

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ZNAKOVÁ FUNKCE ZVUKU JAKO PRINCIP ZVUKOVÉ
TVORBY**

Kryštof Blabla

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Oponent práce: Ing. Martin Ožvold, M.A.

Datum obhajoby: 11.9.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Film, Television and Photographic Arts and New Media

Sound Design

BACHELOR'S THESIS

**SOUND IN ITS SIGN FUNCTION AS A PRINCIPLE OF
SOUND DESIGN**

Kryštof Blabla

Supervisor of thesis: doc. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Reviewer: Ing. Martin Ožvold, M.A.

Date of defense: 11.9.2019

Degree granted: BcA. (Bachelor of Arts)

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ZNAKOVÁ FUNKCE ZVUKU JAKO PRINCIP ZVUKOVÉ TVORBY

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Datum:

.....

podpis diplomanta

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům
a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny

[illegible]

Abstrakt

Tato bakalářská práce se věnuje tématu znakové funkce zvuku v pojetí oboru zvukové tvorby audiovizuálního média. Práce si klade tři cíle: nastítnit současný vědecký způsob uvažování o dané problematice, prezentovat zvuk jakožto znak ve strukturálním pojetí zvukové sémantiky a syntetizovat tyto poznatky pro potřeby zvukové dramaturgie audiovizuálního média. V první části této práce je uvedena teoretická platforma, zahrnující jak současný stav zkoumání zvuku jako znaku v kontextu audiovizuálního média, tak zásadní poznatky oborů, jejichž znalostí budou další části textu využívat. Druhá část této práce rozebírá strukturální pojetí znaku v sémantické rovině sémiotiky Umberta Eca a aplikuje tento pohled na zvuk v jeho znakové funkci. Část třetí syntetizuje poznatky předchozích dvou částí s cílem přiblížit sémiotickou funkci některých výrazových prostředků zvukové dramaturgie, jak je prezentována Ivo Bláhou. Vytyčené cíle práce splňuje, je si však vědoma potřeby navazujícího výzkumu dané problematiky v rovinách zvukové syntaktiky a zvukové pragmatiky.

Abstract

This bachelor thesis deals with the topic of sound in its function as a sign, in the context of sound design in audiovisual media. The thesis has three goals: to outline the current scientific direction of the topic, to present sound as a sign in the structural concept of sound semantics, and to synthesize this knowledge for the needs of sound dramaturgy in audiovisual media. The first part of this thesis presents a theoretical platform, including both the current state of research of sound as a sign in the context of audiovisual media, as well as fundamental knowledge of disciplines which will be used in the latter parts of the text. The second part of this thesis analyzes the structural concept of Umberto Eco's semiotic semantics and applies this view on sound in its function as a sign. The third part synthesizes the knowledge of the previous two parts with the goal of approaching the semiotic function of some means of expression of sound dramaturgy, as presented by Ivo Bláha. The thesis achieves its goals; however, it is aware of the need of following research about the topics concerning sound syntactics and sound pragmatics.

Poděkování

V první řadě bych chtěl poděkovat vedoucímu práce, doc. Mgr. Jakubu Kudláčovi, Ph.D., za odborné vedení a morální a psychologickou podporu projevovanou nejen v průběhu vývoje této práce.

Dále bych chtěl poděkovat Sáře Pospíšilové za neutuchající péči a oporu, kterou mi poskytuje v akademickém životě i mimo něj, a své rodině.

Obsah

1. ÚVOD.....	1
2. TEORETICKÁ PLATFORMA.....	3
2.1. UKOTVENÍ FENOMÉNU ZVUKOVÉ TVORBY.....	3
2.2. TEORIE SÉMOTIKY	4
2.2.1. <i>Ecova sémiotika</i>	5
2.2.2. <i>Peircova sémiotika</i>	6
2.3. SOUČASNÝ STAV VĚDNÍHO ZKOUMÁNÍ ZVUKOVÉ SÉMOTIKY	7
2.3.1. <i>Sémiotická tripartita zvuku</i>	8
2.4. ZVUK V DICHOTOMII FORMA/OBSAH	9
2.5. MICHEL CHION A ZPŮSOBY POSLECHU	10
3. ZVUK JAKO ZNAK.....	13
3.1. ZVUKOVÁ INFORMACE	13
3.1.1. <i>Trojí pojetí sémiotické informace</i>	14
3.2. KOMPLEXNÍ STRUKTURA ZVUKOVÝCH SYSTÉMŮ (S-KÓDŮ) A KÓDŮ	15
3.2.1. <i>Sémantická zvuková informace</i>	16
3.2.2. <i>Formální zvuková struktura</i>	18
3.3. PROCESY ZVUKOVÉ SÉMOTIKY	19
3.3.1. <i>Výraz a obsah</i>	19
3.3.2. <i>Zvuková denotace a zvuková konotace</i>	20
3.3.3. <i>Signifikace a komunikace zvukové informace</i>	22
3.4. TEORIE ZNAKOVÉ PRODUKCE ZVUKOVÉ SÉMOTIKY	23
3.4.1. <i>Peirce a Eco v kategorizaci zvuku</i>	24
3.4.2. <i>Tripartita Peircova v kategorizaci zvuku</i>	24
3.4.3. <i>Zvukový ikonismus</i>	26
3.4.4. <i>Hranice indexikality a symboliky</i>	27
4. ZÁVĚR.....	29
5. CITOVANÁ LITERATURA	31

1. Úvod

Zvuková tvorba audiovizuálního díla je uměleckým odvětvím, jehož utváření a interpretace vychází z existence komplexní audiovizuální struktury. Spojení s obrazem ze zvukové tvorby činí útvar, který je vždy chápán v této souvislosti a nikdy jako samostatný celek. Je proto podmíněn řadou více či méně platných zákonitostí, které byly v historickém průběhu vývoje audiovizuální estetiky utvářeny¹.

Nadto je ale zvuková tvorba předmětem autorské volby. Autor zvukové složky audiovizuálního díla, kterého budu v průběhu této práce označovat za **zvukového designéra**, je činitelem, který v audiovizuální struktuře volí výrazové prostředky zvuku s cílem vyjádřit myšlenku či téma daného audiovizuálního díla. Ivo Bláha o tomto procesu „výběru a uspořádání zvukových prostředků“ (2014 str. 6) hovoří jako o **zvukové dramaturgii**.

Zvuková tvorba se zabývá otázkou, jak tento výběr a uspořádání zdárně vykonat. Jelikož je audiovizuální tvorba jakožto umění prostředkem mezilidské **komunikace**, neexistuje jediný možný správný postup, který může pro vyjádření myšlenky tvůrce použít. Tak, jako jazyk dokáže vyjádřit jednu myšlenku nespočtem různých vět, i audiovizuální tvorba může k jejímu vyjádření použít nespočtu různých postupů. Je proto otázkou, na jakém jiném základě, než základě intuitivním a emocionálním, jsou tyto autorské volby z hlediska zvuku uskutečňovány.

V tomto textu chci jako jeden z možných způsobů racionálního uvažování o *zvukové dramaturgii* přednést myšlenky vycházející z vědeckého zkoumání **zvukové sémiotiky**. Principy tohoto vědního systému se odvíjí od řady oborů, z nichž primárním pro tento text bude **všeobecná sémiotika**.

Na téma *zvukové sémiotiky* vznikla řada zahraničních odborných textů, z nichž velká část pracuje se sémiotickými myšlenkami Charlese S. Peirce. V oddílu 2 budou rozebrány dílčí myšlenky současného zkoumání *zvukové sémiotiky*, kterých bude text užívat. S cílem přiblížit sémiotické vnímání zvuku strukturálnímu

¹ O spojení zvuku a obrazu pojednává například Płażewski (Płażewski, 1967 stránky 106-113)

pojetí sémiotiky budou tyto myšlenky syntetizovány s pohledem, kterým sémiotiku nazírá Umberto Eco.

Tato práce nemá ambice ve svém omezeném rozsahu popsat celkovou strukturu *zvukové sémiotiky*, ani veškeré otázky, kterých se tato věda v současném stavu zkoumání dotýká. Je spíše dílčím pohledem, který si klade za cíl uvést danou problematiku do kontextu, kterým o *zvukové dramaturgii* uvažuje Bláha. Proto se bude práce věnovat převážně základnímu pohledu na zvuk jako fenomén *znaku*, vycházejíc z Ecových myšlenek sémiotické *sémantiky* a typologie znaků Charlese S. Peirce.

2. Teoretická platforma

V této části práce jsou nastíněny sémioticky relevantní základy oborů, ze kterých budu v mých úvahách o *zvukové sémiotice* vycházet. Z podstaty zvukové tvorby jakožto umělecké činnosti se jedná o obory, jejichž předmětem jsou jak teoretické, tak praktické skutečnosti. Toto uvažování o zvuku ve směru praxe zvukové tvorby bude v průběhu práce nadále projektováno.

2.1. Ukotvení fenoménu zvukové tvorby

Nejprve je potřeba popsat, jak se k práci se zvukem z hlediska sémiotického uvažování staví samotný obor zvukové tvorby. V tomto ohledu budu vycházet především z poznatků Ivo Bláhy předkládaných v knize *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Bláha, 2014).

Fenoménem, jehož stavební prvky, *zvukové elementy*, se budu snažit skrze *zvukovou sémiotiku* uchopit, je **zvuková dramaturgie**. „Chápeme-li filmové či televizní dílo jako uměleckou výpověď, kde každý použitý prostředek má svoji předem uvažovanou úlohu, je zřejmé, že i řeč zvuků musí být promyšlená, organizovaná.“ (Bláha, 2014 str. 6) Tomuto tématu se Bláha věnuje ve dvou okruzích:

1. **Koncepce, výběr a skladba zvuku** – „otázky zvukové dramaturgie v úzkém smyslu.“ (Bláha, 2014 str. 6) V této práci se budu věnovat převážně sémiotické funkci jednotlivých *zvukových elementů*. Dramaturgické uvažování se týká nejen výběru jednotlivých *zvukových elementů*, ale i jejich vzájemného propojení. Jak bude patrné z oddílu 3, celková koncepce zvukové dramaturgie audiovizuálního díla je předmětem převážně **zvukové syntaktiky**, která se do této práce promítne pouze okrajově;
2. **Přímá realizace** – „záležitosti zvukové dramaturgie v širším pojetí – tj. *zvukové režie*.“ (Bláha, 2014 str. 6) Tento okruh bude obzvláště důležitý pro chápání zvuku jako sémiotického tvaru z hlediska jeho **formálních rysů** (viz. oddíl 2.4 a dále).

Spojení obou těchto okruhů v jeden funkční zvukový celek vnímá Bláha v práci **zvukového designéra** jakožto osoby, „která je schopna sladit všechny elementy zvukové složky, dát jim tvář a zaměřit je k účinnému naplnění myšlenky

díla." (Bláha, 2014 str. 9) Jelikož budu v této práci nazírat zvukovou tvorbu tímto komplexním způsobem, pojímajícím všechny **zvukové elementy** zvukové složky, budu se k osobě vytvářející uvažovanou zvukovou složku odkazovat také tímto označením, *zvukový designer*.

2.2. Teorie sémiotiky

Ústředním vědním oborem, ze kterého úvahy této práce vychází, je **všeobecná sémiotika**. Sémiotika je vědou zkoumající fenomén **znaku**. Vít Gvoždiak v kontextu *znaku* hovoří o jeho **významu**: „Zajímavé předměty a jevy jsou jednoduše vždy takové, že mají význam. Tyto významové jednotky sémiotika nazývá znaky a bývá pak sama definována jako věda o znacích." (2014 str. 8)

Znaky lze zkoumat v mnoha podobách a především kontextech. „Namísto hledání odpovědi na otázku, co daná „věc“ znamená, se sémiotika zabývá spíše tím, kdy a jak daná věc něco znamená." (Gvoždiak, 2014 str. 10) Jak Gvoždiak zmiňuje, *znak* je zkoumaný nikoliv jako určitý fyzický předmět nebo skutečnost, ale jako **mentální reprezentace** (2014 str. 27). V tomto smyslu uvádí pojem **Umwelt** jako „[subjektivní] svět, který si každý organismus modeluje ze svého prostředí." (Gvoždiak, 2014 str. 26)

V tomto bodě se sémiotika dostává do střetu subjektivity a objektivity. Je nutné zkoumat *znaky* jakožto mentální reprezentace. Zároveň ale, pokud chceme zkoumat význam *znaků* v kontextu jejich společenské funkce, je nutné tuto subjektivní doménu do nějaké míry objektivizovat. *Znak* je v tomto ohledu vnímán v prostoru **semiosféry**, kterou Gvoždiak popisuje jako „sémiozický prostor, mimo nějž neexistuje komunikace, přičemž je zároveň podmínkou i důsledkem komunikace." (2014 str. 30) Prostor *semiosféry* je „sémiozický" v tom smyslu, že v něm dochází k **semióze**, procesu „ustavování, udržování a případně také eroze či konce významnosti/významovosti znaku" (Gvoždiak, 2014 str. 10)

Všeobecná sémiotika je běžně rozdělována do tří rovin zkoumání, na sémiotickou **sémantiku**, sémiotickou **syntaktiku** a sémiotickou **pragmatiku**. „Syntaktika je takový aspekt významu, který je založen na vztazích mezi znaky, jde tedy o proces ustavování významu na základě vztahů mezi znaky. Sémantika je významovým aspektem, který se týká vztahů znaků a objektů, které označují, a pragmatika pak vztahem znaků a jejich uživatelů." (Gvoždiak, 2014 str. 17) Tato práce se bude ve svém omezeném rozsahu zabývat především myšlenkami

prameníci z roviny *sémantiky*. Roviny *syntaktiky* a *pragmatiky* totiž zahrnují mnoho aspektů, které vyžadují extenzivnější výzkum, například v tématech časové kontextuality *znaků*, psychologie aj.

2.2.1. Ecova sémiotika

Eco pojímá *znak* jako „*cokoli*, co na základě dříve stanovené společenské konvence může být chápáno jako *něco, co zastupuje něco jiného*.“ (2009 str. 27) *Znak* v Ecově pojetí funguje jako struktura **kódů** a **s-kódů (kódů jako systémů)**, což bude z hlediska *zvukové sémiotiky* popisovat oddíl 3.2 a jeho pododdíly. Danou strukturu v pozdější části zjednodušuje na tzv. **dyadický model znaku** (Gvoždiak, 2014 str. 57), který popisuje *znak* ve dvou rovinách, rovině **výrazu** a rovině **obsahu**, které budou z hlediska *zvukové sémiotiky* popsány v oddíle 3.3.1.

Eco tento *znak* sleduje v procesech **signifikace** a již zmíněné **komunikace**. *Signifikací* rozumíme proces, který „vzbuzuje u adresáta interpretační reakci.“ (Eco, 2009 str. 17) Rozdíl mezi *signifikací* a *komunikací* vykládá Eco jako rozdíl „[...] mezi pravidly a procesy [...]“ (2009 str. 12) což bude z hlediska *zvukové sémiotiky* blíže popsáno v oddíle 3.3.3.

Eco se ve své *Teorii sémiotiky* (Eco, 2009) snaží posouvat a rozšiřovat myšlenky sémiotiků, jakými jsou např. Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure a Charles W. Morris, do všeobecnějšího pojetí, popsaného propracovanými strukturami *znaků* a jejich funkcí ve všemožných systémech *komunikace* a *signifikace*, s cílem sémioticky obsáhnout všechny jevy, o kterých je možné sémioticky uvažovat. Taková šíře sémiotického výkladu ale nebude pro *zvukovou sémiotiku* v určitých směrech potřebná, proto se v oddíle 3.4 tato práce navrací k některým myšlenkám Charlese S. Peirce, které syntetizuje s poznatky z oddílu 3.2 a jeho pododdílů.

Důvodem, proč tato práce Ecovu sémiotickou strukturu využívá, jsou z ní vycházející procesy **denotace** a **konotace** zkoumané v oddíle 3.3.2. Tyto procesy rozebírá i Gvoždiak (2014 stránky 58-61), ovšem v méně výrazném kontextu jejich konvenciality, která bude obzvláště důležitá pro uvažování nad zvukem z hlediska sémiotické objektivity a subjektivity, jednoznačnosti a nejednoznačnosti rozličných *zvukových elementů*.

2.2.2. Peircova sémiotika

Stejně jako Eco pracuje převážně v dyadické prezentaci *znaku*, uvažuje Charles S. Peirce ve **znakovém modelu triadickém** (Gvoždiak, 2014 str. 63), na základě vztahu **objekt-representamen-interpretant** (Gvoždiak, 2014 str. 65), tj.:

1. *objekt* – zastupovaný objekt;
2. *representamen* – „slouží k zastupování, ale zároveň komplexní proces zastupování, tj. proces *semiózy*“ (Gvoždiak, 2014 str. 65) (*znak*);
3. *interpretant* – „ekvivalentní nebo složitější znak.“ (Gvoždiak, 2014 str. 72)

V kontextu pojmů *interpretant* a *representamen* se Gvoždiak skrze Peirce dostává k fenoménu **neomezené semiózy**, procesu kdy „interpretant lze [...] následně chápat jako representamen, který jakožto výraz zastupuje objekt či sadu objektů a sám disponuje interpretantem.“ (Gvoždiak, 2014 str. 72) Tohoto fenoménu audiovizuální tvorba využívá skrze řadu tvůrčích postupů, které jsou ale spíše tématem sémiotické *syntaktiky*, tudíž nebudou předmětem zkoumání této práce.

Skrze *triadický model znaku* se Peirce dostává k dělení *znaků* z hlediska jejich vazeb mezi jednotlivými složkami *znaku*. Tato práce bude v oddíle 3.4.1 zkoumat jednotlivé druhy zvuku na základě vztahů *representamenu* a *objektu* (Gvoždiak, 2014 stránky 76-77):

1. **ikon** – *representamen* podobný svému *objektu* – „takový znak, jehož složky jsou navzájem spojeny na základě (topologické) podobnosti;“ o tomto pojetí *znaku* lze uvažovat na příkladu vyobrazení svatých (*representamen*), které označuje osoby, jež vyobrazuje (*objekt*);
2. **index** – *representamen* fyzicky spjatý s *objektem* – „soumeznost, fyzická blízkost či souvislost znakových složek,“ tj. například situace, kdy kouř (*representamen*) může být chápán jako *znak* označující přítomnost ohně (*objekt*);

3. **symbol** – *representamen* arbitrárně spjatý s *objektem* – „konvenční spojení výrazu a obsahu,“ kdy například v systému dopravního značení červený trojúhelník (*representamen*) označuje nebezpečí na vozovce (*objekt*).

K principu *ikonismu* se váže problematika toho, co vůbec znamená „podobnost“. „Bude-li se o problémech podobnosti uvažovat jakožto o obecném problému, který by měl pokrývat celou škálu nejrozličnějších jevů, pak je možné podobnost považovat za ten vůbec nejvlastnější a nejdůležitější problém sémiotiky.“ (Gvoždiak, 2014 str. 79) V kontextu zvukové sémiotiky vyvstává na povrch systém, který dovoluje o podobnosti *representamenu* a *objektu* zvukového *znaku* uvažovat na základě **formálních rysů** a jeho **obecné podstaty**. Tento princip bude popsán v oddíle 2.5.

Indexikální princip operuje na bázi kauzality. I ta ale, jak pojednává Gvoždiak, je „podmíněna určitou (jazykovou) konvencí,“ (Gvoždiak, 2014 str. 86) která umožňuje, že danou kauzalitu chápeme; že známe situaci, kdy oheň způsobuje kouř. Z hlediska *zvukové sémiotiky* je tato vazba snadno pozorovatelná na spojení zvuku s obrazem nebo na principech **akusmatického zvuku**, který Michel Chion definuje jako „zvuk, který člověk slyší, aniž by viděl jeho zdroj.“²

V kontextu *symbolu* a jeho arbitrární povahy akcentuje Gvoždiak možnost volby. „Neexistuje-li možnost volit, neexistuje ani arbitrárnost.“ (Gvoždiak, 2014 str. 90) V tomto kontextu bude tato práce hovořit o úskalí, která možnost volby z hlediska sémiotického výkladu zvuku přináší, a to v oddíle 3.3.2.

2.3. Současný stav vědního zkoumání zvukové sémiotiky

Na poli *zvukové sémiotiky* vznikla řada zahraničních textů, které se tématu věnují, a to většinou skrze myšlenky odvíjející se od nastíněného sémiotického pojetí Charlese S. Peirce.

Vesměs se současné vědní zkoumání *zvukové sémiotiky* zaměřuje na znakovou funkci *zvuku* v kontextu jeho *syntaktické* funkce a pojmání v průběhu časového kontextu. V tomto smyslu hovoří Gabriele Proy o fenoménu **zvukové události**, pojmenovaném R. Murray Schaferem: „Zvukové prostředí určuje

² V originále [...] *sounds one hears without seeing their originating cause*. (Chion, 1994 str. 71) (vlastní překlad)

význam *zvukové události*.“³ Myšlenky kontextu a vazeb *zvukových elementů* náleží *syntaktické rovině zvukové sémiotiky*, nebudou tak přímo předmětem zkoumání této práce. Přesto ale nastiňují některé podněty, které pro tuto práci budou důležité.

2.3.1. Sémiotická tripartita zvuku

Vysoce propracovaným textem zkoumajícím *zvukovou sémiotiku* je disertační práce Alexe M. Newtona z The University of Texas at Austin nazvaná *Semiotics of Music, Semiotics of Sound, and Film: Toward a Theory of Acousticons* (Newton, 2015). V této práci se Newton věnuje pojmu **akustikony**⁴, které chápe jako „konvencionalizované obrazce hudby či zvuku.“⁵

Newton na základě Peirce rozčleňuje kvality *akustikonů*, „zvukové“ jako *indexikální* funktivy (spojené příčinou) a „hudební“ jako *symbolické* funktivy (spojené arbitrárně) (2015 str. 3). Jako zvukové kvality *akustikonů* uvádí Newton prvky, např. dozvuk, ozvěnu či vysokou věrnost zvuku⁶. Jako hudební kvality *akustikonů* můžeme chápat prvky spojené s hudebními hodnotami jako jsou tempo, dynamika a rozdělení do hlasů⁷.

Newton tvrdí, že žádný z *akustikonů* není nikdy čistě zvukový nebo hudební⁸. Jako spojovník obou těchto kvalit vnímá *ikonický* princip – zvukové a hudební kvality jsou „zprostředkované ikonickými kvalitami *akustikonu*,“⁹ které sledují funkci *akustikonů* mezi póly korespondujícími s kategoriemi jako „realistický“ a „fantaskní“, „objektivní“ a „subjektivní“ a „diegetický“ a „nediegetický“.“¹⁰ „Čím více je zvuk ikonický, tím více připomíná svůj zvukový objekt, zatímco čím je symbolický méně, tím více je jeho vztah k jeho objektu symbolický.“¹¹

³ V originále *It is the sonic environment which determines the meaning of the 'sound event'*. (Proy, 2002 str. 17) (vlastní překlad)

⁴ V originále *acousticons* (Newton, 2015 str. v) (vlastní překlad)

⁵ V originále [...] *conventionalized figures of music or sound* [...] (Newton, 2015 str. v) (vlastní překlad)

⁶ V originále [...] *reverb, echo, high fidelity sound* [...] (Newton, 2015 str. 3) (vlastní překlad)

⁷ V originále [...] *tempo, dynamics, and voicing* [...] (Newton, 2015 str. 10) (vlastní překlad)

⁸ *In practice, however, no such "purely" musical or sonic sign exists, and the border between the two categories is porous.* (Newton, 2015 str. 20)

⁹ V originále [...] *both of which are mediated by the acousticon's iconic qualities* [...] (Newton, 2015 stránky 3-4) (vlastní překlad)

¹⁰ V originále *"realistic" and "fantastic," "objective" and "subjective," and "diegetic" and "nondiegetic,"* (Newton, 2015 str. 20) (vlastní překlad)

¹¹ V originále *The more iconic, the more a sound resembles its sonic object, while the less iconic, the more symbolic its relation to its object.* (Newton, 2015 str. 20) (vlastní překlad)

Newton funkci *akustikonů* zobrazuje pomocí mnoha příkladů z historie kinematografie. Jako jeden uvedu jeho analýzu (2015 stránky 56-69) užití *akustikonů* ve filmu *Apokalypsa* (*Apocalypse Now*, 1979, Francis Ford Coppola). Newton zde sleduje mnoho *zvukových elementů* v akustikonických dimenzích *indexikality*, *ikonismu* a *symboliky*. Jako nejmarkantnější *akustikon* uvádí zvuk vrtulníku, který se objevuje napříč mnoha sekvencemi tohoto filmu. Zvláštní důraz klade na časový vývoj tohoto *akustikonu* v průběhu sekvencí napříč všemi třemi akustikonickými dimenzemi a jeho interakci s dalšími *zvukovými elementy*: „*Akustikon* vrtule helikoptéry se transformuje do zvuků syntezátoru, které nahrazují zvuk svistu vrtule helikoptéry z předchozí scény [...]. V tomto bodě se zvuk helikoptér užitím ikonických vlastností přeměňuje z diegetického prostoru do filmové hudby.“¹² Newton tak ilustruje nejen plynulost, jakou se mohou *akustikony* pohybovat ve zmíněných akustikonických dimenzích, *indexikální*, *ikonické* a *symbolické*, ale i nekonečné množství možností, jak mohou být v této multidimenzionální struktuře *akustikony* umístěny. „V praxi neexistují žádné takové znaky, jako čistě hudební nebo zvukové; hranice mezi těmito dvěma kategoriemi je porézní.“¹³

Newtonovo vnímání je silně založené na uvažování pohledem sémiotické *syntaktiky*, která není přímým předmětem zkoumání této práce, využívaje vazby a časového vývoje jednotlivých zvuků v jejich znakové podobě. Jak bude uvedeno v oddíle 3.4, některé zvuky na základě své druhové podstaty¹⁴ ve své statické podobě inklinují více či méně k užívání určitých typů vazeb.

Skrze *akustikony* se tak Newton dostává i k uvažování o rovině **diegeze** v kontextu míry **stylizace**, které budou také postihnuty v oddílu 3.4.

2.4. Zvuk v dichotomii forma/obsah

I přes to, že všeobecná *sémiotika* z hlediska *sémantiky* pojednává především o tzv. „obsahové“ složce *informace*, je potřeba vzít v úvahu, že obsah

¹² V originále *The chopper blade acousticon transforms into the sounds of a synthesizer that displace the sounds of the swooshes of chopper blades from the prior scene [...]. Here, using its iconic properties, the sound of the choppers transfers from the diegetic space to the film score.* (Newton, 2015 stránky 64-65) (vlastní překlad)

¹³ V originále *In practice, however, no such “purely” musical or sonic sign exists, and the border between the two categories is porous.* (Newton, 2015 str. 20) (vlastní překlad)

¹⁴ Druhovou podstatou zvuků rozumím kategorizaci zvuků jako ruchů, atmosfér, mluveného slova apod., dle Ivo Bláhy (Bláha, 2014 stránky 11-18)

a forma uměleckého díla jsou nutně ve velmi těsném a neoddělitelném spojení a navzájem se ovlivňují. „Souvztažnost obsahu a formy v umění je tak veliká, že se často pokládá za obsah něco, co se jindy pokládá za formu a naopak.“¹⁵ Ve světě zvukové tvorby je možné tuto **dichotomii forma/obsah** pozorovat na hranici pravidel a procesů vnímání zvuku (viz. oddíl 3.3.3), respektive hranici *sémantické konotace* a *formální denotace*, které budou popsány v oddíle 3.3.2.

Eco popisuje *informaci* v procesu *komunikace* jako „[cestu] takových signálů po kanálu, které mají komunikativní funkci, které – jinými slovy – byly kódovány jako nosiče určitých obsahových jednotek.“ (2009 str. 57) V tuto chvíli se dostáváme k lingvistickému problému, kdy, jak bude dokázáno v následujících oddílech, *obsah* neboli *význam* určitého zvuku nemusí být pouze *sémantický* (tj. „obsahový“), ale i *formální*, ve smyslu pojednávající o jeho *formálních rysech*.

2.5. Michel Chion a způsoby poslechu

V duchu *dichotomie forma/obsah* uvažuje i Michel Chion, když hovoří o termínu **přidaná hodnota**¹⁶. Odkazuje se nejen k „informativní“, ale i k „expresivní“ stránce činnosti zvukové roviny audiovizuálního díla, která ve výsledném splynutí s obrazovou složkou umožňuje kýžený divácký počitek a vytváří danou *přidanou hodnotu*, skrze kterou „zvuk obohacuje daný obraz s cílem vytvořit určitý dojem.“¹⁷ V tomto případě užívá Chion odlišnou terminologii ode mnou definované *zvukové sémiotiky*. Výrazy „informativní“ místo *sémantická*, respektive „expresivní“ místo *formální*. Z následujících oddílů ale bude jasné, že jimi myslí stejné aspekty zvukové tvorby.

Chion o *formálních rysech* zvuku uvažuje v souvislosti se svou trojí kategorizací **způsobů poslechu**. „Existují minimálně tři *způsoby poslechu*, z nichž každý má jiný účel.“¹⁸ Jak popisuje Ivan Capeller (2018 str. 51) nebo Gabriele Proy (2002 str. 17), tyto *způsoby poslechu* korespondují s Peircovou tripartitou principů

¹⁵ WOLLMAN, Frank *Jednota obsahu a formy a umělecké struktura ve srovnávacím bádání slovesném* [online]. [cit. 2019-06-23]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/108560/D_ScientiaeLitterarum_04-1957-1_2.pdf?sequence=1

¹⁶ V originále *added value* (Chion, 1994 str. 5) (vlastní překlad)

¹⁷ V originále *sound enriches a given image so as to create the definite impression* (Chion, 1994 str. 5) (vlastní překlad)

¹⁸ V originále [...] *there are at least three modes of listening, each of which addresses different object*. (Chion, 1994 str. 25) (vlastní překlad)

ikon-index-symbol skrze tři **kategorie zkušenosti** poslechu, *prvost*, *druhost* a *třetost*.

1. První *způsob poslechu* označuje Chion jako **kauzální poslech**, který „sestává z poslouchání zvuku s cílem shromáždit informace o jeho příčině (nebo zdroji).“¹⁹ Tento způsob poslechu se z hlediska sémiotiky zmiňuje Chion převážně v kontextu jeho vazby na obraz. Principiálně se tento *způsob poslechu* dotýká v hledisku kauzality **indexikální** vazby zvuku a jeho zdroje, na základě jeho **druhosti**.
2. Druhým ze způsobů poslechu, které Chion prezentuje, je **sémantický poslech**. Ten popisuje jako poslech, který „odkazuje ke kódu nebo řeči s cílem interpretovat zprávu.“²⁰ Chion zde užívá termín „zpráva“, kterým se odkazuje k „obsahovému“ významu zvuku. *Zvuková sémiotika* tímto způsobem poslechu sleduje funkci zvuku z hlediska jeho **symboliky**, jakožto principu arbitrárního propojení *znaku* s jeho *objektem* skrze **třetost**.
3. V opozici k *sémantickému poslechu*, k percepci zvuku na základě *sémantického významu*, stojí podle Chiona princip **redukováného poslechu**, který popisuje Pierre Schaeffer. Ten hovoří o „režimu poslechu, který se zaměřuje na rysy samotného zvuku, nezávisle na jeho příčině a významu.“²¹ *Zvuková sémiotika* využívá tento *způsob poslechu* pro sledování **ikonismu** zvuku skrze jeho **prvost**. Jak zmiňuje Chion (1994 str. 29), pokud chceme pojímat zvuk skrze *redukováný poslech*, na základě jeho *formálních rysů*, nelze toho docílit ani čistě objektivním, ani čistě subjektivním pozorováním. Jako východisko vidí Chion přístup, který vychází z tzv. **„objektivity zrozené z intersubjektivit“**.²²

Koncept *objektivity zrozené z intersubjektivit* vychází z myšlenek Pierra Schaeffera. Schaeffer demonstruje existenci fenoménu, který nazývá **zvukovým objektem**, na příkladu dvojí reprodukce stejné zvukové ukázky²³. V obou

¹⁹ V originále [...] *consists of listening to a sound in order to gather information about its cause (or source)*. (Chion, 1994 str. 25) (vlastní překlad)

²⁰ V originále [...] *listening that which refers to a code or a language to interpret a message* [...] (Chion, 1994 str. 28) (vlastní překlad)

²¹ V originále [...] *listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning* [...] (Chion, 1994 str. 29) (vlastní překlad)

²² V originále [...] *objectivity-born-of-intersubjectivity* [...] (Chion, 1994 str. 29) (vlastní překlad)

²³ Tato demonstrace je blíže popsána a reflektována v práci Briana Kana (Kane, 2014)

případech od sebe jemně odliší charakter reprodukováného zvuku pomocí filtrace a dalších úprav elektroakustického řetězce, pomocí kterého ukázkou reprodukuje. I přes dané změny je poznat, že se jedná o ten stejný zvuk, který je signifikantní určitými svými *formálními rysy*. Schaeffer tak dokazuje existenci *zvukového objektu* jakožto *zvukového elementu*, který si i přes odlišnou poslechovou zkušenost zachovává určité klíčové *formální rysy*, které utváří jeho **obecnou podstatu**²⁴. *Zvukový objekt* v myšlenkách *zvukové sémiotiky* zmiňuje například Gabriele Proy, která ho dává do přímé souvislosti s principem *redukováného poslechu*²⁵.

Schaeffer se tak dostává k fenomenologickým myšlenkám, které vyjadřují objektivitu *zvukového objektu* jako výsledek jeho vnímání skrz odlišnou percepci, buď opakovanou jedním pozorovatelem, nebo uskutečňovanou více pozorovateli.

Chion a Schaeffer těmito úvahami nastiňují určitý systém kolektivního vědění, které vyplývá z fenomenologického přístupu. Edmund Husserl v tomto kontextu hovoří o objektech, které „mohou být vyneseny do ‚vyšší psychické sféry‘, kde mohou být sdílené kulturní produkty a myšlenky sdíleny společností.“²⁶ Nazvěme tento fenomén kolektivní znalosti *formálních rysů* **obecným auditivním povědomím**.

²⁴ V originále [...] *a general essence* [...] (Kane, 2014 str. 31) (vlastní překlad)

²⁵ *His concept of the 'objet sonore' (sound object) is an important step towards a new way of listening which he calls 'reduced listening'.* (Proy, 2002 str. 15)

²⁶ V originále [...] *can be brought to a "higher psychic sphere" where shared cultural products and ideas can be shared by a community* [...] (Kane, 2014 str. 22) (vlastní překlad)

3. Zvuk jako znak

V duchu *všeobecné sémiotiky* můžeme rozdělit *zvukovou sémiotiku* do tří rovin – **zvukové sémantiky**, **zvukové syntaktiky** a **zvukové pragmatiky**. Tato práce se ve svém omezeném rozsahu bude zabývat především *zvukovou sémantikou*, jejíž systematizace bude vycházet převážně ze *všeobecné sémiotické sémantiky*, jak ji popisuje Eco v *Teorii sémiotiky* (Eco, 2009). Budeme tedy hovořit o rovině sémiotiky, která zkoumá *zvukový znak* z hlediska jeho vnitřní struktury a základních procesů a principů fungování *zvukových elementů* jakožto nositelů určitých souborů „obsahů.“

Zvukovou syntaktiku bychom mohli chápat jako aplikaci *syntaktické* roviny *všeobecné sémiotiky*, která „pojednává o formálních vztazích mezi znaky, [které znakům] umožňují utvářet znakové systémy,“²⁷ na zvukovou tvorbu. Tento systém by popisoval vztahy jednotlivých *zvukových elementů* jako prostředků pro tvorbu celkové zvukové koncepce audiovizuálního díla z hlediska *zvukové dramaturgie*.

Eco se v *Teorii sémiotiky* (Eco, 2009) průřezově snaží pro různé formy *komunikace* popisovat i prvky *sémiotické pragmatiky*. Definice *pragmatiky* se na poli sémiotiky liší. V jejím nejširším pojetí by šlo hovořit o rovině sémiotiky, která „se týká celé řady idiosynkratických reakcí, které adresát rozvíjí, jakmile obdrží zprávu.“ (Eco, 2009 str. 179) Tento výklad by tedy popisoval *zvukovou pragmatiku* v procesu zkoumání reakcí **posluchače-diváka** na *zvukové elementy* na základě jejich znakových funkcí. Uvažování v rovině *pragmatiky* bude nastíněno v části práce zabývající se procesy zpracování *zvukové informace* (oddíl 3.3.3).

3.1. Zvuková informace

Myšlenkou, která vede k chápání zvuku jako tvaru, jež je možné popsat z hlediska *sémiotiky*, je jeho pojetí ve smyslu **informace**. Tento pohled nastiňuje Bláha, když hovoří o pojmu **audiovizuální informace** (2014 str. 25). Klíčem ke čtení zvuku z hlediska *zvukové sémiotiky* je jeho dualistická povaha nositele zároveň **sémantické zvukové informace** a zároveň **formální zvukové informace**.

²⁷ V originále *refers to the formal relationship between signs that lets them build into sign systems*. [online] [cit. 2019-07-17] <https://opentextbc.ca/mediastudies101/chapter/sign-systems/> . (vlastní překlad)

3.1.1. Trojí pojetí sémiotické informace

Ecova *sémiotika* (2009 stránky 56-57) hovoří o **informaci** ve dvou významech – jako o „[...] množství informace, které může být odesláno,” nebo jako o „[...] přesném množství vybrané informace, které bylo ve skutečnosti odesláno a přijato.” Tím se dostáváme ke třem velmi odlišným pojetím, kterými můžeme *informaci* nahlížet:

1. Jako první prezentuje Eco *informaci* jako *stav*, tedy jako „[...] statistické vlastnosti zdroje [...]” (Eco, 2009 stránky 56-57). Toto pojetí *informace* *sémiotika* přisuzuje **teorii informace**, která není v samostatném hledisku předmětem zkoumání *sémiotiky* (Eco, 2009 stránky 56-62), jelikož není systémem zkoumajícím *mentální reprezentace*. Ve světě zvuku si tuto *informaci* lze představit jako všechny možnosti, kterých může daný *zvukový signál* ve zkoumaném časovém rozsahu dosáhnout, tj. jako celou *zvukovou doménu*.
2. Pojetí druhé zkoumá *informaci* prizmatem, kterým se z *informace* ve smyslu, jak ji prezentovala *teorie informace*, stává **systém neboli s-kód** utvářející „obsahovou” rovinu druhého *systému* téhož typu (Eco, 2009 str. 57). Jak uvidíme v oddíle 3.2, Eco tím myslí *proces*, ve kterém prvky *syntaktického systému* utváří obsahovou rovinu prvků *sémantického systému*. V pojetí tohoto významu *informace* prostřednictvím **teorie kódů** dochází k procesu **signifikace**. Toto chápání *informace* popisuje, jak funguje sémiotická struktura zvuku, která umožňuje jeho funkci jakožto sémiotického fenoménu.
3. Třetí pojetí pojednává o *informaci* z hlediska její funkce v procesu **komunikace**, což Eco přisuzuje **teorii znakové produkce**, která bude předmětem zkoumání oddílu 3.4. Eco rozdíl mezi *teorií kódů* a *teorií znakové produkce*, respektive fenomény *signifikace* a *komunikace*, popisuje jako rozdíl „[...] mezi pravidly a procesy [...]” (2009 str. 12), což bude blíže osvětleno v oddíle 3.3.3. V tomto pojetí zvuku jako *informace* lze zkoumat, jaké různé sémiotické funkce mohou jednotlivé *zvukové elementy* zaujímat na základě Peircovy znakové typologie a jak souvisí toto rozdělení s jejich druhovou klasifikací, jak ji vykládá Bláha.

3.2. Komplexní struktura zvukových systémů (s-kódů) a kódů

Jak bude z hlediska *teorie znakové produkce* osvětleno v oddíle 3.4, *zvuková tvorba* prostřednictvím *zvukové dramaturgie* využívá podstatu jednotlivých *zvukových elementů* jakožto **znaků**. Nejprve je potřeba fenomén *znaku* definovat pomocí *teorie kódů*, která ho popisuje jako strukturu **systémů (kódů, jakožto systémů neboli s-kódů) a kódů** (Eco, 2009 stránky 51-54).

Zvukové elementy v podobě *znaků* konstituují dvě struktury *systémů (s-kódů) a kódů*, které bychom mohli nazvat **sémantická zvuková struktura** a **formální zvuková struktura**. Obě tyto struktury přenášejí určitý druh *informace* – v případě *sémantické zvukové struktury* budeme hovořit o **sémantické zvukové informaci**, v případě *formální zvukové struktury* o **formální zvukové informaci**.

Jak bylo uvedeno v oddíle 2.2, *znak* je definován jako „[...] *cokoli*, co na základě dříve stanovené společenské konvence může být chápáno jako *něco, co zastupuje něco jiného*.“ (2009 str. 27) Způsob, jakým se tato společenská konvence tvoří, pojmenovává Eco jako **kód**, který popisuje jako „*pravidlo*, spojující do dvojic určité prvky [*syntaktického systému*] s určitými prvky ze [*sémantického systému*] nebo [*behaviorálního systému*].“ (2009 str. 52)

Syntaktický systém, sémantický systém a behaviorální systém Eco nazývá **systémy neboli s-kódy**. V tento moment je patrná lingvistická komplikace, která pramení z obdobně označených termínů, *s-kód* (ve smyslu *systém*) a *kód*; je tedy potřeba definici těchto termínů vyjasnit. *S-kódy (systémy)* lze chápat jako „systémy nebo ‚struktury‘, [které jsou] utvořeny z omezeného souboru prvků [...]“. (Eco, 2009 str. 53) Můžeme o nich uvažovat jako o souborech možností, jejichž povaha se bude odvíjet od konkrétní definice jednotlivého *systému (behaviorálního, syntaktického, sémantického, a jak bude patrné v pozdějších oddílech i systému formálního)*.

Na druhou stranu **kód** Eco definuje jako „pravidlo spojující články jednoho *s-kódu* s články jiného nebo několika jiných *s-kódů* [...]“, (Eco, 2009 str. 53) což lze tedy chápat jako určitou vazbu mezi jednotlivými soubory možností.

Jak vypadají a fungují *struktury* těchto *systémů a kódů* ve *zvukové sémiotice* bude patrné z následujících oddílů.

3.2.1. Sémantická zvuková informace

Pro zjednodušení a lepší znázornění této části práce budu v jejím průběhu používat odkazy na následnou fiktivní filmovou situaci: pravěcí lidé žijící v záplavové oblasti sedí u večerního kmenového ohně, když se ozve zvuk hromu, který je vystraší a znervózní. Zvukový designér tak chce využít zvuk hromu jako ukazatele blížícího se nebezpečí přicházející bouře, aby v divákovi vyvolal pocit napětí.

Struktura, která slouží k přenosu sémantické zvukové informace, by se dala nazvat jako **sémantická zvuková struktura**. Ta je konstituována třemi systémy (neboli s-kódy):

1. První systém se nazývá **sémantický systém**, tj. „souhrn ‚obsahů‘,“ (Eco, 2009 str. 52) neboli **sémém**, což můžeme chápat jako **sémantickou zvukovou informaci**. Konkrétní informaci sémantického systému si lze v naší fiktivní filmové situaci představit jako ‚blížící se nebezpečí‘.
2. Sémantický systém interpretuje posluchač-divák a na jeho základě utváří soubor určitých behaviorálních odpovědí (mentální reprezentaci), tj. soubor určitých informací z **behaviorálního systému**. Ty jsou zastoupeny pocitem napětí.
3. Jako nositele sémantické zvukové informace využívá zvukový designér vybraných prvků ze **syntaktického systému**, tj. „souboru signálů řízených vnitřními kombinatorickými zákony.“ (Eco, 2009 stránky 51-52) Na tomto místě se v sémiotice opět objevuje termín *signál*, který můžeme analogizovat se světem digitálního zvuku, a odvodit tak, že za syntaktický systém je v kontextu zvukové sémiotiky považována zvuková doména, jejíž prvky jsou v audiovizuálním díle zastoupeny konkrétním zvukovým signálem. Prvky syntaktického systému jsou reprezentovány zvukem hromu v podobě zvukového signálu.

Tyto jednotlivé systémy jsou propojeny **kódem**. Nazvěme kód, který zvukový designér využívá k vyjádření a posluchač-divák k následné interpretaci určité sémantické zvukové informace (‚blížící se nebezpečí‘), **sémantickým zvukovým kódem**.

1. Pokud uvažujeme ve světě filmové tvorby, můžeme si jako jednu část *sémantického zvukového kódu* představit **konkrétní filmovou řeč** daného audiovizuálního díla, jehož je zvuková stopa, o které uvažujeme, součástí. Práce všech ostatních tvůrčích složek, kamery, herců, světel, střihu atp., funguje jako struktura, která nám poskytuje odrazový můstek k interpretaci zvuku na bázi *sémantiky*. Vztah *sémantického zvukového kódu* a *konkrétní filmové řeči* je o to zajímavější, že není unilaterální. Všechny výrazové prostředky filmu působí jako *systémy* pro konstantní suprapozování ostatních výrazových prostředků navzájem, a tak v průběhu času utváří tu *konkrétní filmovou řeč*.
2. Druhou část *sémantického zvukového kódu* tvoří, stejně jako pro jakýkoliv jiný druh mezilidské komunikace, **obecné kulturní povědomí**. Tento termín je, vzhledem ke své obecnosti a subjektivitě každého účastníka sémiotického procesu, *zvukového designéra* i jednotlivých *posluchačů-diváků*, dost vágní a neuchopitelný. Právě to je ale jedním z faktorů, který povyšuje zvukovou tvorbu z úrovně řemesla na úroveň umělecké činnosti, která je ovlivněna předjímáním individuální percepce a uvažování *posluchače-diváka* s cílem co nejjasnějšího vyjádření *zvukové informace*. Z podstaty *obecného kulturního povědomí* jakožto produktu společenské činnosti v průběhu historie plyne, že vznikalo, a neustále se proměňuje, na základě dlouhodobé zpětné vazby na *behaviorální systém* jednotlivých *posluchačů-diváků*, a je produktem zmiňované *objektivity zrozené z intersubjektivity*. Jako jeho součást můžeme pojímat i **obecnou filmovou řeč**.

Konvoluce těchto dvou částí *sémantického zvukového kódu* s danými prvky *syntaktického systému* (*zvukem hromu*) je principem propojení konkrétních prvků z *behaviorálního systému* (*pocitu napětí*) s konkrétními prvky souboru obsahů, *sémantického systému* (*„blížící se nebezpečí“*). Tento proces bychom mohli označit za přenos **sémantické zvukové informace**, tj. přenos souboru konkrétních „obsahů“, který byl odeslán *zvukovým designérem* pomocí *zvukového signálu* a přijat *posluchačem-divákem*.

Pokud by se ve filmu objevila situace, ve které zazní zahřmění, které by se nijak nepojilo s ostatními složkami filmu (prací kamery, světel, střihu, herců...), nevěděli bychom, jaký tomuto zvukovému elementu přikládat význam. Stejně tak

pokud bychom nevěděli, že zahřmění v reálném světě většinou předznamenává bouři. Pokud se ale obě tyto části sémantického zvukového kódu spojí a jsou suprapozovány se zvukem hromu, můžeme z dané situace vyčíst, že pravěcí lidé, které v dané situaci sledujeme, budou v následujících chvílích čelit ohrožení životů v podobě živelné katastrofy.

3.2.2. Formální zvuková struktura

Druhou strukturou v systému zvukové sémiotiky je *formální zvuková struktura*. Na rozdíl od *sémantické zvukové struktury* ale není konstituována *sémantickým systémem* jakožto souborem „obsahů“. Souborem významů v principu **formální zvukové informace** je **formální systém (ve smyslu s-kód)** zvuku, který obsahuje určité *formální rysy* daných *zvukových elementů*.

Formální systém je odvozený od fyzikálně-technologického fungování zvuku, který se odvíjí od těchto třech prvků zvuku:

a) **Dynamického rozsahu**

b) **Spektrálního rozložení**

c) **Časové obálky**

Tyto prvky *formálního systému* jsou odvozeny od **objektivních vlastností** hudební akustiky – **intenzity** a **frekvence**, v konvoluci s jejich **časovým průběhem** (Syrový, 2003 stránky 72-73). Dohromady utváří jednu **subjektivní vlastnost** hudební akustiky, **barvu**. Ve zkratce by se tak dalo říci, že *formální zvukový kód* slouží jako prostředek ke čtení *barvy* zvuku.

Toto chápání zvuku z hlediska jeho *formálních rysů* navazuje na zmíněné principy *redukovaného poslechu* a *obecné podstaty*. Útvar sestávající z *obecného auditivního povědomí* a principu *redukovaného poslechu* bychom mohli v sémiotickém pojetí nazvat *kódem*, neboť slouží v určitém smyslu ke čtení *zvukového signálu* za účelem vytvoření *znaku*. Tento *kód* není ale určen ke čtení *sémému*, „obsahového“ významu *zvukového signálu*, jako tomu je v případě *sémantického zvukového kódu*, ale naopak ke čtení *formálních rysů* *zvukového signálu*, můžeme ho tedy nazvat **formálním zvukovým kódem**.

V naší fiktivní filmové situaci obsahuje formální systém zvuku hromu například tyto formální prvky: strmý nástup a dlouhý pokles časové obálky, basový charakter a poměrně velké dynamické rozpětí.

Mohlo by být namítnuto, že *formální zvuková struktura* je spíše strukturou **stimulu** než *znaku*. Jak uvádí Eco, „stimuly nelze považovat za znaky.“ (2009 str. 31) V tuto chvíli je však potřeba zdůraznit, že *formální zvukový kód* v kontextu Chionových myšlenek pramení z *objektivity zrozené z intersubjektivity*, splňuje tudíž podmínku konvence, kterou uvádí pro fungování *znaku* Eco: „[...] může být cokoli považováno za znak jedině tehdy, pokud existuje konvence, která mu dovolí zastupovat něco jiného [...].“ (2009 str. 31) „Existují některé jevy, které by mohly být neuváženě počítány mezi zdánlivě nesignifikanční stimuly, pokud si neuvědomíme, že ‚z určitého hlediska nebo funkce‘ se mohou ‚pro někoho‘ chovat jako znaky.“ (Eco, 2009 str. 32)

3.3. Procesy zvukové sémiotiky

V předchozích oddílech jsem ukázal, jak vypadají jednotlivé *struktury* přenášející jednotlivé *zvukové informace*. V tomto kontextu jsem popsal, z čeho sestávají jednotlivé *kódy*, které *systémy* daných struktur propojují. Aby mohl zvuk jako *znak* přenášet *informaci*, musí dojít k nějakému sémiotickému procesu. Procesy *zvukové sémiotiky* se odvíjí od fungování jednotlivých *kódů*.

Základní sémiotický proces, který Eco zmiňuje, je **signifikace**. *Signifikací* rozumíme proces, při kterém „něco, co je aktuálně prezentováno adresátovu vnímání, zastupuje něco jiného [...].“ (Eco, 2009 str. 17) Tento proces „[...] vzbuzuje u adresáta interpretační reakci [...]“ a „[...] je umožněn existencí *kódu*.“ (Eco, 2009 str. 17) Proces *signifikace* bychom mohli vyjádřit skrze zpracování *zvukového signálu* z hlediska *posluchače-diváka*, respektive utváření prvků *behaviorálního systému* pomocí jeho propojení se *sémantickým/formálním* a *syntaktickým systémem* za principu užití *kódu*.

3.3.1. Výraz a obsah

Z hlediska *teorie kódů* je potřeba vyjádřit *struktury* jednotlivých *systémů* z oddílu 3.2 v pojetí *dyadického modelu znaku*, souvztažnosti roviny **výrazu** a roviny **obsahu**: „[...] *kód* zakládá korelaci roviny výrazu s rovinou obsahu [...].“ (Eco, 2009 str. 67). Rovina *výrazu* i rovina *obsahu* každá pojmají dva odlišné elementy, označené za **typy [types]** a **projevy [tokens]**. Korelace těchto dvojic

(*typů výrazu a typů obsahu, projevů výrazu a projevů obsahu*) je ekvivalentní s korelací obou rovin. Eco vyobrazuje obecnou podobu rovin *výrazu* a *obsahu* takto:

- a. Výraz = syntaktický systém (typ [type]) + produkované jednotky (projev [token])
- b. Obsah = sémantický systém (typ [type]) + interpretované jednotky (projev [token])

Pokud pomineme problematiku odlišnosti produkovaných a interpretovaných jednotek, daly by se pohledem jednotlivých *struktur zvukové sémiotiky* roviny *výrazu* a *obsahu* a jejich *typy* a *projevy* rozdělit následovně:

1. *Formální zvuková struktura:*

- a. Výraz = zvukový signál (typ [type]) + formální rysy (projev [token])
- b. Obsah = obecná podstata (typ [type]) + formální rysy (projev [token])

2. *Sémantická zvuková struktura:*

- a. Výraz = zvukový signál (typ [type]) + obecná podstata (projev [token])
- b. Obsah = sémém (typ [type]) + obecná podstata (projev [token])

3.3.2. Zvuková denotace a zvuková konotace

Pohledem na obě *struktury* v podobách *výrazu* a *obsahu* vyplývá podstatná skutečnost: oba *typy [types]* *formální zvukové struktury*, *typ [type]* *výrazu* (zvukový signál) a *typ [typ]* *obsahu* (obecná podstata), jsou ve skutečnosti ekvivalentní s *typem [type]* (zvukový signál) a *projevem [token]* (obecná podstata) *výrazu sémantické zvukové struktury*. Toto spojení odpovídá vztahu, který popisuje sémiotický proces **konotace**.

Ve všeobecné *sémiotice* rozumíme *konotací* situaci, kdy se ve dvojici *znaků* stávají *výraz* a *obsah* prvního *znaku* *výrazem* druhého *znaku*. „Konotativní sémiotika je taková sémiotika, jejíž výrazová rovina je další sémiotikou.“ (Eco,

2009 str. 73) Eco definuje rozdíl mezi *denotací* a *konotací* následovně (2009 str. 109):

1. „*Denotace* je kulturní jednotka nebo sémantická vlastnost [...], jež je současně kulturně uznávanou vlastností jejích možných referentů;“
2. „*Konotace* je kulturní jednotka nebo sémantická vlastnost [...] přenášená její denotací a odpovídá, nikoliv však nezbytně, kulturně uznávané vlastnosti možného referentu.“

Jak uvádí Eco, „[...] pozdější signifikace se konvencionálně opírá o původní [...]“ (2009 str. 73). V případě *zvukové sémiotiky* funkce *formální zvukové struktury* předchází funkci *sémantické zvukové struktury*, což je dané na základě procesu zpracování a interpretace *zvukového signálu posluchačem-divákem*, které konvenují s pořadím užití jednotlivých *kódů*. Sluchová psychofyziologie nejdříve podrobí *zvukový signál formální analýze* ve spojení s užitím *obecného auditivního povědomí*, na jejichž základě zvuk *formálně* interpretuje. Až na základě zjištění *obecné podstaty* daného *zvukového elementu* je možné ho interpretovat pomocí *sémantického zvukového kódu*. Tento princip je analogický k psychofyziologickým sluchovým procesům, kdy následuje komplexnější analýza barvy tónu až po analýze jeho výšky (Srový, 2003 str. 86).

Konotaci dle Eca „[...] konstituuje **konotativní kód**, který ji zakládá [...]“ (2009 str. 73) Ten je, jak vyplývá z předchozí části oddílu, spojením *formálního zvukového kódu* a *sémantického zvukového kódu*. Ve skutečnosti je tak *sémantický zvukový kód* **subkódem**. „Konotativní kód, pokud se opírá o elementárnější kód, může být nazýván *subkódem*.“ (Eco, 2009 str. 73)

Eco si úvahou nad procesy *denotace* a *konotace* uvědomuje, že je potřeba přistupovat s velkou opatrností ke konvencionalitě procesu *konotace*. Z těchto skutečností vyplývají pro zvukovou tvorbu dva podstatné závěry o obou procesech, *formální denotaci* i *sémantické konotaci*:

1. Je nanejvýš důležité, aby *zvukové elementy*, které si zakládají na principu *formální denotace*, byly vyjádřeny skrze jasné, konvencionalizované *formální rysy*, které pojímají *obecnou podstatu* těchto *zvukových elementů*, jak o ní hovoří Schaeffer, tím pádem byla jejich interpretace *posluchači-diváky* objektivně jednotná (objektivně ve smyslu intersubjektivit).

2. Je potřeba vzít v úvahu, že *sémém* vyjadřovaný skrze *sémantickou konotaci* nebude pochopen všemi *posluchači-diváky* stejně. Proto je nutné s užitím *sémantické konotace* ve *zvukové tvorbě* zacházet velice opatrně.

Pokud bychom tedy chtěli sémioticky analyzovat užití zvuku hromu v naší fiktivní filmové situaci, musíme vzít v úvahu, že z hlediska nekonvencionalizované podstaty procesu sémantické konotace není sémém tohoto znaku („blížící se nebezpečí“) jednoznačný, tento znak tak může být z hlediska sémantické zvukové informace vyložen mnoha odlišnými způsoby.

3.3.3. Signifikace a komunikace zvukové informace

Eco zmiňuje, že *signifikace* je proces, který „[...] je nezávislý na jakémkoliv možném komunikativním aktu, který umožňuje.“ (Eco, 2009 str. 17) V tomto kontextu je *signifikace* základním procesem, ke kterému z hlediska sémiotiky dochází. Jak bylo zmíněno v oddíle 3.1.1, Eco popisuje rozdíl mezi *teorií kódů*, která zkoumá *sémiotiku* z hlediska *signifikace*, a *teorií znakové produkce*, která se zabývá funkcí *znaku* v procesu *komunikace*, jako rozdíl „[...] mezi pravidly a procesy [...]“ (2009 str. 12)

Rozdíl mezi konvencí a možností, nebo „pravidly a procesy“, se projevuje v procesu **komunikace**. „Naproti tomu komunikační proces existuje tehdy, když možnosti nabízené signifikačním systémem jsou využívány tak, aby fyzicky produkovaly vyjádření mnoha praktických cílů.“ (Eco, 2009 str. 12) Komunikační podstata nevylučuje její signifikační základ, neboť, jak zmiňuje Eco, „každý akt komunikace k lidské bytosti nebo mezi lidskými bytostmi (s výjimkou procesů stimulace) [...] předpokládá systém signifikace jako svou nutnou podmínku.“ (2009 str. 17)

Eco dále tvrdí, že „[...] signifikační systém (a tedy [i] *kód*) existuje tehdy, když existuje společensky konvencionalizovaná možnost generování znakových funkcí [...]. (2009 str. 12) Konvencionalizovaná interpretace je na základě *objektivity zrozené z intersubjektivity* možná v procesu *formální denotace*, nikoliv však v procesu *konotace*, která „[...] odpovídá, nikoliv však nezbytně, kulturně uznávané vlastnosti možného referentu.“ (Eco, 2009 str. 109) V tomto kontextu lze vystavit hypotézu, že:

1. proces *formální denotace* je na základě své konvencionální podstaty, dosažené skrze *objektivitu zrozenou ze subjektivity*, procesem *signifikace*,

zatímco

2. proces *sémantické konotace* se snaží využívat možnosti *signifikace* k vyjádření, tj. procesům *komunikace*.

3.4. Teorie znakové produkce zvukové sémiotiky

V předchozích oddílech jsem popsal fungování zvuku jako *znaku* z hlediska struktury *systémů a kódů*, jejich vzájemných provázání a procesů, ke kterým mezi nimi dochází, tj. prizmatem *zvukové sémantiky*. Pomocí těchto znalostí se v následující části práce pokusím popsat, jak těchto fenoménů zvuková tvorba skrze osobu *zvukového designéra* využívá, aby vytvořila funkční umělecký útvar, který má určitý účín na *posluchače-diváka*, tj. ve smyslu *zvukové pragmatiky*.

Bláha v kontextu procesu utváření **zvukové dramaturgie**, hovoří takto: „Chápeme-li filmové či televizní dílo jako uměleckou výpověď, kde každý použitý prostředek má svoji předem uváženou úlohu, je zřejmé, že i řeč zvuků musí být promyšlená, organizovaná.“ (2014 str. 6) V obdobném duchu intencionálního, volebního procesu o aktu *komunikace* z hlediska výrazových prostředků pojednává i *všeobecná sémiotika*: „Ve všech případech tento akt promluvy předpokládá *úsilí*. V první řadě *úsilí vytvořit signál*; pak *úsilí vybrat* ze souboru signálů, které mám k dispozici, signálů, které musí být artikulovány, aby byl utvořen výraz, stejně jako *úsilí izolovat výrazovou jednotku* pro utvoření výrazového řetězce, zprávy, textu.“ (Eco, 2009 str. 191)

Jak bylo uvedeno, Eco pojímá *teorii znakové produkce* jako rovinu sémiotiky zkoumající proces *komunikace*. Důležitou skutečností je, že audiovizuální tvorba je z hlediska *všeobecné sémiotiky* neobvyklým sémiotickým polem zkoumání z toho pohledu, že v každém jejím prvku je více či méně skrývaná intence člověka, autora, která je *posluchačem-divákem* mnohdy záměrně přehlížena na základě tzv. **smlouvy autora a diváka**²⁸. Tato nepsaná dohoda, která je podmínkou k percepci audiovizuální tvorby, činí z audiovizuálního díla systém *komunikace*, ve

²⁸ Tento pojem pramení z literární vědy, viz. např. <https://bookviewcafe.com/blog/2015/08/01/the-writerreader-contract/>

kterém i určité akty *komunikace* jsou *posluchačem-divákem* záměrně interpretovány jako akty *signifikace*. Proto budu i *formální denotaci* zkoumat jako proces *teorie znakové produkce*.

3.4.1. Peirce a Eco v kategorizaci zvuku

V oddíle 2.3 jsem zmínil postavu Alexe M. Newtona, který do *zvukové sémiotiky* přináší pojem *akustikony*, „konvencionalizované obrazce hudby či zvuku,²⁹ které se pohybují v multidimenzionálním prostoru rovin *indexikality*, *ikonismu* a *symboliky*. V tomto oddílu se pokusím vyjádřit, jak fungují v daných dimenzích *zvukové elementy* z hlediska druhů zvuku, jak je kategorizuje Bláha.

Ecova *sémiotika* se vůči Peircově typologii znaků kriticky vymezuje a navrhuje typologii odlišnou (Eco, 2009 stránky 222-223). To však Eco činí za účelem co největšího zobecnění *sémiotiky* jako vědy; zobecnění, které není pro tak konkrétní odvětví, jakým je *zvuková sémiotika*, v prizmatu této práce podstatné, jelikož se tímto krokem Eco snaží sémioticky subsumovat řadu oborů, které mají s audiovizuální tvorbou pramálo společného.

Ecovy myšlenky jde ale zachytit v principech *indexikality* a *symboliky* z hlediska procesů *denotace* a *konotace*. V principu *indexikality* je naprosto stěžejní proces *formální denotace* – ten umožňuje na základě znalosti *obecné podstaty* jednotlivých *zvukových elementů* určit jejich příčinu, která je definicí tohoto principu. Na druhé straně princip užití *symboliky*, arbitrární znakové vazby, se zakládá na procesu *sémantické konotace*, jakožto možných způsobů interpretace.

V tomto důsledku je *indexikální* princip mnohem více sémiozicky stabilní než princip *symbolický*. Na druhou stranu vyžaduje precizní reprezentaci *zvukového elementu* z hlediska vystihnutí jeho *obecné podstaty*.

3.4.2. Tripartita Peircova v kategorizaci zvuku

Jak uvádí Newton na fenoménu *akustikonů*, neexistuje žádný *zvukový znak*, který by obsahoval pouze *zvukové* nebo pouze *hudební kvality*, tj. pouze *indexikální* nebo pouze *symbolické*. Na příkladech ve vztahu k druhové

²⁹ V originále [...] *conventionalized figures of music or sound* [...] (Newton, 2015 str. v) (vlastní překlad)

kategorizaci podle Bláhy se ale dá demonstrovat, jak těchto principů jednotlivé *zvukové elementy* mohou využívat v různých svých podobách.

O **ruchu** hovoří Bláha dvěma zásadními způsoby. *Ruch* „vnímáme jako příznačný projev jejich činnosti, pohybu,“ kdy „dominuje předmětný vztah k jeho zdroji.“ (Bláha, 2014 str. 11) V tomto ohledu vnímá Bláha *ruch* na bázi *kauzálního poslechu*, tj. jeho *indexikální* roviny. Popisuje tak princip **reálných ruchů**, které „odkazují k určitému reálnému zdroji zvuku.“ (2014 str. 17) Čím větší míry *symbolismu* dané *ruchy* dosahují, tím více je můžeme chápat jako **stylizované/nereálné ruchy**, „které se neopírají o zvukovou realitu světa.“ (Bláha, 2014 str. 17)

Z hlediska *kauzálního poslechu* a *indexikální* dimenze pojmá Bláha i funkci **zvukové atmosféry**: „Jde především o úlohu dotvářet prostor scény a charakterizovat prostředí, případně dobu.“ (Bláha, 2014 str. 32) Prostředkem *indexikálního* principu ve smyslu *zvukové atmosféry* může být i užití **filmového ticha** jako **ticha reálného**, které „vyplývá z reality daného prostředí,“ (2014 str. 35) *Zvuková atmosféra* může ale využívat i *symbolického* principu, pokud uplatňuje určitou „subjektivizaci zvuku.“ (Bláha, 2014 str. 33.) V tomto ohledu lze chápat **stylizovanou zvukovou atmosféru**, nebo, jak uvádí Bláha, „pocitovou atmosféru.“ (Bláha, 2014 str. 33) I v tomto principu *zvukové atmosféry* jde sledovat *filmové ticho*, a to ve formě „**záměrného rozporu**“ (Bláha, 2014 str. 35)

Zajímavým momentem z hlediska *zvukové sémiotiky* je užívání **lidského hlasu**. Chion se o kinematografii zmiňuje jako o „verbocentrickém“³⁰ médiu. „Když uslyšíte v jakémkoliv zvukovém prostředí hlasy, zaujmou a zaměří na sebe pozornost dříve než jakýkoliv jiný zvuk.“³¹ V tomto smyslu působí *lidský hlas* v *indexikálním principu* ve formě **dialogu** (a **monologu**), který „bývá těsně spjatý s akcí, určitým prostředím, situací a dějem.“ (Bláha, 2014 str. 12) Chion zmiňuje *lidský hlas* i v kontextu *přidané hodnoty* na příkladu, kdy *lidský hlas* vede ze své dějově dominantní pozice pozornost diváka³². V tomto principu arbitrárnosti, výběru narativního směřování, by šlo lidský hlas chápat v jeho *symbolické* dimenzi. Kategorie **neosobního komentáře** je zvláštní svým *indexikálním* vztahem, kdy

³⁰ V originále *verbocentric* (Chion, 1994 str. 6) (vlastní překlad)

³¹ V originále *When in any given sound environment you hear voices, those voices capture and focus your attention before any other sound [...]* (Chion, 1994 str. 6) (vlastní překlad)

³² (Chion, 1994 stránky 6-7)

jeho původce zpravidla nikdy nevidíme v obraze. Stejně tak **sbory** jsou kategorií pohybující se na podivné hraně *symbolické* hodnoty, kdy v určitých situacích je význam řeči naprosto upozaděn („rebarbora“ (Bláha, 2014 str. 14)).

3.4.3. Zvukový ikonismus

Je otázkou, do jaké míry v případě *typologie zvukových znaků* hovoříme o *indexu* a do jaké míry o *symbolu*. V kontextu zmíněné *smlouvy diváka s autorem* je potřeba počítat s tím, že *posluchač-divák* v určitém smyslu záměrně přehlíží to, že dané audiovizuální dílo konstituují tvůrčí řešení, která podléhají arbitrárním zákonitostem daným jeho tvůrci; že vlastně žádný prvek v audiovizuálním díle využívající indexikálního principu ve své podstatě není *indexem*, tak, jak ho vnímáme v sémiotických systémech, ve kterých nefunguje princip diegeze, ale *symbolem*, který je v audiovizuálním médiu *posluchačem-divákem* záměrně chápán jako prvek *indexikální*.

K *ikonismu* Newton uvádí toto: „Čím více zvuk připomíná svůj **poslechový protějšek**, tím více je ikonický.“³³ Zmíněný *poslechový protějšek* by mohl vycházet z nějaké konvencionalizované, kolektivní poslechové zkušenosti, z principu *objektivity zrozené z intersubjektivity*, neboť jak tvrdí Eco: „[...] podobnost [se týká vztahu] mezi obrazem [*výrazem*] a objektem [*obsahem*], který byl napřed kulturalizován.“ (Eco, 2009 str. 252)

Spíše než kategorií, která by rozčleňovala zvuky podle jejich druhové podstaty, je *ikonický* princip ukazatelem **diegetičnosti**. *Indexikální* a *symbolické* kvality *akustikonu* jsou podle Newtona „zprostředkované ikonickými kvalitami *akustikonu*.“³⁴ „Čím více je zvuk *ikonický*, tím více zvuk připomíná svůj *zvukový objekt*, zatímco čím je *ikonický* méně, tím více je vztah k jeho *objektu symbolický*.“³⁵ Je proto potřeba pro pohyb v dimenzích *indexikálního* a *symbolického* zvukového *znaku* užít vhodné míry **stylizace** [tj. nápadnější zvuková transformace (Bláha, 2014 str. 18)], aby spojení, které má působit jako kauzální, vyvolané daným diegetickým prostředím, tedy *indexikální*, nepůsobilo na *posluchače-diváka* jako spojení arbitrární, vyvolané tvůrci, tedy *symbolické*, a

³³ V originále *The more the sound resembles its aural counterpart, the more iconic it is.* (Newton, 2015 str. 41) (vlastní překlad)

³⁴ V originále [...] *both of which are mediated by the acousticon's iconic qualities* [...] (Newton, 2015 stránky 3-4) (vlastní překlad)

³⁵ V originále *The more iconic, the more a sound resembles its sonic object, while the less iconic, the more symbolic its relation to its object.* (Newton, 2015 str. 20) (vlastní překlad)

naopak. Dalo by se tak říci, že rozdílem mezi principy *indexu* a *symbolu* je jejich *diegetická* nebo *nediegetická* povaha, vyjádřená skrze míru *ikonismu*, v opozici k míře *stylizace*.

3.4.4. Hranice indexikality a symboliky

Jak bylo uvedeno, vymezení *indexikality* a *symboliky* není absolutní, jelikož v každém *zvukovém elementu* se principy *indexu* a *symbolu* do nějaké míry prolínají.

Druh zvuku, který můžeme pozorovat z hlediska výrazných změn v dimenzích *indexikality* a *symboliky*, je **filmová hudba**. V baru hraje pianista určitou skladbu, což nám zároveň formálně konvenuje s prostředím baru a dokresluje jeho atmosféru, zároveň obsah písně, kterou hraje, vypovídá určitý sémém. Tento prvek se tak stává zároveň indexem prostředí baru a zároveň symbolem pro určitý soubor obsahů, které chce zvukový designér vyjádřit konkrétní skladbou. Tento princip je velmi často užívaný jako pojící prvek mezi *diegezí* a *nediegezí* ve stříhové funkci. V rovině nediegetické filmové hudby se například objeví tklivá píseň, která funguje jako prvek výrazné symbolické konotace určitého sémému, když tu se její diegetická pozice změní pomocí odlišné stylizace na nediegetickou, zatímco sledujeme hlavního hrdinu, jak tuto píseň poslouchá z rádia, které má puštěné v pokoji, čímž tento prvek získává pro danou situaci zároveň silnou funkci indexikální denotace ve smyslu formálních prvků zvuku rádia (např. úvod Schindlerova seznamu (Schindler's List, 1993, Steven Spielberg)).

Problém sémiotické analýzy hudby v obecném kontextu tohoto uměleckého útvaru popisuje Eco: „Ve skutečnosti hudba představuje na jedné straně problém sémiotického systému bez sémantické úrovně (nebo obsahové roviny); na straně druhé existují nicméně hudební ‚znaky‘ (či syntagmata) s explicitní denotativní hodnotou (‚pastorální‘ nebo ‚napínavá‘ hudba atd.)“ (Eco, 2009 str. 20) Ve stejném smyslu se vyjadřuje i Newton v průběhu své práce, když pojednává o teorii **topiků**, tj. „hudebního obrazce, který signifikuje na základě své konvencionality.“³⁶

³⁶ V originále [...] a musical figure that signifies by virtue of its conventionality. (Newton, 2015 str. 8) (vlastní překlad)

Filmová hudba jakožto součást *zvukově sémiotické struktury* audiovizuálního média je ale z hlediska *zvukové sémiotiky* ještě komplexnější znakový prvek z důvodu jejího zasazení do kontextu audiovizuálního díla. Je tím pádem předmětem sémiotického procesu za použití odlišného *kódu*, než je tomu v případě poslechu hudby jako samostatného uměleckého útvaru.

4. Závěr

V předchozích oddílech jsem pojednal o některých myšlenkách zvukové sémiotiky a tom, jak by se dala chápat v kontextu zvukové dramaturgie prezentované Ivo Bláhou. Tohoto jsem dosáhl pomocí zkoumání současných úvah o zvukové sémiotice v porovnání se strukturou sémiotiky, jak o ní pojednává Umberto Eco.

V druhé části práce jsem Ecovu strukturu uvedl v kontext procesů, ke kterým ve zvukové sémiotice dochází. Vyjádřil jsem tak podstatný rozdíl mezi znakovou funkcí ve smyslu formální denotace, která je konvencionalizovaná na základě principu objektivit zrozené ze subjektivit, a sémantické konotace, která je procesem možných užití signifikace s cílem komunikace, tj. procesem mnohem méně stabilním a náchylným z hlediska odchylek sémiotického výkladu.

Tyto procesy a struktury zvukové sémiotiky jsem v pozdější části práce aplikoval na jednotlivé druhy zvuku. Pomocí tohoto kroku jsem tak popsal, jakých sémiotických procesů jednotlivé druhy zvuku mohou v různých případech využívat na základě typologie znaků Charlese S. Peirce a multidimenzionálního vnímání zvukového prostoru z hlediska této typologie. V téže části práce jsem se věnoval i sémiotickému fungování v kontextu principů diegeze a stylizace s využitím pojmu „akustikon“. Postihnul jsem tak prvky obou okruhů zvukové dramaturgie, výběru a realizace, jak o nich pojednává Bláha.

V práci jsem zmínil dva důležité fenomény, kterých se Eco ve svém sémiotickém uvažování nedotýká. Oba tyto fenomény pramení z podstaty audiovizuální tvorby. První z nich je princip objektivit založené na intersubjektivitě jakožto princip fungování jednotlivých kódů zvukové sémiotiky. Druhým je smlouva diváka a autora, která ovlivňuje zvukovou tvorbu z hlediska indexikálního chápání zvukových elementů.

Zvukovou sémiotiku jsem rozčlenil do tří rovin, sémantické, syntaktické a pragmatické. Ve svém omezeném rozsahu se tato práce dotýká především myšlenek sémiotické sémantiky. Proto navrhuji k dalšímu zkoumání roviny zvukové pragmatiky a zvukové syntaktiky. Skrze tyto roviny zvukové sémiotiky bude pravděpodobně možné se potýkat s některými jevy, které skrze samotnou zvukovou sémantiku nebylo možné osvětlit, například princip neomezené semiózy,

sémiotické fungování zvuku v kontextu časové osy audiovizuální narace a celkový pohyb zvukových elementů v multidimenzionalitě ikon-index-symbol.

V kontext Bláhovy zvukové dramaturgie jsem uvedl zvukovou sémiotiku jakožto racionální, vědní systém, skrze který je možné zvukovou tvorbu pojímat jako uspořádaný výběr výrazových prostředků. Tento výběr má ale své limity, které se týkají nejednoznačnosti sémiotického výkladu těch zvukových elementů, které využívají principu sémantické konotace. V tomto kontextu jsem naopak vyznačil důležitost výběru a zpracování těch zvukových elementů, které využívají princip formální denotace. Věřím, že toto chápání zvukové tvorby napomůže v uvažování o zvukové dramaturgii jakožto procesu, který si zakládá nejen na emocionálních, ale také racionálních volbách.

5. Citovaná literatura

- Capeller, Ivan. 2018.** Sounds, Signs and Hearing: Towards a Semiotics of the Audible Field. [autor knihy] Athens Institute for Education and Research. *Athens Journal of Philology - Volume 5, Issue 1*. Athény : Athens Institute for Education and Research, 2018.
- Chion, Michel. 1994.** *Audio-Vision*. místo neznámé : Columbia University Press, 1994.
- Bláha, Ivo. 2014.** *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014.
- Digital Cinema Initiatives, LLC. 2018.** Digital Cinema System Specification. *Digital Cinema Initiatives*. [Online] 27. 06 2018. [Citace: 10. 08 2019.]
https://www.dcinovies.com/specification/DCI_DCSS_Ver1-3_2018-0627.pdf.
- Eco, Umberto. 2009.** *Teorie sémiotiky*. Praha : Argo, 2009.
- Gvoždíak, Vít. 2014.** *Základy sémiotiky 1*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4294-5.
- Kane, Brian. 2014.** Pierre Schaeffer, the Sound Object, and the Acousmatic Reduction. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York : Oxford University Press, 2014.
- Newton, Alex Michael. 2015.** Semiotics of Music, Semiotics of Sound, and Film: Toward a Theory of Acousticons. *University of Texas Libraries*. [Online] 8 2015.
<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/31592>.
- Plaźewski, Jerzy. 1967.** *Filmová řeč*. Praha : ORBIS, 1967.
- Proy, Gabriele. 2002.** Sound and sign. [autor knihy] Cambridge University Press. *Organised Sound*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Syrový, Václav. 2003.** *Hudební akustika*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2003.
- Wollman, Frank.** SBORNÍK PRACÍ FILOSOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERSITY. *Digitální knihovna Filozofické fakulty Masarykovy univerzity*. [Online] Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/108560/D_ScientiaeLitterarum_04-1957-1_2.pdf?sequence=1.