

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Na pomezí hudby a zvuků.
Soundscape jako specifický hybridní žánr
v české audiodokumentární tvorbě.**

Žofie Křížková, DiS.

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Andrea Hanáčková Ph.D.

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia / Muzikologie

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Na pomezí hudby a zvuků. Soundscape jako specifický hybridní žánr v české audiodokumentární tvorbě* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Olomouc 2023

.....

podpis

Ráda bych zde vyjádřila poděkování své školitelce Andree Hanáčkové za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Filipu Jakšovi a Stanislavu Abrahámovi za jejich čas a vstřícnost, které práci patřičně obohatily. Dále děkuji Evě Křížkové za pomoc při získání doplňujících informací a podkladů. Velmi děkuji všem přátelům, kteří mě dlouhodobě při práci podporovali a přispěli tak k jejímu dokončení.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. VÝZKUMNÁ PERSPEKTIVA A METODOLOGIE	7
VÝZKUMNÝ VZOREK	7
LITERATURA A DALŠÍ ZDROJE	10
2. AKUSTICKÁ EKOLOGIE	13
3. PROSTOROVOST	17
4. HUDBA V AUDIODOKUMENTU	25
SONIFIKACE.....	32
5. AUTORSTVÍ.....	34
AUTOR JAKO POSLUCHAČ	38
ZÁVĚR.....	40
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	41

Úvod

Naslouchání zvukové krajiny a její komponování se obojí nachází na poli kreativity: tam, kde společně realita a představivost neustále rozmlouvají se snahou nahlédnout pod povrch životní zkušenosti.

Westerkamp, 1999¹

V současné době můžeme na české scéně pozorovat jen pozvolný nárůst nových trendů v rozhlasové dokumentaristice. Důraz je kladen především na fikční tvorbu, popřípadě na rychlé, každodenní rozhlasové vysílání a jeho konzumaci. Dokumentace však patří k jednomu z významných lidských nástrojů poznávání světa kolem sebe a také sebereflexe. Motivace pro tvorbu dokumentů se bere spíše v nitru a nezainteresované lidské touze tvořit, než v zacílení na výsledné dílo a jeho percepci a efekt.

Rozhlasová a hudební historie se protínají již na samém počátku zrodu mladšího z těchto médií, tedy rozhlasu. Toto médium od samého začátku definované s cílem informovat, vzdělávat a bavit do svého programu implementovalo hudební přenosy, zpočátku především recitály. Nelze si nevšimnout, že média rozhlasu a hudby mají velmi společné definiční souřadnice. V kontextu hudby reprodukovány jsou obě mediální formy prosté obrazového sdělení. Nedlouho po společné koexistenci se tedy tato média protínají za přispění divokého dějinného vývoje ve 20. století v rozhlasových hrách a inscenacích, kde se hudba zařadila vedle mluveného slova jako významotvorný a ilustrativní prvek. S příchodem nových technologií tato média dále rostou a nabízí autorům další možnosti ve skladbě a tvorbě významů. Je příznačné, že jedny z prvních hudebních experimentů se odehrávaly na rozhlasové půdě, taktéž vlivem progresivního technického zázemí. Uvedení konkrétní hudby francouzským skladatelem Pierre Schaefferem dále redefinovaly uvažování o hudbě obecně. Ve druhé polovině 20. století se však také současně znatelně začala zvyšovat hladina hluku, což mělo za vznik nový vědní obor akustické ekologie, poprvé reflektovaný Raymondem

¹ V originále: „Soundscape listening and composing then are located in the same place as creativity itself: where reality and imagination are in continuous conversation with each other in order to reach beneath the surface of life experience.“ (Westerkamp, 1999).

Murrayem Schaferem, dále rozvíjený Barry Truaxem a Hildegard Westerkamp. Akustická ekologie kriticky nahlíží zvukové prostředí (soundscape) a klade si za cíl chránit přirozené zvukové, potažmo hlukové životní podmínky. V hledisku soundscape se však propojují cesty mnoha vědních ale i uměleckých oborů.

Tato práce si klade za cíl prozkoumat příklady rozhlasových dokumentů zaměřených na zvukovost prostředí od tří tvůrců z počátku 21. století ve strukturálních hlediscích prostoru, hudebních aspektů a autorství. Tyto perspektivy volím z hlediska jejich významné pozice coby parametrů, ve kterých se rozhlas a hudba pohybují. Za využití audionaratologické analýzy a analýzy zvukových objektů pojednám souvislosti v těchto audiodokumentech a osvětlím autorské motivace. V dokumentární tvorbě se můžeme setkat s různými tvůrčími přístupy s variací mnoha výslednic. Konvenční dokumentaristika zde však bude mít pouze roli orientační. Ve středobodu zájmu této práce jsou právě ty audiodokumenty, ve kterých se setkává experimentální využití hudebních a zvukových prvků na takovém poli, které právě svou původní faktuelní povahou může mást. Díky stejnému, auditivnímu východisku hudby a rozhlasu, se zde setkávají cesty, které mohou dát vzniku nebývalých abstraktních uměleckých děl. V práci ověřím hypotézu, zda je stanovené pořady možné zkoumat pomocí teorie akustické ekologie a zda tvůrci z této teorie vycházejí. Témata a motivace autorů pravděpodobně vycházejí z úzkého propojení s prostředím. Zvukové řešení a výběr tématu se pojí a navazuje na akustickou ekologii.

V mladém vědním oboru akustické ekologie se setkává mnoho odborníků různých zaměření, ať již se zabývají konkrétními kroky například v architektonickém designu staveb v zájmu ochrany zvukového prostředí obyvatel (například v blízkosti letišť), zachování podmořského ekosystému, nebo podobu a proměny zvukového prostředí reflektují ve své umělecké tvorbě. V tomto bodu můžeme najít společné pole pro přírodní vědce a pro vědce humanitní, pro akademiky hudební vědy i pro hudební umělce.

1. Výzkumná perspektiva a metodologie

Na tomto místě shrnuji svůj výzkumný vzorek audiodokumentů, kterým se budu ve své práci věnovat. Taktéž nastíním charakteristiku dokumentární tvorby, která pro mě v rámci mé výzkumné otázky nebude hrát roli, ale беру ji v úvahu jako součást diskurzu. Následně představím klíčové zdroje literatury, se kterými budu pracovat při své analýze a na jejichž základě stavím svůj způsob uvažování o tématu soundscape.

Výzkumný vzorek

Žánr dokumentaristiky zaměřující se na soundscape, zkoumání a kontemplace nad zvukovou krajinou je v současnosti niche tématem. Na české scéně tedy můžeme najít malé množství takových dokumentů, které byť i jen v menší míře zahrnují soundscape tematiku. České dokumenty taktéž vybírám z důvodu konkrétní specifikace žánru soundscape. Jelikož je to tvorba zaměřená na prostředí, velmi záleží na vztahu tvůrce-recipient. V recepci tohoto žánru mohou vznikat rozpory z důvodu odlišného původu a prostředí tvůrce a recipienta zejména z hlediska jiného socio-kulturního zázemí, ale i fauny a flory původní a charakteristické pro prostředí, v němž se obě strany mediální komunikace nacházejí. Obecně řečeno, záleží na podobnosti zvukové charakteristiky daných prostředí. Výběr je taktéž obohacen o průlet evropským prostorem od dokumentaristy Helmuta Kopetzkyho, zvukovou kompletaci zaštitěnou dramaturgem Zdeňkem Boučkem, nicméně zahrnutý vzorek se příliš neodlišuje od pravděpodobné zvukovosti české krajiny.

Jako svůj výzkumný vzorek si vybírám tvorbu tří českých dokumentaristů. Všechny pořady spadají do doby počátku 21. století, jsou v žánru audiodokument, a byly vysílány na stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava. Tato česká veřejnoprávní rozhlasová stanice je charakteristická pro svou kulturně tvárnou povahu, a kulturní obsah nejen šíří, taktéž se podílí na jejím spoluvytváření. Minutáž analyzovaných audiodokumentů budu vždy zmiňovat ve formátu (minuty:sekundy), například: (4:20). V následujících odstavcích charakterizuji vybrané dokumenty výzkumného vzorku.

Praha v kostce je rozhlasový dokument, který Stanislav Abrahám natočil pro vysílání Českého rozhlasu. V roce 2018 vyhrál druhou cenu na rozhlasové soutěži Prix Bohemia Radio v sekci dokument. Stanislav Abrahám se hned zpočátku audiodokumentu představuje a

zmiňuje také svoje motivace pro natočení tohoto díla. Autor se velice úzce inspiroval v projektu Petera Cusacka, zvukového umělce, který přijel z Londýna do Prahy, aby inicioval vlnu zvukového sběratelství. Právě toto misionářské poslání je vlastní zvukovým vědcům a zakladatelům akustické ekologie Schaferovi a Truaxovi. Sběrání nahrávek hlavního města Prahy nakonec Abraháma dovedlo k natočení dokumentu *Praha v kostce*. Zvučnost a ozvučení dlažebních kostek v historických částech města zastávají hlavní téma tohoto audiodokumentu.

Dokument Filipa Jakše s názvem *Jak to znělo? Vzpomínka na nemísto* (pro konzistenci textu dále jen *Jak to znělo*) vznikl v roce 2021 ve spolupráci s dramaturgyní Violou Ježkovou. Hudební skladatel a performer Jakš natočil svérázné pojetí vzpomínky Jana Dudeška na bývalou vodní elektrárnu. Dokument je vlastně upomínkou dočasnosti všeho kolem nás a byl iniciovaný právě jedním příběhem takového rozčarování. Tento dokument je specifický po své hudební stránce, resp. tím, jak je ona zmizelá vodní elektrárna ztvárněna. Jelikož zdroj zvuku, o kterém v dokumentu byla řeč, už nebylo možné zdokumentovat, rozhodl se Filip Jakš rekonstruovat zvukovost objektu vodní elektrárny. Nebyla to tedy dokumentace v pravém slova smyslu. Jak autor tvrdí v doprovodných rozhovorech, příběhy ostatních lidí se stávají skvělými inspiračními zdroji. Vzpomínka pana Dudeška tedy rozehrála inspirační proud, na jehož základě Jakš vytvořil zvukový doprovod k dokumentárnímu vyprávění. V práci budu uvádět minutáž z nahrávky zavěšené na stránkách Českého rozhlasu.²

Audiodokument *Vábení – síť – kroužkování – let* (pro konzistenci textu dále jen *Vábení*) od stejného autora Filipa Jakše je svérázným vyobrazením přírodní krajiny ptactva a ornitologů jako odborníků, kteří mají blízko k přírodě. V roce 2020, rok po svém uvedení, byl tento dokument nominován na cenu Prix Bohemia Radio. Jakš ve svém prvním dokumentu z roku 2019 provazuje vyprávění na základě ornitologické procházky, prokládá jej odbornými komentáři. Ornitologové popisují svou práci, způsoby, jak zvířata poslouchají a nahrávají. V dokumentu tvůrce naráží na problematiku akustického smogu, maskování frekvencí v rámci zvukové krajiny a její důsledky pro celý ekosystém. V dokumentu je znatelná autorova tvůrčí

² Jakš, Filip. 2021. "Jak to znělo? Vzpomínka na nemísto: O zvuku malé elektrárny na Chrudimce." *Český rozhlas*. [online; cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jak-znelo-vzpominka-na-nemisto-o-zvuku-male-elekrarny-na-chrudimce-8448609>.

hudební stopa, můžeme slyšet mnoho hudebních koláží a na závěr i autorskou skladbu *Vím, že letím*.

Mimo hlavní výzkumný vzorek, ale jako důležitý doklad některých tezí zahrnuji do výkladu i původně německý dokument Helmuta Kopetzkyho, který v češtině produkoval v roce 1999 dramaturg Zdeněk Bouček. Jedná se o sekvenci zvukových obrazů z míst napříč Evropou. Kopetzky připravil celkem pět takových pořadů, z nichž každý provází posluchače Evropou v jinou denní dobu. V těchto soundscape pořadech kompletuje zvukové krajiny rozličných míst. V mé analýze se objeví jeden z těchto pořadů, a to z dopoledních hodin, kde se odehrává obchod i relaxace. Kopetzky v tomto díle prochází postupně bývalý Zagorsk, Litvu, Irské ostrovy Aran, Londýn na dvou místech, Monte Carlo a nakonec Vídeň.

Dokumenty v žánru soundscape ze zahraniční produkce do svého výběru nezahrnuji, zejména z komparačních důvodů, nebyla bych schopna prokázat realističnost nebo stylizovanost zvukového ztvárnění míst, která jsou mi výrazně geograficky nebo mentálně vzdálená. Například velmi zvukově a významově bohatý dokument Jiřího Slavičínského *Last Summer in Gran Bruit*, který odvysílala kanadská stanice CBC, je ukázkou pěkné práce zpracování obrazu jedné konkrétně vyhrazené zvukové krajiny, ale obsahuje právě prostředí, které českému recipientovi není přímo vlastní, konkrétně odlehlý kanadský ostrov. Jelikož žánr soundscape pracuje s asociacemi a předešlou zkušeností s danými zvuky, pomáhá v mnou zvolené metodě elementární obeznámenost s portrétovaným fyzickým prostorem.

Zvukům v dokumentech je možno přikládat taktéž menší pozornost, zvuky a soundscape dokumentaristé považují například jako ilustrativní prvek ke svému tématu. Zvuky z lokality se vyskytují v pořadu proto, že se jednoduše reportér na daném místě nachází a reflektuje situaci z konkrétního místa. Jako příklad takového audiodokumentu uvádím dílo britského dokumentaristy působícího v Čechách Davida Vaughana *Berlín: řada vesnic na písku*. Tento dokument obsahuje mnoho zvuků Berlína, pro něj typických,³ ale dokumentarista se kvalitami zvuků, které kolem něj znějí, příliš nezaobírá. Přestože je Berlín informanty reflektován někdy jako město hlučné a špinavé, zvuky, které slyšíme v dokumentu, tuto skutečnost spíše ilustrují, než že by zde figurovaly jako poukázání na

³ Do určité míry typických pro toto město. Tuto tematiku otec akustické ekologie R. M. Schafer reflektuje ve své knize *The Tuning of the World*. Dle něj je město tzv. lo-fi krajinou, kde se zvuky oplošťují v rámci daného prostředí, zvukové frekvence jsou maskovány (např. zvuky aut, šum města), dané prostředí ztrácí na svém charakteru. Následně to znamená, že každé větší město zní veskrze podobně a charakteristiku ztrácí.

hlubší téma zvukového znečištění. Dalším příkladem může být audiodokument *Zahraj to znovu a líp!* od Dany Bučkové, kde také můžeme najít zvukový profil místa, zde brněnské konzervatoře, studentského hudebního prostředí. Ačkoliv je zde hudebního a zvukového materiálu mnoho, autorka se nevěnuje zvukovým významům, nekomponuje hudební koláž nebo jinak nereflektuje konkrétní zvukovost místa; cílem je obsah sdělení, ne jeho forma nebo způsob. Tyto dokumenty obsahující bohatý zvukový profil, ale postrádající jeho reflexi autorem díla v jakékoliv formě, nehrají roli v mém výběru a pro analýzu si je tedy nevolím.

Literatura a další zdroje

Ve své diplomové práci využiji jak anglofonních zdrojů, tak původně českých. Anglické citace opatřím svým překladem a pro úplnost uvedu originál vždy v poznámkovém aparátu. Začátečním bodem orientace v přístupu k danému tématu je pro mě především teorie akustické ekologie, která má počátek v 60. letech 20. století. R. M. Schafer vyjadřuje své motivace např. v brožuře *The Book of Noise* (1970), ve které silně apeluje na rozšíření povědomí o zvukových změnách v prostředí člověka. Klíčovým zdrojem se pro akustickou ekologii stala Schaferova kniha *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* z roku 1977 (dále jen *The Soundscape*), která obsahuje skutečně široké množství úvah a konceptů prolínajících se s historií, které však ve své práci nevyžiji. Dále se budu orientovat od pokračovatelky ve výzkumu soundscape Hildegard Westerkamp a například jejího příspěvku *Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds*.

Dalším zdrojem teorie je pro mě Schaferův kolega Barry Truax, který porovnává koncepty jako je **musique concrète**, **soundscape**, **soudscape kompozice** a vymezuje jejich charakteristiky (2008, 105). Stanovené audiodokumenty mám v plánu nahlížet pohledem akustické ekologie s využitím terminologie stanovené tímto vědním oborem. Jedná se především o termíny **klíčový zvuk**, **(zvukový) signál**, **zvuková značka**, kterým se dále věnuji ve výzkumném hledisku zaměřeném na akustickou ekologii. Jelikož jsou to však termíny používané především pro zvukové prostředí, a ne pro umělecká nebo jinak esteticky formovaná audio díla, považuji tento přístup za inovativní a je v mém zájmu se touto metodou přiblížit k uvažování o auditivní tvorbě na pomezí zvukových žánrů, kterými jsou právě hudební koláž, soundscape, a dokument.

Přehled hudební historie čerpám z knihy Černušáka *Dějiny evropské hudby*. V další hudební terminologii se orientuji podle online encyklopedie *Grove Music Online*. Historii rané elektronické hudby nacházím v knize Vladimíra Lébľa *Elektronická hudba* z roku 1966.

Soundscape: The Journal for Acoustic Ecology je odborný časopis založeného World Forum for Acoustic Ecology (WFAE). Médium pro sdílení soudobých trendů v tématu akustické ekologie. Časopis vycházel od roku 2000 nepravidelně, poslední číslo je z roku 2019, tento rok má WFAE obnovit jeho vydávání. Odborná hlediska související s akustickou ekologií budu čerpat také z tohoto zdroje.

Přehledný úvod do studia akustické ekologie a soundscape představuje kniha *Akustická ekologie a soundscape v kontextu multimédií* Jana Trojana z roku 2011. Autor se tomuto vědnímu oboru věnuje taktéž v hledisku k naší, české scéně a produkci, což je v jinak převážně anglofonním diskursu více než žádoucí.

Existují různé možnosti přístupů, metod a výzkumných perspektiv. Kvůli povaze zkoumaného auditivního materiálu přibírám ke strukturální analýze i audionaratologickou teorii dle Elke Huwiler, potažmo Zuzany Pejpkové. Právě z důvodu charakteristiky tématu mé práce, ve které se chci věnovat zvukům a hudbě v těsném průniku, představuje audionaratologická metoda nejlepší možný rámec, jelikož je vhodná pro reflexi transmediálních témat (Řezníčková-Pejpková 2017, 52).

Další terminologii čerpám od teoretika Billa Nicholse. Jeho kniha *Úvod do dokumentárního filmu* představuje základní literaturu pro orientaci v dokumentárním žánru a bude pro mne důležitá například v určení dokumentárních modů.

Kniha Iva Bláhy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* obsahuje vyčerpávající penzum výrazů pojících se s tvorbou i kompozicí zvuku a zvukovou technikou. Tento zdroj tedy budu považovat za základní slovník pro vyjadřování o zvuku v auditivním díle. Jedná se například o pojmy **ostrý střih**, **zvuková stopa**, **montáž**, **mixáž**. Jelikož se Bláha zabývá zvuky v audiovizi, budu si z této příručky vybírat pouze tematiku aplikovatelnou na akusmatická media jakými jsou rozhlas a hudba.

Ve své práci využiji i poznatky z osobní komunikace se dvěma z autorů, Filipem Jakšem a Stanislavem Abrahámem. Z hlediska konstrukce rozhovorů se orientuji dle knihy *Výzkum médií* od Renaty Sedlákové z roku 2014. Zde je mi oporou kapitola o kvalitativním výzkumu, která popisuje přístup tazatele k informantovi, způsob struktury rozhovoru atd. Následně využiji kapitolu *Analýza dokumentu*. Sedláková se také věnuje problematice formulace otázek a hypotéz a v tom se zde také inspiroji. Užívá pojem informant pro označení respondenta v kvalitativním výzkumu. Tvůrčí motivace mi pomůže zanalyzovat text Michaela Renova *K poetice dokumentu* týkající se různých druhů tvůrčího přístupu k dokumentární tvorbě.

Mým výzkumným hlediskem a předmětem analýzy jsou témata, která propojují soundscape audiodokumenty na poli postmoderního teoretického uvažování o hudbě a zvucích v návaznosti na zvukovou ekologii. Ve své práci se budu věnovat jednotlivým dílčím částem audiodokumentů, prostoru, hudebním aspektům, a autorskému subjektu. Mým záměrem je zmapovat nejasné území na pomezí hudby a zvuků a tvorby významů pomocí těchto vyjadřovacích prostředků. Jednotlivé polemiky tedy zmíním v konkrétních kapitolách, přičemž se přirozeně budou tematicky mírně prostupovat, právě z důvodu příbuzného pole působnosti. Jako pracovní nástroj volím strukturální analýzu, přičemž jednotlivé složky, které hrají významnou roli v mé výzkumné otázce, sleduji vertikálně ve struktuře stanovených děl. Jakkoliv složky dokumentů sleduji v dílčích aspektech, mým cílem je objasnit jejich generální vyznění a vnitřní harmonii. Součinnost a společný účinek těchto prvků je klíčový pro porozumění díla (Hanáčková 2008, 77). Pro svou práci čerpám ze základních perspektiv teorií akustické ekologie Raymonda M. Schaeffera,⁴ a konkrétní hudby Pierra Schaefera. Volím tři dokumenty *Praha v kostce* Stanislava Abraháma, *Jak to znělo* a *Vábení* Filipa Jakše, a poznatky doplňuji znalostí z několika dalších audiodokumentů. V dílčích tématech jsou mi nápomocné i teze audionarologie Elke Huwiler,⁵ teorie poslechových modů Michela Chiona,⁶ a teorie autorských motivací Michaela Renova.⁷ Pro objasnění tvůrčích východisek využívám polostrukturované rozhovory s tvůrci Stanislavem Abrahámem a Filipem Jakšem. V rámci rozhovorů mě bude zajímat motivace, inspirace a autorský pohled na tento způsob tvůrčího vyjádření a taktéž spojitost s akustickou ekologií a jejími cíli.

⁴ Schaefer, Raymond. M. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. 2. vyd. Simon and Schuster.

⁵ Huwiler, Elke. 2016. "A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound!" *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative* 52: s. 99-115.

⁶ Chion, Michel. 2012. "The Three Listening Modes." In *The sound studies reader*, editor Jonathan Sterne, s. 48-53, Routledge.

⁷ Renov, Michael. 1990. *Toward a Poetics of Documentary*. Přeložil Štěpán Kubalík.

2. Akustická ekologie

V této kapitole se věnuji úvodu do vědního oboru akustické ekologie, jelikož je významný pro pozdější vývoj žánru soundscape, soundscape kompozice a vyznačuje se specifickým akcentem na poslech zvukové krajiny. Zároveň udávám do kontextu důležité termíny jako je například sonifikace, které dále hrají v dokumentech z mého výzkumného vzorku klíčovou roli. Zde také souhrnně uvádím všechny důležité definice těchto pojmů od odborníků, kteří stáli u zrodu těchto konceptů.

V pozdních 60. letech 20. století vznikly podmínky po vytvoření vědního oboru, v němž se propojovaly nové technologie, ekologie, západní filozofie a taktéž soudobá hudba. Raymond Murray Schafer tehdy společně se svým akademickým týmem na Univerzitě Simona Frasera, jehož členem byl také Barry Truax a Hildegard Westerkamp, vytvořil základy nového oboru tzv. akustické ekologie (acoustic ecology, ecoacoustics), jehož hlavním zájmem bylo zohlednit vzrůstající hladinu hluku především ve městech (The Sonic Research Studio 2023). Akustická ekologie se zabývá vztahem zvuků a prostředí, v nichž se nachází. Zkoumá zdroje zvuků, jejichž původci jsou zvířata, lidé, ale i zemské procesy. Bernie Krause v roce 1987 pojmenoval přírodní zvuky tvořené organismy jako **biofony** (biophony), a zemské zvuky jako **geofony** (geofony), například vítr, vlny atp. Pijanowski a kolektiv později dodávají pojmenování lidské tvorby zvuků jako **antropofony** (antropophony), kterými jsou například hudba, divadlo, zpěv, ale i stroje a jiné konstrukce zbudovány člověkem (Pijanowski 2011). Vztahy mezi těmito zvuky a jejich vzájemné působení pak pokrývá výzkumný obor soundscape ekologie, který uvedl v roce 1987 Barry Truax svou klíčovou publikací *Handbook for Acoustic Ecology*. Vznik akustické ekologie byl ve své podstatě přirozeným reakčním mechanismem na narušení rovnováhy v soundscape ekosystému, zvyšující se hladinu hluku ve městech (Farina 2018).⁸

⁸ „In addition, the World Health Organization has considered noise as a major threat to human wellbeing. For instance, a persistent urban noise exposition in human populations may be a relevant cause of cardiovascular diseases.“ (Farina 2018).

Hlavním cílem World Soundscape Project (WSP) bylo udržet rovnováhu mezi jednotlivými zdroji zvuků, zachovat původní zvukovou charakteristiku míst. Z tohoto poselství vycházelo mnoho různých postupů, jak se lidé snažili ideu realizovat. Vlajkovou lodí se stal projekt otce akustické ekologie Schafera z roku 1972, který zachycoval městskou zvukovou krajinu tehdejšího Vancouveru v hudebním albu s názvem *The Vancouver Soundscape*. S nástupem digitálního nahrávání byl projekt Vancouveru zopakován v roce 1996. Více či méně nezávisle dále vznikaly projekty spojené s udržitelností zvukové podoby míst po celém světě. Například v roce 2002 stanice BBC vydala sérii dokumentů se jménem *The Soundhunter* zaměřující se na náběr zvuků v ohrožení (Starkey 2014, 214). Vznikly také umělecky zaměřené performance. Paul Walde v roce 2016 tzv. sonifikoval povrch Aljašského ledovce (Salem 2021).⁹ Stanislav Abrahám se ve svém dokumentu *Praha v kostce* tohoto pojmu dotýká. Sonifikace je prozatím neukotvený název, který pochází z anglického prostředí a vyjadřuje činnost, kterou vědci v čele s Gregory Kramerem vysvětlují jako „přeměnu datových vztahů ve vztahy počítkově vnímatelné ve formě akustického signálu využívanou pro účely zprostředkování komunikace a interpretace“ (Kramer 2010, 4).¹⁰ Datové údaje se tímto způsobem dají naprogramovat tak aby například konkrétní počítačový program „zahrál“ obrázek, tedy převedl nezvukové informace do zvukové podoby. Díky této změně způsobu vnímání dat si mohou lidé uvědomit některé datové vztahy, které jsou jim například při sledování grafů nepříliš zřetelné.¹¹ Zvukový umělec Jamie Perera poznamenává, že hudba působí silně na lidské emoce, tím pádem může mít sonifikace na člověka neobyčejný vliv.¹²

World Soundscape Project od doby svého vzniku inspiroval mnoho výzkumníků a umělců. V návaznosti na obor akustické ekologie vznikly další organizace a přidružená výzkumná střediska v zemích po celém světě. Například International Acoustic Ecology Community s dalšími přispěvateli původního WSP v roce 1993 založili World Forum for Acoustic Ecology (WFAE). V roce 2000 začal vycházet časopis *Soundscape: The Journal for*

⁹ Paul Walde. [2016]. *Ice Record*. [online; cit. 2023-03-04]. Dostupné z: <http://paulwalde.com/projects/alaska-variations/ice-record/>.

¹⁰ Z původního konferenčního příspěvku: „Sonification is defined as the use of nonspeech audio to convey information. More specifically, sonification is the transformation of data relations into perceived relations in an acoustic signal for the purposes of facilitating communication or interpretation.“ (Kramer 2010, 4).

¹¹ O tomto fenoménu pojednává například disertační práce: Suchánek, Jiří. 2021. „Sonifikace v hudební kompozici a soundartu.“ Brno: JAMU.

¹² Účast na performance Jamieho Perery s následnou diskusí (Olomouc 2023).

Acoustic Ecology, který se stal společným médiem pro vědecké pracovníky a akademiky zabývající se tématem akustické ekologie a přírodních oblastí. V březnu roku 2023 proběhla na Floridě světová konference iniciovaná společností WFAE, na které byly diskutovány nejnovější poznatky z akustické ekologie. Tento vědní obor a zájem o něj je tedy velmi živý, jeho diskurs se zřetelně rozrůstá.¹³

Schafer považuje hudbu a zvuky jako rovnoprávné zvukové zdroje v rámci světa. Jeho pohled se také zakládá na širokých znalostech muzikologické teorie. Právě díky erudovanému posouzení zvukových zdrojů nezávisle na sobě dokáže uvažovat nad koncepty zvukovosti i hudby komplexně. Z jeho knihy si tedy odnášim především způsob přemýšlení nad jednotlivými aspekty. Schafer v knize pracuje s pojmy **zvukový signál**, **zvuková značka**, **ambientní zvuk**, **soundscape**, které se organicky propojují s termíny **figura** a **pozadí** gestaltové teorie v psychologii (Schafer 1994, 152). V glosáři uvádí definici soundscape:

„SOUNDSCAPE: Zvukové prostředí. Jakýkoliv výsek zvukového prostředí v hledisku zájmu. Tento termín může odkazovat na skutečná prostředí, nebo na abstraktní konstrukce, jako jsou hudební skladby a magnetofonové montáže, zejména pokud jsou považovány za prostředí.“ (Schafer 1994, 274-275).¹⁴

O rok později, v roce 1978, Barry Truax definuje pojem soundscape v knize *Handbook for acoustic ecology*. Ve druhém digitálním vydání z roku 1999 jej popisuje jako *„prostředí zvuku (nebo sonické prostředí) s důrazem na způsob, jak jej vnímá jednotlivec nebo společnost“* (Truax 1999).¹⁵ Jedná se tedy především o vztahový koncept, ze kterého následně obor akustické ekologie organicky vyvozuje svůj předmět zájmu. Barry Truax dále říká, že termínem soundscape lze označit reálné prostředí, ale také abstraktní konstrukty jako je hudební kompozice, montáže magnetických pásek, zejména pokud jsou považovány za umělé prostředí. *„Stejně tak, jako lze soundscape naslouchat jako kdyby byla hudbou, nebo*

¹³ Kang a Aletta ve své studii z roku 2018 reflektují zvýšenou produkci článků se soundscape tematikou (v posledních dvaceti letech jejich množství stoupá, především v anglofonním prostředí). Dále je podle nich zapotřebí výzkum dopadu soundscape studií pro vyhodnocení dosavadního pokroku tohoto oboru. (Kang, J., & Aletta, F. 2018).

¹⁴ Znění v originále: „SOUNDSCAPE: The sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment.“ (Schafer 1994, 274-275).

¹⁵ V digitalizované podobě původní knihy zní: An environment of SOUND (or sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the relationship between the individual and any such environment. (Truax 1999).

organizovaným zvukem, tak lze poslouchat elektroakustickou hudbu, jako kdyby to byla soundscape, i kdyby imaginární.“ (Truax 2008, 108).¹⁶ V citované studii, *Soundscape Composition as Global Music*, také aktualizuje svoje teze o pojetí zvukových krajin a reflektuje soudobý výskyt tzv. hudebního kontinua podobně jak o něm píše Umberto Eco v knize *Skeptikové a těšitelé* (Eco 1995).

Specifikem soundscape komponování je kontext autora a jeho prostředí, souvislost autorových zkušeností se zvuky konkrétního prostředí, a autorův vztah k tomuto prostředí (Westerkamp 1999).

Schafer v knize *The Soundscape* také pojednává o charakteristice tzv. hi-fi a lo-fi krajin. Zvukovou krajinu, která disponuje širokou škálou zvuků charakteristických pro dané místo, nazývá hi-fi, a udává příklad zvukovosti venkova. Považuje ji za protipól městské, lo-fi krajiny, kde je poměr hluku vyšší, zvuky se více překrývají a charakter krajiny je tlumen (Schafer 1994, 43).

Přímá spojenost soundscape a akustické ekologie však neznamená, že všichni zabývající se soundscape z jednoho z mnoha možných úhlů jsou také zaujati oborem akustické ekologie. Soundscape je podle Truaxe oborem, kde se setkává mnoho různých polí působnosti (Truax 2008, 105). V hlavní stati své práce se k této teorii a její terminologii budu nadále odkazovat.

¹⁶ V originále: „And just as the soundscape can be listened to as if it were music, or at least organised sound, so too can electroacoustic music be listened to as if it were a soundscape, even if an imaginary one.“ (Truax 2008, 108)

3. Prostorovost

Akustický prostor je jednou z hlavních perspektiv, dle nichž se posluchač orientuje v auditivním díle. V auditivním díle je autorem tento prostor utvářen, a představuje hrací pole, na kterém se poté posluchač pohybuje. Toto je však akustický prostor v rámci auditivního díla, nicméně je dobré nezapomínat, že je to pouze pojem vložený z reálného prostředí do rozhlasové teorie. V současné době existuje mnoho zvukových modulací, pomocí kterých je možné zvuk v rozhlase upravit do různorodých poloh, jak z hlediska tónu, ale i intonace. Pro úpravu prostorovosti existují efekty dozvuku (hall) a ozvěny (echo) (Bláha 2019, 113). Moderní auditivní dílo se tak posouvá zejména díky novým technologiím.¹⁷ Kvůli transformaci zvuků však mohou vyvstávat některé etické otázky. Tuto významnou tematiku však ve své práci nezahrnuji. Je pochopitelné a nanejvýš žádoucí, že se autoři novými možnostmi zabývají a že využívají dostupných technologií ve své tvorbě, protože to dále stimuluje vývoj zvukových podob auditivních děl.

Akustický prostor v rozhlasovém pořadu může nabývat rozličných podob. Z historie rozhlasu vzešlo několik teorií o prostoru v rozhlasové hře, potažmo rozhlasu jako takovém. V českém prostředí je o akustickém prostoru vedena nejvýraznější polemika mezi teoretiky Alenou Štěrbovou a Janem Vedralem. Štěrbová popisuje reálný prostor rozhlasové hry jako neexistující. Dramatický prostor rozhlasové hry je podle Štěrbové sémantická konstrukce, kterou si posluchač postupně tvoří a vrství z narůstajících informací ve svém vlastním vědomí (1976, 90). Štěrbová tak reaguje na jednoho z prvních rozhlasových teoretiků Václava Růta, který byl přesvědčen, že rozhlasové dílo probíhá pouze v čase, a prostor rozhlasového díla je ideální, průhledný (Růt 1964, 56). Logicky taktéž existují teorie uvažující o auditivním prostoru v metafoře k prostoru fyzikálnímu, například jevištnímu, tak jej vnímal divadelní vědec Milan Lukeš. Vedral k tomuto dodává, že audio může evokovat nejen fyzikální prostor, ale taktéž prostor představivosti, snu, nevědomí a obecně prostor ideový (2004, 3. kap.). Na podobné téma se dostává Štěrbová při pojednání o čase v rozhlasové hře. Tam, kde se

¹⁷ Totéž platí pro pokrok v hudbě. Nové technologie například charakterizují populární hudbu, jako jednu z posledních vývojových stupňů hudby.

přibližuje dramatický čas a reálný čas posluchače se může projevat iluzivní aspekt rozhlasové hry. Jan Vedral vnímá časoprostorovost jako výlučný aspekt rozhlasového média, které jej pojímá velmi jedinečně (Vedral 2004, 1. kap.). Tuto jedinečnost má rozhlas právě díky absenci vizuálního podnětu, své akusmatické povaze. Tím pádem lze originálně nakládat např. se skoky v čase a prostoru pomocí práce se střihem, zvukovými přechody, efekty.

Zatímco předchozí spor se vedl o prostor rozhlasových her a adaptace, kde je obvyklé tvořit konkrétní postavu, konkrétní prostor, v dokumentu jsme zdánlivě svědky non-fikčního představování světa. Autor nám ukazuje výsek reality tak, jak jej vnímá on, se všemi konkrétními detaily a významy. Prostor je velmi variabilní. Mohlo by se zdát, že právě non-fikce bude udávat jasný směr, co si máme představovat pod konkrétní situací. Jak Jan Vedral ve své úvaze pokračuje, prostor s nynějšími prostředky můžeme ve studiu tvořit s velkou svobodou, dále jej máme možnost upravovat, stylizovat, modulovat. Tento prostor je umělý zvukový obraz skutečnosti, a pokud jej autor obohatí dalšími významy, nabývá vyšší estetické hodnoty a je ve své podstatě umělecký (Vedral, 2004, 7).

Prostor je závislý na čase. V počátcích rozhlasu býval prostor jednoduše realistický, jelikož šlo živé přenosy a vysílaný čas byl reálný (Ješutová 2003, 49). S přibývajícemi zvukovými možnostmi ale i dokumentární tvorba dostává větší plasticitu a výraz. V kompozici jednotlivých zvukových oddílů v pořadu Helmuta Kopetzkyho můžeme slyšet zejména realistický prostor. V základu důvtipu tematiky pořadu *Jeden den v Evropě* je právě střídání různých druhů prostorů a jejich specifických zvukových vlastností. Autor jednoduše jednotlivé zvukové krajiny nahrává a nevytváří žádný virtuální, umělecký prostor. Charakteristika kontrastního rozlišení různého pojetí prostorovosti je tedy v porovnání s ostatními dokumenty poměrně plochá a vyžaduje naopak o to více posluchačovu participaci. V hledisku různorodosti realistických prostor, které posluchači Kopetzky postupně představuje, je však *Jeden den v Evropě* o to bohatší. Hned prvním z reflektovaných prostorů je místo poblíž bijících zvonů v bývalém Zagorsku. Zvuk zvonů podobným způsobem fascinoval také Barryho Truaxe, zvuk vyzvánění obsáhl mezi své nahrávky v prvním vydaném album, které se pojilo s akustickou ekologií (*The Vancouver Soundscape* 1973).

Stanislav Abrahám nás v dokumentu *Praha v kostce* střídavě provádí reálným prostorem a částečně navozuje a tvoří svůj vlastní akustický výraz, když tzv. sonifikuje pražskou dlažbu. Důvodem ke vzniku této nové rozhlasové prostorové situace byl také autorův vztah k reálnému, nerozhlasovému prostoru v ulicích Prahy. Stanislav Abrahám v dokumentu hovoří o vymezení sebe samého vůči zvukům okolního prostředí (11:15). V pořadu pak máme možnost mnohokrát slyšet ozvěny skutečného prostoru v podobě vzniklé

zvukové mozaiky, kterou Abrahám vytváří ať již nástrojem z lískové hole nebo kolem s taškami plnými sklenic od piva přejíždějícím po pražské dlažbě (8:10 se zvuky distorze hlasu, 13:15 se zvuky dlažby). V momentech, kdy přecházíme z realistického zvuku hole (lahví) do koláže z lidského hlasu, která napodobuje vzorec záseků hole o jednotlivé dlažební kostky, je tvořen nový akustický prostor, nová akustická realita. Posлуhač je vystaven nové rovině reality akustického prostoru, kterou autor touto koláží vytváří. Předobrazem pro tento nově vzniklý rozhlasový prostor je tedy konkrétní struktura dlažby. Zde se svým způsobem ukazuje souvislost reálného prostoru s tím virtuálním rozhlasovým.

Stanislav Abrahám o svém dokumentu mluví jako o „zvukové mozaice“. Toto hudební pojmenování je zároveň slovní hříčkou odvozenou od reálné dlažební mozaiky. Hovoří o svém výsledném pořadu v návaznosti na realie konkrétního prostoru, odvozuje pojem „zvuková mozaika“, který je zakotven v konkrétní, reálné podobě povrchu. Prostor v audiodokumentu *Praha v kostce* je také velice realistický, na scéně slyšíme všechny zvuky, které jsou v dosahu nahrávacího zařízení. Tvůrci zabývající se tématem soundscape, kteří mají ambici zachytit zvukovost prostředí dominující jejich zájmu, často nahrávají prostředí v jeho detailech. Nahrávací zařízení tak funguje jako jakési zvětšovací sklo, pomocí něhož autor blíže zachycuje zvuky daného prostředí. To může mít za následek zdeformování výsledného obrazu a pojetí zvukovosti prostředí. V tomto případě Abrahám poměrně detailně zachycuje to, jak zní šterk v kontaktu s lidskou činností. Slyšíme úder o dlažební kostky, ozvěny kovového náčiní, řinčení řetězů. To vše jsou zvukové signály, jak o nich hovoří Barry Truax a Raymond Schafer. Další zvuky, jako vzdálené hlasy nebo dopravní provoz figurují především v pozadí a tvoří tak hranice prostoru v tomto díle; dle teorie akustické ekologie jsou klíčovým zvukem. Abrahám buduje poměrně přehlednou strukturu a vždy nás navádí, na kterou složku se máme zaměřit. Jednotlivé složky, které jsou právě důležité, vkládá do popředí. Směřuje tak posluchačovu pozornost a posouvá jí po prostoru. Když například v sekvenci 4:26 – 5:10 snímá pro Prahu charakteristické zvuky, nevnímáme je nutně v detailu, ale i tak víme, že právě teď jsou tím, na co se máme soustředit. Tento zvukový úsek komponuje spíše jako ilustrativní výsek reality. V sekvenci můžeme slyšet souhrn nejdůležitějších a nejvíce charakteristických pražských zvukových signálů jako je cinkání tramvaje, signál pro zavírání dveře v MHD, ohlášení v tramvaji a metru, příjezd metra nebo pravidelné měsíční ohlášení zkoušky sirén. Pro lidi žijící ve městě jsou to důležité orientační prvky. Přesto se v každodenním kontaktu pro člověka stávají klíčovým zvukem (Truax 1999, „*Keynote*“). Vytvářejí určité pozadí a člověk je obvykle vnímá automaticky, v souvislosti s daným prostředím, v tomto případě městem. Abrahám je komponuje do velice zhuštěné sekvence, ve

keré můžeme zvuky slyšet v těsném prolnutí nejen v lineární rovině (tedy jdoucích v čase za sebou) ale taktěž v rámci panoramatizace mezi levým a pravým zvukovým kanálem. Dochází k současnosti dějů, jak ji popisuje Bláha (2019, 149). V jeho knize se toto však vztahuje na audiovizi. Pokud člověk vnímá pouze sluchem, potřebuje delší čas k určení zvuků, které slyší (Bláha 2019, 124). To má za následek, že zhuštění zvukových vjemů v Abrahámově sekvenci nesoučasně v rámci obou zvukových kanálů působí přehlucujícím dojmem. Tuto sekvenci zde pro názornost sepíšu se zohledněním stranového rozložení mezi levým (L) a pravým (P) kanálem:

varovný tram. signál pro zavírání dveří - 4:26

4:27 – varovný tram. signál (příchozí z P)

cinkot tramvaje - 4:30

4:32 – krákorání ptáků

přejezd tramvaje směrem do L

kvílení brzd metra - 4:33

4:34 – odbíjení zvonů

znělka metra (g-e-c) - 4:34

titulek „vážení cestující“ - 4:38

4:39 – tram. znělka, oznámení stanice „Vodičkova“

4:40 – pneumatiky na dlažbě

4:42 – ptačí křídla

4:43 – zvuk sirény

4:44 – motor auta

titulek „977 A“ - 4:45

4:47 – šum v MHD

hlasatelka dále „978 A“ - 4:50

4:53 – příjezd metra

4:54 – rozložený kvintakord C dur

4:55 – titulek „Ukončete prosím výstup“

titulek „Zkouška sirén“ - 4:55

5:00 – dále pokračuje „Právě proběhla“; oznamuje do 5:06

5:00 – varovný signál zavírání dveří tram.

5:05 – zvuk pneumatik na dlažbě

Na necelých čtyřiceti sekundách je zde rozloženo velké množství signálů, kdy téměř každou sekundu je představen nový. Abrahám v této sekvenci kompletuje jednotlivé zvuky do zvukové koláže, která má logickou soudržnost. Všechny audio samplý spojuje jejich prostorové zařazení, městské prostředí. Jsou to zvuky svého původu velmi důležité až varovné, ale zároveň jim běžný Pražák nevěnuje zvýšenou pozornost. Naslouchá jim v kauzálním modu, skrze který se člověk z okolního prostředí dozvídá informace (například o tom, že zprava přijíždí metro). Zhuštění těchto zvukových signálů v čase přivádí posluchače k jinému modu poslechu a tím pádem také přemýšlení o těchto zvucích. Kauzální modus poslechu se mění na sémantický, případně redukovaný.¹⁸

Filip Jakš užívá ve svých dokumentech také velké množství realistických záběrů – ať už z procházky pozorování ptactva anebo ze své reportáže z místa, kde byla dříve vodní elektrárna. Ve výsledném střihu však dominantně figuruje jeho hudební odraz materiálu, který na lokalitách nahrával. Nicméně se v rámci konvencí dokumentárního žánru můžeme v jeho pořadech hojně setkat s realistickým prostorem. Dokument *Vábení* disponuje mnohostí jednotlivých natáčecích lokalit, na kterých se Jakš setkal s ornitology, působícími jako odborné autority v rámci diskursu, kterého se dokument dotýká. Autor provádí posluchače mezi jednotlivými prostory často střídavě, jednu zvukovou stopu zeslabuje (fade out) a následnou stopu z ticha zesílí (fade in). Tím pádem má posluchač dojem příjemného ukončení jedné scény a postupné přiblížení druhé. Bláha ve své knize vysvětluje potřebu vyrovnanosti a plynulosti zvuku (2019, 121). Na zvukové přechody by neměla být kladena přílišná pozornost z hlediska výrazné montáže nebo mixáže. Z hlediska tematiky přírodního prostoru je toto zacházení žádoucí na rozdíl od rušného městského, „umělého“ (lo-fi) prostředí a ostrých střihů, které můžeme slyšet v Abrahámově pořadu. V dokumentu *Praha v kostce* jsou často přechody řešeny napojením zvukových ploch těsně za sebe, což může být důsledkem výběru soundscape z městského prostředí a následného dramaturgického řešení. Taktéž to však může být věc stylové preference. Strohý, ostrý střih můžeme slyšet například v pseudomonologické sekvenci (17:20), ve které hovoří historik o pražské dlažbě a jejích typech. Jeho promluvy se střídají s úryvkem Abrahámovy hry, rytmizace na dlažební kostky. Autor tento charakteristický rytmický úryvek využívá jako zvukovou interpunkci skrze celý dokument

¹⁸ Tyto mody popisuje Michel Chion (2012).

jako přechod mezi scénami působící jako chvilka věnovaná posluchači pro zpracování obsahu audia (Hanáčková 2010, 134).

Jakš snímá jednotlivé scény s promluvami za účelem zachycení konkrétní informace, obsažené ve výpovědích svých informantů. Prostorovosti v těchto chvílích není často věnována větší pozornost. Můžeme tak slyšet mnoho rozhovorů, kde je patrné tzv. ticho v prostoru, které je tvořené clonou mikrofonu (Vedral 2004), nebo slyšíme nevýznamotvornou kulisu prostředí, ve kterém se dokumentarista a respondent nachází. To je příklad jednoho rozhovoru s ornitologem, který se odehrál v rušném prostředí restaurace, který Jakš prokládá celým dokumentem. Ruch může dle teorie akustické teorie působit jako klíčový zvuk, zvuková kulisa, kterou posluchač jistě rozezná, ale nepřikládá jí vyšší hodnotu. Dominantou jsou významy tvořené slovy informantů. Zde se teorie akustické ekologie uplatňuje v jistém smyslu jako vysvětlení směřování posluchačovy pozornosti. Jelikož souvisle slyšíme odborný komentář o některém z druhů ptáků v popředí a kulisu restaurace stále ve stejném hierarchickém rozložení, stanovujeme tyto složky dle obvyklého chápání dokumentárního stylu a soustřeďujeme se na výpověď. Filip Jakš nicméně toto pravidlo mnohokrát také opouští. Zvukové stopy hlasu informantů častokrát transformuje ve zvukový objekt, se kterým dále nakládá již s ohledem na jeho zvukovou kvalitu, nikoli význam. Opouští tedy do té doby nastolenou situaci a prostor a nutí posluchače přehodnotit způsob chápání celé situace. To můžeme slyšet v případě experimentálního užití titulků v audiodokumentu *Vábení*. Jakš ve zvukové koláži (začíná 8:28) sampluje zvukové stopy s titulky, a vkládá je společně s dalšími zvuky ptáků do soundscape kompozice. Titulky zde figurují v nekonvenčním pojetí, na rozdíl od obvyklé funkce zvukové interpunkce v rozhlasovém pořadu (Hanáčková 2010, 135). Zatímco by titulek pomohl tvůrci oddělit a uvést daný zvukový tok, zde jej Jakš vkládá naopak jako další zvukový, až hlukový element, a vytváří tak paradoxně složitější zvukově-prostorovou strukturu a mění do té doby nastolenou harmonii složek. Jelikož je vkládání titulků do zvukového záběru již obvyklejší než dříve, posluchač se na nový element zaměří, vnímá jej jako zvukový signál, přičemž vše ostatní se přesouvá do pozadí a stává se v tu chvíli klíčovým zvukem. Tímto způsobem se sice zvuková koláž vrství, ale posluchač dostává vždy nový zvukový signál, na který se může zaměřit. Tuto koláž je popsána dále v kapitole *Hudba v audiodokumentu*.

Jakš ve *Vábení* místy výpověď vkládá do zvukové kompozice, kde stále slovo nese svou sémantickou hodnotu, nicméně je zakomponováno do hudebního toku taktéž jako hudební prvek. Je to příklad části věnované špačkovi obecnému, kdy ve 27 minutě hlas rozhlasové hlasatelky uvádí jméno ptačího druhu a následně slyšíme odborný komentář, který

plynule přechází do hudební kompozice. Audio stopa komentáře je znatelně efektově zmodulována tak, že se dlouho po závěru výpovědi opakuje (echo) a doznívá do virtuálního prostoru (reverb/hall) a mísí se s autorskou hudbou a zvuky ptačího zpěvu. Jedná se o úpravu prostorovosti zvuku, která může sloužit k dotvoření prostorového charakteru ale také pro evokaci neobvyklosti nebo nereálnosti slov, případně hudby nebo ruchů (Bláha 2019, 113). Zde uvedu minutáž této situace z audiodokumentu *Vábění*.

27:06 – do ptačích zvuků špačka je vložen titulek „špaček obecný“

27:11 – počátek odborného komentáře: „*No tak hrozně zajímavý je třeba špaček, obyčejný špaček, který v Evropě ubývá, ale v Česku ten špaček přibývá.*“ Konec věty ornitologa je silně efektově modulován na slovech, které vyjadřují kontrastní informaci. Zde se jedná o vyzdvižení neobvyklosti, důraz, zvýraznění konkrétních slov „*ale v Česku ten špaček přibývá*“. Slova znějí v dozvuku ještě 5 sekund, do minutáže 27:23.

Ve velké míře autor pracuje s virtuálním ozvučným prostorem pro vybrané zvuky, které společně vkládá do jednoho pružného prostoru, ve kterém se následně zvuky, reprezentující již v té chvíli spíše ideje a představující symboly, odrážejí a interagují v nastolené zvukové situaci. V Jakšově *Vábění* se často setkáme s tímto typem kompozice, kdy se v extrémním případě stává z mixu zvuků velká hluková clona a prostor je velmi přehlacen. Zvuky ptáků se začínají ztrácet v přemíře zvuků aut, vzdáleného šumu, zvuků letadla. Tuto sekvenci popisují v kapitole *Hudba v audiodokumentu*.

Specifickým experimentem ve vztahu k akustickému prostoru je audiodokument *Jak to znělo* Filipa Jakše. Prostor, který chtěli tvůrci zachytit, vychází z lidské představy, zde vzpomínky. Autor se s pomocí popisu pamětníka bývalé čističky vod snaží zrekonstruovat obraz tohoto místa. Nechá na sebe působit jeho vyprávění a inspiruje se obrazy, které jemu samému tanou v mysli. Jde o několikanásobnou translaci myšlenky, kdy je jasné, že dochází k odlišným představám. Nicméně přesnost zde nebyla cílem, jak dovozuje Filip Jakš.¹⁹ Zde tedy výsledná akustická situace, nebo její prostor, původně vychází a je inspirován představou v prostoru mysli. Jak zaznívá od Violy Ježkové, dramaturgyně pořadu *Jak to znělo*, je tento

¹⁹ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

formát jedním z těch, které pomáhají prozkoumat možnosti vyprávění zvukem neboli audionaratologie.

Prostor hraje v dokumentu *Jak to znělo* specifickou roli. Autor Filip Jakš přistupuje k tématu s vizí konceptuálního a místně specifického umění a zabývá se dualitou pojmů místo – nemísto.²⁰ Objektivně můžeme stanovit, že v dokumentu je mnoho výpovědí, které nezaznívají v žádném konkrétním prostoru. Jsou totiž na podkladu původní Jakšovy hudební skladby. Prostorovost je tvořena autorovou hudební imaginací. Protipólem k těmto virtuálním úsekům je autorovo vstoupení do reálného prostoru, které působí jako reportáž o popisovaném místě (18:40). Jde o investigativní prvek vložený do dokumentu, který rozšiřuje povědomí o tématu a uvádí téma do současnosti. Klíčovou úlohu zde hraje právě prostor. Jakš na sebe přebírá roli redaktora, aby posluchači přiblížil současný stav místa, kde se čistička nacházela. Akustický prostor v tu chvíli jednoduše popisuje. Posluchač si tak reálné místo dle popisu ve své hlavě reprodukuje. Audio vlastně tvoří umělý obraz reality a společně s popisem pak dává vzniku reálného obrazu v posluchačově vědomí.

Zkoumané soundscape dokumenty vykazují různorodé pojetí prostorových situací. Prostor je navíc pro soundscape tvorbu příznačnou veličinou, jelikož odkazuje na charakteristiky akustiky konkrétních míst, které mají dále pro posluchače informativní hodnotu. Zvuková manipulace však dodává nahrávkám originální plasticitu, a znamená pro recipienta další významotvorný prvek. Mám za to, že užití delay a reverb efektů v doznění (release) – poslední z částí obálky tónu (zde hlasu) – specificky obohacuje vyznění a význam konkrétního slova, na které jsou tyto efekty užity. Tvůrci této modulace využívají ve chvíli, kdy chtějí na konkrétní slovo upozornit, vztáhnout důraz, neboť tím pádem se zvukovost slova odráží v posluchačově vědomí déle. Tvůrce audiodokumentu na základě časového zhuštění pomocí manipulace nahrávek mění reálný čas na čas dramatický. Tato změna může v posluchači tvořit protichůdné pocity. V následující kapitole se budu věnovat hudebním aspektům ve stanovených audiodokumentech. Zohledním teorii akustické ekologie ve spojitosti s tvorbou soundscape a soundscape kompozice.

²⁰ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

4. Hudba v audiodokumentu

“Hudba je uměním, které má nejbližší slzám a vzpomínkám.”

— *Oscar Wilde*²¹

Hudba je s vývojem rozhlasu úzce provázána, stála u zrodu rozhlasového média. První radiotelefonické vysílání na českém území v roce 1919 obsahovalo slova, zpěv i hru na housle (Ješutová 2003, 9). V rámci rozhlasového toku se hudební složka objevuje v součinnosti dalších významotvorných prvků, slova, ticha a zvuků. Jednotlivé složky v průběhu rozhlasového toku ve své hierarchii dynamicky proměňují, čímž v čase vytvářejí dynamickou stopu (Grygar 1999, 26). Audionaratologie dále rozeznává významotvorný potenciál v mnoha dalších komponentech utvářejících výsledný auditivní útvar. V analytickém postupu, zkoumající možnosti vyprávění zvukem jsou zohledněny zejména moderní postprodukční techniky umožněné později než samotné jednoduché radiofonické vysílání. Patří mezi ně hudební mix, střih, hluky, zvuková manipulace i stereofonní rozvržení signálu ve zvukových kanálech (Huwiler 2016, 102). Tyto možnosti úprav sdílí rozhlas a elektroakustická hudba od jejich vzniku.

Tvůrci rozhlasových her i non-fikčních žánrů, jakým je audiodokument, hudbu využívají k ilustraci scén, navození atmosféry, tvorbě posluchačovy imaginace a tak podobně. Definice hudebního díla však prošla zejména ve 20. století proměnami, které silně změnily způsob uvažování o hudebních skladbách. Na základě takových hudebních děl jako je skladba 4'33" (1952) Johna Cage začali hudební teoretici přemýšlet o hudbě jiným způsobem a vzali do úvahy i zvuky prostředí. Ve stejné době se také rozvíjí elektronická hudba a dále konkrétní hudba díky Pierre Schaefferovi (Lébl 1966, 26) (Černušák 1964, 330-331). Konkrétní hudba (musique concrète) úzce souvisí se soundscape kompozicí, která se rozvíjela o 20 let později. Jednou z významných charakteristik je zaujetí skladatelů zvuky prostředí v hudebním smyslu díky redukovanému modu poslechu. Skladebnou technikou je samplování (sampling)

²¹ “Music is the art which is most nigh to tears and memory.”

konkrétních zvuků, namísto nástrojových tónů manifestovaných v notaci. Krátký zvukový úsek nahrávky skladatelé vnímali jako *hudební objekt*, se kterým dále nakládali, modulovali jej podle svého záměru pro výsledné hudební kvality. Zvuk je často zbaven své původní charakteristiky a je plně transformován. Truax na základě tohoto odlišuje konkrétní hudbu od soundscape kompozice: „(...) *Aby mohla být skladba považována za soundscape kompozici, musí obsahovat rozpoznatelné původní zvuky, a měla by vyvolávat posluchačovy kontextuální a symbolické asociace.*“ (Truax 2008, 105).²² Soundscape komponování se často může týkat strategií, jak zapojit posluchačovy představy a asociace. Právě proto je důležité udržet stálý kontakt původního zvuku a jeho výsledné podoby.

O soundscape můžeme uvažovat jako o určitém výseku zvukové krajiny kolem nás, která je předmětem zájmu. Teoretik akustické ekologie Raymond. M. Schafer zahrnuje do definice ve svém glosáři taktéž další pohled, ve kterém je soundscape možné posuzovat jako hudební kompozici, abstraktní konstrukci, případně zvukovou montáž, zejména pokud ji skladatel představuje jako krajinu nebo prostředí (Schafer 1994, 274-275).²³ Diskurs ohledně soundscape jako hudby a dalšího vymezení tohoto pojmu a jeho rozsahů se však poměrně různí. Ještě v roce 2015 se objevuje konferenční zpráva o úvaze, zda lze skutečně soundscape považovat za hudební žánr, ve které nakonec autoři argumentují ve prospěch hudebního potenciálů zvuků prostředí (Deng 2015). Na stránkách Simon Fraser University, domovské půdy akustické ekologie, se o soundscape kompozici hovoří jako o formě elektroakustické hudby. Zde se tedy organizaci do žánrového vymezení autoři v čele s Barry Truaxem vyhýbají a spíše se orientují na definici pojmu jako způsobu a formy skladby.²⁴ Truax jako důležité kritérium pro pojmenování nahrávky soundscape kompozicí určuje dostatečnou rozeznatelnost původních zvuků. Soundscape kompozice tedy hlavně působí svými původními zvuky prostředí a má v posluchači rozehrávat symbolické a kontextuální asociace (Truax 2008, 105). Využívání zvuků prostředí jako hudebních prvků skutečně evokuje nějaký hlubší záměr. Tvůrce, který použije nahrávek místo konvenčního hudebního projevu díky

²² V originále: „(...) the original sounds must stay recognisable and the listener's contextual and symbolic associations should be invoked for a piece to be a soundscape composition.“

²³ Znění v originále: „SOUNDSCAPE: The sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment.“ (Schafer 1994, 274-275)

²⁴ Definování žánru vybízí k otázce „co?“, definice formy spíše otázku „jak?“.

klasickým nástrojům pravděpodobně pracuje touto metodou na základě nějakého hlubšího myšlenkového vyjádření, experimentu, filozofické úvahy atp. Více však k tomuto tématu v kapitole *Autorství*.

Nahrávku koncipovanou jako zvukovou krajinu nelze komponovat stejně jako instrumentální hudbu, míní Barry Truax (2008). Je to také pravděpodobně tím, že v základu soundscape kompozice figuruje spíše hra s asociacemi konkrétních zvuků (Truax 1999). Je tedy na místě uvažovat o dokumentu a jeho dramaturgické výstavbě jako prokomponované skladbě? V případě dokumentaristů-hudebníků pravděpodobně ano. Podobné otázky si klade i Eva Schulzová a ve své knize *Snít rozhlasem* zmiňuje polemiku Paula Deharmeho a na něj reagujícího Františka Kožíka, tvůrce jedné z kanonických rozhlasových her *Cristobal Colón*. Deharme uvažoval o sestavení jakéhosi slovníku, obsahující slovně-zvukové symboly, ze kterých by bylo možné komponovat rozhlasovou hru jako hudební skladbu. Tomuto slovníku by však podle Kožíka odporovala subjektivnost představ navozených slyšeným slovem (Schulzová, 2022, 27-28). Tyto úvahy jsou však staré více než osmdesát let.

Takové hudební koncepty jako právě konkrétní hudba, umožnily změnu pohledu. Nebo spíše poslechu. Pierre Schaeffer uvedl pojem tzv. redukovaný poslech, který charakterizuje úplné oproštění od významů zvuků (Chion 2019). Abrahám i Jakš implementují do svých dokumentů zvuk pneumatik na dlažebních kostkách městských silnic. Na tomto příkladu lze snadno vysvětlit rozdíl mezi sémantickým a redukovaným poslechem, jak je rozeznává Michel Chion. Jakš používá tento zvuk v dokumentu *Jak to znělo* spíše jako narativní prvek. Zvuk auta na silnici znázorňuje přechod do jiného prostředí, změnu scény (10:37). Pro Abraháma představuje tento zvuk předmět zkoumání díky charakteristice jeho zvukovosti samotné (*Praha v kostce* 7:10). Abrahám jde na úroveň prostého naslouchání zvuku oproštěného od jeho významů a je zaujat čistě jeho akustickými vlastnostmi.

V Jakšově dokumentu *Vábení* se objevují místa, ve kterých převládá virtuální prostor, a audiodokument se odchyluje k hudební kompozici. Tento nově tvořený prostor se sestává ze zvuků nahraných v průběhu produkce (soundscape kompozice od 8:28, popsána na dalších stranách, dále variace na zvuky žluvy hajní 19:24, špačka obecného 27:06, bramborníčka černohlavého 35:58). Liší se od zbytků reálných pasáží právě odloučením se od cíle realistického zobrazení skutečnosti a přiklání se k práci se zvuky jako hudebními útržky, nebo figurami, motivy. Organizovaný zvuk je kategorie, do které lze podle Truaxe soundscape kompozici zařadit (Truax 2008, 105). Obsahový význam zvukových signálů se poněkud zeslabuje a pracuje se s jejich hudebními kvalitami jako je tón nebo výška tónu.

Zvuková kompozice pro dokument *Jak to znělo* je experimentální jak svým provedením, tak i námětem. Imaginace prostoru vzpomínek Jana Dudeška na dětství a na čas strávený v blízkosti zvukově zajímavé vodní elektrárny v autorovi Filipu Jakšovi vyvolává potřebu užití mnoha efektů, zkreslujících audio, simulujících mlhavost, duplikaci představ. Svou původní kompozici v *Jak to znělo* vytváří ve vlastním obývacím pokoji pomocí volně zavěšených vlasců, strun a trubek, na které má připevněný piezoměnič. Využívá vibrací, které tvoří volně upevněné struny při kontaktu s jednoduchými paličkami. Jedná se o úderový idiofon, samozvučný nástroj.²⁵ „*Vlasec dokáže vytvořit takový zvláštní vibrační zvuk, který mi evokuje vodu a takhle nějak si vibrace ve vodě, která naráží do poklopů elektrárny, představuji. Že jsem pod vodou a mám ucho přilepené na poklopu a slyším ruchy a burácení v té konstrukci.*“²⁶ Charakteristika skladby (např. v 12:50, dále 17:15) je příbuzná nejvíce industriální hudbě a tzv. dronové hudbě, kdy je v základu skladebných technik dlouhé setrvání na jednom nebo několika málo tónech, obvykle v kvintovém vztahu (Baines 2001).²⁷ Industriální hudba je charakteristická využitím mechanických prvků, distorze a implementace akustické odezvy elektroakustických zdrojů, obsahuje také syntetizovaný hluk a dron (Kirk 2013). Kovové perkusní nástroje jsou pro žánr industriální hudby charakteristické, využívá je například kapela Einstürzende Neubauten, kterou jmenuje Jakš jako svůj hudební zdroj inspirace.²⁸ Jakš tímto způsobem skládá soundscape pro svůj dokument *Jak to znělo* a výstižně užívá prvků industriální hudby pro znázornění jeho představy industriální budovy, konstrukce vodní elektrárny a jejích zvuků. „*Chtěl jsem vmanipulovat diváka do toho, aby měl v určitý moment pocit, že poslouchá nahrávku mojí představy.*“²⁹

Kompozice zvukové krajiny (Trojan ve své knize užívá v tomto případě označení soundscape kompozice) je však již konkrétní situace nahraného materiálu, kolážování a další zvukově hudebná práce, která z prosté zvukové krajiny tvoří zvukové dílo tvořené s určitým, veskrze uměleckým záměrem. Soundscape kompozice mohou být skládány ze zvuků nealterovaných ale i modulovaných. Stále si však musí zachovat určitou podobnost ke své

²⁵ Dle klasifikačního systému Hornbostela a Sachse se jedná o třídu Idiofonů rozeznívaných paličkou 111.2. (Hornbostel a Sachs 1961)

²⁶ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

²⁷ Prodleva na tónu tvořeném prázdnou strunou definovala původně dron v lidové hudbě hrané na strunné nástroje nebo také dudy. (Baines 2001)

²⁸ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

²⁹ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

původní formě tak, aby tento vztah nebyl narušen a zvuky mohly evokovat proud asociací vlivem originálního významu zvuku pro posluchače. Teoretická tohoto způsobu hudebního uvažování Westerkamp k tomuto dále dodává:

„Podstatou soundscape kompozice je vztah mezi reálnými (nezpracovanými) a abstraktními (zpracovanými) zvuky, bez ohledu na jejich kontinuitu nebo poměr, a co tento vnitřní kompoziční vztah dále autorovi a posluchači říká o místu, čase a situaci.“³⁰

Nejvýznamnější je tento vztah mezi zvuky modulovanými a reálnými. Tento vztah dále informuje skladatele i posluchače o konkrétním času, místě a situaci. Filip Jakš ve svém komponování zvukové krajiny používá techniky hudební koláže. Koláž v hudbě byla původně odvozena z výtvarného předobrazu v umění, je definována jako „náhodně probíhající forma citování, která je odvozena z montáže.“ (Škarda 2011, 52). Z vybraného vzorku dokumentů se nejmohutněji projevuje koláž v díle Filipa Jakše *Vábení*. Hudební koláže se v Jakšově dokumentu v důsledku postprodukční kompletace a dalšího vrstvení jednotlivých zvuků často mění v metakoláže. Metakoláž spadá pod souhrnný pojem metahudba, jak plyne z analytiky Jiřího Fukače (Slovník české hudební kultury 1997, 106). Tento pojem, známý od roku 1974, popisuje vlastně vše, co je v soudobé hudbě možné, syntézy, koláže a souvisí také s kulturním a technickým pokrokem, masovostí, globalizace (Škarda 2011, 7). Velmi rezonuje se společností, kulturou a reflektuje vztahy soudobého vnímání světa a člověka. Kolážová technika byla již v hudbě 1. pol. 20. století považována za způsob znázornění protikladů industriální společnosti a integrace zvuků civilizace (Škarda 2011, 11). Je tedy příznačné, že technika koláže je užitá v soundscape kompozici, kde se uplatňují zvukové vztahy v prostředí.

Filip Jakš osciluje mezi dvěma polohami sdělovacích prostředků, přičemž první je tvořena konkrétními výpověďmi informantů, druhá sestává z jeho hudebního vyjádření. Obě roviny nesou významově bohatý obsah, avšak liší se ve formě sdělení. Rovina, v níž znatelně převládá zvukovost, je povětšinou tvořena koláží zvuků nahraných při produkci dokumentu. V pořadu *Vábení* hned po úvodním nastolení situace, kterou ztvárňuje nahrávka z

³⁰ V originále: „But whatever the continuity is or the proportions are between the real (unprocessed) and the abstract (processed) sounds, the essence of soundscape composition lies in the relationship between the two and how this relationship inside the composition informs both composer and listener about place, time and situation.“ (Westerkamp 1999).

ornitologické procházky, prezentuje Filip Jakš jméno a téma svého dokumentu, což doprovází původní zvukovou koláží. Mísí v ní originální zvuky ptáků společně s drumpadovým basově-rytmickým podkladem. Kombinuje tak přírodní a umělé zvuky, což odpovídá definici soundscape kompozice. Záleží totiž na vztazích původního prostředí společně s přidaným, autorským pojetím modulace zvuků a dodávání dalších, nepůvodních zvuků. Zvuky ptáků jsou zjevně dělené na základní jednotky (sampley), které sestávají z jedné nebo více ukončených obalových křivek zvuků. Obálka tónu se obvykle charakterizuje čtyřmi částmi, které sestávají z náběhu, poklesu, setrvání a doznění (anglicky attack, decay, sustain, release = ADSR) (Srový 2016, 45-46). Tato obálka se vztahuje jak na tóny, tak také na zvuky, jelikož skladatel zachází s těmito ucelenými jednotkami zvuků jako s tóny. Ty dále programuje tak, aby působily jako jednotlivé tóny virtuálního nástroje, pomocí něhož tvoří soundscape kompozici – hudební koláž. V následující části popíšu krok po kroku jednu z Jakšových kompozic z jeho dokumentu *Vábení*. Objevují se zde přírodní zvuky, především zpěv ptáků, ale taktéž můžeme slyšet útržky promluv informantů, a další antropofonní zvuky, jako je zvuk letadla.

8:28 – Zvuk zapnutí audio nahrávky, hučivý zvuk přehrávání.

8:31 – Slyšíme stoupavý ptačí hlas – tento zvuk je zvukovým signálem, neboť je slyšet pouze tento. K němu se záhy přidávají ptačí stejného druhu.

8:41 – Slyšíme nový druh ptáka, jehož zvukový signál má povahu repetitivní figury.

8:44 – Přidává se mírně zkreslený lidský hlas, začínající slovy „A když jsme šli“ – v tu chvíli se tento zvuk stává zvukovým signálem a zvuky ptáků jsou klíčovým zvukem.

9:02 – Přidává se zvuk dalšího druhu ptáka, který se vyznačuje ostrým, řezavým vysokým mírně klesajícím tónem.

9:16 – Končí promluva ornitologa, slyšíme další, více zpěvný ptačí signál; intenzita a překryv zvuků je již hustší.

9:32 – Ornitolog opět začíná mluvit „Já mám u toho takovej pocit.“ Promluva končí 9:56.

9:55 – Slyšíme další ptačí výraznou zvukovou figuru.

10:00 – Přidává se krákový zvuk, zaznívá v různých intonačních výškách.

10:07 – Promluva „Některé nahrávky“.

- 10:09 – Přidává se další zvuk ptáka s výraznou melodickou figurou, která ponejprve stoupá, následně klesá; tento signál se v kompozici objevuje velmi dlouho.
- 10:18 – V nahrávce je znatelně efektem reverb/hall protažen konec zvukové obálky slova „milieu“. Promluva končí 10:20.
- 10:27 – Zvuk je již silně zahuštěn mnohostí ptačích zvuků, vytváří silnou hlukovou stěnu, je klíčovým zvukem v nahrávce.
- 10:37 – Hlasatelka oznamuje titulek “kavka obecná” – zpěv kavky je následně přidán do koláže.
- 10:54 – Titulek „sýkora koňadra” – taktéž – Jakš přenáší názor ornitologů přeneseně do praxe – uvádí zvuky ptáků ne sterilně, ale na pozadí zvukové clony, která je tvořena z přírodních zvuků; tyto zvuky jsou stejně však uměle skládány, nejde tedy o přírodní kontext v realistickém slova smyslu.
- 11:03 – Ornitoložka mluví o imitování zvuků ptáky.
- 11:06 – Titulek “kos černý”.
- 11:20 – Titulek “žluna zelená”.
- 11:30 – Distorze hlasu ornitoložky, přechází v interferenční šum.
- 11:37 – Hlasatelka oznamuje “hrdlička zahradní“ – společně s tou můžeme slyšet více basových frekvencí, zvuk silnice.
- 12:04 – Zvuk letadla; žluna zůstává jako poslední pták slyšet (byla poslední uvedená).
- 13:45 – Úplný konec kompozice, mezitím je již nastolena další scéna prostoru restaurace, kde začíná mluvit ornitolog.

Jakšova kompoziční práce se vyznačuje vrstvením jednotlivých samplů. V této elektroakustické skladbě jsou dominantou varianty nahrávek ptačího zpěvu. Autor přeneseně pokračuje v tradici nápodoby zvuků přírody, kterou provádělo mnoho generací skladatelů, ve 20. století například Olivier Messiaen (Černušák 1964, 349). Jakšova kompozice již obsahuje konkrétní zvuky, nejen jejich nápodobu, a dále je vrství. Z hlediska konkrétní hudby představují zvukové objekty, které Filip Jakš komponuje do skladby v ostinátním vzorci. Ve skladbě můžeme sledovat postupné budování dynamiky a zahuštěnosti sazby zvukových stop. Takový dynamický průběh má v hudbě již předobrazy například ve skladbách *Bolero* od Maurice Ravela (1927-28) nebo *White Rabbit* od Jefferson Airplane (1967), jak podotýká

muzikolog John Covach (2006, 266). Podobnou charakteristiku můžeme také najít v sonifikaci Jamieho Perery *Anthropocene in C Major*. Jeho skladba je zhudebněním dat spojených s klimatickými změnami na Zemi (Jamie Perera 2023). V závěru je divák jeho performance přehlacen hudebními podněty, které jsou zvukovou manifestací zhoršujícího se stavu životního prostředí. Jakšova kompozice se tomuto modelu nápadně přibližuje, jakkoliv nezávisle. Ve skladbě postupně buduje napětí díky zmnožení zvukových vrstev. Skladba v závěru příznačně vrcholí díky přidružení antropofonních zdrojů zvuků, jakými je šum tvořený silniční dopravou a hluk letadlového motoru. Zvuky ptáků mizí. Dalo by se říct, že je to zhudebnění smutku způsobeného těmito klimatickými změnami. Jakš se ale od implementace jakýchkoliv udržitelných konceptů do vlastní tvorby distancuje. Chce spíše poukázat na potenciál inspirace všude kolem nás. „*Umění se podle mě děje všude.*“³¹

Jakš svůj dokument *Vábění* kromě hudebních kompozic zakládá převážně na obsahové informaci. Od ornitologů se dozvídáme kromě množství údajů o způsobech pozorování ptáků také jejich vztah k této činnosti. Někteří z nich v dokumentu ukazují své schopnosti napodobit ptačí zvuky, což je jedna z jejich význačných dovedností v této práci. Tato schopnost vyžaduje jistou míru hudebního talentu a svým způsobem odráží jednu z prvních koncepcí umění – nápodobu (mimesis). Ornitologové vnímají v ptačím zpěvu melodie a přirovnávají je k hudbě skladatelů jako Arnold Schönberg a Edgard Varèse.

Sonifikace

Stanislav Abrahám ve svém dokumentu prochází část Prahy s lískovou holí a zaznamenává zvuk, který se odráží od dlažebních kostek. Podobným způsobem také vytvořil náhodnou zvukovou kompozici při průjezdu jednou z pražských ulic na kole, na kterém byly zavěšeny tašky s prázdnými pivními lahvemi. Aleatorika neboli náhodnost tónů, potažmo zvuků, je jednou z podstatných charakteristik výsledné zvukové podoby. Autor tímto způsobem sonifikuje povrch pražské dlažby, která tak dostává zvukovou podobu. Abrahám tento způsob tvoření zvuku v dokumentu komentuje a přirovnává jej k principu gramofonové

³¹ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

jehly, která díky „hrbolům“ na desce přehrává zvuk. Původní veřejnou performance Abrahám dále v dokumentu přetváří do další úrovně, ve které používá vzorec zvukových impulsů, tvořených nárazy hole o dlažbu jako předlohu pro naprogramování aktivace nahrávky lidského hlasu.

Jelikož závisí na skladateli, potažmo posluchači, co určí a uzná za hudbu, v současné době můžeme jako hudbu vnímat skoro vše. Autor Filip Jakš vnímá prostor kolem sebe v hudebních intencích a aktivně se angažuje v organizaci hudebních procházek, ve kterých dává možnost účastníkům vidět, potažmo slyšet prostředí kolem sebe novým způsobem. A to tím hudebním.³² Hudba prostupuje nejen svět klasických nástrojů, notových záznamů ale také zdánlivě nehudební svět rozhlasových dokumentů, přírody a vědy. Zvuková dokumentace, audio procházky mohou dle mého názoru zastávat pro hudebníky významnou roli v jejich tvůrčím procesu, působí jako zvukově-hudební studie. Soundscape je v tomto smyslu nejjednodušší formou tvůrčího poznávání hudebních potenciálů zvuků prostředí. Hudební složka může v dokumentu zastávat mnoho různých rolí. V soundscape žánru dokumentu působí jako autorská umělecká reflexe nasnímaného materiálu. Zvuková, soundscape kompozice v podobě hudební koláže působí jako hudební skladba a může tak být i analyzována. Soundscape kompozice se v analyzovaných dokumentech projevuje s charakteristikou elektronické hudby, kterou je práce s vrstvami. Podle Filipa Jakše je také možné celý zvukový záznam dokumentu považovat za hudební skladbu a vnímat v ní hudebně kompoziční průběh. Autorskému stylu, inspiracím a motivacím se dále budu věnovat v poslední kapitole.

³² Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

5. Autorství

*Schopnost vnímat zvukovou krajinu okolo nás podobně jako hudbu
nám umožňuje poznávat a porozumět světu i sobě samým.
Pro nejednoho tvůrce je pak doslova existenciální nutností.*

Slavomír Hořinka, 2018³³

V procesu tvorby leží nekonečné množství vlivů, které směřují výsledek autorova snažení. Tvůrce následuje svoje motivace, je inspirován rozličnými zdroji. Také je však limitován například druhem média, které si zvolí a produkční společností nebo institucí, která jeho projekt zastřešuje (Nichols 2010, 39). Tvůrčí vize mohou často kolidovat s představami instituce, potažmo posluchačů. Z proměn konvencí často plyne vývoj změn v médiích. Rozhlasová stanice Vltava toto tvůrčí prostředí podporuje například funkcí programové řady *Radioateliér*, která podporuje tvorbu kategorie radioartu (Beran 2012, 64). Konečným mluvčím výsledného pořadu se však stává autor, producent díla. Ačkoliv dokumentarista může zahrnovat například výpověď pamětníka, nakonec záleží na autorově modulaci a vyznění díla, on je zodpovědný za výsledek (Renov 1990). Autor na základě všech obecných zvukových znaků společně s audiofonními znaky buduje vyznění a poselství audiodokumentu.³⁴ Tato kapitola dále zkoumá východiska a teoretické koncepty autorů analyzovaných dokumentů. Snaží se osvětlit motivace a rozhodovací procesy ve volbě soundscape žánru a jeho procesu vývoje.

V žánru soundscape často figurují větší či menší výseky realistických záběrů. Autor má možnost upozornit své posluchače na některý aspekt svého prostředí. Výsledný pořad tak

³³ Rataj, Michal, Slavomír Hořinka, Jan Trojan, Tomáš Dvořák. 2018. *Zvukoprostor – prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 1. vyd. s. 22

³⁴ Obecnými zvukovými znaky jsou myšleny čtyři základní výrazové prostředky v díle z pohledu sémiotického, tedy slovo, hudba, zvuky a ticho (Řezníčková-Pejpková 2017, 56). Audiofonní znaky zastupují další výrazové prostředky, jako jsou modulace zvuků, mixování, střih, stereofonii atp.

může mít některé postmoderní prvky, jako je například víceznačnost významů.³⁵ Dokumentarista vybízí posluchače k zamyšlení na základě prostého předložení skutečnosti. Stále zde však platí, že nahrávka je výběrem, výsekem skutečnosti. Například na základě televizních modů reality dle Jeremy G. Butlera bychom namítli, že kameraman rozhodl o konkrétním úhlu záběru, vybral právě tuto situaci, toto místo (Butler 2018, 98). Stejně tak argumentuje také Michael Renov ve svém textu *K poetice dokumentu* (1990): „*Výsledky [dokumentu] jsou bezpochyby zprostředkované, jde o výslednici mnoha zásahů, které nutně vstupují mezi filmový znak (to, co vidíme na plátně) a jeho referent (to, co existuje ve světě).*“ V rozhlasové podobě platí totéž jako v televizi pouze z hlediska zvuku. Autor vybírá konkrétní místo, čas, citlivost mikrofonového snímání, rekordér je držen v konkrétním úhlu a tak podobně. Toto jsou základní body každého nahrávání. Obvykle se následně nahrávka upravuje, přidávají se efekty, nahrávka se stíhá, různě komponuje a tak dále. To znamená, že ačkoliv se faktuální žánry mohou jevit jako objektivizující, předkládající „pravdu“, ve skutečnosti tomu tak není. Tuto koncepci zajímavým způsobem zpracovává Filip Jakš ve svém audiodokumentu *Jak to znělo*. Dále se proto budu věnovat způsobu, jakým Jakš nakládá s informacemi v tomto pořadu.

Dominantou je výpověď pamětníka místa bývalé elektrárny v pseudomonologické formě, tedy slyšíme pouze jeho odpovědi. Tato situace je nastolena již v začátku audiodokumentu (7:30). Otázky dokumentaristy zaměřené na konkrétní tematiku jsou postprodukčně vystřiženy. Ačkoliv výpověď jako taková může nést vypovídající hodnotu, sama o sobě není příliš stabilní (Renov 1990) Autor ji tedy doplňuje o mnoho dalších důkazních prvků. V dokumentu slyšíme dále odborný popis konstrukčních prvků elektrárny od technického specialisty, Ing. Petra Sýkory (10:45). Nejpůsobivějším z pilířů hájících reliabilitu faktů představuje reportáž z místa. Ačkoliv již elektrárna nestojí, Filip Jakš se vypravuje na původní lokalitu a podává posluchači zprávu. V tomto místě se taktéž autor obrací přímo na posluchače, směřuje informaci skrze výkladový modus (Nichols 2010). Orální historie a reportáž mají vysokou průkazní hodnotu, stvrzují pravdivost, která je základním dokumentárním orientačním bodem. Naopak užití vlastní hudby, pouze

³⁵ Teorii postmoderních médií se zabýval například Umberto Eco. Mimo jiné kritizoval přítomnost hudebního kontinua, odloučenosti člověka od přirozených zvyků poslechu, degradaci reprodukované hudby, čímž výrazně spěl k premisám akustické ekologie. Eco, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, 1995. s. 321-344.

inspirované výkladem ze vzpomínek pana Dudeška, působí jako umělecká protiváha vůči stabilním prvkům, jako je právě výpověď. V Jakšově dokumentu *Jak to znělo* se také objevuje modulace Dudeškovy výpovědi, což již souvisí více s vyzněním informací v audiodokumentu. Autor o svém audiodokumentu v souvislosti s uměleckými záměry manipulace na webové stránce Českého rozhlasu uvádí: „*Jednak se [dokument] snaží přivlastnit si vzpomínku po zvukové stránce, druhak také vzpomínku manipulovat. Ostatně to naše mysl dělá už i tak. Všichni se snažíme ‚mapovat si‘ své prostředí. Děláme to proto, abychom se v prostředí lépe orientovali, abychom svět snáze pochopili.*“ (Jakš 2021). Nejvýraznější manipulací z hlediska obsahu je opětovné vsazení některých částí již slyšeného obsahu do průběhu audiodokumentu. To je příklad slov Dudeška z minutáže 10:25: „*Jako kdybysme tam byli na nějakým obrovským koncertu, ta stage. No hrála voda samozřejmě.*“ Jakš používá tento úsek opakovaně, přičemž při další příležitosti jej slyšíme přehrán ze sekundárního média, magnetofonu (13:55). Část tohoto úseku také zazní posléze v závěru audiodokumentu (26:42). Jakš využívá původně stabilní výpovědi v přiznané manipulaci s magnetofonovým páskem a stylizuje odpovědi Dudeška do myšleného dialogu. S principem manipulace v umění se Filip Jakš seznámil při studiu experimentální, konkrétní poezie. Záměrem autora bylo určitým způsobem vložit princip manipulace do audiodokumentu, jelikož jeho tématem je právě konstrukce představ o prostoru, místu a tzv. nemístu.

„(...) měníme prostor podle svých představ. Vzpomínkou můžeme prostor proměnit na místo. Místo je prostor, kterému přiřkneme duši. Místo je naším myšlenkovým konstruktem, který není ani objektivní, ani není zcela subjektivní. Má vlastnosti, má charakter, který můžeme hodnotit, ale představa místa je důsledek naší manipulace.“ (Jakš 2021)

Na základě společné diskuse s dramaturgyní Violou Ježkovou se za využití ruchů sekundárního média, magnetofonu, a zahrnutí nahrávek deformovaných jeho reproduktorem pokusil tímto způsobem o ztvárnění své myšlenky zvukem.

Jakšovo uvažování nad místem v protikladu s nemístem vychází z jeho studia konceptuálního výtvarného umění. Inspirovalo jej umění performance z 60. let, konkrétně právě ty nápady, které zůstaly v té době pouze konceptem. Propojení umění v konkrétním místě, které má pro lidi ve svém okolí mnoho různých hodnot pak v rámci místně specifického umění (site specific art) manifestuje v jakémsi jeho protikladu, tedy pokusem o zhudebněnou imaginaci prostoru, které již neexistuje. Živé vzpomínky, které Jakš měl možnost zaslechnout od Jana Dudeška osobně, jej inspirovaly pro další realizaci tohoto

projektu.³⁶ Audiodokument *Jak to znělo* je svým způsobem výpovědí silného vztahu člověka s prostředím a jeho zvukovostí. Dalo by se říct, že soundscape kompozice je ideální formou pro toto vyjádření. Užití soundscape kompozice a radioartu však vychází z Jakšova dlouhodobého zaujetí zvukovostí a hudbou, praxí audio walku³⁷ a samplování různorodých zvuků. „*Zvukové nebo kreativní procházky jsou pro mě taková možnost, jak lidi navést na to, že si je možné najít cokoliv úplně kdekoliv.*“³⁸

Autor se v tvorbě orientuje z konkrétního prostředí. V akustické ekologii záleží na vztahu člověka a jeho prostředí (Truax 1999, „*Soundscape*“). Hildegard Westerkamp říká, že z témat daného prostředí vychází vždy každá soundscape kompozice (Westerkamp 1999). To nám může napovědět mnoho o východiscích a inspiracích autora. Westerkamp přímo hovoří o sonickém vidění autora. Audiodokument *Praha v kostce* z roku 2017 mapuje takové sonické vidění očima Stanislava Abraháma. Charakteristický zvuk autora inspiroval k natočení celého audiodokumentu věnovaného zvukům Prahy. Autorovo prosté zaujetí zvukovostí pramenní z východisek v konkrétní hudbě a teoretických přístupech Johna Cage.³⁹ Abrahám si ve svém prostředí všímá především kvalit konkrétních zvuků, jako je například hudební barva, kadence, dynamika, struktura. Poslouchá tedy hlavně redukováným způsobem, a informace, kterou zvuky představují, pro něj hraje minoritní roli. Abrahám se ve svém dokumentu pokouší dát nahlédnout posluchači do způsobu tohoto poslechu pomocí směřování jeho pozornosti. Podobně jako Filip Jakš i Stanislav Abrahám se inspiroval v konceptuálních uměních a performance z 60. let. Obojí ve svém audiodokumentu manifestoval ve variantách sonifikace, kterou považuje především za nástroj. Nyní s odstupem času šesti let od produkce audiodokumentu reflektuje tyto způsoby umění, a už se s nimi příliš neztotožňuje.⁴⁰

³⁶ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

³⁷ Audio walk je praxe, ve které se umělci snaží mimo jiné propojit člověka s jeho prostředím, zmapovat jej, nebo odhalit skryté nebo zapomenuté ozvěny historie. Příklad takové příběhové procházky přikládám od Janet Cardiff (Pinder 2001). Další projekt Graeme Miller mapuje území bývalé obytné čtvrti v Londýně, která ustoupila silniční výstavbě (Miller 2023). Z našeho prostředí je příkladem audio walk *Nad městem* z bývalé pražské kolonie Kotlaska (Pomezí z.s.) nebo online dostupná *Zvuková mapa Luhačovic*, ve které ožívá postava Leoše Janáčka ve fabulovaných dialozích (Luhovaný Vincent 2019).

³⁸ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

³⁹ Osobní rozhovor se Stanislavem Abrahámem. Online, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

⁴⁰ Osobní rozhovor se Stanislavem Abrahámem. Online, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

Autor jako posluchač

Žánr soundscape představuje autora jako posluchače, více než u jiné tvorby. Posluchačovi je představován pohled, jakým autor vidí-slyší prostředí kolem sebe a jak zpracovává zvuky, které nejsou konvenčně vnímané jako hudební a které často skladatel i posluchač společně sdílejí.⁴¹ Vztah skladatele a posluchače je v žánru soundscape obzvláště blízký, a to tím, že obě strany sdílejí určitou zkušenost s poslechem prostředí. Poslech se pak stává významnou součástí toho, jak člověk vnímá a chápe své prostředí a následně i soundscape kompozici (Westerkamp 1999). To zpětně platí i pro tvůrce. Na základě toho, jak je dokumentarista schopný o zvucích kolem sebe uvažovat a jakým způsobem je poslouchá, pak určitým způsobem pracuje se samplý v soundscape kompozici.

V rozhlasovém díle probíhá komunikace mezi tvůrcem a posluchačem. Dalo by se říci, že komunikace je v tomto smyslu, například na rozdíl od divadla, jednostranná; tedy tvůrce vysílá informace směrem k posluchači. Nicméně v tomto ohledu je podle mě zanedbán aspekt tvůrčovy sebereflexe a taktéž jeho komunikace s dramaturgem. Až po mnoha odborných konzultacích a vlastním přehodnocování jednotlivých aspektů tvorby nakonec autor dokončuje svůj rozhlasový pořad. Posluchač rozhlasu slyší výsledek, který předtím prošel mnoha diskusemi a následnými úpravami s různými verzemi.

Rozhlasový pořad byl v případě *Vábení* pro Filipa Jakše až druhotným produktem.⁴² Jako hudebník má přirozeně tvůrčí zájem ve zvukovosti prostředí kolem sebe a její reflexi ve své hudební práci. Jeho záliba v samplování ptačího zpěvu ho nejprve přivedla k myšlence hudebního alba. V divadelním kolektivu *Ryba řvoucí*, ve kterém Jakš připravuje hudební produkci, vznikl v roce 2017 nápad pro zpracování tématu ornitologů. Kolektiv často představuje divadelní hry spojené s konkrétním místem, tzv. dírkované kino, které je založené na přímé souvislosti prostoru, ve kterém je hra koncipovaná. „*Já ty věci dost často vymýšlím v rozhovorech s kamarády. Jsem spíše kapelový hráč,*“ říká o sobě v rozhovoru.⁴³ Konzultace silné myšlenky je tedy pro Jakše klíčová. Původní nápad zvukově-světelné performance měl být však podpořen erudicí odborníků. Jakš se rozhodl pro potřeby kolektivního díla nejprve

⁴¹ V mnoha případech tak tomu ale nemusí být, jelikož nahrávky pochází ze vzdálených zemí a kultur. Jak bylo nastíněno v úvodu, tyto případy zde nejsou zahrnuty a důraz je zejména na české, potažmo evropské území.

⁴² Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

⁴³ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

vyhledat dramaturgyni Violu Ježkovou a kurátora projektu R(A)DIO(CUSTICA), Ladislava Železného a zkusit vytvořit kvalitní audiodokument. Přítomnost dramaturga pro něj v této práci měla výrazný vliv při komponování jednotlivých úseků divadelní hry, která následně vznikla jako předobraz k rozhlasovému dokumentu.

Autor je tvůrčí práci audiodokumentace spojovacím článkem mezi prostředím a posluchačem. Je vystavován specifické intimní zkušenosti při studiu zvukového prostředí a osvojuje si rozdílné typy poslechu. Vnímá svoji tvorbu nejen jako autor, ale také jako posluchač. Filipa Jakše, dříve aspirujícího na historika street artu a graffiti, zaujalo, jak tento druh umění dokáže komunikovat s člověkem.

„To, že to (street art) je úplně všude, a že používá takové subversivní způsoby komunikace s divákem mě fascinovalo a nadchlo mě to obrovskou schopností to vidět a všimnout si toho a vlastně to vnímat jako podporu pro svoji kreativitu. (...) Inspirace ve street artu je pro mě důležitá a není moc důležité, jestli jde o zvuk, nebo o výtvarné umění.“⁴⁴

Dalo by se říct, že žánr soundscape spěje k co nejužšímu propojení člověka s jeho prostředím, jelikož užitým audio materiálem jsou nahrávky tohoto prostředí, které tvůrce vybraným způsobem upravuje tak, aby nebyla přerušena vazba mezi originální a finální zvukovou stopou. Výsledné soundscape (kompozice) můžou, ale nemusí obsahovat poselství akustické ekologie, jak plyne z provedených rozhovorů. Autoři Stanislav Abrahám i Filip Jakš vycházejí ve své tvorbě z umění performance z 60. let. Významným předmětem jejich audiodokumentů jsou zvukové koláže, manipulace nahraného materiálu. Autoři využívají svých zkušeností se zvukovostí prostředí a ohýbají zvukový prostor pomocí nahrávek a jejich manipulace do hybridního audiodokumentárního útvaru ve kterém se mísí faktuelní materiál s prvky elektroakustické hudby. Do tvorby obou autorů se zřetelně vepisují jejich hudební zkušenosti, teorie konkrétní hudby a ve velké míře východiska konceptuálního umění. Naopak teorie akustické ekologie pro ně nehraje zásadní roli, jakkoliv se jejich témat ve svých audiodokumentech dotýkají. Autoři do své tvorby vědomě nevkládají žádnou myšlenku za účelem propagace udržitelných konceptů.

⁴⁴ Osobní rozhovor s Filipem Jakšem. Pardubice, 2023. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

Závěr

Soundscape je hybridním žánrem, ve kterém se setkávají dokumentaristé, hudebníci, zvukoví umělci. Byť v České republice prozatím není mnoho příkladů umělců, kteří se zabývají tímto specifickým přístupem ke zpracování autorských záměrů, tendence se pravděpodobně zvyšuje, a to také velkým dílem invence a podpory experimentální tvorby veřejnoprávní stanice Českého rozhlasu 3 – Vltava.

Audiodokument se s reprodukovanou elektroakustickou hudební skladbou přirozeně potkávají na stejném poli, prostém vizuálního nebo jiného fyzického podnětu. Historicky se vedle sebe progresivně vyvíjí a často se na tomto společném poli také protínají. Díky experimentální tvorbě tak mohou vznikat novotvary a hybridní žánry, jako je například soundscape kompozice v audiodokumentu. Pro analyzované audiodokumenty je klíčovým charakteristickým významotvorným prvkem manipulace času a prostoru. Autorům umožňuje plastické změny způsobu poslechu recipienta. Tímto způsobem dokážou manifestovat svoje tvůrčí záměry a vize v auditivním médiu směrem k posluchači, a také vůči sobě samým. Význam konkrétních postupů ověřuje jako vždy časový odstup. Manipulace realistického prostoru v abstraktní se hojně objevuje v hybridním žánru soundscape audiodokumentu těchto příkladů.

V analyzovaných audiodokumentech můžeme najít mnoho hudebního autorského odkazu v žánru elektroakustické hudby. Autoři čerpají inspiraci především z konceptuálního a performativního umění 60. let. Necháávají ozvěny těchto teoretických směrů ve vlastní tvorbě invenčně rezonovat. Rekordér pojmají jako svébytný hudební nástroj a terénní nahrávky jako emancipovaný hudební žánr. Pro Jakše je významným sémantický způsob poslechu svého prostředí, což souvisí s jeho uměleckými východisky konkrétní poezie. Naopak Abrahám vnímá zvuky reduktivně, v závislosti na jeho inspiraci v konkrétní hudbě. Jakkoliv se žánr soundscape vyvíjel z teoretických východisek akustické ekologie Raymonda M. Schafera konce 60. let 20. století, autoři se s cíli tohoto vědního oboru neztotožňují. Ve své tvorbě se orientovali dle svých hudebně autorských potřeb sebevyjádření a v jejich záměru nebylo propagovat ideu spojenou s akustickou ekologií.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1) Orální historie

Osobní rozhovor s Filipem Jakšem dne 12. dubna 2023 v Pardubicích. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

Osobní rozhovor se Stanislavem Abrahámem dne 13. dubna 2023 online. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autorky.

2) Audiodokumenty

Abrahám, Stanislav. 2017. *Praha v kostce* [mp3]. Česká republika: Český rozhlas

Jakš, Filip. 2021. *Jak to znělo? Vzpomínka na nemísto* [mp3]. Česká republika: Český rozhlas

Jakš, Filip. 2019. *Vábení – síť – kroužkování – let* [mp3]. Česká republika: Český rozhlas

Kopetzky, Helmut. 1999. *Jeden den v Evropě* [mp3]. Režie Miroslav Buriánek. Česká republika: Český rozhlas

Literatura

Beran, Rudolf. 2012. *Současné postavení ČRo3-Vltava v české mediální krajině*. Praha: Univerzita Karlova v Praze

Bláha, Ivo. 2019. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU.

Butler, Jeremy G. 2018. *Television style*. 5. vyd. Routledge.

Covach, John Rudolph, and Andrew Flory. 2006. *What's that sound?: an introduction to rock and its history*. 5. vyd. New York.: WW Norton & Company.

Černušák, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 3. vyd. 1964.

Eco, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, 1995. s. 321-344.

Farina, Almo. 2018. "Ecoacoustics: a quantitative approach to investigate the ecological role of environmental sounds". *Mathematics*, 7.1: 21.

Fukač, Jiří. 1997. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon.

Grygar, Mojmir. 1999. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host.

Hanáčková, Andrea. 2010. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 207 s. ISBN 978-80-86928-79-1.

Huwiler, Elke. 2016. "A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound¹." *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative* 52: s. 99-115.

Chion, Michel. 2012. "The Three Listening Modes." In *The sound studies reader*, editor Jonathan Sterne, Routledge s. 48-53.

Ješutová, Eva. 2003. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas.

Kang, J., & Aletta, F. 2018. "The impact and outreach of soundscape research". *Environments*, 5(5), 58.

Kramer, Gregory, et al. 2010. "Sonification report: Status of the field and research agenda." Konferenční příspěvek.

Lébl, Vladimír. 1966. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 97 s.

Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Přeložila Kateřina Kleinová. Indiana University Press.

Pijanowski, Bryan C., et al. 2011. "Soundscape ecology: the science of sound in the landscape." *BioScience* 61.3: s. 203-216.

Pinder, David. 2001. "Ghostly footsteps: voices, memories and walks in the city." *Ecumene* 8.1: s. 1-19.

Rataj, Michal, Slavomír Hoříňka, Jan Trojan, Tomáš Dvořák. 2018. *Zvukoprostor – prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Renov, Michael. 1990. *Toward a Poetics of Documentary*. Přeložil Štěpán Kubalík.

Rút, Václav. 1963. *Divadlo a rozhlas*. Problémy rozhlasové hry. Praha.

Sedláková, Renáta. 2014. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Grada.

Schafer, Raymond. M. 1970. *The book of noise*. Price Milburn, Nový Zéland.

Schafer, Raymond. M. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. 2. vyd. Simon and Schuster.

Starkey, Guy. 2014. *Radio in context*. 2. vyd. Palgrave Macmillan.

Strejčková, Jaroslava. 1981. "Praktická činnost dramaturga rozhlasových her". In: *Dramaturg v rozhlase*. Praha: Československý rozhlas, s. 69-100.

Syrový, Václav, a Milan Guštar. 2016. *Malý slovník základních pojmů z hudební akustiky a hudební elektroniky*. Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Trojan, Jan. 2011. *Akustická ekologie a soundscape v kontextu multimédií*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 116 s. ISBN 978-80-904506-4-6.

Truax, Barry. 2008. "Soundscape composition as global music: electroacoustic music as soundscape." *Organised Sound* 13.2: s.103-109.

Vedral, Jan. 2004. *Prostor v rozhlasové hře*.

Von Hornbostel, Erich M., and Curt Sachs. 1961. "Classification of musical instruments: Translated from the original german by anthony baines and klaus p. wachsmann." *The Galpin Society Journal*, s. 3-29.

Westerkamp, Hildegard. 1999. "Soundscape composition: Linking inner and outer worlds." *Soundscape Newsletter*, Amsterdam, Netherlands.

Online zdroje

Abrahám, Stanislav. 2020. "Praha v kostce. Dokumentární zvuková mozaika o pražské dlažbě." *Český rozhlas*. [online; cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/praha-v-kostce-dokumentarni-zvukova-mozaika-o-prazske-dlazbe-5990233>.

Baines, Anthony C. 2001. "Drone (i)." *Grove Music Online*. [online; cit. 2023-04-23]. Oxford University Press. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008192>.

Bouček, Zdeněk. 2018. "Helmut Kopetzky: Jeden den v Evropě." *Český rozhlas*. [online; cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/helmut-kopetzky-jeden-den-v-evrope-5026044>.

Jakš, Filip. 2021. "Jak to znělo? Vzpomínka na nemísto: O zvuku malé elektrárny na Chrudimce." *Český rozhlas*. [online; cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jak-znelo-vzpominka-na-nemisto-o-zvuku-male-elektrarny-na-chrudimce-8448609>.

Jakš, Filip. 2021. "Vábení – síť – kroužkování – let. Dokument jako atlas hlasů ornitologů, ptáků i hudby." *Český rozhlas*. [online; cit. 2023-04-26]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vabeni-sit-krouzkovani-let-dokument-jako-atlas-hlasu-ornitologu-ptaku-i-hudby-7782498>.

Jamie Perera. 2023. "Climate Data Sonification". [online; cit. 2023-04-24]. Dostupné z: <https://www.jamieperera.com/climate-data-sonification>.

Kirk, Ryan. 2023, 2013. "Industrial rock." *Grove Music Online*. [online; cit. 2023-05-08]. Oxford University Press. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241536>.

Luhovaný Vincent. 2019. *Zvuková mapa Luhačovic*. [online; cit. 2023-03-20]. Dostupné z: <https://www.zvukovamapaluhacovic.cz/>.

Miller, Graeme. 2003, 2023. *Linked*. [online; cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://graememiller.org/project_category/2003/.

Paul Walde. [2016]. *Ice Record*. [online; cit. 2023-03-04]. Dostupné z: <http://paulwalde.com/projects/alaska-variations/ice-record/>.

Projekt Pomezí z.s. [2019]. *Nad městem*. [online; cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://nadmestem.pomezí.com/>.

Salem, Joseph. [Continuing Studies at UVic]. 2021. *Sound Studies: What Is It, Who Does It, and Why Do We Care*. [online; cit. 2023-03-17]. [video]. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Bu2G6Iu38TM&t=417s>.

The Sonic Research Studio. 2023. "The World Soundscape Project." [online; cit. 2023-04-03]. Simon Fraser University. Dostupné z: <http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>.

Truax, Barry. 1999. orig. 1978. *Handbook for acoustic ecology*. [online; cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/index.html>.

NÁZEV:

Na pomezí hudby a zvuků. Soundscape jako specifický hybridní žánr v české audiodokumentární tvorbě.

AUTOR:

Žofie Křížková, DiS.

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

doc. Mgr. Andrea Hanáčková Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se věnuje problematice audiodokumentární tvorby žánru soundscape, přičemž využívá příkladů českých tvůrců. Audiodokumenty *Vábení – síť – kroužkování – let* a *Jak to znělo* Filipa Jakše a *Praha v kostce* Stanislava Abraháma analyzuje v jejich vertikální struktuře s důrazem na aspekty prostoru a hudby v auditivním médiu. Vymezuje specifické východisko oboru akustické ekologie Raymonda M. Schafera a sleduje spojitosti v tvorbě soundscape a soudobých zvukových umělců. V práci jsou zohledněny společné kořeny médií rozhlasu a hudby z doby poloviny 20. století. Za pomoci polostrukturovaných rozhovorů s tvůrci jsou osvětleny jejich motivace, inspirační zdroje a rozhodovací procesy. Na základě interpretace a audionaratologie jsou vyvozeny některé vnitřní vztahy audiodokumentů. Práce mapuje území na pomezí původní hudební a audiodokumentární umělecké tvorby, které dává vzniku hybridního žánru soundscape.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Soundscape, akustická ekologie, audiodokument, experimentální tvorba, konkrétní hudba

TITLE:

On the verge of music and sounds. Soundscape as specific hybrid genre in the Czech audiodocumentary scene.

AUTHOR:

Žofie Křížková, DiS.

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Andrea Hanáčková Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor's thesis is concerned with audio documentary production in the genre of soundscape, with a close look at the Czech artists. The author analyzes the audio documentaries of Filip Jakš *Vábení – síť – kroužkování – let* and *Jak to znělo* and Stanislav's Abrahám *Praha v kostce* in a vertical structure with focus on the aspects of space and music in auditive medium. The thesis specifies a theoretical base of the studies of acoustic ecology from Raymond M. Schafer and it traces the connection in the creation of soundscape and contemporary sound artists. There are also roots of the radio and music medium from the half of the 20th century taken into account. Thanks to the semi-structured interviews with mentioned producers there are motives of creation, inspiration sources and other processes uncovered. With the use of interpretation and audionarratology theory application there are some intrinsic relationships of the audio documentaries described. This thesis is mapping the borderline field of the original music and audio documentary art production, which fall into the category of the hybrid soundscape genre.

KEYWORDS:

Soundscape, Acoustic ecology, Audio documentary, Experimental art, Musique concrète