

Pavel Branko

Bonviván Dr. Ing. Hraběta je celoživotný „koumák“. V tejto chvíli práve predvádza novonájdenným rodičom a bratom svoj prototyp elektrickej rumply – pokiaľ vám tá irečitosť nič nehovorí, teda valchy – a to tak, že za obrovského rachotu pusteného stroja vysvetľuje funkciu a postupy pri praní, slová však samozrejme nepočuť. Nakoniec stroj, ktorý jeho referát zvukovo prekryl, vypne a uspokojene konštatuje: „Teda takto to funguje“.

Táto scénka zo Svěrákovej cimrmaniády *Akt*, uvedenej roku 1967, metaforizuje – a vlastne predjíma – podstatu vývinového trendu posledných desaťročí v oblasti audiovizuálnej či rozhlasovej réžie zvuku, kde sa reč ako komunikát čoraz väčšmi mení na jednu zo zložiek zvukového mixu, a my ju čoraz náročnejšie musíme z tohto mixu loviť, vylupovať.

V medzivojnovom období a ešte aj dlho po vojne patrilo k dialógovej koncepcii povedomie jazykovej komunikatívности, prinesené z kabaretnej, komediálnej i dramatickej javiskovej tradície. Bratom Marxovcom napriek guľometnej frekvencii perfektne rozumieť, takže nielen každý situačný gag, ale aj každý dialógový vtíp sadne, lebo pointu neprekryje zvukové pozadie, hoci tam je – ibaže práve ako pozadie. O desaťročie mladší V+W, ktorí vyšli z obdobnej tradície a tiež im záležalo, aby divák ich dialógom a extempore rozumel, šli po tej istej koľaji. Slávna medzivojnová berlínska a viedenská kabaretná škola – Humbert Finck či Alfred Polgar – tak isto.

Zrkadlilo to primárnu úctu k slovu, kultúre jazykového prejavu, pritom v plnej škále sociálneho rozvrstvenia a jeho jazykových špecifik, čiže bez purizmu, ktorý do nej vnáša ustráchanosť strážcov jazykovej čistoty, príznačná pre kultúry novo sa ustavujúcich národov.

Vzťahuje sa to dokonca aj na oblasť muzikálu, kde hudobný part a spev tvoria rovnocennú zložku a kde by hudobná zložka mohla komunikatívnosť slova rozostrovať ako daň žánru, podobne ako vidíme v opere. Genovi Kellymu a jeho partnerom v *Spievaní v daždi* (1952) alebo majstrom typu Franka Sinatru rozumieť však každé slovo, na rozdiel od predstaviteľov neskoršej popkultúry.

Tobôž to platí o dramatických žánroch v primárne realistickom kľúči, kde herecká kreácia zlučuje psychologickú drobnokresbu a vnútorný zážitok s jazykovým prejavom zrodeným zo spĺývania spontaneity, intuície a tvárnenia. Toto spĺvanie tvorí spoločný koreň pre javiskový aj filmový prejav, aj keď sa realizujú každý inak, a vo výsledku vedú v tomto období k dikcii až javiskovo zrozumiteľnej, pritom nedivadelnej.¹

V zrelých kinematografiách herci toto rozhranie spravidla presne cítili, a to aj tí dvojdomí, ktorí súčasne tvorili na javisku. Ikony obdobia 1940–1970 ako Laurence Olivier, Louis Jouvet, Michel Simon, Katherine Hepburnová, Nikolaj Čerkasov sú iba náhodne vybraná vzorka a dajú sa vystriedať desiatkami iných osobností, ktoré síce vždy prinášali na plátno intenzívnu osobnostnú auru, ale kultúra jazykového prejavu patrila u nich k neodmysliteľnej výbave, a toto povedomie riadenej kreativity ostávalo živé aj v nasledujúcich desaťročiach.

¹ Divadelnosti tu nepripisujem negatívnu konotáciu, akú doň vniesol výdobytok filmovej kamery, čiže priblíženie hereckého prejavu divákovi na dosah, čo sa prejavuje zhadzujúcim prívlastkom teatrálnosť, ktorá sa predsa vyskytuje rovnako aj na javisku. Vidím v divadelnosti iba neodmysliteľný faktor interpretačnej konvencie, pri ktorej „šepot musí dosiahnuť aj na štvrtú galériu“, ako javiskové herectvo charakterizoval Rudolf Hrušínský. Ako ťažko toto rozhraničenie dosiahnuť, ukazuje v kryštalickej čistote prvé obdobie vývinu slovenského hraného filmu, kde práve najväčšie osobnosti slovenského javiska mávali s teatrálnosťou najväčšie problémy. Túto fázu si vo svojich začiatkoch musela absolvovať každá kinematografia – ibaže tie vyspelé o desaťročia skôr.

Stanislavského metóda a jej americká paralela, Actor's studio, obohatili kreativitu o psychoanalytické podložie, ale princíp „ovládanej autenticity“ ostával zachovaný. Takže aj keď postavy zo sociálnej periférie či podsvetia hovoria na pol úst, je táto ledabolosť dikcie interpretačne stvárnená, uchom odčítateľná, kreatívne „ošetrená“, aby som použil dnešnú floskulu či jazykový nádor. Marlon Brando u Eliu Kazana v *Prístave* (1954) síce hovorí rečou ulice tak, akoby bola jeho vlastná, no je to jej esencia, nie kópia. Iba pri vetve naturščikov sa dá zákonite stavať na úplnej spontaneite prejavu, ale tá z povahy veci ostávala (a ostáva) vyhradená špecifickým témam a autorským zámerom.

Slovo na rozhraní komunikátu a šumu

Ku koncepcii rečovej vrstvy patrilo pritom pri réžii zvukového filmu aj presné povedomie, akú váhu pripisuje autor jej významu ako komunikátu. Ona ju totiž nemá vždy rovnakú, lebo sa od komunikátu neraz posúva k vrstve šumov, charakterizujúcich prostredie, situáciu, prípadne s ňou splynú. No keď ju režiséri tohto obdobia použijú takto, dávajú tým tento posun najavo. Americká verzia zolovského človeka-beštie, *Ludská vášeň* Fritza Langa z roku 1954, sa v rozsiahlych partiách odohráva vo vlakoch. Kde na dialógoch záleží, rozumieme im aj tam. Avšak v závere, keď padla posledná „karta“, tirádu sklamanej inšpirátorky vraždy hukot vlaku postupne prehluší. Nepotrebujeme rozumieť, stačí sa na účastníkov konfliktu dívať. Komunikát režisér redukoval na jeden zo šumov.

Vrchol inšpiratívnosti pri oscilácii reči na rozhraní komunikátu a šumu predstavuje asi zvuková stopa Coppolovho *Rozhovoru* (1974), ktorý túto osciláciu tematizuje ako jeden z kľúčových motívov. Krátko po výjavoch z parčíku, kde sem-tam zo šumu hlasov vystúpi útržok rozhovoru Marka s Annou, obráti sa kamera na okno, odkiaľ do davu mieri hlaveň ostreľovača, ako sme videli už v nejednom filme o moderných atentátoch. Po chvíli zistíme, že sme naleteli – nejde o hlaveň, ktorá má vyhasiť život na muške, ale o puškový mikrofón, ktorý vybranú dvojicu sleduje. (O chvíľu vysvitne, že mikrofón nie je jeden, ale celá batéria.) *Rozhovor* nie je síce iba o odpočúvaní, jeho ústrednou ľudskou vrstvou témy je psychická dezintegrácia odpočúvača profesionála, keď sa začal zamýšľať nad etickou stránkou svojej práce a nad dôsledkami, ktoré má pre odpočúvaných. No táto téma sa realizuje práve na technickom rozhraní reči a šumov. Scény vylupovania dialógu zo šumového pozadia v zvukotechnickej „čistiarni“, kde profesionáli sériou manipulácií kúsok dialógu zo šumu predsa len postupne vyfiltrujú, bezprostredne vplývajú do hlavnej témy. Zároveň ju spájajú s ústrednou občianskou vrstvou témy, totiž s totálnym ohrozením súkromia, ktorého formálna ústavná ochrana aj v „najdokonalejšej demokracii“ padla za obeť Veľkému bratovi formami, o akých sa Orwellovi ani nesnívalo.

Odpočúvaní totiž nie sú nevedomou obeťou odposluchu, vedia, že sa pred ním musia chrániť. Ani dav v parčíku sa im nezdá bezpečnou ochranou, preto si to najchúlostivejšie povedia v susedstve čohosi ako flašinetistu. Pravda, robia si ilúzie...

Ako si tu nespomenúť na disidentov, chartistov a inú lovnú zver socialistického tábora, ktorá si tiež namýšľala, že stačí chúlostivé reči niečím zvukovo prekryť, a znemožnia odposluch – napríklad Agneša Kalinová v rozhlasovom *Skicári* z 13. januára 2004 opisuje, ako sa chodili zhovárať do kúpeľne, kde pri háklivých témach púšťali vodu. Namýšľali si to zväčša právom, lebo ani bežný eštebácky odposluch zrejme nebol technicky na špičke, prípadne nenasadzoval špičkové techniky, kde nešlo o špičkové živé terče. No tam, kde odpočúvačom naozaj o niečo ide, tam takéto detské fenty nepomôžu. Výsledky majstrov slovenských post-totalitných watergatových odposluchov hovoria o rozhraní šumu a reči za seba. Pritom slovenská špička asi predsa len nebude svetová špička. Tú svetovú spreď tridsiatich rokov predvádza na svojom kongrese špiónov, možno s nádychom sci-fi, práve Coppolov *Rozhovor*, reálnym vývojom iste dávno prekonaný...

Zlom v takto autorsky tvorivej orchestrácii zvukovej stopy smerom k technickej dokonalosti reprodukcie dáva Jay Beck do súvisu s nástupom Dolby stereo.² V definovanom konkrétnom výseku má iste pravdu, ten zlom však zahŕňa aj iné faktory audiovizuálneho či audiálneho poľa. Bez ohľadu na Dolby stereo, kvadrofóniu a ďalšie techniky došlo k celkovému posunu ťažiska vnímavostnej paradigmy od priority rečovej, teda pojmovej komunikácie, bez ohľadu či v grafickej alebo hlasovej podobe, v prospech širokospektrálnej audiovizuálnej komunikácie. Vyvolalo ho zmasovenie televízie a jeho sprievodné popkultúrne javy: nápor reklamy v pohyblivej či fotografickej podobe, kde sa rečový komunikát redukuje na prierazné heslo slúžiace podmanivému vizuálnemu komunikátu. Popkultúra nedeckávého, uhaňajúceho videoklipu, ktorý nechce, aby sme sa pristavili, zamysleli.

A možno sem patrí aj nástup popkultúry v hudbe, kde jeden závažný prúd stavia na manipulácii vyvolávaním extatických stavov, do ktorých by sotvakoho uvrhla komunikácia cez ratio a pojem. Keď však slovo vplynie do magickej šamanskej šou, ktorá strháva a zaplavuje zmysly, prestáva byť komunikátom, stáva sa súčasťou „omše“, jednou z audiovizuálnych vrstiev omamujúcich vedomie a strhávajúcich do extázy, o slove ako komunikáte už ťažko hovoriť. Prinajmenšom nehrá prvé husle.

Slovo v rozhlase

Zaujímavo prebiehal vývin v oblasti rozhlasovej štylistiky. Vnem konkrétnych priestorov a prostredí je v kreatívnej vrstve rozhlasovej dramaturgie podstatne kľúčovejši než v audiovizii, keďže zvuk je to jediné, čo je k dispozícii, musí teda nahradiť aj optickú zložku. Práca s ruchmi tak od prvopočiatku tvorila podstatu autorskej, dramaturgickej a režijnej rozhlasovej tvorby – stačí spomenúť, ako Orson Welles v roku 1938 uvrhol celé USA do paniky svojou kryptoreportážnou verziou Wellsovej *Vojny svetov*.

Slovo si však v tomto orchestri popritom zachovávalo dominantnú úlohu – a ani tá *Vojna svetov* by nebola mohla spôsobiť paniku, keby rečová zložka nebola bývala dostatočne zrozumiteľná.

Kým sa vysielalo naživo, bola aj všetka réžia, či už publicistiky alebo rozhlasovej hry, vydaná napospas množstvu náhod a nepredvídaností. Keď sa však záznam relácií a inscenácií stal štandardom, ktorý vylúčil z hry škriatok živého vysielania, dostala rozhlasová dramaturgia do rúk solídny nástroj.

Na Slovensku v šesťdesiatych–sedemdesiatych rokoch pod egidou šéfrežiséra Milana Semíka v oblasti rézie rozhlasovej hry dominovalo slovo. Prirodzene, na pozadí tu bohatšej, tu chudobnejšej ruchovej faktúry, ale ťažko si bolo predstaviť, aby ste nerozumeli dialógu – leda tam, kde to tak malo byť. Spravidla býval interpretačne kultivovaný, veď tak býval aj napísaný. Nemyslím na myšlienkovú hĺbku, ale jazykovú štylistiku, ktorá síce už nasakovala civilizmom, „smradom ulice“, akému razili cestu autori ako Tibor Vichta vo filme či Peter Karvaš širokospektrálne. Predsa však ostávala v zásade verná rešpektu k tradične chápanej kultúre jazyka, čo nedovoľovalo veľmi prekračovať hranicu medzi štylizáciou a naturalistickou kópiou.

Podobne ako vo filme Dolby stereo, tak v rozhlase priniesol prechod na hi-fi, stereotechniky a občas, experimentálne, aj kvadrofóniu, prevratné zmeny. Nová slovenská režisárska generácia odmietla „semikovčinu“ v mene posunu ťažiska od slova k ruchom. Prinieslo to bohatšie, plastickejšie riešenia audiopriestoru, pozabudlo však na jedno kľúčové špecifikum rozhlasu, ktorým nedisponuje nijaký iný výrazový prostriedok – možnosť prísľuchového počúvania. Niet iného audiovizuálneho druhu, ktorý by dovoľoval plnohodnotne vnímať nielen publicistiku či správy, ale aj náročnejšie útvary ako rozhlasová hra, prísľuchovo, teda za sprievodných mechanických činností. Isteže, „prísľuchovosť“ pestujú aj televízni diváci, ibaže

² Jay Beck, *Zviditeľnenie zvuku*. In: „Kino-Ikon“ 7, 2003, č. 2, s. 108.

oni si vedľajšími činnosťami zážitok z recepcie znižujú kvalitatívne, aspoň pokiaľ ide o dramatické útvary.

Pri rozhlase to nemusí byť takto zákonité. Isteže, už sám stereoeфекt poslucháča „priväzuje“ na optimálne miesto, ak má vnímanie byť plnohodnotné, ale okrem celkom špecifických príbehov, kde je na stereofónii postavená dramaturgia, rezignácia na tento faktor zážitku nemusí nutne znamenať kvalitatívnu stratu, môže ísť „iba“ o zníženie účinku.

To však platí len pri zachovaní dominancie slova v orchestri zvukovej dramaturgie a ruchovej palety, a od tohto bodu sa začína spornosť extrémov postsemikovských režijných koncepcií. Stretáme sa s réžiami, keď dialógovú vrstvu prekrýva taká hrubá vrstva ruchov a podkresu, až rečový komunikát stráca zrozumiteľnosť, a to vôbec nie iba tam, kde sa mu prisudzuje len úloha byť zložkou ruchovej palety a kde teda o zrozumiteľnosť nejde. Dva príklady:

V roku 1992 mala premiéru stereoinscenácia hry Dušana Duška *Muchy v zime*, ktorá získala ocenenie na renomovanej súťaži Prix Italia. Režisér Viktor Lukáč ju cielene poňal ako zvukoinscenačný experiment³, určený pre náročného poslucháča, kde text berie „ako zámienku pre vznik... štylizovaného akustického diela“.

V roku 2004 režisér Peter Vilhan inscenoval lyricko-baladický stereospiev *Mátoha Jána Štepitu* na motívy J. G. Tajovského s dvoma chórmí, kde sa veršovaná recitácia rozostčuje až na hranicu zrozumiteľnosti, hoci ten komentár diania v prvom pláne je myšlienkovy dôležitý, a aj ten prvý ruchová vrstva miestami prekrýva.

Taktiež v tomto roku režisér Jozef Pražmári pri zobrazení posledného dňa života Stefana Zweiga ukončeného samovraždou *Posledný z posledných* v ruchovej faktúre hlboko načiera do fyziologického pozadia ženy trpiacej ťažkou astmou, znejasňuje vnútorný hlas interferenčným rozostrovaním, atď. Slovom, pri pohľade na celkový charakter réžie rozhlasových hier posledného štvrtstoročia sa zdá, že to, čo sa v každej oblasti umenia chápe ako oprávnený experiment, ktorého cieľom býva sondovať hraničné možnosti, zaberá priveľa priestoru na úkor klasického poňatia, kde dominuje komunikácia slovom.

To je však anomália, ktorá sa existenčne neobháji v žiadnom druhu umenia (možno okrem výtvarného, ale to nie je moja parketa) – ani v divadle, ani vo filme, ani v literatúre, ani v hudbe. Vždy musí existovať mainstream, ktorý udržiava kontakt s najširším spektrom percipienta, a iba súběžne s ním môžu existovať predvoje a prieskumné čaty, ktoré rozširujú terén, aby úspešný extrém či výboj prípadne raz mohol preniknúť do širšie uznávaných rámcov. Táto hranica sa zhruba už štvrtstoročie posúva od slova k ruchom, od ratia k zmyslovosti, a neviem si ten posuv vysvetliť inak než znížením váhy komunikátu ako nástroja poznávania skutočnosti, akokoľvek interpretačne štylizovanej. Alebo sú iné vysvetlenia?

Podkres ako znečistenie

Tendencia znejasňovať komunikát podkresom či ruchom však nezasahuje iba oblasť umeleckej audiotvorby. V rámci posunu od informačnej k *infotainmentnej* (infotainmentnej?) spoločnosti sa šíri aj do publicistiky a spravodajstva. Najnápadnejším znakom je expanzia hudobných zvučiek a predelov, alergických aj na najmenší priestor ticha, ktoré by nedajbože na okamih odbremenilo sluch.⁴ Sú však aj iné charakteristické znaky – najočividnejšie je znejasňovanie rečového komunikátu pri tlmočení z cudzieho jazyka, rovnako v rozhlase ako v televízii. Kedysi sa súběžnosť a zhoda oboch komunikátov

³ „...sú dve možnosti, ako realizovať rozhlasovú hru: urobiť ju tak, aby bola čo najbližšie realite, alebo naopak, brať autorov text len ako časť celku (síce veľmi dôležitú), ako zámienku pre vznik výsostne štylizovaného akustického diela. Pritom treba... premyslieť, ako... vytvoríť akustický svet, do ktorého sa tieto slová (spolu so zvukmi a hudbou) zasadia inak, ako v bežnom živote...“ Gita Povodová, „*Muchy*“ v režisérovej hlave. In: „Rozhlas“ 1992, č. 14.

⁴ Prípadne, v umeleckých žánroch, zohralo špecifickú funkciu, na aké poukazuje Stanislava Prádná v texte *Mystérium filmového ticha*. In: „Kino-Ikon“ 7, 2003, č. 2, s. 173–180.

naznačovala tak, že v úvode na chvíľu zaznel naplno prejav v cudzej reči, potom ho réžia stiahla na nulu v prospech tlmočenia, a v závere sa tlmočenie zasa stlmovalo na nulu, aby vystúpil záver originálu. Dnes sa s týmto postupom stretáme tak vzácne, až hodno uviesť dôkaz, že nevyhynul. V relácii Vladimíry Bezdičkovej *Kreutzerova sonáta* (Vltava, 24. apríl 2004) hovorí prekladateľka Magda de Bruin-Hübllová s holandskou spisovateľkou Magriet de Moorovou práve v tomto režijnom móde, takže tlmočenému bezchybne rozumieť. „Normálne“ však, a to rovnako u nás ako vo svete, necháva réžia v týchto prípadoch pôvodinu po celý čas znieť pod tlmočením, takže tlmočeniu síce rozumieme, lebo odstup intenzity býva dostatočný, ale pôvodina v podobe brblania ostáva a mení sa na rušivý prvok. To núti venovať časť pozornosti, ktorú by sme inak venovali obsahu, odfiltróvaniu podkresu, ktorý má prítom nulovú hodnotu, či už informačnú alebo autentifikačnú.

Táto znejasňovacia, „znečisťovacia“ mánia, keď sa základná línia rečového komunikátu podmyva zámerným informačným šumom podkresov najrozličnejšieho rázu, sa mi vidí najspornejšia práve v rozhlase, a to kvôli už spomenutej potenciálnej prisluchovosti. Som presvedčený, že na rozdiel od audiovizuálnych médií sa rozhlas počúva prevažne prisluchovo. A že sa tak nepočúva iba spravodajstvo či publicistika, ale aj rozhlasová hra, neraz s rezignáciou na stereoposluch. Keď sa potom pomer medzi rečovou a ruchovou zložkou v ponúkanom audiopriestore posunie tak ďaleko, že sa reč oproti ruchovej zložke pričasto zošuchne do úlohy druhých husí, kontakt vyhasne a poslucháč sa obráti inam.

Domáce kino ako diferenciačný faktor

Vráťme sa teraz k filmu, kde Jay Beck v takomto rozostrovaní zvukového partu uvádza jednu zo stratégií, ako zvýšiť divácku pozornosť voči významu a hierarchii hlasov.⁵

Takáto cesta môže byť po istú hranicu produktívna v kinosále, kde je divák „priviazaný“ a prípadná neochota pristúpiť na tú ktorú autorskú stratégiu musí prekročiť dosť vysokú bariéru, kým popud odísť narastie do takej intenzity, aby divák naozaj vstal a odišiel.

Dodávka audio- alebo audiovideoprogramu do bytu tieto podmienky radikálne mení, lebo neochota pristúpiť na autorskú stratégiu už nenaráža na nijakú bariéru – stačí prepnúť na iný kanál. Toto je asi kľúčový faktor preukázateľnej infantilizácie obecnstva ako štatistickej masy od chvíle, keď sa ponuka diferencuje – kino sa presťahovalo medzi steny bytu, čo vyústilo do diferenciácie na kriticky náročnú menšinu a komerčnovíznu (či komerčno-rozhlasovú) väčšinu, tak ako sa kiná rozčlenili na komerčné a artkiná.

Pokiaľ ide o kino doma, teda TV a najnovšie DVD, prebehol tento proces dvojfázovo – dodávka do bytu odbúrala bariéru, ktorá delí odmietajúceho diváka od rozhodnutia odísť. Diferenciácia programovej ponuky potom rozšírením možnosti voľby zrodila diváka-prepínača, surfovača po programoch, na ktorého autorské stratégie, nútiace zvyšovať pozornosť, už vôbec neplatia. Takže od tej chvíle sa divácke reakcie, pokiaľ máme na mysli masového diváka, zásadne líšia podľa toho, či sedí v kine alebo pred obrazovkou (pre rozhlas táto dichotómia neplatí, rozhlas ako kolektívny zážitok sa vyskytuje iba výnimočne).

Napriek tomuto prstu zdvihnutému z obecnstva sa zvuková stopa hraných filmov v období posledného dvadsaťročia taktiež pričasto posúva smerom k „ušpiňovaniu realitou“, ako som ho naznačil v oblasti rozhlasu. Platí to aj pre filmy, ktoré už automaticky rátajú s obrazovkou, lebo vznikajú v koprodukcii s televíziou, takže by technicky podmienené splošťovanie dynamiky reprodukčného reťazca taktiež mali automaticky zakalkulovať.

Na exemplifikáciu by nemalo význam vyberať si film priemerný či bezvýznamný, kde by sme tento posun mohli pričítať prípadnej neprofesionalite či povrchnosti, ani film zahraničný, kde

⁵ Cit. podľa Jay Beck, *The Evolution of Sound Design in American Cinema* /nepublikovaný text; ide o prednášku, ktorú Jay Beck predniesol v rámci workshopu *Zvuk vo filme* v novembri 2003 v Bratislave. Pozri stránku Kino-Ikonu v rámci www.asfk.sk – Pozn. red./.

je pôvodná reč sama už bariérou. *Výlet* Alice Nellis z roku 2002 je dielo vybrúsené a vnútorne bohaté, s jemne orchestrovanou zvukovou stopou. Dialógy, ktoré zaznievajú už pod „foršpanom“, ruchový podkres síce znezrozumiteľňuje, ale vzhľadom na to, že tvoria iba podklad, sme ochotní pokladať ich za atmosférotvorný prvok, súčasť partitúry. Keď však ruchové pozadie takto znezrozumiteľňuje dialógy v priebehu deja ďalej, a to aj zjavne významonosné, vysvitne, že ide o taký stupeň autorského očarenia realitou zvukových prostredí a priestorov, až nás to núti dialóg miestami z partitúry loviť, vylupovať. Keď k tomu prirátame civilnosť herectva, ktoré sa snaží o autenticitu, teda vtápa postavy do zobrazovanej reality, výsledok je nakoniec, že sa na jednej strane cítime vtiahnutí do presne modulovanej oscilácie atmosféry, na druhej však, „ako v živote“, musíme na dialóg často špicovať uši.⁶

Výlet v tom nie je výnimkou, naopak, charakterizuje rozšírený trend v rámci veľkej skupiny autorsky náročnejších "príbehov zo súčasnosti" doma i vo svete, charakterizovaný redukciami váhy slova v celkovej partitúre zvukovej stopy. Príčinu si neviem predstaviť, ale ani sa mi nechce veriť, že by to malo súvisieť s reakciou na nástup Dolby stereo. Čo ak je to skôr výkyv kyvadla od typu kreativity, keď herecký prejav hrával v hranom filme pred ruchovou vrstvou prím, k opačnému typu kreativity, keď znečisťovanie dialógu realitou (prípadne tým, čo sa za ňu vydáva) vtápa herecký prejav do zvukovej faktúry až tak, že nadmieru zníži jeho komunikatívnu funkciu? A to napriek axiomatickej platnosti Chionovej tézy o *vokocentrizme*⁷, prinajmenšom pokiaľ ide o gros naratívnej, hranej produkcie.

Zasahuje to dokonca aj do oblasti dabingu, ku ktorému sa dostanem neskoršie. Ang Leeho *Tiger a drak* (2000) uviedli kiná v originálnej titulkovanej verzii, komerčná televízia pripravila samozrejme verziu dabovanú. V českom dabingu Vladimíry Veldovej (Joj, 6. júna 2004) prinajmenšom štvrtinu dialógov – významonosných – prekrýva poleva romantickej hudby natoľko, že sa blížila hranici (ne)zrozumiteľnosti. Porovnanie s nemeckým dabingom (Pro 7, 21. január 2004), kde romantický hudobný podklad z pôvodiny samozrejme znie tak isto, preukázal, že podkres má oproti dialógom podstatne väčší odstup intenzity, takže ich neprekrýva. Pritom podmienky vnímania boli identické.

Slovo v nenaratívnych štruktúrach

Tam, kde ťažisko leží v iných sférach zvukovej stopy alebo sa prinajmenšom aplikuje iná orchestrácia, vznikajú diela výnimočné až s nádychom výlučnosti, ktoré často predstavujú špičky.

Jacques-Yves Cousteau vo *Svete ticha* (1956) sprievodným slovom síce nepohrda, má ho tam až-až, zároveň však vbásňuje väzby medzi obrazom a hudbou, ktoré nie sú inherentné realite. Jean Painlevé v *Tanečníciach mora* (1960) zúžitkoval objavenie baletného prvku v pohyboch hviezdíc a dirigentského v pohyboch raka na prechod z polohy populárnovedného filmu do polohy obrazovo-hudobnej fantázie. A Luc Besson filmom *Atlantis* (1991) vstúpil do Cousteauovho sveta ticha už celkom bez slov a – podobne ako Painlevé – plne sa spoľahol na orchester ruchov a hudby.

Príklady možno samozrejme rozširovať, hneď však udrie do očí, že toto nie je sféra naratívneho filmu, ale rozmanitých prechodových foriem na rozhraní dokumentarizmu a fikcie. Vynikajúci príklad prechodovej formy predstavuje *Čkanie* (2002) Györgya Pálfiho, kde celá komunikácia prebieha v rovine „symfónie hlukov“, ako svoj prístup charakterizoval autor. Takže keď zaznie ľudská reč, zaznie v češtine, teda rodnej jazykovej komunite nezrozumiteľne, čiže ako ďalší prvok symfónie hlukov.

⁶ Videné nie v kine, ale na obrazovke, kde by vzhľadom na koprodukciiu s ČT mala tiež byť plná zrozumiteľnosť. /Pozn. autora/

⁷ Michel Chion, *Odhalenie hlasu*. In: „Kino-Ikon“ 7, 2003, č. 2, s. 89–90.

Oveľa viac ťaží z tejto vrstvy non-fiction film, ktorý žije z ozvláštnenia zvukovej stopy v mimoslovnej rovine dosť často, ba existujú dokumenty, ktoré na zvukovom efekte stoja a bez neho by stratili *raison d'être*. Tak *Prerušené ticho* (1969) Andreja Kristína o Oravskej priehrade jednak kontrastuje hukot vody v polohách živlu neskroteného a skroteného, ktoré majú každý inú povahu, jednak v preskokoch intenzity, keď ten istý hukot živlu znie forte v exteriéri, a prechod do interiéru pod hladinou ho zakaždým prudko stlmí. Podobne *Bez konca* (1960) Mira Horňáka, venovaný čate železničných zváračov, by esteticky veľa nezavážil, nebyť pôsobivého využitia kontrastu v reálnom zvuku – film otvára rachot vlaku po stykoch koľajníc, a uzaviera jeho hladké svišťanie po súvislom páse z varenej koľaje. A napokon je tu solitér Dušana Hanáka *Prišiel k nám Old Shatterhand* (1966), z hľadiska významonosných variačných možností kontrastu a kontrapunktu medzi obrazovou a zvukovou vrstvou hotová antológia či študijná "príručka", čo všetko sa na tomto rozhraní dá vyčariť, pritom nesamoučelne, s presne vyrátanou pointou.

Všetky tieto potenciálne možnosti vrcholia, prirodzene, v oblasti animovaného filmu, kde voľná hra tvarov, farieb, ruchov a hudby, obmedzovaná jedine autorskou obrazotvornosťou, váhu slova znižuje buď jeho vytesnením alebo redukciou na jednu zo zložiek palety. Isteže, slovo sa v tejto paletе neraz tvorivo presadí až po hranicu, kde ovládne pole, či už v naratívnej alebo dialógovej podobe, ale vždy v špecifickom uhle lomu – napríklad seriál *Pojďte, pane, budeme si hrať* (1965) Ivana Urbana a Břetislava Pojara.

To je však zásadne iná poloha než mamutí disneyovský koncept, ktorý v druhej vývinovej fáze, charakterizovanej víťazným ťažením *Snehulienky a siedmich trpaslíkov* (1937), impregnuje animovaný film kvázirealitou tak, že sa na naratívne budovanú, hoci fantazijnú obrazovú vrstvu, naštépí dialóg síce štylizovaný, predsa však v najhlbšej podstate zhodný s charakterom dialógu v konvenčnom hranom filme, kde postava na plátne a jej súběžný hlas predstavujú základný etalón.

Je charakteristické, že práve tento typ animovaného filmu si dobyl masového diváka, a teda svetové trhy (hoci už nie iba v americkej, ale aj japonskej či inej verzii), kým koncepty zložitejšie orchestrované sa stávajú doménou menšiny. To je však zákonitosť všeobecná, platná nielen pre všetky typy a žánre filmu, ale aj ostatných umení.

Sprievodné slovo či sprievodný obraz

Na druhej strane reč v podobe sprievodného slova ako autorsky najjednoduchšej stratégie pri prezentácii dokumentárneho materiálu sa v konvenčnej podobe publicistiky, ale aj dokumentaristiky, dostáva do úlohy hlavného nositeľa myšlienky a zároveň naratívnej línie, kým obraz figuruje v tomto spojení skôr ako dokladový materiál. *Sprievodné slovo*, teda druhé husle v orchestri, tak preberá prím, v ktorom sa vizuálna zložka odsúva do funkcie *sprievodného obrazu*, nastrihávaného na naratívnu líniu v príslušnom logickom slede. Tento typ non-fiction zaplavuje najmä obrazovky, no keďže televízia je hlavným nositeľom celej non-fiction vetvy na trase tvorca – divák (do kín preniká dokumentárny film vzácnе), stáva sa tento vzorec non-fiction filmu v povedomí diváckej obce takrečeno etalónom. Vybočenie z neho sa potom vníma ako odchýlka, dobreže nie úchylka.

Táto gravitácia masového diváka k vzorcom a naratívny m schémam, k zaužívanému a známemu, samozrejme neplatí iba v oblasti non-fiction. Keďže však práve tento typ non-fiction filmu býva určený masovému obecnstvu, lebo sleduje v prvom rade vzdelávacie či informačné funkcie, tým skôr zaráža ledabolosť, s akou sa tu autori prenášajú ponad úlohu synchronizácie zvukového a obrazového radu. Na rozdiel od dabingu, ktorý síce zväčša rezignuje na adekvátnosť hereckého prejavu a ruchovej vrstvy, ale prinajmenšom dbá na synchrón obrazu a reči, pokiaľ je hovoriaci v obraze a vidieť mu ústa, vo sfére bežnej non-fiction takéto úsilie nevidieť chronicky už desaťročia. Vytrhnuté príklady berme teda skôr ako exemplifikáciu dlhodobej praxe, ako ukážku pravidla, nie výnimky.

Cielený asynchrón je vynikajúci štylistický nástroj. Keď však *Týždeň vo filme* č. 36/71 bratislavského Štúdia krátkych filmov, venovaný začiatku školského roka, v sprievodnom slove hovorí: (stavbári) *dali deťom jedálne a spoločenské miestnosti*, kým v obraze beží záber *umyvárne*, takže obecnosť sa škodoradostne rozosmeje, je to asynchrón veľmi nechcený, a výsledný gag tak isto nechcený. Nezamýšľaný strihový asynchrón, ktorý takýto efekt nevytvorí, je však taký bežný, že si ho nik už ani nevšimne. Normálka.

V náladovej juhoslovenskej miniatúre *Skalné obydlia v Brhlovciach* košického štúdia STV z roku 1996 režisér Pavel Mészáros predvádza a opisuje etnografické zvláštnosti obce, ibaže to, o čom práve hovorí, v obraze už bolo alebo ešte len príde, prípadne sa vôbec neobjaví, hoci nemalo byť problémom nasnímať to.

Tu šlo v oboch prípadoch o produkciu na bežnú spotrebu, nezámerný strihový asynchrón sa však rovnako vyskytuje aj v očividne ambiciózných projektoch. Tak Milan Milo svojím hodinovým *Majstrom Pavlom z Levoče* (2002) buduje svojou takmer celoeurópskou porovnávacou investigáciou gotiky pôsobivú dokumentárnu reflexiu, a napriek tomu natrafíme medzi obrazovou vrstvou a sprievodným slovom na ne jeden náhodný strihový posun, kde slovo obraz predbehne alebo zaostane bez toho, aby to odkazovalo na zmysluplný zámer. Čomu inému než náhlivosti a termínovým tlakom túto všeobecnú strihovú ledabolosť pripísať, neviem. Možno by to lepšie vedeli osvetliť autori. Títo či iní, lebo ide o všeobecný jav.

Handicap na druhú

To nás, po odbočke do oblasti dokumentárneho a animovaného filmu, vracia k divácky náročnejšej vetve audiovizuálnej tvorby, ktorá sa tendenciou zanášať dialóg ruchovým podkresom aj tam, kde mu potrebujeme rozumieť, vo voľnej súťaži o diváka handicapuje takrečeno na druhú.

Primárne ju totiž do menšiny predurčuje už náročnosť naratívnych štruktúr, neochota pristúpiť na pasívnu spotrebnosť v zmysle „bavte ma“. Proti tejto art skupine stojí totiž záplava spotrebného tovaru pre kiná, ako aj nováčkových či jolkovských (v každej krajine pod iným logom) konverzačiek, krimitrilerov, sitcomov, seriálov a telenoviel pre obrazovku. V nich totiž dialóg – pôvodiny či dabingu – stojí v popredí, plne zrozumiteľný, nikoho nenúti loviť ho z húštiny ruchov. Tento kontrast môže potenciálne presúvať medzi konzumentov najplytkejšej stravy aj tú zložku obecnosti, ktorá sa v zásade aj zaujíma o zložitejšie naratívne štruktúry, ale nevidí dôvod akceptovať cielene vytváranú „sťažovanú možnosť porozumenia“, kde dialógová vrstva príliš splyva či interferuje s ruchovým pozadím.

Dabing či titulky

To nás vedie priamo k dileme *dabing* či *titulky*, lebo odkedy film získal reč, hudbu a ruchy za cenu univerzálnej zrozumiteľnosti, musí sa s touto dilemou vyrovnávať pri vedomí, že riešenie zásadne nemôže byť bezstratové. Čiže vždy ide len o to, obmedziť stratu na minimum, resp. rozhodnúť, ktorá strata je v danom prípade prijateľnejšia – zníženie autenticity dabingom, či jej zachovanie za cenu odpútavania pozornosti čítaním titulkov.⁸

V rámci tejto dilemy však vystupujú paradoxy, ktoré zrejme súvisia práve s tým sťažovaním možnosti porozumenia audiovizuálnemu dielu v režijnej praxi posledného štvrtstoročia. V zásade sa dabing totiž bohatosťou ruchovej stopy aj dialógových kreácií môže originálu teoreticky dosť priblížiť, pokiaľ táto ambícia existuje a pokiaľ sa realizácia zverí umelecky kvalifikovanému tímu aj s primeranými technickými a finančnými podmienkami. Jestvujú

⁸ Vyskytuje sa aj tretie riešenie, dabingový „kočkopes“, keď sa zachová pôvodná zvuková stopa, ale podkladá ju sprievodný preklad, čosi ako čítané titulky.

konkrétne príklady bezmála plnohodnotného prevodu, ako je napríklad nemecká verzia muzikálu *My fair Lady*, čo je asi najťažšia z možných dabingových úloh, totiž nadabovať dialóg aj spev (ktorý sa inak, normálne, ponecháva v originálnej podobe opatrenej titulkami, čím hneď okato vystúpi sploštenie dabovanej verzie oproti pôvodine). Naproti tomu príklady, ako ruchovú stopu sploštiť a dialógy skonvencionalizovať, uvádzať netreba, väčšina súčasného slovenského či českého dabingu je sama príkladom.

Tu sa však dostávame k slepej uličke, ktorú som doteraz netušil. Z dvoch rozhovorov filmového publicistu Vladimíra Hendricha s Michalom Málkom, dramaturgom ČT, a Václavom Březinom, pracovníkom kín⁹, vyplynulo, že pri rozhodovaní pre dabing (kde kľúčovú úlohu hrá predpokladaná sledovanosť) sa vynára nečakaný paradox – masové obecenstvo kreatívny dabing, ktorý sa usiluje interpretačne aj ruchovo priblížiť originálu, vraj odmieta a dožaduje sa „placatého“, s primárnym dôrazom na zrozumiteľnosť a interpretačnú konvenčnosť. Čiže namiesto plnohodnotnej reinterpretácie v inom jazyku masový divák vraj uprednostňuje čosi ako dabingovo obsahový *digest*. Z rozhovoru vyplynulo dokonca, že aj pri programoch menšinovej stanice ČT 2, kde sa vzhľadom na vyššiu náročnosť diela a nižšiu sledovanosť prevažne titulkuje, stúpne sledovanosť pri dabovaných filmoch na dvojnásobok. Výskum slovenského diváka, teda nie špecializovaného, ale štatistického, dokazuje to isté – 56,1 % uprednostňuje dabing do slovenčiny, 22,8 % do češtiny, 17,1 % slovenské titulky, 2,3 % české.¹⁰

Účastníci rozhovoru na Vltave z toho vyvodzujú, že divácka náročnosť – a teda aj vnímavosť – klesá aj vo vrstvách orientovaných na film ako umenie. Isteže, v diskutovanom prípade je reč o filme na obrazovke, čo nekompromisní milovníci autentického filmu ako umenia už samo osebe pokladajú za deformáciu, ale ktovie, aké výsledky by priniesol identický výskum medzi návštevníkmi filmových klubov? Teda čo by preferovali, keby mali na výber.

Ponúkam možnosť inej interpretácie – čo ak potreba plne rozumieť dialógu neznamena apriórne a vždy znižovanie vnímateľskej citlivosti na zážitok z umeleckého diela v plnom rozsahu jeho komunikačných vrstiev, ale prípadne hodnotovú hierarchiu aj vnímavého diváka, ktorý však trvá na bezbariérovom prístupe k rečovej vrstve ako primárnemu komunikátorovi zmyslu všade tam, kde v rámci komplexu zvukovej stopy významonosne hrá prvé husle? A sem pri dnešnej tvorivej praxi patrí v oblasti hraného filmu väčšina nielen mainstreamovej, ale aj artkinovej produkcie. Napokon, nie je príznačné, že kino sa v angloamerickej jazykovej oblasti dodnes volá *divadlom*?

Prirodzene, mal by to byť audioprevod konformný s originálom, ktorý je potenciálne možný, ako teoreticky dokladá Nataša Ďurovičová.¹¹ Iná je otázka reálnej praxe, a to nielen v smere splošťovania ruchového pozadia, ale prípadne aj „vylepšovania“ pôvodiny proti duchu autorského zámeru. Takže to napokon vychádza tak, že plnohodnotný dabing potenciálne síce možný je, ale reálna prax sa prevažne vezie vo vleku zaužívaných konvencií, ktoré si plnohodnotnosť prevodu zvukovej stopy ani nekladú za cieľ, pričom masový divák ich v tom vraj podporuje.

Titulky pritom ostanú z podstaty veci vždy iba barlou, ktorá pri nízkodialógových (alebo striednym sprievodným slovom sprevádzaných) filmoch svoju funkciu dobre spĺňa, lebo zníženú komunikatívnosť rečovej vrstvy vyváži autentickým zážitkom autentickej plnozvučnosti obrazovej a zvukovej stopy. Keď však ide o diela s vysokou frekvenciou a pritom ešte aj vysokou príznakovosťou dialógu, ako je napr. tvorba Woodyho Allena, tam si divák, čo pôvodine nerozumie, môže pokojne povzdychnúť – film som síce nevidel, ale som si ho aspoň prečítal... Tak si mnohí prečítali *Pět zastavení* (2003) Larsa von Triera, kde v

⁹ Český rozhlas Vltava, 12. januára a 3. mája 2004.

¹⁰ Ol'ga Gyárfašová, *Slovenský filmový divák*. SFÚ, Bratislava 2004, s. 28.

¹¹ Nataša Ďurovičová, *Local Ghosts: Dubbing Bodies in Early Sound Cinema*. In: *Il film e I suoi multipli / Film and Its Multiples* (ed. Anna Antonini). Forum, Udine 2003.

ťažisku stojí dramaturgická diskusia autorov v obraze, kým jej aplikácie zaberajú menšiu časť – titulkovanie z toho urobilo typický čítací film, ktorý nejeden divák iste nedočítal. Tak si mnohí prečítali Sokurovovu *Ruskú archu* (2002), prinajmenšom v pasážach, kde dialóg medzi francúzskym diplomatom a jeho ruským oponentom miestami prechádza do takmer súvislého sprievodného slova.

Proti tomu stojí protichodné úskalie titulkovej barly, totiž jej neodstrániteľnosť z obrazu pre tú časť obecenstva, ktorá rozumie originálu. Skúšali sa riešenia s oddelenými predstaveniami, kde si divák mohol vybrať, či s titulkami alebo bez, prípadne či dabing alebo originál¹², to však zrejme narážalo na také infraštruktúrne-ekonomické prekážky, že sa neujalo. Naproti tomu sa v TV ujalo duálne vysielanie, ktoré za cenu monozvuku umožňuje voľbu medzi dabingom a originálom. Je tu ešte elektronické premietanie titulkov na plochu pod plátnom, to však najskôr ostane bonusom špeciálnych predstavení, priemyselne sa tiež aplikovať nedá.

V rámci domáceho kina problém plnohodnotne rieši DVD, ostatné formy sprístupňovania audiovizuálneho diela titulkami si s týmto „konfliktom záujmov“ z povahy vecí poradiť nemôžu. Tak sa titulkový most k cudzojazyčnej verzii pre tých, čo originálu nerozumejú, zároveň mení na kladivo na tých, čo rozumejú. Lebo – ako určite pozná každý z vlastnej skúsenosti – nečítať titulky sa prakticky nedá, čo nakoniec vedie k porovnávaniu pôvodiny s prekladom, a tým k ďalšiemu torpédovaniu autentického zážitku.

Nech to znie akokoľvek rúhavo, podľa mňa by sa filmy toho typu, kde sa reč valí prúdom a titulky prakticky neschádzajú z plátna či obrazovky, dabovať mali, a bola by to menšia zážitková strata než prostredníctvom titulkov. Pod podmienkou, že by sa dabovalo s úsilím o maximálnu adekvátnosť nielen v dialógu, ale aj komplexe zvukovej stopy, nie podľa konvenčno-spotrebných remeselných kritérií. Že sa nedabuje ani tak, ani tak, nepripisujem umeleckému, ale rentabilnému uvažovaniu. Pri predpokladaných číslach sledovanosti či predaných lístkov sa to neoplatí, a kto to v trhovej ekonomike potom má zaplatiť?

V hodnotovom systéme, kde sa rentabilita nechápe úzkoprso, sa dá uvažovať veľkorysejšie, nie iba cez návratnosť každého titulu osve. Príkladov dáva dosť aj slobodný trh – finančne stratové knihy stále vychádzajú, divadlá produkujú inscenácie, o ktorých vopred vedía, že sa nezaplatia, filharmonické telesá či operné scény by bez dotácií neprežili. Jestvuje teda istý konsenzus o prerozdelení zo sféry zábavy v prospech kultúry, lebo kde vládne istá norma kultúrneho povedomia, efekt spojených nádob medzi mainstreamom a artstreamom sa jednoducho pokladá za samozrejmosť.

Pokiaľ ide o filmovú tvorbu, toto povedomie v oblasti audiovizuálnych infraštruktúr tiež akotak funguje, ibaže po dileme dabing či titulky zrejme nesiaha, takže sa dabuje to najsledovanejšie (ktoré by inak prestalo byť najsledovanejším), nie to, čo by dabing najviac potrebovalo vzhľadom na povahu dialógovej zložky. A navyše, ako vysvitlo, dabuje sa pod diktátom masového spotrebiteľa, ktorý o výrazové jemnosti údajne nestojí.

* * *

Čo povedať na záver k týmto útržkovitým, rapsodickým úvahám, polemickým postrehom či výpadom a diskusným podnetom či námetom, ktoré by z mojej strany určite vyžadovali ešte systematicky dopracovať, utriediť, hierarchizovať a vytvoriť aj bohatšie podkladové podložie, ak by z toho mala vzniknúť systematická štúdia. Napriek tejto otvorenosti a iste aj diskutabilnosti nejednej hypotézy sa odvažujem ísť s kožou na trh aj v tejto náčrtovej forme, ktorá si nenárokuje úplnosť, v nádeji, že môže prípadne vyvolať podnetné reakcie z teórie alebo aj z praxe.

¹² N. Ďurovičová, c. d.

CITOVANÉ FILMY:

Atlantis (1991 – Luc Besson),
Bez konca (1960 – Miro Horňák),
Čkanie (2002 – Hukkle; György Pálfi),
De fem benspønd (2003 – Pět zastavení; Lars von Trier, spolurúžia Jørgen Leth),
Human Desire (1954 – Ludská túžba; Fritz Lang),
Majster Pavol z Levoče (2002 – Milan Milo /TV/),
My Fair Lady (1964 – George Cukor),
Pojďte, pane, budeme si hrát (1965 – Ivan Urban, Břetislav Pojar),
Prerušené ticho (1969 – Andrej Kristín),
Prišiel k nám Old Shatterhand (1966 – Dušan Hanák),
Rozhovor (1974 – The Conversation; Francis Ford Coppola),
Ruská archa (2002 – Russkij kovčeg; Alexander Sokurov),
Skalné obydlia v Brhlovciach (1996 – Pavol Mészáros /TV/),
Snehulienka a sedem trpaslíkov (1937 – Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand),
Spievanie v daždi (1952 – Singin' in the Rain; Gene Kelly, Stanley Donen),
Svet ticha (1956 – Le monde du silence; Jacques-Yves Cousteau, spolurúžia Louis Malle),
Tanečnice mora (1960 – Les danseuses de la mer; Jean Painlevé),
Tiger a drak (2000 – Wo hu zang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon; Ang Lee),
V prístave (1954 – On the Waterfront; Elia Kazan),
Výlet (2002; Alice Nellis).

Profil Pavel Branko

Filmovej kritike a publicistike sa venoval v rokoch 1948-52, po štvorročnej prestávke podmienenej ideologickými konfliktmi pôsobil v rokoch 1957-70 ako redaktor dvojtyždenníka *Film a divadlo*, v období 1971-72 bol vedeckým pracovníkom SFÚ až po publikačný zákaz. Roku 1989 sa k filmovej kritike a publicistike vrátil.

V období 1957-72 publikoval v bežných aj odborných periodikách, najmä *Film a doba*, a táto činnosť je zhrnutá v zborníku **Straty a nálezy 1948 – 1998** aj s filmografiou. Samostatné publikácie: **Od začiatkov po prah zrelosti, Mikrodramaturgia dokumentarizmu, Karol Skřipský**. R. 1997 mu VŠMU udelila titul Dr. h.c.

Summary

Sound – communication, decommunication?

Autor sleduje premeny režijných prístupov k stvárňovaniu zvuku od 30-tych rokov podnes. Dokladá, ako sa vo filme aj v rozhlase od polovice 70-tych rokov presadzuje tendencia zahlcovať zvukovú stopu ruchmi či hudbou tak, že to vedie k čiastočnému znezrozumiteľňovaniu reči aj tam, kde má významonosnú funkciu. Táto tendencia sa prejavuje najmä v autorsky náročnej artstreamovej tvorbe, kým v spotrebných televíznych formách ako seriál, sitcom, krimitriler,

telenovela a pod. nie, čím táto diskrepancia sledovanosť či návštevnosť autorského filmu handicapuje na druhú. Platí to aj pre voľbu medzi dabingom a titulkami, kde sa vychádza iba z kritéria predpokladanej, potenciálnej návštevnosti či sledovanosti, nie z dialógovej frekvencie, ktorá by mala tvoriť rozhodujúce kritérium. Osobitnú pozornosť autor venoval dvom filmom: Coppolovmu **Rozhovoru** a Nellisovej **Výletu**.

Pavel Branko: Sound - Communication, Decommunication
Summary

In his text, the author focuses on the following issues: the word on the borderline between communication itself and communication noise – the word on the radio – background as pollution – home theater as a differentiating factor – the word in non-narrative structures – voice-over or image-over – handicap squared – dubbing or subtitles.

The author follows altering directing methods of sound expression as they have been developing since the 1930s to the present day. He depicts a tendency, present in both cinema and the radio since the middle of the 1970s, to overdose the soundtrack with noise and music in a way that leads to partial incomprehensibility of speech even at sections decisive for carrying meaning. This tendency is reflected mainly in artstream production demanding of author's skills, while in consumer television forms such as TV series, sitcoms, thrillers, soap operas, etc. it does not occur. Thus this discrepancy creates a double handicap for viewers' preference regarding author films. The same applies for a choice between dubbing or subtitles, where the decisive one is the criterion of estimated box office or TV viewers' preference rather than that of dialogue frequency. More than on the others, the author concentrated on two films: The Conversation by Francis F. Coppola and Some Secrets (Výlet) by Alice Nellis.

Medzitulky:

Slovo na rozhraní komunikátu a šumu

Slovo v rozhlase

Podkres ako znečistenie

Domáce kino ako diferenciačný faktor

Slovo v nenaratívnych štruktúrach

Sprievodné slovo či sprievodný obraz

Handicap na druhú

Dabing či titulký