

**Akademie múzických umění v Praze**

**Filmová a televizní fakulta**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra zvukové tvorby

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Záměrná nesrozumitelnost mluveného slova jako výrazový  
prostředek v hraném filmu**

**BcA. Anna Jesenská**

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jakub Kudláč, PhD.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague**  
**Film and TV School**

Film, Television, Photography, and New Media  
Sound Department

**MASTER'S THESIS**

**Deliberate Unintelligibility of the Spoken Word As an  
Expressive Element in a Feature Film**

**BcA. Anna Jesenská**

Thesis supervisor: prof. Mgr. Jakub Kudláč, PhD.

Awarded academic title: MgA.

Prague, August 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

„Záměrná nesrozumitelnost mluveného slova jako výrazový prostředek v hraném filmu“

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 28.8.2023

Anna Jesenská

## **Poděkování**

Mé rodině a nejbližším za nesmírnou podporu, nejen při psaní diplomové práce, ale i během studia.

Adamovi Kratochvílovi a Tomáši Oramusovi za nejednu záchranu.

Mému vedoucímu diplomové práce, Jakobovi Kudláčovi, za důvěru, empatii a trpělivost.

Tomášovi Mašínovi a Ivo Broumovi za poskytnutí cenných informací.

Eduardu Soukupovi za korekturu textu.

Krystal a ostatním bytostem, které nepochybovaly o tom, že to zvládnou.

# Obsah

Úvod.....	1
1. Současný stav poznání a řešení problematiky.....	2
2. Hlavní oborové rámce a přístupy k řešení problematiky nesrozumitelnosti mluveného slova jako výrazového prostředku.....	3
3. Lidský hlas jako médium řeči.....	6
4. Záměrná nesrozumitelnost mluveného slova jako výrazový prostředek ve filmu.....	8
4.1 Uplatnění daného výrazového prostředku v kontextu historického vývoje filmu.....	10
4.1.1 Proti proudu významu řeči.....	18
4.2 Nesrozumitelnost mluveného slova z pohledu diváka.....	21
4.3 Revize Chionovy kategorizace relativizace řeči pro záměrnou nesrozumitelnost mluveného slova.....	25
4.4 Nesrozumitelnost mluveného slova z pozice zvukaře.....	34
4.4.1 Němá tajemství (2023).....	36
Závěr .....	38
Seznam použitých zdrojů	
Odborná literatura.....	39

## **Abstrakt**

Diplomová práce analyzuje neobvyklý výrazový prostředek filmové a zároveň zvukové dramaturgie - záměrnou nesrozumitelnost mluveného slova. V rámci tématu poukazuje na ty momenty ve filmové naraci, ve kterých se postavy vyjadřují jiným způsobem, než pomocí významu slov. Výpověď mluveného slova je v těchto momentech částečně nebo úplně nesrozumitelná, až naprosto neslyšná, tichá, bez zvuku. Nesrozumitelnost řeči je v rámci práce zařazena do širšího kontextu jazyka a hlasu, výrazových prostředků jiných druhů umění a samotného filmového díla. Zvláštní pozornost je v práci věnována způsobům relativizace mluvy, které jsou přezkoumávány z několika úhlů pohledu. Podstatná je také kapitola zaměřena na historický kontext srozumitelnosti a záměrné nesrozumitelnosti mluveného slova, ve které jde především o zmapování důležitých milníků souvisejících s tímto pojmem v rámci dvacátého století. V závěru zprostředkovává i současné pojmání prostředku z pohledu zvukařského a režijního. Výsledky výzkumu přispívají k řešení nesouladu mezi častým užíváním zkoumaného výrazového prostředku a jeho absentující teoretickou reflexí. Přínos práce tkví v odhalení potenciálu tohoto specifického výrazového prostředku.

## **Abstract**

The thesis analyses an unusual means of expression in film and sound dramaturgy - the deliberate incomprehensibility of the spoken word. Within the framework of the topic, it highlights those moments in film narration in which characters express themselves in a different way than through the meaning of words. In these moments, the spoken word is partially or completely unintelligible, even completely unheard, silent, without sound. The unintelligibility of speech is placed within the broader context of language and voice, the means of expression of other art forms, and the film work itself. Particular attention is paid in the thesis to the ways in which speech is relativized, which are examined from several perspectives. The chapter focusing on the historical context of intelligibility and deliberate unintelligibility of the spoken word is also substantial, and is primarily concerned with mapping important milestones related to this concept within the twentieth century. It concludes by mediating contemporary conceptions of the medium from a sound engineering and directing perspective. The results of the research contribute to resolving the discrepancy between the frequent use of the investigated expressive device and its absent theoretical reflection. The contribution of the thesis lies in the discovery of the potential of this specific expressive element.

# Úvod

Tato diplomová práce se zabývá užitím mluveného slova v záměrně nesrozumitelné podobě jako nástroje při tvorbě hraného filmu. Přesněji o něm pojednává jako o prostředku filmového zvuku, který je ovšem nedělitelný od prostředku dramaturgického. Jinak řečeno, volba výrazového prostředku nesrozumitelnosti je výsledkem tvůrčího rozhodování scénáristy, režiséra, dramaturga, zvukaře, a jejich vzájemné spolupráce. Omezení tématu na hraný film je zvoleno z důvodu soustředění pozornosti na daný nástroj jako aktivní, cílený počin.<sup>1</sup> Pro jeho funkčnost je pro tvůrce nezbytné, aby byl zcela zasvěcen do konkrétního projevu nesrozumitelnosti, předvídal jej a vědomě s ním pracoval tak, aby dosáhl požadovaného efektu.

Cílem práce je vymezit podoby a užívání daného filmového prostředku na základě charakteristiky, analýzy a kategorizace. Finálním záměrem je ovšem obhájit potenciál řečové nesrozumitelnosti jako přínosného nástroje filmové dramaturgie a zvukové tvorby. Dílčí výzkumné otázky se týkají: vymezení širšího kontextu zkoumání prostředku, charakteristiky prostředku v rámci kategorie lidského hlasu, definování zkoumaného prostředku nesrozumitelnosti jako filmového nástroje a jeho uplatnění v rámci vývoje filmu. Podstatným úkolem je kategorizace prostředku, a její využití v práci filmového zvukaře. Aplikované výzkumné metody jsou voleny tak, aby odpovídaly metodologické povaze práce.

Jde především o ověřování, analýzu, komparaci a kritickou interpretaci teoretických zdrojů. Výsledné poznatky jsou doplňovány a konfrontovány konzultacemi s odborníky, teoretiky i filmaři. K neopomenutelným a přínosným postupům patří i analýza a formulování poznatků vlastní praxe autorky. Naší výchozí výzkumnou tezí pro tuto práci je následující charakteristika základního principu užití úmyslného znejasnění ve filmové tvorbě: Relativizace je akt záměrného utváření filmového díla nebo jeho částí tak, aby byly pro diváka nejednoznačné, umožňovaly více výkladů. Výsledkem tohoto procesu je nesrozumitelnost - stav ve vědomí diváků. Zabývat se relativizací znamená řešit postupy tvorby díla z pohledu autora, který je původcem prostředku nesrozumitelnosti. Zabývat se nesrozumitelností znamená věnovat pozornost výslednému dílu z pohledu vnímání diváka.

---

<sup>1</sup> Tím nepopíráme, že tohoto prostředku nelze využít i u dokumentárního či animovaného filmu.

# 1. Současný stav poznání a řešení problematiky

Téma záměrné nesrozumitelnosti mluveného slova jako výrazového filmového prostředku je fakticky úzce vymezenou oblastí. Jde o značně specializovanou problematiku v rámci filmového zvuku. V praktickém užití se nicméně jedná o velice frekventovaný prvek filmového zvuku či obecněji narace. Zároveň existuje nečekané množství podob nesrozumitelného mluveného slova v nejrůznějších filmech. O to zarážející je skutečnost, že teoretické a metodologické zpracování daného pojmu a prostředku je minimální. Uvedený rozpor se stal jedním z nejdůležitějších podnětů pro vznik této práce.

K širokému předmětnému a metodickému základu pro rozbor vybraného prostředku můžeme zajisté počítat veškeré obecnější poznání historie filmu, dramaturgie, režisérského přístupu, ale také sémiologie a lingvistiky, psychologie či komunikační vědy. Nicméně pokud se omezíme na zvukově dramaturgickou problematiku, najdeme pouze několik studií, které se zabývají danou oblastí. Jde především o *Audio-vizi*, která je dílem předního teoretika filmového zvuku Michela Chiona, respektive o jeho podkapitolu *Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu*. V ní autor přímo pojednává pojem relativizace mluvy, a zasazuje ji do několika kategorií.<sup>2</sup> Určité doplnění Chionových myšlenek představuje stať Justina Hortona *The Unheard Voice in the Sound Film*<sup>3</sup>, ve které autor hodnotí Chionovy kategorie jako nedostatečné, a proto je doplňuje či nahrazuje vlastními. V domácím prostředí výzkum, či text věnující se vymezenému tématu chybí. Výjimkou je pokus Petr Mareše uchopit nesrozumitelnost v intencích jeho předchůdců jako dramaturgický prostředek.<sup>4</sup> Vymezuje ji sice velmi omezeně jako neslyšitelný hlas, ale inspirativní je jeho hledání motivací a funkcí k potlačení hlasu ve filmu.<sup>5</sup> Je proto přirozené, že renomované a do jisté míry průkopnické Chionovy publikace se staly ústředním východiskem pro samostatnou kapitolu této práce a je na ně odkazováno i v dalších jejích částech.

---

<sup>2</sup> Aktuálně přeložil Chionovo dílo z francouzského originálu R. Lapčík, CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáční řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

<sup>3</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 14. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 30.6.2023)

<sup>4</sup> MAREŠ, Petr. OBRAZ - SLOVO - ZVUK, Když neslyšíme ani slovo... Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava, 2020, s. 33-42.

<sup>5</sup> Článek profesora Mareše přímo vychází z již zmíněné stati J. Hortona, nepochopitelně však ignoruje texty M. Chiona.



## 2. Hlavní oborové rámce a přístupy k řešení problematiky nesrozumitelnosti mluveného slova jako výrazového prostředku

Problematika nesrozumitelnosti mluveného slova/řeči<sup>6</sup> užitá záměrně v hraném filmu je omezená, konkretizovaná a tudíž jednoduše řešitelná jen zdánlivě. Teoretická podstata tohoto speciálního prostředku, představuje ve skutečnosti značně širokou oblast a její řešení komplexní úkol. Lze se jí zabývat jednak z hlediska chování a jednání člověka včetně jeho tvorby, dále pak z hlediska prostředí, ve kterém působí. Tomu odpovídá škála řešitelských diskurzů, potažmo disciplín. Pro obecné zkoumání daného prostředku i jeho kontextu jsou logickým východiskem slučující interdisciplinární obory.<sup>7</sup> Z nich zde vyzdvihujeme ty, jež jsou pro řešení práce nejvýznamnější. Zároveň platí, že předměty daných oborů, respektive některá jejich poznání, se překrývají.

Přínosem oboru filmové vědy (teorie filmu) pro téma záměrné nesrozumitelnosti jsme se již zabývali v předchozí podkapitole (viz 2.). Na tomto místě je však třeba konstatovat, že celkově se tento obor právě teorií a metodologií zvukové složky zabývá jen skromně. Navíc filmová věda obvykle film zkoumá převážně z hlediska vnímání, nikoli z pozice tvůrce.

Dalším možným systémovým rámcem, jak zkoumat nesrozumitelnost řeči, je sémiotika. Není to jen kvůli jejímu primárnímu přístupu – definování skutečnosti pomocí kategorie charakteristických zástupců – znaků.<sup>8</sup> Sémiotika se svým řešením vztahů jazyka a řeči, komunikace a médií stává užitečným obecným východiskem pro vymezování kategorií lidského vyjadřování i strukturování vztahů mezi nimi. Rozlišením formy a významem znaku, který je určujícím oborovým pojmem, se zabývá sémantika. Pro rozbor nesrozumitelnosti je užitečný Saussurův model znaku rozlišující označující a označované, které tvoří nedílnou jednotu.<sup>9</sup> Peirce doplňuje teorii o podstatnou složku interpretantu – interpretace myšlenky ve vědomí diváka.<sup>10</sup> Pro řešení tématu práce je zásadní odlišení pojmu jazyka, jako systematického souhrnu konvencí i kompetencí potřebných k dorozumění a řeči. Řeč je pak lidským převážně zvukovým nebo psaným projevem, sloužícím v první řadě k dorozumívání.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Ve filmové oblasti myslíme mluvenou řeč a mluveným slovem tentýž zvukový prostředek. V rámci diplomové práce užíváme termíny ve stejné pozici.

<sup>7</sup> Např. kognitivní věda, integrální antropologie aj. Nelze opomenout sociologii, která pomáhá zkoumat společenský kontext působící na tvůrce i diváky, jejich vnímání, přisuzování významu apod.

<sup>8</sup> HORYNA, Břetislav. *Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc. Olomouc, 2002, s. 361.

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 90-91.

<sup>10</sup> Peirce's Theory of Signs [online]. <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics>. (cit. 1.7.2023)

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Československý spisovatel, Praha, 1967, s. 65-72.

U přirozených neformálních jazyků je informační význam k výrazu znaku přiřazen - asociován subjektivně s emocionálním zabarvením, v mozku příjemce, což je označeno jako konotace.<sup>12</sup> Jde o důležitý proces v rámci komunikace a pro objasňování záměrné nesrozumitelnosti je případný více než klasické přiřazení „slovníkového“ významu (denotace).<sup>13</sup> V rámci konotace lze totiž vysvětlit vliv kontextu mluveného jazykového projevu i vztah uživatelů jazyka k okolní realitě. Nesrozumitelnost promluvy tak může vzniknout nebo být posunuta ve vnímání v důsledku individuálního vnímání diváka (jeho vnitřního kognitivního modelu). Podnětné může být, že konotaci je možné měřit pomocí tzv. sémantického diferenciálu (intenzita psychologických a sociologických postojů konkrétního člověka k dané situaci).<sup>14</sup>

Přímo procesy sdělování jsou předmětem komunikace, což je označení spíše pro specifickou oblast lidského jednání, jejíž problematikou se zabývají různé obory, společenskovědní, humanitní aj.<sup>15</sup> Mluvená řeč, jako prvotní forma verbální komunikace (vedle neverbální a vizuální), je základním systémem sociální komunikace. Komunikační proces je přenosem informací mezi vysílajícím zdrojem a příjemcem pomocí komunikačního kanálu (médií). Aktéři informace kódují a dekódují. Taková akce a reakce mezi subjekty nezávisí jen na obsahu sdělení, ale i na jejich vnímání, znalostech, zkušenostech, okolnostech a jejich subjektivním výkladu sdělení.<sup>16</sup> Každá interpersonální komunikace je ovlivněna fyzickými, fyziologickými, psychologickými či sémantickými okolnostmi (tzv. šumem) působícími jak na subjekty, tak na proces přenosu. Šum je nedílnou součástí sdělení. Na proces sdělování působí (nejen jako šum) také vnější podmínky – fyzický, kulturní, socio-psychologický i časový kontext.<sup>17</sup> Pokud film obsahuje scénu s jakýmkoliv druhem mluveného slova (dialog, monolog, komentář, ...), pak při její tvorbě tvůrci ovlivňují a zároveň simulují všechno (mluvu aktérů, kontext, šum, ...). Při reprodukci této scény jde již o proces jednosměrný a tvůrci mohou ovlivnit jen minimálně kontext a šum přenosu a prostředí.

Neopominutelné hledisko a nástroj analýzy i utváření filmového díla poskytuje psychologie. Tato komplexní a propracovaná věda, zabývající se lidskou psychikou (chování, myšlení a související tělesné projevy), se v oblasti filmu uplatňuje především v otázkách vnímání, působení podnětů na diváka, zvláště v oblasti emocí.<sup>18</sup> V našem případě

---

<sup>12</sup> "Sémantika" - Wikipedie [online]. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Sémantika](https://cs.wikipedia.org/wiki/S%C4%99mantika) (cit. 1.7.2023)

<sup>13</sup> Viz CHANDLER, Daniel. Semiotics for Beginners [online]. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem08a.html> (cit. 1.7.2023)

<sup>14</sup> "Sémantický diferenciál" - Wikipedie [online]. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Sémantický diferenciál](https://cs.wikipedia.org/wiki/S%C4%99mantick%C3%BD_diferenci%C3%A1l) (cit. 1.7.2023)

<sup>15</sup> SCHNEIDEROVÁ, Soňa. *Teorie komunikace. Distanční studijní text*. [online]. [https://is.slu.cz/el/fpf/leto2021/UBKCJLBK12/sablona-distanci-studijni-text\\_FPF01\\_Teorie\\_komunikace\\_47.pdf](https://is.slu.cz/el/fpf/leto2021/UBKCJLBK12/sablona-distanci-studijni-text_FPF01_Teorie_komunikace_47.pdf) 01\_Teorie\_komunikace\_106.pdf&r=84.86195603442063 (cit. 2.7.2023)

<sup>16</sup> DE VITO, Joseph, A. *Základy mezilidské komunikace*. (6. vydání), nakladatelství Grada, Praha 2008, s. 33.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>18</sup> "Psychologie a etika ve filmu" - Masarykova univerzita [online]. <https://is.muni.cz/elportal/estud/pdf/js08/avk/ucebnice/lekce5.htm> (cit. 2.7.2023)

Ize psychologické zkoumání použít nejen na řešení srozumitelnosti v mysli diváka, ale i možnosti záměrného vyvolání nesrozumitelnosti.

V procesu vnímání filmového díla jde o nakládání s vjemy. Vjemy přijímáme, třídíme, interpretujeme, ukládáme do paměti a vyvoláváme je z ní (vzpomínáme).<sup>19</sup> Nesrozumitelnost neznamená nezpracování vjemu (divák je vždy veden k dekódování informací, které mu jsou předloženy), ale jeho rozpor s již existujícím obrazem ve vědomí (pokud už existuje). Nesrozumitelnost může tedy vznikat při každém kroku zpracování vjemu a při tvorbě se můžeme pokusit tyto kroky ovlivnit. Zároveň může nesrozumitelnost vyvolat pocit nedůvěry k předkládanému filmovému světu, což je nežádoucí. Divák má uvěřit filmové fikci, měl by podlehnout emocím a potlačit racionální či okolní rušící vjemy. Jde tedy o to, aby emoční působení i zpracování vjemů bylo silnější než pocit nedůvěry z nesrozumitelnosti.<sup>20</sup>

Mnohem užším a specializovanějším, i když interdisciplinárním vědním oborem, který může sloužit k řešení zvukové stránky filmu, je fonetika. Ta zkoumá zvukové projevy, zejména zvukovou stránku lidské řeči, ale také fyziologický způsob artikulace, akustickou stránku mluvy a její vnímání. Paralelním oborem je fonologie, která se zabývá funkcí hlásek v řeči (schopností rozlišovat význam).<sup>21</sup> Mluvený projev je místně, generačně, sociálně rozrůzněný daleko více než projev psaný. Volba výrazových prostředků mluveného projevu je dána normou, často jen lokální.<sup>22</sup> Nesrozumitelnost může vznikat narušením této normy.

Ke zkoumání daných otázek přispívá neopominutelně filosofie. Spíše než v tradičně univerzálních úvahách o podstatě, poznatelnosti a smyslu, nacházíme její přínos k tématu v jejích rozpracovaných aplikačních podoborech. Ty se často prolínají s teorií i metodologií jednotlivých vědeckých, odborných i uměleckých disciplín včetně filmu.<sup>23</sup>

Tato diplomové práce není členěna dle výše vybraných oborových oblastí ani neupřednostňuje některou z nich. Neaplikuje je jako metodický model, tím méně v metodické podrobnosti a specializaci. Jejich hlediska a poznatky jsou však nápomocné v rámci výkladu analyzovaného výrazového prostředku.

---

<sup>19</sup> DE VITO, Joseph, A. *Základy mezilidské komunikace*. (6. vydání), nakladatelství Grada, Praha, 2008, s. 82-87.

<sup>20</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Akademie múzických umění. Praha, 2008, s. 120-121.

<sup>21</sup> Fonetika a fonologie se zvláště uplatní při práci režiséra s hercem.

<sup>22</sup> KRČMOVÁ, Marie. *Fonetika a fonologie* [online]. <https://is.muni.cz/elportal/estud/ff/js08/fonetika/ucebnice/index.html> (cit. 4.7.2023)

<sup>23</sup> FAJKUS, Břetislav. *Filosofie a metodologie vědy*. Academia, Praha, 2005, s. 43-57. Dokladem pro filmovou sféru je rozvíjení „filmozofie“. Viz [online] <https://www.dokrevue.cz/clanky/kinematograficka-filozofie> (cit. 4.7.2023)

### 3. Lidský hlas jako médium řeči

Zásadní definici toho, co zahrnuje termín lidský hlas, nacházíme u předního teoretika filmového zvuku Michela Chiona. V publikaci *The Voice in Cinema*<sup>24</sup> začíná první kapitolu takto: „*Hlas je ve vzduchu. Ne jako mluva, ne jako zpěv, ale jako hlas - ať už je to řeč, výkřik, popěvek nebo šepot.*”<sup>25</sup> Ve filmovém díle jsou veškeré artikulované zvuky zprostředkovávány lidským hlasem (výjimečně synteticky napodobeným). Vzhledem k tomu, že lidský hlas předchází slovu, řeči i jazyku, započínáme jím výklad řeči jako nástroje.

V tuzemské kinematografii (praxi i teorii) je jako zvukový prostředek, potažmo jako jedna z hlavních zvukových kategorií audiovizuálního díla, zažitý termín *mluvené slovo* / *řeč*. To svým významem však souvisí pouze s mluvou jako takovou. Je zapotřebí nesměšovat pojmy hlas, mluvené slovo a jazyk. Jejich vztah lze vyjádřit takto: „*Jazyk je médiem myšlení, řeč je formou jazyka a hlas je prostředníkem, médiem řeči.*”<sup>26</sup> Hlas prochází jednotlivým konkrétním tělem, které je nástrojem (médiem) umožňujícím jeho zaznění, je rezonátorem. Zároveň je hlas jedním z prvků naší identity. Představuje nás, jako osobitého jedince.

Zvláště v hraném filmu zaujímá fenomén lidského hlasu zprostředkovávající řeč, a to v její konvenční, srozumitelné podobě, nejvyšší stupeň důležitosti. V drtivé většině situací v rozličných filmech napříč mezinárodním i kulturním spektrem, se ostatní složky zvukové stopy přizpůsobují jeho vyznění. Je to kvůli primárnímu postavení řeči, která v pozici mediátora přenáší obsah sdělení, posouvá děj a zároveň je nejbezprostřednější cestou komunikace mezi tvůrcem a divákem. „*Až když dobře víte, kdo mluví a o čem mluví, můžete od hlasů odpoutat pozornost k ostatním zvukům, které slyšíte. Pokud tyto hlasy mluví vámi dostupným jazykem, budete nejprve hledat význam slov a k interpretaci ostatních zvuků přejdete, až když bude váš zájem o význam uspokojen.*”<sup>27</sup>

Na této privilegované pozici je hlas i z jiného důvodu. Naše pozornost totiž přirozeně inklinuje ke sledování nás samých. Hledáme sami sebe, byť někdy podvědomě, ve filmových postavách reprezentujících lidské bytosti. Chceme se s nimi ztotožnit. Jak dále píše Michel Chion: „*Ať má hlas podobu promluvy, výkřiků, vzdechů nebo šeptání, hierarchizuje všechno kolem sebe.*”<sup>28</sup> Hlas má moc být reverzibilní. Už novorozeně si

<sup>24</sup> Původně publikovaný v roce 1982, ve francouzském originálu jako *La voix au cinéma*.

<sup>25</sup> CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. překlad: Josef Fulka. Akademie múzických umění. Praha, 2020, s. 15.

<sup>26</sup> ABRAHÁM, Stanislav. *Bakalářská práce, Lidský hlas, umělá řeč - Hlasový projev člověka a kontexty jeho reprezentace prostřednictvím technických nástrojů*. Akademie múzických umění. Praha, 2011, s. 11.

<sup>27</sup> CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. z anglického překladu přeložila autorka diplomové práce. s. 6.

<sup>28</sup> CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. Překlad: Josef Fulka. Akademie múzických umění. Praha, 2020, s. 23.

uvědomuje svůj hlasový projev znějící prostorem, přirozeně se dožaduje pozornosti a svých potřeb skrze něj. Dalo by se říci, že už od narození má člověk tendenci vnímat sám sebe jako "středobod vesmíru". Perspektivu i dimenze objektů, prostoru i vjemů, vztahujeme přirozeně k sobě samým, svému tělu, popřípadě k jiné postavě.

U Chiona najdeme zajímavý příklad, ve kterém popisuje výjev z roku 1978. V jedné z pařížských ulic bylo možné sledovat prázdnou betonovou zeď, na kterou kdosi namaloval kráčejičího člověka malých rozměrů se stínem. Tato postava se stala pro kolemjdoucí centrálním bodem obří, bíle plochy. *„celičký tento povrch se pro náš pohled strukturoval okolo ní. Přítomnost tohoto človíčka mu rázem dala sklon, perspektivu, pravou a levou stranu, přední a zadní část. Totéž platí pro jakýkoliv zvukový prostor, ať už je prázdný nebo ne: stačí, aby se tu objevil lidský hlas, a slyšení se spolehlivě obrátí směrem k němu, vyčlení jej a vnímání všeho ostatního se bude strukturovat kolem něho; bude se snažit onen zvuk rozpitvat, aby z něj vydobylo smysl, a vždy se bude tento hlas pokoušet lokalizovat a pokud možno identifikovat.“*<sup>29</sup>

U hlasu, který se pokoušíme lokalizovat a identifikovat ve změti ostatních zvuků, využívá náš mozek selektivní pozornost. Situace je obdobná u tzv. *Cocktail party effectu*. Ten popisuje proces výběru a upřednostnění takových informací, které se vztahují přímo k naší osobě.

Jev je líčen na příkladu situace na hlučném večírku, při kterém se soustředíme na konverzaci probíhající ve skupině lidí. Dialog nám připadá, díky neverbální komunikaci a vizuálnímu kontaktu, subjektivně hlasitější než hlasy davu okolo. Náš mozek vstřebává informace rozhovoru až do momentu, kdy zaregistrujeme jinou zvukovou informaci, která svým a nám známým obsahem (naše jméno, známý hlas apod.) aktivuje naši pozornost. Po chvíli zjistíme, že nejsme schopni plnohodnotně vstřebávat zvukové informace ze dvou zdrojů zároveň. Dochází tedy k selekci v poslechu za účelem získání obsahu pro nás v daný moment podstatnějšího.<sup>30</sup>

Ve filmové tvorbě a díle vykonává tuto selekci za diváka scénárista, režisér, dramaturg spolu se zvukařem a jeho týmem. Tito tvůrci vedou divákovu pozornost určitým směrem. Určují, čemu a komu má v jaký moment divák rozumět, na co se má v daný moment soustředit, na co zaměřovat. Stejně tak pracují s relativizací řeči, nástrojem pro dosažení záměrného výsledku - nesrozumitelnosti.

---

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> "Fenomén koktejlové party" - Wikipedie [online]. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Fenom%C3%A9n\\_koktejlov%C3%A9\\_party](https://cs.wikipedia.org/wiki/Fenom%C3%A9n_koktejlov%C3%A9_party) (cit. 11.7.2023)

## 4. Záměrná nesrozumitelnost mluveného slova jako výrazový prostředek ve filmu

Výrazový prostředek záměrné nesrozumitelnosti mluveného slova lze nalézt v jakékoliv umělecké tvorbě či díle, ve které pracuje autor s řečí. Tvůrci využívají prostředku s úmyslem pozměnit či úplně skryt původní význam slov (obsah sdělení) a zároveň poskytnout přijímajícímu, který je zpravidla nečekaně vytržen z kontextu, prostor k vlastní interpretaci vnímaného sdělení. Řeč se během procesu relativizace dostává do své vychýlené podoby, dochází ke *znesrozumitelnění* - ke znejasnění vyznění. Míra relativizace může být aplikována na několika úrovních - od potlačení některých slov v rámci věty, po úplné utlumení verbálního toku. Tento nástroj je variabilní a má schopnost působit v několika kognitivních a emočních rovinách.

V diegezi filmu může prostředek působit v rámci samotné mluvy postavy - je součástí hereckého výkonu, nebo je mluva postprodukčně editována, modulována do nové podoby. Dále může být v rámci diegeze průběh verbálních informací záměrně ovlivněn překážkami v přenosu. To jsou kupříkladu zařízení, prostřednictvím kterých je slovo postavy přenášeno (např. telefon). Dalšími možnými faktory jsou vnější vlivy, které jsou součástí konkrétního filmového prostředí a jsou cíleně v pozici destruktivního efektu na slovo (např. vítr, hlasitá doprava, velká vzdálenost od mluvícího atp.). Zároveň se postavy mohou ocitnout v iluzivním prostoru, v novém časoprostoru fikčního světa filmu, který má svá vlastní pravidla dotýkající se relativizace slova (viz 4.3).

Michel Chion řeč v této částečně až úplně nesrozumitelné poloze nazývá souhrnně jako *verbal chiaroscuro* (*zastřené slovo*<sup>31</sup>). Proces relativizace je potom podle jeho výkladu součástí emanační řeči, která neposouvá děj kupředu (pomocí významu slov), ale je aspektem, součástí „vyzařování postav“. Slova jsou pak na stejné úrovni jako třeba silueta. Tento typ řeči nalezneme v momentech, kdy je záměrně manipulováno se srozumitelností slov nebo jde o scény postavené na nestandardních postupech vyprávění. Jinými slovy, jde o atypické rámování a řazení záběrů či užití mluveného slova takovým způsobem, kdy se nedbá na artikulaci a dialogy nestojí na typické kauzalitě otázek a odpovědí. Chion dále navrhuje konkrétní kategorie, postupy, jak dojít k účinku emanace prostřednictvím relativizaci mluvy (viz 4.3).<sup>32</sup>

<sup>31</sup> CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanální řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

<sup>32</sup> CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 177-178.

Záměrnou nesrozumitelnost mluveného slova ve filmu definujeme jako výrazový prostředek, který relativizací sdělení způsobuje ve vědomí diváka vjem vyrušení, nejistoty a potřebu domýšlení. Tento výrazový prostředek působí i na podvědomí a vyvolává řadu dalších reakcí diváka. Tato práce se soustředí na filmový výrazový prostředek zvukový a popřípadě široce dramaturgický. Obecně nesrozumitelností rozumíme nesoulad vjemu s jeho původním významem v mysli subjektu.

## 4.1 Uplatnění daného výrazového prostředku v kontextu historického vývoje filmu

Cílem této kapitoly není podrobný výčet technických pokroků ani detailní popis proměn filmové řeči napříč filmovou historií. Jde nám především o zmapování důležitých milníků souvisejících s pojmem srozumitelnost a záměrná nesrozumitelnost v rámci dvacátého století v kinematografii. Historický souhrn ozřejmí, proč je srozumitelnost mluveného slova všeobecně zažita jako nutná součást vyprávění a jako podmínka pro pochopení narace.

Film jako nové médium přichází v koncem 19. století, kdy v životě lidí vzniká fenomén tzv. volného času. Film je představen jako technická novinka ale zároveň jako celospolečensky přijímaná forma atraktivní zábavy, která je přístupná střední i dělnické třídě. Proto je filmový průmysl od počátku uzpůsoben tomu, aby byl obsah snímků dostupný a zároveň pochopitelný pro co největší masu.<sup>33</sup>

Nárok na jasnost sdělení, na přenesení významu skrze slova, tu byl již u němé kinematografie. Prostřednictvím mezititulků,<sup>34</sup> které reprezentovaly řeč němých tváří na plátně, byly obecnstvu sdělovány informace o ději, obvykle spolu s často přehnanou gestikulací postav a expresivní mimikou. Nebo snímek doprovázel naživo vypravěč, který během promítání doplňoval obraz o komentáře či zastával dialogy postav. Od samého počátku tu tedy nešlo jen o slova samostatně stojící, ale především o dialog, který dostal prostor se plnohodnotně prosadit „až“ u zvukového filmu.

První mluvicí film *Jazzový zpěvák* (1927) sklidil veliké ovace, protože zde slova zprostředkovávala rozhovor syna a matky. „slova ve filmu *Jazzový zpěvák* vycházela přímo z dramatické vazby filmu, byla součástí děje a jednání herců a přesvědčila, že mluvené slovo je mnohem účinnější než psané rušivé titulky a že mluvenému slovu patří budoucnost.“<sup>35</sup> Od *Jazzového zpěváka* doposud jsou přímé dialogy dominantní formou mluveného slova v kinematografii.

Kinematografie má v jednotlivých zemích, potažmo kontinentech svůj specifický vývoj, v Americkém a Evropském filmu můžeme sledovat určité shody i rozpory, což je zevrubněji vysvětleno níže. Němý film měl po zhruba třiceti letech vývoje své zavedené postupy, svou vlastní filmovou řeč a zvukový film se musel naučit vyjadřovat odlišnými způsoby. Obavy ze špatného uchopení „nového“ média, z ustrnutí, z divadelnosti, z

---

<sup>33</sup> MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. překlad: Jan Jiráček a Marcel Kabát. nakladatelství Portál. Praha, 1999, s. 37.

<sup>34</sup> Mezititulky se běžně překládaly do světových jazyků.

<sup>35</sup> HŮRKA, Miroslav. *Když se řekne zvukový film*. Český filmový ústav. Praha, 1990, s. 76.



dublování informací v obraze a zvuku zaznívaly ze všech koutů Evropy i Ameriky (viz níže). Navzdory tomu se řeč ve filmu ustálila majoritně na použití mluveného slova ve sdělovací poloze a srozumitelnost se stala prioritou, které se přizpůsobovalo filmové vyprávění i technologie.

V Americe začala být, velmi brzy po nástupu zvuku, populární podoba filmu tzv. *talkies*. Pro jejich dialogy byla klíčová potřeba synchronizace obrazu a zvuku. Se synchronizací souvisí termín *fantazijní tělo* vymezené o několik desítek let později autorkou Mary Ann Doane. Podle této teorie se *fantazijní tělo*, skrze funkční vztahy obrazu a zvuku, stává prostředníkem pro identifikaci diváka s postavou. Tím, že se k obrazu mluvící postavy přidává i synchronní slyšitelný hlas, se pomyslné tělo stává úplnějším a zároveň majícím nárok na vlastní řeč. Tato jednota fantazijního těla se nevytrácí během potenciální asynchronnosti, nýbrž zde dochází k přeměně jeho postavení - tělo ve filmu se stává tělem filmu. V těchto momentech je však ohrožena celistvost filmu, jelikož se audiovizuální složky média odkrývají a upozorňují na sebe samé.<sup>36</sup>

Pravděpodobně i díky těmto obavám „z odhalení“ se v Americe synchronnost (pohyb úst a hlasu) rychle stala standardem. Reakce a pocity tehdejších diváků na inovaci popsal scénárista, režisér a kritik Lewis Jacobs: „*Veřejnost fascinovaná novinkou si chtěla být jistá, že slyší to co vidí. Kdyby jim nebyla ukázána slova, která vycházejí z úst herců, měli by pocit, že se s nimi hraje nějaký trik.*“<sup>37</sup> Tento požadavek zapříčinil, že se filmový průmysl začal přizpůsobovat nárokům obecnosti prahnoucím po iluzi skutečnosti.

Z technologického hlediska byla po synchronním snímání zásadní možnost redukce šumu, která u optického pásu přichází už v prvních letech zvukového filmu.<sup>38</sup> Odstup hlasové informace od šumu umožňoval ještě více rozumět slovům. Obě technologie se desítky let zdokonalovaly. Nicméně od počátku bylo jejich záměrem eliminovat charakterové projevy audiovizuálních přístrojů, s cílem nevytrhnout diváka z přítomného okamžiku a prohlubovat v něm iluzi, že postava kterou sleduje není pouhou reprodukcí.

Abychom pochopili odmítání přistoupit na „nová pravidla hry“ a vyhraněnost některých tvůrců k *talkies*, je zde nutné zmínit rozdílnost dvou postojů k filmovému materiálu. To naznačuje už pojmenování procesu tvorby - střih/montáž. Pro tehdejší

---

<sup>36</sup> DOANE, Mary Ann. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space from Film Sound: Theory and Practice*, Elisabeth Weis, John Belton. Columbia University Press, 1985, s. 162-164.

<sup>37</sup> George Lewin, "Dubbing and Its Relation to Sound Picture Production," *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 16, no. 1 (January 1931):48. In: DOANE, Mary Ann. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space from Film Sound: Theory and Practice*, Elisabeth Weis, John Belton. Columbia University Press, 1985, s.162-164 (Překlad autorka diplomové práce).

<sup>38</sup> Optický záznam byl na pláči využíván až do 40. let 20. stol., kdy jej nahrazuje magnetický pás. Výhodou těchto pásek bylo zlepšení kvality signálu. Zároveň se s materiálem pracovalo efektivněji a s použitím tranzistorů bylo možné zhotovit rekordéry menších rozměrů. MONACO, James. *Jak číst film*. překlad: Tomáš Liška, Jan Valenta. Albatros. Praha, 2004, s. 122.

produkty Hollywoodu byl příznačný plynulý až hladký střih, při kterém docházelo ke zkracování, sestřihávání.

V Evropě byl materiál vnímán více jako stavební prvek, skrze montáž bylo několik částí spojeno do jednoho celku. S tímto přemýšlením přistupovali k filmu už němečtí expresionisté a sovětští montážníci u němého filmu.<sup>39</sup>

Rozvíjející se Hollywood měl za hlavní cíl prodat svůj produkt, a to nejen v domácím prostředí, ale i za hranice. Hlavním problémem bylo právě mluvené slovo, na kterém tehdejší americké filmy stály, a jeho převedení do cizích jazyků. Filmy mohly být buďto promítnuty v originálním jazyce, kdy si diváci domýšleli informace, nebo byly dialogy postav předabovány.<sup>40</sup> Zde ale tvůrci naráželi na limity dosavadní zvukové technologie. Jelikož nebylo možné míchat několik zvukových stop dohromady, bylo zapotřebí nahrát ve stejný moment novou hudbu a zároveň hlasy aktérů, kteří se ale museli trefovat do lipsingu herců v obraze. Další pokusy byly až degradačního charakteru - eliminování dialogu, nahrazení dialogu promluvou vypravěče apod. Výsledkem bylo, že se pro zachování umělecké formy i srozumitelnosti začaly filmy natáčet dvojjazyčně. To představovalo velmi nákladný proces. Technologie se nicméně rychle vyvíjela a už po roce 1931 bylo možné míchat několik zvukových stop. Zároveň si diváci začali zvykat na podtitulky s překladem a proto mohl americký film expandovat do celého světa.<sup>41</sup>

Když se zaměříme na Evropu, zjistíme, že velmi záleželo v jaké míře a jakým způsobem měly země vybudovanou vlastní němou kinematografii a experimenty s ní související, což ovlivňoval místní průmysl, politické situace, ale i ostatní sféry umění.

Zastavme se u tzv. sovětských montážníků, kteří byli mistry němé kinematografie, vizuálního jazyka, filmové řeči a montáže. Ve dvacátých letech dvacátého století začala skupina z nich rozvíjet film jak po praktické tak i teoretické stránce. Lev Kulešov byl zastáncem toho názoru, že až proces montáže je tou tvorbou, která díky promyšlenému střídání záběrů dává možnost vzniku díla s jasným záměrem. Psaní scénáře i samotné natáčení vnímal jen jako přípravu pro tento akt a podíl herce na zdárném výsledku zmenšoval na minimum. Svou teorii aplikoval na známém experimentu (tzv. *Kulešův efekt*), při kterém kombinoval detailní záběr na bez emočního herce Mozzuchina spolu se třemi rozdílnými protipohledy. Ve výsledku to vypadalo, jakoby se muž při vazbě se záběrem hrajícího si dítěte pousmíval, nad talířem polévky se tvářil hladově, a do třetice z něj vyzářoval smutek při pohledu na mrtvou ženu v rakvi. Vsevolod Pudovkin tuto teorii svého spolupracovníka ještě povýšil na tzv. *konstruktivní montáž*, která je postavená na

---

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 213-214.

<sup>40</sup> V té době produkoval Hollywood velké procento muzikálů a revue. Tudiž děj filmu mohl být pro diváka víceméně srozumitelný, i když šlo spíše o hudební podívanou.

<sup>41</sup> THOMPSON, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. překlad: Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant, atd. NAMU a Nakladatelství Lidové noviny. Praha, 2011, s. 218-219.

střetávání se významů ukrytých v jednotlivých záběrech. Výsledné vyznění sekvencí v jeho filmech záleželo tedy na seřazení záběrů. Pudovkin deklaroval, že pro zvýšení dramatické nemusí po velkém celku následovat detail na tu stejnou událost, jak bylo tehdy běžným postupem. Kýženější účinek se dostaví, pokud celou sekvenci poskládá autor z významových detailů, které se informačně doplňují. Díky mezi-záběrové vazbě se pak vytváří význam celku. Sergej Michajlovič Ejzenštejn po divákovi naproti tomu vyžadoval, aby se sám zapojil do procesu tvorby. Své filmy tvořil skrze *intelektuální montáž*.<sup>42</sup> „Její podstata spočívá v řazení záběrů takovým způsobem, že není závažná jakákoliv souvislost prostorová, časová ani dějová. (...), jednotlivé záběry vlastně znamenají obecné pojmy, a výsledkem jejich spojení je daná myšlenka, teze. Ideálním stříhem je pro něj případ, kdy srážkou dvou záběrů („atrakcí“) vznikne konflikt, jehož důsledkem je nový, svěží dojem či úvaha.“<sup>43</sup>

Jak je z výše uvedeného zřejmé, sovětská montážníci se mohutně zasadili o nové narativní formy a postupy vyprávění u němého filmu. A proto, když se zrodil zvukový film, byli to právě oni, kteří se ostře ohrazovali vůči „mluvící“ podobě nového umění, tak jak jej představil Hollywood.

Již v roce 1928 publikovali manifest o budoucnosti zvukového filmu,<sup>44</sup> v němž varují před omezeným uchopením zvuku, které může znehodnotit a pozastavit dosavadní vývoj filmu a montáže. Jediné řešení vidí v cíleném kontrapunktu zvuku a obrazu, při kterém nebude docházet k duplikování informací. Obraz a zvuk mají být samostatné jednotky, které se v kýžených momentech doplňují.<sup>45</sup> Sovětská autoři tedy viděli budoucnost zvukového filmu v metodě cílené asynchronnosti. Příkladem tohoto konceptu může být Vertovův snímek *Symfonie Donbasu* (1931) nebo Pudovkinův *Dezertér* (1933).<sup>46</sup>

Z hlediska záměrné nesrozumitelnosti je pro nás zajímavý dodatečně ozvučený snímek *Sama uprostřed bílé smrti* (1931).<sup>47</sup> I když by se nabízelo „obohatit“ hlavní postavu o postsynchronní dialogy, hlas mladé učitelky je reprezentován, kromě dvou replik, pouze prostřednictvím mezititulků. Ona sama (postava učitelky) se projevuje gesty a prázdným otevíráním úst jako u němého filmu. Obraz je ve většině situací komentován hudbou a zpěvem. Je zde ale i několik momentů, kde je využito ruchů, mluveného slova nebo atmosféry právě v pozici kontrapunktu s obrazem.<sup>48</sup> Několikrát zde zazní částečně

---

<sup>42</sup> VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. NAMU. Čtvrté rozšířené vydání. Praha, 2012, s. 14-16.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>44</sup> Prohlášení sepsali S. M. Ejzenštejn, V. I. Pudovkin, G. V. Alexandrov.

<sup>45</sup> ARISTARCO, Guido. *Dějiny filmových teorií*. Nakladatelství Orbis. Překlad: Eva Zaoralová, Ivo Hepner. Praha, 1968, s. 164-165.

<sup>46</sup> Tvorba sovětské montážní školy však začala ve 30. letech narážet na komplikovanost forem. Ustrnutí zde nezavinil ve výsledku zvuk, nýbrž socialistický realismus. Ten nutil veškeré umělce zobrazovat především tehdejší revoluční vývoj, a to tak, aby byl význam díla snadno pochopitelný širokou veřejností.

<sup>47</sup> Někdy také označovaný pod názvem *Odna* (r. Leonid Trauberg a Grigorij Kozincev).

<sup>48</sup> THOMPSON, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Překlad: Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant, atd. NAMU a Nakladatelství Lidové noviny. Praha, 2011, s. 213.

nesrozumitelné hlasy pracujících v podobě atmosféry kanceláře a sborové hlasy se dostávají do popředí jako výrazový prostředek. Některé vedlejší postavy mají dotočené hlasové projevy. O to víc vystupuje na povrch kontrast mezi nimi a hlavní "němou" postavou ztracenou v situacích. V momentě kdy telefonuje v uzavřené telefonní budce, slyšíme hlasy z kanceláří. Ty svým způsobem gradují až do momentu, kdy hrdinka odkládá telefon a začíná zoufale bušit do zdi. V tento okamžik se tvůrci rozhodli umocnit psychický stav nešťastné postavy tichem, respektive šumem.

Díky progresivní práci s filmovou řečí řadí někteří historici sovětskou montážní školu do avantgardy nebo ji přímo nazývají ruskou filmovou avantgardou. Filmová avantgarda se souhrnně v Evropě zaměřuje na experimenty, nekonvenční formy vyprávění, na nové postupy. Počátečním impulsem pro avantgardní filmy byl ve 20. letech 20. stol. dadaismus. Několik tehdejších malířů, např. Hans Richter a Walter Ruttmann použili film jako platformu pro pohyblivé obrazy, pro experimenty s abstraktními tvary. Velký rozmach zažila poté avantgarda ve Francii, která si díky impresionismu, dadaismu a surrealismu vychovala intelektuální obecnost. Jako přelomový snímek se často uvádí surrealistický *Andaluský pes (1928)*.<sup>49</sup> „Ale filmová Múza bděla a prozíravě současně s nástupem zvuku přivedla do světa filmu i surrealismus, (Buñuelův *Andaluský pes*, 1928) - mohutné uvolnění od diktátu dialogu a racionalismu. Dva záběry se už nespojují ani na principu logického sdělení myšlenky ani na principu intelektuální montáže pojmů, ale na "principu" podvědomých, snově poetických asociací.“<sup>50</sup>

V období před nástupem zvuku začíná též tvořit francouzský autor René Clair, který je zajímavý svým neotřelým přístupem ke zvukové stopě. Nepochybně ho ovlivnily právě avantgardní postupy, intelektuální prostředí, a také jeho teoretická praxe. Zde alespoň jedna z jeho myšlenek k počátkům zvukového filmu: „Jest se obávat, aby přesnost slovního výrazu nevyhnala z plátna poesii, jako již z něj vyhnala snové ovzduší. Imaginární slova, která jsme přisuzovali těmto němým bytostem a těmto dialogům obrazů, budou vždy krásnější, než jakékoliv skutečné věty. Hrdinové plátna promlouvali k představivosti ve spolčení s tichem. Zítra nám budou říkat hlouposti a nebudeme moci zabránit, abychom je slyšeli.“<sup>51</sup> René Clair nepodleh standardům *talkies*, jak je zřejmé v originálním pojetí jeho prvního zvukového filmu *Pod střechami Paříže (1930)*. Aplikoval zde několik nápaditých asynchronních postupů. A když už jsou pasáže synchronní, je patrné, že upřednostňoval záměrné potlačení dialogu, před dublováním informací v obraze a zvuku. Přistupuje k situacím jako u němého filmu, s tím rozdílem, že nám informace nedoplňuje mezititulky,

<sup>49</sup> SAUDOL, Georges. *Dějiny světového filmu, od Lumiéra až do současné doby*. Překlad: Lubomír Oliva a Jaroslav Brož. nakladatelství Orbis. Praha, 1963, s. 164-168.

<sup>50</sup> VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. NAMU. Čtvrté rozšířené vydání. Praha, 2012, s. 19.

<sup>51</sup> CLAIR, René. *Úvahy a názory - příspěvky k filmovým dějinám let 1920-1950*. Překlad: Jan Soukup. Čs. film. 1957, s. 139.

divák si musí význam slov domýšlet, což ho udržuje v pozornosti. Několikrát dokonce nechává kameru před zvukovou překážkou (např. dveře, okno) nebo zasazuje situace do putyky s živou kapelou, která vytváří iluzi přehlušených replik.

Také v Americe působili autoři, kteří odmítali podlehnout slovu. Charlie Chaplin, byl znám svými výhradami k *mluvícímu filmu*. Ten pojal revoltu po svém. Totiž mlčel. Ve snaze udržet poetiku němého filmu při životě, jsou jeho první dva zvukové filmy němé, stojí pouze na gagu a hudbě. V roce 1940 prezentuje film *Diktátor*, ve kterém si vymyslel dvojroli s cílem udržet si proslulou grotesknost, a zároveň přišel s pádným důvodem, proč začít mluvit. Takhle vzpomíná na zrod myšlenky ve svém životopise: „*Pak mě to najednou přímo uhodilo. Samozřejmě! Jako Hitler bych mohl řečnit nějakou hatmatilkou a dosyta se vymluvit. A jako tulák bych mohl zůstat víceméně němý. Námět s Hitlerem mi dával příležitost k burlesce i k pantomimě.*“<sup>52</sup> Z pohledu srozumitelnosti je pro nás hodnotná scéna, kde Chaplin využívá právě „hatmatilku“. Projev, který Chaplin v roli Hynkeleho prezentuje, je složený ze slov, která většinou nenesou sémantický význam. Jde o napodobení němčiny skrze techniku tzv. *babylonštiny*.<sup>53</sup> I když zde můžeme zaslechnout německy znějící slova jako řízek, olej, kyselý zelí, „německý jazyk“ je znovu složen a Chaplin improvizuje na jeho základech. Primárně mu tedy nešlo o přenesení významu skrze slova, ale o zprostředkování typické dikce a přednesu diktátora za účelem parodie.

Vraťme se ke standardu „umlouvenosti“. Jak je zřejmé z kritických slov Jana Kučery<sup>54</sup> publikovaných v roce 1941, trend, kdy je řeč jen v úloze sdělovací zasahoval i do české kinematografie: „*V současných filmech se dva lidé na plátně sejdou proto, aby si vyložili, že se mají rádi, nebo, že se musí rozloučit atd. Kdyby o tom nemluvili, diváci by nevěděli, proč se sešli. To je zásadně nesprávné stanovisko. Je nesprávné proto, že filmaři zmenšují úlohu řeči na pouhou informační službu a nevšímají si obrovské dojmotvorné síly, již má lidská řeč ve své melodice, ve svém rytmu i ve schopnosti asociální.*“<sup>55</sup> Dále Kučera apeluje na to, aby se více přihlíželo na záměr umělce, aby obraz i zvuk měly prostor se svobodně uplatnit s veškerými schopnostmi a vlastnostmi a nebyly ve vleku tehdejších postupů - např. obraz jako pouhá kulisa pro rozhovor.

Jak je z výčtu příkladů zřejmé, tvůrci napříč zeměmi si uvědomovali potenciál nového prostředku a pokoušeli se ho kreativními způsoby začlenit do svých filmů. Nicméně přichází druhá světová válka, která komplikuje veškerou filmovou produkci. Forma, styl i náměty začaly podléhat politickým ideologiím té které země a závislost diváka na

<sup>52</sup> CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Překlad: František Vrba. Nakladatelství Odeon. Praha, 1967, s. 423.

<sup>53</sup> Babylonštinu popisuje Václav Martinec jako techniku vyjadřování, kdy se herec nesoustředí na význam slov ale na emoce, které např. skrz opakování jednoho slova vyjadřuje. MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Nakladatelství Pražská scéna. Praha, 2003, s. 82.

<sup>54</sup> Jan Kučera (1908-1977), střiháč, režisér, pedagog, filmový kritik a teoretik. Jeden ze spoluzakladatelů FAMU.

<sup>55</sup> KUČERA, Jan. *Knihy o filmu*. Nakladatelství Orbis. Praha, 1941, s. 82.

srozumitelnosti slov se nadále prohlubovala. Celkově se dá říci, že válka evropskou kinematografií a rozmanitý vývoj národních kinematografií zpomalila. Hollywood měl naopak prostor prosperovat. V této etapě docházelo k různým paradoxním situacím.

Do filmů byly investovány značné finanční částky s cílem představit co nejautentičtější zážitek. V kulisách Hollywoodu vznikla kupříkladu kopie německého města i francouzské vesnice. Ale aby byl tehdy aktuální příběh z války divákem zcela pochopen, docházelo k přeměně národního jazyka. Němci i Francouzi mluvili jednotně anglicky.<sup>56</sup>

Po 2. světové válce přišel rozmach televize a mluvené slovo, potažmo řeč se vlivem nového média ještě více zautomatizovala ve své sdělovací poloze. Veškeré sdělovací prostředky (telefon, rozhlas, televize, ... ) byly během svého vývoje zdokonalovány právě proto, aby bezchybně přenesli zvukové informace z jednoho bodu do druhého. Bylo tomu tak i u televizní technologie. Jelikož zprvu docházelo k výpadkům signálu a monitory disponovaly pouze omezenou kvalitou obrazu, přenos informací byl závislý mnohem více na zvukové složce.<sup>57</sup> Televize přebrala funkci kina jako zábavní atrakce a posloužila jako rychlejší médium k přenosu celospolečenských informací. Díky odchodu určitého publika k obrazovkám, se ve filmovém odvětví vytvořil prostor pro umělecký film, který se mohl více specializovat na jednotlivé společenské a intelektuální vrstvy.

Značný vliv na míru srozumitelnosti ve filmu mělo čím dál častější užití postsynchronů. Oproti kontaktnímu snímání, které přirozeně zohledňuje hereckou akci, tím pádem i odvracení se od mikrofonu, postsynchronům často chyběl pohyb herce i zvuková perspektiva. Diváci si zvykli na čisté precizně "odříkané" dialogy. Dále je třeba zmínit vývoj mikroportů, které měly na vyžadovanou srozumitelnost bezesporu dopad. I když osvojování tohoto způsobu natáčení a zpracování zvuku trvalo několik let, s jeho vývojem se měnila i estetika a přístup k celé zvukové stopě. Mikroporty umožňovaly rozumět postavám stojícím ke kameře zády, ale i těm, které působily ve větších vzdálenostech od ní. Repliky bylo možné, byť za cenu ztráty perspektivy, zesílit nad okolní zvuky. Jedním s přelomových filmů v tomto ohledu byl snímek Roberta Altmana Nashville (1975), který se odehrává především ve velkých celcích.<sup>58</sup>

Jasnost dialogů se zkrátka stala zažitou podmínkou pro pochopení narace, která se později jen těžko překonávala. Tomu odpovídá i popis M. Chiona: „(...) pokaždé, když režisér chtěl, aby nebylo rozumět všemu, co se říká, a promluva zůstala v podobě hučení, brblání, hluku, jak tomu bylo u Ophulse, Tatiho, Felliniho či Godarda, často to vyvolalo velký

<sup>56</sup> CLAIR, René. *Úvahy a názory - příspěvky k filmovým dějinám let 1920-1950*. Překlad: Jan Soukup. Čs. film., 1957, s. 130-131.

<sup>57</sup> MONACO, James. *Jak číst film*. překlad: Tomáš Liška, Jan Valenta. Albatros. Praha, 2004, s. 472.

<sup>58</sup> Více k problematice a vývoji mikroportů v článku o předním zvukaři Jimu Webbovi [online]. [https://www.local695.com/magazine/jim-webb-a-profile/?fbclid=IwAR0rkKRMPPx8sDvHxuFv-ZRe7vy0Egeakyl6AcAV5lqpUw\\_kaWoqLljUgzk](https://www.local695.com/magazine/jim-webb-a-profile/?fbclid=IwAR0rkKRMPPx8sDvHxuFv-ZRe7vy0Egeakyl6AcAV5lqpUw_kaWoqLljUgzk) (cit. 25.7.2023)

*odpor v rámci profese a někdy i ze strany diváků. Zvukaři se nikoli bezdůvodně obávali, aby se tato nesrozumitelnost nepřipisovala technické nešikovnosti. Pokud jde o obecenstvo, omezené zaběhlými zvyky, mělo občas pocit, že je ošizen o porozumění slovům.”<sup>59</sup>* Konkrétním principům nesrozumitelnosti, které sebou přináší filmy sedmdesátých až nynějších let, se dále zabýváme v kapitole Revize Chionovy kategorizace relativizace řeči pro záměrnou nesrozumitelnost mluveného slova.

---

<sup>59</sup> CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. překlad: Josef Fulka. Akademie múzických umění. Praha, 2020, s. 91.

## 4.1.1 Proti proudu významu řeči

Zastavme se u otázky, proč šli někteří autoři proti proudu významu řeči, významu slov. Samozřejmě, hledali nové formy vyjádření sebe samých, svých myšlenkových pochodů, emocí apod. Zároveň je třeba poukázat i na to, co je ovlivňovalo, co ve své tvorbě reflektovali.

Slovo se postupem času začalo relativizovat celospolečensky, a to nejen vlivem televize. Díky rozmachu vědy, fyziky, matematiky začalo ztrácet své postavení, naráželo na své limity, přestalo stačit pro vyjádření reality. Zároveň se s jazykem, jeho "pravdomluvností", hojně manipulovalo. Jazyk nepředstavoval prostor jen pro vysvětlení ale také pro zakrytí skutečnosti. Tvůrci se napříč uměleckými odvětvími začali více zajímat o to, jak vyjádřit své pochody jinými způsoby, jak eliminovat verbalizaci. Příkladem může být první absurdní drama Eugène Ionesca *Plešatá zpěvačka* (1950), ve kterém je konvenční forma jazyka v činoherním divadle rozbořena až do úplné nesrozumitelnosti slov. Díky degradaci jazyka je divák postaven před úkol - začít vnímat skutečnost jiným, novým způsobem. Abstraktní potažmo konceptuální obrazy, sochy ale i hudba vyžadují po divákovi jiný úhel pohledu, poslechu. Mlčení převyšuje přesvědčování a autoři začínají zahrnovat do svých koncepcí ticho.<sup>60</sup> Uměleckým prostředím začal rezonovat princip nahodilosti. Zároveň umělci přenechávají interpretaci svých děl více na jednotlivém divákovi, který je tak začleněn do procesu tvorby.

Z další oblasti může být příkladem autor experimentální hudby John Cage. Ten v 50. letech začíná pomocí různých praktik s nahodilým efektem komponovat a zároveň experimentovat s prvkem ticha. Pro rozhodnutí využíval hod mincí, nechal se vést čínským věštěním *I-ťing* či *Knihou proměn*. Zde popis toho jak postupoval u skladby *Music of Changes* (1952) . „(...), opakované házení mincí rozhodlo o tom, jaký zvuk přijde, v jakém tempu, a kolik simultánních aktivit má proběhnout. Když se tímto postupem dobral potřeby maximální hustoty, Cage napsal "iracionální" množství not, jak tomu říkal, a provedení nechal na úvaze interpreta. Polovina zvuků v jeho tabulce bylo ve skutečnosti ticho. Jak píše James Pritchatt ve své studii o Cagově hudbě, skladatele začala zajímat "vzájemná zaměnitelnost zvuku a ticha".<sup>61</sup> Výsledkem jeho další experimentů a happeningů je známá skladba 4'33"<sup>62</sup> . V ní umožňuje místo hudebním nástrojů zaznít zvukům prostředí, ve kterém se koncert odehrává.

<sup>60</sup> VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. C.T. EDITIONS. United Kingdom, 2005, s. 106-107.

<sup>61</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. překlad: Petr Kopet. Nakladatelství Argo a nakladatelství Dokořán. Praha, 2011, s. 335.

<sup>62</sup> "John Cage: 4'33" / Petrenko - Berliner Philharmoniker" [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU> (cit. 30.7.2023)



Umělci mnoha oborů využívají technologické inovace a experimentují s transformací mluveného slova do jeho nesémantické podoby. Důkazem, že vliv technologií byl zásadní pro vývoj nových forem je kupříkladu tzv. *Zvuková poezie*. Ta byla označena samotnými mezinárodními umělci pod různorodými názvy: „*fonetická poezie*“, „*verbophonie*“, „*radiogenetická poesie*“, „*Lautpoesie*“, „*Klangpoesie*“, „*Phontext*“, „*Poesia Sonora*“, ...<sup>63</sup> Zvuková poezie je široký a obtížně vymežitelný pojem. Pro naše účely postačí rozdělení na poezii *fonetickou* a *fonickou (fónickou)*.

Pro fonetická díla není nezbytné použití zvukového zařízení - akustického média, může zaznít jen pouze v podobě happeningu či performance. Tento princip se objevoval mnohem dříve, kupříkladu v druhé polovině 20. století u dadaistů, kteří rozšiřovali recitační a performativní pole. Když je později zařízení široce dostupné, využívá se u fonických děl pouze za účelem záznamu. Zařízení nevstupuje do procesu jako aktivní, řízený prvek. Naopak pro fonickou poezii je médium záznamu a manipulace s ním součástí tvorby i výsledku.<sup>64</sup>

Během procesu podobnému kompozici hudebního díla sleduje poezie<sup>65</sup> vztah mezi hlasem a specifikami jazyka. Někdy až cíleně degraduje význam řeči s účelem zaměřovat se na její vlastní estetiku<sup>66</sup> „*Zvuková poezie si vybírá nové kombinace hlásek výchozího jazyka jež používá, vytváří nová slova a snaží se nepoužívat žádné konvenční lexikální systémy. Fonetické aspekty lidské řeči jsou pro zvukovou poezii na přednějších místě než sémantické a syntaktické hodnoty.*“<sup>67</sup>

Fonická poesie se rozvíjela především v padesátých a šedesátých letech 20. století, vlivem globálního zavedení magnetofonů a audiopásek. S touto cenově dostupnou technologií, bylo možné manipulovat jako s médiem, a do natočeného materiálu jednoduše zasahovat, editovat jej či transformovat.<sup>68</sup> Záznam akustického zdroje (slova) je v těchto procesech přeměněn na signál. Skrz jeho modulaci přichází slovo větší či menší měrou o svůj lingvistický obsah a získává nové estetické kvality.

Tohoto principu využívají i další umělci zabývající se zvukovým uměním v šedesátých letech. Zde například experiment Alvina Luciera, ze kterého vznikla skladba *American Time Capsule (1967)*<sup>69</sup> Lucier s použitím vokodéru natočil se svými studenty jejich připravené

---

<sup>63</sup> NOVOTNÝ, Pavel. *Česká fonická poezie, Auditivní tvorba jako součást literárního experimentu 60. let*. nakladatelství Pavel Mervart. Červený kostelec, 2022, s. 15.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 16-17 a s. 20.

<sup>65</sup> Zdejší fonické poezii se věnuje kniha Pavla Novotného - *Česká fonická poezie - Auditivní tvorba jako součást literárního experimentu 60. let*. Součástí knihy je i CD se digitalizovanými původními ukázkami tvorby českých autorů: Ladislava Nováka, Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, Jiřího Koláře ad.

<sup>66</sup> ABRAHÁM, Stanislav. *Diplomová práce, Fenomén lidského hlasu v současném audiovizuálním umění*. Akademie múzických umění. Praha, 2013, s. 16.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>68</sup> NOVOTNÝ, Pavel. *Česká fonická poezie, Auditivní tvorba jako součást literárního experimentu 60. let*. nakladatelství Pavel Mervart. Červený kostelec, 2022, s. 22-23.

<sup>69</sup> "Northern American Time Capsule (Alvin Lucier)" [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=eGrW61XjdGY> (cit. 30.7.2023)

výstupy - řeč, zpěv nebo hudební vystoupení. Zadáním pro ně bylo, přijít s libovolnou činností, ve které budou popisovat mimozemským bytostem situace, ve kterých se lidstvo ocitá v tehdejší době na planetě zemi. Lucier během snímání performance studentů abstraktizoval slovo do svého prapůvodu (zvuku), pomocí intuitivního ovládní prvků přístroje. Výsledkem je desetiminutová stereo nahrávka, kterou Lucier smíchal z osmi natočených zvukových stop. Řeč zbavená významu byla taktéž tématem pro hudebního skladatele Roberta Ashleyho. Několik let se pokoušel zaznamenávat svou mimovolnou řeč, která se u něj projevovala důsledkem lehké formy Tourettova syndromu. Ashley začal být fascinován nevědomým a zároveň nedobrovolným a nekontrolovatelným procesem vytváření řeči, které bylo v rozporu s vědomným skládáním hudby. Podobu skladby nazvanou *Automatic Writing (1979)*<sup>70</sup> hledal pět let. Výsledkem je skladba složená ze čtyř komponentů: Ashleyho dva zmodulované hlasy mimovolné řeči, hlas Mimi Johnson prezentující Ashleyho projev ve francouzštině a zvuky syntezátoru Polymoog. Podstatná část Ashleyho výpovědi byla už před procesem modulace sama o sobě významově nesrozumitelná. Z výsledného poslechu je zřejmé, že pro něj obsah slov nebyl prioritou.<sup>71</sup> Jak analyzuje Stanislav Abrahám ve své diplomové práci:

*„Ve využití hlasu a slova bylo něco více, než jejich doslovný význam, co Ashley oceňoval. Věřil, že jejich rytmus a intonace mohou sdělit nějaký smysl, aniž by bylo potřeba rozumět skutečným fonémům.“*<sup>72</sup>

I když bychom se mohli zabírat dalšími experimenty a různými variantami umělecké práce s nesrozumitelností, uzavíráme tuto kapitolu společně s autory, kteří se zasazovali o progresivní kinematografii. Godard, Resnais, Antonioni a další, hledají nové způsoby jak pracovat s dialogy a celkově filmovou řečí. Mluvené slovo v jejich tvorbě méně vysvětluje, zaujímá odlišné postavení k ději, není již pouhým doprovodem. Dialogy podléhají selekci a tichu je umožněno zaznít. Slovo zaujímá mnohem častěji pozici kontrapunktickou, asociativní, poetickou apod. Avantgardní, experimentální film, kterým se hlavní komerční proud vždy nechal inspirovat, pokračuje v cíleném potlačování zvukové stopy za účelem podpořit vizuální poetiku. Tvůrci jako Maya Deren a Stan Brakhage se soustředí pouze na obraz. Michael Snow, Tony Conrad a Scutt Barlett zvukovou složku využívají ale bez slov.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> "Robert Ashley: Automatic writing (1979)" [online]. [https://www.youtube.com/watch?v=Rh\\_TC8j\\_JkE](https://www.youtube.com/watch?v=Rh_TC8j_JkE) (cit. 30.7.2023)

<sup>71</sup> ABRAHÁM, Stanislav. *Diplomová práce, Fenomén lidského hlasu v současném audiovizuálním umění*. Akademie múzických umění. Praha, 2013, s. 45-48.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>73</sup> VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. C.T. EDITIONS. United Kingdom, 2005, s. 106-107.

## 4.2 Nesrozumitelnost mluveného slova z pohledu diváka

Než se dostaneme ke konkrétním příkladům znesrozumitelnosti, je třeba pochopit, jak důležitou roli hraje v tomto procesu divák. Výsledný efekt je totiž rozhodujícím způsobem ovlivněn jeho vnímáním. Naší počáteční tezí je, že tvůrci vycházejí z předpokladu, že vnímat srozumitelnost je v divákově kompetenci. Nesrozumitelné pozná tak, že je odlišné od srozumitelného. Prostředek záměrné nesrozumitelnosti musí tedy být vytržením, zvratem proti srozumitelnému, proti plynoucímu narativu, proti konvenci a očekávání v mysli diváka.

Záměrná nesrozumitelnost je většinou pojmána jako filmový efekt, který slouží k vybuzení - k aktivnímu zapojení mysli diváka. Ten se zprvu rozhoduje, zda je vnímaná nesrozumitelnost bezvýznamná, nebo zde působí za nějakým účelem. Dá se říci, že v procesu vnímání přibývá jeden krok - dekodovat nesrozumitelnost a převést ji na srozumitelnost - pro diváka přijatelné sdělení (sdělení o nesrozumitelnosti). Tento fakt byl už reflektován i v odborné literatuře: „*Divák je postaven před nezbytnost formulovat hypotézy týkající se platnosti neslyšitelného hlasu<sup>74</sup> a volit mezi několika zásadními možnostmi: Je to, co neslyšíme, nedůležité a pomínutelné, nebo nám bylo upřeno něco, co má podstatný význam a co musíme zpětně rozpoznat?*<sup>75</sup> Pokud si divák zvolí pomínutelnost - prostředek ho nijak nezasáhne, pokud přistoupí na „hru“ tvůrců - začne si domýšlet skryté informace. V případě, že vyhodnotí nesrozumitelnost jako chybu, může získat nedůvěru k prezentovanému dílu, což je pro tvůrce nechtěné a nežádoucí. „*Pokusy o relativizaci řeči jsou raritní, protože nejen že narušují ideologické a estetické předpoklady klasického vyprávění, ale také - jak potvrzuje tento případ<sup>76</sup> - jsou pro diváky potenciálně dezorientující, matoucí, a dokonce frustrující.*“<sup>77</sup> Abychom pochopili proč tomu tak je, musíme se věnovat otázkám vědomí, vnímání a naslouchání řeči.

Z hlediska vnímání řeči je třeba připomenout, že řeč ve své akustické poloze působí v čase - oproti psanému slovu se k ní nemůžeme vrátit. Slovo psané je viditelné jako celek - akustické slovo se postupně odkrývá. Při poslechu je tedy mozek, potažmo paměť vybuzena k mnohem větší aktivitě. Zároveň je akustická řeč obohacena o tzv. prozodická vodítka, která jsou součástí melodiie, intonace, přízvuku a tempa řeči. Tato vodítka vedou

---

<sup>74</sup> Petr Mareš se ve stati *Když neslyšíme asi slovo ...* zabývá primárně situacemi, kdy mluvící postavu vidíme, ale neslyšíme ji. Jeho kategorie a charakteristiky se dají vztáhnout k širší problematice nesrozumitelnosti (viz dále). MAREŠ, Petr. OBRAZ - SLOVO - ZVUK, *Když neslyšíme ani slovo...* Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava, 2020, s. 33-42.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>76</sup> Případem je myšleno použití nesrozumitelného dialogu u filmů režiséra Christophera Nolana, které zmiňujeme v následující kapitole.

<sup>77</sup> KULEZIC-WILSON, Danijela. *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. překlad: autorka práce. Oxford University Press, New York, United States of America, 2020, s. 128.

k pochopení větné skladby a významu slov.<sup>78</sup> Pokud se zabýváme nasloucháním (z pozice vnímatele), můžeme ho rozdělit na tři způsoby - kauzální, sémantické a čisté. S kauzálním poslechem se setkáváme na denní bázi. Cíleným výsledkem tohoto procesu je identifikace původu zvuku. Zvuková informace může být v pozici jediného zdroje k rozpoznání subjektu, nebo poskytuje doplňující informace k vizuální složce a upřesňuje její charakter. Je-li objekt pouze slyšen, využíváme k analýze vlastní zkušenost či logickou prognózu. Při tomto způsobu jde o kontext a míru znalosti zvukové stránky objektu. Pokud se nám zdá, že hlas, který slyšíme, je hlasem nám známé osoby, je dosti pravděpodobné, že to bude doopravdy ona. Způsob rozpoznávání je podstatně komplikovanější u zdroje, se kterým nemáme zkušenost. Není možné ho stoprocentně identifikovat pouze podle zvukové stránky. I když jsme schopni ho zařadit do určité kategorie - lidský, mechanický, živočišný a popsat jeho charakter, interpretace konkrétní podoby se různí. Zatímco u kauzálního poslechu se příjemce zaměřuje na identifikaci příčiny, u sémantického mu jde o porozumění významu určitého systému - kódu nebo jazyka, v daných souvislostech. Tyto dva způsoby naslouchání působí při percepci zpravidla paralelně, doplňují se a v analýze subjektu spolupracují.

Poslední typ naslouchání pojmenoval Pierre Schaffer jako čisté naslouchání (v originálním znění *reduced listening*). V něm je upřednostněno rozeznávání charakteristických rysů samotného zvuku, oproti jeho vzniku, významu i kontextu. Posлуhač se tedy zabývá kvalitou, strukturou, hlasitostí, výškou, barvou a dalšími vlastnostmi zvuku. Označit slovy to, co vlastně slyší, je pro něj obtížné vyjádřit bez pomoci analýzy zdroje, jeho obsahu i významu. Zároveň jde o velmi subjektivní způsob naslouchání. Každý jedinec si volí posloupnost rozboru vlastností dle svého způsobu.<sup>79</sup>

Jaké naslouchání tedy volí divák během dekódování nesrozumitelného? Musíme konstatovat, že i volba způsobu percepce je čistě subjektivní, přičemž závisí také na konkrétním typu relativizace. (viz 4.3.) Ve většině situací však divák objekt (tedy člověka jako zdroj mluvy) vidí nebo si je vědom jeho umístění v prostoru. Nemá tudíž potřebu ho identifikovat či lokalizovat. Pravděpodobně proto využije, byť podvědomě, naslouchání sémantické. Začne se chytat zbývajících fonémů, pokud ve zvuku nějaké jsou, se snahou porozumět významu slov. Zároveň se může automaticky držet lipsingu a snažit se rozeznat slova pomocí odezírání. Především si ale divák během tohoto „výpadku“ doplňuje informace skrze narativní kontext - jaké informace momentu předcházely a jaké následují.

---

<sup>78</sup> EYSENCK, Michael W. - KEANE, Mark T. *Kognitivní psychologie*. překlad: Miroslav Filip, Daniel Heller, Tomáš Kohoutek, Jiří Lukavský, ... nakladatelství Academia, Praha, 2008, s. 374.

<sup>79</sup> CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 25-29.

Se stejným principem se setkáváme i u tzv. *fonémické rekonstrukce*. Tento jev zkoumal Richard M. Warren s manželkou v sedmdesátých letech 20. století.

Při jejich experimentu bylo v rámci několika vět vyňato - nahrazeno jakýmsi zvukem - jedno stejné slovo. Posluchači měli doplnit význam tohoto slova, aniž by mu rozuměli. Šlo o tyto věty: „(hvězdička označuje vyňatou část): *It was found that the \*eel was on the axle. (Bylo zjištěno, že \*eel je na nápravě), It was found that the \*eel was on the shoe. (Bylo zjištěno, že \*eel je na botě.), It was found that the \*eel was on the table. (Bylo zjištěno, že \*eel je na stole.), It was found that the \*eel was on the orange. (Bylo zjištěno, že \*eel je na pomeranči.)*” Posluchači se při dekodování automaticky řídili kontextem slov ve větě. Přičemž ti, kteří slyšeli první větu, analyzovali \*eel jako: „wheel” (kolo), posluchači druhé věty slyšeli „heel” (podpatek), a následně třetí a čtvrté meal” (jídlo) nebo „peel” (slupka).<sup>80</sup>

Zajímavou skutečností je odlišná dominance aktivních hemisfér při poslechu. Zatímco u řeči převažuje levá hemisféra, u ostatních „nesémantických” zvuků ta pravá.<sup>81</sup> Proces relativizace mluveného slova, kdy se řeč transformuje do “čistého” zvuku, pravděpodobně aktivuje v mozku obě dvě hemisféry, které se střídají v dominanci. Divák bude patrně vždy nejdříve hledat a následně doplňovat význam nesrozumitelnosti. Pokud prostředek působí po určitý čas, je možné, že se subjekt přestane snažit pochopit a začne naslouchat čistě. Jde opět o velmi subjektivní volbu. Zároveň je podstatné, jak tvůrce diváka navádí (co momentu předchází - co následuje) a co vlastně od prostředku požaduje - jaký efekt má být v divákovi vyvolán.

Odlišné vnímání zvuku, na kterém závisí výsledek, je patrné z experimentu z roku 1981, ve kterém autoři Remez, Rubin, Pisoni a Carrell pouštěli dvěma skupinám posluchačů stejnou sérii tónů s odlišným požadavkem. „*Probandům v první skupině oznámili, že budou poslouchat syntetickou řeč, a jejich úkolem bylo zapsat, co bylo řečeno. Tito účastníci neměli se splněním úkolu žádné potíže. Lidé ve druhé skupině byli prostě požádáni, aby popsali, co slyšeli. Účastníci této skupiny popisovali, že slyšeli elektronické zvuky, poruchy zvukového záznamu, rádiové rušení atd., avšak nevnímali žádné řečové zvuky.*”<sup>82</sup> Experiment ukazuje, že obsah sdělení a jeho zvuková podoba mohou být prostřednictvím různého zadání vnímány a zpracovávány odděleně a odlišně.

---

<sup>80</sup> EYSENCK, Michael W. - KEANE, Mark T. *Kognitivní psychologie*. Překlad: Miroslav Filip, Daniel Heller, Tomáš Kohoutek, Jiří Lukavský ad. Nakladatelství Academia, Praha, 2008, s. 377-8.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 376.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 377.

Ať už se zabýváme divákovým vnímáním nesrozumitelnosti z hlediska naslouchání kauzálního, sémantického nebo čistého, je zřejmé, že závisí na jeho porozumění. Dále na obsahu sdělení (zda je divákovi blízké, má s ním zkušenost) a jeho kontextu (souvislostech v naraci). Záleží bezpochyby také na faktorech akustických v místě promítání a kontextu sociálním i fyzickém.

### 4.3 Revize Chionovy kategorizace relativizace řeči pro záměrnou nesrozumitelnost mluveného slova

Jak je již nastíněno výše, Chion pro relativizaci mluveného slova navrhuje několik kategorií, na kterých demonstruje metody jejího použití. Okrajově se zabývá i výsledným efektem a vnímáním prostředku divákem. Zároveň uvažuje o vytváření nesrozumitelnosti ve spojitosti se všemi filmovými prostředky. Tato kapitola si klade za cíl zpřesnit a doplnit Chionovy základní kategorie a vyložit je na příkladech relativizace užitých v dalších konkrétních filmech.

Vedle vlastních poznatků kriticky zpracováváme rovněž názory Justina Hortona z jeho stati *The Unheard Voice in the Sound Film*.<sup>83</sup> Ve svém pojednání se Horton primárně zabývá důsledky působení *neslyšitelného hlasu* (unheard voice), tedy těmi momenty ve filmu, kdy postavy vidíme, ale neslyšíme je. Zároveň přichází s novým označením *voice-out* pro veškeré zvukově zastřené promluvy včetně replik, jejichž významu divák nerozumí a mluvy, která není slyšet.<sup>84</sup> *Voice-out*, který bychom mohli přeložit jako „němý hlas“, má podle Hortona několik účinků: „(...) může přispět k uvěřitelnosti filmového světa, zobrazit nitro postavy, odkazovat se k němému filmu nebo vymežit momenty radikálního odklonu od klasických pravidel vyjadřování.“<sup>85</sup>

Hortonův článek je však v několika ohledech problematický. Autor několikrát zaměňuje termíny *hlas* (voice) a *mluva* (speech). Zároveň vychází z anglického překladu knihy *Audio-Vision* od Claudie Gorbman, který se místy zásadně rozchází s francouzským originálem.<sup>86</sup> Mimo jiné i v rozdělení jednotlivých kategorií pro možnou relativizaci slova. Tato diplomová práce se od Hortonova pojetí zásadně liší tím, že o nesrozumitelnosti přemýšlíme jako o záměrném prostředku. Naopak americký teoretik do svého termínu *voice-out* zahrnuje jak invenci tvůrců, tak nezáměrný omyl (přehledy herců apod.). Zmíněná studie je nicméně inspirativní pro uvažování o širokém záběru toho, co nesrozumitelnost je a jaké jsou její formy. Proto zde Chionovy pojmy doplňujeme o ty Hortonovy teze, s nimiž souhlasíme.

---

<sup>83</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 12-13. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (4.8.2023)

<sup>84</sup> Tamtéž s. 12.

<sup>85</sup> Tamtéž s. 24 (Překlad autorka diplomové práce).

<sup>86</sup> My vycházíme z překladu originálního francouzského textu od Radima Lapčika. CHION, Michel. *Audiovize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáčnická řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

**Rarefaction**<sup>87</sup> (**vzácnost**) je postupem, při kterém tvůrci využívají úmyslného „zředění“ mluveného slova v rámci narace. Zároveň musí uzpůsobit ostatní filmové složky tomu, aby nebylo zapotřebí sdělovat informace hlasem. Daný princip byl využíván už v raných letech zvukového filmu, kdy filmaři vytvářeli situace podporující onu nepřítomnost hlasů (postavy za oknem, lidé mluvící v dálce apod.) V popisovaných momentech bylo možné uplatnit stejné postupy filmového vyprávění jako před nástupem zvuku (např. již rozebíraný snímek *Pod střechami Paříže*). Tyto okamžiky však evokují jakési prázdno, nebo působí, jako kdyby pocitově vystupovaly z celkové jednoty filmu. (Což může být ale pojato jako záměr). Stejný vjem můžeme mít i během opačného principu, kdy je mluvené slovo použito raritně (např. *Vesmírná Odysea* /1968/).<sup>88</sup>

Neslyšitelný hlas může být ve filmu součástí určitého média, pro které je němota typická, nejde pak vysloveně o záměr tvůrců ale o přirozenost zdroje. Divák se tak ani nepozastavuje nad neslyšitelným jako nad něčím neobvyklým. Příkladem je scéna z filmu *National Lampoon's Christmas Vacation* (1989), ve které si hlavní postava promítá amatérské 8mm filmy. V nich pochopitelně chybí celá zvuková stopa, včetně mluveného slova.<sup>89</sup>

Další možností relativizace, kterou lze zahrnout do kategorie vzácnosti, je úplná absence mluveného slova v pozici „nositele děje“. Jedná se už o poměrně výraznou stylizaci, které musí být přizpůsobeno vyprávění a ostatní výrazové prostředky. Jak pravil Béla Balázs: „(...) mlčení není jen záležitost akustiky, ale i velice výrazný a nápadný způsob vyjadřování pro oko a navíc má ve filmu vždy svůj příležitostný a zvláštní význam.“<sup>90</sup> Zmiňme zde alespoň dva režiséry, praktikující tento přístup. U Györge Pálffyho ve filmu *Hukkle* (2002) a u Jana Švankmajera ve *Spiklencích slasti* (1996) se konkrétní postavy vyjadřují „němým“ jednáním. Ve *Spiklencích* je slovo užitě pouze jako součást atmosféry a zvuku znějícího z televize, který je z velké části degradován až do nesrozumitelnosti. Postava, kterou ztvárňuje Jiří Lábus, prahne po televizní zpravodajce. Její mluva je relativizována za účelem podpoření jeho touhy - důraz není kladen na to co moderátorka říká, ale na to, že je pro muže přitažlivá. Ten aktivně zasahuje do efektu nesrozumitelnosti pomocí faderu, kterým zvyšuje hlasitost romantické hudby.

<sup>87</sup> Původní kategorie M. Chiona, název převzat z anglického překladu Claudie Gorbman: CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 179.

<sup>88</sup> My vycházíme z překladu originálního francouzského textu od Radima Lapčíka. CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáčnická řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

<sup>89</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. *Cinema Journal*, vol. 52, no. 4, 2013, s. 14. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 4.8.2023)

<sup>90</sup> BALÁZS, Béla. *Film je umění, (sborník statí)*. Nakladatelství Orbis, Praha, 1963, s. 19.



**Anti-Redundant Voice-Out<sup>91</sup> (neredundantní němý hlas)** označuje metodu, u které bývají ve filmech záměrně vynechány hlasové, slovní sdělení za účelem eliminování nadbytečných, dublujících se informací. Podle Hortona u této kategorie nezáleží na tom, zda jde o úplné vypuštění konkrétního zvukového obsahu nebo o jeho překrytí jiným zvukem.<sup>92</sup> Zde je nutno podotknout, že i tento způsob relativizace a její role je prvotně řešena scénáristou a následně režisérem. Klasický western *Hodný, zlý a ošklivý* (1966) je příznačný střídáním detailních záběrů na oči protivníků, které samy o sobě vypovídají o nenávisti soupeřů. Sdělení je zde jasné i bez použití slov. Zajímavým příkladem této metody relativizace, je scéna svatebního obřadu ve filmu *The Graduate* (1967), kterou se rozhodne překazit hlavní postava - Ben. Jeho milovaná Elaine se v momentu rozhodování, zda za ním utéct, otáčí po rozhořčených svatebních hostech (tři detailní záběry). Ve zvuku slyšíme neustávající Benovo volání, a výkřiky hostů jsou neslyšné. Tím je podpořena touha mezi dvěma jedinci - Elaine jakoby slyšela jen hlas toho koho chce - Bena. Neredundantní němý hlas se dá použít také za účelem cenzury určitého sdělení. To je například potlačeno pomocí typického „vypípnutí“.<sup>93</sup> I zde záleží na konkrétním požadovaném účelu tvůrců. Nemusí jít pouze o cenzuru nevhodného či vulgárního výrazu. V oblíbeném snímku *Kill Bill* (2003) je tento zcizovací efekt použit s úmyslem skrytí jména hlavní postavy. Účinkem je potom napětí, očekávání vyvolané v divákovi.

**Verisimilar Voice-Out<sup>94</sup> (očekávatelný němý hlas)** je efektem navazujícím na naši každodenní praxi - přehlušení či eliminování replik vlivem prostředí a jeho prvků. Tyto situace chápeme a vnímáme jako věrohodnou součást filmového světa, poskytující iluzi reality. Například ve *Stromu života* (2011) zastíňuje ruch vzlétajícího letadla mluvu Brada Pitta, který se skrz telefon dozvídá, že byl jeho syn zavražděn.<sup>95</sup> Situace je umocněna odstraněním všech ostatních zvuků - zní tu jen letadlo a „ticho“. Stejně jako u *Kill Billa* je tento zastřený moment součástí úvodu filmu. Důsledkem anulace mluvy vnímáme zdrcenou postavu přemoženou emocemi, a jsme ihned zasaženi tajemstvím, které budí naše očekávání. Další příklad přehlušení, jehož snahou je skrytí informace, najdeme ve filmu *Na samotě u lesa* (1976). Mlynář, kterého představuje Ladislav Smoljak, prezentuje slibovanou historku o vodníkovi, který pomohl mlynáři v boji proti vrchnosti. Herec se postaví doprostřed místnosti, odkud se ovládá mlecí stroj a praví: „*Tak pan otec stál tady na tom místě, spustil tuhle tu stolicí, když v tom pro něj přišli ze zámku*“. Následuje spuštění

---

<sup>91</sup> Kategorie J. Hortona: HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 14. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 4.8.2023)

<sup>92</sup> Tamtéž s. 14-15.

<sup>93</sup> Tamtéž.

<sup>94</sup> Tamtéž s. 16.

<sup>95</sup> Tamtéž.

mechanismu, který naplní rachotem celý mlýn. Mlýnář pokračuje ve výkladu, aniž by mu ostatní postavy i divák rozuměl. Předvádí co se událo, my však přes hluk můžeme zaslechnout jen určitá slova jako: „támhle“, „asi taková“, „roztočí“, „meluzína syčela“, „jedeš ty ...“, ale co se tehdy opravdu stalo se nedozvíme. Dospělý divák chápe, že je tato situace „zkonstruována“ za účelem pobavení, ten dětský se však může cítit ošizen, že mu bylo odepřeno příběh znát.

Nicméně během očekávatelného němého hlasu nemusí jít vždy jen o překrytí zvuku jiným hlasitějším zvukem. Tvůrci se mohou zkrátka držet perspektivy kamery, a postavy zasazovat do prostoru tak, aby byly za určitou překážkou - skleněná stěna kanceláře - přes kterou hlas nepřezní.<sup>96</sup> Jde o často využívaný způsob relativizace, který je díky empirické zkušenosti publika dobře přijímaný. Skrytí slov tu nebývá pro diváka tak šokující, záleží ovšem na zpracování a místě v naraci, kde prostředek působí. Do této kategorie můžeme zařadit princip přenosu mluveného slova prostřednictvím určitého zařízení. Nejčastějším příkladem je telefon, u kterého je degradace či vypadávání signálu všeobecně známou situací. Kromě toho jsme u něj nezdědky odkázání jen na zvukové informace - nevidíme gesta postavy. Široká škála a míra zkreslení je opět nástrojem v rukou tvůrců, zvláště konkrétního zvukového zpracování.

**Proliferation and Ad Libs<sup>97</sup> (přebujelost a rebarbora)<sup>98</sup>** je v principu opakem vzácnosti. Jde o zahlcení scény překrývajícími se hlasy se záměrem anulování vlivu jednotlivých replik a jejich významu na strukturu filmu. Postavy mluví jedna přes druhou, skáčou si do řeči, naschvál užívají slova bez významu apod. Dochází k různé míře znesrozumitelnosti - emoce trumfují významy slov.<sup>99</sup> Podoba nesrozumitelnosti vytvořená filmovými sbory, je většinou přijímána bez pozastavení diváka, jelikož jde o prostředek, který bývá ve výsledku součástí zvukových atmosfér. S jeho uplatněním se setkáváme už v raných zvukových filmech.<sup>100</sup> Sbory mohou být nicméně akcentovány natolik, že se dostávají do prvního plánu působnosti. Stává se tak v *Nebi nad Berlínem (1987)*, kde dva měšťtí andělé odposlouchávají myšlenky Berlíňanů. Proměňující se hmota mluveného slova zde není pouze nesrozumitelnou součástí atmosféry, nýbrž přebírá funkci, která obvykle náleží hudbě - hlasy znějí v prvním plánu a přináší scénám celistvost. Ve známé scéně v

<sup>96</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 16. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 5.8.2023)

<sup>97</sup> Původní kategorie M. Chiona, název převzat z anglického překladu Claudie Gorbman: CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 179.

<sup>98</sup> Rebarbora je charakterizována jako mluva beze smyslu a zde je myšlena jako ekvivalent pro filmové sbory.

<sup>99</sup> CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáční řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

<sup>100</sup> Více o filmových sborech viz. bakalářská práce autorky Filmové sbory, jejich charakteristika, význam a možnosti tvorby. 2019, FAMU.

knihovně, se potom nesrozumitelný proud myšlenek Berlíňanů, transformuje do nazpívaného sboru se kterým vytváří jednotný celek.<sup>101</sup>

**Multilingualism and Use of a Foreign Language<sup>102</sup> (polyglotismus aneb využití cizích jazyků)** je prostředkem relativizace mluvy prostým užitím znění cizí řeči bez použití titulků nebo směsice jazyků znějících přes sebe. V tomto případě se Chion odkazuje hned na několik tvůrců: Josef von Sternberg ve filmu *Anathan* (1953) nepřekládá ani netitulkuje repliky japonských aktérů, nýbrž používá svůj hlas v roli „komentátora“. Tím, že prostřednictvím anglického voiceoveru představuje děj a dialogy, dochází nutně k odtržení diváku od japonštiny - významu slov ale i od akce jako takové. Režiséři Luchino Visconti, Jacques Tati a Federico Fellini záměrně zasazují své postavy do prostředí - pláže, letiště apod., kde zaznívají různé jazyky přes sebe, bez toho aby byly repliky přeloženy. Relativizace může částečně vznikat i v situacích, kdy je použité nářečí nebo určitý přízvuk.<sup>103</sup> Pokud je umožněno zaznít jazyku jehož řeči nemá být porozuměno (včetně absence překladu v titulcích), bude divák odkázán na svou vlastní dedukci. Soustředit se bude na vyjadřování a prožívání postav, na jejich dikci a emoce.

Na tomto místě je potřeba podotknout, že titulkování má obecně velký vliv na námi zkoumaný výrazový prostředek. Může se stát, že překlad originálních replik přinese do filmu prvek významů řeči, aniž by to tak tvůrce zamýšlel. Použití titulků se nicméně může vyskytnout jako záměrně ovládaný prvek i v originálním znění. Například v *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992) je v klubové scéně upřednostněno znění hlasité pulzující hudbě, která nás vábí svým rytmem, a význam akusticky zastřených slov je nám zprostředkován v „zapečených“ titulkách, které jsou součástí obrazu. Jejich zásluhou ději rozumíme až do závěru scény, kdy Laura odvádí svou kamarádku Donnu. Zde titulky úmyslně mizí a hlasité projevy obou hádajících se dívek zůstávají „utopené“ v intenzivní hudbě. Divák nicméně celou situaci chápe díky projevu postav.

David Lynch titulky využívá už v první sérii seriálu *Twin peaks* (1990), ve scénách s červeným pokojem, který je představen jako iluzivní místo s vlastními pravidly. Uživatelé tohoto místa jsou příznační mimo jiné podivně znějícími ruchy a mluvou. Slova zní, jakoby by byla převrácená, ale zároveň jim převážně rozumíme. Tohoto efektu bylo docíleno „zpáteční mluvou“, při které byli herci naučeni říkat repliky pozpátku, které se zároveň ve

---

<sup>101</sup> KULEZIC-WILSON, Danijela. *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. Oxford University Press, New York, United States of America, 2020, s. 133.

<sup>102</sup> Původní kategorie M. Chiona, název převzat z anglického překladu Claudie Gorbman: CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 180.

<sup>103</sup> CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáční řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

zvukové postprodukci ještě jednou otočily. Pro Lynche bylo očividně důležité, aby divák v těchto místech obsahu slov rozuměl, proto jsou pokaždé ve scénách červeného pokoje přidány k převráceným replikám titulky.<sup>104</sup>

**Whispers<sup>105</sup> (šepoty)** jsou nástrojem částečného nebo úplného utajení informací před divákem. Míra znesrozumitelnosti je tu opět rozsáhlá. Šepot může symbolizovat tajemství a s ním související napětí.<sup>106</sup>

Kultovní snímek *Lost in Translation* (2003) byl ve své době jednak velmi oceňovaný, ale zároveň velmi diskutovaný, a to právě kvůli závěrečné scéně, ve které dominuje relativizace mluveného slova v podobě šepotu. Američané Charlotte a Bob zažívají neplánovanou romanci v Tokiu, ve kterém se pro odlišný jazyk a mentalitu cítí ztraceně. Jejich seznamování a sblížování s nejasnou odpovědí na otázky: Budeme spolu? Uvidíme se ještě?, graduje na rušné ulici velkoměsta. V tento moment sledujeme pár v několika detailech. Bob šeptá Charlotte něco, co je nám odepřeno slyšet, a tudíž i poznat. Šepot končí otázkou od Boba: „*Oukej?*“ Charlotte souhlasně přikyvuje a dodává: „*Oukej*“. Jsme v okamžiku vystavení neočekávatelné trhlině ve vyprávění, kterou si musíme doplnit (podobně jako u principu otevřených konců filmů). Horton vysvětluje, že divákovo zaskočení, je podmíněno tím, kde se tato trhlina ocitá v rámci vyprávění (na konci filmu), ale zároveň také způsobem zobrazovaného a slyšeného, které jde proti zažitým zkušenostem z reálného světa. Kdybychom ve skutečnosti stáli takhle blízko poslouchané osobě, její slova bychom skoro jistě slyšeli.<sup>107</sup> Zneklidňující je na tom skutečnost, že se postavy očividně dohodly na něčem, co my nemáme šanci zjistit.

**Submerged Speech<sup>108</sup> (utopený dialog)** je principem, při kterém se konkrétní, námi sledované mluvené slovo, ponoří pod hladinu lidských či přírodních zvuků, ze které se po určité době znovu vynoří. Dochází tedy k mizení srozumitelnosti až úplné neslyšitelnosti významové řeči či hlasu v rámci filmové narace.<sup>109</sup> Horton tento efekt pojednává pod názvem **The Escorted Voice-Out (podvázaný němý hlas)** a přidává k Chionově pojetí použití hudby ve stejném principu. Tento způsob je opakem toho, o co běžně tvůrci usilují

---

<sup>104</sup> Jak vytvářeli tvůrci řeč příznačnou pro červený pokoj u třetí série *Twin Peaks* je zaznamenáno ve videu dostupném na YouTube (14:40) [online]. [https://www.youtube.com/watch?v=I7xQQ\\_-QgU8&t=912s](https://www.youtube.com/watch?v=I7xQQ_-QgU8&t=912s) (cit. 20.7.2023)

<sup>105</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 17. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 7.8.2023)

<sup>106</sup> Tamtéž.

<sup>107</sup> Tamtéž s. 10-11

<sup>108</sup> Původní kategorie M. Chiona, název převzat z anglického překladu Claudie Gorbman: CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 181.

<sup>109</sup> CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáčnická řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

během zvukového mixu - přizpůsobení ostatních složek k vyznění dialogu.<sup>110</sup> Působení mluvy a hlasu je zkrátka pohlceno jinou složkou zvuku, která vytváří konkrétní požadovanou vazbu s obrazem. Horton na tuto kategorii navazuje s možností úplného vynechání zvuku (**Abandoned Sound**)<sup>111</sup>, při které je divák zpravidla náhle a radikálně konfrontován s tichem.

**Loss of Intelligibility**<sup>112</sup> (**ztráty a nálezy srozumitelnosti**) souvisí s metodou utopeného dialogu. Zvukový účinek je součástí vzdalování a oddalování mluveného projevu, ať už je v pohybu sama postava nebo kamera. Repliky jsou tak umožněny divákovi slyšet kupříkladu až v půlce znění nebo naopak mizí nedokončené. Ve filmu *Blackmail* (1929) Alfreda Hitchcocka je se srozumitelností cíleně manipulováno skrz vyjádření „subjektivizace“ postavy. Hlavní postava poslouchá skrz zeď sousedku, která mluví o vraždě, kterou ona noc předtím spáchala. V nesrozumitelném proudu řeči ženy, slyší protagonistka (i divák) detailně pouhé jedno slovo, vražednou zbraň - nůž. Nesouladem je, že jako diváci neslyšíme vjem subjektivizace (jako zastřeného hlasu) ale selekci slova z projevu, ve kterém převažuje efekt deformace okolních slov.<sup>113</sup>

**Subjective Voice-Out**<sup>114</sup> (**němý hlas z pozice subjektu**) je subjektivizací, kterou Horton odděluje do samostatné kategorie. Záměrem tvůrců při aplikaci zmíněného prostředku bývá představit divákovi svět z pohledu a poslechu konkrétní filmové postavy.<sup>115</sup> Jde o jednu z nejčastějších obrazovo-zvukových stylizací, která má vícero možných forem. Míra a podoba prostředku zahrnujícího zkreslení mluveného slova závisí na konkrétní postavě - situaci, ve které se nachází, jejím vnímání jako možné součástí určité dysfunkce, apod. (obrazovo-zvukové subjektivizaci se věnujeme na konkrétním příkladu v kapitole 4.4.1 )

**Free Indirect Voice-Out**<sup>116</sup> (**němý hlas nezávislý na obraze**) charakterizuje další formu subjektivizace, při níž se obraz se zvukem ocitají v rozporu z hlediska pozice v prostoru. Kamera sleduje situaci „zvenčí“ a vnímání postavy je zprostředkováno skrze její subjektivní poslech. Klasickým příkladem je propuknutí paniky po výbuchu bomby, při kterém dochází k dočasné ztrátě sluchu. Zvuk je ztlumen z pozice vnímatele (slyšíme

---

<sup>110</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 18. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 7.8.2023)

<sup>111</sup> Tamtéž s. 20.

<sup>112</sup> Původní kategorie M. Chiona, název převzat z anglického překladu Claudie Gorbman: CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 181.

<sup>113</sup> CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanční řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu.

<sup>114</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 17. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 7.8.2023)

<sup>115</sup> Tamtéž.

<sup>116</sup> HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013, s. 18. JSTOR [online]. <http://www.jstor.org/stable/43653146> (cit. 7.8.2023)

kupříkladu jen nepříjemný pískot), ale v obraze sledujeme situaci (řvoucí lidé pobíhající sem a tam) z objektivního zobrazení.<sup>117</sup>

S tímto principem se setkáváme v *Sound of Metal* (2019), ve kterém se mladý bubeník Ruben vypořádává s nečekanou ztrátou sluchu. Kamera ani jednou nezaujímá pozici odpovídající jeho úhlu pohledu, naopak zvukově se skokově dostáváme z jeho subjektivního naslouchání do toho objektivního, filmově „reálného“. Rubenovo slyšení řeči (jak té své, tak okolní) má během filmu několik rovin - zkreslení podléhá tomu, v jakém stádiu ohluchnutí se právě nachází. Hlavní hrdina volí pro řešení svého handicapu operaci s aplikováním ušního implantátu. Slyšení skrz něj je divákovi zprostředkováno (pomocí subjektivizace) jako nesnesitelná změť zdegradovaných zvuků, hluků a šumů, které je diametrálně odlišné od „běžného“ naslouchání. Pomocí implantátu je řeč pochopitelnější, né však vždy plně srozumitelná, zejména, když je kolem Rubena více zvukových podnětů.

**Decentering**<sup>118</sup> (**odsunutí na okraj**) je proces, při kterém jsou odsunuty významy slov, aniž by se manipulovalo s jejich akustickými kvalitami a srozumitelností. Ve filmech s tímto mluveným projevem, neslouží ostatní prvky mise-en-scene (jednání herců, kompozice obrazu, střih) mluvenému slovu, nezdůrazňují jeho vyznění, a tak ani nepodporují jeho poslouchání, vnímání. Tento přístup, kdy je divákova pozornost vedena jinými prostředky než slovem, najdeme u Federica Felliniho, Andreje Tarkovského či Terrence Malicka. (I zde může účinek záviset na použití a vnímání titulků, které pozornost na slovo automaticky přenášejí.)<sup>119</sup>

Kupříkladu snímky zmíněného Malicka, jsou charakteristické putující kamerou, která je doplněna prolínající se diegetickou mluvou, zvukovými efekty, nediegetickou hudbou a zádumčivě znějícími voiceovery. Ty jsou obvykle pronášeny tlumeným až šeptaným hlasem. Projev zdůrazňuje barvu hlasu, momentální pocit a upřednostňuje je nad jasnou srozumitelností a významem slov.<sup>120</sup>

Michel Chion i Justin Horton opomíjejí minimálně jednu kategorii. Tou je záměrná nesrozumitelnost mluveného slova, která je **charakteristickým znakem a přímo součástí dané postavy**. Relativizace mluvy je zde přisuzována subjektu, který například deformuje slova kvůli řečové vadě, je ve změněném stavu vědomí, nebo je zastřeno způsobeno maskou, která je její součástí. Toho efektu využívá např. David Lynch v *The Elephant Man* (1980), kde je částečná nesrozumitelnost podmíněna znetvořeným obličejem a ústy hlavní

<sup>117</sup> Tamtéž.

<sup>118</sup> Původní kategorie M. Chiona, název převzat z anglického překladu Claudie Gorbman: CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. Překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994. s. 182.

<sup>119</sup> CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčík, 2021. Rukopis. ČÁST DRUHÁ: VÍCE NEŽ ZVUK A OBRAZ, Kapitola osmá: Cesta k audio-logo-vizualitě, 4. Emanáční řeč, 4.2 Kterak relativizovat dialog v dialogovém filmu

<sup>120</sup> KULEZIC-WILSON, Danijela. *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. Překlad: autorka práce. Oxford University Press, New York, United States of America, 2020, s. 133.

postavy sloního muže, který má tím pádem problém artikulovat. Zastřená řeč je také charakteristická pro zápornou postavu Bena, v trilogii o Batmanovi - *The Dark Knight Rises* (2012) od Christophera Nolana. Zde je potlačení srozumitelnosti podmíněno specifickou maskou, která je součástí jeho osoby. Zvukový mix i práce se srozumitelností je u tohoto režiséra velmi specifická a zároveň velmi kriticky diskutována. Zde alespoň zběžné vysvětlení jeho postupů: „*Nolanovi jde totiž často nejvíc o emocionální dopad jednotlivých složek na diváka. V rámci své zvukové metody vytváří jakousi hyperrealistickou koláž, ve které je druhořadé, pokud pár vět zapadne v celkovém mixu filmu. Hluk prostředí bývá stejně důležitý jako dialogy. Díky tomu se Nolanovi daří budovat napětí a posilovat stísněnost klíčových scén.*“<sup>121</sup>

Jak je z uvedených kategorií patrné, způsoby relativizace na sebe vzájemně navazují a doplňují se. U konkrétních případů působí mnohdy jejich kombinace. Zároveň je zřejmé, že se autoři (M. Chion, J. Horton) oblastí dostatečně nezabývají z hlediska aplikace. Ta počíná scénářisticko režijní představou na konkrétní požadovaný efekt nesrozumitelnosti. Realizace záměru je následně tvorbou zvukaře a jeho týmu.

---

<sup>121</sup> KUCHARSKÝ, Jonáš. *Christopher Nolan a smysl filmového zvuku*. Cinepur, 30. ročník, č. 134, Sdružení přátel Cinepuru, Praha, 2021.

## 4.4 Nesrozumitelnost mluveného slova z pozice zvukaře

Tato kapitola pojednává o pozici zvukaře a jeho možnostech v procesu vytváření zvukové části prostředku. Jak již bylo uvedeno, v převážné většině situací se od zvukaře očekává, že podpoří srozumitelnost vyznění. Touto částí procesu se zprvu zabývá editor dialogů, který běžně „ošetřuje“ natočené zvukové stopy, eliminuje z nich parazitní zvuky, doplňuje chybějící písmena slov apod. Řešení možných problémů zásadně napomáhají soudobé technologické inovace, které umožňují vytěžit z kontaktní zvukové stopy maximum významotvorných informací. I standardní použití mikroportů, umožňujících zaznamenat nízkou intenzitu řeči a nahrávání postsynchronů, které je už několik desítek let běžnou součástí zvukové postprodukce, vede k dosažení čistého, zřetelného mluveného slova.

Na druhou stranu, tendencí dnešních režisérů bývá požadavek, na co možná největší přirozenost projevu herců. Tu upřednostňují nad precizně odříkanými dialogy, i za cenu méně srozumitelného vyjadřování. Herci se důsledkem těchto nároků i možností, naučili být lhostejnější k artikulaci<sup>122</sup>, a to i ve scénách, kdy to není od nich vysloveně vyžadováno. Mnozí autoři snímků nicméně upřednostňují tyto výkony nad nahrazením replik pomocí postsynchronů, a to z důvodu autentického, finančního i komfortního. Zvukaři (spolu s režiséry) si tedy běžně kladou otázky: Je projevu rozumět, a musí mu vůbec být v daný okamžik rozumět? Nesrozumitelnost tedy nemusí být pokaždé od začátku plánovaným záměrným prostředkem, ale může se stát inspirací pro jeho dotvoření. Problémem dnešní doby je tedy spíše nezáměrná nesrozumitelnost, která je kromě hereckého mumlání způsobena i nemožností kontrolovat výstup veškerých „promítání“. To mimo jiné bývá důvodem, proč si diváci čím dál častěji na svých zařízeních zobrazují titulky, i když je znění snímku v jejich mateřském jazyku.<sup>123</sup>

Z předešlé kapitoly vyplývá široká nabídka možných postupů pro relativizaci mluveného slova. Zvukař se v rámci postprodukční práce snaží vždy docílit konkrétního požadovaného efektu nesrozumitelnosti, přičemž mluvu buď eliminuje, transformuje nebo doplňuje či nahrazuje jinými zvuky. Konkrétní postupy jsme již naznačili v rámci jednotlivých kategorií. Čím se však zvukař zabývá především, je míra a podoba znesrozumitelnosti. Pro účinek prostředku je rozhodující kontext a ten dopadá i na zvukovou složku. Např. při postupu, kdy se slovo záměrně překrývá jiným zvukem, je podstatným hlediskem dynamika zvukové stopy (zvukař ovlivňuje hlasitosti jednotlivých

<sup>122</sup> V angličtině je již zažitý termín mumbling pro tento efekt.

<sup>123</sup> “Why we all need subtitles now” [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=VYJtb2YXae8> (cit. 5.8.2023)



složek). Pro účinek efektu „přehlušení“ je tudíž žádoucí, aby mu byl vytvořen prostor zaznít. Postup „degradace“ můžeme potom ilustrovat jakoukoli scénou, kde má znít hlas z telefonu. Míra jeho potlačení je ovlivněna rozhodnutím - máme rozumět významu veškerých slov, nebo jen části z nich, chceme slyšet hlas a slova nechat v tajnosti, či hlas úplně eliminovat? Možností je nepřeberné množství a správné řešení závisí opět na cíleném efektu konkrétní situace.

Výběr tvůrčích nástrojů, efektových procesorů pro modulaci signálu, je opět nesmírně široký a vyžaduje představu o výsledném znění. Už obyčejný ekvalizér může potlačit určité frekvence spektra, a zastříť tím srozumitelnost. Stejně nápomocný může být de-esser, který eliminuje „eska“, ale i kompresor a transient shaper měnící dynamiku signálu a jeho tranzienty. Další možností jsou nástroje upravující signál v čase, jimiž se námi vybraný úsek prodlužuje, zrychluje, zpomaluje, převrací apod. Nesmíme opomenout „obyčejnou“ editaci, kterou se dá slovo úplně rozdrobit na nejmenší možné hodnoty, a na vrstvení stop, které je tradičně využíváno u filmových sborů. Běžné je uplatnění i složitějších pluginů, komplexních softwarů, pomocí kterých lze upravovat jednotlivé parametry zvuku (iZotope Stutter Edit, iZotope VocalSynth 2, Envy 2, Krotos Reformer Pro, ad.).

Tvůrčích možností v procesu relativizace má zvukař nepřeberné množství. Musí však brát zřetel na to, že ve většině případů je pro diváky nežádoucí slyšet technický proces deformace, který by je odváděl od vnímání výsledného efektu k vnímání jeho vytváření. Výjimkou jsou samozřejmě případy, kdy má divák signál vnímat prostřednictvím konkrétního zařízení (již zmíněný telefon), kde je požadované zkreslení přímo součástí námi známého charakteru zvuku.

## 4.4.1 Němá tajemství (2023)

*Němá tajemství* jsou aktuálním snímkem režiséra Tomáše Mašína a Alice Nellis, která je spoluautorkou scénáře. Konkrétní filmové dílo, které je pro nás přitažlivé už svým názvem, jsme zvolili jako aplikační příklad z tematického důvodu. Námi zkoumaný výrazový prostředek záměrné nesrozumitelnosti má v sobě zabudované narušení běžné komunikace - překážku, se kterou se musí divák vypořádat. V tomto filmu jsou postavy vystaveny bariérám v dorozumívání, a jsou tak nuceny hledat nové způsoby komunikace, aby opět našly mezi sebou spojení. Fenomén nesrozumitelnosti prolíná celým příběhem. Zároveň zde tvůrci aplikují dva zmíněné typy relativizace mluveného slova. Zprvu ten, který je charakteristickým znakem a přímo součástí dané postavy a následně němý hlas z pozice subjektu.

Hlavním hybatelem děje je veterinář Martin (Marián Mitaš), u kterého se vlivem vážného úrazu projeví řada tělesných dysfunkcí. Jednou z nich je afázie<sup>124</sup>, v jeho případě způsobena vlivem poranění mozku. Ta narušuje tvorbu i porozumění řeči. Pro Martina i jeho okolí představuje tento komunikačně omezující hendikep rapidní změnu ve fungování v běžném životě. Tvůrci poukazují, jak se afatici nejsou schopni plnohodnotně vyjadřovat obecně užívanou řečí. S důvěryhodností hereckého projevu se během natáčení vypořádávali podle režisérovy slovo takto: „(...) *dohodli jsme se na několika zkomolených, bezvýznamných slovech, nebo na opakování jednoho slova, což je často projev afatiků. Mají pocit, že říkají celou souvislou větu s významem, ale ve skutečnosti třeba opakují jen jedno slovo.*“<sup>125</sup> V těchto situacích nesrozumitelnost, která je novou součástí charakteru postavy, vytvářel přímo Marián Mitaš, v rámci hereckého výkonu.

To, jak je pro hendikepovaného nemožné identifikovat významy slov, je zprostředkováno skrz jeho destruktivní slyšení. Úkolem zvukaře Iva Brouma bylo vytvořit tento efekt pomocí zvukové subjektivizace a podpořit tím záměr režiséra. „*Chtěl jsem, aby divák alespoň částečně naslouchal Martinovým ušima, aby se to, co slyší, jevílo jako řeč, které ale nerozumíme. Jako jakýsi zcela unikátní jazyk.*“<sup>126</sup> Zde popis toho, jak Ivo Broum ve zvukové postprodukci postupoval při vytváření prostředku: „*Zkoušel jsem různé postupy modulace, morphingu, ale všechny úpravy na sebe až příliš upozorňovaly a prozrazovaly svou technickou podstatu. Nakonec se ukázalo neúčinnější a nejpřirozenější řeč rozstříhat a ze*

---

<sup>124</sup> „Afázie je řazena mezi poruchy jazyka, neboť nejsou primárně poškozeny motorické modality řeči (respirace, fonace, rezonance a artikulace), ale přesto dochází k obtížím v užívání jazykového vyjádření. Intelekt je u afázie zachován.“ [online]. <https://www.klinikalogopedie.cz/index.php?pg=verejnost--co-je-to--afazie> (cit. 19.8.2023)

<sup>125</sup> Z e-mailové korespondence s Tomášem Mašínem (18.8.2023)

<sup>126</sup> Tamtéž.

*slabik a písmen vytvářet náhodná nesmyslná slova.*"<sup>127</sup> Tím byl vyroben a divákovi zprostředkován unikátní vjem, skrz který se snáze vcítí do extrémní bezmoci postavy.

Prostředek působí zcela důvěryhodně právě proto, že je znění vytvořeno „pouhým“ přeházením zvukových informací ve slově, a není zde slyšet proces efektu modulace. Účinnost podporuje i skutečnost, že je dodrženo původní tempo řeči. Divák si významy slov v těchto situacích domýšlí, ale podstatnější roli zde pro něj hrají emoce. Mašín dále shrnuje, co dalšího pramení z využití výrazového prostředku nesrozumitelnosti, oproti klasickému vyprávění skrze srozumitelná slova. *„Když eliminujete řeč, i to je mmj. jakési subtéma filmu, tak se logicky více soustředíte na obraz, mimiku, atmosféru. Nonverbální informace. Detail. V dialogu jsou informace, pro film je potřebujete, aby se divák neztratil, ale ty hluboké, upřímné pocity jsou u herce v mimice a gestu, nebo je stavíte pomocí atmosféry obrazu, kompozice záběru, svícení, nebo sound designu.“*<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Z e-mailové korespondence s Ivo Broumem (22.8.2023)

<sup>128</sup> Z e-mailové korespondence s Tomášem Mašínem (18.8.2023)

## Závěr

Tato práce přináší základní vymezení charakteristických rysů a souvislostí specifického výrazového prostředku záměrné nesrozumitelnosti mluveného slova v hraném filmu. Takové pojednání doposud chybělo v domácím diskurzu, a jak jsme již zmínili, ani zahraniční práce nejsou zcela uspokojivé. Ani tento text nemohl být dostatečně komplexní a vyčerpávající. Stále chybí např. analytické zkoumání nesrozumitelnosti jako vjemu diváka. Výzkum tohoto principu by však již přesahoval metodologické i obsahové ambice diplomové práce a hodil by se spíše do práce dizertační.

Počáteční teze o rozlišení pojmů relativizace (proces vytváření prostředku) a nesrozumitelnost (výsledný účinek na diváka) se ukázala být pro naše pojetí stěžejní. Z dosavadních publikací M. Chiona a J. Hortona plyne, že autoři termíny zaměňují. Přes deklarovanou relativizaci se ve skutečnosti zabývají nesrozumitelností (jako kritici logicky analyzují výsledné filmy), navíc pouze z pohledu teoretiků. Opomíjejí přitom pohled běžných diváků nebo tvůrců. Náš výzkum ukázal, že jimi vytvořené kategorie se možná dají označit za kategorie prostředku nesrozumitelnosti, ale v převaze pouze z dramaturgického pohledu. Zde je nutné podotknout, že případný záměr vytvořit jakési „zvukařské“ kategorie by bylo problematické. Šlo by nejspíše o výčet technik, záznamových a postprodukčních metod, které ale samy o sobě nejsou členícím kritériem, jelikož nerozhodují o uplatnění nástroje. Zde se opět dostáváme k závěru, že je tento prostředek komplexní záležitostí. Poměrně podrobně jsme se zabývali historickým kontextem obklopujícím pojem nesrozumitelnosti, a to od hledání souvislostí až po experimentální tvorbu. Z výsledku zkoumání je zřejmé, že zvukař zpravidla následuje původní myšlenku scénáristy a režiséra. Tomu odpovídají i předložené informace o procesu tvorby v kapitole (3.4.1), která má být určitým nakročením k hlubšímu zkoumání a skloubení požadovaného dramaturgicko režijního záměru s konkrétní zvukařskou tvorbou.

# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

CHION, Michel. *Audio-vize*. Překlad: Radim Lapčák, 2021. Rukopis.

HORTON, Justin. *The Unheard Voice in the Sound Film*. Cinema Journal, vol. 52, no. 4, 2013

MAREŠ, Petr. OBRAZ – SLOVO – ZVUK, Když neslyšíme ani slovo... Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava, 2020

HORYNA, Břetislav. *Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc. Olomouc, 2002

BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Československý spisovatel, Praha 1967

DE VITO, Joseph, A. *Základy mezilidské komunikace*. (6.vydání), nakladatelství Grada, Praha 2008

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Akademie múzických umění. Praha, 2008

FAJKUS, Břetislav. *Filosofie a metodologie vědy*. Academia, Praha, 2005

CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. překlad: Josef Fulka. Akademie múzických umění. Praha, 2020

CHION, Michel. *AUDIO-VISION, Sound on screen*. překlad: Claudia Gorbman. Columbia University Press. New York Chichester, 1994

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. překlad: Jan Jiráček a Marcel Kabát. nakladatelství Portál. Praha, 1999

HŮRKA, Miroslav. *Když se řekne zvukový film*. Český filmový ústav. Praha, 1990

DOANE, Mary Ann. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space from Film Sound: Theory and Practice*, Elisabeth Weis, John Belton. Columbia University Press, 1985

George Lewin, "Dubbing and Its Relation to Sound Picture Production," *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 16, no. 1 (January 1931):48. In: DOANE, Mary Ann. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space from Film Sound: Theory and Practice*, Elisabeth Weis, John Belton. Columbia University Press, 1985

MONACO, James. *Jak číst film*. překlad: Tomáš Liška, Jan Valenta. Albatros. Praha, 2004

THOMPSON, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. překlad: Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant, atd. NAMU a Nakladatelství Lidové noviny. Praha, 2011

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. NAMU. Čtvrté rozšířené vydání. Praha, 2012

ARISTARCO, Guido. *Dějiny filmových teorií*. Nakladatelství Orbis. Překlad: Eva Zaoralová, Ivo Hepner. Praha, 1968

SAUDOL, Georges. *Dějiny světového filmu, od Lumiéra až do současné doby*. Překlad: Lubomír Oliva a Jaroslav Brož. nakladatelství Orbis. Praha, 1963

- CLAIR, René. *Úvahy a názory – příspěvky k filmovým dějinám let 1920-1950*. Překlad: Jan Soukup. Čs. film. 1957
- CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Překlad: František Vrba. Nakladatelství Odeon. Praha, 1967
- MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Nakladatelství Pražská scéna. Praha, 2003
- KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. Nakladatelství Orbis. Praha, 1941
- VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. C.T. EDITIONS. United Kingdom, 2005
- ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. překlad: Petr Kopet. Nakladatelství Argo a nakladatelství Dokořán. Praha, 2011
- NOVOTNÝ, Pavel. *Česká fonická poezie, Auditivní tvorba jako součást literárního experimentu 60. let*. nakladatelství Pavel Mervart. Červený kostelec, 2022
- ABRAHÁM, Stanislav. *Diplomová práce, Fenomén lidského hlasu v současném audiovizuálním umění*. Akademie múzických umění. Praha, 2013
- KULEZIC-WILSON, Danijela. *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. překlad: autorka práce. Oxford University Press, New York, United States of America, 2020
- EYSENCK, Michael W. - KEANE, Mark T. *Kognitivní psychologie*. překlad: Miroslav Filip, Daniel Heller, Tomáš Kohoutek, Jiří Lukavský, ... nakladatelství Academia, Praha, 2008
- BALÁZS, Béla. *Film je umění, (sborník statí)*. Nakladatelství Orbis, Praha, 1963
- KUCHARSKÝ, Jonáš. *Christopher Nolan a smysl filmového zvuku*. Cinepur, 30. ročník, č. 134, Sdružení přátel Cinepuru, Praha, 2021