různě kvalitním a zachovalým obrazovým materiálem.

Podle Chiona (1994) můžeme ruchy rozlišovat na *bodové ruchy* a *ambientní atmosféry*, později (2009) jejich kategorizaci upřesnil na *ambientní* (či *teritoriální*) *zvuky* (kam patří také ambientní atmosféry), *prvky auditivní roviny* a tzv. *fundamentální hluk*. Ruchy, které obklopují scénu (v našem případě) archivních záběrů a obývají její prostor, se nazývají *ambientní*. Většinou se neptáme po vizualizaci jejich zdroje (např. švitoření ptáků, obecný hluk města, ulice, prostředí atp.), slouží k identifikaci určitého místa, a Chion je proto nazývá také *teritoriální zvuky*.<sup>111</sup> Ivo Bláha v kategorii ruchů vyčleňuje *zvukové atmosféry* (*ambiance, soundscape*), jedná se podle něj o formu zvuku vhodnou pro vytvoření akustického okolí a charakterizaci prostředí, u které je důležitá zejména funkce, kterou plní. Podle Chiona je vedle vytváření vhodného akustického okolí jednou z funkcí také *unifikace*<sup>112</sup> záběrů, v našem případě archivních, jež se mohou v materiálních obrazových aspektech lišit. Zvuková atmosféra bývá tvořena nejčastěji ruchem, ale také mluvenou řečí nebo hudbou.<sup>113</sup> V opozici k ambientním zvukům, které jsou nepřetržité a dlouhotrvající, stojí v audiovizuální scénografii tzv. *prvky auditivní roviny*,<sup>114</sup> které jsou naopak izolované,

---

<sup>110</sup> V českém prostředí se pro postsynchronní ruchy vžilo označení *brunclíci* podle proslulého barrandovského ruhařského specialisty Bohumíra Brunclíka (1915–1975); v anglické terminologii se ustálil výraz *foleys*, jehož původ je obdobný – podle jména legendy amerického filmového zvuku Jacka Foleyho (1891–1967).

<sup>111</sup> [CHION 1994: 75]

<sup>112</sup> Zvuk obecně zastává v audiovizuálním řetězci některé důležité funkce, jako je unifikace (funkce sjednocení) a punktuace (interpunkce). Unifikační funkce je nejrozšířenější a spočívá ve vazbě po sobě jdoucích záběrů. [CHION 1994: 47]

<sup>113</sup> [BLÁHA 2014: 48]

<sup>114</sup> V angl. *elements of auditory setting* (EAS). Termín *prvky auditivní roviny* ve stejném smyslu používá také Dušan Kozák. KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditivnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Disertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2011.

přerušované a momentální a pomáhají vytvářet a obývat daný prostor zřetelnými a lokalizovatelnými zvuky, jako je vzdálený štěkot psa, zvonění kancelářského telefonu atp. Zvuková kompozice *Swastiky* i *Blokády* obsahuje signifikantní množství ambientních zvuků a prvků auditivní roviny, vyšší míra užití zvukových atmosfér, teritoriálních ruchů a postsynchronních prvků auditivní roviny souvisí v těchto filmech s důrazem na estetické kvality obrazu a „zpřítomnění“ starých záběrů, vyšší pravdivost zvuku je umožněna vysokým rozlišením v jeho renderování. **V obou analýzách sleduji míru užití a rozložení ruchových prostředků a jejich obecné i konkrétní funkce, respektive přidanou hodnotu, kterou obohacují archivní obrazy.**

Zvláštní kategorií ruchů, kterou uvádí Michel Chion, je *fundamentální hluk* neboli „nepřetržitý a nerozlišený zvuk, do kterého se mohou všechny ostatní filmové zvuky ‚rozpustit‘; zvuk absorbuje ostatní zvuky filmu buď tím, že je v daném okamžiku překryje, nebo odhalením sebe sama jako hluku v pozadí, který uslyšíme tehdy, když jsou všechny ostatní zvuky potlačeny.“<sup>115</sup> V kompilačních archivních filmech se tímto fundamentálním hlukem někdy stává šumění opotřebovaného filmu, známka jeho materiálního stárnutí, což je typický zvuk, který bývá v některých stylizovaných filmech i simulován (v záměru vyvolat časovou disparitu a archivní efekt, řečeno s Jaimie Baron), ale většinou je ve zvukové kompozici více či méně potlačen nebo přehlušen jinými zvukovými prostředky. Fundamentální hluk může s ohledem na kontext vytvořit *filmové ticho* v audiovizuální sekvenci, podle Chiona totiž „dojem ticha ve filmové scéně nevytváří jednoduše jen absence hluku. Ticho může vzniknout pouze díky kontextu a přípravě. V jednodušších případech vzniku ticha předchází hlučná sekvence. Ticho nikdy není neutrální prázdnotou. Je negativem zvuku, který jsme slyšeli nebo si představovali těsně před ním: je produktem kontrastu.“<sup>116</sup> Bláha ticho vnímá jako významný výrazový prostředek zvukové dramaturgie a chápe jej jako relativní uprázdňení zvukového kanálu. Oba se shodují v tom, že filmové ticho má jako zvukový prostředek blízko ke zvukovým atmosférám.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> V angl. *fundamental noise* [CHION 2009: 478]

<sup>116</sup> [CHION 1994: 57]

<sup>117</sup> Filmové ticho je formou zvuku a v systematicke pojmu Ivo Bláhy má obdobné místo jako zvuková atmosféra. Chion jej vnímá rovněž jako formu zvukové atmosféry, neboť může být vyjádřeno „jemnými druhy zvuků, jako je tikání hodin, které přirozeně asociují klid. Tyto zvuky nepřitahují pozornost; nejsou dokonce slyšitelné, pokud nejsou zeslabené ostatní zvuky (doprava, konverzace, pracoviště). Film využívá jiné zvuky jako synonyma pro ticho.“ [CHION 1994: 58] V kompilačních archivních filmech bývá někdy ticho synonymem pro šumy a zvuky zrnění starého filmového materiálu.

Všechny tři druhy zvukových prostředků mohou obsahovat určitý počet *zvukových indexů materiality*,<sup>118</sup> jejichž prostřednictvím lze vnímat a pociťovat materiálnost zvukového zdroje a jejichž relativní množství či nedostatek ovlivňuje vnímání scény a jejího významu. Zvukové indexy materiality jsou detailní parametry zvuku, které vyjadřují materiální podmínky zvukového zdroje a odkazují k procesu produkce zvuku. Mohou poskytovat informace o substanci způsobující zvuk – dřevo, kov, papír, textilie – a také o způsobu, jakým je zvuk produkován – třením, nárazem, nerovnoměrnými kmity, periodickým pohybem tam a zpět, atd.<sup>119</sup> **Důraz na ruchy s výraznými zvukovými indexy materiality, renderované ve vysokém rozlišení v archivních záběrech, zvláště pokud se jedná o zvuky postsynchronní, vyvolává ve spojení se starými záběry specifické hyperrealistické efekty.** Zvukové indexy materiality nejsou vlastní pouze ruchům, ale všem zvukovým prostředkům – u filmů s přímým zvukem se změny v barvě hlasu vyplývající z podmínek záznamu zvuku počítají jako index materiality, protože lokalizují hlas v prostoru.<sup>120</sup> Podle Chiona je u voice-over komentáře naopak žádoucí, aby zvuk zůstal pokud možno dematerializovaný, a zvukoví technici dbají na to, aby zvukové indexy materializace potlačili s cílem odvést pozornost od fyzické osoby a jejího hlasu.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> V ang. *materializing sound indices* (MSI) jsou detaily zvuku, které vyjadřují materiálnost svého zdroje a konkrétní podmínky emise zvuku. Efekty mohou naznačit informace o substanci způsobující zvuk (dřevo, kov, papír, textilie atp.) a způsobu, jakým je zvuk produkován (třením, nárazem, periodickým pohybem tam a zpět, atp.) [CHION 1994: 114]

<sup>119</sup> Tamtéž.

<sup>120</sup> [CHION 1994: 117]

<sup>121</sup> [CHION 2009: 245]

#### 4. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU *OBYČEJNÝ FAŠISMUS* (1965)

Film *Obyčejný fašismus* (1965) režiséra Michaila Romma byl pro audiovizuální analýzu zvolen proto, že reprezentuje kompilační filmy s voice-over komentářem jako dominantním zvukovým prostředkem. Snímek navazuje na tradici výkladových dokumentárních filmů, zároveň z ní však vybočuje přiznaným subjektivním pohledem na historii a problematizováním její audiovizuální prezentace. Z hlediska historického vývoje kompilačních filmů o Třetí říši a nacismu proto tvoří určitý mezník,<sup>122</sup> jednak pro posun k subjektivnější a kritičtější analýze archivních záběrů z pozice voice-over komentáře a rovněž pro apelativnější postup při prezentaci historie prostřednictvím archiválií. Ve zvukové kompozici tohoto filmu se ostatní zvukové prostředky převážně podřizují hlasu vypravěče, jenž o archivních záběrech nejen „nezaujatě“ hovoří, ale často mění perspektivu, vstupuje s obrazem do konfrontace, ironizuje viděné, vztahuje se dialogicky k divákovi či postavám v záběrech atd. V tomto případě se nedá mluvit o „hlasu Božím“ v tom smyslu, jak byl chápán voice-over v dokumentaristické praxi předcházejících desetiletí.<sup>123</sup> Hlas vypravěče v *Obyčejném fašismu* má však také obrovskou moc ovlivňovat vyznění archivních záběrů, měnit jejich sémantický kontext nebo upozorňovat na zdánlivě nepodstatné jevy v nich obsažené. Autorita vypravěčova hlasu je ustavena autorským přiznáním a explicitním odvoláním se na subjektivitu pohledu a na nemožnost zcela objektivního zpravodajství (v souladu s obnovenou dobovou diskuzí na téma vztahu mezi filmem a pravdou). Tím se voice-over komentář odlišuje od předchozí praxe, která objektivitu více méně „předstírala“ a která byla v 60. letech novou generací filmařů zpětně kritizována a odmítána.

---

<sup>122</sup> *Obyčejný fašismus* vznikl přibližně ve stejné době, kdy Jay Leyda dokončoval knihu *Films Beget Films* (1964), v níž se jako první filmový historik zabývá žánrem kompilačního filmu. V knize upozorňuje mimo jiné na sovětskou tradici kompilačního filmu a osobu střihačky a režisérky Esfir Šubové, jež ve 20. letech kompilovala archivní filmový materiál předrevolučního Ruska.

<sup>123</sup> V klasickém dokumentárním filmu 30. a 40. let bývá voice-over komentář běžně nazýván „hlasem Božím“. Takový hlas se vyznačuje autoritativním stylem a je chápán jako v zásadě nereprezentovatelný v lidské podobě, vyjadřující neomezené znalosti a ovládající prostor mimo hranice sociálního světa, který film zobrazuje. Jak píše Charles Wolfe, „(...) v 50. a 60. letech byla tato technika odmítnuta jako autoritářská, didaktická nebo reduktivní, a to filmaři, kteří se zavázali novým strategiím observace (direct cinema, cinéma vérité, cinéma direct), volili kontaktní zvuk, jehož autenticita s větší pravděpodobností odpovídala autentičnosti fotografického obrazu (...) voice-over je obvykle považován za méně asertivní a homogenní než v dokumentech dřívější doby; hlasy jsou osobní a neformální, vícenásobné nebo rozdělené, fragmentární nebo sebe-zkoumající, postrádají úplnou znalost událostí, motivů a kauzální logiky, které chtěl klasický dokument ‚odhalit‘.“ WOLFE, Charles. *Historicizing the "Voice of God". The Place of Voice-Over Commentary in Classical Documentary* (1997). In: KAHANA, Jonathan (ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2016, s. 164.

## Původ audiovizuálního materiálu a produkční kontext

*Obyčejný fašismus* vznikl v Sovětském svazu dvacet let po ukončení 2. světové války, tedy v době, kdy již dospívala první poválečná generace, a obecně v něm lze vysledovat tři hlavní tematické linie: návrat fašistických tendencí v 60. letech, hledání paralel mezi nacistickým a komunistickým totalitním režimem a snahu Sovětského svazu vymazat z reprezentace holokaustu židovské obyvatelstvo. Režie snímku se ujal Michail Romm, v té době sovětským režimem i diváky uznávaný režisér a vysokoškolský pedagog VGIKu, jenž se tímto filmem částečně vyrovnává se svou vlastní tvůrčí kariérou.<sup>124</sup> Na začátku produkce *Obyčejného fašismu* však stáli dva filmoví historici Jurij Chanjutin a Maja Turovská pracující na dvou různých knihách o německém a sovětském filmu za války, kteří se scházeli ve Státním filmovém archivu v Bělyje Stolby. Společně načrtli první verzi scénáře uvažovaného filmu o počátcích nacistické strany, jenž by byl pojat jako příběh obyčejného německého člověka během tří dnů a tří nocí jeho života v Třetí říši.<sup>125</sup> Místo však aby Turovská s Chanjutinem představili scénář v Ústředním studiu pro dokumentární film v Moskvě, obrátili se přímo na Michaila Romma, který ucítil šanci přehodnotit práci na tomto filmu své vlastní tvůrčí období předcházející Stalinovu smrt a zpochybnění jeho kultu osobnosti po roce 1956.<sup>126</sup>

Archivní záběry pro *Obyčejný fašismus* byly vybrány a sestříhány ze dvou milionů metrů filmového materiálu nacistických týdeníků, dokumentárních filmů nebo *Kulturfilmů*,<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Romm v této době zažíval tvůrčí krizi a cítil potřebu vymanit se ze sovětských konvencí reprezentace historie a vytváření kultu osobnosti. V minulosti totiž natočil několik populárních hraných filmů o Leninovi, např. *Lenin v Říjnu* (Ленин в Октябре, 1937, r. Michail Romm, Dmitrij Vasiljev), ve kterých pomáhal vytvořit stalinský mýtus tím, že vědomě ignoroval historická fakta a prezentoval Stalina jako vůdčí postavu sovětské revoluce a logického Leninova následníka. V době „tání“ v druhé pol. 50. let to vyhodnotil jako vlastní chybu a filmy přestříhal ve snaze odstranit a vyretušovat z nich záběry se Stalinem. V *Obyčejném fašismu* tematizuje ideologicky motivovanou prezentaci historie a dokonce vytvořil na vlastní postup aluzi, když do filmu vložil a okomentoval záběr řečnického Benita Mussoliniho, ve kterém zřetelně došlo k vyretušování postavy, pravděpodobně italského krále Victora Emmanuela III.

<sup>125</sup> Tento narativní důraz na všednost a banalitu nacismu byl v první pol. 60. let přítomný také v dalších kompilačních filmech ze zemí východního bloku. Jmenujme např. polský krátkometrážní film Jerzyho Ziarnika s názvem *Powszedni dzien gestapowca Schmidta* (1964), který představuje momenty ze života německého důstojníka prostřednictvím jeho vlastních fotek a fotek nalezených u německých vojáků a v koncentračních táborech. Podle Hänsgena a Beilenhoffa (In: *Image Politics. Ordinary Fascism – Contexts of Production and Reception*) byl tento krátký film Michailu Rommovi inspirativní předlohou, a to zejména pro práci s fotografiemi, jíž se vyznačuje také *Obyčejný fašismus*. Ještě o rok dříve vznikl v Československu stříhový film *Všední dny velké říše* (1963) Rudolfa Krejčíka, který cynickou a zesměšňující formou vypráví o působení nacistů a henleinovců v Československu a v Protektorátu. Variací na tuto tematiku jsou již první kompilační filmy o nacismu z produkce studia DEFA, např. film manželů Thordnikových *Urlaub auf Sylt* (Dovolená na Syltu, 1957, r. Andrew a Annelie Thorndike).

<sup>126</sup> BEILENHOF, Wolfgang, HÄNSGEN, Sabine. Speaking about Images: The Voice of the Author in Ordinary Fascism. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008, 2(2), s. 143–144.

<sup>127</sup> Speciální druh krátkých filmů, tzv. *Kulturfilme*, jenž se skládal mimo jiné z filmů vzdělávacího charakteru. K propagandistické filmografii či záběrům s Adolfem Hitlerem více viz DOLEŽEL, Stephan, LOIPERDINGER, Martin. Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdenících. *Iluminace*. 1999, 4, s. 23–36, a WINKEL, Roel

jež byly většinou zkonfiskovány sovětskou armádou z inventáře Říšského filmového archivu a v roce 1945 převezeny do Moskvy. Ty jsou doplněny o další záběry, které byly objednány z archivů jiných zemí, např. Itálie, Francie, Polsko, Československo nebo Rakousko.<sup>128</sup> Rozhodujícím kritériem volby konkrétních záběrů byla jejich vizuální a obsahová atraktivita; do filmu byly vybírány výhradně podle obrazových kritérií, a snímek tak vznikl v podstatě jako němý.<sup>129</sup> Záměrem tvůrců bylo analyzovat enormní korpus filmového materiálu ze současné (respektive tehdejší) perspektivy a nalézat témata a motivy, které by umožnily vykreslit psychologický portrét nacismu a promlouvat k divákovi s větší emoční intenzitou.<sup>130</sup> Obrovský korpus záběrů autoři rozčlenili do přibližně 120 kategorií – např. detaily lidí zdravících pozdravem Sieg Heil, detaily na mlčící tváře, detaily na přemýšlivé tváře atp. Materiál pro každou kategorii vzešel přibližně z 20–30 zdrojů.<sup>131</sup> Stříhová metoda *Obyčejného fašismu* vychází z montáže atrakcí a navazuje na sovětskou stříhovou tradici, zejména na Ejzenštejna. Archivní záběry jsou vytrženy ze svého kontextu a v jiném susedství záběrů získávají nové významy. Výsledný film je strukturován do dvou částí a celkem 16 kapitol, z nichž poslední kapitola je nedokončená (alespoň tak to stojí v jejím názvu).<sup>132</sup> První část filmu (kapitoly 1 až 9) pojednává převážně o období předcházející začátku války, tedy do roku 1939. Témata kapitol se různí od obecných (např. *Umění Třetí říše*) po konkrétní (např. kapitola o Hitlerově knize *Mein Kampf*). Romm odmítal do filmu zařadit záběry z hraných německých filmů a trval na sestřihu dokumentárních či

---

Vande. Nazi Newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of UFA's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24(1), 2004, s. 5–34.

<sup>128</sup> Parafrázováno z rozhovoru s Eleanor Fignonovou, filoložkou a překladatelkou, která působila v produkčním týmu *Obyčejného fašismu* jako překladatelka německých kronik. ZEITLER, Viktor, SHAMANSUROVA, Kamilla, ZHAVORONKOVA, Natalia. Воспоминания о съемках фильма «Обыкновенный фашизм». *Scepsis. Magazine of Science and Social Criticism* [online]. 2006 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: [http://scepsis.net/library/id\\_1848.html](http://scepsis.net/library/id_1848.html)

<sup>129</sup> Z autobiografie Michaila Romma: „Film jsme skládali jako němý. Komentář jsem namluvil improvizovaně část po části, aniž bych přemýšlel o synchronizaci, aniž bych usiloval o klasické ‚dokumentární‘ efekty. Namluvil jsem ho jako autorský monolog, jako bych v ten okamžik o materiálu přemýšlel a vyzýval diváky, aby o něm přemýšleli také.“ [BEILENHOF, HÄNSGEN 2008: 144]

<sup>130</sup> Z vyjádření Turovské ani Romma však není zcela zřejmé, zda-li obrazovou kvalitou mysleli materiální kvalitu filmové suroviny, respektive fotogenické kvality obrazu, nebo atraktivitu obsaženého děje. Pravděpodobně brali na vědomí obojí zároveň. TUROVSKAJA, Maja. Some documents from the life of a documentary film. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008, 2(2), s. 155–165.

<sup>131</sup> Citováno z Rommovy biografie prostřednictvím BEILENHOF, Wolfgang, HÄNSGEN, Sabine. Image Politics. Ordinary Fascism – Contexts of Production and Reception. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. 2016, č. 2–3.

<sup>132</sup> Hänsgen a Beilenhoff nacházejí paralelu mezi členěním filmu na kapitoly a členěním stejnojmenné obrázkové knihy, která začala vznikat po dokončení filmu – titulky kapitol jsou provedeny černým písmem na bílém pozadí (podobně jako v knize) a ne naopak, jak bylo zvykem v němém kinematografii. Kniha se posléze stala obětí sovětské cenzury a nebyla vůbec publikována. [BEILENHOF, HÄNSGEN 2016: 2–3]

polodokumentárních snímků.<sup>133</sup> Současně však hledal cesty, jak v dokumentárním filmu uplatnit metody hrané kinematografie – jak emočně zapůsobit na co nejširší publikum. Byl jedním z prvních režisérů, kteří do kompilací řadili také záběry z *Kulturfilmů*, jelikož pro něj znamenaly naplnění hybridizace hraných a dokumentárních žánrů, o kterou sám usiloval.<sup>134</sup> Z těchto důvodů nesleduje klasický chronologický, historiografický postup skladby kompilačního filmu jako většina jeho předchůdců, ale snaží se spíše dekonstruovat ikonický charakter některých nacistických ideálů.

Obrazy byly seřazeny do vizuálně souvisejících sekvencí, a to dříve, než přišla na řadu jejich další kontextualizace – verbální. Teprve v této další fázi byl dodán nový významový horizont prostřednictvím improvizovaných autorských komentářů, jež byly zvukově sestaveny do výsledné podoby mluveného komentáře. Těžko si však lze představit, že by původní zvuková složka záběrů nebyla vůbec zvažována nebo registrována – mnoho záběrů disponuje originální zvukovou stopou, např. různými ruchy a zvukovými pozadími v dokumentárních záběrech nebo hudebními skladbami v *Kulturfilmech*. Do filmu jsou vloženy také projevy a proslovy nacistických ministrů a Hitlera samotného, z nichž některé vypravěč v reálném čase komentuje – je zřejmé, že zvuková stopa byla také kritériem jejich zařazení do finálního díla. Podstatným zdrojem archivního materiálu v *Obyčejném fašismu* jsou také fotografie, které byly zakomponovány na mnoha místech filmu. Jedná se o fotografie Adolfa Hitlera pořízené jeho fotografem Heinrichem Hoffmannem a dále fotografie nalezené u mrtvých a zajatých německých vojáků, a jiné. Nejčastěji se jedná o statické záběry, ale Romm používá také techniku zoomu nebo v detailním záběru po fotografiích švenkuje kamerou. *Obyčejný fašismus* není zkomponován výlučně z archivních materiálů, ale první a poslední kapitola se odehrává v tehdejší současnosti – jedná se o záběry snímané skrytou kamerou v ulicích Moskvy, Varšavy a Berlína a Romm zde uplatňuje nové metody observačního natáčení ve stylu *direct cinema*, *cinéma vérité* či *cinéma direct*, které se v dokumentaristice objevily začátkem 60. let.<sup>135</sup> Vedle dvou rámuujících kapitol se záběry ze současnosti občas vyskytují také v průběhu filmu, zejména v dějových předělech. Domnívám se, že zmiňovaný posun

---

<sup>133</sup> V rámci *Kulturfilmů* vznikalo mnoho inscenovaných scén, jež byly napůl hrané neherci. Např. kulturfilm *Buch der Deutschen* o výrobě speciálního výtisku knihy *Mein Kampf*, který je použit v *Obyčejném fašismu*.

<sup>134</sup> [BEILENHOF, HÄNSGEN 2016: 2–3]

<sup>135</sup> Tyto směry se vyvíjely souběžně a v kontaktu, jejich předchůdcem byl koncept tzv. *Candid Camera* (skryté kamery) natáčený v druhé pol. 50. let v kanadském Québecu. Skryté natáčení dětí a mládeže, které je uplatněno i v *Obyčejném fašismu*, může upomínat také na postupy Dzigy Vertova ve filmu *Muž s kinoaparátom* (1929), kde skrytě snímá emoce dětí sledujících pouliční představení.



v perspektivě voice-over komentáře k větší subjektivitě v *Obyčejném fašismu* souvisí právě se změnou paradigmatu a nejnovějšími trendy observace v dokumentaristické praxi.

Jak bylo řečeno, snímek je také skrytou kritikou komunistického režimu Sovětského svazu, který se tomu nacistickému v mnoha ohledech podobal. Skryté narážky na analogii obou totalitních způsobů vlády neunikly pozornosti stranických cenzorů a film byl po krátkém čase stažen z distribučního oběhu.<sup>136</sup> Cenzuře (a autocenzuře) podléhal Romm již při výrobě filmu, autoři se např. museli vyvarovat toho, aby oběti německého teroru ve filmu adresovali jako Židy – muselo jít obecně o oběti války, příp. o ruské oběti Velké vlastenecké války. Ve zvukové kompozici filmu se narážky na židovství opravdu nevyskytují, v obrazové rovině je však možné nápis Jude dvakrát spatřit na oknech židovských obchodů, které Němci označovali bílou barvou společně s židovskou hvězdou.<sup>137</sup> V rámci následující audiovizuální analýzy budou nastíněny konkrétní příklady toho, jakými způsoby voice-over v tomto filmu „ovládá“ obraz a jakými prostředky si přivlastňuje cizí filmový materiál ve prospěch svých tezí. Vedle mluveného komentáře analyzují také ostatní zvukové prostředky a jejich funkční uplatnění v celku zvukové kompozice *Obyčejného fašismu*.

## Audiovizuální analýza

Dominantním zvukovým prostředkem ve zvukové kompozici *Obyčejného fašismu* je voice-over, tj. mluvený komentář, jehož autorem je sám režisér snímku Michail Romm, který práci na zvukové kompozici filmu popisuje ve svých vzpomínkách jako náročnou.<sup>138</sup> Tento

---

<sup>136</sup> Turovská to označuje doslova za šťastnou náhodu, že měl *Obyčejný fašismus* premiéru na dokumentárním festivalu v Lipsku a nikoliv v domácím Sovětském svazu, a to navzdory tomu, že byl posléze v NDR i Sovětském svazu zakázán a uváděn jen sporadicky a nevěřejně na základě povolení. Na festivalu v Lipsku snímek získal Hlavní cenu (Holubici), přestože původně bylo zvažováno udělení ceny jinému sovětskému filmu *Velká vlastenecká válka* (Великая Отечественная, 1966) režiséra Romana Karmena. Situaci ohledně projekce filmu v Lipsku podrobněji komentuje Turovská [TUROVSKAJA 2008: 155–165]. Stejnému tématu se věnovala také Caroline Moineová – MOINEOVÁ, Caroline. *Obyčejný fašismus Michaila Romma na festivalu v Lipsku (1965)*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – Film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 175–186.

<sup>137</sup> Ve filmové verzi dabované do českého jazyka Miroslavem Horníčkem si lze povšimnout, jakým způsobem vyslovuje některá slova, jako např. slovo „žít“, které se v jeho řečovém podání nápadně podobá slovu „žid“. Zda je to záměr nebo náhoda, nejsem schopen doložit.

<sup>138</sup> Michail Romm: „Epizoda se skládala z padesáti různých záběrů – v jednom zní hudba, v druhém ruchy, ve třetím hlas německého hlasatele a ve čtvrtém výkřiky z davu a něčí řeč. Bylo potřeba nalézt nové zvuky, nové akcenty, a z kousků poskládat celistvý a expresivní zvukový doprovod. Sergej Minervin a Boris Vengerovskij nebyli jen mistry, ale umělci zvuku. Vengerovskij měl fenomenální paměť a pamatoval si každý snímek, který viděl. Minervin pracoval jako samotář. (...) Pak najednou přišel s hotovým soundtrackem, nikoliv s jednou zvukovou stopou, ale s řadou možností. Jednoho dne donesl zvuk ke kapitole *Obyčejný fašismus*, který byl nádherný co do hloubky myšlení, síly emocí a rytmu. (...) Byl to zvuk, který obrazovou kapitolu udělal nejlepší.“

prostředek si ve zvukové kompozici díla uzurpuje největší prostor a přitahuje nejvíce pozornosti diváka, jednak pro svůj *vokocentrický/verbocentrický* charakter, ale také pro fyzické, materiální parametry zvuku, který se převážně pohybuje ve vyšší hladině hlasitosti ve srovnání s ostatními zvukovými prostředky. Mluvený komentář se takřka výhradně vyskytuje v předním zvukovém plánu a čistota a zřetelnost nahrávky je oproti většině ostatních zvuků preciznější. V *konzistenci* všech zvukových prvků se mluvený komentář vymyká a svými zvukovými vlastnostmi čitelně vystupuje. V kontrastu s mluveným komentářem je pro zvukovou kompozici *Obyčejného fašismu* příznačná práce s tichem, s přerušením nebo utlumením zvukového toku, jako stylovým zvukovým prostředkem. Zvuková kompozice ale obsahuje také hudbu a ruchy a skládá se převážně z převzatých/archivních zvukových materiálů, jež jsou v některých místech doplněny o postsynchronní ruchy. Minimalistickou hudbu složil pro film skladatel Alemdar Karamanov a je užitá zejména v sekvencích odehrávajících se v 60. letech (v některých momentech je jí funkčně využito také ve spojení s archivními záběry).<sup>139</sup> Zvukaři filmu byli Sergej Minervin a Boris Vengerovskij, hudba byla nahrána pod vedením dirigenta E. Chačaturjana.

### **Problematika cizojazyčných verzí**

Na příkladu filmu *Obyčejný fašismus* bych na se chvíli rád pozastavil nad problematikou existence různých jazykových verzí kompilačních filmů (a tedy jejich odlišných zvukových kompozic), kterým se však v dalších analýzách podrobněji věnovat nebudu. Hänsgen a Beilenhoff si všímají rozdílů mezi dvěma německými verzemi dabingu *Obyčejného fašismu* (pro Západní Německo a pro SRN), které se od sebe navzájem a od původního ruského znění liší na úrovni některých vět, ale také ve změně vypravěčovy perspektivy oproti originálu.<sup>140</sup> Pro uvedení v Československu namluvil film v roce 1966 populární herec a dabér Miroslav Horníček a do češtiny přeložený komentář v Horníčkově hlasovém provedení se u nás postupem času stal takřka kultovním.<sup>141</sup> V hlasové charakteristice se dokázal přiblížit původnímu znění – intonací a barvou hlasu navozuje důvěru až intimitu, v jeho řeči a hlase

---

(přibližný překlad J. S.) ROMM, Michail. Обыкновенный фашизм. *Scepsis. Magazine of Science and Social Criticism* [online]. [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: [http://scepsis.net/library/id\\_1174.html](http://scepsis.net/library/id_1174.html)

<sup>139</sup> Alemdar Karamanov (1934–2007) byl rusko-ukrajinský hudební skladatel religiózních symfonií, který v první pol. 60. let patřil k výrazným představitelům sovětské avantgardní hudební scény.

<sup>140</sup> [BEILENHOF, HÄNSGEN 2016: 11–12]

<sup>141</sup> Text z ruštiny do češtiny přeložil Jiří Pittermann, režie českého znění se ujal Karel Vrba a vyrobilo jej Studio pro úpravu zahraničních filmů v roce 1966.

jsou zřejmé odstíny, podle kterých lze rozpoznat, kdy se jedná o lehkou ironii či sarkastický odsudek, v porovnání s ruským zněním je zřejmé, že v komentáři také částečně improvizoval. V současnosti u nás existuje také druhá verze dabingu, kterou v roce 2009 uvedla do prodeje na DVD firma Řitka video a jejíž mluvený komentář namluvil herec, hlasatel a dabér Vladimír Fišer.<sup>142</sup> Obě české verze dabingu se liší jak v poměru všech zvukových prostředků, tak ve vlastnostech hlasu vypravěče i v překladu původního ruského textu. V novější verzi běží český voice-over Vladimíra Fišera přes ruský hlas režiséra Romma a odlišuje se od něj dynamikou i intonací. Ostatní zvukové prostředky, hudba a ruchy, jsou převážně potlačeny a upozaděny tak, aby oba hlasy měly ve zvukové kompozici filmu dostatečný prostor. Ve starší verzi namluvené Horníčkem jsou ostatní zvukové prostředky zřetelnější a slyšitelnější a doplňují jeho komentář. Rommův hlas zazní pouze na začátku filmu, poté je ve zvukové kompozici zcela nahrazen hlasem Miroslava Horníčka.<sup>143</sup> Obě verze se poměrně značně liší také v překladu z ruštiny do češtiny, většinou se jedná o rozdíly ve slovosledu a ve slovních výrazech. Fišerův dabing je věrnější ruskému originálu, zatímco Miroslav Horníček svůj komentář více přizpůsobuje do češtiny a v určitých částech dokonce více improvizuje ve vztahu k obrazu než sám Michail Romm. Porovnejme např. tyto repliky při záběru na vitrínu s protézami v koncentračním táboře a záběru na německého generála a státníka Paula von Hindenburga:

Michail Romm: *за стеклом это тысячи протезов*

Vladimír Fišer: *za sklem jsou tisíce protéz*

Miroslav Horníček: *a za dalšími okny jsou protézy, stovky protéz, tisíce protéz*

MR: *Да, он заблудился. Сейчас выйдем. Все в порядке, вышел*

VF: *Promiňte, zdá se, že zabloudil. Nevadí, jen ať najde cestu. V pořádku, už je venku.*

MH: *Pardon, tady, jak se zdá, nám Hindenburg trošku zabloudil, snad se vymotá. Ano, ano, už našel cestu, můžeme pokračovat on i my.*

---

<sup>142</sup> Nové české znění vyrobila TV Agentura. DVD však neobsahuje žádné podrobnější údaje o dabingu, ve filmu i v bookletu chybí dokonce i jméno dabéra.

<sup>143</sup> Tento zdánlivě prostý rozdíl ve zvukové kompozici vede k odlišným pozicím vypravěče vůči diegezi filmu. Ve verzi dabované Fišerem lze současně srovnávat ruský a český komentář, jelikož český nejde přes ruský, ale spíše využívá volného prostoru ve zvukové kompozici. Horníčkův hlas je samostatný, více improvizuje oproti originálu a diegezi filmu má blíže.

V některých místech překladu pak zřejmě zasáhla také cenzura, např. v Hitlerově projevu dělníkům v továrně Romm imituje slova nacistického vůdce, věta o Ludwigu Erhardovi<sup>144</sup> je však, oproti původnímu znění i novému českému překladu, z českého dabingu 60. let odstraněna.

MR: *Даже Эрхард полагался на рабочих и крестьян*

VF: *dokonce Erhard se odvolává na dělníky a rolníky*

MH: ---

Při předabování filmu do jiného jazyka vzniká zároveň nová verze zvukové kompozice, v níž může dojít ke změnám v konzistenci všech zvukových prostředků a některé mohou být potlačeny či zcela odstraněny. Vyhodnotit všechny změny v jazykových verzích *Obyčejného fašismu* je úkol přesahující cíl práce, v analýze vycházím z originální ruské verze namluvené Michaiilem Rommem.

## I. Mluvená řeč

Voice-over komentář se v *Obyčejném fašismu* ve vztahu k obrazu uplatňuje často kriticky – archivní záběry zde neslouží pouze jako obrazová ilustrace slovního vyprávění, jako tomu bývá u standardního formátu kompilačních dokumentů, ale jsou autorem komentáře podrobeny kritické analýze a diváci jsou explicitně vyzváni, aby se na této analýze podíleli společně s ním. Film se tímto odchyluje od klasického výkladového modu historického kompilačního dokumentu, který ukotvuje „objektivní“ autorita vypravěčova hlasu. V předmluvě filmu Michail Romm říká, že nelze o nacismu pojednat v celé jeho šíři – mnoho záběrů se nedochovalo, mnohé události prostě nebyly vůbec natočeny.<sup>145</sup> Film se proto skládá z archivních záběrů, které na tvůrce filmu zapůsobily, a které jsou podle jejich názoru vhodné k tomu, aby představili fenomén německého nacismu širokému publiku. Tímto „přiznáním“

---

<sup>144</sup> Ludwig Erhard (1897–1977) byl německý ekonom, spolkový ministr hospodářství a kancléř. Po nástupu Adolfa Hitlera k moci působil jako doktor ekonomie, ale v roce 1942 byl vyhozen. Jelikož nebyl tak silně zatížen nacistickou minulostí, po skončení války se vypracoval až na ministra hospodářství ve vládě Konrada Adenauera, v roce 1963 jej dokonce vystřídal ve funkci kancléře. V té působil až do roku 1966, tedy i v době vzniku *Obyčejného fašismu*.

<sup>145</sup> Michail Romm v předmluvě filmu: „Tento film samozřejmě nepočítá s tím, že ozřejmí všechny stránky takového jevu, jako je fašismus. V rámci jednoho filmu to není možné. Není to možné také proto, že mnohé velmi důležité momenty nebyly zafixovány na filmu, nebyly natočeny. Z nepřeberného množství materiálu jsme vybrali to, co nám připadalo nejvíce ohromující, co nám poskytne možnost společného zamýšlení.“ (volný překlad J. S.)

se *Obyčejný fašismus* odlišuje od jiných kompilačních filmů o nacismu z 60. a 70. let, které ve svých předmluvách spíše jen suše konstatují, že jsou zkomponovány *pouze* z autentického materiálu Třetí říše.<sup>146</sup> Naznačují tak jakousi objektivitu, odvolávají se na důvěryhodnost použitých archivních záběrů. V *Obyčejném fašismu* je vsazeno spíše na autoritu režiséra filmu, Michaila Romma – od začátku je jasně vyjádřeno, že je to on, kdo záběry komentuje, že jejich výběr je autorský a komentář může být do určité míry subjektivní.<sup>147</sup> Voice-over komentář jako převažující zvukový prostředek filmu patří proto spíše do kategorie kritického, subjektivního a stylisticky zbarveného výkladu a popisu toho, co se v danou chvíli odehrává v obraze. Jedná se rovněž, řečeno s Chionem, o akusmatický zvuk – od začátku až do konce nelze spatřit jeho zdroj.<sup>148</sup>

V *Obyčejném fašismu* je subjektivita přiznána v podstatě již v začátku filmu; divák je předem připraven na princip mluveného komentáře a je vyzván na historickou exkurzi „společně s vámi“ (diváky filmu, pozn. J. S.). Vypravěč hovoří často v dialogickém vztahu k divákovi nebo k postavám v archivních záběrech a libovolně mění svoji pozici vůči obrazu, resp. diegezi záběrů, mění svoji perspektivu.<sup>149</sup> Jeho hlas je nápadně všední, nenucený, ale vyznačuje se konverzačním tónem. Využívá řadu diskurzivních prostředků – osciluje mezi tradičním nezaujatým komentářem, subjektivní intervencí a ironickým uzurpováním historických postav či akcí v záběrech. Explicitně upozorňuje nejen na referenční povahu archivních záběrů, ale také na jejich možnou manipulaci.<sup>150</sup> Hlas vypravěče je silný také

---

<sup>146</sup> Např. v titulkové předmluvě filmů *Život Adolfa Hitlera* (Das Leben von Adolf Hitler, 1961, r. Paul Rotha) nebo *Swastika* (1974, r. Philippe Mora), na objektivitu a autentičnost převzatého audiovizuálního materiálu se odvolávají také autoři *Hitlerovy kariéry* (Hitler – eine Karriere, 1977, r. Joachim Fest, Christian Herrendoerfer). V těchto případech se odvolání na autenticitu použitých archivních záběrů týkalo takřka výhradně obrazové složky. Zvuková stopa byla často libovolně upravována a tvůrci neměli potřebu na to upozorňovat.

<sup>147</sup> Ruský filmový kritik Semjon Frejlich v textu *Dokumentární epos* napsal: „Nejde jen o to, že Romm sám materiál komentuje. Sám objektivní vývoj událostí ve filmu reprezentuje totiž jeho názor na ně, jeho výklad vztahů mezi jevy, jeho interpretaci pravdy lidských zážitků, jejichž svědky jsme byli. Historie jako by mluvila hlasem umělce, a on zase hlasem historie. Dochází tu k splynutí epického, objektivního a subjektivního, tj. lyrického.“ NAVRÁTIL, Antonín (ed.). *Sovětský dokumentární film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974, s. 294–309.

<sup>148</sup> Kompilační (a nejen ty) dokumentární filmy s „hlasem Božím“ jsou samozřejmě do velké míry také subjektivní, ovšem tato subjektivita bývá zamlčena a naopak se mluvený komentář „tváří“ jako objektivní popis historických událostí. Komentář může být namluven známým hlasem populárního herce, ale hlas má především naplňovat určitou charakteristiku nebo dikci. Jméno mluvčího má jen ojediněle plnit funkci autority, která má být zajištěna spíše výrobcem/zadavatelem filmu. // Sám Romm původně požadoval, aby se v případě uvedení filmu v televizi objevila na obrazovce místo titulků a textů jeho vlastní hlava – při sledování filmu v televizi by podle něj měl divák větší pocit, že se mu Romm dívá do očí a promlouvá přímo k němu, na rozdíl od projekce v kině. Pro televizní uvedení v Západním Německu proto natočil ve studiu alespoň předmluvu, aby bylo možné spojit si hlas s jeho zdrojem, konkrétním člověkem. [BEILENHOF, HÄNSGEN 2016: 10]

<sup>149</sup> To, že se voice-over často vztahuje ke konkrétním záběrům a hovoří o nich, je do jisté míry umožněno také menším množstvím použitých archivních záběrů ve filmu a delšími úseky bez střihu, než je tomu např. u *Hitlerovy kariéry* nebo drtivě většiny televizních kompilací.

<sup>150</sup> Řada sekvencí filmu měla záměrně naznačovat souvislosti mezi německým fašismem a sovětským komunismem, vedle konkrétních jevů (např. v zacházení s lidmi jako masami) také v propagandistických

v persvazivních komunikačních technikách směrem k divákovi, neboť se svou intonací a zabarvením snaží nastolit atmosféru důvěry a společného postoje při výkladu převzatých filmových sekvencí. Co se týče materiálních kvalit zvuku, hlas postrádá přirozenou prostorovou rezonanci (dozvuk) charakteristickou pro běžnou mluvu v prostoru. Vypravěčův hlas se tak ocitá jakoby v prostoru „nad obrazy“, a rezonance, byť symbolicky myšleno, vzniká ve spojení s nimi. Ve zvukové charakteristice hlasu je však někdy přítomen specifický přízvuk, který mohl být způsoben méně kvalitní nahrávací technikou nebo snímáním, a z hlediska zvukových parametrů tedy hlas obsahuje jemné *zvukové indexy materiality*. Voice-over komentář je v rámci filmu výraznější také proto, že ostatní zvukové prostředky jsou používány jen střídme – výrazovým prostředkem, kontrastem i doplňkem voice-overu je v *Obyčejném fašismu* zejména *filmové ticho*, které je funkčně uplatněno na více úrovních. Nejedná se však o absolutní ticho, ale o *relativní uprázdňení zvukového proudu*,<sup>151</sup> jelikož ve zvukové rovině zůstávají slyšitelné různé šумы a *fundamentální hluk* způsobený stářím zvukového záznamu archivních záběrů, stářím zvukového záznamu filmu či obojím zároveň.<sup>152</sup>

Vůdčí postavou nacistické strany i tohoto filmu byl Adolf Hitler, čemuž odpovídá i množství záběrů a fotografií spojených s jeho osobou a pozornost, jakou mu vypravěč filmu věnuje. Perspektiva vypravěčova hlasu osciluje mezi nezaujatým vyprávěním, kdy archivní záběry s Hitlerem spíše ilustrují obecnější jevy týkající se nacistické ideologie, a mezi různými diskurzivními technikami, jimiž se vypravěč snaží objekt svého zájmu zesměšnit nebo ironizovat. Například v osmé kapitole (*O sobě*) mění vypravěč *úhel pohledu* a personifikuje se hlasem do samotného Hitlera. Jeho osobní fotografie, z nichž mnohé nebyly určeny pro veřejnou prezentaci, komentuje vypravěč z pohledu jejich hlavního subjektu. Způsob perspektivy naznačuje, že vypravěč napodobuje Hitlera prohlízejícího si své vlastní album fotografií a záběry se sebou, tedy nikoliv imitací jeho mluvy v momentě vzniku záběru – „Já v obklopení davů, vzadu je Mussolini, ale nevěšmejte si ho.“ Vypravěč nenapodobuje Hitlerův hlas, pouze přechází do první osoby. Volně se však vrací zpět do autorské

---

snahách ovlivňovat skutečnost ve svůj prospěch. Tyto nářky z pochopitelných důvodů nemohly být explicitně vyjádřeny, přesto neunikly pozornosti diváků ani sovětských cenzorů. V menší míře Romm odhaluje svůj vlastní tvůrčí postup, čímž se blíží reflexivnímu modu dokumentárních filmů.

<sup>151</sup> [BLÁHA 2014: 53]

<sup>152</sup> Bez sekundárních informací nelze jednoznačně určit, zda jsou šумы způsobeny stářím zvukového záznamu, kvalitou filmové kopie, nebo zda se jedná o studiový šum vzniklý již při nahrávání komentáře. Ve svých vzpomínkách Michail Romm uvádí, že komentář v poslední fázi nahrával naráz v asi pětiminutových intervalech stopáže. ROMM, Michail. Обыкновенный фашизм. *Scepsis. Magazine of Science and Social Criticism* [online]. [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: [http://scepsis.net/library/id\\_1174.html](http://scepsis.net/library/id_1174.html)

perspektivy a silnou ironií narušuje Hitlerovu autoritu, která je z propagandistických archivních záběrů zřejmá. Ve filmu tuto techniku s mírnými obměnami opakuje také u dalších postav – např. u Paula von Hindenburga či Josepha Goebbelse. Jiná změna perspektivy pomocí zvukových prostředků se nachází v závěru filmu, kde vypravěč komentuje Goebbelsovův projev při vyhlášení totální války a děj v archivních záběrech nahlíží pohledem lidí v publiku. Vedle Rommova voice-overu je ve zvukové kompozici ponechán také původní, dramatický a výhrůžný hlas tehdejšího ministra propagandy, avšak ve vyhoceném momentu jeho proslovu je proveden střih na detailní záběry tváří lidí v publiku a Romm to komentuje slovy: „Podívejte se pozorně, oni přemýšlí. Pochybuju, že vůbec slyší Goebbelsova slova.“ V tu chvíli Goebbelsovův hlas ve zvukové kompozici mizí a zdánlivé ticho a detaily na němé tváře lidí sugerují, že danou historickou situaci sledujeme z jejich úhlu pohledu a poslechu.

Michail Romm v roli vypravěče užívá různých řečnických prostředků – oslovení, zaujetí, ironii, sarkasmus, subjektivní pocit. Stylisticky příznačným aspektem filmu je humor, který vypravěč užívá proto, aby ironicky imitoval postavy v archivních záběrech nebo aby odlehčil jinak skličující atmosféru některých zobrazovaných událostí. Vedle obsahové a zvukové formy mluvené řeči (intonace, tempo řeči, zabarvení – smích) je humoru dosahováno také pomocí formální stříhové hry se záběry, které jsou v konkrétních místech opakovaně o pár okének vráceny a znovu pouštěny, což v kombinaci s posměšnými glosami vytváří komický efekt. Tato technika je použita např. při záběrech ze zahájení stavby dálnice s účastí Hitlera, které jsou v kompilačních filmech o nacismu hojně používány. V kapitole *Velká nacionalistická myšlenka v akci* sledujeme sestřih několika propagandistických filmů, zejména *Kulturfilmů*, které pojednávají o specifických vědeckých zjištěních nacistických vědců a lékařů (např. instruktážní snímek o parametrech árijských a neárijských lebek). Voice-over vypravěč imituje pokyny z původních filmů a v jeho hlase je zřejmý jízlivý tón, kterým svá tvrzení podkopává a ironizuje. Vzápětí však přechází do jiného módu a upozorňuje na záběry z německého týdeníku *Die Deutsche Wochenschau*<sup>153</sup>, jež však původně byly převzaty ze sovětských zdrojů. Předávání cen sovětským spisovatelům a akademikům bylo goebbelsovskou propagandou zneužito k dehonestaci židovské inteligence. V tomto

---

<sup>153</sup> *Die Deutsche Wochenschau* byl německý filmový týdeník z let 1940–1945, který byl vysílán v Třetí říši zpravidla mezi kulturním vstupem (*Kulturfilm*) a hlavním vysílaným filmem. Sloužil jako zpravodaj o aktuálním společenském, ale především válečném dění. Jeho hlasatelem byl rozhlasový reportér a divadelní herec Harry Giese, který namluvil také propagandistický film *Věčný žid* (*Der ewige Jude*, 1940, r. Fritz Hippler). Charakteristická byla jeho vstupní melodie, která nejprve využívala sekvence z nacistického hymnu *Horst-Wessel-Lied*, později při napadení Sovětského svazu roku 1941 byla používána melodie z *Les Preludes* Ference Liszta v krátké a dlouhé verzi, lidově nazývaná *Ruské fanfáry* nebo *Wochenschau-Fanfaren*. Tato melodie je velmi známá a často tvoří synonymum pro nacistickou propagandu.

případě Romm ke stejným záběrům přidává již nejméně třetí zvukovou vrstvu komentáře (slyšet lze dvě) a poukazuje na manipulaci obrazu zvukem a slovy. Ve druhé kapitole věnované pečlivé výrobě vzácného exempláře knihy *Mein Kampf*<sup>154</sup> vypravěč pro změnu explicitně upozorňuje na zvuk původního německého komentáře, který se náhle ocitne v pozadí zvukového toku. Před tímto momentem popisoval vypravěč viděné vlastními slovy, bez zřejmého původního zvuku v záběrech. Původní (originální) voice-over se ve zvukové kompozici objevuje především tam, kde je záměrem autorů poukázat na demagogickou povahu použitých archivních záběrů. Podobný postup zvolil Michail Romm i u převzatého propagandistického filmu z prostředí gynekologické ordinace, kde se německý pár přichází poradit o rasové „způsobilosti“ pro plánované početí. Vypravěč nejprve intonací a úsečným, jemně sarkastickým komentářem napodobuje originální vyznění filmu jako sérii kroků a doporučení pro dodržení správných zásad početí, poté však z diegeze záběrů vystoupí a z odstupe popisuje, co se v nich odehrává a jaké následky to mělo v budoucnosti. Tato alternace mezi „vnořením“ se do diegeze archivních záběrů a popisu z odstupe je u mluveného komentáře *Obyčejného fašismu* velmi častá a příznačná. Jiný vztah k archiváliím, značně subjektivní a emotivní, zvolil Romm ve čtrnácté kapitole pojednávající o dovolených a volnočasových aktivitách německých vojáků na frontě. Během série známých archivních záběrů z varšavského ghett<sup>155</sup> se tempo jeho řeči a barva jeho hlasu promění a Romm v této intimní chvíli hovoří o sobě, svých pocitech a zkušenostech. Tato jedinečná pasáž filmu je ve zvukové kompozici podpořena navráťivším se hudebním dětským motivem z úvodu filmu, který zazní na pozadí série fotografií z několika židovských ghett. *Přidaná hodnota* zvuku zde má asociativní významovou funkci – propojuje obrazy, které jsou od sebe vzdáleny historicky i napříč samotným filmem.

Vypravěčův voice-over však není jedinou mluvenou řečí zastoupenou ve zvukové kompozici *Obyčejného fašismu*, je třeba zmínit také projevy a proslovy nacistických ministrů a jiných politiků. Mluvená řeč Adolfa Hitlera je také přítomna, avšak v porovnání s kompilačním filmem *Hitlerova kariéra*, kde je slyšet takřka neustále, je v *Obyčejném fašismu* většinou ztlumena a přesunuta do zadního zvukového plánu, aby nepřekážela voice-overu a jeho vlastní srozumitelnosti (to platí obecně o všech původních zvukových prostředcích). U mnoha Hitlerových projevů použitých ve filmu je řeč ztlumena tak, že nelze

<sup>154</sup> Jedná se o záběry z německého *Kulturfilmu* s názvem *Buch der Deutschen*.

<sup>155</sup> Romm ve filmu říká, že se jedná o amatérské záběry a neví, kdo je natočil. Tyto záběry od 60. let kolují v mnoha kompilačních filmech o nacismu a jedná se o jedny z nejčastěji přejímaných filmových archiválií Třetí říše. Kontext a historii jejich produkce německými kameramany ozřejmuje německo-izraelský dokumentární snímek *Nedokončený film* (Shtikat Haarchion, 2010, r. Yael Hersonski).



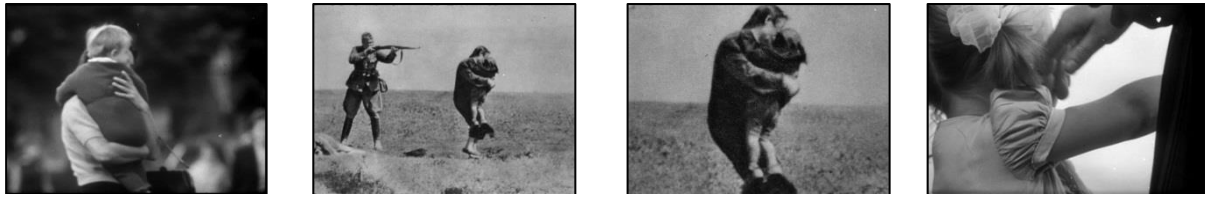
rozeznat, zda je synchronní s obrazem nebo převzata odjinud. V *Obyčejném fašismu* je používána také technika zvukového můstku – záběry konkrétního Hitlerova či Goebbelsova projevu s původním zvukem jsou následně vystřídány sérií jiných záběrů, zatímco zvuk projevu stále pokračuje a v nových audiovizuálních vztazích vznikají nové konotace. Jedná se o tradiční způsob práce se zvukem a obrazem v kompilačních filmech o nacismu.

## II. Hudba

Hudba, zvuky a obecně sluchové vnímání světa znamenaly v nacistické ideologii důležité komponenty propagandistických snah, jak ukazuje specifický výzkum Carolyn Birdsall.<sup>156</sup> Atmosféra mystických rituálů, klasická hudba s historickými a nacionalistickými prvky, pochodové a lidové národní písně (*Völkisch*), důraz na rytmus (bubnování) či populární šlágry jsou proto běžnou součástí hudební kompozice kompilačních filmů o nacismu. V *Obyčejném fašismu* se jedná o mix hudby převzaté z původních materiálů a z menší části hudebních čísel komponovaných pro film skladatelem Alemdarem Karamanovem, které nejsou orchestrálně patetické, ale ve své jednoduchosti působivé a nápadité. V *cinéma vérité* záběrech ze 60. let pak zní takřka výlučně soudobá moderní Karamanovova hudba, která udržuje sled záběrů v kompaktním celku. V úvodní části filmu sestává hudební kompozice z děletrvajícího instrumentálního hudebního čísla, které zpočátku tvoří pouze klavírní tóny a jiné drobné zvuky, jež ve spojitosti s klidným hlasem vypravěče záměrně navozují konejšivou atmosféru. Skladba však za postupného přidávání hudebních (zejména smyčcových) nástrojů nenápadně graduje až do chvíle nečekaného zvuku výstřelu, po kterém následuje výrazné ticho. Tento moment vytváří vyčnívající *synchronizační bod* mezi obrazem a zvukem a je umocněn následným uprázdněním zvukového proudu všech zvukových prostředků (viz obr. 2–4). Je to zároveň moment, kdy se ve filmu objevuje první archivní materiál.

---

<sup>156</sup> BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 272 s.



Obr. 2–4: U první fotosky hudba vygradovala na nejvyšší hlasitost a nejvyšší počet souběžně hrajících hudebních nástrojů. V druhém záběru došlo k přerušení zvukového toku, mezi druhým a třetím záběrem dojde k rychlému zoomu kamery na postavu matky s dítětem a hlasitému zvuku výstřelu. Od čtvrtého záběru dále pak nastává celkové přerušení zvukového toku, které trvá několik minut.

Ahistorická Karamanovova hudba je ve spojení s archivními záběry využita pouze jednou v Rommově osobnější sekvenci o varšavském ghettu, kde sledujeme převážně záběry mladých lidí, kteří se velmi pravděpodobně nedožili konce války. Hudební motiv evokuje snímky dětí a mládeže z úvodu filmu, kteří naopak symbolizují novou generaci. Obě filmové části sblížuje také motiv dětské skladby, který se opakovaně vrací i v jiných pasážích filmu. Ve zvukové kompozici filmu se pak pracuje také s dalšími hudebními prvky, které vytváří tematický můstek mezi od sebe vzdálenými záběry. Nejdůležitější z nich je opakující se rytmický zvuk bubínků, který se opakovaně vynořuje a znovu mizí ve zvukové kompozici filmu. Jelikož se skládá z opakujících se úderů do bubnu a motiv je neukončený, vtiskuje záběrům pocit nervozity. Tento perkusivní motiv někdy prostupuje celou delší sekvenci záběrů, kdy se mění pouze výška jeho hlasitosti a místo ve zvukové kompozici, resp. konzistence a poměr vůči ostatním zvukovým prostředkům. Série záběrů jsou tak tímto zvukovým prostředkem sceleny v kompaktnější celky a jejich okraje se zřetelněji odlišují od ostatních.

Některé sekvence záběrů jsou sestříhány v souběhu s populárními pochodovými skladbami, např. s oblíbenou písní SA (od roku 1933 nacistickou hymnou) *Píseň Horsta Wessela (Horst-Wessel-Lied)*.<sup>157</sup> Ve filmu zazní také další německé nebo sovětské hymny politického charakteru nebo klasická skladba související s vojenskou tematikou *Radeckého pochod* Johanna Strausse staršího. Několikrát ve snímku zazní také lidová pochodová píseň *Im Wald, Im Grünen Walde (Lore, Lore, Lore)*, známá již od 30. let 18. století. Např. ve 14. kapitole doprovází skladba nejprve segment o volnočasových aktivitách německých vojáků na frontě, kde má hudba *empatický efekt*, ale poté je uplatněna kontrastně k záběrům a fotografiím brutálních válečných vražd – funkce hudby se mění a zde již má *efekt*

<sup>157</sup> Ta ve filmu zazní také ve formě melodie z flašinetu, na který v archivním záběru hraje dětem postarší muž.

*anempatický*. Volba a střih archivních záběrů se v určitých místech podřizují hudební skladbě, respektive jejím vyčnívajícím momentům, kde vznikají výrazné *synchronizační body*. Snímek obsahuje dvě střihové sekvence, ve kterých hudba výrazně působí na rytmus střídání záběrů. V první části filmu je to kapitola vyprávějící o tom, co se odehrávalo v Evropě a ve zbytku světa v době, kdy si Hitler podmaňoval Německo (tedy přibližně v letech 1933–1938). Všechny tři zvukové prostředky se velmi rychle prolínají a celá série záběrů se střihovým tempem odlišuje od ostatních kapitol filmu. Hudební prvky v tomto místě např. umožňují minimalizovat diference v časoprostorových skocích mezi jednotlivými událostmi. Rychlost střihu se mění v závislosti na hudebních prvcích – defilují zde nejprve světoví politici, králové nebo prezidenti zachycení při veřejných výstupech i v soukromí při oddychových radovánkách, a dále potom pěvecké a muzikálové hvězdy 30. let s původním zvukem (např. Cab Calloway ad.). Značná část kapitoly se vyznačuje ironickým až sarkastickým tónem, a to jednak v obrazové montáži, ale rovněž prostřednictvím zvukovo-obrazové montáže – hudba zde tvoří ironický kontrast k viděnému, např. v sekvenci záběrů propojených komicky vyčnívajícím popěvkem spojeným s melodickým pískáním. Teprve v momentě, kdy se do středu pozornosti vrací postava Adolfa Hitlera, hudba umlkne a zvukem je nastolena atmosféra jeho autority, přestože se jedná o záběry Hitlera navštěvujícího premiéru opery v berlínském divadle. Druhá série záběrů, která se výrazně orientuje podle hudebních prvků, se objevuje v desáté kapitole, která se zabývá uměním Třetí říše a sestává zejména ze záběrů německých *Aktualit*. Sekvence by se dala rozdělit na menší celky podle druhů umění – sochařství (monumentalita soch a aluze na komunismus), literatura (kniha Josepha Goebbelse), hudba a divadlo (hvězda Marika Röck, estrádní komický duet německých zpěvaček). Vedle umění jsou zařazeny také armádní přehlídky, jejichž sestřih udávají populární pochodové skladby. Hudba poté graduje až v závěrečný detail na Hitlera zdravícího zástup obyvatelstva, který uzavírá první část filmu.

### **III. Ruchové prostředky**

V kompilačních filmech (nejen o nacismu) bývá dění v archivních záběrech mnohdy v postprodukční fázi s různými záměry obohaceno o nové zvuky, které původní záběry neobsahovaly. Prostřednictvím ruchů mohou být v obraze akcentovány některé objekty či situace, jež tak na sebe upoutají větší pozornost, jindy je hlavním záměrem snaha o větší realističnost. V *Obyčejném fašismu* se však postsynchronní ruchy s konkrétními funkcemi nacházejí spíše ojediněle a na mnoha potenciálních místech naopak použity nejsou vůbec.

Ruchová složka *Obyčejného fašismu* není příliš propracovaná či je výrazně potlačena, neboť se podřizuje voice-over komentáři, tichu, případně hudebním prvkům. Ruchy jsou navíc dle mého názoru použity poněkud nahodile a jejich uplatnění není motivováno vznikem konkrétních *audio-viziogenických efektů*,<sup>158</sup> jako je tomu např. ve *Swastice*.

Podle Chiona existují v kinematografii zejména dvě odlišitelné kategorie ruchů – *ambientní zvuky a prvky auditivní roviny*, oproti jiným kompilacím o nacismu jsou však obě kategorie v *Obyčejném fašismu* uplatněny spíše stroze. Není výjimkou, že podobné objekty v po sobě jdoucích archivních záběrech jsou/nejsou dodatečně ozvučeny, např. dopravní prostředky. Zvukaři filmu tedy většinou nevyužili ani techniku *renderování* pro působivější audiovizuální vyprávění. Zvuková kompozice záběrů také téměř úplně postrádá *ruchové atmosféry*, které by je vyplňovaly – srovnajme např. inscenované archivní záběry pošťáků vyjíždějících na bicyklech rozvážet noviny. Ty jsou vedle *Obyčejného fašismu* vkomponovány např. také ve *Swastice*, ale zatímco v prvním případě pouze ilustrují teze mluveného komentáře, ve *Swastice* jsou obohaceny o přidané ruchy a atmosféry, či dokonce postprodukčně přidané hlasy. V menší míře ale *Obyčejný fašismus* pracuje zvukově také s postsynchronními ruchy, které prostřednictvím *přidané hodnoty* vtiskují obrazu dodatečné informace či emoce. Např. v sekvenci o koncentračním táboře Osvětim v úvodu filmu, byť v tomto případě se nejedná o archivní záběr, snímá kamera exteriéry a interiéry tábora a zvuková stopa obsahuje kromě hlasu vypravěče také pravidelný zvuk odbíjení kostelního zvonu. Tento zvuk vytváří *negativní obraz ve zvukové stopě*<sup>159</sup> a v obraze buduje atmosféru stísněnosti a chýlícího se konce času, můžeme se však ptát: proč slyšíme odbíjení zvonu v uzavřené místnosti? Stál někdy v osvětimském táboře nějaký kostel se zvonem? Zvuk zde vytváří *přidanou hodnotu* v obraze, v reciprocitě mezi nimi vznikají nové konotace. Jiným takovým ruchem jsou rytmické zvuky pochodujících vojsk, které při pozornějším poslechu často neodpovídají realistické situaci v obraze. Tyto zvukové prostředky slouží k *renderování* určité atmosféry, významu či emoci, obecně jsou však v *Obyčejném fašismu* spíše ojedinělé. Příznačným komponentem zvukové skladby *Obyčejného fašismu* je *filmové ticho*, tedy zvukový prostředek, který Chion i Bláha kategoricky řadí právě mezi ruchy. V *Obyčejném fašismu* je s tichem stylisticky a významově nakládáno, a to především v opozici vůči hlasu vypravěče. Ruchy a hudba se podřizují voice-over komentáři – pokud mluvená řeč z nějakého

---

<sup>158</sup> Jedná se o efekty vytvořené asociacemi mezi zvuky a obrazy a často prostřednictvím *přidané hodnoty* projektované do obrazu. Může se jednat o efekty významu, atmosféry, materiality, scénografické efekty či efekty týkající se temporality a časového frázování záběru. [CHION 2009: 468]

<sup>159</sup> Obraz naznačený zvukem, ale v obrazové rovině absentující.

důvodu ustane, ostatní zvukové prostředky se většinou také upozadují. S tichem je záměrně pracováno např. v titulcích, které uvozují kapitoly filmu. Ty se různě liší nejen v názvu, ale i ve zvukové rovině – mlčení a ticho, které umožňuje vytyčení jasnějšího předělu mezi kapitolami, se střídá s pokračující řečí, jež vytváří myšlenkovou, tematickou a audiovizuální návaznost na „švu“ dvou kapitol. Jak již bylo řečeno výše, příznačným je v tomto ohledu ve zvukové kompozici filmu také tzv. *fundamentální hluk*, do kterého se všechny zvukové prvky slévají. Pokud mluvíme o tichu, máme tedy na mysli relativní uprázdňení zvukového proudu, neboť ve zvukové kompozici téměř vždy setrvává *fundamentální hluk*.

## Shrnutí

*Obyčejný fašismus* patří mezi kompilační filmy, v nichž je dominantním zvukovým prostředkem mluvená řeč ve formě voice-over komentáře. Ten je však uplatněn způsobem, který není u předchozích historických kompilací příliš obvyklý. Odlišuje se větší mírou přiznané subjektivity, apelativností a větší reflexivitou v komentování archivních záběrů. Výkladový dokumentární modus s „Božím hlasem“, převažující v dokumentaristice 30. až 50. let, byl v 60. letech především mladou generací filmařů odmítnut jako autoritářský, didaktivní a reduktivní – zejména režiséry, kteří se přikláněli k novým možnostem dokumentaristické observace a zvuk nahrávali synchronně přímo v lokacích, aby jeho autenticita byla úměrná fotografickému obrazu. Sám Romm patřil k režisérům, kteří v minulosti produkovali ideologicky motivované dokumentární filmy, v *Obyčejném fašismu* proto hledal nové možnosti prezentace historie, aby se vyrovnal s vlastním tvůrčím procesem i odlišil od historiografických, chronologicky pojatých kompilačních filmů používajících archivní materiály především pro ilustraci verbálního sdělení a obecných jevů.<sup>160</sup> Jeho komentář není veden faktografickými záměry, ale snahou hlouběji postihnout motivace německé společnosti následovat totalitní ideologii, v čemž mimo jiné pocíťoval paralelu k sovětskému komunismu. Prostřednictvím explicitního přiznání subjektivity a osobní angažovanosti, humoru a ironizace „těžkých“ témat se i v sovětských podmínkách, byť v polovině 60. let uvolněnějších, odchýlil od převažujících tendencí v pojetí voice-overu předchozích let.<sup>161</sup> Lze konstatovat, že

---

<sup>160</sup> Prokazatelně viděl minimálně film *Minulost varuje* (Den blodiga tiden, 1960) Erwina Leisera a některé krátkometrážní kompilace. [BEILENHOF, HÄNSGEN 2016: 2–3]

<sup>161</sup> To mu vyneslo i ocenění novinářů a diváků. Svědčí o tom zvláštní cena na festivalu dokumentárních a krátkometrážních filmů v Lipsku (1965), kde měl *Obyčejný fašismus* premiéru, a také to, že jej v Sovětském svazu zhlédlo více než 20 milionů diváků, než byl film stažen z oběhu. [TUROVSKAJA 2008: 155–165]

v *Obyčejném fašismu* převažuje **kritický přístup** k archivním záběrům a snaha o jejich dekonstrukci.

Důraz na voice-over komentář a vyvolání větší intimity ve vztahu mezi vypravěčem a divákem zapříčinil, že jsou ostatní zvukové prostředky (hudba a ruchy) ve zvukové kompozici potlačeny a používány spíše jen konvenčním způsobem. Převzatá archivní hudba někdy kooperuje s voice-over komentářem tím, že je v ironickém kontrastu k dění v obraze, ostatní hudební prvky většinou vytvářejí s obrazem asociativní spojení nebo určují rytmem *audiovizuální frázování* a střih sekvence. Moderní hudební prvky Alemdara Karamanova podkreslují archivní záběry jen zcela výjimečně. Ruchová složka, zejména *prvky auditivní roviny a renderování* zvukových atmosfér je upozaděno ve prospěch voice-over komentáře a filmového ticha, s nímž v rámci svého mluveného projevu Romm pracuje. K novým dokumentaristickým postupům se přihlásil také využitím skryté kamery pro natočení první a poslední kapitoly filmu a domnívám se, že obnovená dobová diskuse o objektivitě a paradigmatický posun v dokumentaristice je manifestován také v celkové práci s archivními záběry, kterou se odlišuje od zdánlivě „neutrálně“ pojatých kompilací s podobným tématem, jako jsou např. filmy *Minulost varuje* (Den blodiga tiden, 1960, r. Erwin Leiser), *Život Adolfa Hitlera* (Das Leben von Adolf Hitler, 1961, r. Paul Rotha), *Černá liška* (Black Fox: The True Story of Adolf Hitler, 1962, r. Louis Clyde Stoumen) nebo o 12 let později produkováný snímek *Hitlerova kariéra* (Hitler – Eine Karriere, 1977, r. Joachim Fest, Christian Herrendoerfer), který je předmětem následující audiovizuální analýzy.

## 5. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU *HITLEROVA KARIÉRA* (1977)

V 70. letech došlo v kinematografii, především v Západním Německu, k určité reevaluaci způsobů nazírání na období Třetí říše a k proměně vyobrazení Adolfa Hitlera. Karolin Machtans uvádí, že se Hitlerova filmová reprezentace (myšleno v hrané i dokumentární filmové produkci) průběhem let vyvinula od rekonstrukce skutečných historických událostí (Aufarbeitung) přes vypořádání se s odkazem národního socialismu (Vergangenheitsbewältigung) až k jeho reprezentaci (Darstellung).<sup>162</sup> Hlavní zásluhu na přesunu těžiště 30 let po skončení války má také biografická práce německého novináře a historika nacismu Joachima Festa<sup>163</sup> a západoněmecký kompilační dokumentární film *Hitlerova kariéra* (Hitler – Eine Karriere, 1977) zabývající se „vzestupem a pádem“ nacistického vůdce, který Fest vytvořil společně s televizním režisérem Christianem Herrendoerferem. Hlavní otázkou, kterou kniha a film vyvolaly, bylo to, zda může být Hitler ve filmu nahlížen kriticky a v médiích diskutován smysluplně a jak jeho reprezentace ovlivní postoj německé společnosti k nacistické éře.

Film *Hitlerova kariéra* vznikl na motivy Festovy stejnojmenné Hitlerovy biografie, která byla publikována v roce 1973 a stala se nejen bestsellerem, ale také standardním biografickým hitlerovským dílem, které v mnoha ohledech nahradilo starší biografii *Hitler: A Study in Tyranny* (1952) britského historika Alana Bullocka. Také filmové zpracování, zkomponované ze stovek hodin archivních záběrů, se po svém uvedení zařadilo mezi širší společnosti uznávaná filmová díla a našlo své místo také při audiovizuálním vzdělávání historie na německých školách. Na Mezinárodním filmovém festivalu v Berlíně, kde měla *Hitlerova kariéra* 29. června 1977 světovou premiéru, byla filmovou hodnotící komisí oceněna za „zvláštní zásluhy“ a následně ji při projekcích v mnichovském Film-Casinu postupně zhlédlo asi milion diváků.<sup>164</sup> Film byl současně kritizován a vyvolal společenskou diskuzi – jednou z nejčastějších výtek bylo to, že kompilační film Hitlerovu osobnost a život neotevívá žádnému kritickému zkoumání, ale využitím a přivlastněním archivních záběrů

---

<sup>162</sup> MACHTANS, Karolin, RUEHL, Martin A. (eds.). *Hitler – Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945 – The Holocaust and its Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 2012, s. 1–3.

<sup>163</sup> Joachim Clemens Fest (1926–2006) byl německý žurnalista, kritik a redaktor známý především pro své knihy a veřejné komentáře o nacistickém Německu, včetně biografií Adolfa Hitlera a Alberta Speera. Patřil k prominentním německým historikům zabývajícím se obdobím nacismu, v letech 1973–1993 byl editorem kulturní sekce *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Na filmu *Hitlerova kariéra* se podílel především jako autor scénáře a komentáře k filmu.

<sup>164</sup> Prvního televizního vysílání se však snímek dočkal až o téměř 10 let později, 4. ledna 1987 na televizní stanici ARD.

často propagandistického charakteru pouze vytváří či replikuje pocit fascinace jeho postavou, což může vést k diváckému ztotožnění se s filmovým hrdinou (v tomto případě antihrdinou).

Převažujícím zvukovým prostředkem zvukové kompozice filmu je voice-over komentář, který vytváří kontext pro sled archivních záběrů, jež jsou používány převážně ilustrativně jako obrazový podklad pro teze a informace předávané mluvenou řečí vypravěčem. Obdobně jako hlas Michaila Romma v *Obyčejném fašismu*, i hlas a mluvený projev voice-over vypravěče v *Hitlerově kariéře* mění perspektivu a komentuje konkrétní záběry, oproti sovětskému filmu je však přímý vztah/konfrontace mluvené řeči a obrazu mnohem méně častá. V kompozici zvukových prostředků v *Hitlerově kariéře* voice-over komentář dominuje nad hudbou a ruchy, které se mu většinou podřizují, ustupují do zadních zvukových plánů nebo obrazovou událost zvukem vůbec nedoprovázejí. Přesto je zvuková kompozice filmu oproti *Obyčejnému fašismu* na ostatní zvukové prostředky mnohem bohatší a kromě mluveného komentáře autoři pracují s původní zvukovou stopou archivních záběrů, při velkém počtu zařazených projevů a výstupů zejména s hlasem Adolfa Hitlera, ale také některých dalších nacistických představitelů, a s archivními hudebními úryvky a čísly. Kompilaci obrazového materiálu doplňuje a podkresluje také postprodukčně dodaná hudba kombinující wagneriánské hudební motivy s prvky syntezátorového futurismu, kterou pro film složil skladatel Hans Posegga,<sup>165</sup> a také ruchové prostředky a *prvky auditivní roviny*, které nahrál a namixoval zvukař Willi Schwadorf.<sup>166</sup>

## **Původ audiovizuálního materiálu a produkční kontext**

Joachim Fest se narodil v roce 1926 a válku prožil v letech svého dospívání. Jeho otec Johannes byl intelektuál, člen katolické strany a nekompromisní Hitlerův odpůrce.<sup>167</sup> Syn Joachim po válce vystudoval právo, historii a sociologii a v letech 1954 až 1961 pracoval v berlínské rozhlasové stanici RIAS (Radio in the American Sector), kde se stal šéfredaktorem sekce současné historie a vytvářel rozhlasové portréty osobností, které

---

<sup>165</sup> Hans Posegga (1917–2002); německý hudební skladatel, pianista, dirigent a tvůrce filmové hudby. Během druhé světové války sloužil v německé armádě a byl součástí invaze nacistů do Francie, ačkoliv sám prý v této době jako voják trpěl, nikdy se neidentifikoval s ideologií národního socialismu a nebyl součástí strany. V roce 1959 byl jedním ze zakládajících členů skupiny filmařů a kameramanů DOC 59, kteří byli aktivní především v oblasti krátkého a dokumentárního filmu, a v roce 1962 podepsal oberhausenský filmový manifest. V 60. letech patřil v Německu k předním skladatelům hudby pro dokumentární a krátké filmy.

<sup>166</sup> Kromě mnoha jiných filmů je Schwadorf také autorem zvukového mixu pro jiný významný hitlerovský film 70. let, velkolepou experimentální operu *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977, r. Hans-Jürgen Syberberg).

<sup>167</sup> O svém dětství a dospívání pojednává Joachim Fest v knize *Ich nicht. Erinnerungen an eine Kindheit und Jugend* (2006), v češtině vydané pod názvem *Já ne! Bolestné zrání v době nacismu* (Praha: Práh, 2009).



ovlivnily německou historii, včetně portrétů dvou vedoucích nacistických figur Heinricha Himmlera a Josepha Goebbelse. Tyto portréty se později staly podkladem pro jeho první knihu o nacistické éře *Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft* (1963),<sup>168</sup> která ustanovila jeho pověst mezi historiky Třetí říše. V roce 1966 byl osloven vydavatelem W. J. Siedlerem, aby asistoval Albertu Speerovi při sepisování memoárů, vydaných pod názvem *Erinnerungen* (1969),<sup>169</sup> jež vyvolaly značný ohlas a staly se předlohou Philippu Morovi a Lutzi Beckerovi pro britský kompilační film *Swastika* (1974). Byl to právě Becker, kdo na začátku 70. let vypátral v USA dosud neznámé barevné záběry z Hitlerova letního sídla na Berghofu a jeho okolí, které jsou zařazeny do *Swastiky* i *Hitlerovy kariéry*, u níž Becker zároveň působil jako konzultant.

Od roku 1961 působil Fest jako šéfredaktor v rozhlasové a televizní stanici Norddeutscher Rundfunk, kde byl zodpovědný za politický magazín *Panorama* a v jejíž redakci se seznámil s mladým televizním režisérem Christianem Herrendoerferem, s nímž v roce 1969 vytvořili první dvě kompilační biografie *Der Architekt* (o Speerovi) a *Adolf Hitler – Versuch eines Porträits*. Pokusili se v nich Hitlera představit v jiném světle, než bylo dosud zvykem, jako demagoga, kterého krize doby a touha lidu po pevném vedení proměnila v takřka pseudonáboženského spasitele, filmy však nezaznamenaly větší ohlas. V roce 1973 dokončil Fest rozsáhlou biografii Adolfa Hitlera, která se stala bestsellerem a poté i klasickým dílem v tomto žánru a tématu.<sup>170</sup> Analyzuje v ní Hitlerovy pohnutky a motivy a s pomocí psychologie představuje nový pohled na jeho osobnost, čímž se mezi historiky zařadil do tzv. školy individualistů s poněkud konzervativním pohledem, podle něhož by nacistický režim a druhá světová válka nebyly bez Hitlera možné. To stojí v kontrastu k modernější strukturální historii, která vnímá jednotlivce jako podřízeného primárně sociálním a ekonomickým procesům, a proto měla naopak sklon Hitlerovu roli podhodnocovat. Přestože biografie byla kritizována za to, že zcela přehlíží události Křišťálové noci v roce 1938 nebo že ignoruje norimberské zákony namířené proti Židům,<sup>171</sup> znamenala pro Festa velký spisovatelský úspěch a takřka okamžitou popularitu, která mu v roce 1973 otevřela nové možnosti ve filmovém světě – Werner Rieb, vedoucí mnichovské produkční společnosti Interart, mu nabídl spolupráci na celovečerním filmu o Hitlerovi. Fest ke spolupráci přizval dokumentaristu Herrendoerfera, který s týmem historiků prozkoumali evropské a americké

<sup>168</sup> V angličtině vyšla pod názvem *The Face of the Third Reich: Portraits of the Nazi Leadership* (1963).

<sup>169</sup> V angličtině byly pod názvem *Inside the Third Reich* vydány o rok později v roce 1970.

<sup>170</sup> V češtině vyšla pod názvem *Hitler - kompletní životopis* (Naše vojsko, 2008, př. Tomáš Kurka).

<sup>171</sup> V celé knize o 1280 stranách je holokaust údajně zmíněn pouze na třech stranách. KAES, Anton. *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, s. 6.

archivy a následně vyhodnotili několik stovek tisíc metrů archivních filmů. Výsledkem jejich tvůrčí spolupráce je dvouapůlhodinový portrét Adolfa Hitlera, který v něm není prezentován jako zločinec a psychopatické monstrum, jak byl v poválečných letech často vyobrazován, ale spíše komplexněji jako protichůdná osobnost přitažlivá pro své okolí.

Veškerý obrazový materiál filmu tvoří archivní záběry z první pol. 20. století, převážně z Výmarské republiky před rokem 1933 a z období Třetí říše 1933–1945, které byly převzaty většinou z oficiálních zdrojů, z dobových filmových aktualit a týdeníků, záznamů vojenských přehlídek, politických shromáždění, dokumentárních filmů,<sup>172</sup> a v mnohem menší míře také hrané německé produkce. V *Hitlerově kariéře* jsou zakomponovány veřejnosti tehdy ještě neznámé a poprvé použité archivní záběry, soukromé snímky poskytnuté několika amatérskými filmaři a hojně také fotografie zobrazované ve statickém detailu nebo pomalu švenkující kamerou.<sup>173</sup> V drtivé převaze se jedná o černobílý film, výjimkou je pouze úvodní titulková sekvence, zachycená v barvě, a barevné záběry Evy Braunové a dalších z Berghofu. Herrendoerfer po letech napsal, že Joachim Fest byl skvělý spisovatel, ale obrazu nepřisouval takovou důležitost jako psanému slovu a při práci na *Hitlerově kariéře* údajně pocíťoval „naprostou bolest“, jelikož na jednu minutu filmu potřebovali často celou hodinu práce.<sup>174</sup> Kromě občasných odboček, prohlubujících kontext politického soupeření nebo společenského života ve sledovaném období, se *Hitlerova kariéra* přidrzuje chronologického vyprávění a syžet filmu pojednává nejprve o Hitlerových formativních rocích ve Vídni, jeho službě v armádě během první světové války, pobytu v Mnichově, nezdařilém pokusu o puč v roce 1923 a době strávené ve vězení. Poté se autoři filmu zabývají psychologickým profilem Hitlera ve vztahu k německému lidu a analyzují příčiny toho, proč si na svou stranu získával stále více lidí – jednou z hlavních idejí komentáře filmu, jehož autorem je Joachim Fest, je tvrzení, že v Hitlerově popularitě hrály zásadní roli náboženské a erotické prvky. Z oficiálních obrazových záznamů se autoři pokoušejí z drobných gest vyčíst jeho motivace; záběry z vojenských a stranických přehlídek, sjezdů a ceremonií, které vznikly pro potřeby nacistické propagandy, zabírají v první polovině filmu značný prostor a *Hitlerova kariéra* tak budí dojem, že obsahuje snad všechny dochované záběry s Hitlerem. Druhá polovina filmu se

---

<sup>172</sup> Podobně jako v jiných kompilačních filmech o Třetí říši jsou zde použity záběry především z dokumentárních filmů Leni Riefenstahlové nebo z filmu o Hitlerově kampani pro prezidentské volby v roce 1932, při níž cestoval letadlem a podařilo se mu oslovit stovky tisíc lidí. Kampaně nesla stejně jako film název *Hitler über Deutschland*.

<sup>173</sup> Záběry pocházejí pouze z archivů západních zemí, ze SRN (Koblenz, Hamburk, Mnichov), z Francie (Paříž, Lyon), Velké Británie (Londýn), Nizozemí (Amsterdam) a USA (Washington).

<sup>174</sup> HERRENDOERFER, Christian. Joachim Fest: "A man of stature". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 13. 9. 2006 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 0174-4909.

Dostupné z: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/joachim-fest-ein-mann-von-statur-1354374-p3.html>

tematicky více zaobírá kulturními a společenskými aspekty souvisejícími se životem ve Třetí říši, směřuje k válečným rokům a výbojnému postupu německé armády Evropou až k jejímu pokusu o dobytí Sovětského svazu a končí postupem spojeneckých vojsk Německem a bombardováním Berlína.

Při premiéře na filmovém festivalu v Berlíně byla *Hitlerova kariéra* v programu uvedena větami, že „zobrazuje Hitlerovu dobu nestranně, faktickým a racionálním způsobem. Zprostředkovává fascinaci Hitlerovou kariérou, aniž by byla v pokušení jí podlehnout. Tento film nemanipuluje s naší historií. Ani ji neupravuje. Vysvětluje ji.“<sup>175</sup> Přesto se však stejně jako kniha ihned po uvedení setkal s ambivalentními reakcemi a zatímco veřejností a tiskem byl přijat většinou dobře, vyvolal současně pobouření a kontroverzi. Silně kritickou reakci např. publikoval v listu *Die Zeit* režisér Wim Wenders, zastupující mladou generaci filmařů, který autorům filmu vytýká, že s archivním materiálem zacházeli nekriticky, nevyvodili z něj žádné závěry a navíc duplikují jeho propagandistický obsah.<sup>176</sup> Na to, že zvolený přístup v *Hitlerově kariéře* současně podkopává kritický záměr režisérů, poukazuje také Kaes, podle nějž film „předává realitu produkovanou ministerstvem propagandy jako autentickou dokumentaci doby. Film tak kopíruje, ať už úmyslně nebo ne, fašistickou estetiku a znovu recykluje arzenál klamných a demagogických obrazů.“<sup>177</sup> Petra Bentele dochází i přes kritické výhrady k názoru, že v knize Joachim Fest „stále zdůvodňuje historické prameny a také popisuje objektivní faktory, které k Hitlerově vzestupu vedly,“ zatímco „film je téměř úplně ignoruje.“<sup>178</sup> S opakovanou výhradou se kniha i film setkávaly především pro to, že se takřka vůbec nezabývají pronásledováním a vyhlazováním Židů nacisty, o čemž film explicitně vypráví pouhé dvě ze 150 minut stopáže,<sup>179</sup> zatímco bohatě využívá dostupných záběrů s Hitlerem, což hraničí s jeho glorifikací. Přestože tématem filmu je vztah mezi ním a německým lidem, od počátku pracuje s propagandistickým filmovým materiálem, který již ze své podstaty ignoruje fakt, že byli jiní lidé nuceni emigrovat, žili ve strachu nebo byli rovnou

---

<sup>175</sup> [KAES 1992: 214]

<sup>176</sup> WENDERS, Wim. Thats Entertainment – Eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film "Hitler – eine Karriere". *Die Zeit*. 12. 8. 1977 [cit. 20. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.zeit.de/1977/33/thats-entertainment-hitler/komplettansicht>

<sup>177</sup> [KAES 1992: 7]

<sup>178</sup> Bentele snímek označuje za „mimořádně slabý“ také z hlediska historického informačního obsahu, mnohé události politických a válečných dějin prezentované v *Hitlerově kariéře* považuje za „zjevně zjednodušené nebo dokonce nepřesné“ a uvádí konkrétní soupis těchto nepřesností. BENTELE, Petra. *"Hitler - eine Karriere" – Filmanalyse*. München: GRIN Publishing, 1994, s. 12.

<sup>179</sup> Uprostřed filmu se nachází přibližně desetisekundová sekvence o tom, že Hitler v listopadu 1938 nařídil spálit synagogy, a v závěru filmu je vložena o něco delší střihová sekvence o koncentračních táborech.

posílání do táborů. Jinými slovy to, co nebylo natočeno, dokumentováno, nemůže být ani ukázáno a jakoby neexistovalo.<sup>180</sup>

## **Audiovizuální analýza**

### **I. Mluvená řeč**

Nejvýraznějším zvukovým prostředkem v *Hitlerově kariéře* je mluvená řeč ve formě voice-over komentáře, přestože v komparaci s *Obyčejným fašismem* zabírají ve zvukové kompozici filmu značný prostor také hudební a ruchové prostředky, a proto v celkové konzistenci zvuků nevyčnívá voice-over komentář tak výrazně, jako v případě hlasového projevu Michaila Romma.<sup>181</sup> Přesto má voice-over v *Hitlerově kariéře* vůdčí, nadřazenou roli, nejen ve vztahu k ostatním zvukovým prostředkům, které mu ustupují či jen doplňují (viz také *voko-* a *verbocentrismus*), ale i vůči archivním záběrům, které komentář ukotvuje v konkrétním kontextu a záběry proto především ilustrují to, co je sdělováno v komentáři. Obrazový materiál je převážně kompilován tak, aby vizuálně podkládal teze voice-over komentáře, řečeno se Stellou Bruzzi v tomto snímku převažuje *ilustrativní přístup* k archivním záběrům, v menší míře se voice-over k archivním obrazům verbálně vztahuje, vyjadřuje se k nim a komentuje aktuálně viděné. Ačkoliv má být komentář, slovy autorů filmu, snahou o objektivní popis událostí a dokonce nezaujatý pohled na kariéru diktátora, v některých místech filmu voice-over přebírá Hitlerovu perspektivu a prostřednictvím intonace s hlavní postavou soucítí, vyjadřuje jeho emoce atp. – tato taktika se potýkala, na rozdíl od ironického a humorizujícího přístupu v *Obyčejném fašismu*, s negativní kritikou. Přispělo tomu také to, že komentář v němčině namluvil Gert Westphal,<sup>182</sup> herec, recitátor a populární vypravěč, jehož hlas patřil k nejznámějším v Německu vůbec a který byl pro své rétorické umění všeobecně respektován. Voice-over komentář v *Hitlerově kariéře* se částečně odkloňuje od „Božího hlasu“ klasického dokumentárního filmu předválečné éry, v mnoha ohledech však zůstal v podobných intencích a nedokázal se zcela oprostít od asertivismu, didaktismu nebo reduktivismu tak, jako Rommův voice-over v *Obyčejném fašismu*. Není proto divu, že se mladá generace německých

---

<sup>180</sup> Michail Romm na nemožnost objektivního pohledu explicitně upozorňuje hned v úvodu *Obyčejného fašismu*.

<sup>181</sup> Autorem psaného textu komentáře je Joachim Fest a v originální německé verzi jej namluvil Gert Westphal, v anglické verzi pak Stephen Murray.

<sup>182</sup> Gert Westphal (1920–2002) byl německo-švýcarský herec, rozhlasový vypravěč, recitátor a režisér, jeden z nejznámějších vypravěčů audioknih v němčině, jenž byl někdy nazýván „králem recitátorů“ (König der Vorleser).

režisérů v čele s Wimem Wendersem od *Hitlerovy kariéry* převážně distancovala, a to kromě způsobu voice-over komentáře také z důvodu nekritického recyklování demagogických záběrů nacistické propagandy.

Konkurentem v hlasové dominanci vypravěče je v *Hitlerově kariéře* pouze jiný výrazný hlas – hlavní postavy filmu Adolfa Hitlera, který v něm promluví na záběrech z téměř 30 projevů a proslovů při různých příležitostech převážně politického charakteru, nejčastěji v záběrech se synchronizovaným zvukem, několikrát ale i *akusmatically* či v asynchronním spojení zvuku a obrazu.<sup>183</sup> Vzhledem ke chronologickému pojetí vyprávění se Hitler obrazově i zvukově vyskytuje především v první polovině filmu, kde je na něj upřena hlavní pozornost, neboť během válečných let již tak často veřejně nevystupoval a audiovizuálních záznamů s ním existuje méně.<sup>184</sup> Důvodem pro zařazení tolika projevů byl autorský záměr analyzovat a pochopit Hitlerovy rétorické schopnosti a umění zaujmout slovem a přednesem. Hned na začátku filmu se proto nachází stříhová sekvence zabývající se jeho rétorickou obratností, v níž je zařazena větší část inauguračního projevu *Prohlášení k národu* ve Sportpaláci v roce 1933, jeho prvního ve funkci říšského kancléře. Tento filmový záznam bývá pro svůj historický význam, technickou kvalitu nahrávky a zachovalost hojně recyklován v kompilačních filmech o nacismu či druhé světové válce, se zvukem i bez něj, v *Hitlerově kariéře* ale dostal neobvykle velký prostor a je do filmu zařazen včetně začátku, kdy si řečník nejprve pouze gestikulací a postojem těla sjednává v publiku klid a respekt. V tomto exponovaném místě filmu je na Hitlera nejprve upřena veškerá pozornost obrazově i zvukově, poté však voice-over vypravěč do jeho projevu částečně vstupuje a popisuje způsob, jakým Hitler nonverbálně působil na své obecenstvo a do jakých extatických stavů se byl při svých vystoupeních schopen dostat. Není tedy úplně pravdou, jak píše Bentele,<sup>185</sup> že by voice-over vypravěč nechal Hitlera jen mluvit, přesto se z jeho strany jedná spíše o fascinovaný popis Hitlerova vystupování, než že by v komentáři došlo ke skutečné psychologické analýze. Ostatní Hitlerovy proslovy voice-over vypravěč jen minimálně přerušuje, doplňuje nebo kriticky vyhodnocuje, zařazením tolika projevů proto film zůstává spíše v kontextu zpravodajské estetiky.

V *Hitlerově kariéře* jsou utvořeny dvě základní zvukové opozice – na jedné straně hlas vypravěče ve vztahu k hlasu Hitlera a na druhé straně Hitlerův hlas v kontrastu ke zvukové

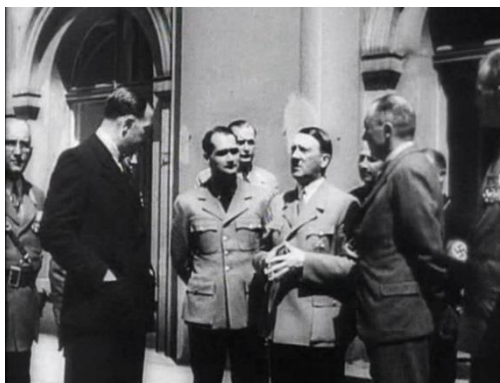
---

<sup>183</sup> Ve srovnání s jiným úspěšným kompilačním filmem *Třetí říše v barvě* (1998), kde naopak Hitlerův hlučný a často útočný projev nezazní téměř vůbec, lze v tomto ohledu zaznamenat určitý posun.

<sup>184</sup> Jak uvádí sám Fest v komentáři filmu, po bitvě u Stalingradu udělal Hitler již jen tři větší proslovy.

<sup>185</sup> [BENTELE 1994: 9]

expresi německého lidu v podobě skandování, pokřiků a jiných zvukových projevů. Spojitost mezi vůdcem a jeho podporovateli, většinou velkými davy lidí, je nejčastěji utvářena pomocí stříhu záběru a protizáběru a je posilována prostřednictvím zvuku, střídáním Hitlerova mnohdy exaltovaného dramatického proslovu s až extatickým jásotem lidské masy, ve variaci s využitím zvukového můstku. V drtivé většině jsou ve filmu použity oficiální filmové záznamy pořízené pro účely propagandy – zvukové nahrávky zachycující Hitlerův hlas v soukromí či mimo oficiální akce téměř neexistují,<sup>186</sup> proto si autoři v jednom konkrétním archivním záběru v *Hitlerově kariéře* pomohli zřejmou imitací (dabingem); vzhledem k procesu *synkreze* a krátké stopáži záběru spíše hůře postihnutelnou (obr. 5). Zde se nabízí paralela s filmem *Swastika*, v němž se autoři nezdráhali Hitlera i další postavy v němých záběrech se záměrem věrnosti nechat namluvit herci, aniž na to předem upozornili.



Obr. 5: Němý archivní záběr s imitací Hitlerova mluveného projevu.

Pro úplnost je třeba dodat, že kromě zmiňovaných dvou hlasů lze ve zvukové kompozici v menší míře zaslechnout několik dalších historických postav v autentických projevech – tehdejšího německého prezidenta (v letech 1925–1934) Paula von Hindenburga, Hermanna Göringa (na záběrech z vánoční události rozdávání dárků dětem), Heinricha Himmlera (při skládání přísahy SS) a Benita Mussoliniho (řečnického německy a napodobujícího Hitlerovu rétoriku).<sup>187</sup> Hned v první scéně filmu, v níž sledujeme Hitlera v kabrioletu slavnostně projíždějícího městem a obklopeného davy lidí, zazní po uprázdnění všech zvukových prostředků *akusmaticky* hlas Josepha Goebbelse, pochvalně hovořícího o vůdcových kvalitách. Goebbels se, jako Hitlerův ministr propagandy, vizuálně i aurálně v *Hitlerově*

<sup>186</sup> Výjimkou je tajně natočená nahrávka z Finska (1942), viz kapitolu o filmu *Swastika* zde v práci.

<sup>187</sup> A v několika krátkých momentech zazní ještě hlasy herce Otto Gebühra v úryvku z filmu *Velký král* (*Der grosse König*, 1942, r. Veit Harlan), ženské hlasy v propagandistickém filmu o výchově dívek na venkově, mužské hlasy soudců a odsouzených v zaznamenaném procesu s atentáčníky na Hitlera, či výkřiky anonymních německých obyvatel.

*kariéře* vyskytuje podstatně méně, za to z obou promluví ve filmu jako první a také jako poslední prostřednictvím svého velkého projevu v berlínském Sportpaláci při vyhlásování totální války.<sup>188</sup>

## II. Hudba

Významnou součástí zvukové kompozice *Hitlerovy kariéry* jsou také hudební prvky, které lze v rámci filmu rozlišit na hudbu původní, převzatou z archivních záběrů, a hudební čísla nová, komponovaná speciálně pro film skladatelem Hansem Poseggou. V některých případech však Posegga imituje hudební žánry typické pro sledované období – „wagneriánskou hudbu“ nebo kompozice podobné vojenské pochodové hudbě s pravidelným rytmem, nástrojově kombinující bubínky a píšťaly, jež do určité míry suplují hudbu, kterou by němé archivní záběry mohly s pravděpodobností obsahovat, pokud by byly ozvučené; při určování původu hudebních prvků je proto potřeba jisté opatrnosti. Hudba často variuje tempo, melodie a nástrojové obsazení a střídavě přechází ze zadního do předního zvukového plánu a naopak v závislosti na voice-over komentáři. Hudební podkresy se často jeví být motivovány tím, co a jakou intonací sděluje v danou chvíli voice-over vypravěč, a to spíše než tím, co se v ten okamžik odehrává v obraze; přestože obraz většinou ilustruje řečené. V mnoha sekvencích *Hitlerovy kariéry* jsou za sebou nastříhány spíše neurčitě související záběry, které kontextově propojuje mluvený komentář a případně hudba, jejíž *přidaná hodnota* tkví zejména v podpoření nálad a emocí předávaných vyprávěním. V poměru zvukových prostředků se hudba podřizuje mluvené řeči, přesunuje se do zadního zvukového plánu, ztišuje či zcela mizí tak, aby voice-over vypravěče nebo Hitlera nepřehlušovala, jen vhodně doplňovala a podporovala. Stává se k nim soucitná a místo, aby záběry distancovala od jejich síly/působivosti, vytváří mnohdy neúmyslné emoce. Řečeno s Chionem má Poseggova hudba především *empatický efekt* a je v souladu s emocionálním nábojem v archivních záběrech – dramatickým, tragickým, melancholickým – a to ve spolupráci s voice-over komentářem.

Jakým způsobem hudba podporuje vyznění voice-over komentáře, lze demonstrovat na segmentu v první polovině filmu, který pojednává o formativních letech Adolfa Hitlera strávených ve Vídni. Nalézá se zde stříhová sekvence o vídeňských Židech, která je sestavena především z fotografií, a přesně v momentě, kdy vypravěč vysloví slovo „Židé“, přidá se ve

---

<sup>188</sup> Goebbelsův projev v berlínském Sportpaláci, kdy 18. února 1943 hovořil k pečlivě vybranému publiku a volal po totální válce, je nechvalně považován za jeho nejznámější proslov. Sportovní palác bylo oblíbené místo stranických mítinků nacistů.

zvukové kompozici chmurný hudební úryvek naznačující něco nekalého (obr. 6). Hudební prvek *přidanou hodnotou* působí na obraz a fotografiím dodává nový rozměr o emoce a nálady, které samy o sobě neobsahují, ale souvisejí s Hitlerovou perspektivou, čímž jsou v podstatě replikovány manipulační techniky používané samotnou nacistickou propagandou. Tuto pasáž identifikovali i další autoři, např. Petra Bentele o ní píše: „V tomto místě hlas ve spojení s hudbou vyvolává efekt strachu, jako by se popisovala téměř hororová scéna. Zůstává nejasné, že se jedná o Hitlerovu antisemitskou perspektivu, a ne o objektivní reprezentaci.“<sup>189</sup> Podobný pochmurný hudební podkres naznačující určitou „nedůvěřivost“ či „podezřívavost“ je aplikován také na dalších místech filmu, např. když se hovoří o levicových živlech (obr. 7), když je Hitler odsouzen k vězení (obr. 8), v záběrech hořícího Reichstagu nebo v záběrech nezaměstnaných a chudých v době velké hospodářské krize. V těchto případech hudba v součinnosti s voice-over komentářem naznačuje perspektivu nacistů či přímo Hitlera.



Obr. 6–8: Temná hudba signalizující pohled Adolfa Hitlera: Židé ve Vídni, levicové živly, Hitler ve vězení.

Kromě vytváření emocí a nálad hudba napomáhá vyjádření kontrastních prvků v rámci narace *Hitlerovy kariéry*, např. ve stříhové sekvenci o politickém soupeření v Německu ve 20. a 30. letech je protiklad mezi nacisty a komunisty naznačen nejen rychlým střídáním záběrů z veřejných akcí obou uskupení, ale také písněmi a hymnami pro tato hnutí typickými. Podobně je obrazový kontrast hudebně podpořen v části filmu zabývající se romantickým idealismem hitlerovského Německa, kde se prolínají dvě obrazové a zvukové linie – příslušníci SS a vojáci s doprovodnou vojenskou dechovou hudbou a záběry německých obyvatel podkreslené idylickou venkovskou muzikou. Kontrast je ve filmu vytvořen také pomocí změny dynamiky a tempa hudby ve chvíli, kdy v naraci filmu umírá prezident Hindenburg a záběry jeho pohřbu provází táhlá smutná skladba, zatímco v následujícím záběru již obraz slavnostně se tvářícího Hitlera doprovází rytmické perkusivní hudební číslo,

<sup>189</sup> [BENTELE 1994: 10–11]



keré symbolizuje nastupující energii a mládí. Posledním případem kontrastu zvukových prvků je stříhová sekvence o folklóru a způsobech zábavy lidí v Třetí říši, v níž se regionální lidová hudba kombinuje s okamžiky filmového ticha doprovázejícího fotografie veřejně známých Židů, kteří byli nuceni z Německa odejít (Albert Einstein, Thomas Mann, Max Reinhardt ad.).<sup>190</sup>

Hans Posegga inklinuje rovněž k modernější hudbě – v některých sekvencích zní rytmika vojenských bubnů a perkusí v kombinaci s trubkou a basovým syntezátorem, a hudba tak připomíná spíše jazzový styl. Moderním a ozvláštňujícím prvkem je použití analogových syntezátorů, syntezátorových smyček a efektů, které svým kategorickým zařazením oscilují na pomezí hudebních a ruchových prostředků. Jedná se o klávesový nástroj, s jehož pomocí jsou ve filmu imitovány hudební nástroje či dokonce objekty, např. když zvuk syntezátoru napodobuje hukot leteckého motoru v archivním záběru, v němž jsou za letu nasnímány trosky německého města zničeného bombardováním. Futuristicky působící elektronický zvukový efekt v opozici ke starému černobílému obrazu tvoří neobvyklou kombinaci textur a ve vztahu k obrazu je polyfunkční – syntezátor např. sensoricky dubluje pohyb kamery a změnu hloubky ostrosti (nebo je to zoom?) na Hitlerově portrétu z mládí, nebo v zadním plánu podkresluje celou stříhovou sekvenci o Židech.

Běžným hudebním prvkem filmu jsou rytmické zvuky tzv. tamborů a různých perkusivních nástrojů, nejčastěji ve spojení s archivními záběry tematizujícími vojenský řád a organizovanost spolků, a hudební kompozice obsahuje také převzaté dobové skladby a písně, jež jsou proto toto období a kompilační filmy o Třetí říši typickými hudebními prvky, jako je hymna SS *Horst Wessel Lied*, kterou zpívají vojáci po projevu Ernsta Rohma, či optimisticky laděná hudba z týdeníku *Deutsche Wochenschau*. Jako prvoplánové a zavádějící pro vyznění stříhové sekvence bylo Wimem Wendersem hodnoceno použití hudebního prvku dětské melodie či říkanky zahrané na xylofon k archivním záběrům budov v koncentračních táborech.<sup>191</sup> Jednou z nejčastějších úloh hudby v kompilačních filmech je propojení více či méně sourodých archivních záběrů prostřednictvím zvukového můstku, v *Hitlerově kariéře* je hudba tímto způsobem kreativně uplatněna např. v sekvenci záběrů z vojenské přehlídky s pochodovou hudbou, která v následujícím jiném záběru na vojáky zní již ztlumená a jakoby z povzdálí – dva odlišné záběry jsou prostřednictvím falešné diegetické hudby propojeny a

---

<sup>190</sup> Jmenován je také Ernst Lubitsch, který však do USA odešel již v roce 1922 a z jiných důvodů než byl vzestup nacismu. Toto směřování faktů kritizuje např. Wenders. [WENDERS 1977]

<sup>191</sup> Tamtéž.

její zvuková úprava vytváří dojem, že oba záběry pocházejí ze stejného místa a času, přestože tomu tak pravděpodobně nebylo (obr. 9–10).



Obr. 9–10: Kreativní propojení dvou archivních záběrů hudebním prvkem.

V *Hitlerově kariéře* jsou zakomponovány také barevné záběry natočené (převážně) Evou Braunovou na Obersalzbergu, z nichž je sestříhána jedna sekvence filmu,<sup>192</sup> která obsahuje i záběr na Adolfa Hitlera naznačujícího na terase taneční kreaci, jenž je opakovaně přetočen a pouštěn, jakoby Hitlera tančil v rytmu hudby, což má za následek výjimečný komický efekt, na který je *Hitlerova kariéra* narozdíl od *Obyčejného fašismu* jinak velmi skoupá.<sup>193</sup> Když vypravěč představuje v záběrech přítomné Ribbentropa, Goebbelse a Speera, doplňuje obraz melodramatická hudba korelující s idylickou chvílí nezávazné konverzace, avšak kdykoliv se v záběrech objeví sám Hitler, přidávají se ve zvukové kompozici asynchronní tupé údery do bubínku, po zbytek filmu opakující se zvukový motiv objevující se ve spojení s jeho postavou Adolfa Hitlera.

### III. Ruchové prostředky

Zvuková kompozice *Hitlerovy kariéry* je poměrně bohatá také na postsynchronní zvukové prostředky, které archivní záběry obohacují o několik druhů *přidané hodnoty*, zejména smyslovou a expresivní, zčásti také sémantickou. Jsou to především různé *prvky auditivní roviny*, které jsou typicky přidávány k němým archivním záběrům v kompilačních filmech, pokud tyto filmy s ruchovými prostředky nápadněji pracují (např. v *Obyčejném fašismu* byly

<sup>192</sup> Ve srovnání s jinými kompilačními filmy o Třetí říši, např. *Swastikou*, která vznikla o tři roky dříve, je obrazová kvalita těchto záběrů v *Hitlerově kariéře* výrazně nižší a postavy mají nepřírozeně modré tváře.

<sup>193</sup> Druhým momentem filmu s naznačením vtípu je voice-over komentář ve spojení se záběrem na Hitlera ve voze obklopeného davem lidí, který odmítne podepsat fotografii své obdivovatelce.

postsynchronní ruchy použity jen výjimečně). *Prvky auditivní roviny* lze zaznamenat již v začátku filmu, kde je záběr na Hitlera kráčejícího po boku Mussoliniho po chodníku obohacen o přidané zvuky kroků (čili klepajících bot), které v záběru vyniknou v momentě, kdy domluví voice-over vypravěč. Také ve stříhové sekvenci o vídeňské kapitole Hitlerova života, která se skládá z různých záběrů městských ulic, jsou obrazy ve snaze o zvýšení realistického efektu obohaceny o zvuky lidských kroků, zvonění koňských podkov či vrzání projíždějících povozů.<sup>194</sup> Běžným zvukovým elementem jsou postsynchronní zvuky dopravních prostředků v těch archivních záběrech, v nichž se obrazově i vyskytují – *akusmatické* ruchy, které by vyjadřovaly *offscreen* dění v záběrech v *Hitlerově kariéře* prakticky používány nejsou (srovnej s kompilačním filmem *Blokáda*). Zdaleka ne všechny archivní záběry obsahují postsynchronní nebo jiné ruchy, výrazněji jsou v tomto ohledu zpracovány jen některé konkrétní stříhové sekvence, např. o působení paramilitárních skupin v Německu po první světové válce (zvuky kroků, automobilových klaksonů a motorů, výstřelů a vybuchujících náloží, hlučícího davu) a barevná sekvence složená z původem němých záběrů z Obersalzbergu, do nichž je přidáno množství postsynchronů, zejména klepotu bot, zavírání dveří od auta atp., aby sensoricky dublovaly již vizualizovanou akci.<sup>195</sup> Postsynchronní ruchy jsou slyšitelné především v těch záběrech, kde jsou ostatní zvukové prostředky utlumeny, avšak není to podmínkou a v některých záběrech znějí všechny současně.

Ve zvukové kompozici filmu lze příležitostně zaslechnout také *teritoriální zvuky*, které slouží pro lepší identifikaci konkrétního prostoru, např. v nepříliš využívaných (v kompilačních filmech o Třetí říši) záběrech natočených v lese Compiègne v roce 1940, kam Hitler pozval francouzskou delegaci, aby v originálním vagónu z první světové války podepsala Francie s Německem postupnou dohodu o odzbrojení, jsou přidány postsynchronní zvuky švitořícího ptactva. *Ruchovými prvky a teritoriálními zvuky* jsou opatřeny také některé záběry z jinak němého filmu *Hitler über Deutschland* (1932) v pasáži o Hitlerově politických kampaních. Ruchy mají v *Hitlerově kariéře* různé funkce, nikdy však nevytváří kontrastní nebo protikladný vztah s obrazem ani ironický či humorný efekt při výrazné synchronizaci, vždy naplňují především požadavek na realistické až hyperrealistické ztvárnění. Důležitou *sémantickou funkci* mají ruchy v sekvenci věnované uctění památky obětí nepovedeného

---

<sup>194</sup> Ve verzi *Hitlerovy kariéry* určené pro televizní vysílání (1981) jsou tyto ruchové prostředky zcela odňaty a na dalších místech filmu potlačeny.

<sup>195</sup> Ruchové prostředky však v záběrech z Obersalzbergu nejsou tak výrazné jako ve filmech *Swastika* nebo *Hitlerova hitparáda*.

pokusu o puč v roce 1923, které nacisté opakovaně pořádali pompézními akcemi. Když snímek pojednává o chrámové scéně na Königplatzu v Mnichově v kontextu oslavy fašistického režimu pro tzv. „hrdiny 9. listopadu 1923“ a vypravěč hovoří o Hitlerově „vypočítavé osamělosti“, je zde zařazen archivní záběr, v němž Hitler sám v gumových holínkách kráčí po schodech do monumentální hrobky. (obr. 11–12) Kamera jej snímá z velké dálky, avšak zvukově je celá situace vyjádřena detailem – slyšet jsou jeho pomalé kroky s charakteristickou interiérovou ozvěnou – záměrem je vtáhnout diváka blíže k akci v archivních záběrech a zvukově vyjádřit Hitlerovu intimitu v danou chvíli. I ruchová složka v tomto místě tedy přispívá k zesílení propagandistického efektu převzatých záběrů – Hitlerovo „vypočítavě osamělé“ vzpomínání a vyjádření úcty padlým soukmenovcům je výrazně umocněno postsynchronními ruchovými prostředky.



Obr. 11–12: Hitler vchází do hrobky a k obrazu jsou přidány detailní postsynchronní ruchy jeho chůze po mramorovém povrchu.

Výjimečně se ve zvukové kompozici nacházejí výrazné *zvukové indexy materiality*, tedy zvuky s detailními parametry vyjadřujícími materiální podmínky zvukového zdroje nebo odkazujícími k procesu produkce zvuku. Například k němému záběru na skupinku mužů (pravděpodobně) hloubících díru do země je přidán nadnesený skřípavý postsynchronní ruch otáčejícího se nástroje vyčnívající svou hlasitostí, zatímco obrazová paralela s následujícím záběrem vojáků točících se na kolotoči zvukově zopakována není a záběr zůstal němý (obr. 13–14). Materialitu evokuje také syntezátorový zvuk, který imituje elektrický proud při záběrech mříží a drátů v koncentračních táborech a jenž následně doprovází i obrazy mrtvých lidských těl, které jsou v *Hitlerově kariéře* vzácné. Vzácné je v ní také filmové ticho, které ve zvukové kompozici není takřka vůbec používáno – v podstatě neustále zní buď mluvená řeč nebo hudba či oba zvukové prostředky současně, jen mimořádně převažují v sekvencích ruchy nebo filmové ticho – ve srovnání s *Obyčejným fašismem* je *Hitlerova kariéra* mnohem

„hlučnějším“ kompilačním filmem. Uprázdňení zvukového toku nastává pouze při sérii fotografií mladého Hitlera z období 1. světové války, při níž jemné praskání starého filmu navozuje pocit intimity. Filmové ticho nastane také při zastaveném archivním záběru Hitlera sedícího v křesle, než je vyměněno zastřenými dětskými výkřiky, které symbolicky „probouzejí“ Hitlera z letargie. (obr. 15)



Obr. 13–14 (nahore) a 15 (dole): Nahore – Obrazová paralela není následována paralelou zvukovou. Dole – Nápadité použití efektu ozvěny k vyjádření Hitlerových myšlenek.

## Shrnutí

*Hitlerova kariéra* znamenala v linii kompilačních filmů o Třetí říši proměnu filmové reprezentace odkazu národního socialismu a osobnosti a role Adolfa Hitlera, který začal být nahlížen komplexnějším způsobem než primárně pouze jako démonická postava dějin, což je jedním z důvodů, proč snímek třicet let od ukončení druhé světové války vyvolal mezi Němci společenskou diskuzi o filmové prezentaci a nahlížení na nedávnou historii. Taková debata by pravděpodobně přišla o několik let dříve prostřednictvím britského kompilačního filmu *Swastika* (1974), který se rovněž pokouší odhalit psychologické motivy v pozadí vzestupu nacismu, ale po své nepovedené premiéře a způsobené kontroverzi nebyl v Německu vůbec

uveden do distribuce. *Swastika* přitom neobsahuje voice-over komentář, který by uváděl archivní záběry do kontextu, a to je paradoxně jedním z důvodů jejího „neúspěchu“ ve srovnání s *Hitlerovou kariérou*, která náleží spíše do tradice klasických výkladových kompilací, v nichž dominuje zvukový prostředek mluvené řeči, v tomto případě kombinace voice-over komentáře a hlasových projevů Adolfa Hitlera. Oproti nepředstíranému subjektivnímu přístupu voice-overu k archivním záběrům v *Obyčejném fašismu* je vztah mezi tímto zvukovým prostředkem a obrazem v *Hitlerově kariéře* mnohem více rozpojený a úlohou převzatých archivních záběrů je spíše doplňovat a podporovat obrazově teze a informace sdělované vypravěčem, převažuje v ní tedy **ilustrativní přístup**. V obou filmech hlasy vypravěčů mění perspektivu a simulují pohled Adolfa Hitlera, ale zatímco první jmenovaný tak činí ironicky a s humorem, v *Hitlerově kariéře* se to děje nepřiznaně, v čemž může tkvít nebezpečí pro recepci filmu – přestože autoři filmu představují komentář jako objektivní, snímek zaznamenal silně kritickou odezvu.<sup>196</sup>

Postsynchronní ruchové prostředky v archivních záběrech jsou v *Hitlerově kariéře* v porovnání s *Obyčejným fašismem* mnohem propracovanější, některé záběry jsou obohaceny o prvky auditivní roviny, bodové ruchy i zvukové atmosféry, v renderování realistických efektů prostřednictvím ruchů v záběrech se tak snímek mnohem více přibližuje zvukovému stylu ve *Swastice* či *Blokádě*. V celku filmu však použití postsynchronních ruchů působí poněkud nejednotně a roztržitě, neboť jsou zvukově podřízeny mluvenému komentáři a hudbě. Také hudební prvky v *Hitlerově kariéře* působí spíše nesourodě, liší se svým původem, proveniencí, žánrem, nástrojovým obsazením a v některých případech jako by ani nekorespondovaly se stříhovým rytmem nebo děním v obraze. Obecně jsou funkce hudby v tomto filmu v zásadě konvenční, hudební čísla především podkreslují vyznění voice-over komentáře a navíc vyplňují archivní záběry emocemi a afekty, které původně vůbec neobsahovaly, čímž přispívají k jejich sémantickému zkreslení. V použití hudby předjímá *Hitlerova kariéra* styl televizních kompilačních filmů a sérií typu *Třetí říše v barvě*, jejichž rozkvět nastal v 90. letech.

---

<sup>196</sup> Ve snaze vyvarovat se dalšímu kriticismu byla *Hitlerova kariéra* v roce 1987 uvedena v televizi těmito slovy: „Když byl tento snímek uveden v roce 1977, vyvolalo to hodně kontroverze. Nesnaží se o vykreslení dějin Třetí říše. Místo toho se zabývá vztahem Adolfa Hitlera a německých obyvatel: okolnostmi, které ho formovaly a umožnily jeho vzestup k moci, a následujícím obdobím až ke katastrofickému konci. Hrůzné zločiny režimu způsobily, že se celá generace této zkušenosti zřekla: nikdo se neradoval, nikdo nevěděl, nikdo se neúčastnil. Jak ale Hitler našel odhodlání spáchat tak bezprecedentní zločiny, ne-li z pocitu souhlasu se svým lidem? Komu slouží popírání toho, že s ním většina Německa souhlasila? Poznali se v něm? Byli s ním dlouhou dobu šťastni? Tento film ukáže, jakými prostředky a pro jaký účel bylo toto osudové štěstí vytvořeno. Kolik iluze obsahovalo. Cena, kterou požadovalo, je dobře známa.“ (překlad J. S.) [KAES 1992: 214]

## 6. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU *TŘETÍ ŘÍŠE V BARVĚ* (1998)

Předmětem třetí audiovizuální analýzy je historický dokumentární film *Třetí říše v barvě* (Das Dritte Reich – in Farbe, 1998), který režíroval Michael Kloft. Jedná se o jeden z prvních kompilačních filmů na téma nacismu a druhé světové války, který je sestaven výhradně z archivních záběrů v barvě – kromě již dříve nalezených barevných filmů (např. filmy Evy Braunové a Alberta Speera<sup>197</sup>) Kloft vypátral a do svého filmu zařadil nově objevené a veřejnosti dosud neznámé záběry natočené zejména amatérskými filmaři či přímo vojáky Wehrmachtu, které se dochovaly ve sbírkách soukromých sběratelů či v archivech, a také barevné filmy oficiální říšské propagandy a záběry natočené americkými nebo britskými amatéry i profesionálními režiséry, které zvukově stmeluje a narativizuje voice-over komentář a hudba. Snímek vznikl v produkci německé Spiegel TV,<sup>198</sup> byl však současně připravován také pro mediální trh ve Velké Británii a v lokalizovaných zvukových verzích distribuován do dalších zemí (např. Francie, Itálie, USA, České republiky) pro televizní vysílání a DVD, lze tedy předpokládat, že *Třetí říše v barvě* v průběhu let zhlédlo velké množství diváků. I z toho důvodu byl jako úspěšný reprezentant televizní tvorby kompilačních historických filmů zvolen pro audiovizuální analýzu, prostřednictvím které zjišťuji, jak jsou v tomto relativně fragmentárním filmu rozloženy zvukové prostředky a jaká je jejich *přidaná hodnota* vůči obrazu, se zvláštním zřetelem k hudbě.

### Rozvoj televizních kompilačních filmů o hitlerovském Německu

Po *Hitlerově kariéře* (1977) vznikalo v první pol. 80. let kompilačních dokumentárních filmů o nacismu a Hitlerovi méně než v předchozím období (v Německu, ale i v jiných zemích). Podle Kerstin Stutterheim je to do velké míry proto, že se dostupnost archivního materiálu pro kompilaci relativně ztížila s tím, jak se z něj stal drahý artikl, který výrobu kompilačního filmu značně prodražoval.<sup>199</sup> Zejména nezávislí tvůrci a producenti měli ztíženou pozici

---

<sup>197</sup> Viz kapitulu o filmu *Swastika* (1974) zde v práci, kde popisují genezi snímku a osud těchto záběrů.

<sup>198</sup> Televizní produkční společnost německého týdeníku *Der Spiegel* (založená v roce 1990), která vytváří tematické televizní pořady pro různé veřejné i soukromé televizní stanice a zároveň provozuje své vlastní dva kanály a internetový videoportál.

<sup>199</sup> STUTTERHEIM, Kerstin. Hitler Nonfictional: On Didacticism and Exploitation in Recent Documentary Films. In: MACHTANS, Karolin, RUEHL, Martin (eds.). *Hitler – Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945 – The Holocaust and its Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 2012, s. 193–210. ISBN 978-1349311101.

oproti velkým televizním hráčům, jako např. německá veřejnoprávní společnost ZDF, která se postupně stala jedním z ústředních hráčů na poli výroby historických televizních dokumentů.<sup>200</sup> Tematika národního socialismu se stala dominantní ve filmech a sériích produkovaných Guido Knoppem,<sup>201</sup> který se na ZDF stal vedoucím editorského týmu *Zeitgeschichte* (současné historie) a pod jehož vedením byly natáčeny historické dokumenty již na konci 80. let, ale populární a úspěšné se staly především jeho dokumentární cykly vznikající od druhé pol. 90. let, z nichž mnoho bylo převzato a nadabováno také pro české televizní publikum.<sup>202</sup> Jeho historické pořady bývají označovány lehce pejorativním termínem *histotainment*,<sup>203</sup> jelikož informují o historii pro širší divácké masy a přitom ji dramaturgizují, relativizují, nepřesně vykládají či přímo přepisují. Knoppův styl lze charakterizovat jako dokumentární film výkladového modu, který kombinuje voice-over komentář a hudbu s archivními záběry a vyprávěním svědků dané historické doby se záměrem zdůraznit celkové melodramatické vyznění filmu. Stutterheim poznamenává, že „v některých ohledech struktura filmu připomíná klasický hollywoodský film, jelikož jsou události popisovány teleologicky, jako postupující směrem k předělům, a historii sledují s výrazným dramaturgickým záměrem.“<sup>204</sup> Tento formát historických dokumentů, produkovaný i jinými, převážil v televizi na mnoho let, stal se diváky vyhledávaným a oblíbeným a bezpochyby ovlivnil to, jak je lidmi vnímána historie období národního socialismu. Na druhé straně se televizní trh současně tímto typem dokumentů přesýtil a vyvolal i jistou averzi k opakovanému recyklování stále stejných témat a archivních záběrů.

Knoppovy dokumenty většinou nejsou „čisté“ kompilační filmy, zcela sestavené jen z archivního materiálu, jež jsou předmětem této práce. Tím je však film *Třetí říše v barvě*, sestříhaný výhradně z barevných archivních záběrů, jehož režisérem je jiný významný

---

<sup>200</sup> Na začátku 90. let ale vznikaly také méně konvenční kompilační dokumenty jako např. švédský snímek *Unergångens arkitektur* (The Architecture of Doom, 1989) režiséra Petera Cohena, zabývající se nacistickou estetikou, architekturou, designem a také eugenikou, či v Německu film *Kinder, Kader, Kommandeure* (Strictly Propaganda, 1992, r. Wolfgang Kissel) kompilující archivní záběry z předchozích 40 let NDR, který byl vyroben v produkci Caye Wesnigka (producenta filmu *Hitlerova hitparáda*).

<sup>201</sup> Guido Knopp (\* 1948) je německý novinář, historik, publicista a televizní producent historických dokumentárních filmů převážně o Třetí říši a národním socialismu. Jeho způsob prezentace historie bývá na jedné straně kritizován za přílišné zjednodušování historického kontextu, jeho obhájcí na druhé straně zdůrazňují, že cílovým publikem jsou lidé bez podrobných historických znalostí.

<sup>202</sup> Např. *Hitler – Bilancování* (Hitler – eine Bilanz, 1995), *Hitlerovi muži* (Hitlers Helfer, 1996–1998), *Hitlerovy ženy* (Hitlers Frauen, 2001) nebo *Hitlerovi válečníci* (Hitlers Krieger, 1998).

<sup>203</sup> Histotainment (history entertainment) je termín označující mísení historických informací se zábavou a byl zvolen analogicky k pojmu infotainment. Jde o způsob historické didaktiky, který je vedle jiných druhů umění (komiksy, počítačové hry) typický pro televizní historické pořady, jaké produkuje Guido Knopp a jiní.

<sup>204</sup> [STUTTERHEIM 2012: 199]



německý filmový producent Michael Kloft,<sup>205</sup> který se rovněž dlouhodobě věnuje produkci historických dokumentárních filmů (nejen) o Třetí říši a druhé světové válce. Kloft patří k prvním režisérům, kteří v dokumentárním filmu představili druhou světovou válku v barvě, když v roce 1995 při příležitosti 50. výročí od jejího konce zkomponoval pro Spiegel TV snímek *Welche Farbe hat der Krieg* (Jakou barvu má válka), v němž poprvé použil barevné fotografie a filmy z USA a který byl nominován na Cenu Adolfa Grimma udělovanou v Německu hodnotným televizním pořadům. Vzhledem k úspěchu bylo ve Spiegel TV rozhodnuto využít sesbíraný materiál pro další produkce – barevné záběry z vylodění v Normandii byly použity ve filmu *Hollywood und der Krieg – Wie Starregisseur John Ford den D-Day drehte* (1996)<sup>206</sup> a spolu s nově objevenými, nalezenými a doposud nepublikovanými filmy byly převzaty do filmu *Třetí říše v barvě*, který se stal prvním úspěšným a široce distribuovaným televizním dokumentem založeným na kompilaci výhradně barevných záběrů z druhé světové války.<sup>207</sup> Výzkum a rešerše Klofta zavedly do filmových archivů v několika zemích, především v Německu, Velké Británii, USA a Rusku, kde se setkal také se soukromými sběrateli, díky nimž získal přístup k veřejně dosud neznámým amatérským záběrům, které mu umožnily podat nové vizuální svědectví o relativně nedávné minulosti a až znepokojivé normalitě nacistického režimu. Divácký zájem o archivní záběry v „přírodních“ barvách po filmu *Třetí říše v barvě* značně vzrostl a sám Kloft režíroval či produkoval ještě mnoho dalších historických dokumentů a sérií.

---

<sup>205</sup> Michael Kloft (\* 1961 v Bonnu) vystudoval v letech 1983–89 politologii a ve své práci kombinuje tři obory – vědecký zájem v oblasti současné historie, výzkum filmových archivů a produkci historických dokumentárních filmů. Jako externista pracoval pro produkční firmu Chronos-Film v Berlíně a v roce 1992 jako asistent režiséra Heinricha Breloera na biografickém dramatu *Wehner – Die unerzählte Geschichte*. Od roku 1995 pracuje pro Spiegel TV, kde se v roce 2000 stal vedoucím historického oddělení. Od roku 2009 je programovým ředitelem televizního kanálu Spiegel Geschichte a v současnosti také výkonným ředitelem ve Spiegel TV Geschichte GmBh & Co. Za film *Hitlers Fehler: Die Schweizer Banken und das Nazi-Gold* (1998) získal bronzovou medaili na filmovém festivalu v New Yorku, jím produkovaný snímek *Goebbelsův pokus* (Das Goebbels-Experiment, 2005, r. Lutz Hachmeister) byl v roce 2005 promítán na Berlinale. Jeho dvoudílný dokument *Als der Krieg nach Deutschland kam – Tagebuch 1945* (When the War Came to Germany, 2005) byl ve stejném roce nominován na Německou televizní cenu.

<sup>206</sup> V něm jsou použity barevné válečné reportáže natočené hollywoodskými režiséry Johnem Fordem, Williamem Wylerem a Georgem Stevensem.

<sup>207</sup> Až po něm vznikly další pořady, např. *The Second World War in Colour* (1999, Velká Británie, r. Polly Bide) nebo *WW II: The Lost Color Archives* (2000, USA, History Channel).

## Původ audiovizuálního materiálu a produkční kontext

Barevný filmový materiál, který Michael Kloft pro *Třetí říši v barvě* nastřádal z veřejných archivů a soukromých sbírek, majoritně tvoří amatérské záběry natočené na 16ti nebo 8mm film, který většinou neumožňoval zachycovat zvuk. Barevný film byl ve 30. letech vyvíjen např. v USA (Kodachrome, Technicolor) nebo Velké Británii (Dufaycolor), v Německu na tom měla zásluhu firma Agfa se sídlem ve Wolfenu, která první experimentální film zobrazující barvy uvedla v roce 1932 a o čtyři roky později vyvinula nový subtraktivní proces Agfacolor-Neu ve formě 16mm reverzního filmu pro amatérské natáčení a fotografování. Ten byl určen pro domácí natáčení a krátké dokumentární filmy, ale v roce 1939 byl adaptován pro negativní film a distribuční kopie a přičiněním Josepha Goebbelse se začal používat také v německém filmovém průmyslu.<sup>208</sup> Podle Dirka Alta obecně platí, že větší množství všech barevných záběrů německého původu, které jsou opakovaně recyklovány v televizních kompilačních filmech a sériích, jsou právě amatérské záběry, které „byly natočeny pro soukromé účely a nebyly nikdy zamýšleny pro veřejné promítání. Oficiální barevný film však v omezené míře také existuje...“<sup>209</sup> Ve *Třetí říši v barvě* je zakomponováno několik úryvků z oficiálních filmů nacistické propagandy a jsou to téměř jediné filmy, které obsahují původní zvukovou stopu, jež je do filmu převzata i s obrazem. Jedná se o známé pestře barevné obrazy z dožínkového festivalu na kopci Bückeberg, natočené pro jeden z prvních barevných německých filmů ještě v experimentální fázi jeho vývoje *Das Deutsche Erntedankfest auf dem Bückeberg* (1934, r. Kurt Waschneck), dále propagandistické filmy z konce války *Panorama 1* a *Panorama 2* (oba 1944), nebo narozeninové nahrávky manželky a dětí Josepha Goebbelse.<sup>210</sup>

V *Třetí říši v barvě* jsou zakomponovány barevné záznamy nacistických slavností, jako např. *Tag der Deutschen Kunst* (Den německého umění, 1939), natočený třemi kamerami (na Kodachrome), nebo záběry z karnevalové slavnosti *Nacht der Amazonen* (Noc Amazonek) taktéž v Mnichově v roce 1938. Některé z těchto záběrů byly recyklovány již prostřednictvím kompilačních filmů z předchozích let, podobně jako barevné filmy z Obersalzbergu, natočené Evou Braunovou a její družinou, které poprvé do filmu zařadil Philippe Mora ve *Swastice*, ale také Braunové další domácí filmy z cest do Norska a Itálie

<sup>208</sup> Prvním říšským barevným hraným filmem byl muzikál *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941, r. Georg Jacoby) s Marikou Röck v hlavní roli.

<sup>209</sup> ALT, Dirk. 'Front in Farbe': Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941–1945. *Historical Journal of Film, Radio & Television*. 2011, 31(1), s. 43–60. ISSN 0143-9685.

<sup>210</sup> Televizní verze navíc obsahuje záběry z filmu *Alarm am Pass* (1943, r. Hans Ertl), které však nejsou obsaženy v DVD verzi. (z e-mailové korespondence s Dirkem Altem)

nebo soukromé záběry Alberta Speera ze zimní dovolené v italských Alpách (všechny postrádají originální zvukovou stopu). Vzácnější jsou však do filmu zařazené a okomentované záběry a filmy Hitlerova osobního pilota Hanse Baura,<sup>211</sup> které byly objeveny až v 90. letech u bývalého amerického vojáka v Tennessee. Baurovy filmy jsou vzácným neformálním a barevným svědectvím z bezprostřední blízkosti nacistického velitele, kterých se jinak dochovalo jen velmi málo. Prostřednictvím těchto filmů je v *Třetí říši v barvě* tedy vizualizován i Hitler, který se v něm jinak objevuje velmi sporadicky a zvukově (hlasem) dokonce naprosto vůbec.

Největší kategorii záběrů tvoří osobní filmové materiály několika členů SS a jiných německých jednotek, zejména raritní barevné filmy vojína Götze Hirt-Regera,<sup>212</sup> který se jako dvacetiletý vydal na východní válečnou frontu se dvěma kamerami, z nichž jednou natáčel pro oficiální německou propagandu a druhou pro osobní účely, a jehož filmy přežily válku proto – jak popisuje Kloftův komentář – že byly pohřbeny v lese nedaleko Lipska. Opakovaně jsou do filmu zařazené záběry poručíka Edgara Forsberga (také z východní fronty) nebo 8mm filmy důstojníka Abwehru, německé vojenské rozvědky, Hermanna Meyer-Rickse (ze západní fronty). V *Třetí říši v barvě* jsou dále zakomponovány také poloamatérské záběry německých vojáků Gottfrieda Koesela (z Jugoslávie v roce 1941) a Gerharda Garmse (propagandistický film z konce války) nebo záběry kameramanů jiných národností, např. britského veterána Reginalda Machina natočené v Gdaňsku nebo nejmenovaného amerického vojáka v předválečné Vídni. Kromě těchto jsou do filmu dále zařazené barevné nahrávky některých známých německých emigrantů, především záběry s herečkou Marlene Dietrich z dovolené v Rakousku a ve Francii nebo humorné scénky jejího dvorního skladatele Friedricha Höllandera a režiséra Ernsta Lubitsche z exilu v USA, a v neposlední řadě také oficiální filmy americké armády – již zmiňované barevné záběry přímo z bojů natočené štáby pod vedením

---

<sup>211</sup> Hans Baur (1897–1993) sloužil jako Hitlerův pilot během jeho politických kampaní ve 30. letech a později se stal i jeho osobním pilotem. Byl filmovým nadšencem a natočil mnoho filmů a záběrů z blízkosti Hitlera či jeho okruhu lidí.

<sup>212</sup> Götz Hirt-Reger (1921–2008) byl radistou na východní frontě, který byl v Berlíně proškolen propagandistou na filmového reportéra a natáčel pro ně vojenský postup na Moskvu, bitvu u Orlu či tankovou bitvu u Kursku ad. Sebou měl dvě kamery; jednou kamerou (35mm) natáčel oficiální snímky pro týdeník *Die Deutsche Wochenschau*, druhou osobní kamerou (16mm) pak život německých vojáků na východní frontě. Zanechal po sobě více než 6 hodin materiálu (včetně 1,5 hod. v barvě) z let 1936–1945, většinou z východní fronty, kde byl aktivní od června 1941 do konce války. Po jeho smrti přešel filmový materiál do vlastnictví Karla Höffkese, historika a sběratele soukromých filmů a majitele produkční firmy Polarfilm, který vlastní jednu z největších soukromých sbírek archivních filmů, především z období národního socialismu.

hollywoodských režisérů Johna Forda, Williama Wylera a Johna Sturgese, jež byly zaznamenány na 16mm film Kodachrome s procesem Technicolor pro výrobu kopií.<sup>213</sup>

Zdrojový materiál pro *Třetí říši v barvě* je velmi různorodý a jeho společným jmenovatelem je opravdu především jeho barevnost. Přestože je celý film značně fragmentární, řazení záběrů v něm přibližně nebo zcela odpovídá chronologickému sledu podle měsíce a roku vzniku záběrů. Děj filmu tedy zhruba sleduje vývoj druhé světové války od počátečních německých plánů expanze po jejich uskutečnění (zabrání Sudet, zahájení války v Polsku), vývoj „bleskové války“ proti Francii a zdánlivě rychlé podmanění Evropy fašismem až po válku se Sovětským svazem, postupnou porážku nacistů v Africe a vylodění spojenců v Normandii. Druhá část filmu, dostupná v britském vydání, se zaměřuje na německé letectvo, válčení nacistů na moři a proti Stalinovi, přípravy na invazi spojenců, operací Overlord, osvobození Francie a následky války po německé kapitulaci. *Třetí říše v barvě* existuje hned v několika lokalizovaných verzích a přestože ji produkovala německá společnost a režíroval německý režisér, snímek byl současně připravován pro německé a britské publikum a premiéru měl v roce 1998 na britském History Channel, s voice-over komentářem herce Roberta Powella a zvukovým mixem Steva Connera. Frances Guerin při rozboru britské verze filmu míní, že manipulace archivního materiálu na úrovni komentáře a hudebního podkladu jsou typicky britské prvky, a tvrdí, že v německých verzích podobných historických dokumentů „má (voice-over) tendenci vyprávět o historii způsobem, který je pozornější k mikrovývoji politické, ekonomické, kulturní a vědecké krajině německé Třetí říše.“<sup>214</sup> Ke srovnání však uvádí v prvním případě německou verzi stejného filmu *Das Dritte Reich in Farbe* (Spiegel TV, 2000), která je v použití hudby a ruchových prostředků zcela totožná, liší se však ve voice-over komentáři, který namluvili hned tři lidé zároveň, a ve druhém případě kompilační film *'33-'45 in Farbe. Deutschland und Europa in Krieg und Frieden* (2000, r. Karl Höffkes), což je však odlišný projekt. V britské verzi má *Třetí říše v barvě* 210 minut a je rozdělena na dvě části, při audiovizuální analýze vycházím pouze z části první, která byla vysílána i v dalších evropských zemích včetně České republiky.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> [ALT 2011: 51]

<sup>214</sup> [GUERIN 2014]

<sup>215</sup> V roce 2003 film v dabované verzi vysílala Česká televize rozdělený na dva menší celky po 52 minutách.

## Audiovizuální analýza

Dominantními zvukovými prostředky v *Třetí říši v barvě* jsou bezesporu voice-over komentář a hudba, oba zaujímají prostor ve zvukové kompozici po většinu filmové stopáže, naopak ruchy jsou téměř zcela upozaděny. Takové rozložení zvukových prostředků je vyvoláno především dvěma faktory – absence ruchů souvisí jednak s požadavky televizní recepce, při níž má mluvená řeč a hudba větší důležitost, jednak byla většina zdrojových archivních záběrů němá, neobsahovala zvuk a záběry nejsou obohaceny ani o postsynchronní ruchy. V konzistenci zvukových prostředků se *Třetí říše v barvě* přibližuje standardům televizních kompilačních dokumentů o historii. Ve všech verzích filmu doplňuje voice-over komentář a archivní záběry komponovaná instrumentální hudba, jejímž autorem je debutující filmový skladatel Clemens Michael Winterhalter.<sup>216</sup> Teprve s odstupem času v roce 2013 vydal Winterhalter soundtrack k tomuto filmu také na samostatném nosiči,<sup>217</sup> kde celá kompozice o sedmi hudebních číslech trvá méně než dvacet minut, přestože ve filmu zní téměř tři čtvrtiny jeho stopáže. Jednotlivé skladby se liší ve své délce a dramaturgickém významu, základním hudebním číslem *Třetí říše v barvě* je stejnojmenná instrumentální skladba, která tvoří ústřední melodický motiv, jenž se opakovaně vrací a ve variacích je přítomný také v některých dalších skladbách. Winterhalterova hudba má charakter hollywoodské melodramatické hudby a *přidanou hodnotou* dodává archivním záběrům emoce, které jinak vůbec nemusí obsahovat. Podle Frances Guerin je celkový účinek hudby na archivní záběry v tomto filmu silně transformativní,<sup>218</sup> a řadí proto *Třetí říši v barvě* do kategorie televizních dokumentů, které s archivním materiálem nakládají značně zjednodušujícím způsobem. Kromě Winterhalterovy melodramatické hudby pak zvuková kompozice filmu obsahuje další hudební prvky, které jsou převzaty přímo z dobových filmů nebo z archivů, zejména dobovou německou a britskou hudbu, vojenské pochodové písně, ale také náznaky židovské klezmer muziky.

---

<sup>216</sup> Clemens Winterhalter je německý skladatel, který tvoří filmovou hudbu pro dokumentární filmy a reklamní sféru a kromě historických dokumentů (*Třetí říše v barvě* byla jeho celovečerním debutem) se specializuje na hudbu k populárně-vědeckým dokumentům. Pracoval pro ZDF, NDR, Spiegel TV, BBC, ARTE či ARD. Motto z jeho webových stránek zní: „Hudba přenáší dramaturgii a napětí. Divák to vnímá v plné intenzitě svým podvědomím. Film se ‚špatnou‘ hudbou nebo dokonce bez ní tedy jistě selhává.“ *Winterhalter Musik* [online]. Studio für Filmusik & Sound Design, Hamburg. [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <http://winterhalter-musik.de/>

<sup>217</sup> Winterhalter, Clemens: *Drittes Reich in Farbe* (Audio CD). Winterhalter-Records, 2013. ASIN: B00C5TKAFO.

<sup>218</sup> Jako autora hudby však Guerin chybně uvádí jméno Thorsten Rejzec, který se podílel „pouze“ na celkovém zvukovém mixu filmu. V titulcích britské verze je navíc jeho příjmení chybně uvedeno jako Rejzec, ačkoliv ve skutečnosti se jmenuje Rejzek.

## I. Mluvená řeč

V rámci kategorie mluvené řeči ve zvukové kompozici filmu převažuje voice-over komentář, který v britské verzi namluvil Robert Powell, zatímco v německé verzi hned trojice různých hlasů, jednoho mužského a dvou ženských.<sup>219</sup> Jen ojediněle se ve filmu vyskytují jiné hlasy, např. při ponechaném původním francouzském komentáři u filmu o Světové výstavě v Paříži v roce 1937, který zní oproti hlavnímu komentáři *Třetí říše v barvě* tlumeně a ze zadního zvukového plánu. Do filmu jsou zařazeny také další archivní záběry s dochovaným původním zvukem, v nichž lze zaslechnout lidské hlasy, jako např. ve filmové nahrávce pěti dětí Josepha Goebbelse, které mu každoročně k narozeninám pod vedením režiséra natočily gratulaci – v absurdním kontrastu se zde střetává dětmi zpívaný popěvek „Mein Papa ist mein bester Kamerad“, zatímco voice-over vypravěč vyslovuje jména jednotlivých dětí a zmiňuje fakt, že je Goebbels nechal na konci války otrávit morfiem a kyanidem. Jsou to však ojedinělé vsuvky mluvené řeči, *Třetí říše v barvě* je naopak příznačná tím, že v ní na rozdíl od jiných kompilačních filmů na téma nacismu ani jednou nezazní hlas Adolfa Hitlera, což je velmi pravděpodobně tvůrčí záměr, aby se televizní snímek hlučnému a útočnému Hitlerově projevu zcela vyhnul. Vzhledem k povaze zdrojového filmového materiálu, především amatérských záběrů bez původního zvuku, ve filmu nezazní ani hlasy jiných postav a nacistických prominentů. Protože jsem se audiovizuálními vztahy voice-over komentáře a obrazové složky podrobněji zabýval v předchozích dvou kapitolách, v této analýze se soustředím především na hudební kompozici filmu.

## II. Hudba

Hned v úvodu filmu jsou obrazem naznačeny dvě kategorie audiovizuálních prostředků, které jsou pro *Třetí říši v barvě* příznačné, tedy barevnost filmu (obr. 16) a výrazná přítomnost hudebních prvků (obr. 17). V této úvodní scéně, natočené členem německé propagační jednotky Gerhardem Garmsem někde u řeky Odry v Polsku, si ustupující němečtí vojáci na konci války pouští v zákopech gramofonovou desku a ve zvukové stopě zazní vlastenecká německá píseň. Dobové písně, skladby a původní hudba převzatých archivních záběrů tvoří jednu ze dvou kategorií hudebních vstupů v *Třetí říši v barvě*. Tou druhou je speciálně pro

---

<sup>219</sup> Robert Powell (\* 1944) je britský herec známý pro role v melodramatických filmech. Jeho výrazný hlas je britskému publiku familiární zejména pro množství reklam a dokumentárních filmů o druhé světové válce, které namluvil. V německé verzi filmu hlas komentáři propůjčili Peter Buchholz, Anne Morgan a Ulla Evrar.

film komponovaná hudba Clemense Winterhaltera, která podkresluje archivní záběry a střídavě také voice-over komentář ve více než 70 % celkového filmového času, zatímco archivní hudba ze 30. a 40. let pak zní v dalších 26 % filmu a z hlediska těchto parametrů je tedy zvukový prostředek hudby opravdu výrazným prvkem zvukové kompozice tohoto filmu.<sup>220</sup> Především v první třetině filmu lze zaznamenat opakující se vzorec toho, jak se obě kategorie hudebních vstupů v relativně pravidelném intervalu střídají po jedné až dvou minutách stopáže; střídání hudebních vstupů pomáhá strukturovat obrazový materiál do menších tematických či narativních úseků. S kapitolou zabývající se postupem německých vojsk a začátkem bleskové války ve Francii však již převažuje komponovaná Winterhalterova hudba, jež působí na obraz i v několikaminutových sériích záběrů. Archivní a dobová hudba vytváří s archivními záběry přímější, důvěryhodnější vztah, zatímco moderní syntezátorová hudba je více odcizuje.



Obr. 16–17: Barevný film a populární písň.

Ve zvukové kompozici filmu absentuje klasická hudba, která bývá mnohdy nedílnou součástí kompilací o Třetí říši, tj. hudební dílo J. S. Bacha nebo Richarda Wagnera. Použita je spíše populární rytmická muzika tanečního charakteru, žánrově zařaditelná jako swing, jazz či charleston, která ve spojení s archivními záběry utváří určité dějové předěly, ve kterých je pozornost zaměřena spíše na širší společenské a kulturní dění ve světě. Swingová a bluesová hudba 30. let (až na výjimky instrumentální, bez zpívaného textu) propojuje na horizontální úrovni např. série záběrů s hvězdami filmového průmyslu Marlene Dietrich či Ernstem Lubitschem, jenž s přáteli natáčel v exilu v Palm Beach na barevný film humorné scénky,

---

<sup>220</sup> V přesnějších číslech – Winterhalterova hudba podkresluje archivní záběry 75 minut a dobová hudba dalších 25 z celkových 104 minut filmu.

kteří jsou ve filmu podkresleny jazzovou hudbou s trubkou a klarinetem. Podobný „oddechový“ efekt vyvolává spojení záběrů tancujících německých občanů s populární taneční muzikou 30. let, dokud voice-over vypravěč nezačne mluvit o jiných lidech, kteří byli ve stejné době perzekvováni a posíláni do pracovních či koncentračních táborů – v této sekvenci je vytvořen kontrast mezi viděným a řečeným v komentáři, hudba zde podporuje obraz a její efekt je *empatický*. Lehkým optimismem, tvořícím protiklad k Winterhalterově melodramatické hudbě, jsou podkresleny také další archivní záběry, např. tancujících Britů při hudebním podkresu dvou svižných swingových rytmů, nebo originální vstupy z německých Kulturfilmů, např. při záběrech Berlíňanů trávících letní válečné dny u jezera Wannsee či záběrech na mladé sportující lidi. Typickým hudebním prvkem kompilačních filmů o Třetí říši je dále vojenská pochodová a lidová muzika, která je do *Třetí říše v barvě* převzata spolu se záběry z propagandistických filmů, např. ve stříhové sekvenci z letního kempu Hitlerjugend v Rakousku, v níž je zdroj hudby falešně vizualizován úvodním záběrem mladých kluků hrajících na trubky a bubínky, nebo v opakovaně recyklovaných záběrech z monumentální nacistické oslavy dožínek na kopci Bückeberg, v nichž je zdroj hudby rovněž vizualizován záběrem na kapelu složenou z vojáků hrajících na trumpety. Oblíbené vojenské písničky a popěvky podkreslují také záběry z nacistického kongresu v Norimberku (1938), zabrání Sudet nebo záběry z vojenské přehlídky v Berlíně následující po invazi nacistů do Prahy. Původní hudební prvky obsahují ozvučené barevné propagandistické filmy – *Panorama 1* (zpěv mladých kluků a holek za doprovodu hudebních nástrojů) a *Panorama 2* (v níž do záběrů bombardování hraje slavnostně dramatická hudba). Specifikem je hudební číslo s arabskými motivy, které doplňuje barevné záběry z tzv. noci amazonek (*Nacht der Amazonen*), nacistické show konané v roce 1939 v Nymphenburském paláci v Mnichově.

Jakým způsobem hudba působí na použité amatérské archivní záběry a jak je přetváří, demonstruje Frances Guerin na příkladu série záběrů německého vojína Edgara Forsberga, natočených na východoslovenském venkově a v židovských čtvrtích. Hudba zde připomíná zpomalený remix židovské klezmer muziky a podle Guerin „evokuje serenády, rabínské procesí hrané na sólových houslích, kornetech a klarinetech, hudbu, která byla na vrcholu popularity v posledních letech (židovské) svobody a integrace, tj. na konci 20. a zpočátku 30. let. Hudební partitura nese veškerou melancholii a toužení tradiční židovské lidové hudby.“<sup>221</sup> Účinek truchlivě znějícího hudebního prvku je transformativní, protože dramatizuje jinak obyčejné aktivity obyčejných lidí, jako je jejich chůze po ulici. Nápadnější transformaci

---

<sup>221</sup> [GUERIN 2014]



záběrů ale v tomto smyslu představuje až další série záběrů z varšavského ghetta (barevné filmy, které byly nalezeny v roce 1996 v soukromé sbírce v Moskvě), kterou doprovází stejná židovská skladba, tentokrát bez zastřené a zpomaleného efektu (obr. 18–19).



Obr. 18–19: Stejná židovská skladba doprovází záběry z ghett, v prvním případě ve zpomalené verzi.

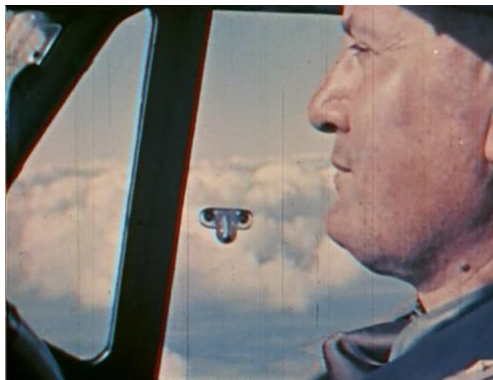
Tyto dobové hudební prvky prokládají jinak takřka neustále znějící skladby Clemense Winterhaltera, které nezaznívají ve filmu v celé své stopáži, ale jsou nastříhány na kratší úseky podle své náladotvornosti a aktuálních záběrů. Nejvýznamnější hudební číslo s názvem *3. Reich in Farbe*, které představuje základní hudební figuru (ostinato), opakující se a zapamatovatelný melodický či rytmický motiv, se prolíná celým filmem. Je to melancholická skladba, v níž se ambientní pasáže střídají s vypjatějšími a dynamičtějšími úseky, a je tvořena imitací hudebních nástrojů syntezátorem – v podstatě se jedná o harmonické navrstvení několika hudebních linek přes sebe, s občasnými bodovými zvuky loutny či rytmus udávajícím zvukem, který připomíná pravidelné odbíjení kostelního zvonu, či úder kladivem na kovadlinu. Základní riff (ostinato) je neustále opakován v různých nástrojových variacích, tempu nebo výšce, což platí také pro některé sekundární motivy Winterhalterovy hudební kompozice. Jeho hudba je cinematická, sama o sobě vytváří různé nálady a atmosféry, které prostřednictvím *přidané hodnoty* projektuje do obrazu, a tím jej společně s voice-over komentářem transformuje. Další skladby složené Winterhalterem, např. *Aufmarsch* nebo *Das Ende naht*, které mají díky zastoupení různých perkusí větší rytmiku, vytvářejí ponurejší a nervóznější nálady, ale nakonec vždy znovu dospějí do hlavní hudební figury. Zbývající hudební vstupy jsou kratší, minutová či dvouminutová čísla, která opakují a variují dřívější motivy, výjimkou je pouze skladba *Vorahnung* (Předtucha), která se z první, značně ponuré poloviny, promění v silný emotivní melodramatický part symbolizující v hudbě jakousi naději.

Winterhalterova hudba podkresluje především (ale nejen) ty záběry, které neobsahují původní zvukovou stopu, jako jsou např. známé barevné filmy z Hitlerova letního sídla na Berghofu, které jsou v *Třetí říši v barvě* ozvučeny emotivní hudbou a komentářem a ve svém efektu tvoří zcela odlišné spojení obrazu a zvuku, než v jiných kompilačních filmech analyzovaných v této práci, jenž záběry z Berghofu také obsahují (*Swastika* – důraz na realismus, *Hitlerova kariéra* – citlivý přístup, *Hitlerova hitparáda* – ironie). Hudba střídavě do obrazu projektuje emoce a nálady – melancholii, ponurost, neklid či nervozitu až rozrušenost, či naopak smířlivost a nadějeplnost. Kromě více či méně intenzivního transformativního účinku na obraz má hudba také v pravém slova smyslu *empatický efekt*, když podporuje emocionální vyznění scény, respektive událostí v záběru. Příkladem *empatického efektu* hudebního čísla jsou barevné záběry hrobů německých vojáků padlých na severoafrické frontě, při kterých se v hudební skladbě postupně vynoří rytmické odbíjení zvonu, které přenáší určitou pietní „pohřební“ atmosféru. S tzv. *anempatickým efektem*, kterým by hudba svým vyzněním vytvářela vůči scéně filmu kontrastní významy, se v tomto kompilačním filmu prakticky nesetkáme. Je třeba poznamenat, že *empatický efekt* hudby souvisí v *Třetí říši v barvě* velmi často s tím, co je právě řečeno v mluveném komentáři, jelikož hudba koreluje s obecnějším vyprávěním. Oba dva zvukové prostředky tedy do určité míry spolupracují, je mezi nimi vztah, který ve větší míře iniciuje mluvená řeč, a v tomto smyslu tedy rovněž dominují zvukové složce filmu a *přidanou hodnotou* projektují do archivních obrazů nové kvality a významy.

### III. Ruchové prostředky

Na ruchové prostředky je zvuková kompozice *Třetí říše v barvě* velmi skoupá, téměř vše ve filmu je zvukově podřízeno voice-over komentáři v kombinaci s hudbou. Zvuková kompozice pravděpodobně neobsahuje ani postsynchronní ruchy (*foleys*), které by byly k archivním záběrům přidány dodatečně. Na místech, kde snímek přece jen nějaké obsahuje, jsou ruchy použity především pro dramatizační zefektivnění děje v obraze, nikoliv pro renderování realistických efektů v archivních záběrech způsobem, jaký je uplatněn ve filmech *Swastika* nebo *Blokáda*, ani pro hyperbolické nebo kontrapunktické postavení ruchů vůči obrazu, jak se v menší míře vyskytuje např. v *Hitlerově hitparádě*. Jsou to zejména různé zvuky střelby a palby, výbuchů a bombardování, zvuky leteckých motorů a „obecný“ hluk válečné vřavy, jež jsou výjimečně v několika záběrech ponechány v pravděpodobně původní zvukové podobě

archivních záběrů a při nichž je v některých případech zcela uprázdněna mluvená řeč i hudba, v jiných jsou všechny tři zvukové prostředky překryty přes sebe (záběry testů raket V2 v nacistickém výzkumném středisku v Peenemünde). Totéž se týká *fundamentálního hluku* – ve filmech kompilovaných z archivních záběrů jej velmi často vytváří šumění opotřebovaného filmového materiálu – který v *Třetí říši v barvě* zcela chybí, neboť je potlačen a nahrazen hudebními vstupy.<sup>222</sup> Také zvukové atmosféry jsou nahrazeny hudebními prvky, viz např. v záběru pilota Hanse Baura, v němž za letu detailně snímá zakřiknutě sedícího Mussoliniho a místo vhodné ambientní zvukové plochy pouze doznívá jedno z Winterhalterových hudebních čísel, které s obrazem vytváří spíše nechtěné spojení (obr. 20). Ani filmové ticho není stylistickým prostředkem, se kterým by se v rámci zvukové kompozice filmu funkčně pracovalo, což rovněž souvisí s charakterem televizních pořadů, kde ticho není příliš vyžadováno. V televizních kompilačních filmech převažuje hudba a mluvená řeč (voko/verbocentrismus), a většinou proto nenabízejí plastičtější zvukové ztvárnění s využitím postsynchronních ruchů a zvukových atmosfér.



Obr. 20: Benito Mussolini v záběru Hanse Baura.

## Shrnutí

Od 90. let 20. století lze zaznamenat nárůst v počtu kompilačních filmů a sérií o historii, zejména těch televizních, a specificky nacismus, Hitler a druhá světová válka patří k nejrozšířenějším a nejpopulárnějším námětům. Mnoho z těchto pořadů se standardizovalo co do dramaturgické skladby, výběru archivních záběrů, ale i celkového mixu zvukových prostředků, v němž převažuje voice-over komentář a záznamy projevů či jiné mluvené řeči,

---

<sup>222</sup> Ve *Třetí říši v barvě* proto v jistém smyslu jde o záměrné potlačení *archivního efektu*, a to použitím pouze barevného filmu, potlačením ruchových prostředků a šumu archivního filmového materiálu.

kteře jsou většinou podpořeny hudebními prvky. Tyto filmy mohou být obrazově doplněny o infografiku, mapy a natočená svědectví lidí a sestřih archivních záběrů je do velké míry narativizován, k čemuž přispívá i styl voice-over komentáře a komponovaná hudba založená většinou na standardních funkcích hudby v klasické hrané kinematografii. Ruchová složka bývá až na specifické ruchy a některé zvukové efekty naopak utlumena či zcela potlačena. Podobnou konzistenci zvukových prostředků obsahuje také film *Třetí říše v barvě*, který Frances Guerin kritizuje za styl voice-over komentáře (konkrétně britskému publiku familiární hlas Roberta Powella) i transformativní působení hudby na záběry a tvrdí, že „v tomto ohledu BBC dokument odmítá vzpomínat, pamatovat a brát vážně svou roli ve zprostředkování historie prostřednictvím recyklovaných záběrů.“<sup>223</sup> Přesto se voice-over komentář často vztahuje k aktuálním obrazům a záběrům, které komentuje, sděluje informace o jejich původu nebo autorství a případně je uvádí do širšího kontextu, v tomto ohledu je tedy v porovnání se standardními formáty (např. v produkci Guido Knoppa) přece jen blíže kritickému uchopení archivního materiálu. Prostřednictvím narativizace relativně fragmentárních záznamů a důrazem na melodramatickou hudbu *Třetí říše v barvě* nastartovala značný divácký zájem o barevné archivní záběry a filmy.

Primární úloha hudby v *Třetí říši v barvě* spočívá v dramatizaci, dotváření atmosféry a dodávání emocí a afektů působením na archivní záběry v procesu synkreze, velmi často v koordinaci s obsahem a stylem voice-over komentáře. Svou přidanou hodnotou působí ve vztahu k převzatým archivním záběrům transformativně, přestože je s obrazem většinou jen ve volné synchronizaci. Základním prvkem hudební kompozice filmu je hudební leitmotiv, který se ve variacích opakovaně ve zvukové složce navrácí a napomáhá v propojení fragmentárních záběrů z různých zdrojů v jednotnější celky. Ve srovnání s žánrově a typově nejednotnou hudbou použitou v *Hitlerově kariéře* jsou hudební vstupy v *Třetí říši v barvě* mnohem kompaktnější a opakováním hudebního motivu budují specifické nálady od nostalgie a vzdoru po naději a smíření. Zcela jiný způsob použití hudby při kompilaci archivních záběrů představuje televizní film *Hitlerova hitparáda* (2004), který vznikl za velmi odlišných produkčních podmínek než zmiňované filmy, souvisejících především s autorsko-právní problematikou. Také v tomto snímku je hudba dominantním zvukovým prostředkem, tentokrát bez závislosti na voice-over komentáři, který je do určité míry nahrazen zpívanými

---

<sup>223</sup> Na druhou stranu uvádí filmy, které podle ní k archivním záběrům přistupují zodpovědněji a utvářejí dialektický vztah mezi obrazem a zvukem, např. *Mein Krieg* (1993, r. Harriet Eder, Thomas Kufus), *Verwackelte Vergangenheit, Bundesrepublik Deutschland* (1986, r. Hans Beller) a *Das War unser Krieg* (1995, r. Alfred Behrens). [GUERIN 2014]

texty použitých dobových písní. Hudba v *Hitlerově hitparádě* není pouze převažujícím zvukovým prostředkem, ale archivní dobové písně jsou výchozími zvukovými objekty, podle kterých je ve značné míře strukturován obrazový materiál, s nímž hudba často velmi těsně synchronizuje a v procesu synkreze prostřednictvím neustálé konfrontace, absurdních kontrastů a humoru formuluje mrazivou výpověď o životě v Třetí říši.

## 7. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU *HITLEROVA HITPARÁDA* (2004)

*Hitlerova hitparáda* (2004) je německý kompilační film z archivních materiálů z období Třetí říše, jehož režiséry jsou Oliver Axer a Susanne Benze (s důležitým autorským přispěním producenta filmu Caye C. Wesnigka).<sup>224</sup> V tomto televizním filmu alternativního proudu tvůrci kombinují převzatý obrazový materiál s populárními písněmi a dobovými swingovými šlágry, aby prostřednictvím textů písní a jejich významové juxtapozice s archivními záběry vytvořili kriticko-nostalgický obraz německé společnosti v období nacismu (1933–1945). Obrazový materiál tvoří záběry a scény vystřižené z melodramatických a muzikálových hraných filmů prominentních režisérů, amatérských, animovaných a instruktážních snímků, reklamních šotů i propagandistických filmových týdeníků, které jsou kompilovány do tematických oddílů, jež jsou strukturovány podle jednotlivých dobových skladeb a písniček populárních německých zpěváků a zpěvaček. Texty písní a formální parametry hudby jsou s obrazem často v kontrapunktickém spojení, jelikož těsná synchronizace zvuku a obrazu je jedním z převažujících formálních principů filmu, a prostřednictvím proměňující se perspektivy vznikají v audiovizuálních vztazích komické, ironické, absurdní až „mrazivé“ situace. Na rozdíl od klasických historických kompilačních filmů a sérií určených pro televizní vysílání, v nichž hudba dodržuje konvence televizní tvorby a zvukové efekty jsou relativně standardizovány, v *Hitlerově hitparádě* neslouží hudební elementy jako doplněk obrazu nebo pro zdvojení emoce v obraze, ale primárně jako stavební prvek poskytující východisko pro výběr a organizaci obrazového materiálu.

### **Původ audiovizuálního materiálu, produkční a distribuční kontext**

V kategorii kompilačních filmů o nacismu a Adolfu Hitlerovi, kterých v 90. letech zejména v oblasti televize začalo rapidně přibývat, patří *Hitlerova hitparáda* bezesporu k alternativní vlně. První nápad na použití dobových swingových písniček měli Axer a Benze již v roce 1992, film však byl po mnoha peripetiích dokončen až o 11 let později v roce 2003 a premiéru

---

<sup>224</sup> Oliver Axer (1962–2011) byl průmyslový designér, režisér a konzultant hudebního vydavatelství. Susanne Benze (1963) studovala historii a filozofii na Univerzitě v Hannoveru a ve své práci se zaměřuje na témata z oblasti antisemitismu, národního socialismu a filmové hudby Třetí říše. Seznámili se během studií a podle Olivera Axera spolu jezdili autem po Německu a poslouchali hudební šlágry 30. a 40. let, což byla jejich společná záliba. Cay C. Wesnigk (1962) studoval vizuální komunikaci na University of Arts v Hamburku. V roce 1987 založil produkční společnost CounterClockWise film a sám režíroval několik dlouho- a krátkometrážních filmů. V roce 2000 založil spolu s dalšími 120 producenty a režiséry společnost OnlineFILM AG pro digitální distribuci audiovizuálního obsahu. V roce 2005 obdrželi všichni tři autoři za *Hitlerovu hitparádu* cenu Adolfa Grimma, udělovanou v Německu pro nejlepší televizní pořady roku.

měl o rok později na francouzsko-německém televizním kanále ARTE. Dlouhá doba jeho produkce byla zapříčiněna několika faktory – v první řadě šlo o problémy s autorskými právy na filmový a hudební materiál, které vedly k nákladnému financování filmu, jelikož bylo zákonem dáno dohledávat majitele autorských práv a uzavírat s nimi smlouvy.<sup>225</sup> V tomto ohledu sehrál důležitou roli producent filmu Cay Wesnigk, který průběžně obstarával finanční prostředky a zajišťoval autorská práva.<sup>226</sup> Jiným problémem se ukázal být netradiční autorský záměr – zvolená perspektiva, způsob přivlastnění archivního materiálu i celkové pojetí filmu bez vysvětlujícího voice-over komentáře. Podle Wesnigka se tvůrčí tým setkával s výhradami, že se takovým způsobem nedá archivní materiál zpracovat a danou hudbu ve spojení s Třetí říší použít nebo že by film měl začít holokaustem, jinak by mohl být interpretován jako propagace fašismu.<sup>227</sup> V 90. letech došlo k třetí vlně zájmu o období národního socialismu a pro německou televizi začali pracovat Guido Knopp nebo Michael Kloft, kteří přinesli nové náměty a informace, *Hitlerova hitparáda* se však jejich filmům vymykala zpracováním i celkovým étosem a podle Wesnigka mnozí producenti ani diváci neprohlédli záměry tvůrců filmu – v tomto smyslu film poznamenaly podobné problémy jako kompilační snímek *Swastika*.<sup>228</sup>

Wesnigk se nezdráhá mluvit o ekonomické cenzuře, která jeho film postihla – v získávání archivního materiálu a nakupování autorských práv jsou zvýhodňovány velké televizní a produkční společnosti oproti nezávislým umělcům, režisérům a producentům, pro které jsou ceny za práva na archivní materiál vysoké a ekonomicky nerentabilní. Film proto potřeboval spolupráci televizní stanice a finanční podporu, ovšem německá ZDF se jej zdráhala podpořit z obavy, že by jej laický divák mohl interpretovat jako trivializaci období Třetí říše. Po mnoha neúspěšných zkušebních projekcích a schůzkách s producenty nakonec došlo k dohodě se společností ARTE, která film zafinancovala, a 30. srpna 2004 byla *Hitlerova hitparáda* poprvé odvysílána ve Francii.<sup>229</sup> Následně byl film na stejném kanálu ještě dvakrát vysílán, promítán na několika filmových festivalech v Izraeli, Rusku, USA nebo České republice a v Německu dokonce získal prestižní cenu Adolfa Grimma, avšak po

---

<sup>225</sup> Komplikovaný průběh popisuje Wesnigk v příspěvku o problematice autorských práv, zvýhodňování velkých televizních společností a financování *Hitlerovy hitparády*. Wesnigk již dříve produkoval kompilační film *Kinder, Kader, Kommandeure* (Strictly Propaganda, 1992, r. Wolfgang Kissel), sestříhaný z filmových materiálů bývalé NDR. C. Cay Wesnigk. „Hitlers Hitparade“, *Fallstricke der Rechtklärung*. Ein Symposium in der Deutschen Kinemathek, Berlín, 9.–10. září 2010. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zu3ZMPP9kQk>

<sup>226</sup> Tamtéž.

<sup>227</sup> Tamtéž.

<sup>228</sup> Dalším ztěžujícím faktorem byl zdravotní stav Olivera Axera, který u sebe zjistil nález rakoviny a práce na filmu musela být často přerušována kvůli jeho operacím a chemoterapii.

<sup>229</sup> ARTE přispělo 190 tisíci EUR, sami autoři do svého filmu vložili dalších 30 tisíc EUR. Citace tamtéž.

několika letech vypršela dočasná práva na některý filmový a hudební materiál a film nemůže být bez dodatečných smluv v televizi ani jinde oficiálně promítán, stal se tedy opravdu obětí určitého druhu cenzury.

Zvuková kompozice *Hitlerovy hitparády* sice neobsahuje klasický voice-over komentář, přesto jde díky takřka nepřetržitě hrajícím písním a skladbám o relativně vhodný audiovizuální obsah pro televizní médium, neboť v jistém smyslu naplňuje kritérium „ilustrovaného rozhlasu“.<sup>230</sup> Tematické segmenty filmu jsou sestaveny vždy podle jednoho dobového šlágru, z nichž naprostá většina zazní v celé stopáži, a jsou uvedeny titulkem stylizovaným v dobovém fontu písma.<sup>231</sup> *Hitlerova hitparáda* tak má klipovitý charakter a prizmatem Williama Weese by pravděpodobně náležela k metodě přivlastnění zosobňující postmodernistické estetické tendence. Film je explicitně uvozen jako „kompozice zvuku a obrazu“ a podle Wesnigka se v jeho finální verzi nachází 776 záběrů ze 138 filmů a jiných materiálů, které byly převzaty ze 17 archivů, v převážné většině německých.<sup>232</sup> Archivní materiál byl strukturován do 23 tematických kapitol, jejichž rozsah a délka odpovídají době trvání jednotlivých skladeb, kterých ve filmu zazní celkem 26 a pocházejí především z období po roce 1941. Některé hudební prvky jsou čistě instrumentální, většinou však obsahují zpívaný text, který ve svazku s obrazem vytváří nejrůznější konotace. Carolyn Birdsall v knize *Nazi Soundscapes* argumentuje, že struktura *Hitlerovy hitparády* připomíná funkce a parametry jukeboxu a že hudební selekce připomíná „hitparádu“ písniček, které přitahují pozornost ke zvuku a rytmu jako kritickým rámcům pro kompilaci archivního zvukového a obrazového materiálu.<sup>233</sup> Přesněji je však sestavu žánrově a dobově spřízněných písní vhodnější připodobnit kompilaci skladeb na hudebním albu či nosiči, jelikož pořadí skladeb není úplně náhodné, podobně jako řazení jednotlivých segmentů ve filmu není zcela volné, ale sleduje více či méně těsné narativní linky, volně se dějově rozvíjí a souvisí také s tempem a celkovým výrazem použitých hudebních čísel, které povětšinou spadají do žánru tzv. „verdeutscher Swing“ neboli poněmčeného swingu.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Před začátkem vysílání *Hitlerovy hitparády* na kanále ARTE byl puštěn krátký komentář hlasatele, který vysvětluje základní informace o filmu.

<sup>231</sup> Autorem grafického designu titulků je režisér filmu Oliver Axer.

<sup>232</sup> Kromě oficiálních německých archivů své materiály poskytl také Peter Feierabend (Mnichov), Werner Heine (Hannover), Peter Thoemmes (Lübeck) a Národní archiv v Marylandu v USA (viz závěrečné titulky filmu).

<sup>233</sup> [BIRDSALL 2012: 164]

<sup>234</sup> Na konci 30. let se v Německu objevila subkultura tzv. Swingjugend, swingující mládeže, která obdivovala britský a americký způsob života a hudbu, a vytvářeli tak opozici k ideologii národního socialismu, zejména Hitlerjugend. V létě 1941 byla provedena policejní operace a 300 Swingjugend bylo zatčeno. Podobná protikultura je známa ve Francii (zazou) nebo v Protektorátu (potápky).



Základní formální princip *Hitlerovy hitparády* spočívá ve střídání těsné a volné synchronizace zvuku a obrazu – Birdsall tuto synchronizaci dokonce interpretuje jako metaforu pro synchronizaci německé společnosti a jejích složek v totalitním systému<sup>235</sup> a z názvu filmu a uvozujícího záběru na otáčející se bustu Adolfa Hitlera usuzuje, že Hitler je tímto symbolicky označen za autora ‚jukeboxu‘ a nachází se v pozici ‚zodpovědného hostitele či agenta výběru písniček, a prostřednictvím asociace také hlavního protagonisty tohoto kompilačního filmu.‘<sup>236</sup> Hitler byl bezesporu hlavní postavou celé nacistické mašinérie a film mu věnuje celou pátou kapitolu pojmenovanou *Feiner Führer* (Uhlazený Hitler), jež se s notnou dávnou sarkasmu zabývá jeho charismatem, elegancí a módní vytríbeností, se kterou jako obdivovaný dirigent nové doby a respektovaný kolega působil na mnoho mužů, žen i dětí. Kapitolu o Hitlerovi je však třeba vnímat v kontextu celého filmu, bylo by mylné domnívat se, že za vším stál pouze Hitler, jehož hlas se jinak ve filmu vůbec nevyskytne (srovnej s předchozími kompilačními filmy), na rozdíl od hlasu Josepha Goebbelse, který akusmatically promluví o hudební nadřazenosti germánského národa. *Hitlerova hitparáda* je v první řadě o anonymních občanech německé společnosti a o aspektech, kterými se nechali unést a přispěli tak k páchání zla. Nové směřování země pod vedením nacistů je v souladu s tehdejší propagandou prezentováno jako atraktivní, půvabné a okouzující, krása a zlo se v něm postupně sbližuje v nerozeznatelné entity. Kompozici hudby a obrazů proto neustále prostupuje jemná ironie a humor, jež někteří diváci při zkušebních projekcích vnímali jako neofašistické vyznání.<sup>237</sup>

První čtyři tematické segmenty filmu představují prostřednictvím archivních záběrů a rychlé taneční hudby budování moderního Německa ve 30. letech, kdy se Hitler dostal k moci. V novém standardu života se měly technologický progres a pracovní nasazení snoubit s národní a rasovou hrdostí, kulturou, aktivním životním stylem a optimistickým výhledem do budoucnosti. Obrazovou a zvukovou montáží je naznačeno, že se německá společnost ve velkých městech prostřednictvím rozhlasu a kabaretů (revue) bavila poslechem populárních interpretů, jako byla Marika Röck nebo Zarah Leander.<sup>238</sup> Optimistický étos přetrvává přibližně do poloviny filmu a oddíly prezentují témata, jako je služba národu a obdiv mládeže k vůdci, role moderních technologií a architektury, ale také láska, erotika a postavení žen v nacistické ideologii a společnosti. Stříhové sekvence jsou prodchnuty jemnou ironií a humorem a jejich hudební a tematická ležérnost má za cíl diváka nejprve jen uklidnit a

---

<sup>235</sup> [BIRDSALL 2012: 163–179]

<sup>236</sup> [BIRDSALL 2012: 163, 170]

<sup>237</sup> C. Cay Wesnigk. „Hitlers Hitparade“, *Fallstricke der Rechtleklärung* (2010).

<sup>238</sup> Obě tehdejší hvězdy německého nacistického filmu byly původem z jiných zemí – Marika Röck (1913–2004) přišla z Maďarska, Zarah Leander (1907–1981) byla původem ze Švédska.

ukonejšit. Ve druhé polovině filmu se v kapitole o volnočasových aktivitách objeví v obraze první znepokojující záběry spoluobčanů, kteří byli označeni za rasově nepřizpůsobilé a veřejně dehonestováni. Včleněné záběry v tomto kontextu naznačují, že se v očích německého lidu začaly pod vlivem slibů a propagandy stírat rozdíly mezi krásou a zlem a optimismus Třetí říše dostává od tohoto momentu stále výraznější trhliny v podobě prostřihů na mrtvá těla vojáků, zničená obydlí, protižidovskou propagandu, ghetta atd. Naopak frontové obrazy válečných bojů ve vzdálených zemích se ve filmu takřka nevyskytují, výjimkou jsou záběry německých vojáků užívajících si jídlo při invazi do Francie.

Jednotlivé písně a části filmu jsou od sebe kromě titulku odděleny vždy vsuvkou či intermezem, nejčastěji se jedná o scény a střihové sekvence z hrané německé produkce zejména z let 1938–1944, kde je ponechána původní zvuková stopa (především monology a dialogy postav). Barevné i černobílé filmové scény pomáhají v přechodech mezi kapitolami a mají mnohdy úlohu „dovětku“ předchozí sekvence či naopak předesílají kapitolu následující, zvukově se však s okolím příliš neprolínají a jsou relativně samostatné. Ve své finální části je *Hitlerova hitparáda* v juxtapozici zpívaných písní a archivních záběrů stále více zneklidňující, např. v jednom z exponovaných segmentů filmu, v němž je do kontrastu dána symbolika židovské hvězdy a hvězdný status populárních herců a zpěváků na pozadí písně *Ein Stern ist vom Himmel gefallen*,<sup>239</sup> kterou nazpíval sám režisér filmu Oliver Axer. Poslední kapitola s názvem *Germany Awake* zobrazuje bezprostřední život po konci války a film uzavírá sekvence záběrů, v nichž jsou němečtí obyvatelé dovedeni do koncentračních táborů, aby se na vlastní oči seznámili s tím, co se odehrávalo za jejich branami.

## **Audiovizuální analýza**

### **I. Mluvená řeč**

Při srovnání s většinovou produkcí televizních kompilačních filmů o národním socialismu se *Hitlerova hitparáda* odlišuje jak v převzatých archivních záběrech, tak v atypické skladbě zvukových prostředků založené na samostatných hudebních prvcích obsahujících většinou zpívaný text, které v jistém smyslu nahrazují voice-over komentář a s děním v obraze vstupují do významové juxtapozice. Hudba je dominujícím zvukovým prostředkem filmu, ale protože auditivní recepční zkušenost je primárně *verbocentrická*, zpívané slovo nesoucí význam má

---

<sup>239</sup> Tato juxtapozice byla jedním z prvních nápadů k vytvoření celého filmu.

v *Hitlerově hitparádě* rovněž důležitou roli, utváří s obrazem asociativní vztahy a je podstatné také pro formální rytmus obrazových sekvencí čili audiovizuální frázování filmu, vytváří s obrazem četné *synchronizační body*. *Přidaná hodnota* zvuku tkví v jeho sémantické funkci, texty písní ve vztahu k aktuálním záběrům jednak odhalují mrazivou absurditu aktivit zaznamenaných v obraze, jednak jsou v juxtapozici samy ovlivňovány obrazem, čímž se vyjevuje jejich prvoplánovost či bezobsažnost – proces *synkreze* působí obousměrně. Především pro německé publikum mohou být mnohé písně a jejich texty familiérně známé také z pozdějších interpretací a adaptací z poválečných let a prostřednictvím intertextuality, paměti a nostalgie vnášet do hry další asociace. Kromě zpívaných textů obsahuje zvuková kompozice filmu také diegetickou mluvenou řeč v dialogických a monologických scénách vystřižených z hrané německé filmové produkce nebo z propagandistických filmů Třetí říše, které tvoří intermezza mezi jednotlivými písněmi a kapitolami. Při těchto záběrech je až na výjimky zcela potlačena hudba a auditivní pozornost je soustředěna na mluvenou řeč postav využitou v novém audiovizuálním kontextu. Ztlumení hudebních zvukových prostředků nebo akcentace ticha je zde funkční při strukturaci celku filmu složeného z relativně samostatných segmentů.

Tato intermezza vzácně obsahují také hudbu, např. v úvodní scéně celého filmu, v níž hraje muž procítěně na varhany skladbu Johanna Sebastiana Bacha a vyznává se vedle něj sedící ženě ze svých citů k Bachově hudbě; žena mu naslouchá, ale vyjadřuje naopak touhu po něžné, romantické a zábavné muzice pro všední dny – tím předznamenává, jaké hudební žánry budou v centru pozornosti. Intermezza tvoří zpravidla scény vystřižené z melodramatických filmů, muzikálové produkce, ale také úryvky z vysílání německé televize nebo z širší veřejnosti určených filmových týdeníků, které zároveň napomáhají v propojení jednotlivých kapitol filmu. Některé vsuvky mezi písněmi jsou v relativně volném spojení se svým audiovizuálním okolím, jiné však navazují na předchozí stříhovou sekvenci, již významově doplní či vypointují, nebo naopak předznamenají další kapitolu – např. scéna s Heinzem Rühmannem a Anny Ondra z filmu *Der Gasmann* (1941, r. Carl Froelich) (**která co?**) nebo scéna o židovském zloději z animovaného filmu *Das Guldene Bäumchen* (1933, r. Friedrich Rückert), která uvozuje kapitolu o Židech. Nastřižené scény se tematicky často vztahují k hudebním souvislostem, např. když muž srovnává kvality hudby a ženy (a míní, že žena nepotřebuje hudbu tvořit, protože ona sama „je hudbou“ a múzou pro muže), mrazivé vyznění má pak v novém kontextu uvedený úryvek z monologu kabaretiéra Williho

Schaeferse v televizní show Paula Nipkowa z roku 1936,<sup>240</sup> v němž s neskrývanou škodolibostí oznamuje, že se nežádoucí muzikanti (tj. inspirovaní černošskou hudbou) již brzy naučí držet rytmus a takt v tzv. *Konzertlagerech*.<sup>241</sup>

Podobně jako v *Třetí říši v barvě* v tomto kompilačním filmu takřka zcela absentují zvukové záznamy projevů nacistických prominentů a především hlas Adolfa Hitlera, v opozici k dřívějším kompilacím, které byly jeho účinným dominantním projevem mnohdy přesyceny (viz *Hitlerova kariéra*). Včleněn je pouze proslov Josepha Goebbelse, člověka zčásti zodpovědného za hudební a filmovou produkci Třetí říše, který akusmatically (bez obrazového určení) hovoří o Němcích jako o vybraném národu, který má výsadní postavení nejen v tvorbě hudby, ale také v jejím chápání (*das Musikvolk der Welt*),<sup>242</sup> zatímco v sekvenci záběrů sledujeme vyšší německou třídu usedající do divadelních lóží. Zřídka se intermezzo a mluvená řeč ještě prolíná s dohrávající písní, jako při dvou scénách z propagandistického filmu o gynekologickém vyšetření (použitého např. již v *Obyčejném fašismu*, kde Romm v komentáři napodobuje instrukce doktora), které mají původní zvukovou stopu stlumenou, ale v momentě, kdy píseň přejde do své instrumentální části a nikdo v ní nezpívá, je scéna s nacistickým doktorem zapojena i zvukově. Nejvýrazněji však do audiovizuálních vztahů zasahují zpívané texty převážně swingových písní, v nichž jsou kombinovány prolínající se zvukové prostředky hudby a řeči, jež se doplňují, navzájem rozvíjejí a v *synkrezí* s obrazovými protějšky konstituují velký počet asociací, metafor a dalších významových figur. Prostřednictvím kontrastních audiovizuálních vztahů zpívané řeči a obrazu je v *Hitlerově hitparádě* prezentován středostavovský svět německé společnosti a tematizován zdánlivě nepostřehnutelný rozpor mezi představou (podporovanou cílenou propagandou) a realitou.

---

<sup>240</sup> Deutscher Fernseh-Rundfunk byla německá televizní služba, která poprvé vysílala 22. března 1935 z Berlína prostřednictvím stanice Paula Nipkowa, prvního televizního kanálu na světě, pojmenovaného podle Paula Gottlieba Nipkowa, vynálezce Nipkova disku. V roce 1936 přibližně 160 tisíc diváků sledovalo živý záznam z olympijských her v Berlíně, vysílání však mohli sledovat pouze obyvatelé oblasti v perimetru 80 km od Berlína. Týden před začátkem války v roce 1939 bylo vysílání zastaveno, ale poté obnoveno a udržováno až do října 1944. V roce 1990 bylo objeveno asi 280 kotoučů 35mm filmu z vysílaných programů, které byly poprvé využity v dokumentu *Televisionen im Dritten Reich* (televizní film z roku 1996) a také v televizním filmu Michaela Klofta *Televize ve službách hákového kříže* (Das Fernsehen unter dem Hakenkreuz, 1999).

<sup>241</sup> V českém překladu se nabízí výmluvná přesmyčka 'koncertační tábory'.

<sup>242</sup> Reichsmusikkammer byla nacistická instituce založená v roce 1933 Josephem Goebbelsem, která propagovala „dobrou německou hudbu“, jež byla konzistentní s nacistickou ideologií a složena árijskými autory, zatímco na druhé straně potlačovala „degenerativní“ hudbu, mezi kterou patřila atonální hudba, jazz a hudba židovských skladatelů. Jazz patřil podle nacistů k tzv. Negermusik, „hudbě negrů“, a byl zakázán. Nacisté však zároveň propagovali domácí verze swingových písniček.

## II. Hudba

Písňe se zpívaným textem a instrumentální skladby jsou v *Hitlerově hitparádě* stavebním prvkem, výchozími zvukovými objekty, podle nichž jsou archivní záběry strukturovány. Podle Claudie Gorbman se filmová hudba obvykle přidržuje několika konvencí klasické hollywoodské kinematografie: musí být podřízena narativní formě; hlasu – nesmí ve filmu vstupovat v určitých místech, např. ve stejnou dobu, kdy vstupuje hlas; a nálada hudby musí být přiměřená scéně.<sup>243</sup> Tyto konvence platí také pro většinovou televizní tvorbu kompilačních filmů, v *Hitlerově hitparádě* však mají hudební prvky odlišnou roli.<sup>244</sup> Jelikož jsou archivní záběry často stříhány do rytmu hudebních čísel, film je stylizován podobně jako animovaný film, v němž bývají pohyby postav a objektů velmi často v těsné synchronizaci s hudbou a ruchy – tato technika se nazývá *mickeymousing* a *Hitlerova hitparáda* z ní hodně čerpá. V kompilaci je proto zařazeno také několik dobových animovaných filmů, jež jsou převzaty i s původní zvukovou stopou, např. film *Scherzo – Verwitterte Melodie* (1943, r. Hans Fischerkoesen), který nakreslil Jiří Brdečka.<sup>245</sup> V animovaném hmyzím světě použije včela své žihadlo, aby místo gramofonové jehly rozehrála vinylovou desku s písní *Wenn die Woche keinen Sonntag hätt*, která je v *Hitlerově hitparádě* použita hned ve dvou různých verzích (obr. 21)



Obr. 21: *Scherzo – Verwitterte Melodie* (1943).

<sup>243</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 73–80. ISBN 978-0253204363.

<sup>244</sup> Způsob juxtapozice písňe a obrazové sekvence naznačil již Philippe Mora ve *Swastice*, kde záběry sestříhal podle dvou britských písňe.

<sup>245</sup> V kompilačním filmu jsou zařazeny také úryvky z jiného filmu Hanse Fischerkoesena *Der Schneemann* (1944).

Hudební čísla zazní ve většině případů v celé své délce a hudba zní ve filmu takřka nepřetržitě, téměř jakoby si posluchač přehrával hudební desku. V klasických kompilačních filmech je hudba více fragmentární a má spíše podpůrnou, doprovodnou roli, podřizuje se voice-over komentáři. V *Hitlerově hitparádě* voice-over schází, ale v jistém smyslu je nahrazen verbálním charakterem většiny písní, které v kontextu audiovizuálního svazku vytváří několik druhů audiovizuálních vztahů, jako je kontrast, kontrapunkt, rozpor, ale i vynechání a skandování. Výběr a montáž archivních záběrů je především podřízena hudebním skladbám, které na obraz působí empatickým i anempatickým efektem a často k němu vytvářejí didaktický kontrapunkt nebo jsou s ním v audiovizuální disonanci. Některá hudební čísla jsou čistě instrumentální a neobsahují žádný text (*Estrellita, Wolken segeln, Sing ein Lied, wenn Du mal traurig bist, Illusion, Bei dir war es immer so schön, Lass mich doch heute nicht so allein* nebo *Ganz leise*<sup>246</sup>), jejich funkcí je především vytvoření rytmu pro střih záběrů nebo generování pocitů a nálad. Instrumentální skladby jsou převzaty převážně z hraných filmů a muzikálů a formou zvukového můstku scelují celou sekvenci záběrů asociujících některé z témat – příkladem je instrumentální skladba *Spanischer Tanz*, jejímž autorem je úspěšný skladatel filmové hudby Franz Grothe a jež je převzata z taneční scény barevného filmu *Žena mých snů* (*Die Frau meiner Träume*, 1944, r. Georg Jacoby) s Marikou Röck v hlavní roli. Scéna z filmu je v *Hitlerově hitparádě* zařazena i obrazově, její mizanscéna a kostýmy postav obsahují sytě červenou barvu, která je dána do významové souvislosti se záběry červených nacistických symbolů a dalších objektů v červené barvě. Hudební skladba, formálně připomínající Ravelovo *Bolero*, má primárně perkusivní rytmus a postupně graduje, čímž působí na střihový rytmus obrazové sekvence, v níž se paralelně střídají barevné záběry smyslné Mariky Röck tančící španělské tango s černobílými záběry zbrojní výroby a animovaného filmu o výrobě nábojnic.

Jedna z nejzářivějších hvězd showbyznysu Třetí říše Marika Röck otevírá již první segment filmu nazvaný *Freude durch Kraft* (Radost ze síly) se svižnou písní *Musik, Musik, Musik (Ich brauche keine Millionen)* (Nepotřebuji miliony).<sup>247</sup> Nejprve zazní pouze její instrumentální úvod, který prostřednictvím zvukového můstku propojuje sérii barevných záběrů dětí, zvířat, přírody, venkova a zdravých pracujících lidí, hudba pomocí hudebních nástrojů (píšťal a flétn) rytmizuje střih obrazové složky a záběrů nasycených optimismem.

---

<sup>246</sup> Převzato z revue z filmu *Bunter Reigen* (1942, r. Georg Jacoby).

<sup>247</sup> Kromě Mariky Röck jsou písněmi vícekrát zastoupeni také zpěváci Rudi Schuricke, Allan Terzett, Horst Winter a Zarah Leander, dvě písně nazpíval sám režisér Oliver Axer. Z dalších jsou to Jenny Even, Heinz Müller, Otto Gerd Fischer a Ilse Werner.

Poté je do filmu zakomponováno provedení stejné písně převzaté i s obrazem z filmu *Tanečnice Janina* (Hallo Janine!, 1939, r. Carl Boese), při níž jsou prostříhy na Mariku Röck a synchronizovaně stepující a pohybující se muzikálové tanečnice postaveny paralelně k záběrům cvičících německých mužů a žen, v těsné synchronizaci mezi obrazem a hudbou. Goebbelsovská optimistická propaganda zde estetikou i barevností připomíná tu sovětskou z pozdějších 40. a 50. let. Podobný étos přetrvává přibližně do poloviny filmu a podporují jej vesměs swingové skladby, rychlé, svěží a pozitivně laděné. Svižná píseň *Liebling, was wird nun aus uns beiden* (1941, Miláčku, co se s námi teď stane?) v podání Heinze Müllera ohraničuje kapitolu *Fast und Modern*, která ukazuje moderní Německo plné vzducholodí, automobilů, dálnic, radiopřijímačů a dalších technologických vymožeností. S gradujícím závěrem písně je obrazově naznačen přesun do velkoměsta, kde hraje prim móda a luxus, a záběry z televizního vysílání sugerují, že středem pozornosti nové doby jsou po vzoru Hollywoodu populární zpěvačky a herecké hvězdy. Segment *Neues Leben* (Nový život) se pro změnu zaměřuje na romantické a erotické prvky nového režimu a hudebně jej podkresluje píseň *Es ist nur die Liebe!* (Je to jen láska!) zpěvačky Jenny Evans, romantický šansón převzatý z filmu *Měj mě rád* (Hab mich lieb, 1942, r. Harald Braun) s Marikou Röck v hlavní roli, který složil rovněž skladatel Franz Grothe. Romantický charakter má také píseň *Du gehst durch alle meine Träume* (Projdi všemi mými sny), zpívanou Rudi Schurickem a Allanem Terzettem, v kapitole s názvem *Wir gehören Dir* (Patříme tobě), v níž obraz a text písně v *synkrezi* vyjadřují láskyplnou oddanost mladých lidí německému vůdci, kterým se (v obrazové dvojexpozici) o Hitlerovi zdají sny.

Pro první polovinu *Hitlerovy hitparády* je charakteristický jemný humor, vznikající juxtapozicí zvuku a obrazu a střídáním těsné a volné synchronizace obrazu s hudbou a ruchy, připodobňující někdy až slapstickové efekty. Např. v kapitole *Unsere Frauen* (Naše ženy) jsou za doprovodu skladby *Hm, Hm, Du bist so zauberhaft* (Hm, hm, ty jsi tak kouzelná, 1941, zpívá Rudi Schuricke) kompilovány archivní záběry s různými ženami, herečkami či vojenskými bachařkami a střihová sekvence o roli žen v německé společnosti je prodchnuta komickými momenty. Zábavě a trávení volného času v době války se věnují kapitoly *Volksvergnügen* (Zábava pro lidi) a *...Und Morgen die Ganze Welt!* (...a zítra celý svět!), jejichž obrazový materiál je sestřihán na dvě písničky Horsta Wintera *So schön wie Heut, so müßt es bleiben* (Tak krásná jako dnes, to musí tak zůstat) a *Das wird ein Frühling ohne Ende* (Bude to nekonečné jaro, 1941). Oba segmenty obsahují ve svém závěru první rušivé elementy naznačující, že zdaleka ne vše probíhalo s takovým odlehčením a optimismem. V prvním z nich jsou mezi obrazy kolotočů a soutěží vloženy záběry, ve kterých jsou vesničtí lidé,

nařknutí z tzv. Rassenschande (zneuctění rasy), ostříhání dohola a potupně vedení po vesnici. V druhém případě jsou po sérii záběrů německých vojáků, užívajících si volných chvil během invaze do Francie, vloženy obrazy jejich mrtvol, čímž se krása a zlo sblíží.

Dvě dobové písně v *Hitlerově hitparádě* nazpíval v nové verzi sám režisér filmu Oliver Axer a obě jsou velmi sugestivní při tvorbě konotací prostřednictvím synkreze zvuku (zpívaného textu) a obrazu. V prvním případě jde o píseň *Die kleine Stadt will schlafen gehen* (Městečko chce jít spát), původně v provedení Ilse Werner, jež zazní v kapitole *Im schutze der nacht* (Chránění noci). Text písně o městečku, které v noci „uléhá“ ke spánku, je v mrazivě ironické juxtapozici s děním v záběrech z hraných filmů, v nichž se to hemží gestapem, agenty tajných služeb, špiclováním a nočními prohlídkami bytů; to je prokládáno záběry usínajících či spících lidí a vojáků, kteří tak mohou pod „ochranou“ v bezpečí spát. Ještě více ambivalentní podobu má tematický segment, v němž Axer zpívá píseň *Ein Stern ist vom Himmel gefallen* (Z oblohy spadla hvězda, v orig. Willy Berking), zatímco je do kontrastního poměru dána židovská hvězda jako symbol označující rasovou příslušnost a „hvězdný“ status populárních a režimem protežovaných herců a interpretů (použita je zde také animovaná sekvence z filmu *Věčný žid*).

V kapitole *Alles wird gut* (Všechno bude dobré) hraje svižný foxtrot *Wenn die Lichter wieder scheinen* (Když světla opět září), v němž Otto Gerd Fischer v překladu zpívá „Až se světla znovu rozsvítí (...), budeme tancovat a smát se celou noc“, přičemž v montáži záběrů si němečtí lidé hledají úkryt a připravují obranu na spojenecký útok. V refrénu písně Fischer zpívá „Hey-Diddle-Doodle-DooDoo“, v juxtapozici k americkým záběrům bombardování německých měst. V kapitole je utvořen kontrast propojením tanečního foxtrotu s výbuchy bomb, zborcenými domy a mrtvými lidmi ležícími na zemi; v těsné synchronizaci s posledním taktlem písničky dojde k prostříhu dvou záběrů Reichstagu ze stejného úhlu – před a po jeho zničení. Synchronizace obrazu a zvuku se objevuje také v obráceném sledu – když se v hudební lince objeví trumpeteta, obraz je se zpožděním stříhnut na chlapce s trumpetou (obr. 22).





Obr. 22: Vizualizace zvuků v hudební skladbě.

Jinou kapitolou s kontrastním vyzněním je segment *Die Letzte Strassenbahn* (Poslední tramvaj), sekvence archivních záběrů kompilovaných na píseň *Mit der letzten Strassenbahn* (Poslední tramvaj), kterou zpívá Ilse Werner, obrazově ilustrovaná tramvajemi projíždějícími zničenými německými městy včetně Berlína. Teprve poslední dvě kapitoly filmu s názvem *Gas!* (Plyn!) a *Deutschland Erwache* (Probuď se Německo) zčásti tematizují německé válečné zločiny. V první jmenované jsou pro instrumentální razantní skladbu *Bei dir war es immer so schön* použity záběry z německého filmu o cyklonu B, sekvence je uzavřena synchronizací zvuku a obrazu, kdy v obraze vidíme záběr hořícího ohně a ve zvukové stopě velmi silně šumí starý film. Závěrečná kapitola vypráví o Němcích, kteří jsou těsně po skončení války odvedeni do blízkých koncentračních táborů, aby se na vlastní oči přesvědčili, co se v nich odehrávalo, to vše na pozadí pomalé tragické písně *Drei Sterne sah ich scheinen* (Viděla jsem zářit tři hvězdy), kterou procítěně zpívá Zarah Leander. Poslední barevný záběr na tvář dítěte v zimní čepici je synchronizován s koncem písně a konec filmu je signalizován zvukem dohrávající gramofonové desky a zaseknutím filmu v promítačce.

### III. Ruchové prostředky

Zvukové prostředky z kategorie ruchů se vzhledem k převaze hudebních vstupů nacházejí ve zvukové kompozici *Hitlerovy hitparády* jen střídavě a jsou to zejména ruchy, jež jsou součástí původní zvukové stopy záběrů použitých především ve vsuvkách či přechodech mezi jednotlivými segmenty filmu (scénách vystřižených z hraných filmů), kdy je utlumena hudba. Zvuková kompozice však obsahuje nepatrné množství postsynchronních ruchů, které jsou záměrně přidány k archivním obrazům, s nimiž vytváří vyčnívající synchronizační body a efekty, které mají zejména narativní a expresivní funkce. Zcela výjimečně se jedná o ruchy

renderující a podporující realistické efekty v obraze, ruchy se spíše podřizují hudebním prvkům a srozumitelnosti zpívaných textů. V několika málo případech jsou použity bodové ruchy, jež mají ve spojení s archivními záběry funkci mikronarativu, akcentují konkrétní děje nebo akce v obraze, případně v kontrastu k obrazu vyvolávají humor a zesměšnění vážnosti zaznamenané události. Např. v záběru na Hitlera, sedícího v lóži během vojenské přehlídky, je přidán zvuk hromu těsně předtím, než se Hitler ohlédne směrem k nebi (obr. 23); v jiném záběru je dění v obraze synchronizováno s hyperbolickým zvukem vyjadřujícím přestřižení pásky Hitlerem při otevírání nového úseku dálnice (obr. 24); slapstickově pak působí barevné záběry z terasy Berghofu, na kterých Hitler vítá skupinu žen a políbení rukou je synchronizováno s nadneseným zvukem mlasknutí (obr. 25). V jiném segmentu je do archivního záběru dvou žen jdoucích zády směrem od kamery přidáno mužské písknutí, po němž se jedna z žen otočí ke kameře (obr. 26). Tyto ojedinělé ruchy ve zvukové kompozici filmu vytvářejí humorné efekty a podřívají vážnost.



Obr. 23–26: Vyčnívající bodové ruchy v synchronizaci s obrazem.

Ve stříhové sekvenci s názvem *Modelle fuer die Welt* (Modely pro svět), obsahující archivní záběry modelu nového velkoměsta Berlína, jsou ve zvukové kompozici přidány ruchy dopravních prostředků a při záběru na dítě sedící v dětském autě je pohyb jeho rukou

synchronizován s bodovým ruchem klaksonu. Ruchy obsahující *zvukové indexy materiality* ještě v několika dalších případech působí na obraz *přidanou hodnotou* – např. zvuk motoru vzlétajícího letadla, zvuky morseovky a různých komunikačních zařízení, rozhlasová hlášení nebo zvuk sirén. *Teritoriální zvuky* nebo *ambientní atmosféry* ale ve zvukové kompozici filmu zaujímají minimální prostor, především kvůli důrazu na hudební prostředky (zcela výjimečně je archivní záběr na mořskou pláž zvukově doprovázen křikem racků a přidaným smíchem). V zadních plánech zvukové kompozice se pak vyskytuje ještě jiný typ ruchu, který obsahuje zvukové stopy materiality svého zdroje, a to různé formy šumění starého filmu či nahrávek obsahujících šumy a hluky vzniklé buď nekvalitní technikou nebo opotřebením. Jsou to aspekty, které mohou podle Jaimie Baron vést k formování *archivního efektu*, v některých případech postsynchronního zpracování zvuku archivních záběrů dokonce tzv. *falešného archivního efektu*.

## Shrnutí

*Hitlerova hitparáda* částečně přejímá styl a postupy hudebního klipu adaptované na práci s převzatým archivním materiálem, postmodernistický estetický přístup zároveň v montáži zvuků a obrazů vychází i z undergroundové tradice found footage, či dokonce animovaného filmu. Ve vztahu obou režisérů k obrazovému a hudebnímu materiálu použitému ve filmu je patrná jistá dávka fetišismu a osobního zaujetí, podobně jako v případě Josepha Cornella a jeho filmu *Rose Hobart* (1936),<sup>248</sup> jednoho z prvních v žánru found footage vůbec, a stejně tak prvky erotismu, které jsou v obou dílech zřejmé. *Hitlerova hitparáda* má provázanou klipovitou strukturu a využívá obrazových zdrojů z dokumentární i hrané dobové produkce, zejména melodramatických filmů a muzikálů, čímž míří i na mainstreamové filmové publikum, a přestože neobsahuje tradiční voice-over komentář, vzhledem k takřka nepřetržitě hrajícím písním a skladbám jde o relativně vhodný audiovizuální obsah pro televizní médium, které Chion přirovnal k „ilustrovanému rozhlasu“. Písně se zpívaným textem, které voice-over komentář zastupují, a instrumentální skladby jsou v tomto filmu stavebním prvkem, výchozími zvukovými objekty, podle nichž jsou archivní záběry převážně strukturovány. Volba a montáž záběrů se povětšinou podřizuje hudebním číslovům, které s nimi často utváří didaktický kontrapunkt nebo jsou spolu v audiovizuální disonanci, při níž se otevírá prostor

---

<sup>248</sup> Experimentální filmová koláž záběrů s hvězdnou herečkou Rose Hobart ve filmu *East of Borneo* (1931), která Cornella fascinovala.

novým asociacím. Stejně jako ve filmu *Třetí říše v barvě*, ale i v dalších televizních kompilačních filmech produkovaných po roce 1990, zcela absentují zvukové záznamy projevů nacistických velitelů a především hlas Adolfa Hitlera, v protikladu k některým dřívějším kompilacím, jež byly jeho dominantním dynamickým projevem mnohdy až přesyceny, viz *Hitlerova kariéra*.

Struktura *Hitlerovy hitparády* připomíná ‚hitparádu‘ písniček, respektive sestavu žánrově a dobově spřízněných písní, již lze připodobnit ke kompilaci skladeb na hudebním albu či nosiči. Základní formální princip filmu spočívá ve střídání těsné a volné synchronizace zvuku a obrazu. Písně (a jejich texty) zde nemají pouze podpůrnou roli v dotváření nebo vytváření emocí (jako v *Třetí říši v barvě*), ale vstupují do konfrontace s obrazem a jejich přidaná hodnota tkví také v sémantické funkci, texty písní ve vztahu k aktuálním záběrům jednak odhalují mrazivou absurditu některých zaznamenaných událostí, jednak jsou v procesu synkreze samy ovlivňovány obrazem, čímž se poodkrývá jejich prvoplánovost, bezobsažnost či patetičnost. Jedná se tedy o velmi podobný princip, který je prostřednictvím několika písní použit také ve *Swastice*, nebo např. v kompilačním snímku *The Atomic Café* (1982, r. Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierce Rafferty), parodujícím americké instruktážní filmy z počátku studené války. Způsobem využití hudebních čísel na ploše celého snímku, který vznikl ještě v počátečním období digitálního věku a po svém dokončení se potýkal s důsledky ekonomické cenzury, je však *Hitlerova hitparáda* spíše ojedinělým dílem v žánru kompilačních filmů o historii, přestože v současnosti se podobná tvůrčí praxe stává především v prostředí internetu rozšířenější.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> HORWATT, Eli. A Taxonomy of Digital Video Remixing: Contemporary Found Footage Practice on the Internet. In: SMITH, Iain Robert (ed.). *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. 2009. *Scope*, 15 (10th Anniversary e-book).

## 8. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU *SWASTIKA* (1974)

Britský kompilační dokumentární film *Swastika*, který režíroval australský režisér francouzsko-židovského původu Philippe Mora,<sup>250</sup> vznikl souběžně s druhým kompilačním snímkem *Double Headed Eagle: Hitler's Rise to Power 1918–1933* (Dvouhlavý orel: Hitlerův vzestup k moci, 1973),<sup>251</sup> který se zaměřuje na osobu Adolfa Hitlera a působení NSDAP v Německu v období Výmarské republiky v letech 1918–1933 a který zkompiloval a režijně zaštil Lutz Becker.<sup>252</sup> Oba autoři úzce spolupracovali a filmy o postupné nacifikaci Německa jsou proto do velké míry komplementární. *Swastika*, ve které Philippe Mora pojednává o následujícím období Hitlerova kancléřství v letech 1933–1945, obsahuje na svou dobu zcela nové barevné záběry pořízené v Hitlerově letní rezidenci Berghof na Obersalzbergu a v jejím okolí, které ve spolupráci s Morou vypátral a objevil právě Becker, mimo jiné historik a odborník na archivní filmografii Třetí říše.<sup>253</sup> Tyto záběry, jejichž autorkou je převážně Eva Braunová, veřejnosti utajovaná Hitlerova přítelkyně, jsou od té doby hojně používány v historických dokumentárních filmech, ve *Swastice* však byly k vidění vůbec poprvé a struktura filmu je zčásti vystavěná kolem nich.

Je proto ironií osudu, že právě tyto původně němé záběry, které byly ve *Swastice* doplněny o postsynchronní ruchové prostředky a dabing a naopak postrádají klasický voice-over komentář, značně přispěly k tomu, že byla *Swastika* misinterpretována a následkem toho v mnoha zemích zakázána a po desítky let jen sporadicky promítána – po kontroverzní premiéře na filmovém festivalu v Cannes v roce 1973 trvalo dlouhých 36 let, než byla *Swastika* oficiálně znovuuvedena v roce 2009 nejprve v Britském filmovém institutu a poté na

---

<sup>250</sup> Philippe Mora (\* 1949 v Paříži) emigroval se svými rodiči (malířkou a uměleckým restaurátorem) v roce 1951 do Austrálie. V letech 1964–1967 zde natočil několik krátkých filmů a v roce 1967 odcestoval do Londýna, kde působil jako malíř a vystavoval v místních galeriích. Jeho filmovým debutem byla právě *Swastika*, po níž natočil ještě druhý kompilační film *Brother Can You Spare a Dime* (1975) o americké hospodářské recesi z konce 30. let, sestříhaný z mafiánských filmů, především s Jamesem Cagneyem v hlavní roli. Poté se již věnoval převážně hrané kinematografii.

<sup>251</sup> Vročení *Swastiky* se v mnoha zdrojích liší; film byl pravděpodobně dokončen již na konci roku 1972, festivalovou premiéru měl v roce 1973, nejčastěji se však uvádí rok 1974, kdy byl postupně uveden ve Velké Británii, Dánsku, Švédsku nebo USA.

<sup>252</sup> Lutz Becker (\* 1941 v Berlíně) studoval dějiny umění v Berlíně a Hannoveru a od roku 1966 v Londýně, kde obhajoval svou práci u prvního britského profesora filmu Thorolda Dickinsona, který jej také doporučil producentům *Swastiky* a *Double Headed Eagle*. Natočil několik politických a uměleckých dokumentárních filmů, je považován za odborníka na ruský konstruktivismus, italský futurismus, je rovněž malířem, video-artistou a kurátorem výstav.

<sup>253</sup> V mnoha zdrojích se liší informace o tom, kdo z režisérů barevné snímky opravdu vypátral. V textech Deanse (2017) a Wroea (2010) to bylo ve spolupráci obou režisérů, MagShamhrain (2013) připisuje objev Morovi, ale hlavní zásluhu na jejich vypátrání měl velmi pravděpodobně Lutz Becker, jak detailně popisuje Downing (2012) a McCrum a Downing (2013).

filmovém festivalu v německém Biberachu a na Berlinale.<sup>254</sup> Film už dříve oceňovali někteří historikové, ale až zásluhou německé dokumentaristky Ilony Ziok byl po letech znovu promítán v Berlíně, paradoxně ve stejné promítací místnosti, ve které Joseph Goebbels schvaloval ve 30. letech filmové týdeníky.<sup>255</sup> V této kapitole se vedle produkční a distribuční historie tohoto snímku zaměřuji na analýzu použitých zvukových prostředků ve vztahu k obrazu, z nichž vzhledem k absenci voice-over komentáře zaujímají velmi důležitou roli především ruchy a zvukové atmosféry.

### **Původ audiovizuálního materiálu, produkční a distribuční kontext**

Impulsem pro vznik obou kompilačních filmů bylo anglické vydání knihy dvorního nacistického architekta Alberta Speera *Inside the Third Reich* (1970),<sup>256</sup> kterou Speer sepsal ve spolupráci s německým novinářem Joachimem Festem na základě svého deníku napsaného během dvaceti let strávených ve špandavské věznici. Britští filmoví producenti Sanford Lieberson a David Puttnam projevili po jejím přečtení zájem o práva na zpracování knihy a německý nakladatel jim je k jejich překvapení na osmnáct měsíců propůjčil. Zprvu látku zamýšleli ve spolupráci s hollywoodským studiem Paramount Pictures převést na hraný film, po neshodách s obsazením postu režiséra však z natáčení sešlo.<sup>257</sup> Puttnam s Liebersonem o zajímavou látku zcela přijít nechtěli a rozhodli se pro výrobu dvoudílné dokumentární série o nacifikaci Německa ve 20. a 30. letech, jež by byla zkomponována pouze z archivních záběrů. Jejich podmínkou bylo, aby na filmech pracovali pokud možno mladí tvůrci, kteří by byli schopni vnést do problematiky novou perspektivu, a oslovili proto umělce a historika Lutze Beckera, který měl zprvu na projektu pracovat jako konzultant, a malíře a režiséra Philippa Moru – oba autoři měli k tématu osobní vztah, ale zároveň již patřili ke generaci, která mohla na zkoumané období pohlížet s určitým kritickým odstupem.

---

<sup>254</sup> U příležitosti 70. výročí od začátku druhé světové války v roce 2009 byl snímek poprvé vydán i na DVD. Součástí DVD je bonusový materiál, který zahrnuje dobové televizní rozhovory s Beckerem a Albertem Speerem, několik informativních zvukových nahrávek, nově natočenou explikaci producenta Sanforda Liebersona a diskuzi režisérů s producenty, ve které se ohlížejí za vznikem filmu a reakcemi diváků na něj. *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009.

<sup>255</sup> CURNOW, James. Philippe Mora: Five films about the fabric of truth. *Curnblog. Believe in Cinema* [online]. 29. 2. 2016 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <http://curnblog.com/2016/02/29/philippe-mora-five-films-about-the-fabric-of-truth/>

<sup>256</sup> V původním německém jazyce *Erinnerungen* (1969), v českém jazyce byla kniha publikována pod názvy *V srdci Třetí říše* (Bonus A, 1996) a *Řídil jsem Třetí říši* (Grada, 2010).

<sup>257</sup> DEANS, Zev. Singing a Song of Swastikas. Interview with Philippe Mora. *OZY.com* [online]. 3. 3. 2017 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.ozy.com/good-sht/singing-a-song-of-swastikas/76034>

V přípravné fázi se Mora s Beckerem osobně setkali s Albertem Speerem v jeho domě v Heidelbergu, kde jim mimo jiné ukázal vlastní 9,5mm barevné záběry z rodinné lyžařské dovolené v Itálii. Hitler se na nich neobjevil, ale oba režiséři slyšeli zvěsti o existenci dalších osobních filmů některých vysoce postavených členů strany, přestože Speer údajně zamítal, že by někdo z nejbližších Hitlerových spolupracovníků na kameru natáčel.<sup>258</sup> Při rešerších v Bundesarchivu Becker narazil na fotografii, na níž Eva Braunová drží 16mm filmovou kameru značky Siemens, ani v Imperiálním válečném muzeu a Národním filmovém archivu v Londýně se však filmy nenacházely. Beckerovo pátrání jej postupně zavedlo „do společnosti nacistických fanatiků: válečných veteránů, lovců trofejí, amatérských cinefilů a pravicových árijských snílků,“<sup>259</sup> až se v roce 1970 zúčastnil setkání filmových nadšenců v arizonském Phoenixu, kde se seznámil s bývalým členem americké armády, která sídlila na Obersalzbergu v roce 1945 osvobozovala. Muž si pamatoval nález plechových krabic s filmem, které byly odvezeny US Signal Corps, jednotkami odpovědnými za evidenci ukořistěných dokumentů Třetí říše. Tato informace zavedla Beckera do National Archives and Records Administration ve Washingtonu v USA, ani zdejší katalogy však žádné vodítko neposkytly.<sup>260</sup> Jedním z problémů se totiž ukázalo, že Becker pátral po 16mm filmu, zatímco v tehdejších archivech se upřednostňovala záchrana a archivace 35mm filmu, tedy obvyklé šíře filmového pásu určeného pro oficiální říšskou propagandu. Nakonec Becker obdržel zprávu o úložišti nekatalogizovaných 16mm filmů uschovaných v bývalém leteckém hangáru na okraji Washingtonu – zde na jaře 1972 mezi hromadou rezavějících kotoučů narazil na krabice s německými štítky, které obsahovaly dosud neznámé záběry z Hitlerova blízkého okolí. Přestože pro Moru a Beckera byl obsah filmových pásů nejprve určitým zklamáním,<sup>261</sup> jednalo se o jeden z největších archivních nálezů filmu v historii, který se proslulostí a nadužívaností zařadil mezi takové archivní filmové záznamy, jako např. *Zapruderův film* (1963) zachycující atentát na prezidenta Kennedyho nebo záběry havárie vzducholodí Hindenburg v USA, jež jsou rovněž včleněny do *Swastiky*.<sup>262</sup> Beckerův nález umožnil nový

---

<sup>258</sup> [DEANS 2017]

<sup>259</sup> MCCRUM, Robert, DOWNING, Taylor. The Hitler home movies: how Eva Braun documented the dictator's private life. *The Guardian*, 27. ledna 2013 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/world/2013/jan/27/hitler-home-movies-eva-braun>

<sup>260</sup> DOWNING, Taylor. *The World at War*. London: The British Film Institute, 2012, s. 105–107.

<sup>261</sup> V jednom z rozhovorů popsal Phillipe Mora toto zklamání slovy: „Líbilo by se nám, kdyby tam prováděli satanistické rituály a černomagické orgie, ale místo toho to bylo jen nesnesitelně měšťácké a nudné.“ (překlad J. S.) WROE, David. Germans ready to see Hitler as human. *GlobalPost* [online]. 7. 12. 2010 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.pri.org/stories/2010-12-07/germans-ready-see-hitler-human>

<sup>262</sup> V době Beckerova nálezů vznikala rovněž nákladná dokumentární historická série *Svět ve válce* (World at War, 1973) s komentářem namluveným Laurencem Olivierem. Produkční tým se o nález brzy dozvěděl a zařadil záběry

pohled na vztah Hitlera a jeho milenky, se kterou se stýkal od roku 1932, ačkoliv německé veřejnosti byla skrytou a neznámou postavou, a se kterou se den před společnou sebevraždou v dubnu 1945 oženil.<sup>263</sup> Přestože se o filmech natočených Braunovou často hovoří jako o amatérských, Hitlera s ní seznámil jeho osobní fotograf Heinrich Hoffmann, pro kterého pracovala jako asistentka a jako fotografka se přímo podílela na vytváření Hitlerova mediálního obrazu. V případě jejího natáčení na Berghofu proto nelze jednoznačně hovořit o amatérských snímcích, jak upozorňuje např. MagShamhrain,<sup>264</sup> jelikož Braunová uměla s fototechnikou do určité míry zacházet a vědomě se podílela na vytváření Hitlerova kultu osobnosti.

V roce 1973 byl snímek vybrán do nesoutěžní sekce filmového festivalu v Cannes, kde již v průběhu festivalu znepokojily některé návštěvníky plakáty k filmu, které byly vylepeny v místě konání (obr. 27). Na fotosekách vyjmutých z filmového týdeníku se Adolf Hitler v detailu potutelně usmívá a v komentářích se proto psalo o údajných neofašistických tendencích autorů filmu.<sup>265</sup> Samotná projekce musela být přibližně ve ¾ filmu přerušena a následně také ukončena – důvodem byly nepokoje v hledišti, někteří diváci byli pohoršeni, hlasitě se projevovali, na plátno z publika přiletěla židle a došlo i na fyzické invektivy. Tvůrci byli označeni za neofašisty s antiněmeckým postojem a snímek vyvolal kontroverzi i v tisku. Němečtí distributoři, se kterými byla předjednána smlouva na uvedení filmu, se této reakce zalekli a rozhodli se smluvní vztahy ukončit.<sup>266</sup> Ve Francii se *Swastika* dostala do několika kin, ale její promítání doprovázely incidenty. Dle novinových článků byla před projekcí v jednom venkovském kině v sále objevena nastražená výbušnina, která však kvůli technické chybě nevybuchla. Na pařížském hřbitově Père Lachaise byly na hrobech židovských obětí nacismu nalezeny ukradené roztroušené filmové pásy s filmem a celá událost byla medializována. Distribuční společnosti se pod nátlakem židovské komunity zdráhaly film distribuovat a z rozhodnutí úřadů mohl být promítán pouze po odůvodněné žádosti a v přítomnosti úředního „zmocněnce“. V Izraeli byl snímek zakázán z údajných projevů

---

do několika epizod (úvodní *Nové Německo a V Říši*), kde je většina diváků mohla vidět vůbec poprvé, v méně diskutabilním kontextu než ve *Swastice*. V následujících letech se tyto záběry rozšířily napříč celou audiovizuální tvorbou. [DOWNING 2012: 105–107]

<sup>263</sup> Díky této skutečnosti patřily nalezené filmy právně německému státu, který si po válce nárokoval Hitlerův majetek, ačkoliv o právo na vlastnictví filmů se neúspěšně přihlásila také sestra Braunové nebo syn Heinricha Hoffmanna. (viz bonusové materiály na DVD)

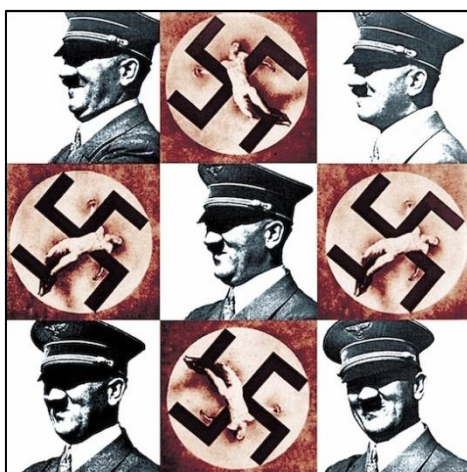
<sup>264</sup> MAGSHAMHRÁIN, Rachel. Ways of making him talk: the sonic afterlives of Hitler's silent home movies in Philippe Mora's 'Swastika' (1974) and David Howard's 'Hitler Speaks' (2006). In: *Germanistik in Ireland: Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland*, 2013, č. 8, s. 138.

<sup>265</sup> *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009 (bonusový materiál; debata producentů s režiséry).

<sup>266</sup> Tamtéž (bonusový materiál; reprodukce dobových novinových článků).



sympatií vůči Adolfu Hitlerovi, v Západním Německu považovali *Swastiku* za antiněmecký film a projekce byly jen ojedinělé.<sup>267</sup> Čtyři roky poté byl navíc dokončen film Joachima Festa *Hitlerova kariéra* (1977) a *Swastika* víceméně upadla do zapomnění.<sup>268</sup> Neprávem ji tak postihl podobný osud jako opravdu antisemitské filmy z let 1939–1940, např. *Žid Suss* (1940) Veita Harlana nebo *Veliká láska* (1941) Rolfa Hansena, které byly později zakázány a oficiálně promítány jen zřídka.



Obr. 27: Filmový plakát *Swastiky*.

### Zvuková a obrazová kompozice filmu

Výběr archivních záběrů do *Swastiky* probíhal převážně podle obrazových kritérií. V rešeršní fázi Mora zhlédl desítky hodin filmového materiálu, v nichž se zaměřil zejména na realistické obrazové, příp. zvukové komponenty. Vyhybal se proto stylizovaným záznamům exaltovaných projevů členů nacistické strany a použitý archivní materiál se pokusil otevřít novým možnostem interpretace, jež jiné kompilační filmy o nacismu do té doby nenabízely, neboť byly do větší míry didaktické a názorově sevřené. Film se skládá z několika pevnějších i volnějších tematických oddílů zaměřujících se na různé aspekty působení nacistické strany a ideologie v německé společnosti. Spíše než chronologickým sledem zaznamenaných událostí

<sup>267</sup> *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009 (bonusový materiál).

<sup>268</sup> Jonathan Petropoulos vzpomíná, že v 80. letech ve Velké Británii používali *Swastiku* jako učební pomůcku v kurzu o Výmarské republice, kdy byl film stále ještě velmi kontroverzní kvůli humanizaci Hitlera a Evy Braunové. *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009 (bonusový materiál).

se Mora řídil kritériem vizuální atraktivity a jeho cílem bylo proniknout pod ideologickou vrstvu záběrů blíže k podstatě myšlení jednotlivců a náladám v tehdejší společnosti. Absence voice-over komentáře, další důležitý distinktivní rys *Swastiky* oproti tradici historických výkladových kompilací, mimo jiné znamená, že archivní záběry ve *Swastice* „hovoří“ více samy za sebe a disponují až určitou antropologickou kvalitou.

Záběry z Obersalzbergu a okolí se ve filmu objevují opakovaně a působí jako opěrné body celého filmu. Zaznamenávají poklidný a nenuceně strávený čas vysoce postavených nacistů a služebnictva v horském sídle a okolní přírodě a Hitler na nich působí humánním až familiérním dojmem, konverzuje s dětmi a hraje si se svým psem Blondim, což odporovalo kolektivní audiovizuální paměti na začátku 70. let, která byla utvářena z audiovizuálních záznamů jeho horlivých projevů a jiných stylizovaných záběrů natočených většinou pro účely fašistické propagandy. Banální „domácí filmy“ se střídají s černobílými stříhovými sekvencemi tematizujícími vzestup strany ve 30. letech a její vliv na chování německé společnosti – hierarchizace, organizovanost, důraz na germánskou sounáležitost a společnou historii, výstavba závodů a infrastruktury, velkolepá architektura, mladí a zdraví sportující občané, symbol plodného žensství, mystika či Hitler v pozici zbožštěného vůdce. Topos letního sídla, evokujícího klidnou horskou oázu, kontrastuje s pernou aktivitou německých měst a kontrast je navíc umocněn střídáním barevného a černobílého filmu.<sup>269</sup> *Swastika* neobsahuje akční záběry bojů či válečné scény, vývoj války je prezentován spíše okrajově, skokově, a se zaměřením na vztahy Německa a Velké Británie. Film je spíše „rekonstrukcí“ běžného života německého obyvatelstva pod vedením národně-socialistické strany, pokusem o zachycení a „zpřítomnění“ psychologie a nálad společnosti, která se na rozmachu totalitní ideologie mnohdy vědomě či nevědomě podílela. Mora ve *Swastice* akcentoval tzv. banalitu zla, frázi, kterou poprvé uvedla Hannah Arendtová ve své slavné knize o Adolfu Eichmannovi.<sup>270</sup> Jeho záměrem nebylo Hitlera a nacismus idealizovat, ale také jej nezobrazovat jako nejvyšší symbol zla, ale realističtěji jako člověka, který získal obrovskou moc nad životy milionů lidí. Film je tak zčásti strukturně vystavěn rovněž na kontrastu mezi jeho veřejným a soukromým vystupováním, což koresponduje s autorskou explikací v úvodu filmu: „Jestliže v obraze Adolfa Hitlera, který je předáván našim potomkům, nelze rozeznat

---

<sup>269</sup> Úvod *Swastiky* může připomínat úvod Ruttmannova filmu *Berlín: Symfonie velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927) s tím rozdílem, že vlak nejede do města, ale naopak z Berlína vyjíždí na venkov.

<sup>270</sup> *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), v češtině publikováno jako *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla* (1995, Mladá fronta) nebo *Eichmann v Jeruzalémě* (2019, Filosofický ústav AV ČR, Oikoymenh).

jeho lidské vlastnosti, tedy pokud je odlidštěný a zobrazován pouze jako démon, jakýkoliv následující Hitler nemusí být rozpoznán, jelikož může být kýmkoliv z nás.“<sup>271</sup>

### **Audiovizuální analýza**

Mix zvukové složky sestává z původního (originálního) zvuku archivních záběrů, hudby Ludwiga van Beethovena či Richarda Wagnera, soudobých německých a anglických populárních písniček (které na obraz působí ironizujícím účinkem), zvuků jásajících a hajlujících davů a v sekvencích s barevnými záběry z Obersalzbergu také rekonstruované mluvené řeči – dabingu. Zvuková kompozice však neobsahuje klasický voice-over komentář, který by záběry zasazoval do kontextu nebo jim vtiskoval konkrétní významy, a převažujícími zvukovými prostředky jsou ve *Swastice* vedle hudby především ruchy, které byly postsynchronně namíchány ze zvukového materiálu archiválií a nových *foley* nahrávek. Kompozice ruchů je v některých archivních záběrech stylizovaná, ruchová paleta je omezena jen na některé potenciální zvukové zdroje v záběru, jiné ruchy naopak pomáhají dotvořit scénu, ačkoliv vizuálně indikovány nejsou. Vzhledem k absenci mluveného komentáře je ve filmu větší důraz kladen na bodové ruchy, teritoriální zvuky či ambientní zvuková pozadí, a s vědomím několika výjimek se proto dá říci, že tato kategorie zvukových prostředků, do níž patří také filmové ticho, ve zvukové kompozici *Swastiky* převažuje.

V první analytické kapitole již byla řeč o tom, že zvuková kinematografie (včetně dokumentárního filmu) je podle Chiona *verbocentrická*, tedy zaměřená na slova, a že je pro ni typický *vokocentrismus*, tedy proces, během kterého z mixu zvuků nejčastěji vystupuje do popředí hlas. Vokocentrický aspekt, tolik příznačný i pro výkladové historické kompilační filmy, ustupuje ve *Swastice* do pozadí, a to přesto, že snímek obsahuje také mluvenou řeč. Ta však někdy postrádá na verbální srozumitelnosti, splývá s ostatními zvuky nebo s ruchovým pozadím a zvukovými parametry se občas blíží charakteristikám ruchů. Vzájemný poměr zvukových prostředků byl ve *Swastice* záměrně navolen tak, aby byla minimalizována didaktičnost a nedocházelo k zužování interpretačních možností. Výjimku tvoří záběry oficiálních projevů a dalších scén, v nichž je mluvená řeč naopak zdůrazněna, hudba a ruchy ustupují do zadních zvukových plánů a akcentováno je střídání hlasu a ticha. Philippe Mora nezahluje zvukovou kompozici *Swastiky* slovy a hlasy, čímž soustřeďuje pozornost spíše na archivní obraz, obecně tak lze konstatovat, že řeč a hlasy v tomto filmu zdaleka nezaujímají

---

<sup>271</sup> Titulek z úvodu filmu (překlad J. S).

tak výsadní prostor jako v jiných kompilačních filmech 60. a 70. let nebo historických dokumentárních filmech v televizi a nepřevažují nad ostatními zvukovými prostředky.

Na druhé straně jsou naopak nebývale zdůrazněny a podpořeny zvukové efekty, ruchy a zvuková pozadí, které prostřednictvím *renderování* posilují realistické efekty a prvky v obraze. Postsynchronní ruchy akcentují některé vizuální mikroděje, *renderují* atmosféru prostředí (*teritoriální zvuky*), případně ironizují obrazové dění, a tím se zvyšuje celková *stylovost* zvukové kompozice. Ruchy a zvukové prostředky obecně v tomto filmu přispívají ke specifickému hyperrealistickému efektu záběrů, který napomáhá většímu „zpřítomnění“ na kameru zaznamenaných událostí minulosti. Hyperbolické (nadnesené) použití ruchů ve vztahu k obrazu zároveň vytváří komické či humorné efekty, které snižují míru bezproblémové identifikace či sympatizace s postavami Hitlera a dalších, naopak je zvukem dodána určitá vrstva, která působí ideologicky proti potenciální přílišné nenucenosti a důvěrnosti záběrů z Berghofu. Ne ve všech případech však lze jednoznačně určit, zda se jedná o zvuk původní či dodaný (postsynchronní). Zvukové nahrávky někdy znějí čistě a kontrastují s obrazovou texturou více či méně dochovaných a opotřebovaných archivních záběrů, jindy lze charakter zvuku posuzovat podle sekundárních zdrojů, jako v případě záběrů z Berghofu, které jsou původně němé.

## I. Mluvená řeč

Ve zvukové kompozici *Swastiky* se nenachází žádný hlas, který by komentoval obraz, uváděl viděné do kontextu nebo vyměřoval mantinely možným interpretacím, což bylo na začátku 70. let, kdy voice-over komentář patřil takřka k nezbytným komponentům kompilačních dokumentárních filmů, stále docela nestandardní a příznakové řešení.<sup>272</sup> Záměrná absence voice-overu v tomto filmu uvolňuje prostor pro důslednější práci s jinými zvukovými prostředky, zejména s ruchy a tichem. Voice-over komentář je hlas/zvuk, jehož zdroj či příčina nejsou v obrazovém rámu vidět, jedná se tedy, řečeno s Chionem, o *akusmatický hlas/zvuk* a jako takový může mít různý významový dopad na audiovizuální vztahy. *Swastika* však nevypráví v deskriptivním výkladovém modu, jak jej definuje např. teoretik dokumentárního filmu Bill Nichols, pro který je mluvený komentář přirozeným prvkem.

---

<sup>272</sup> V dokumentaristice obecně však od přelomu 50. a 60. let probíhal v souvislosti s technologickým pokrokem v nahrávacích zařízeních obrazu a zvuku a vznikem nových dokumentaristických hnutí odklon od komentáře, který byl nastupující generací vnímán jako příliš autoritativní.

Absence vypravěče a jeho hlasu zvyšuje míru nedořečenosti, archivní záběry tak vypovídají více samy o sobě. Verbální sdělení je omezeno ve prospěch důmyslného zvukového designu záběrů prostřednictvím ruchů, zvukových pozadí a atmosfér, aby vynikly určité kvality či komponenty obrazu, bodové ruchy mohou mít zároveň narativní funkci. Záměrem Philippa Mory bylo více proniknout k podstatě zachycených událostí, realistické elementy v obraze zvýraznit ‚pseudorealistickým‘ zvukem a uvolnit archivní záběry z otěže předpojatosti nebo navyklého čtení.<sup>273</sup>

Pokud jsou ve *Swastice* použity hlasy a verbální sdělení, je to prostřednictvím archivních nahrávek projevů, rozhlasových zpráv či prostřednictvím písňových textů. Mluvená řeč se tak nejčastěji objevuje spolu s obrazem v synchronním spojení, např. při záběrech na amerického komentátora Dirka Brinkleyho, atleta Jesseho Owense, při projevu Alberta Einsteina po útěku z Německa v roce 1933, proslovu Hitlera při otevírání nacistického Domu umění v Mnichově v roce 1937 nebo Himmlerova předříkávání přísahy jednotkám SS, a také v některých záběrech z filmových týdeníků, např. v dokudramatické náborové scéně k zahájení stavby dálnic aj. Na několika místech jsou použity archivní zvukové nahrávky podkreslující záběry – např. originální dramatický rozhlasový komentář očitého svědka havárie vzducholodi Hindenburg v USA, novináře Herberta Morrisona (spolu se záběry havárie); rozhlasový přenos u příležitosti připomínky padlých z roku 1923 v Mnichově 1938 (spolu se záběry kladení věnců); záznam rozhlasového vysílání Nevilla Chamberleina o vyhlášení války Británii Německem 3. září 1939 nebo aktuální rozhlasové zprávy o vývoji války ve spojení se záběry konverzujících nacistů na terase Berghofu. Ve filmu je zařazena také stříhová sekvence obrazových a zvukových záznamů různých oficiálních projevů Josepha Goebbelse, při níž se zvukové nahrávky slévají do sebe v nesrozumitelnou směsici – to lze číst jako metaforu přehlcnosti veřejné sféry jeho hlasem.

Vedle postsynchronních ruchů a dobových písní však byla do záběrů dodána také rekonstruovaná mluvená řeč některých postav, které se v nich (především v záběrech z Berghofu) obrazově vyskytují. Philippe Mora si najmul odborníky na odezírání řeči, aby se pokusili z němých záběrů vyčíst to, co na nich Hitler, jeho spolupracovníci nebo služebnictvo říkají, a postavy v záběrech pak byly nadabovány německy mluvícími herci. V některých archivních záběrech postavám v obraze nelze vidět do tváře nebo jsou otočeny zády ke kameře, byla proto použita skutečná slova a věty, které Hitler nebo jeho ministři doložitelně napsali či pronesli, případně byla zapojena větší míra tvůrčí improvizace (obr. 28–31). Jindy

---

<sup>273</sup> *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009 (bonusový materiál).

je přítomnost postav indikována nejprve pouze hlasem (akusmatically), až posléze vizualizací dochází k jejich *deakusmatizaci* (obr. 32–33). Pokud jsou historické postavy dabovány, jsou jejich promluvy zpravidla ještě přeloženy z němčiny a zobrazeny v anglických titulcích, čímž je iluze podpořena, neboť o dabingu Hitlera a dalších, respektive o neexistujícím zvuku původních záběrů nejsou diváci předem informováni (úvodní titulek filmu je pouze utvrzuje v tom, že film se „skládá z autentického materiálu Třetí říše“).



Obr. 28–31: Různé situace z filmu, při nichž je dabovaná řeč více kreativní, avšak přidržuje se realistických očekávání.



Obr. 32–33: Při záběru na Evu Braunovou houpající se na větvi lze již slyšet její přátele, kteří jsou ve scéně přítomni, ale vizualizováni až později.

Philippe Mora v rozhovoru přiznává,<sup>274</sup> že si s autenticitou dabingu dělal starosti, proto jej nechal „otestovat“ na dvou zúčastněných nacistech Speerovi a Arno Brekerovi, z nichž oba jeho věrnost s určitými poznámkami potvrdili.<sup>275</sup> Takto ozvučený a raritní archivní materiál vyjevující dosud neznámé situace ze soukromého života Adolfa Hitlera vyvolával u mnoha diváků rozporuplné reakce až nevoli. Je to i z toho důvodu, že záznam Hitlerova hlasu v „klidné“ situaci či v soukromém hovoru, tedy nikoliv z oficiálních projevů a jiných veřejných výstupů, až na několik výjimek neexistuje nebo se nedochoval.<sup>276</sup> Nadabovaný rozhovor Hitlera se služebnictvem o projekci filmu *Jih proti severu* nebo sympatie vyjádřené Evou Braunovou k americkému herci Clarku Gableovi jsou překvapivě „banální“ ve srovnání s perzekucí a násilím fašistů probíhajícími ve stejné době. Ke sporným místům věrohodnosti dabingu někdy přispívá i odlišná rychlost a textura obrazu oproti zvuku, např. když je záběr Hitlerova rozhovoru s Ribbentropem nezvykle zpomalený, nebo naopak lehce zrychlený při rozhovoru Hitlera se služkami. V jiném archivním záběru z oficiální recepce, kde Hitler konverzuje s hosty, jsou postavy v družném hovoru namaleny, ačkoliv záběry technicky nemohly zvuk v této formě obsahovat – řeč je proto záměrně nesrozumitelná a absentují zde anglické titulky (obr. 34). Nezdá se však, že by se dabing zásadně lišil od pravděpodobné varianty řeči nebo že by se nějak výrazně odchyloval od skutečnosti. Nadabování familiérních debat v horském sídle vedlo k polidštění Adolfa Hitlera, které bylo vykládáno jako projev sympatií ze strany tvůrců filmu, prostřednictvím zvukových a obrazových efektů vytvářejících jemně humorné situace však zároveň záběrům dodali vrstvu, která znesnadňuje nekritickou fascinaci.

---

<sup>274</sup> [DEANS 2017]

<sup>275</sup> Speerova reakce údajně zněla: „Ano, bylo to přesně takto, až na to, že herec, který mě dabuje, je nachlazený. Já jsem nikdy nebyval nachlazený.“ *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009 (bonusový materiál; debata producentů a režisérů).

<sup>276</sup> Jedinou známější nahrávkou, v níž lze zaslechnout Hitlera v soukromém hovoru, je 11 minut trvající páska natočená tajně v roce 1942 ve Finsku. Z tohoto záznamu mimo jiné vycházel herec Bruno Ganz, když se učil roli Hitlera pro film *Pád Třetí říše* (*Der Untergang*, 2004, r. Oliver Hirschbiegel), kde se mu dle diváků i některých odborníků podařilo Hitlera zahrát s dosud největší historickou přesností. V roce 2006 vznikl dokumentární film *Hitler Speaks* v režii Davida Howarda, v níž je tato „finská“ nahrávka počítačově zrekonstruována a postsynchronně přidána ke stejným barevným materiálům z Berghofu jako ve *Swastice*. Srovnáním odlišných zvukových přístupů ke stejným archivním záběrům se zabývá Rachel MagShamhrain. [MAGSHAMHRAIN: 2013]





Obr. 34: Konverzace je nesrozumitelná, zvuk je však oproti obrazu zachycen v detailu.

## II. Hudba

Hudba bývá zpravidla nedílnou součástí zvukové kompozice kompilačních filmů, ať už v instrumentální či v písňové podobě s textem, protože mimo jiné umožňuje lépe mezi sebou provázat rozdílné archivní záběry.<sup>277</sup> Ve *Swastice* jsou však hudební prvky použity střídměji, tvoří je jednak instrumentální skladby, z nichž některé jsou obsažené již v původní zvukové stopě záběrů (např. Wagnerova hudba) a jsou převzaty jako hudební podkres k provázání dalších, a na druhé straně jde o převzaté skladby a písně, které s obsahem archivních záběrů nemají přímou souvislost. Původní hudba je ponechána především na těch místech, kde je funkčně využita ve vztahu k obrazu, zpravidla se jedná o tematické vztažení vícero odlišných záběrů jako v případě vánoční koledy *Stille Nacht* (česky *Tichá noc*),<sup>278</sup> která vztahuje záběry tematizující sváteční mír a pohodu, laskavost a „otcovský“ zájem stranických velitelů (známé propagandistické záběry Goebbelse a Göringa rozdávajících vánoční dárky dětem). Píseň sdružuje záběry ve stříhové sekvenci prostřednictvím horizontálních vztahů, které probíhají v čase a pohybu. Opakovaně se ve zvukové kompozici objevují úryvky z oper hudebního skladatele Richarda Wagnera (1813–1883), který ve svém díle mimo jiné tematizoval germánskou historii a mytologii a patřil k oblíbeným Hitlerovým umělcům.<sup>279</sup> Ve *Swastice* jsou konkrétně použity pasáže z Wagnerových oper *Parsifal*, *Tannhäuser* a *Mistři pěvci norimberští*, dále ze symfonické básně *Siegfried-Idyll* a koncertní přede hry k *Faustovi*,

<sup>277</sup> Existují však výjimky, viz následující kapitolu o kompilačním filmu *Blokáda*.

<sup>278</sup> Tuto vánoční píseň poprvé uvedli varhaník Franz Xaver Gruber a kaplan a básník Joseph Mohr v kostele sv. Mikuláše v rakouském městě Oberndorf na Štědrý večer v roce 1818. Píseň se stala populární, byla přeložena do 300 jazyků a nářečí včetně češtiny a rozšířila se po celém světě.

<sup>279</sup> Přestože význam Wagnerova díla pro nacistickou ideologii je spekulativní a kontroverzní, jeho skladby doprovázely mnohé oficiální přehlídky a aktivity v Třetí říši, především z popudu Adolfa Hitlera. MAGEE, Bryan. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin Books, 2001. 432 s. ISBN 978-0140295191.



z nichž některé zazní v průběhu filmu opakovaně, vážou se k tematicky podobným sekvencím a vytvářejí určité hudební motivy. Jeden z motivů například souvisí se scénami přírodního až idylického charakteru, jiný z nich se objevuje zejména ve spojení s postavou Hitlera. Druhým zastoupeným hudebním skladatelem je Ludwig van Beethoven (1770–1827) – provedení části jeho *Symfonie č. 9* (zvané *S Ódou na radost*), konkrétně ze závěru čtvrté věty, je použito pro stříhovou sekvenci, která začíná záběry hudebníků v koncertní síni (dirigovaných Wilhelmem Furtwänglerem<sup>280</sup>) a poté se prolne do bouřlivé atmosféry Hitlerova příjezdu do Berlína, kdy se v gradujícím závěru zvukově smísí s extatickým jástem lidského davu a skandováním nacistického pozdravu *Heil Hitler* a politického sloganu *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (Jeden národ, jedna říše, jeden vůdce). Tuto exponovanou sekvenci poté vystřídají záběry z nočního mystického rituálu, kdy je projevení respektu k Hitlerovi vyjádřeno naopak tichem a pouhým foukáním větru. Majestátní Wagnerovy hudby je užito při barevných záběrech z monumentální oslavy německého zemědělství, tzv. Reichserntedankfestu na kopci Bückeberg, které se v roce 1937 zúčastnilo asi 1,2 milionu lidí.

Kromě zmíněných hudebních čísel jsou ve *Swastice* použity také dvě anglické písně, které sdružují archivní záběry do kompaktnějšího sledu a svým významem stojí vůči obrazům v ironickém či dokonce satirickém kontrastu, podle Philippa Mory však byla ironie tohoto spojení často nepochopena a vyvolávala negativní reakci publika.<sup>281</sup> První z nich je píseň zpěvačky Helen Morgan z roku 1929 s názvem *What Wouldn't I Do For That Man?*, která ohraničuje pasáž filmu tematizující milenecký vztah Evy Braunové a Hitlera a obecně platonickou lásku německých žen k vůdci. Tato sekvence má klipovitý charakter, stříh záběrů je přizpůsoben rytmu písně a jejím výrazným intonačním bodům a je uvozena záběrem tváře Braunové, čímž alespoň ze začátku implikuje, že zpívaný text vyjadřuje její perspektivu. Ve druhém případě se jedná o patriotickou píseň *Don't Let's Be Beastly to the Germans*, kterou v roce 1943 napsal a nazpíval britský zpěvák a hudební skladatel Noël Coward a která na horizontální rovině propojuje sekvenci záběrů v závěru filmu, tematizující německou válečnou prohru. Coward v písni zpívá o tom, aby byli Britové po skončení války ke svým bývalým německým nepřátelům hodní, slušní a laskaví, avšak jak se po skončení války sám vyjádřil, píseň byla napsána „jako satira namířená proti malé skupině přehnaných humanistů,

---

<sup>280</sup> Wilhelm Furtwängler (1886–1954) byl německý dirigent a hudební skladatel, kterého se po nástupu NSDAP k moci rozhodl nový režim využít pro účely své prezentace. Za války patřil ve Třetí říši mezi tři protežované umělce, spolu s Richardem Straussem a Hansem Pfitznerem.

<sup>281</sup> *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009 (bonusový materiál).

kteří měli dle mého názoru příliš tolerantní pohled na naše nepřátele.“<sup>282</sup> Tato ironie však nebyla veřejností příliš pochopena již během války, kdy BBC i jeho nahrávací společnost obdrželi několik stížností a zakázali její vysílání.<sup>283</sup> I po třiceti letech tato píseň použitá ve *Swastice* vyvolávala vášně.

### III. Ruchové prostředky

Jak bylo řečeno, pro zvukovou kompozici *Swastiky* je charakteristický větší důraz na postsynchronní ruchy, ambientní atmosféry a také filmové ticho, a z kvantitativního i kvalitativního hlediska lze proto hovořit o tom, že se jedná o převažující zvukové prostředky díla. Přispívá k tomu především absence voice-over komentáře a také umírněné použití ostatní mluvené řeči a hudby. U mnoha archivních záběrů je spolu s obrazem převzata také jejich originální zvuková stopa včetně případných zvukových prostředků z této kategorie, mnoho záběrů ve *Swastice* však obsahuje nový zvukový design a případné rozdíly v jejich obrazové a zvukové textuře jsou zdrojem hyperrealistického efektu – záběry obohacené o postsynchronní ruchy sice simulují zvukový realismus, ale přitom jsou do velké míry stylizované (*renderované*). Bodové ruchy, teritoriální zvuky nebo ambientní atmosféry mohou na jedné straně akcentovat v obraze konkrétní objekty, postavy či akce, zatímco jiné jsou ponechány němé, na straně druhé evokují předměty, které jsou v obraze nepřítomné. Zvuková perspektiva se v archivních záběrech může měnit – zatímco někdy jsou zvuky detailní a navozují dojem blízkosti snímaného objektu/subjektu, jindy jsou slyšet vzdáleně a mísí se s *fundamentálním hlukem* ulice, města či otevřeného prostoru. Ruchy a atmosféry zároveň pomáhají zvukově dotvářet osobité prostory a lokace – v městských scénách nebo industriálních lokacích např. zaznívá kakofonie klaksonů, vrčení motorů, pískotu a sirén, zvuků pohybujících se dopravních prostředků, ale také lidského pohybu prostřednictvím často až nepřirozeně zvýrazněných zvuků kroků, klapání či šoupání bot po povrchu. Právě zvuky doprovázející lidskou chůzi po zpevněném povrchu jsou velmi častým zvukem ve *Swastice*, v některých případech i akusmatickým, např. když je použit v záběru Evy Braunové, k níž se kamera houpavě přibližuje a zvuky tak signalizují přítomnost postavy za kamerou.

---

<sup>282</sup> Don't let's be beastly... *HistoryExtra* (the official website for BBC History Magazine) [online]. 2. 3. 2012 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.historyextra.com/period/dont-lets-be-beastly/>

<sup>283</sup> V rozhovoru s Deansem Philippe Mora popisuje, že si musel s Cowardem osobně promluvit, aby k použití této písně dostal povolení. Když mu popsal svůj záměr, Coward opáčil: „Zbláznil jste se? Lidé satiru nechápou a já se kvůli tomu dostanu do mnoha problémů, podobně jako vy, ale jestli chcete, tak prosím.“ [DEANS 2017]

V rámci audiovizuální analýzy je, řečeno s Chionem, možné položit si dvě doplňující otázky – co je vidět z toho, co je zároveň slyšet? Co je slyšet z toho, co je zároveň vidět? Tak je možné identifikovat *nepřítomné zvuky v obraze* (obraz je předpokládá, ale film je neprodukuje ke slyšení) a *nepřítomné obrazy ve zvukové stopě* – tedy pouze náznak jejich přítomnosti vyjádřený zvukovými prostředky. Oba tyto audiovizuální vztahy jsou vzhledem k postsynchronní práci s ruchy ve *Swastice* přítomny a vytvářejí někdy mikronarativy na úrovni jednotlivých záběrů. Pro záběry přírody, venkova či terasy Berghofu jsou charakteristické *ambientní* a *teritoriální zvuky* šumění větru o různé intenzitě, které je v některých případech vizuálně synchronizováno s vlajícími slunečníky, pohupujícími se stromy nebo obrazy stahujícími se mračen na obloze, často však vítr obrazově nijak indikován není.<sup>284</sup> V jiných případech je zvukově naznačena přítomnost různých zvířat, především švitořícího ptactva, ale např. také hmyzu charakteristického pro určitá roční období (obr. 35). V barevných, dodatečně ozvučených záběrech horské přírody v okolí Obersalzbergu je například často slyšet štěkot, který implikuje přítomnost psů, přestože ti se v obrazové rovině vždy nenacházejí (*nepřítomné obrazy*). Po prvním ukázání Hitlerových psů na Berghofu je jejich přítomnost již dále předpokládána a štěkot může mimo jiné značit to, že sledujeme záběry natočené přímo Evou Braunovou nebo jejími přáteli.



Obr. 35: V záběru na Evu Braunovou koupající se v jezírku bzučí v blízkosti „snímacího zařízení“ moucha.

Vedle toho jsou ve *Swastice* zvukově naznačeny také některé objekty, *nepřítomné obrazy*, které invenčním, ale realistickým způsobem dotvářejí prostor a zároveň zvukově rytmitizují obraz. Například ve snímku Evy Braunové, která si láskyplně hraje s králíkem v prostoru před

<sup>284</sup> Podobný ruch připomínající šumění větru je použit v samém závěru filmu, kde zvuk podkresluje sérii záběrů na mrtvá těla v koncentračním táboře Bergen-Belsen, což je jeden z mála výjevů lidského utrpení v tomto filmu.

domem, obsahuje zvuková stopa kromě hezitačních zvuků také zvonění telefonu jakoby z otevřeného okna v pozadí, přestože do budovy nelze vidět a telefon není obrazově indikován ani v předchozích či následujících záběrech (obr. 36). Lze jistě pochybovat, zda v momentě vzniku tohoto záznamu opravdu v budově zvonil telefon, autenticita tím však nijak narušena není, jde o autorskou invenci a dotvoření prostoru či mikroděje pomocí zvuku. Podobně v záběru Hitlera stojícího v místnosti svého sídla zní tikot hodin, jejichž přítomnost je však pouze zvukově naznačena a zvuk zde má expresivní, strukturační a sémantickou funkci – odměřené tikání prostupuje tichem a zdůrazňuje plynutí času, přidaná hodnota zvuku působí na Hitlerovu pózu a výraz ve tváři, které mohou být interpretovány odlišně než kdyby záběr zůstal němý (obr. 37). Sémantická funkce zvukových prostředků je zřejmá také v závěru filmu, kdy se barevný záběr Hitlera promění v černobílý a jeho hlas je pomocí mixu upraven, aby zněl s ozvěnou – Hitlerova smrt je metaforicky vyjádřena prostřednictvím změny obrazových a zvukových parametrů.



Obr. 36–37: Vlevo zvonící telefon, vpravo tikající hodiny.

V archivních záběrech, ve kterých se vyskytuje větší množství postav či objektů, bývají některé zvuky potlačeny, nevyjádřeny na úkor jiných, tj. obraz je předpokládá, ale zvuky jsou *nepřítomné*. Příznačná je ve *Swastice* práce se zvukovými detaily a makrodaily – některé objekty či akce v archivních záběrech jsou na rozdíl od jiných akcentovány sensorickým zdvojením (obraz + zvuk), přestože nemusí v obraze zaujímat důležitou roli nebo jsou od kamery natolik vzdáleny, že by z pozice snímacího zařízení nemohly být zřetelně slyšet (obr. 38–39). Zvuky jsou v obraze *renderovány*, jsou více či méně nápadně stylizovány, a tím vzniká hyperrealistický efekt, který činí ze *Swastiky* sensoricky působivé audiovizuální dílo. V kompozici zvukových prostředků zastává jako stylotvorný prostředek filmu důležitou roli

také filmové ticho v kombinaci s proměnlivým fundamentálním zvukem šumění starého archivního filmu, do kterého se všechny zvuky slévají.



Obr. 38–39: Dva příklady zvukových detailů, které jsou výrazněji stylizované – poklepání rukou na tvář a pád stromu při kácení.

## Shrnutí

V 70. letech 20. století, v době vracejících se fašistických tendencí v Evropě, *Swastika* jitřila nedorovnané vztahy a znepokojovala diváky, kteří obecně ještě nebyli připraveni na novou perspektivu a otevřenost při vyprávění o Třetí říši pomocí archivních záběrů. Snímek byl zpočátku oceňován především historiky, kteří v něm spatřovali zcela nový způsob narativu o předválečném nacistickém Německu, v němž je do popředí kladena a tematizována všednost života v totalitarismu. Za tuto reprezentaci historie získala *Swastika* v té době také jediné filmové ocenění na festivalu historických filmů v USA,<sup>285</sup> až po obnovené premiéře filmu v Německu v roce 2006 se začaly ozývat hlasy, volající po zařazení snímku mezi audiovizuální pomůcky při výuce německých dějin, vedle didaktičtějších kompilací typu *Minulost varuje a Hitlerova kariéra*. Philippe Mora vyhodnotil archivní materiál **kriticky** a z pozice člověka a tvůrce, který sice má s nacistickou ideologií určitou osobní zkušenost, ale předválečné období na „vlastní kůži“ nezažil. Ačkoliv nelze popřít, že uspořádání archivních záběrů do větších či menších tematických celků ukazuje na jeho záměr ilustrovat konkrétní teze, tento **ilustrativní** charakter záběrů je ve *Swastice* umenšen a archivní obrazový materiál je ponechán spíše volné **kritické** interpretaci, odhalování nových významů a souvislostí a snaze dobrat se blíže k podstatě zobrazovaných jevů a událostí. Absence voice-over

<sup>285</sup> Dle informace Philippa Mory v bonusových materiálech DVD.

komentáře oprostuje film od přílišného vysvětlování, znesnadňuje jednoznačnou interpretaci převzatého obrazového materiálu a zbavuje archivní záběry některých sémantických nánosů, které nabyly při své opakované recyklaci v mnoha předcházejících dokumentárních filmech.

Záměrem Philippa Mory bylo porozumět prostřednictvím dochovaných archivních filmů motivacím většinové německé společnosti následovat ideály národního socialismu, a tím poukázat na plíživost a banalitu zla. Při selekci archivních záběrů upřednostňoval realistické komponenty a tuto koncepci realističnosti podpořil sofistikovanou prací se zvuky založenou zvláště na postsynchronních ruchových prostředcích a renderování ruchů a zvukových atmosfér v obraze. S podobným záměrem jsou namalovány některé historické postavy a přestože o autenticitě dabingu lze polemizovat, je zároveň proveden lehce nadsazeným způsobem, aby záběry z Hitlerova okolí nepůsobily až příliš familiárně. Zvukové efekty s komickým účinkem umožňují udržení určité recepční distance, a zvuky tak působí někdy až ideologicky protichůdně k záběrům a jejich zdánlivé nevinnosti, čímž se Morovi podařilo vyvážit jistou přetrvávající náchylnost k nacistické estetice. K ironizaci viděného přispívají také některá hudební čísla, která jsou ve vztahu k obrazu uplatněna s využitím postmodernistických postupů podobným způsobem, jako o mnoho let později ve filmu *Hitlerova hitparáda*. Důmyslná práce s postsynchronními ruchovými prostředky a renderováním zvukových atmosfér v archivních záběrech přispívá také ke vzniku hyperrealistického efektu postupujícího *Swastikou*, jež v tomto ohledu předznamenala podobně zvukově zpracované kompilační filmy pozdějších let, jako je např. *Blokáda*.

## 9. AUDIOVIZUÁLNÍ ANALÝZA FILMU *BLOKÁDA* (2005)

Předmětem poslední kapitoly je kompilační film režiséra Sergeje Loznicy<sup>286</sup> *Blokáda*, který z jednotného tématu předchozích kompilačních filmů lehce vybočuje, ale jeho zařazení do disertační práce je motivováno neobvyklými postupy v práci se zvukovou kompozicí archivních záběrů. Film je zcela kompilován ze záběrů natočených během obležení Leningradu (současného Petrohradu) v letech 1941–1944, neobsahuje voice-komentář ani hudbu a v jeho zvukové kompozici je veškerý důraz kladen na ruchové prostředky. Během nechvalně proslulé válečné situace, kdy fašistické vojenské jednotky čtyř zemí v čele s nacistickým Německem téměř dva a půl roku obléhaly důležité průmyslové centrum a komunikační uzel Sovětského svazu během operace Barbarossa, zemřelo ve městě následkem bojů, hladovění či umrznutí asi dva a půl milionů lidí. Tato klíčová bitva druhé světové války proto sehrála důležitou roli v propagandistické rétorice komunistické strany Sovětského svazu jak za války, tak po jejím skončení. *Blokáda* byla poprvé uvedena na přelomu let 2005 a 2006<sup>287</sup> a vznikla ve snaze o realistický a ideologicky nezatížený, přesto autorský pohled na tuto dějinnou událost a vyznačuje se originálním zpracováním zvukové kompozice filmu založené na funkčním využívání ruchových prostředků k docílení zvláštního *hyperrealistického efektu*, který staré archivní obrazy v *synkrezi* s postsynchronním zvukem produkují. Současně jde o autorskou polemiku s audiovizuální reprezentací sovětské historie a komentář k dřívějším, ideologicky zatíženým a patrioticky pojatým kompilacím na stejný námět, a první ze série kompilačních filmů Sergeje Loznicy, v nichž kreativně pracuje se zvukem.<sup>288</sup>

### **Původ audiovizuálního materiálu a produkční kontext**

Výchozí korpus černobílých archivních záběrů použitých v *Blokádě* vychází z přibližně šesti hodin filmového materiálu uloženého převážně v archivu Petrohradského studia dokumentárních filmů, z něhož do výsledného díla použil Loznica asi 50 minut, tedy přibližně

---

<sup>286</sup> Sergej Loznica (\* 1964) je ukrajinský režisér dokumentárních a hraných filmů. Narodil se v Bělorusku v tehdejší SSSR, poté se s rodinou přestěhoval do Kyjeva, kde vystudoval matematiku, a v letech 1987 až 1991 zde pracoval v Institutu kybernetiky a živil se rovněž jako překladatel z japonštiny. V roce 1991 nastoupil v Moskvě na filmovou školu VGIK, kterou dokončil s vyznamenáním. Od roku 2000 pracoval jako režisér dokumentárních filmů v Petrohradě.

<sup>287</sup> V Rusku měl film premiéru 16. prosince 2005.

<sup>288</sup> Dalšími kompilačními filmy Sergeje Loznicy jsou *Predstavleniye* (Revue, 2008), *Sobytiye* (The Event, 2015), *Proces* (The Trial, 2018) a *Státní pohřeb* (State Funeral, 2019).

šestinu celkové stopáže. Jedná se o záběry natočené v obleženém a převážně uzavřeném Leningradu, na jejichž vzniku se podílelo asi 40 různých kameramanů, z nichž někteří začali natáčet již měsíc po začátku blokády. Archivní materiál, který se dochoval a zároveň je z archivu přístupný, tvoří směsice inscenovaných a polodokumentárních filmových záznamů určených pro sovětskou propagandu a také záznamy „běžného“ života ve městě odtrhnutém od zásob a okolního světa a sužovaném nálety bombardérů a mrazivým počasím. Velkou část zdrojového filmového materiálu získal Loznica z několika krátkých filmů napsaných a sestříhaných již v době blokády režiséry Romanem Karmenem, Efimem Učitelem, Valerijem Solovcovem a Nikolajem Komarevcovem. Ostatní záběry našel režisér roztržštěné v různých propagandistických filmech, aktualitách a reportážích, odkud je vystříhnul a nakopíroval.<sup>289</sup>

Vznik a produkční historii zmíněných leningradských filmů podrobněji popisuje britský odborník na sovětský film Jeremy Hicks.<sup>290</sup> Již v únoru 1942, tedy asi půl roku po začátku blokády, byly natočené záběry posuzovány komisí a leningradský dramatik a scenárista Vsevolod Višněvskij byl pověřen daný materiál strukturovat. Po jeho zhlédnutí napsal Višněvskij scénář zamýšlený jako voice-over komentář, který na život v obléhaném městě pohlížel perspektivou obyvatel, jejich utrpení a tragédie. Takový scénář byl však v probíhající válce pro komisi nepřijatelný a film s názvem *Leningrad v eti dni* (Leningrad during These Days) nebyl nikdy dokončen. Do Leningradu byl proto z Moskvy po tzv. cestě života, ledové silnici přes Ladožské jezero, vyslán režisér Roman Karmen, aby záběry uspořádal podle přání Stalinova vedení, a již měsíc po příjezdu na konci dubna 1942 dokončil svoji verzi filmu s názvem *Leningrad v borbe* (Leningrad Fights On). Způsobem, jakým stejný filmový materiál sestavil ve svém filmu Sergej Loznica, jako by na dálku komunikoval s původním záměrem Višněvského klást důraz na smyslovou zkušenost leningradských obyvatel a nikoliv na ideologické tendence podporující patriotické významy pro vedení války Sovětským svazem.<sup>291</sup> Zdrojový materiál pečlivě zanalyzoval, aby v něm odhalil situace inscenované pro účely propagandy a postavy určené pro sehrání konkrétních rolí, a pokud k tomu v *Blokádě* není specifický důvod, do filmu je nezařadil. Vyřadil rovněž záběry

---

<sup>289</sup> *Archive footage in documentary cinema – Sergei Loznitsa's masterclass*. Moderated by Oksana Sarkisova. Vera and Donald Blinken Open Society Archive and the Visual Studies Platform at CEU, Budapešť, 19. 3. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3HWTbUnQ180>

<sup>290</sup> HICKS, Jeremy. *Presentation and Film Screening 'Blockade' by Sergei Loznitsa*. Art and Endurance in the Siege of Leningrad, Cambridge, 6. 2. 2017. Záznam dostupný z: <https://www.youtube.com/watch?v=wI0Mt34N9-A>

<sup>291</sup> Film údajně musel projít bouřlivou debatou v ruské Federální agentuře pro kulturu a kinematografii (FAKK). BAKER, Maria. "Blokada" v Rotterdamě. *BBC Russian*. 6. 2. 2006. [cit. 15. 6. 2020] Dostupné z: [http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid\\_4684000/4684348.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_4684000/4684348.stm)



válečných vřav a obecně dění v zákopech a za hranicemi města a až na výjimky zahrnul také obrazový materiál natočený v místní průmyslové oblasti a v továrnách, jelikož ten byl do různé míry inscenován, aby vyobrazoval houževnatost dělníků těžce pracujících i přes hrozící dopady leteckých bomb. Ze záběrů dokumentárního charakteru tak realistickým způsobem vylíčil proměnu degradujícího města a obyvatel snažících se i za zhoršených životních podmínek dále existovat. Loznícův výběr archivních záběrů se natolik lišil od existujících kompilačních filmů o blokádě Leningradu,<sup>292</sup> že se ještě dlouhou dobu po uvedení filmu a po mnoha režisérem poskytnutých rozhovorech někteří diváci domnívali, že do filmu zakomponoval nově objevené a veřejnosti dosud neznámé archiválie, přestože vybral pouze ty záběry, které byly předešlymi autory považovány za nezajímavé či nepoužitelné, a proto ani nejsou součástí kolektivní obrazové paměti.<sup>293</sup>

Na uspořádání vybraného archivního materiálu v rámci nového audiovizuálního celku mělo vliv několik faktorů jako např. způsob narace a strukturace díla na menší celky, posloupnost vyprávění (chronologicky či nikoliv), délka záběrů a její role pro celkový rytmus sekvencí a filmu, tvorba nových významů a metafor stříhem a rovněž etická rovina reprezentace historických událostí.<sup>294</sup> Loznica postupoval podobně jako Michail Romm ve filmu *Obyčejný fašismus* a sesbírané vykopírované archivní záběry byly nejprve rozřazeny podle obsahu do tematických kategorií (např. záběry zimních ulic, dopravní prostředky, hořící domy, rozbořené domy atp.) a teprve na základě takto rozděleného materiálu byla vytvořena pevnější struktura vyprávění, která byla dále tříbena.<sup>295</sup> Důležitým kritériem bylo také časové zařazení záběrů, respektive přibližná doba jejich vzniku, neboť zásadní tvůrčí otázkou ohledně strukturace záběrů v *Blokádě* byla organizace času čili jak o událostech vyprávět z hlediska jejich temporality. Přestože byly záběry natočeny v průběhu několika let, uspořádal

---

<sup>292</sup> Většina filmů o leningradském obležení zdůrazňovala vítěznou patriotickou linii historie Velké vlastenecké války a vzdor a nezdolnost obyvatelstva držícího město symbolicky jako nedobytnou pevnost celého Sovětského svazu. HICKS, Jeremy. Challenging the Voice-of-God in Soviet Documentaries of World War II. In: KAGANOVSKIJ, L., SALAZKINA, M. (eds.). *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, s. 129–144. ISBN 978-0253011046.

<sup>293</sup> Loznica je přesvědčen, že další archivní materiály, ke kterým dosud nebyl umožněn přístup, budou uloženy někde v ruských archivech, jelikož 40 kameramanů natáčelo téměř každý den po dobu mnoha měsíců a záběrů podle něj muselo vzniknout mnohem více. *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

<sup>294</sup> Loznica patří k těm režisérům, kteří zodpovědně a do hloubky uvažují o vlastní umělecké činnosti a domýšlejí důsledky svých tvůrčích aktivit. Tvrdí, že o látce potřeboval nejprve dva roky přemýšlet a pečlivě zvážit všechny etické otázky filmové reprezentace blokády Leningradu a zda má vůbec právo vyjadřovat se subjektivní umělecko-historickou vizí o tragických událostech, které sám nezažil. *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

<sup>295</sup> *Focus Sergei Loznitsa. Discussion between Sergei Loznitsa and Cristi Puiu*. Moderated by Neil Young. Astra Film Festival, Sibiu, 13. 11. 2014. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1EqzwI-m-Ag>

Loznica čas podle ročních období a tři roky trvající událost (900 dnů blokády) se tak zúžila do půdorysu přibližně jednoho roku, přičemž mnoho záběrů pochází již z první zimy v obleženém městě v roce 1942, která byla nebývale silná a krutá.

Na první pohled se *Blokáda* může jevit jako nenarativní dokumentární film, uspořádaný sled dokumentárních záznamů z města, kde se lidé každé ráno vydávají do ulic shánět vodu a potraviny či zachraňovat zbytky ohořelých budov poničených nočními nálety, který však oproti ostatním dokumentům o obléhání Leningradu<sup>296</sup> jakoby postrádal melodramatický a epický náboj. Určitou základní strukturu filmu však lze vyčíst z DVD,<sup>297</sup> kde je rozdělen do sedmi kapitol o různé délce stopáže: *Začátek*, *Opevňování města*, *Němečtí zajatci*, *Bombardování a ostřelování*, *Příděly a potravinová strategie*, *Mrtví lidé* a *Ukončení blokády*. Vodítkem pro pochopení organizace záběrů do různě dlouhých segmentů jsou také černé rámečky, jež oddělují jednotlivé sekvence a současně vytvářejí dobu interpunkčních znamének na konci jednotlivých filmových „vět“. Výplně s černým pozadím nejsou zcela homogenní a liší se délkou trvání a ne/přítomností zvukové stopy; v tomto ohledu se *Blokáda* skládá z většího počtu menších celků, než je naznačeno na DVD. Při pozorném vnímání tedy lze z filmu abstrahovat určitý syžet – událost je vyprávěna chronologicky od začátku do ukončení blokády; v prvních záběrech z podzimu 1941 ještě jezdí tramvajové spoje, vojáci se za relativně poklidného a běžného městského provozu chystají k obraně města, seřizují protiletectvé zbraně a na průzkum vysílají zepelíny. Bez úvodních informací a bez znalosti historické události a jejího vývoje zatím nic výrazně nenasvědčuje tomu, že by město bylo v ohrožení. Teprve němečtí váleční zajatci, kteří jsou jím postupně provázeni, aby si jeho obyvatelé prohlédli zblízka nepřitele, upomínají na to, že je město obklíčeno agresory a že se za jeho branami odehrávají boje. V dalších segmentech filmu sledujeme hořící budovy poničené bombardováním, hasiče bojující s požáry a polorozpadlé ohořelé stavby, jejichž trosky obyvatelé města rozebírají a uklízejí. Druhá polovina filmu se již odehrává v zimním období 1941–1942, kdy přišly do Leningradu nebývale silné mrazy, které ulice města pokryly sněhem a ledem a vyřadily z provozu elektrické tramvaje, podobně jako další dopravní prostředky. V tomto místě filmu jsou použity první záběry mrtvých ležících na ulici, s jejichž zobrazením Loznica záměrně vyčkala až do druhé části snímku.<sup>298</sup> Život ve městě je s přibývajícimi týdny a měsíci blokády stále složitější, lidé dostávají jen minimální

---

<sup>296</sup> Například *Blokáda Leningradu* (The Siege of Leningrad, 2013, r. Michael Kloft) nebo třetí epizoda z cyklu *Neznámá válka* (The Siege of Leningrad, 1978, r. Tengiz Semenov).

<sup>297</sup> *Blockade* [DVD]. New York: First Run / Icarus Films, © 2005.

<sup>298</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

potravinové přídělky, pitnou vodu sbírají z pouličních kanálů nebo rozebírají stadion kvůli dřevu na topení. Počet mrtvých těl v záběrech přibývá, lidé je vozí na saních na okraj města, kde jsou pohřbíváni v hromadných hrobech. Situace se jeví stále tragičtější, ale s jarní oblevou film směřuje ke šťastnému konci – ukončení blokády 27. ledna 1944 signalizuje výstřel z křížníku a ohňostroj doprovázený úsměvy a radostí, v souladu s klasickou reprezentací této historické události v předchozích kompilačních filmech. Po další černé výplni však následuje ještě dovětek – film nekončí vítězným patriotickým gestem, ale záznamem veřejné popravy odsouzených německých vojáků vykonané jejich oběšením na náměstí v lednu 1946, tedy autorskou polemikou.<sup>299</sup>

Loznica v *Blokádě* dekonstruuje zažitě a roky trvající mýty o hrdinném městě nezdolně a vytrvale vzdorujícím fašistickým tyranům, nedělá to však poučujícím didaktivním způsobem a svoji roli režiséra a historika navenek spíše upozaduje. Přestože bylo jeho záměrem ukázat život v Leningradu během blokády co nejvěrnějším způsobem a koncentrovat pozornost ke „všednímu“ životu namísto ikonických obrazů, nevyhnul se autorským uměleckým zásahům, které nemusí být nutně historicky přesné – jak sám říká, jednotlivé části filmu kompiloval spíše podle „logiky vyprávění příběhu“ než zcela a jen podle „historické logiky“.<sup>300</sup> Vyhýbá se jakémukoliv vysvětlování a naopak vybízí diváka k tomu, aby o předkládaných záběrech a souvislostech uvažoval sám a vytvářel si vlastní explikace pro to, jak život v Leningradu v dané době vypadal, jelikož si dobře uvědomuje problematičnost filmového zpracování historie a nemožnost o ní pojednat objektivním nezaujatým způsobem. Během filmu není divák explicitně upozorňován na „autenticitu“ převzatých záběrů, jak bývaly uváděny mnohé dřívější kompilační filmy, na rozdíl od nich však uvádí většinu použitých zdrojů včetně jmenného seznamu kameramanů a autorů dochovaných záběrů v titulcích na konci filmu.<sup>301</sup> Autorské zásahy a střihovou práci s obrazovým materiálem v *Blokádě* lze demonstrovat na dvou příkladech uvedených samotným Loznicou. Sekvence filmu zaměřená na pochod německých zajatců centrem města končí záběrem na řadu vojáků odcházejících do boční ulice – takový záběr by však v daném mikronarativu nechal otevřený konec, proto za něj Loznica nastříhl ještě jeden archivní záběr jiných zajatců kráčejících vesnicí směrem do pole, jako by se vraceli zpět do zákopů. Druhým příkladem a ukázkou síly montáže a juxtapozice archivních záběrů v *Blokádě* je záběr na

---

<sup>299</sup> Nepřítel útočící na město není explicitně téměř vůbec zobrazen – výjimkou je sekvence s německými zajatci v úvodu filmu a poprava německých vězňů po skončení blokády v jeho poslední scéně.

<sup>300</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

<sup>301</sup> Viz informace o filmu na konci disertační práce.

mrtvé lidské tělo ležící u zdi zasněžené ulice, kolem nějž procházejí kolemjdoucí. Pouhým přeskupením dvou záběrů zde režisér volí různé možnosti čtení situace související s její etickou rovinou, které nemusí věrně odpovídat historické skutečnosti (obr. 40–42).<sup>302</sup>



Obr. 40–42: Položili kolemjdoucí na mrtvého kabát, nebo si někdo kabát od mrtvého vzal?

Podstatným aspektem zdrojového archivního materiálu je absence jeho zvukové složky, důležitým krokem produkce filmu byla proto otázka jeho zvukového řešení a kromě strukturace záběrů bylo potřeba rozhodnout, které zvukové prostředky použít. Hlavním kreativním řešitelem zvukového designu (kompozice) filmu je ruský zvukař Vladimir Golovnickij, který s režisérem Loznicou spolupracuje od roku 2002.<sup>303</sup> Práce na zvuku filmu trvala dohromady tři měsíce, což je doba srovnatelná se zvukovou postprodukcí celovečerního hraného filmu.<sup>304</sup> *Blokáda* neobsahuje klasický voice-over komentář a téměř zcela postrádá jinou mluvenou řeč nebo psaný text,<sup>305</sup> jež by záběrům mohly vtisknout nechtěné explicitní významy, archivní záběry jsou tak otevřeny volnější interpretaci a nejsou zatíženy slovy, explikacemi nebo verbálním kontextem. Ze stejného důvodu není ve filmu využita ani žádná hudba, aby archivní záběry nebyly vybaveny dodatečným emocionálním zabarvením, jak bývá zvykem v televizních válečných dokumentárních filmech. Zvuková kompozice je založena takřka výhradně na mnohovrstevnaté a precizní práci s ruchovými prostředky a ambientními zvuky, budování zvukových atmosfér dotvářejících prostředí v obraze, na modulaci hlasitosti ruchů, filmovém tichu a využívání dalších funkcí zvuků ve vztahu

<sup>302</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

<sup>303</sup> Golovnickij je Loznicův „dvorní“ zvukař, který je důležitou součástí tvůrčího týmu a vytvářel zvukové palety pro většinu jeho dokumentárních a hraných filmů natočených po roce 2002. Mimo to pracoval jako zvukový mistr také na filmech Šarunase Bartase nebo Grigorije Dobrygina. Tvůrčí spoluprací na zvukové kompozici *Blokády* si Golovnickij a Loznica vyzkoušeli mnohé stříhové postupy a tvorbu zvuků, které posléze využili při produkci dalších dvou archivních kompilačních filmů z převzatých záběrů.

<sup>304</sup> *Masterclass – Sergei Loznitsa: Authenticity and the Phenomenon of Cinema*. Conducted by Michał Chaciński. Planete Doc Film Festival, Varšava, 14. 5. 2013. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/9051-planete-doc-film-festival-uvadi-masterclass-sergeje-loznitsy>

<sup>305</sup> Ve filmu zazní pouze několik srozumitelných slov a v několika záběrech se objeví náborové sovětské plakáty a tiskoviny obsahující několik sloganů a hesel.

k archivním záběrům. Pomocí *renderování* ruchů a atmosfér a prostřednictvím fenoménu *synkreze* se tvůrcům podařilo vytvořit zcela svébytný zvukový svět filmového Leningradu, který má velký význam pro realističnost celého snímku.

Simulací diegetické zvukové palety velkoměsta, realistickými zvukovými efekty a obyčejnými ruchy denního městského provozu, shlukujících se lidí, pohybujících se motorových dopravních prostředků atp. se autorům podařilo staré archivní záběry zpřítomnit a, dalo by se říci, vdechnout jim nový život. Zvukovou kompozici tvoří několik zvukových vrstev najednou a na ploše celého filmu je použito „40, 50 až 70“ samostatných a překrývajících se zvukových linek.<sup>306</sup> Výsledný mix ruchů a ambientních atmosfér působí ve svazku s archivními záběry jednotným a velmi realistickým dojmem, přestože se jedná o percepční klam umožněný psychofyzickými důsledky fenoménu *synkreze*. Loznica popisuje, že při práci se zvukem nešlo o docílení stoprocentně čistého a realistického zvuku, tedy takového, který by byl slyšet v místě natáčení, ale naopak bylo nutné zvuk deformovat, aby se vhodně doplňoval s archivní patinou obrazu – realistické zvuky různých situací, např. kroky pochodu lidí, totiž ve spojení s archivním obrazem paradoxně realisticky nepůsobí, proto musely být zkresleny a deformovány a teprve na základě *synkreze* Loznica s Golovnickým posuzovali, které ruchy svou *přidanou hodnotou* vytvářejí realistické efekty.<sup>307</sup> „Některé zvuky jsme vzali z archivu, některé jsme nahráli speciálně pro film. Abychom například zaznamenali hluk davu při popravě vojáků, šli jsme na městský trh a zvuk nahráli tam,“ vysvětluje Loznica.<sup>308</sup> Kromě zvukového realismu slouží zvukové prostředky také k manipulaci pozornosti diváka, neboť jsou jím akcentovány konkrétní předměty a akce v archivních záběrech, čímž na sebe vážou větší pozornost než děje, které ozvučeny nejsou.

## **Audiovizuální analýza**

Zvuková kompozice *Blokády* se ve své stylizaci odlišuje od většiny kompilačních filmů (nejen) v této disertační práci, jelikož neobsahuje téměř žádnou mluvenou řeč, a její zpracování ukazuje jeden z možných směrů, kudy se estetická a kreativní práce se zvukem v archivních záběrech může v budoucnu ubírat častěji.<sup>309</sup> Cílem této analýzy je ozřejmit

---

<sup>306</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

<sup>307</sup> Loznica k tomu říká: „Ve filmu musíte lhát, abyste ukázali pravdu, to je jeho magie.“ Cit. tamtéž.

<sup>308</sup> [BAKER 2006]

<sup>309</sup> Na YouTube lze v současnosti nalézt sestřihy archivních záběrů z různých let i zemí, které jsou ručně zpracovány podobně jako v *Blokádě*. Ve videokanálu uživatele Guy Jones, jenž ve svém volném čase kompiluje staré záběry, lze např. zhlédnout desítky archivních filmů, z nichž mnohé mají postprodukčně procesovanou

obecné a konkrétní funkce, jaké v *Blokádě* zvukové prostředky zastávají v jednotlivých záběrech, sekvencích a v rámci celku díla, se zvláštním zřetelem k dominantnímu zvukovému prostředku filmu, jímž jsou postsynchronní ruchy, a ke schopnosti zvuku vytvářet ve spojení s obrazem hyperrealistické efekty, což bude vysvětleno s pomocí Chionova konceptu *reálného a renderovaného* zvuku.

## I.–II. Mluvená řeč a hudba

Ve zvukové kompozici filmu založené na simulaci diegetických ruchů a ambientních zvukových ploch absentuje voice-over komentář či jakékoliv jiné dialogy, monology nebo slova pronesená postavami v záběrech a je oproštěna také od hudebních prvků, ať už archivní či komponované doprovodné hudby. Tyto zvukové prostředky mohou ve spojení s obrazem vytvářet nové konotace a významy či dodávat nežádoucí emocionální vrstvy, proto s nimi režisér záměrně nepracoval. Absence akusmatického hlasu komentujícího obrazovou složku nebo popisujícího kontext předváděného obsahu je sama o sobě příznačným aspektem historických kompilačních dokumentů, nelze však tvrdit, že by zvuková kompozice byla na lidské hlasy zcela skoupá. Lidský hlas má výjimečnou biofyzikální zvukovou charakteristiku a bez něj by zvuková kompozice *Blokády* mohla vyznívat přetechnizovaně, zvláště pokud většina archivních záběrů ukazuje lidskou aktivitu, zblízka či zdaleka snímané obyvatele města čili kolektivního hrdinu filmu.<sup>310</sup> Namísto konkrétnosti a srozumitelnosti jejich slov lze zaslechnout jen různé variace hezitačních zvuků, jako je mumlání, pokřikování, pokašlávání, nesrozumitelné dialogy a poznámky a obecně nonverbální zvukové vyjadřování nálad a emocí postav v záběrech. Přestože většina těchto zvuků nenesou žádný verbální význam, simulují běžnou mluvu (intonací, výškou, barvou, důrazem ap.) a i bez slovního sdělení jsou „emočně“ čitelné.

V některých záběrech postavy zcela zřetelně pohybují ústy, mluví a gestikulují, místo slov však zaznívají hezitační a jiné zvuky, které jakoby jejich sdělení vyjadřovaly nonverbálně či

---

zvukovou stopu. Populární jsou např. sestřihy záběrů ze světových velkoměst s postsynchronními realistickými zvuky a ruchy, viz *A Trip Through New York City 1911* nebo *A Trip Through Paris 1890s*. In: “guy jones”. *YouTube*, 8. 7. 2007, <https://www.youtube.com/user/bebopsam1975/>

<sup>310</sup> Polina Barskova v recenzi filmu upozorňuje i na to, že autoři nevyužili zvuková hlášení leningradského rozhlasu. Pokud ovšem nechtěli záběry zatěžovat verbálními významy, absentuje i tento zvukový prostředek, jelikož jej nelze tak jednoduše deformovat, aniž by nevzníval nepřírozně či komicky. BARSKOVA, Polina. Sergei Loznitsa, *The Siege (Blokada, 2006)*. *KinoKultura*, č. 24, 2009. ISSN 1478-6567. Dostupné z: <http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml>

dokonce asociativně a metaforicky s jinými ruchy. V celku filmu jsou jen ojedinělé případy, kde je použito konkrétní srozumitelné slovo – v sekvenci záběrů zobrazujících rodiny, které přišly během bombardování o domov a postávají na ulici mezi kusy nábytku, pobíhají také děti a v jisté chvíli lze zaslechnout nervózní dětský výkřik „Mama, mama“, ačkoliv původce výkřiku a zdroj zvuku není v obraze přítomen, pouze naznačen. V dětském hlase lze pocítit strach a napětí a emotivní výkřik tvoří důležitý synchronizační bod s obrazem, který na sebe strhává pozornost a emočně působí na následující záběry. Ve stejném segmentu filmu se dětský výkřik vrací ještě jednou, tentokrát i s hlasem neznámého muže a ve spojení s obrazem zraněné ženy přenášené na nosítkách do auta, celá situace tak v *synkrezi* zvuku a obrazu vyjadřuje rodinnou tragédii. Sám Loznica tato výjimečná místa ve zvukové kompozici filmu okomentoval s tím, že se obrazně jedná o jeho vlastní pocity a zděšení ze sledování těchto konkrétních archivních záběrů.<sup>311</sup>

V *Blokádě* lze zaznamenat také ojedinělý moment, kdy se v ní objevuje melodický hudební prvek, a to v sekvenci záběrů různých leningradských ulic, po nichž se procházejí lidé (tentokrát bez dopravních prostředků, které by záběry zvukově vyplňovaly). Do pouliční zvukové atmosféry zazní na velmi krátký okamžik hra na klavír, konkrétně úryvek z Beethovenovy sonáty.<sup>312</sup> Použití tohoto hudebního prostředku zde signalizuje, že v některém z domů někdo cvičí hru na klavír při otevřeném okně a hudba se tak rozlévá ven do ulice. Jedná se o kreativní využití zvukového prostředku, neboť nic v záběru nenasvědčuje tomu, že by v moment jeho vzniku v leningradské ulici byla slyšet hudba na klavír, zároveň však není vyloučené, že si v těžkých časech někdo tímto způsobem krátil čas. Jedná se o *offscreen diegetický* zvuk, který koreluje se záměrem zobrazit město ve své každodennosti, kde se vedle hladovění lidé snažili žít své „normální“ životy a přinášet si radosti.

### III. Ruchové prostředky

Zvuková kompozice *Blokády* je založena na precizní práci s vrstvami ruchů a zvukových atmosfér, záměrem Loznicy a Golovnického bylo, aby *přidaná hodnota* zvuku vytvářela ve spojení s archivními záběry realistické efekty.<sup>313</sup> Při vrstvení zvuků v archivních záběrech se nesoustředili pouze na objekty a potenciální zdroje zvuku, které jsou v záběrech vizuálně přítomny, ale dodali také další, akusmatické zvuky, jejichž zdroje se (pravděpodobně)

---

<sup>311</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

<sup>312</sup> [BARSKOVA 2009]

<sup>313</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

nacházejí mimo obrazový rám, a vnímání mizanscény tak prohloubili „za okraje“ archivních záběrů. Reprodukovaný zvuk působí stereofonicky, napovídá o prostorovém rozložení mizanscény a mezi jednotlivými záběry se zvukově odehrávají mikroděje, které napomáhají realističtější prezentaci situací v záběrech.

Jednotlivé ruchy nemusí a často ani nejsou reálnými zvukovými objekty odpovídajícími svému zdroji v obraze – jak bylo řečeno, autoři se nesnažili vytvořit a nahrát čisté a věrohodné ruchy, ale realistického efektu docílovali naopak určitou deformací zvukových objektů, jejich výběrem a kombinací, zvuky byly takzvaně *renderovány*. Renderování zvuků ve filmu má za výsledek to, že „filmový divák rozpoznává zvuky jako pravdivé, efektivní a zapadající ne proto, že reprodukuje, co by bylo v téže situaci ve skutečnosti slyšet, ale protože renderují (vyjadřují) pocity, vjemy – ne nutně sluchové – související s danou situací.“<sup>314</sup> Renderování zvuků je možné pouze v kontextu audiovizuálního svazku zvuku s obrazem, tedy prostřednictvím *synkreze* – zvuky jsou promítány do obrazu a divák nabývá iluzorního dojmu, že jsou způsobeny přímo tím, co sleduje. Chion uvádí, že existují zvuky, které jsou určeny k tlumočení různých dojmů a emocí a s tímto vědomím jsou vytvářeny, tedy nikoliv pouhou reprodukcí realistického zvuku příslušného objektu nebo postavy.<sup>315</sup> Takové zvuky jsou v *Blokádě* určitě přítomny, obecně však zvuková kompozice filmu neobsahuje výrazně stylizované zvukové prostředky ani zvláštní audiovizuální juxtapozice. Zvuková paleta namixovaná z několika vrstev ruchů a atmosfér má za výsledek především hyperrealistický efekt.<sup>316</sup>

Hned první uvozující archivní záběr tvoří statický pohled na Leningrad přes řeku Něvu, ve které se odrážejí jeho architektonické dominanty (obr. 43). Zvukově je vyjádřeno zurčení vody někde velmi blízko kamery, které s obrazem řeky vytváří přirozený vztah. K tomuto zvuku se po chvíli přidá druhá vrstva šumu vzdáleného větru, která se (po okénku s názvem filmu, obr. 44) plynule rozpustí ve zvuku následujícího záběru (obr. 45) – v něm sledujeme skupinu šesti pochodujících (pravděpodobně) vojaček jdoucích zprava doleva k mostu a záběr je vyplněn velmi naturalisticky znějícími zvuky kroků neboli ruchy, které jsou v mnoha různých variacích podle rychlosti chůze, počtu postav, typu povrchu, počasí a dalších aspektů jedním z vůbec nejčastějších zvukových prostředků v *Blokádě*. Loznica

---

<sup>314</sup> [CHION 1994: 109]

<sup>315</sup> [CHION 2009: 488]

<sup>316</sup> V sémiotice a postmodernismu hyperrealita znamená neschopnost vědomí rozlišovat realitu od simulace reality, zejména v technologicky vyspělých postmoderních společnostech. Hyperrealita je považována za stav (situaci), ve kterém skutečnost a fikce hladce splývá dohromady, takže neexistuje jasný rozdíl mezi tím, kde jedno začíná a druhé končí. V tomto smyslu je *Blokáda* a její zvuková kompozice hyperrealistická.



prozrazuje, že prvotní nasnímaný a synchronizovaný ruch kroků ve spojení s obrazem v tomto případě vůbec nefungoval a zvuk musel být upraven, aby byl simulací a díky *synkrezi* docílen realismus dané situace.<sup>317</sup> Tyto zvuky vzápětí přehluší ruch vlaku projíždějícího po mostě ve vzdáleném obrazovém plánu, jehož hlasitost a prostorová charakteristika je rovněž deformována.



Obr. 43–45: Úvodní záběry *Blokády*.

Již v těchto úvodních záběrech jsou do zvukové kompozice filmu zapojeny všechny tři větší skupiny ruchů, jak je definuje Michel Chion, které společně s nesrozumitelnou řečí postav v záběrech tvoří prakticky veškerý zvuk filmu – jsou to *ambientní* neboli také *teritoriální* zvuky, *prvky auditivní roviny* (EAS) a *fundamentální hluk*. Funkční využití těchto zvukových prostředků lze demonstrovat na prvních dvou ucelených pětiminutových „kapitolách“ *Opevnění* a *Němečtí zajatci*. První z nich ukazuje sovětské vojáky a brigádníky, kteří připravují město na obranu před nepřítelem. Město je v čilém provozu a roční doba je zvukově vyjádřena symbolickým švitořením malého ptactva, přestože ptáci vizualizováni nejsou, a teritoriální či lokalizační zvuky zde mají funkci především v charakterizaci jarního či letního období. Když kamera zabere částečně i nebe, švitoření se změní v ptačí hvízdání patřící větším ptačím druhům, kteří se však v záběru také nenacházejí. Teritoriální ruchy jsou doplněny o *prvky auditivní roviny*, které fungují v součinnosti s vizuálními a rytmickými detaily v obraze, zejména zvuky dopravních prostředků (rachot strojů, motorů, klaksony), lidských kroků, pohybujících se předmětů atp. Většinou přitom nezáleží na tom, v jaké vzdálenosti od kamery se zdroj zvuku, např. dopravní prostředky, nacházejí – zvuky často vyplňují záběry a sebemenší pohyb může být potenciálním zdrojem zvuku tvořícího náladu, emoci nebo rytmus pro celý záběr. Tak např. v obou záběrech níže (obr. 46–47) momentální zvuky zaplňují zvukový prostor, ačkoliv se jejich zdroje nacházejí daleko od kamery a

<sup>317</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

vizuálně patří do druhého, třetího až čtvrtého plánu. V prvním případě je to tramvaj projíždějící v horní části záběru, v druhém případě hlasitý zvuk takřka nezřetelného vozidla projíždějícího v hloubce záběru, v těchto krátkých okamžicích jsou zvuky synchronizovány se svými pohyblivými zdroji. Mnohé zvuky dopravních prostředků jsou naopak akusmatické a stereofonickým zvukem je naznačeno, kudy se oproti kameře pohybují. Klaksony a vrčení motorových vozidel převažují ve zvukové kompozici v první polovině filmu a tvoří dynamický kontrast oproti jeho tišší druhé části (a pokročilejší fázi blokády), kdy se vozidla kvůli mrazu a nedostatku paliva stala nepojízdnými a zvukové prostředí města se proměnilo.

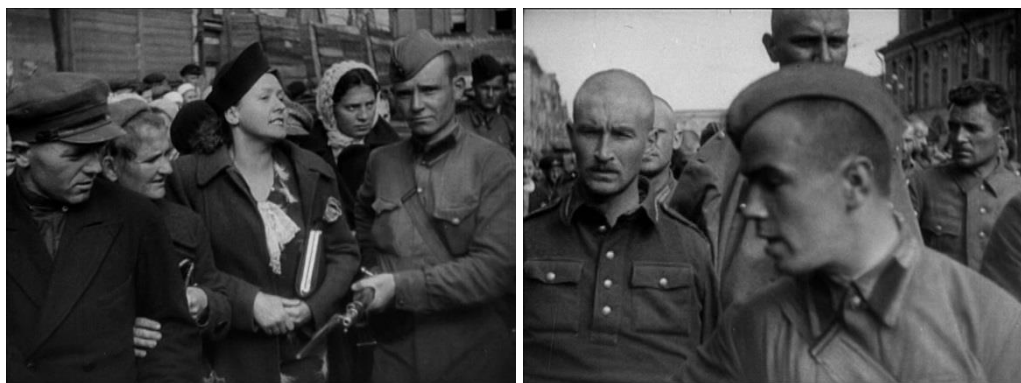


Obr. 46–47: Příklady práce se zvukovou perspektivou.

Série záběrů se vzducholoděmi a výzvědnými zeppelinými je ukončena pohledem z výšky na město, který je předznamenán montáží obrazů naznačujících vzlet kamery vzhůru nad něj. V těchto obrazech zvukově vyčnívá realistické praskání a napínání koženého pláště létajících přístrojů, s výraznými *zvukovými indexy materiality*, které jsou symptomatické pro celý film – kůže, dřevo, skupenství vody, různé kovy a jiné substance a jejich pohyb a interakce jsou zvukově precizní, věrné a s vysokým zvukovým *rozlišením*. Podobně vítr či jakýkoliv jeho vizuální náznak v obraze (účinky větru) jsou v této sekvenci záběrů sensoricky zdvojeny a vyjádřeny zvukově ve vysokém rozlišení. Kromě toho zde do vztahu s obrazem vstupují velmi nenápadné zvukové atmosféry, které zde zdánlivě nepatří, ale přitom renderují určité nálady; v záběru zeppelinů vedených vojáky v blízkosti kulturní leningradské budovy lze zaslechnout jemné zvuky „ladícího se orchestru“ a při leteckém pohledu na střechy městských budov zazní kromě větru také zastřený zvuk houslového „šmidlání“. Tyto zvuky zde nemají realistické opodstatnění, ale ve vztahu s obrazem vykreslují určité vjemy nebo zvyšují dramaticčnost. Mohou zůstat divákem vědomě nepostřehnuty, ale přestože odporují představě

zvukového prostředí záběru, v celkovém účinku vytvářejí ve spojení s obrazem hyperrealistický efekt.

V následujícím segmentu filmu o německých zajatcích je zvuk rovněž velmi vrstevnatý – v úvodní scéně sledujeme panoramatický záběr na skupinu vedených zajatců a přihlížejících obyvatel Leningradu, který je zvukově namixován z několika vrstev (foukání větru, kašláním, kroky vojáků a obyvatel a jejich nesrozumitelná mluva směrem k Němcům). Ti jsou vedeni kolem významných leningradských budov do centra města, zprvu se skupinky lidí proměňují v davy a přidávají se další vrstvy zvuků (občas zazní smích či ironické povzdechnutí, pískání), které indikuje momentální situace scény, aniž by zvuky byly těsně synchronizovány s obrazem. V určitém momentu k vojákům blíže přistoupí žena, o níž se Loznica domnívá, že v záběrech hraje domluvenou roli (je podezřelá např. svými šaty),<sup>318</sup> a pokřikuje na zajatce, který se také nechá vyprovokovat. Místo slov synchronizovaných do pohybu úst obou postav lze slyšet pouze hezitační a jiné zvuky vyjadřující nálady a zvukové asociace či metafory – dětský výkřik při záběru na ženu (obr. 48) a troubení automobilů v protizáběru na muže (obr. 49); její odhození kapesníku a demonstrativní plivnutí na zajatcovy boty je zvukově doprovázeno zakašláním. V tomto případě mají ruchy ve spojení s obrazem komplementární symbolickou funkci, autenticky však zapadají do snímaného prostředí, protože jsou indikovány jinými vizuálními stopami či podněty.



Obr. 48–49: Hezitační zvuky vyjadřující nálady, afekty či asociace.

Zvuk v *Blokádě* produkuje ve svazku s obrazem hyperrealistické efekty také díky zvukovým perspektivám a můstkům. Zvuková perspektiva je často v jiné hladině než perspektiva obrazová, zvuk je hlasitější a vyčnívá více, než odpovídá situace a prostředí v obraze. Zvukové můstky, v kinematografii běžně používané, spojují zvukem vícero záběrů, jako např.

<sup>318</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

ve stříhové sekvenci po sobě jdoucích záběrů na vojáky pochodující po nábřeží, v nichž lze zvuk projíždějícího auta slyšet ještě předtím, než se v druhém záběru objeví jeho zdroj – dva záběry jsou na úrovni mikronarativu přemostěny zvukem (obr. 50–51). Kromě archivních záběrů pak film obsahuje také černé obrazové rámečky (nazvěme si je blackouty), které oddělují jednotlivé části filmu téměř jako interpunkce, která je signalizována např. utišením zvukového toku nebo snížením počtu zvukových vrstev. Při absenci obrazu během blackoutu je často zvukově předjímána nálada nebo situace, která bude následovat – např. zprvu neidentifikovatelný mechanický zvuk o několik vteřin předchází obraz tramvaje křižující horizontálně záběrem, což v *synkrezi* vyvolává dojem, jakoby tramvaj do záběru vjela. Podobný postup je použit v kapitole o bombardování města, kdy je při blackoutu (reálný blackout přitom ve městě nastával při ohlášených náletech) slyšet nejprve zvuk výbuchu „potmě“ a teprve poté se přidává obrazový protějšek (hořící dům).



Obr. 50–51: Záběry jsou propojeny zvukovým můstkem projíždějícího automobilu.

Až v poslední třetině filmu se začínají objevovat první mrtví lidé v záběrech, které Loznica ponechal až do pokročilé fáze filmu, protože po způsobeném emocionálním afektu dle jeho slov nelze již mnoho dalšího k příběhu leningradské blokády dodat.<sup>319</sup> Lidé vozí na saních mrtvé příbuzné zabalené do dek a pohřbívají je do hrobů na okraji města, záběry jsou zvukově tišší, mnohdy podkresleny jen slabým zvukem větru a jemným cinkáním předmětů, zvukově je nastolena důstojná a pietní atmosféra; v záběrech pohřbívání mrtvých do hromadných hrobů je zvuková stopa vyplněna naopak kovovými zvuky drátu pohupujícího se ve větru. V závěrečné kapitole mají ruchy opět důležitou funkci pro naraci a frázování filmu – při prvním záběru na tábor lidí někde na okraji města zní v dálce hřmění zbraní, v následujícím blackoutu pak zazní výstřel a až po chvilkové nejistotě se vyjeví, že se jedná o výstřel

<sup>319</sup> *Archive Footage in Documentary Cinema. Sergei Loznitsa's Masterclass* (Budapešť, 2019).

z poničeného ukotveného křížníku, který salvou oslavuje konec blokády v lednu 1944. Výstřely se zvukově prolínají s výbuchy petard a ohňostroje a záběry na usmívající se tváře leningradských obyvatel. Po posledním předělu pak následuje ještě režisérův dovětek – záběry z veřejné popravky odsouzených německých vojáků pověšením na hlavním náměstí 5. ledna 1946 – kterým Loznica problematizuje vítěznou patriotickou historii Leningradu.<sup>320</sup>

## Shrnutí

Analýza zvukové kompozice a audiovizuálních vztahů v *Blokádě* ukázala, jak mohou postsynchronní ruchové prostředky s vysokou plasticitou zvuku zásadním způsobem přispět k vytvoření svébytného prostoru, jímž je v tomto případě obléhané město Leningrad. Neobvyklý tvůrčí důraz na celkovou zvukovou kompozici filmu, založenou na sofistikované práci s postsynchronními zvuky a renderování ruchových prostředků a zvukových atmosfér v archivních záběrech, ukazuje nové estetické i narativní příležitosti, které filmový zvuk i bez zapojení verbocentrického procesu v tomto žánru nabízí. Neexistující zvuková stopa výchozího archivního filmového materiálu neznamena pro Loznicu a Golovnického nedostatek, nýbrž uměleckou výzvu, jak desítky let staré černobílé záběry sensoricky přiblížit a zpřítomnit dnešnímu divákovi. Při tom se rozhodli zcela vynechat voice-over komentář a mluvenou řeč v jakékoliv formě, aby archivní záběry verbálně nezatěžovali a ponechali je volnější interpretaci. Obyvatelé Leningradu, jako kolektivní hrdina tohoto filmu, jsou zvukově zastoupeni pouze hezitačními zvuky, mumláním, kašláním a zvuky chůze. Z podobného důvodu není ve filmu použita ani žádná hudba (kromě zmiňované výjimky), aby archivní záběry nebyly vybaveny dodatečným emocionálním zabarvením, jak bývá zvykem v televizních dokumentárních filmech o válce. Zvuková kompozice *Blokády* je založena takřka výhradně na mnohvrstevnaté a precizní práci s ruchovými prostředky a ambientními zvuky, budování zvukových atmosfér v záběrech, modulaci hlasitosti ruchů a filmovém tichu. Simulací diegetické zvukové palety velkoměsta, renderováním zvukových objektů a obyčejných ruchů denního městského provozu, shlukujících se lidí, pohybujících se motorových dopravních prostředků atp. docílili Loznica s Golovnickým celkového hyperrealistického efektu – výsledný mix ruchů a ambientních atmosfér působí ve svazku

---

<sup>320</sup> Loznica k tomu dodává: „V dnešní době si jen málo lidí pamatuje, že po skončení války se v ruských městech konaly demonstrativní popravky německých válečných zajatců. Považoval jsem za nezbytné ukázat tyto archivní záběry jako připomínku toho, že dvě klíčové události v životě lidské populace jsou svátky a odvěta proti nepříteli.“ [BAKER 2006]

s obrazem jednotným a realistickým dojmem, přestože se jedná o percepční klam umožněný psychofyzickými důsledky fenoménu synkrece, neboť mnohé ruchy a zvukové objekty byly postprodukčně modulovány a podobně jako poslechové perspektivy oproti realitě mírně deformovány. Hyperrealismus je dosahován rovněž detailními parametry zvuku, výraznými zvukovými indexy materiality či zvukovým důrazem na konkrétní akce či děje v záběrech, na které je tímto přitahována větší pozornost oproti jiným, které jsou ponechány němé.

To, co se Philippe Mora pokusil v 70. letech zvukově realizovat ve *Swastice*, je v *Blokádě* dovedeno do ještě větší důslednosti, což souvisí mimo jiné také s vývojem technologie záznamu zvuku a jeho postprodukčního zpracování. V obou kompilačních filmech byl záměrem zvukový realismus, ale zároveň jsou ruchové prostředky ve vztahu k obrazu využity kreativně a invenčně s určitou dávkou fantazie, např. prostřednictvím některých akusmatických zvuků, jejichž zdroje se v archivních záběrech vizuálně nenacházejí, ale příhodně charakterizují prostředí či scénu. Svým zvukovým zpracováním s důrazem na neverbální zvuky a renderování ruchů poukazují oba filmy na trend v produkci kompilačních filmů o historii, který je patrný zejména v posledních letech, např. ve filmu *Nikdy nezestárnou* (*They Shall Not Grow Old*, 2018, r. Peter Jackson), částečně v některých televizních projektech, nebo prostřednictvím rekonstruovaných archivních filmů a záběrů z prvních let kinematografie, které na svém YouTube kanálu prezentuje uživatel jménem Denis Shiryayev a další.<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> „Denis Shiryayev“. YouTube, 4. 7. 2007, [https://www.youtube.com/channel/UCD8J\\_xbbBuGobmw\\_N5ga3MA](https://www.youtube.com/channel/UCD8J_xbbBuGobmw_N5ga3MA), „guy jones“. YouTube, 8. 7. 2007, <https://www.youtube.com/user/bebopsam1975/>

## 10. ZÁVĚR

Audiovizuální teorie Michela Chiona se ukázala jako vhodný a nápomocný metodologický nástroj pro výzkum role zvuku v celkové struktuře výrazových prostředků v kompilačních filmech, ačkoliv bylo vzhledem ke specifickému předmětu disertační práce nutno přistoupit k adaptaci a mírné obměně postupu audiovizuální analýzy a z toho plynoucí odlišné strukturaci výsledků. Jak ukázaly případové studie, kompilační filmy sestavené z archivních záběrů se mohou velmi odlišovat, co se týče použitých zvukových prostředků, jejich celkové konzistence a funkcí, jež ve vztahu k obrazu primárně naplňují. V jednotlivých kapitolách bylo demonstrováno, jak zvuky a jejich kombinace působí prostřednictvím přidané hodnoty na obraz (archivní záběry), do kterých projektují významy či afekty, které záběry původně nemusely vůbec obsahovat. **Zvuková kompozice je proto jedním z hlavních výrazových (estetických, narativních či sémantických) prostředků v kompilačních filmech**, zejména s ohledem na **schopnost zvukových prostředků působit na obrazovou složku, dotvářet ji či přímo transformovat v recipročním procesu synkreze obrazu a zvuku**.

Nejrozšířenějším způsobem obecně mezi kompilačními filmy o historii je stále výkladový dokumentární modus, v němž jsou všechny formální prvky zejména podřízeny **voice-over komentáři**, eventuálně původní **mluvené řeči** zaznamenané v archivních záběrech, a to se týká rovněž kompilačních filmů tematizujících německý nacismus a hitlerovské období Třetí říše. Jedná se samozřejmě o základní prostředek narace, který s vědomím procesů vokocentrismu a verbocentrismu vystupuje vždy do popředí, v televizní produkci kompilačních historických dokumentů jde dokonce o takřka neodmyslitelný zvukový a narativní prostředek filmu. V kategorii kompilačních historických filmů a obecně v rámci výkladového modu dokumentární kinematografie převažují dva základní principy manipulace a použití přivlastněných archivních záběrů, tj. **ilustrativní a kritický přístup**. Jak ukázaly první dvě analytické kapitoly v této práci, rozdíly mezi nimi do velké míry tkví v odlišnostech jejich audiovizuálních vztahů a kombinací, především ve stylových variacích voice-over komentáře a jeho vazbách na obrazovou složku. V *Obyčejném fašismu* byl zdrojový archivní materiál vyhodnocen kritičtější způsobem, Rommův voice-over komentář v něm vstupuje do přímé konfrontace s obrazem, jenž komentuje, interpretuje a dekonstruuje. V *Hitlerově kariéře* zůstává voice-over komentář s archivními záběry naopak ve větším rozpojení, do přímého vztahu s nimi příliš nevstupuje a záběry tak mají převážně ilustrativní charakter, jelikož obrazově doplňují a podporují to, co je sděleno vypravěčem. Ve skupině

kompilačních filmů o nacismu, ale i obecně o druhé světové válce, lze v časovém vývoji pozorovat také změnu v přejímání a zacházení s hlasem Adolfa Hitlera v rámci zvukové kompozice filmu. Zatímco kompilační filmy 60. a 70. let obsahují velmi často jeho proslovy a projevy, eventuálně jiné hlasové záznamy, a to jak v synchronizaci s obrazem, tak akusmatically (viz *Obyčejný fašismus*, *Swastika* a zejména *Hitlerova kariéra*), s televizní vlnou produkce historických dokumentů od začátku 90. let jeho hlas poněkud vymizel a je používán více sporadicky (v *Třetí říši v barvě* nebo v *Hitlerově hitparádě* se např. nevyskytuje vůbec). Specifickým případem jsou zpívané texty dobových písní, které většina analyzovaných kompilačních filmů přejímá do své zvukové kompozice.

Podrobné rozборы audiovizuálních vztahů celkově potvrzují, že většina kompilačních filmů čerpá ze schémat žánrových narativních filmů, a to nejen ve své celkové struktuře, ale i v použitých zvukových prostředcích a zvukovém zpracování – v melodramatické hudbě, v komunikativních a persvazivních taktikách voice-over komentáře, v dodatečných zvukových efektech vytvářejících napětí atp. Někteří tvůrci volí spíše strategii absence hlasu a slov a přesměrování důrazu na nonverbální zvukové prostředky, jako jsou instrumentální hudební plochy nebo propracované palety postsynchronních ruchových prostředků. **Hudební čísla a vstupy** se svou přidanou hodnotou značně podílejí na vyznění jednotlivých archivních záběrů a střihových sekvencí, jelikož mají schopnost významy záběrů transformovat prostřednictvím dodaných emocí a afektů či pomocí intertextuálních asociací. Nově komponovaná hudba hudebním skladatelem se v kompilačních filmech velmi často přizpůsobuje obsahu a intonaci voice-over komentáře, a to spíše než sestřihu archivních záběrů, jak bylo demonstrováno u filmů *Hitlerova kariéra* a *Třetí říše v barvě*. V *Obyčejném fašismu* je s hudbou nakládáno střídmeji a s vědomím jejích transformativních účinků, kvůli kterým není např. v *Blokádě* hudba použita vůbec. Hudební kompozice kompilačních filmů lze charakterizovat také s ohledem na poměr užití nově, speciálně pro konkrétní dílo složené hudby (často melodramatického vyznění), a hudby jiné, především archivní dobové, která s obrazem vytváří kontrastní spojení, audiovizuální disonance nebo je přímo základem audiovizuálního frázování celých střihových sekvencí záběrů, jak ukázala analýza audiovizuálních vztahů v *Hitlerově hitparádě*, kde jsou dobová hudební čísla dokonce východiskem a stavebním prvkem, podle kterého je obrazový materiál do velké míry sestřihán a strukturován. Instrumentální hudba vytvořená přímo pro kompilační film většinou s obrazem synchronizuje volně, zatímco dobové skladby vytváří s obrazem synchronizaci těsnou, někdy až velmi těsnou, v čemž se přibližují technice **mickeymousingu** používané v animovaném filmu. Při převážně **ilustrativním** použití archivních záběrů v kompilačním



filmů hudba záběry především podkresluje (viz *Třetí říše v barvě*), v přístupu **kritickém** hudba s archivními záběry vstupuje do přímějších vztahů a případně působí na strukturu celých obrazových sekvencí (*Hitlerova hitparáda*).

**Ruchové prostředky** přenechávají ve zvukové kompozici kompilačních filmů převážně prostor mluvené řeči a hudbě, vzhledem k pokročilým technologickým možnostem záznamu a postprodukce zvuku jsou však v současné době využívány čím dál tím více, aby archivní záběry (často bez původní zvukové stopy) působily realističtěji. Prvky auditivní roviny a zvukové atmosféry jsou uplatňovány především v těch kompilačních filmech a střihových sekvencích, v nichž jsou hudba a mluvená řeč záměrně potlačeny, upozaděny či zcela absentují. Audiovizuální analýzy filmů *Swastika* a *Blokáda* ukázaly, že v některých kompilačních filmech je důraz na ruchové prostředky dokonce takový, že je lze považovat za převažující zvukový prostředek v rámci zvukové kompozice filmu. V obou těchto filmech má **renderování** postsynchronních ruchů v archivních záběrech za důsledek vznik **hyperrealistického efektu**, který staré archivní záběry a celé sekvence záběrů vyvolávají. Zatímco v případě obrazu (převzatých archivních záběrů) je autory filmů mnohdy odkazováno na jejich údajnou autenticitu, u postsynchronních ruchů souvisí autenticita zvuku (jejich pravdivost či pravděpodobnost) spíše s jejich vhodným renderováním v co nejvyšším možném rozlišení než s věrnou reprodukcí reálného auditivního prostředí, jak bylo demonstrováno v analýzách *Swastiky* i *Blokády*. Pro kompilační filmy sestavené z archivních záběrů bývá typický také ruch z kategorie **fundamentálního hluku**, jímž je šumění a praskání starého filmového materiálu, který je však v některých kompilačních filmech (zejména těch televizních) ze zvukové kompozice záběrů záměrně odstraňován nebo je zastíňován hudbou (viz *Třetí říše v barvě*). Tento zvuk, signalizující stáří a opotřebování filmového materiálu, bývá jedním z hlavních elementů vyvolávajících tzv. **archivní efekt**.

## 11. EDIČNÍ POZNÁMKA

Kurzívu v textu užívám pro názvy děl a důležitých terminologických pojmů, tučné písmo pak pro akcentaci metodologických východisek či závěrů. Na začátku disertačního projektu bylo rozhodnuto veškerou přejímanou terminologii Michela Chiona přeložit z angličtiny do češtiny (s přihlédnutím k francouzskému originálu a již existující české terminologii). Vzhledem k množství literatury v anglickém jazyce, z níž v disertační práci čerpám, jsem zvolil možnost překládat do českého jazyka rovněž celé citace autorů včetně Chiona, a pro celkovou konzistenci textu jsem přistoupil k překladu také ojedinělých citací z ostatních jazyků – němčiny, ruštiny a slovenštiny. Pokud není uvedeno jinak (Chion), odkazuji vždy ke zdroji v původním jazyce.

## 12. LITERATURA A PRAMENY

### 12.1 Literatura

- ALBANO, Caterina. *Memory, Forgetting and the Moving Image*. London: Palgrave Macmillan, 2016. 290 s. ISBN 978-1-137-36587-3.
- ALT, Dirk. 'Front in Farbe': Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941–1945. *Historical Journal of Film, Radio & Television*. 2011, **31**(1), s. 43–60. ISSN 0143-9685.
- ALTMAN, Rick (ed.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992. 298 s. ISBN 978-0415904575.
- ARTHUR, Paul. The Status of Found Footage. *Spectator. The University of Southern California Journal of Film and Television*. 1999–2000, **20**(1), s. 57–69. ISSN 1051-0230.
- BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014. 200 s. ISBN 978-0415660730.
- BARSKOVA, Polina. Sergei Loznitsa, The Siege (Blokada, 2006). *KinoKultura*, č. 24, 2009. ISSN 1478-6567. Dostupné z: <http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml>
- BEILENHOFF, Wolfgang, HÄNSGEN, Sabine. Image Politics. Ordinary Fascism – Contexts of Production and Reception. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. 2016, č. 2–3. ISSN 2365-7758.
- BEILENHOFF, Wolfgang, HÄNSGEN, Sabine. Speaking about Images: The Voice of the Author in Ordinary Fascism. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008, **2**(2), s. 141–153. ISSN 1750-3140.
- BAKER, Maria. "Blokada" v Rotterdamě. *BBC Russian*. 6. 2. 2006. [cit. 15. 6. 2020] Dostupné z: [http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid\\_4684000/4684348.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_4684000/4684348.stm)
- BELL, Desmond. Shooting the Past: Found Footage Filmmaking and Popular Memory. *Kinema, Journal for Film and Audiovisual Media*. 2004, spring edition, s. 74–89. ISSN 1192 6252.

- BELL, Desmond. Sound, music and film – towards a total sonic fabric. *The New Soundtrack*. 2015, 5(1), s. 69–85. ISSN 2042 8855.
- BENTELE, Petra. "Hitler - eine Karriere" – *Filmanalyse*. München: GRIN Publishing, 1994. 28 s. ISBN 978-3640214419.
- BIDLACK, Richard. Blockade (review). *Slavic Review*. 2007, 66(4), s. 729. ISSN 0037-6779.
- BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 272 s. ISBN 978-9089644268.
- BIRDSALL, Carolyn, ENNS, Anthony. Introduction: Rethinking Theories of Television Sound. *Journal of Sonic Studies*. 2018, č. 3. ISSN 2212-6252.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství AMU, 2014. 154 s. ISBN 978-80-7331-303-6.
- BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Hove: Psychology Press, 2000. 199 s. ISBN 9780415182966.
- CARREIRO, Rodrigo, ALVIM, Luíza. A question of method: notes on sound and music analysis in films. *MATRIZES*. 2016, 10(2), s. 175–193. ISSN 1982 8160.
- CURNOW, James. Interviewing Philippe Mora: History and Hitler Deconstructed. *Curnblog. Believe in Cinema* [online]. 15. 5. 2016 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <http://curnblog.com/2016/05/15/interviewing-philippe-mora-history-hitler-deconstructed/>
- CURNOW, James. Philippe Mora: Five films about the fabric of truth. *Curnblog. Believe in Cinema* [online]. 29. 2. 2016 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <http://curnblog.com/2016/02/29/philippe-mora-five-films-about-the-fabric-of-truth/>
- DANKS, Adrian. The Global Art of Found Footage Cinema. In: BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton, SCHNEIDER, Steven Jay (eds.). *Traditions in World Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, s. 241–253. ISBN 978-0813538747.
- DEANS, Zev. Singing a Song of Swastikas. Interview with Philippe Mora. *OZY.com* [online]. 3. 3. 2017 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.ozy.com/good-sht/singing-a-song-of-swastikas/76034>
- DE JONG, Wilma. From Wallpaper to Interactivity: Use of Archive Footage in Documentary Filmmaking. *Journalism & Mass Communication Quarterly*. 2012, 2(3), s. 464–477. ISSN 2160-6579.

- DOLEŽEL, Stephan, LOIPERDINGER, Martin. Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdenících. *Illuminace*. 1999, 4, s. 23–36. ISSN 0862-397X.
- DOWNING, Taylor. *The World at War*. London: The British Film Institute, 2012. 192 s. ISBN 978-1844574834.
- EBBRECHT-HARTMANN, Tobias. Three Dimensions of Archive Footage: Researching Archive Films from the Holocaust. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. 2016, č. 2–3. DOI: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2016.0003.51>
- EFREMOVA, Tatiana. Speechless but not Silent: Blockade. *Senses of Cinema*. 2017, č. 85. ISSN 1443-4059.
- ELSAESSER, Thomas. *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS [on-line], 2014. [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: [http://2014.doku-arts.de/content/sidebar\\_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf](http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf)
- FERENČUHOVÁ, Mária. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009. 166 s. ISBN 9788085187557.
- FITZSIMONS, Trish. Braided Channels: A Genealogy of the Voice of Documentary. *Studies in Documentary Film*. 2009, 3(2), s. 131–146. ISSN 1750 3280.
- GRAY, Ann. History Documentaries for Television. In: WINSTON, Brian (ed.). *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute, 2013, s. 328–336. ISBN 978-1844573417.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 186 s. ISBN 978-0253204363.
- GUERIN, Frances. The energy of disappearing: problems of recycling Nazi amateur film footage. *Screening the Past*. 2004, (17), 0–0. ISSN 1328-9756.
- HERRENDOERFER, Christian. Joachim Fest: "A man of stature". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 13. 9. 2006 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 0174-4909. Dostupné z: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/joachim-fest-ein-mann-von-statur-1354374-p3.html>
- HICKS, Jeremy. Challenging the Voice-of-God in Soviet Documentaries of World War II. In: KAGANOVSKIJ, L., SALAZKINA, M. (eds.). *Sound, Speech, Music in*

- Soviet and Post-Soviet Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, s. 129–144. ISBN 978-0253011046.
- HÖHNE, Heinz. Hitler-Film. Faszination des Demagogen. *Der Spiegel* [online]. 27. 6. 1977 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 2195-1349. Dostupné z: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40830848.html>
  - HORWATT, Eli. A Taxonomy of Digital Video Remixing: Contemporary Found Footage Practice on the Internet. In: SMITH, Iain Robert (ed.). *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. 2009. *Scope 15* (10th Anniversary e-book). Web. ISSN 1465-9166.
  - CHALON SMITH, Mark. College Screens Disturbing Images of 'Swastika'. *Los Angeles Times* [online]. 7. 2. 1992 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 2165-1736. Dostupné z: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-02-07-ca-1385-story.html>
  - CHION, Michel. *Audio–Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. 239 s. ISBN 978-0231078993.
  - CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009. 560 s. ISBN 978-0231137775.
  - CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999. 208 s. ISBN 978-0231108232.
  - KAES, Anton. *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. 288 s. ISBN 978-0674324565.
  - KERNER, Aaron. *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. New York: The Continuum, 2011. 352 s. ISBN 978-1441124180.
  - KORÁNYI, Tamás. Taking the Part for the Whole. Some Thoughts Inspired by the Film Music of Tibor Szemző. In: NICHOLS, Bill, RENOV, Michael (eds.). *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, s. 222–228. ISBN 978-0816648757.
  - KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Disertační práce, Filmová a televízna fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2011.
  - LANGKJAER, Birger. Making fictions sound real – On film sound, perceptual realism and genre. *MedieKultur*. 2010, č. 48, s. 5–17. ISSN 1901-9726.

- LEYDA, Jay. *Films Beget Films. A study of the compilation film*. New York: Hill & Wang, 1971. 176 s. ISBN 978-0809013555.
- MAGEE, Bryan. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin Books, 2001. 432 s. ISBN 978-0140295191.
- MAGSHAMHRÁIN, Rachel. Ways of making him talk: the sonic afterlives of Hitler's silent home movies in Philippe Mora's 'Swastika' (1974) and David Howard's 'Hitler Speaks' (2006). In: *Germanistik in Ireland: Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland*, 2013, č. 8, s. 125–144. ISBN 978-3-86628-613-9.
- MACHTANS, Karolin, RUEHL, Martin A. (eds.). *Hitler – Films from Germany. History, Cinema and Politics since 1945*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 300 s. ISBN 9781349311101.
- MCCRUM, Robert, DOWNING, Taylor. The Hitler home movies: how Eva Braun documented the dictator's private life. *The Guardian*, 27. ledna 2013 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/world/2013/jan/27/hitler-home-movies-eva-braun>
- MOINEOVÁ, Caroline. Obyčejný fašismus Michaila Romma na festivalu v Lipsku (1965). In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – Film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 175–186. ISBN 978-80-87292-15-0.
- MULVEY, Laura. Women Making History: Gleaning and the Compilation Film. In: ARBEIT, Marcel, CHRISTIE, Ian (eds.). *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past*. Olomouc: Univerzita Palackého Olomouc, 2015, s. 27–38. ISBN 978-80-244-4760-5.
- MÜLLER, Jürgen. The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge. *Culture & Psychology*, 2012, **18**(4), s. 443–464. ISSN 1354067X.
- NAVRÁTIL, Antonín (ed.). *Sovětský dokumentární film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974. 370 s.
- NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly*. 1983, **36**(3), s. 17–30. ISSN 0015-1386.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU, 2010. 320 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

- NIVEN, Bill. Films at the Berghof. Hitler's Home Cinema. In: NIVEN, Bill. *Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion*. New Haven: Yale University Press, 2018, s. 9–30. ISBN 978-0300200362.
- PAEHLER, Katrin. Blockade (review). *The Journal of Military History*. 2007, **71**(2), s. 609–610. ISSN 1543-7795.
- REZKOVÁ, Hana. *Budoucí rodiny v minulém čase. Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2012. 150 s.
- ROGERS, Holly, BARHAM, Jeremy (eds.). *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 336 s. ISBN 978-0190469900.
- ROGERS, Holly (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. New York: Routledge, 2014. 224 s. ISBN 9780415728614.
- ROMM, Michail. Обыкновенный фашизм. *Sceptis. Magazine of Science and Social Criticism* [online]. [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: [http://sceptis.net/library/id\\_1174.html](http://sceptis.net/library/id_1174.html)
- RUOFF, Jeffrey. Conventions of Sound in Documentary. *Cinema Journal*. 1993, **32**(3), s. 24–40. ISSN 2158-872.
- RUSSELL, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018. 280 s. ISBN 978-0822370451.
- SHAFTER, Morgan. Irony and Trauma in Ordinary Fascism. *Vestnik: The Journal of Russian and Asian Studies* [online]. 25. 8. 2015 [cit. 15. 6. 2020]. ISSN 1930286X. Dostupné z: [http://www.sras.org/soviet\\_movie\\_ordinary\\_fascism](http://www.sras.org/soviet_movie_ordinary_fascism)
- STEPHENSON, Jill. *Třetí říše v barvě*. Brno: Computer Press, 2006, 72 s. ISBN 80-251-1067-2.
- STUTTERHEIM, Kerstin. Hitler Nonfictional: On Didacticism and Exploitation in Recent Documentary Films. In: MACHTANS, Karolin, RUEHL, Martin (eds.). *Hitler – Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945 – The Holocaust and its Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 2012, s. 193–210. ISBN 978-1349311101.
- TUROVSKAJA, Maja. Some documents from the life of a documentary film. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008, **2**(2), s. 155–165. ISSN 1450-3132.
- WEES, William C. The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films. *Cinema Journal*. 2002, **41**(2), s. 3–18. ISSN 2159-2411.
- WEES, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993. 117 s. ISBN 978-0911689198.



- WEIDL, Joseph. „Bilder als Zeugen gegen sich selbst“? Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im historischen Kompilationsfilm. Diplomová práce. Wien: Universität Wien, 2013.
- WENDERS, Wim. Thats Entertainment – Eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film "Hitler – eine Karriere". *Die Zeit* [online]. 12. 8. 1977 [cit. 20. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.zeit.de/1977/33/thats-entertainment-hitler/komplettansicht>
- WINKEL, Roel Vande. Nazi Newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of UFA's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2004, **24**(1), s. 5–34. ISSN 0143-9685.
- WOLFE, Charles. Historicizing the "Voice of God". The Place of Voice–Over Commentary in Classical Documentary (1997). In: KAHANA, Jonathan (ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2016, s. 264–280. ISBN 978-0199739653.
- WROE, David. Germans ready to see Hitler as human. *GlobalPost* [online]. 7. 12. 2010 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.pri.org/stories/2010-12-07/germans-ready-see-hitler-human>
- YOUNGBLOOD, Denise. A Chronicle for Our Time: Sergei Loznitsa's "The Blockade" (2006). *The Russian Review*. 2007, **66**(4), s. 693–698. ISSN 1467-9434.
- ZEITLER, Viktor, SHAMANSUROVA, Kamilla, ZHAVORONKOVA, Natalia. Воспоминания о съемках фильма «Обыкновенный фашизм». *Scepsis. Magazine of Science and Social Criticism* [online]. 2006 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: [http://scepsis.net/library/id\\_1848.html](http://scepsis.net/library/id_1848.html)
- ZRYD, Michael. Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99. *The Moving Image*. 2003, **3**(2), s. 40–61. ISSN 1542-4235.

## 12.2 Prameny

### Filmy

- *Blockade* [DVD]. New York: First Run / Icarus Films, © 2005.
- *Das Dritte Reich in Farbe* [DVD]. Hamburg: Spiegel TV, © 2001. ASIN: B00005NZQB.

- *Hitler: A Career* [DVD]. New York: First Run Features, © 2007. ASIN: B000OFOSHW.
- *Hitlers Hitparade* [digitized copy]. AFO / Cay C. Wesnigk, © 2019.
- *Ordinary Fascism* [DVD]. Moscow: MosFilm, © 2017. ASIN: B07G6TL6CQ.
- *Swastika* [DVD]. London: Odeon Entertainment, © 2009. ASIN: B002JKX4HU.
- *The Third Reich In Colour* [DVD]. London: Simply Media, © 2001. ASIN: B00005AMFO.

### Ostatní audiovizuální materiály

- *Archive footage in documentary cinema – Sergei Loznitsa's masterclass* (moderated by Oksana Sarkisova). Vera and Donald Blinken Open Society Archive and the Visual Studies Platform at CEU, Budapešť, 19. 3. 2019 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3HWTbUnQ180>
- *Drittes Reich in Farbe* [Audio CD]. Hamburg: Winterhalter-Records, © 2013. ASIN: B00C5TKAFO.
- *Focus Sergei Loznitsa. Discussion between Sergei Loznitsa and Cristi Puiu* (moderated by Neil Young). Astra Film Festival, Sibiu, 13. 11. 2014 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1EqzWI-m-Ag>
- *Hitlers Hitparade, Fallstricke der Rechtklärung* (by C. Cay Wesnigk). Ein Symposium in der Deutschen Kinemathek, Berlín, 9.–10. září 2010 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zu3ZMPP9kQk>
- *Masterclass – Sergei Loznitsa: Authenticity and the Phenomenon of Cinema* (conducted by Michał Chaciński). Planete Doc Film Festival, Varšava, 14. 5. 2013 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/9051-planete-doc-film-festival-uvadi-masterclass-sergeje-loznitsy>
- *Presentation and Film Screening 'Blockade' by Sergei Loznitsa* (by Jeremy Hicks). Art and Endurance in the Siege of Leningrad, Cambridge, 6. 2. 2017 [cit. 15. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wIOMt34N9-A>

### 13. PŘÍLOHA (ÚDAJE O FILMECH)

#### OBYČEJNÝ FAŠISMUS

*Обыкновенный фашизм*, 1965, Sovětský svaz, 128 min.

<i>Režie filmu:</i>	Michail Romm
<i>Scénář:</i>	Jurij Chaňutin, Maja Turovská, Michajl Romm
<i>Komentář:</i>	Michail Romm
<i>Kamera:</i>	German Lavrov
<i>Operátoři:</i>	V. Žanov, B. Plužnikov
<i>Střih:</i>	Valentina Kulagina, Michajl Romm
<i>Asistentka střihu:</i>	T. Ivanova
<i>Hudba:</i>	Alemdar Karamanov
<i>Zvuk:</i>	Sergej Minervin, Boris Vengerovskij
<i>Dirigent:</i>	Z. Chačaturjan
<i>Režisér observ. záběrů:</i>	L. Indenbom
<i>Asistenti režie:</i>	Ch. Stojcev, S. Kuliš
<i>Asistenti režiséra:</i>	S. Linkov, K. Osin
<i>Režie obrazu:</i>	L. Rogozovskij
<i>Fotograf:</i>	B. Baldin
<i>Konzultant:</i>	Ernst Genri
<i>Editor:</i>	I. Cizin

## HITLEROVA KARIÉRA

*Hitler – Eine Karriere*, 1977, Západní Německo, 151 min.

<i>Režie:</i>	Christian Herrendoerfer, Joachim Fest
<i>Námět a scénář:</i>	Joachim Fest
<i>Komentář (napsal):</i>	Joachim Fest
<i>Komentář (namluvil):</i>	Gert Westphal (německá verze) Stephen Murray (anglická verze)
<i>Produkce:</i>	Werner Rieb
<i>Výkonná produkce:</i>	Gerhard Beham
<i>Střih:</i>	Karin Haban, Elisabeth Imholte, Fritz Schwaiger
<i>Zvuk:</i>	Willi Schwadorf
<i>Hudba:</i>	Hans Posegga
<i>Speciální efekty:</i>	Theo Nischwitz
<i>Režerše:</i>	Ch. Herrendoerfer, Dieter Kautzner, Lutz Becker, Werner Rieb
<i>Archivy:</i>	Bundesarchiv (Koblenz), Cinémathèque Gaumont (Paříž), Deutsche Wochenschau GmbH. (Hamburk), Embassy of the United States, EMI-Film (Londýn), Filmmuseum (Mnichov), M. Paul Gerard (Cinémathèque de Lyon), Imperial War Museum (Londýn), Library of Congress (Washington), National Film Archive (Washington), Niederländisches Filmmuseum (Amsterdam), Österreichisches Filmmuseum (Vídeň), Pathé Cinema (Paříž), Transit-Film GmbH. (Mnichov), Twentieth Century Fox of Germany (Mnichov)
<i>Délka:</i>	4261 m, 156 min.
<i>Formát:</i>	35mm

## TŘETÍ ŘÍŠE V BARVĚ

*Das Dritte Reich – in Farbe*, 1998, Německo, 4x52 / 2x104 / 208 min.

*Scénář a režie:* Michael Kloft  
*Komentář (namluvili):* Robert Powell (anglická verze)  
Peter Buchholz, Anne Morgan a Ulla Evrar (německá verze)  
*Střih:* Monika Finneisen  
*Hudba:* Clemens Michael Winterhalter  
*Zvukový mix:* Arne Ditsch, Thorsten Rejzek  
*Režerše:* Lars T. Andersen, Melvyn R. Paisley  
*Konzultace:* Hans-Günter Voigt, Paul Sargent  
*Zvláštní poděkování:* Götz Hirt-Reger, Melodie Hollander  
*Produkce:* Dirk Pommer, Spiegel TV  
*Výkonná produkce:* Elvira Lind  
*Senior produkce:* Bernd Jacobs

*Archivy:* Archiv Films, Bundesfilmarchiv Berlin, Chronos Film  
Archiv, David Finch Associates, Double Image, Imperial  
War Museum, Institut für den Wissenschaftlichen Film,  
Landsbildstelle Westfalen, Landesmedienzentrale  
Hamburg, Marlene Dietrich Collection, National Archives,  
Northern Region Film and Television Archive, Polar Film

## HITLEROVA HITPARÁDA

*Hitlers Hitparade*, 2004, Německo, 76 min.

<i>Režie:</i>	Oliver Axer, Susanne Benze
<i>Line producer:</i>	C. Cay Wesnigk
<i>Střih zvuku a obrazu:</i>	Mechthild Bruns
<i>Postprodukce, dig. post-processing:</i>	Klaus Schäfer, vip-Film, München digital images GmbH, Halle
<i>Type design:</i>	Oliver Axer
<i>Graphic processing:</i>	Mechthild Bruns, Andreas Beyerdörfer
<i>Nahrání a střih skladby Olivera Axera:</i>	Michael Dmoch
<i>Právní poradenství:</i>	Christian Füllgraf
<i>Manažer produkce ZDF/ARTE:</i>	Christian Schwalbe
<i>Redakce ZDF/ARTE:</i>	Alexander Bohr
<i>Poděkování za pomoc při rešerši:</i>	Dr. Stephan Dolezel, Inga Fesl, Thomas Garzke, Kay Hoffmann, Michael Kloft, Manfred Köhler, Henry Köhler, Reinhard Pflug, Marcel Schwierin, Hans-Gunter Voigt, Rainer C.M. Wagner
<i>Festivalové ceny:</i>	Message to Man, Petrohrad (2005), Int. Film Festival Krakow (2005), Int. Film Festival Chicago (2005), Rain Dance Film Festival, Londýn (2005), Ismailia International Film Festival, Egypt (2004), Docaviv, Tel Aviv (2004), Buenos Aires Independent FF (2004), Flahertina FF, Perm (2004), IDFA, International Film Festival Amsterdam (2003)
<i>Věnováno</i>	Hans Peter Kochenrath (1936–1999), ZDF

## SWASTIKA

*Swastika*, 1974, Velká Británie, 96 min.

<i>Režie:</i>	Philippe Mora
<i>Scénář:</i>	Lutz Becker, Philippe Mora
<i>Výzkum a rešerše:</i>	Lutz Becker
<i>Střih:</i>	Andrew Patterson
<i>Asistent střihu:</i>	Michel Kemp
<i>Zvukový editor:</i>	Peter Spenceley
<i>Zvukový mix:</i>	Brian Marshall
<i>Zvláštní efekty:</i>	Roy Fields
<i>Produkce:</i>	Sanford Lieberson, David Puttnam
<i>Asistentka produkce:</i>	Jenny Pozzi
<i>Konzultant dialogů:</i>	Peter Sahla
<i>Poděkování:</i>	Bundesarchiv (Koblenz), Transit Film GmbH (Mnichov), Fox Tönende-Wochenschau, Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, Deutsche Bundespost, Deutsche Bundesbahn, Murnau Stiftung (Wiesbaden), Institut für Filmkunde (Wiesbaden), Institut für den wissenschaftlichen Film (Göttingen), Dr. Hans Cürlis, Hearst Metrotone News (New York), Library of Congress (Washington), National Archives (Washington), The American Film Institute (Washington), Imperial War Museum (Londýn), National Film Archive (Londýn), Visnews Ltd (Londýn), EMI Pathe Film Library (Londýn), BBC (Londýn), SSRC Catalogue, University College (Londýn)

Zvuk nahrán ve Warwick Dubbing Theatre v Londýně. Hudební úryvky z díla Richarda Wagnera: *Parsifal*, *Tannhauser*, *Siegfried-Idyll*, *Die Meistersinger Von Nürnberg*, *Faust*

„*Don't Let's Be Beastly To The Germans*“

<i>Hudba a text:</i>	Noël Coward
<i>Zpěv:</i>	Noël Coward

„*What Wouldn't I Do For That Man?*“

<i>Hudba a text:</i>	Jay Gorney a E. Y. Harburg
<i>Zpěv:</i>	Helen Morgan

## BLOKÁDA

*Блокада*, 2005, Rusko, 52 min.

<i>Režie:</i>	Sergej Loznica
<i>Střih:</i>	Sergej Loznica
<i>Zvukový režisér:</i>	Vladimir Golovnickij
<i>Synchronizace šumů:</i>	Vytautas Leistrumas, Giedrius Kiela
<i>Zpracování zvuku:</i>	Studija Kinema
<i>Práce v archivu:</i>	Sergej Gelver
<i>Redaktor:</i>	Žanna Romanova
<i>Manažer:</i>	Vjačeslav Tělnov
<i>Kameramani:</i>	Nikolaj Blažkov, Jakov Blumberg, Anselm Bogorov, Dmitrij Bystrov, Vasilij Valdajcev, Naum Golod, Boris Dementěv, Nikolaj Dolgov, Leonid Izakson, Oleg Ivanov, Sergej Ivanov, Roman Karmen, Arkadij Klimov, Aleksandr Ksenofontov, Lev Levitin, Eduard Lejbovič, Serafim Maslennikov, Leonid Medveděv, Anatolij Nazarov, Pavel Pallei, Filipp Pečul, Anatolij Pogorelyj, Georgij Simonov, Boris Sinicyn, Vladislav Sinicyn, Jakov Slavkin, Boris Sorkin, Boris Sorokin, Konstantin Stankevič, Vladimir Stradin, Vladimir Sumkin, Gleb Trofimov, Evgenij Šapiro, Boris Šer, German Šuljatin, Efim Učitěl, Sergej Fomin
<i>Poděkování:</i>	Viktor Asluk, Šarūnas Bartas, Jurga Dikčiuvienė, Vladimir Kuchinskij, Valerija Popova, Feliks Starikov
<i>S podporou:</i>	Kulturellen Filmförderung Schleswig-Holstein e.V.
<i>S finanční podporou:</i>	Federal Agency for Culture and Cinematography – Roskino

Ve filmu jsou použity archivní materiály filmového fondu Petrohradského studia dokumentárních filmů a také fragmenty z filmů:

- *Ленинград в борьбе* / Leningrad in Battle (rež. R. Karmen, N. Komarevceva, V. Solovcov, E. Učitěl)
- *900 незабываемых дней* / 900 Unforgettable Days (rež. V. Solovcov)
- *Подвиг Ленинграда* / Heroism of Leningrad (rež. E. Učitěl, V. Solovcov)
- *Приговор народа* / Judgement of People (rež. E. Učitěl)



## 14. PŘÍLOHA (SEZNAM OBRÁZKŮ)

Obr. 1	Michel Chion – Tri-Circle	s. 29
Obr. 2–4	<i>Obyčejný fašismus</i> (06:08–06:15 / 2:10:07)	s. 58
Obr. 5	<i>Hitlerova kariéra</i> (1:25:54 / 2:30:28)	s. 70
Obr. 6–8	<i>Hitlerova kariéra</i> (19:23, 22:03, 26:48 / 2:30:28)	s. 72
Obr. 9–10	<i>Hitlerova kariéra</i> (22:36–22:48 / 2:30:28)	s. 74
Obr. 11–12	<i>Hitlerova kariéra</i> (29:39, 29:55 / 2:30:28)	s. 76
Obr. 13–15	<i>Hitlerova kariéra</i> (36:20–36:30, 1:24:33 / 2:30:28)	s. 77
Obr. 16–17	<i>Třetí říše v barvě</i> (00:02 a 00:31 / 1:43:15)	s. 87
Obr. 18–19	<i>Třetí říše v barvě</i> (33:08 a 1:12:51 / 1:43:15)	s. 89
Obr. 20	<i>Třetí říše v barvě</i> (1:08:46 / 1:43:15)	s. 91
Obr. 21	<i>Hitlerova hitparáda</i> (52:29 / 1:16:03)	s. 101
Obr. 22	<i>Hitlerova hitparáda</i> (32:22 / 1:16:03)	s. 105
Obr. 23–26	<i>Hitlerova hitparáda</i> (15:16–16:59 a 36:00 / 1:16:03)	s. 106
Obr. 27	<i>Swastika</i> – plakát k filmu	s. 113
Obr. 28–31	<i>Swastika</i> (22:19, 11:25, 1:25:03, 1:09:13 / 1:35:23)	s. 118
Obr. 32–33	<i>Swastika</i> (1:06:55, 1:07:21 / 1:35:23)	s. 118
Obr. 34	<i>Swastika</i> (30:04 / 1:35:23)	s. 120
Obr. 35	<i>Swastika</i> (1:06:35 / 1:35:23)	s. 123
Obr. 36–37	<i>Swastika</i> (31:42, 31:00 / 1:35:23)	s. 124
Obr. 38–39	<i>Swastika</i> (25:34, 1:00:32 / 1:35:23)	s. 125
Obr. 40–42	<i>Blokáda</i> (41:50–42:10 / 51:03)	s. 132
Obr. 43–45	<i>Blokáda</i> (00:24–00:55 / 51:03)	s. 137
Obr. 46–47	<i>Blokáda</i> (01:33 a 02:33 / 51:03)	s. 138
Obr. 48–49	<i>Blokáda</i> (07:34–07:43 / 51:03)	s. 139
Obr. 50–51	<i>Blokáda</i> (26:20–26:30 / 51:03)	s. 140

## 15. ABSTRAKT / ABSTRACT

**Název práce:** *Zvuková kompozice kompilačních filmů o Třetí říši a druhé světové válce (šest audiovizuálních analýz podle Michela Chiona)*

Disertační práce se zabývá výzkumem role zvukových prostředků v kompilačních dokumentárních filmech, jež jsou tvořeny převážně nebo výhradně z převzatých archivních záběrů a fotografií. Předmětem výzkumu jsou kompilační filmová díla o historii, která spojuje společný výchozí námět, jímž je období Třetí říše v Německu a události druhé světové války, a tedy do určité míry i podobný korpus zdrojového archivního materiálu, z něhož jsou kompilovány. Výzkum je soustředěn na skupinu šesti kompilačních archivních filmů, jejichž audiovizuální analýzy tvoří jeho jádro a jsou strukturovány po dvojicích podle převažujícího zvukového prostředku v díle – voice-over a mluvená řeč: *Obyčejný fašismus* (1965) a *Hitlerova kariéra* (1977), hudba: *Třetí říše v barvě* (1998) a *Hitlerova hitparáda* (2004), ruchy: *Swastika* (1974) a *Blokáda* (2005).

Práce metodologicky vychází z *teorie audiovizuality* Michela Chiona, jeho pojmového aparátu pro popis audiovizuálních vztahů a z adaptace postupu pro *audiovizuální analýzu*, jejímž prostřednictvím zjišťujeme vztahy mezi zvuky a obrazy v recipročním procesu *synkreze*. Cílem je komparativní analýza zvukové kompozice tematicky spřízněných kompilačních filmů zohledňující funkci jejich zvukových prostředků ve vztahu k obrazu. Prostřednictvím rozboru zjišťují, jak se jednotlivé zvukové prostředky (voice-over/mluvená řeč, hudba a ruchy) a jejich kombinace podílejí *přidanou hodnotou* na reprezentaci historie prostřednictvím archivních záběrů a jakou měrou působí na obraz a jeho narativní a sémantické parametry. Každá z šesti analytických kapitol se skládá ze dvou částí – první z nich se zabývá produkčním kontextem a původem archivního materiálu, druhá část sestává z výsledků analýzy strukturovaných podle jednotlivých zvukových prostředků. Výzkum odhaluje, že zvuková kompozice je jedním z hlavních výrazových prostředků v kompilačních filmech, zejména s ohledem na schopnost zvuků působit na obrazovou složku a dotvářet ji, či přímo transformovat v recipročním procesu *synkreze*.

**Klíčová slova:** *kompilační film, archivní záběry, převlastněný film, audiovizuální historie, Třetí říše, nacismus, druhá světová válka, zvuková kompozice, audiovizuální teorie, Michel Chion*

**Title:** *Sound Design of Compilation Films About the Third Reich and the World War II (Six Comparative Audiovisual Analyzes)*

The dissertation deals with the research of the role of sound in compilation documentary films, which are created mainly or exclusively from archive footage and photographs. The subject of the research is compilation films about history, which combines a common theme, which is the period of the Third Reich in Germany and the events of World War II, and thus to some extent a similar corpus of source archival material from which they are compiled. The research is focused on a group of six compilation archive films, whose audiovisual analyzes form its core and are structured in pairs according to the predominant sound category – voice-over and speech: *Ordinary Fascism* (1965) and *Hitler's Career* (1977), music: *The Third Reich in Colour* (1998) and *Hitler's Hitparade* (2004), sound effects: *Swastika* (1974) and *Blockade* (2005).

The methodology of the research is based on the *audiovisual theory* of Michel Chion, his conceptual apparatus for the description of audiovisual relations and the adaptation of the procedure for *audiovisual analysis*, through which we determine the relationships between sounds and images in the reciprocal process of *synchresis*. The aim was to analyze the sound design of compilations films on a similar topic, to describe the functions of sound in relation to the image and to compare them across analyzed films. Through the analysis, I find out how individual sound categories (voice-over / speech, music and sound effects) and their combinations contribute by *added value* to the representation of history through archival footage, and to what extent it affects the image and its narrative and semantic parameters. Each of the six analytical chapters consists of two parts – the first of them deals with the production context and the origin of the archival material, the second part consists of results of the analysis structured according to sound categories. Research reveals that sound design is one of the main means of expression in compilation films, especially with regard to the ability of sounds to operate with the image, to complement it, or directly transform it in the process of *synchresis*.

**Keywords:** *compilation film, archive footage, found footage, audiovisual history, Third Reich, Nazism, WWII, sound design, audiovisual theory, Michel Chion*