

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ZVUKOVÁ DRAMATURGIE MAZACÍ HLAVY A PI
PERSPEKTIVOU ÚZKOSTI JAKO FILOZOFICKÉHO POJMU**

Tomáš Jiříčka

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

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, Srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Film and TV School

Film, Television, Photography, and New Media

Sound Design

BACHELOR'S THESIS

**SOUND DESIGN OF ERASERHEAD AND PI FROM
PERSPECTIVE OF ANXIETY AS A PHILOSOPHICAL CONCEPT**

Tomáš Jiříčka

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

Academic title: BcA.

Prague, September 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Zvuková dramaturgie Mazací hlavy a Pi perspektivou úzkosti jako filozofického pojmu

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

.....

Tomáš Jiříčka, podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval Jakubu Kudláčovi za trpělivé vedení a cenné rady, dále Pavlu Bartoškovi za skvělé připomínky a podněty.

Abstrakt

Tato práce se pokouší využít filozofický a psychoanalytický koncept úzkosti a aplikovat ho na oblast zvukového designu filmových děl Mazací hlava a Pi. Úzkost totiž v podání mnou vybraných autorů je klíčem k hledání autenticity a stejně tak autenticitu hledá mnoho umělecký a filmových děl a autorů. Práce si neklade za cíl pojmout úzkost nebo filmová díla v jejich obsáhlosti ale kombinací dvou oborů vytvořit zajímavou interpretaci. Hledá i místa, ve kterých se zvuk odpojuje a sahá „dále, než obraz“. Následně se pokouší zobecnit zvukově-dramaturgické prostředky, které takovou úzkost vyvolávají, s tím, že si je plně vědoma, jak moc nedokáže vystoupit z kontextu bádání. Co může být dramaturgické pravidlo v jednom díle, může v jiném fungovat zcela naopak.

Klíčová slova:

zvukový design, zvuk, Mazací hlava, Pi, úzkost, psychoanalýza, filozofie

Abstract

This thesis attempts to use the philosophical and psychoanalytical concept of anxiety and apply it to the area of sound design of the film works Eraserhead and Pi. Anxiety, presented by the authors I have chosen, is the key to the search for authenticity, and authenticity is also sought by many artistic and film works and their authors. The work does not aim to understand anxiety or film works in their comprehensiveness, but it tries to create an interesting interpretation by combining those two fields. It also looks for places where the sound disconnects from picture and extends "further than the image". Subsequently, it attempts to generalize the sound-dramaturgical devices that cause such anxiety, being fully aware of how much it cannot step out of the context of its own research. What may be a dramaturgical rule in one work may work quite the opposite in another.

Keywords:

sound design, sound, Eraserhead, Pi, anxiety, psychoanalysis, philosophy

Obsah

1	Úvod	1
2	Úzkost ve filozofii.....	2
2.1	Søren Kierkegaard	2
2.1.1	Svoboda a autenticita	2
2.1.2	Nevinnost	3
2.2	Martin Heidegger.....	4
2.2.1	Cizost a smrt	4
2.2.2	Absence objektu	4
2.3	Jean-Paul Sartre	5
2.3.1	Nepředvídatelnost a ne-kausalita	5
3	Úzkost v psychoanalýze.....	6
3.1	Sigmund Freud.....	6
3.1.1	Heimliche a unheimliche	6
3.1.2	Repetice a zdvojení, moc myšlenek a subverzivní jevy.....	6
3.2	Jacques Lacan	7
3.2.1	Vlčí muž: Pohled a rám.....	7
4	Přenesení motivů spojených z úzkostí k auditivní složce audiovizuálních děl	9
4.1	Disociace.....	9
4.2	Problematika disociace ve vztahu k filmu	9
4.3	Kontextualizace	10
5	Fluidita <i>uncanny</i> pocitu.....	11
5.1	Spiritualita	11
5.2	Strach a horor	11
5.3	Sen.....	12
5.4	Groteska: Zvuk smíchu	13
6	Analýza filmů po zvukové složce.....	14
6.1	Metoda analýzy	14
6.2	Mazací hlava	14
6.2.1	Dobový kontext a kreativní omezení.....	14

6.2.2	Soundscape	15
6.2.3	Agresivita a <i>uncanny</i> povaha prostředí.....	16
6.2.4	Ztracená lidskost.....	17
6.2.5	Dramaturgie <i>noisem</i> a jeho socio-politický rozměr	17
6.2.6	Harmoničnost smrti a sexu.....	19
6.2.7	Ozvučená vnitřní podstata záběrů: Subverze reality	21
6.2.8	Rezignace na kauzalitu	21
6.3	Pi.....	21
6.3.1	Soundscape	21
6.3.2	Fragmentace v stříhově-zvukové dramaturgii	22
6.3.3	Ne-kauzalita v čase: Halucinace	23
6.3.4	Zvuk jako jedinec, obraz jako svět	23
6.3.5	Absence organiky	24
6.3.6	Objekt touhy: Devi.....	24
6.3.7	Tělesnost: Bolest	25
6.3.8	Repetice jako návrat k animismu	25
7	Zvukové motivy spojené s <i>uncanny</i>	26
7.1	Repetice a zdvojení: Návrat k animismu	26
7.2	<i>Objekt a</i> : Auditivní pohled	26
7.3	Noise a fragmentace jako nekomunikace vesmíru s člověkem	27
7.4	Deformace zvukové reality a obrazové reality zvukem jako cizost	27
7.5	Vřelost v druhém plánu	29
7.6	Naléhavost okolí k postavě	29
7.7	Hlasitost, Dionýsos a fikce v naší hlavě	30
8	Závěr	31
8.1	Shrnutí.....	31
8.2	Úloha zvukového designéra z hlediska autentického bytí.....	31
	Seznam použitých zdrojů	34

1 Úvod

Na dramaturgii filmů Davida Lynche nebo Darrena Aronofského, případně jejich zvukové složky, bylo jistě napsáno už spoustu rozborů a esejí – stejně tak na úzkost jako filozofický pojem. Ani jedním se proto nechci zabírat bez kontextu druhého. Mým cílem je vytvořit zajímavou případovou studii snímků *Mazací hlava* a *Pi*, kdy se budu na zvukovou dramaturgii dívat optikou existenciální úzkosti ve filozofickém pojetí Kierkegaarda, Heideggera a Sartra – to doplním i psychoanalytickou perspektivou Freuda a Lacana. Určitě se tím ochudím o postřehy a kontext, které by každého napadly bez zatížení filozofickou nebo psychoanalytickou perspektivou, ale domnívám se, že o to zajímavější závěry bych mohl vyvodit já.

Práce proto nemá za cíl vytvořit všeobecně platné teze, všeobjímající rozbor, ale spojením dvou oborů (filozofie/psychoanalýza a film), doufám, zajímavé interpretace, úhly pohledu a vhled do práce se zvukovou složkou v daném kontextu.

Tyto dva filmy jsem si v kontextu tématu úzkosti vybral proto, že se mnou v tomto duchu po shlédnutí rezonovaly. Budu předpokládat, že takové téma, nebo pocit v sobě ukrývají a částečně ho v nich i hledat – pak ukazovat, kde se skrývá.

Následně se mohu ptát, zda tento pocit existenční úzkosti není právě to, co v kinematografii (potažmo umění) diváka vede k autentickému prožitku – a jak k tvorbě takové zkušenosti může přistupovat zvukový dramaturg nebo designér.

2 Úzkost ve filozofii

Úzkostí se ve filozofii jistě zabývalo o mnoho víc autorů než jen ti, které ve své práci zmíním. Vybral jsem si tuto trojici, protože se domnívám, že úzkost hraje v jejich filozofických východiskách signifikantní roli a autoři jí věnovali podstatnou část své tvorby. Tím, že u nich úzkost vždy zobrazovala jakýsi krok k něčemu vyššímu (autentickému bytí, uvědomění si vlastní svobody...) a zároveň se často týkala neklidu ze života samotného, ji povyšují na úzkost existenciální – úzkost z bytí či ze smyslu bytí a vlastního osudu.

S filozofií nepracuji jako s vědeckým oborem, ale jako s oborem uměleckým, jehož strukturu utváří myšlenky. Částečně i proto jen neuspořádaně spřádám jednotlivé střípky, obrazy a metafory autorů a nepokouším se centralizovat jejich ústřední ideje, případně vytvořit jejich strukturovaný výtah.

Navazující část představuje jakési „poznámenávání“ oněch motivů spojených s úzkostí, u kterých se domnívám, že mi později pomohou s interpretací, případně nabídnou nekonvenční postoj ke zvukové dramaturgii, povaze zvuku samotného či interpretaci díla jako celku.

Uvědomuji si, jak moc se motivy mezi jednotlivými autory navzájem proplétají a narážejí jeden do druhého, a proto se pokusím si od každého vzít ne to nutně nejdůležitější, nýbrž to, čím se odlišuje, čím vyčnívá. Ale zároveň i sem tam částečně poukážu na jejich podobnosti, abych ukázal určitou inter-subjektivitu samotného pojmu/pocitu.

Později se můžu ptát: Čím může být vztah jedince trpícího existenciální úzkostí a něčeho¹, k čemuž se vztahuje, podobný se vztahem zvuku a obrazu, potažmo zvuku a příběhu? Jak je takovýto pocit umocněn zvukovou složkou?

2.1 Søren Kierkegaard

2.1.1 Svoboda a autenticita

„Tudíž úzkost je závrať ze svobody, která přichází, když chce mysl uzavírající syntézu, a svoboda hledí dovnitř své vlastní možnosti a klade si konečnost k podpoření sama sebe.“²

¹ Světa, společenských struktur, touze po smyslu, chtěného objektu či chtění samotného atd.

² „Hence anxiety is the dizziness of freedom, which emerges when the spirit wants to posit the synthesis and freedom looks down into its own possibility, laying hold of finiteness to support itself.“

Přeloženo mnou.

„Nekonečná možnost „aktualizovat se,““³

Kierkegaardova vize úzkosti směřuje k úzkosti z možnosti. To ji dělí například od strachu nebo zmaru, jedná se o pocit, který se nevztahuje k ničemu konkrétnímu, ale k možnému – k samotné existenci a nekonečnosti možnosti. Tím úzce souvisí i se svobodou, která ze své podstaty předkládá možnosti. Vyplývá z toho, že čím více je člověk úzkostný, tím více vnímá možnosti (případně možnosti možností), a tím více se i stává svobodným.

A i naopak, pokud je člověk úzkostný, je tomu tak proto, že je svobodný – v Kierkegaardově terminologii autentický. Autentický proto, že úzkost nás nutí se ptát: Kam jít? Co dělat se svým životem, když mi není nic předkládáno, když můžu cokoli a nenásleduji slepě ostatní?

2.1.2 Nevinnost

„Snící, duše si promítá svoji vlastní aktualizaci, tato aktualizace je nicotnou, ale nevinost vždy vidí tuto nicotnost vně sebe.“⁴

Vidíme, že Kierkegaard zároveň propojuje úzkost s neviností a sněním. Snění, projektování aktualizace, je nevinné – nečinné. Nečinné proto, že v úzkostném boji s možnostmi nemůže konat, a tak jen sní o svých aktualizacích. Nevinnost zde představuje jakousi trhlinu v rozhodování, v projektování sebe do představ, nevinost vidí představu mimo mě, vidí její nekonečné důsledky, čímž se pojí s úzkostí.

„To je hlavní tajemství nevinosti, že je stejně tak i úzkostí.“⁵

KIERKEGAARD, Søren, Reidar THOMTE a Albert ANDERSON. The Concept Of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation On The Dogmatic Issue Of Hereditary Sin. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980, s. 61. ISBN 9780691072449.

³ „The infinite possibility of “being able““ Přeloženo mnou.

Tamtéž. s. 45

⁴ „Dreaming, spirit projects its own actuality, yet this actuality is nothing, but innocence always sees this nothing outside itself.“ Přeloženo mnou.

Tamtéž. s. 41

⁵ „This is the profound secret of innocence, that at the same time it is anxiety.“ Přeloženo mnou.

Tamtéž. s. 41

2.2 Martin Heidegger

2.2.1 Cizost a smrt

„Úzkost, alespoň v Heideggerově poddání, není vztažena k určitému objektu, ale spíše mi otevírá svět v jeho určité povaze. Když jsem úzkostný, necítím se doma na tomto světě. Nenacházím svět srozumitelným. Tudíž je zde ontologický smysl, ve kterém já nejsem součástí světa a zjevuje se mi možnost světa bez mého bytí.“⁶

Svět není můj domov. Jedna pravda, jeden svět, jeden vesmír, jehož jsem harmonicky součástí, se rozpadá. Úzkost zde představuje jakýsi plíživou sílu, která nám podrývá pocit domova ve světě. Říká nám, že něco není v pořádku. Ten samý obraz, který se nám dřív jevil jako domov, byť vypadá stejně, už není náš domov. Místo součástí světa se stávám jeho návštěvníkem.

Tím, že svět jen navštěvuji, mi zároveň říká, že svět bude existovat v poklidu dál po mé smrti. Tím mi vyjevuje svoji indiferenci – já nejsem nic pro svět. To ovšem vede k větší autenticitě, svět se mi v ten moment otevírá z jiné – skutečnější – perspektivy.

2.2.2 Absence objektu

„Jestli se strach orientuje vůči nějakému objektu ve světě, například pavouci, pak úzkost spočívá v úzkosti z bytí samotného. Úzkost je zakoušena ve světle něčeho zcela nedefinovatelného.“⁷

⁶ „Anxiety, at least in the form in which Heidegger is interested, is not directed towards some specific object, but rather opens up the world to me in a certain distinctive way. When I am anxious I am no longer at home in the world. I fail to find the world intelligible. Thus there is an ontological sense (one to do with intelligibility) in which I am not in the world, and the possibility of a world without me (the possibility of my not-Being-in-the-world) is revealed to me.“ Přeloženo mnou.

WHEELER, Michael. Martin Heidegger. Online. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2020-09-21. ISSN 1095-5054. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/heidegger>. [citováno 2023-08-08].

⁷ „If fear is directed towards some distinct thing in the world, spiders or whatever, then anxiety is anxious about being-in-the-world as such. Anxiety is experienced in the face of something completely indefinite.“ Přeloženo mnou.

CRITCHLEY, Simon. Being and Time, part 5: Anxiety. Online. The Guardian. 2009-07-06. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2009/jul/06/heidegger-philosophy-being>. [citováno 2023-08-08].

Úzkost se podle Heideggera nepojí a neváže k žádnému objektu, váže se k bytí samotnému – k jeho nedefinitivnosti a nesrozumitelnosti. U jedince, který zažije úzkost, se svět stane neautentickým spektáklem, banálním, podivným a plným nesmyslných aktivit. Převrací se jeho povaha z něčeho přívětivého na cizí a nepřívětivé. Přičemž nepřívětivost vzniká z velké části vnitřní nesmyslností jevů kolem nás.

2.3 Jean-Paul Sartre

2.3.1 Nepředvídatelnost a ne-kauzalita

„Úzkost upozorňuje na hrozbu anihilace, zničení, budoucím já, které anuluje mé aktuální [přítomné] volby.“⁸

Pominu-li cizost světa, nebo nečinnost jakožto motivy, které jsem rozepisoval už u Kierkegaarda a Heideggera, Sartre popisuje úzkost primárně jako ne-kauzalitu mého budoucí já se současným. A proto i mé motivace nejsou součástí motivací mě v budoucnu. Úzkost představuje pocit, který vzniká, když se nebojím, že spadnu, ale bojím se, že se rozhodnu skočit. Jeví se jako propast mezi mnou teď a mnou v budoucnu – v této propasti, zároveň, jak Sartre popisuje, se nachází lidská svoboda. Pokud bychom plně následovali své aktuální motivace, postrádali bychom to, co z nás dělá lidi. Povaha věcí (i zvířat) totiž spočívá v tom, že jejich esence (určení, determinace) předchází existenci, u lidí je tomu naopak. Člověk existuje a až pak si vytváří svou vlastní esenci – s tím se pojí jeho svoboda, ale i jeho úzkost.

⁸ „Anxiety signifies feeling the threat of being “nihilated,” almost “killed,” by one’s future self that will nullify one’s current choices.“ Přeloženo mnou.

3 Úzkost v psychoanalýze

3.1 Sigmund Freud

3.1.1 Heimliche a unheimliche

Freud se zabývá *uncanny* pojmem, jako něčím, co vytváří úzkost, ve svém spise *Uncanny* (v překladu *Něco tísnivého*). V první kapitole dochází skrz lingvistickou analýzu k zajímavému závěru. *Unheimliche* (pocit ne-domova, něco zcizujícího) podle něho není protikladem k *heimliche* (známému), ale náleží podmnožině *heimliche*.

Věci, které jsou *unheimliche* představují věci známé, ale vytlačené. *Uncanny* pocit, nebo-li úzkost proto může vznikat dvojitým způsobem: inter-subjektivně a subjektivně. Něco, co nám připomene, buď návrat do animistického vnímání světa – vidění okolí skrz božstva a mýty, nebo návrat do našeho dětského traumatu na osobní rovině. Nutno dodat, že Freud se zabývá moderním člověkem, tedy někým, kdo nevnímá svět myticky.

„Něco, co mělo zůstat skryto, ale přesto vyšlo na povrch.“⁹

To, že *unheimliche* náleží jen podmnožině *heimliche* vysvětlím na příkladu. Dětské zapomenuté trauma se jeví jako něco *uncanny*, ohrožujícího, úzkostného, ale zároveň to představuje náš domov. Tím, že se mu vystavíme se dostáváme k určité autenticitě, jsme víc sami sebou. *Unheimliche* je něco nám bytostně vlastního a tím náleží *heimliche*, je to možná dokonce něco, co musíme následovat, abychom dosáhli autentického bytí, neboť absence kontaktu s potlačeným nás drží na okraji existence, v nesouladu se sebou.

Unheimliche nikdy není něco ryze cizího. *Uncanny* pocit vzniká při vnímání něčeho známého, kdy jsou určité prvky převrácené – například panenka, která vraždí. Tato subverze pak vytlačuje potlačené na povrch. Úzkost tady vzniká zhmotněním individuálního nebo kolektivního podvědomí.

3.1.2 Repetice a zdvojení, moc myšlenek a subverzivní jevy

Freud dále na povídce *Sandman* od E.T.A. Hoffmanna ukazuje několik příkladů, které v nás budí úzkost a podrývají racionální výklad světa. Pokusím se je co nejvíce shrnout do obecných motivů.

⁹ „Something that should have remain hidden, but has come to open.“ Přeloženo mnou.

První skupinu příkladů bych shrnul do opakování téhož: dvojník v zrcadle, tatáž osoba napříč světem, opakování čísla na spolu nesouvisejících místech.

Další skupinu představuje moc myšlenek: něco si myslím a ono se to stane, na někoho zakleji a on zemře, něco si ve vzteku přeji a ono se to stane, člověk s ne-lidskými schopnostmi či štěstím.

A poslední jakási známost, cizost, ve známém nebo naopak. Bytost, u které nevím, zda je animaton, panenka, která ožije, dítě posedlé démonem, matka, která ubližuje dětem.

Ještě poznamenám, že ne všechno snové a mytické v nás budí úzkost – důležité bude i rozlišovat mezi tímto pocitem v reálném světě a v umění. Když čtu pohádku a zvířata tam mluví, nebudí to ve mně úzkost kvůli žánrové konvenci, pokud by na mě mluvilo zvíře na ulici, cítil bych se úzkostně.

Snová subverze, spojení dvou známých prvků do něčeho neznámého, nemusí jako obraz samotný představovat konkrétní symbol, ale spíše otvírat bránu do podvědomí, navracet nás k tomuto stylu myšlení, kdy pak mysl samotná se začíná zahlcovat dalšími a dalšími obrazy z ní samotné – a zároveň všem svým myšlenkám a vizím přikládá objektivní hodnotu, tak jako animistický člověk.

3.2 Jacques Lacan

3.2.1 Vlčí muž: Pohled a rám

Lacan v psychoanalýze navazuje na Freuda a ukazuje pocit úzkosti na případu vlčího muže. Freudův pacient popisoval děsivý sen, ve kterém otevřel okno a spatřil strom, na jehož větvích seděli vlci, kteří se na něj upřeně dívali. Na tomto případu Lacan ukazuje dva jevy, které v nás vyvolávají *uncanny* pocit a to: pohled vlků a rám okna.

Rám nám něco skrývá, jednak se děsíme toho, co je za rámem, za druhé rám sám o sobě představuje bránu do fantazie, a to, co nás vyděsí, je zjevení nám známého ve fantazii – *heimliche* v *unheimliche* jako dvě plochy moebiovy smyčky navrací potlačené a já poznávám domov v neznámém. Rámování naznačuje cizost zjevení, reprezentaci, a distancuje diváka, tím vytváří fantazii – nalezení *heimliche*, známého, v rámu budí úzkost.

„Fenomén úzkosti spočívá v náhlém zjevení známého v rámci neznámého.“¹⁰

¹⁰ „The phenomenon of anxiety is the sudden appearance of the Heimliche within the frame.“

Přeloženo mnou.

Pohled, jak Lacan vysvětluje, představuje *objekt a* – neúplný objekt touhy (další *objekt a* je například mateřské prso nebo falus). *Objekt a*, objekt spojovaný s tělesným potěšením a narušující hranici uvnitř a vně, vyvolává v nás pudové podvědomé potřeby. Lacan dodává, že přibližováním *objekt a* mění svoji podstatu z něčeho tělesně a sexuálně přitažlivého na něco děsivého. Tím budí úzkost. Dává za příklad situaci s lidským okem / pohledem – pohled v nás vyvolává vzrušení, čím blíže se k němu dostáváme, tím blíže se pohled ztrácí a zůstává jen strašidelné lidské oko. Zároveň tím Lacan říká (na rozdíl od Kierkegarda nebo Heideggera), že úzkost není bez objektu. Úzkost se pojí s objektem, kde něco schází, nebo s objektem, kde něco nemá být.

4 Přenesení motivů spojených z úzkostí k auditivní složce audiovizuálních děl

4.1 Disociace

Mnoho pojmů, které filozofové pojí s úzkostí, se točí kolem disociování něčeho vůči něčemu jinému – ne-kauzalita jednání (minulost a budoucnost), cizost (jedinec a svět kolem něj), nečinnost (sny a uskutečnění), smrt (disociace mé existence a světa), nevinnost (já a touha). Tato disociace vytváří rozpor, vymezení – a co víc, nutí mě se znovu ptát: Kdo jsem, když se odtrhnu od svého světa, společenských struktur, pocitu smyslu nebo svých tužeb? Čímž nepochybně utváříme autentičtější verzi nás samých.

Budu proto ve zvukové složce bedlivě pozorovat, kde se nachází tyto trhlinky, odpojení, disociace – buď ve zvukové složce samotné nebo zvuku vůči obrazu či střihu, příběhu nebo vypravěčským konvencím.

Později odstoupím od tématu úzkostí a zaměřím se na to, co jiného může taková disociace prvků ve filmu působit a kde je hranice mezi existenciální úzkostí a jinými motivy.

4.2 Problematika disociace ve vztahu k filmu

Obraz představuje motiv, který by zvuk následoval (nebo naopak). Vyskytne-li se ve filmu ne-kauzalita mezi obrazem a zvukem, můžeme předpokládat, že takovýto jev supluje Sartrovu ne-kauzalitu mezi současným a budoucím já nebo Heideggerovské podryvání pocitu domova ze zobrazovaného, či Kierkegaardovsky předkládá možnost možností, čímž bortí naše vnímání filmových konvencí jako takových. Stejně tak, bychom tento jev mohli vztáhnout k objektům, ve kterých je něco špatně nebo ve kterých se střetává *unheimliche* a *heimliche*.

Nejprve se ale sám sebe zeptám: Jak mohu vůbec říct, že něco neodpovídá viděnému, když film vidím poprvé? Každý film nám přece předkládá nový svět?

Byť nám každý film předkládá nový svět, reaguje na konvence týkající se zkušenosti se světem kolem nás, konvence dramatického umění – příběhu (próza, divadlo, film...) a konečně i konvence filmového vyprávění.

Pominuli experimentální filmy nebo video-art, ke kterým už ze své podstaty přistupujeme zcela odlišně, čekáme ne-kauzalitu, protože ona díla fungují spíše expresivně, než že by vyprávěla příběh, na hraný film se díváme s očekáváním, že určitá pravidla budou dodržena. Tam, kde čekáme ne-kauzální manýru, nemůžeme čekat existenciální otřes. Uvědomuji si, že existuje mnoho výjimek, které vyvrátí mé tvrzení, ale myslím si, že mohu předpokládat, že většinový divák zkrátka přistupuje k filmu s určitým souborem vypravěčských konvencí, kterým rozumí.

Proto, například voiceover nepůsobí úzkost, ale i spoustu dalších vypravěčských postupů, které zde nebudu vypisovat, ale které, domnívám se, všichni známe. Ne-kauzalitu proto vnímám, jakožto ne-kauzalitu nejen k viděnému, ale i ne-kauzalitu k vypravěčským konvencím, či novátorským postupům, které jsou ale pro diváka srozumitelné – například intelektuální montáž obrazu a zvuku.

Ne-kauzalita, na kterou chci poukázat, je skrytá, plíživě využívá podvědomé síly zvukové složky znestabilňovat půdu pod nohama, až do té míry, kdy příběhem otřásá jistá cizost, a my zůstáváme jen návštěvníky cizího světa. Pokud je totiž příliš nápadná, vnímáme ji jako chybu, intelektuální montáž nebo grotesku, vidíme ruku autora¹¹, pokud je naopak příliš subtilní, nevnímáme ji vůbec.

4.3 Kontextualizace

Každé dílo reaguje na svůj obsah a vztahuje se k němu, tím pádem vždy musíme vzít v úvahu, o co ve filmu jde, proto jsem si vybral filmy, které se zabývají existenciální úzkostí a na jejich poli budu operovat s filozofickými (i psychoanalytickými) pojmy, abych rozebral zvukovou složku. Ovšem, co platí u Lynche nebo Aronofského, nemusí platit u jiných autorů, proto například u filmů Tarkovského, které se zabývají spiritualitou, může ne-kauzalita, byť podrývá známost světa, signalizovat magičnost, Boha nebo vyšší entitu¹². Nebudu si proto nárokovat obecná pravidla, která by říkala, že například disociace téhož od tohoto vždy vytváří úzkost. Namísto toho si vyberu části filmů, které na mě pocit existenciální úzkosti silně přenáší a budu analyzovat, čím k tomu zvuková složka dopomáhá, případně, zda její atributy souvisí se zmíněnými motivy, které se s úzkostí pojí.

Rád bych dodal, že disociací zde myslím disociaci vědomím neopodstatněnou, což vylučuje například kontrapunkt nebo intelektuální montáž.

¹¹ Často tak dělal například Jean-Luc Godard.

¹² Tím bychom ho mohli lépe spojit třeba s Freudem a návratem k mytickému vnímání světa.

5 Fluidita *uncanny* pocitu

Úzkost, *uncanny* dojem, se může prolínat a přerývat společně i s dalšími pocity, a právě s těmito se, myslím, pojí ve filmové tvorbě a jejích dramaturgických prostředcích. Proto bych rád krátce načrtl spojení mezi nimi, abych pak s podobnými stavy duše mohl operovat ve své analýze filmových děl.

5.1 Spiritualita

Pokud se podíváme na filmy autorů, které se zabývají hledáním spirituality v moderním světě – například Tarkovskij, uvidíme, že postavy vycházejí z pocitu úzkosti – ne-harmonie – jako normy. Podrývání takového pocitu zvukovou složkou může vést k jisté cizosti pro zarytého ateistu, ale k nové harmonii pro člověka, který hledá spirituálně. Jakási svoboda, ne-kausalita, nevinnost nebo štěpení podrývá fyzikální a mezilidské zákony moderního světa, a tím nachází harmonii s vyšší mocí. Pravidla, která jsem dříve nastínil, zde fungují naopak, a to ve prospěch harmonie.

Na druhou stranu si myslím, že u Tarkovského podrývání reality spirituálním může sloužit stejnému účelu jako podrývání reality ne-smyslem u Mazací hlavy, a to – vedení k autenticitě, k návratu za zapomenutým. Proto se paradoxně úzkostný stav – *uncanny* stav – pojí s harmonií světa, neboť jak jsme četli u Freuda, návrat do animistického vnímání budí úzkost u člověka modernity. On se vlastně i Kierkegaard skrz nekonečné pochybování ve výsledku dobírá k transcendenci.¹³

5.2 Strach a horor

“Závrať je úzkost do takové míry, že se nebojím, že spadnu, nýbrž, že skočím.”¹⁴

Horor vzbuzuje strach. U sledování hororu čekáme, kdy nás něco vyděsí, než, že bychom se báli tolik až povahy toho, co nás vyděsí – zůstáváme pasivními konzumenty adrenalinu v podobě *jump scarů* (pokud film nějak výrazně nepřekročí své žánrové konvence). Kdežto filmy vzbuzující úzkost nás děsí ve své nepředvídatelnosti a absurditě tím, co v nás vyvolávají – děs se zaměřuje na naši svobodu a jednání – aktivitu v nás otřásá naší existencí samotnou,

¹³ Viz Kierkegaardovy tři stádia existence: estetická, etická a transcendentální.

¹⁴ “Vertigo is anxiety to the extent that I am afraid not of falling over the precipice, but of throwing myself over.” Přeloženo mnou.

a zůstává v nás dlouho po shlédnutí filmu. Kdežto u hororu odcházíme s úlevou, děs je ohraničený časem filmu.

Tím samozřejmě nevylučuji, že by se horor nemohl žánrově překrývat s filmem působícím existenciální úzkost. Dokonce mnoho průkopníků hororu vyčnívali nad ostatními právě proto, že se dokázali dotknout existenciální úzkosti a nezůstávali jen u prostého strachu a děsu.

5.3 Sen

„Úzkost je vlastností snícího ducha, a tudíž patří i do oblasti psychologie. Bdící, dávám vzniknout rozdílu mezi mnou a mnou jiným, když spím, rozdíl nevnímám, když sním, neexistuje. Aktualizace [projektování] myslí se neustále ukazuje sama sobě ve formě, jež pokouší svoje možnosti, avšak mizí hned v momentě, kdy se jich pokouší chytit, a ono nic [trhlina v tomto procesu] dává vzniknout úzkosti. Více toho nezmůže, protože se sotva jen jeví. Úzkost je proto odlišná od strachu nebo podobných konceptů, které se vztahují k něčemu konečnému, úzkost je realizací svobody jako možnost možnosti.“¹⁵

Snění předkládá možnosti bez hranic a zároveň se stále navrácí a nekoná. Tato bezbřehost směrů a mizení možností, které se neustále zhmotňují, ve snech koreluje s Kierkegaardovskou představou úzkosti. Nemyslím si ale, že vždy, když sním, se dostávám do stádia existenciální úzkosti. Podle Kierkegaarda to musím být totiž já, kdo si představuje a ve svých představách se vrací k jejich neuskutečnění.

Sny se ale také mohou jakoby dí, ne zobrazovat představy našeho vědomí. Tím, že si připustím jejich fikční povahu, pak může vznikat úzkost v momentě, kdy naleznu něco mě blízkého (podvědomého) v rámované fantazii snu, jak jsem už zmiňoval u Lacana.

¹⁵ „Anxiety is a qualification of dreaming spirit, and as such it has its place in psychology. Awake, the difference between myself and my other is posited; sleeping, it is suspended; dreaming, it is an intimated nothing. The actuality of the spirit constantly shows itself as a form that tempts its possibility but disappears as soon as it seeks to grasp for it, and it is a nothing that can only bring anxiety. More it cannot do as long as it merely shows itself. [Anxiety] is altogether different from fear and similar concepts that refer to something definite, whereas anxiety is freedom's actuality as the possibility of possibility.“ Přeloženo mnou.

5.4 Grotoska: Zvuk smíchu

Co v nás nutí se smát v klasické grotesce, je jakýsi pocit, že se proti nám vesmír spiknul.¹⁶ Pokud by se tak dělo v realitě, dostávali bychom se do pocitu, že naše existence je prokletá, že se nám Bůh vysmívá, to by jistě budilo úzkost u někoho, kdo vidí svět skrz racionalitu a fyzikální zákony. Domnívám se, že se grotesce smějeme, neboť pravidla její hry dobře známe, ale přesto nám nějak zvláště a surreálně otevírá cestu do nevědomí – potažmo vyjevuje děsivou povahu existence.

Nutno dodat, že vnímám velice tenkou hranici mezi absurdním komickým světem a existenciálním terorem. Smích totiž, jako nezachytitelný symbol něčeho nekonečně pozitivního, subverzivně slouží jako zdroj hororu, pokud se něco převrátí (např. smích u fyzické bolesti, pouštění laughing tracku k něčemu, co není vtipné).

¹⁶ To je dobře vidět u povídky Zed' od Sartera.

6 Analýza filmů po zvukové složce

6.1 Metoda analýzy

„Budu se ke světu vztahovat jako k makroskopické hudební kompozici.“¹⁷

Inspiruji se Schaférem a budu vnímat celé filmové universum jako jeden *soundscape*, jednu hudební kompozici. Průběžně se budu ptát: Co mi tato kompozice sděluje a zdalipak Kierkegaard, Heidegger nebo Sartre nekomponují jedince vůči světu ve svých myšlenkách podobně.

Nebudu se příliš zaobírat technickou složkou, případně výrobou zvuku, naopak se zaměřím na to, jak na mě zvuk působí a co ve mně vyvolává. Pokusím se přeskokovat mezi fenomenologickým vnímáním zvuku jako takového a jeho následnou kontextualizací vůči obsahu a zobrazovanému. Případně naopak budu přecházet od filozofických pojmů a symbolů, které v příběhu čtu, a hledat, jak nebo jestli těmito myšlenkám dopomáhá zvuková složka svou kompozicí vůči obrazu či sobě samé ve vertikálních vrstvách nebo horizontálně v čase.

6.2 Mazací hlava

6.2.1 Dobový kontext a kreativní omezení

Nejprve bych rád nastínil, proč jsem si vybral právě Mazací hlavu ke své analýze a v čem je její zvuková složka tak unikátní a revoluční, a to jak z technického, tak z dramaturgického hlediska.

V době, kdy film vznikal, bydlel David Lynch ve Filadelfii, která v tomto období, pozdních šedesátých let, procházela socio-ekonomickým úpadkem – zvýšená kriminalita, nezaměstnanost, chudoba, s tím se pojící chátrající architektura, opuštěné sklady, i jiné industriální budovy. Tato dystopie v ruinách industriální revoluce nepochybně silně ovlivnila náladu celého snímku.

„[David Lynch] byl stejně tak fascinován jako odpuzován rozkládající se architekturou a opuštěnými sklady, popisující město jako obojí: „velmi nemocné, zvrácené, násilné,

¹⁷ „I am going to treat the world as a macrocosmic musical composition.“ Přeloženo mnou.

strachuplné, dekadentní, rozkládající se místo“ a zároveň „nádherné, pokud se správně díváte.”¹⁸

Zvukový soundtrack tvořil dohromady s Lynchem Alan Splat, Lynchův dvorní zvukový designér, který s ním spolupracoval i na mnoha dalších projektech. Není toho příliš zdokumentováno o procesu vytváření zvukové složky, ale to málo, co bylo prozrazeno v rozhovorech, mi velmi připomíná metody skladatelů musique concrète (ať už si jejich metod byli Lynch a Splat vědomi nebo ne).

Namísto vybírání konkrétních ruchů a efektů ze zvukové banky, případně jejich realistickém nahrávání¹⁹, trval Lynch na experimentálnější přístup – manipulace s páskami, zkracování a natahování, rezonance, ozvěny atd.²⁰ nebo neotřelém pozicování mikrofonu – např. do skleněné láhve, která plula ve vaně s vodou. Tyto praktiky rozhodně nebyly standardním postupem tehdy vytvářených celovečerních filmů.

Kombinací dlouhého hledání emočně odpovídajících ploch (zvuk vznikal rok) a nedostatkem technických prostředků, které zde spíše dopomohly kreativitě a inovaci, vznikl soundtrack – *soundscape* – který nejen, že dotvořil atmosféru filmu, ale, dle mého názoru, funguje jako svébytná zvuková kompozice sama o sobě. To je ostatně podpořeno faktem, že zvuk vyšel ve své plné délce (nikoli jako skupina skladeb) na audio nosičích.

6.2.2 Soundscape

Namísto toho, abych zvuky dělil na klasické kategorie (ruchy, mluvené slovo, atmosféra, hudba a ticho) nebo diegezi a nediegezi, udělám si mapu zvukové krajiny a následně analyzuji její emoční působení.

¹⁸ „[David Lynch] was equally fascinated and repulsed by its decaying architecture and abandoned warehouses, describing the city as both “a very sick, twisted, violent, fear-ridden, decadent, decaying place” and as “beautiful, if you see it the right way.”“ Přeloženo mnou.

BULUT, Selim. Revisiting Eraserhead’s haunting, industrial soundtrack. Online. Dazed & Confused. 2017-03-21. ISSN 0961-9704. Dostupné z: <https://www.dazeddigital.com/music/article/35200/1/eraserhead-soundtrack-40th-anniversary>. [citováno 2023-08-08].

¹⁹ Samozřejmě část zvuku odpovídá realitě a film obsahuje realistické ruchy.

²⁰ Deformace reality nás od ní odosobňuje, ale zároveň nám pomáhá realitu znovu vidět v jiném světle, znovu v ní něco nacházet a utvářet sebe sama.

Soundscape filmu tvoří: industriální kovové zvuky (továrny, radiátory, výtah, ventilace, vlak...), déšť, vítr, štěkající psi, plačící dítě, řvoucí lidé, čvachtání/organické zvuky (kojící fena, mnoucí oko, dítě, spermie).

6.2.3 Agresivita a *uncanny* povaha prostředí

Téměř všechno, co slyšíme, působí naléhavě nebo agresivně. Máme tu řvoucí lidi, hlasité továrny, vlaky – zvuky, které zosobňují nehostinný svět plný ohrožení. Dále slyšíme plačící dítě nebo brečící ženy, které naléhají a ohrožují nás stejně tak. Dokonce i žena, která Henryho svádí, působí naléhavě svým hlasovým projevem.

Jediný Henry, hlavní postava filmu, se nám prezentuje útlocitně a nevinně. Všimněme si, že i ruchy (kroky, pokládání věcí, atd.), které vydává, jsou velice subtilní oproti ostatním postavám. To vytváří určitý rozpor – jemný a tichý člověk v hlasitém a agresivním světě, který naléhá a pořád se k němu dere.

K tomu slyšíme podivné čvachtající zvuky (kojící fena, dítě, spermie, vrzání postele), které působí jaksí mimozemsky – cize, z jiného světa. Lynch nám často přehraje některý zvuk, který působí úplně cize a následně nám vyjeví obraz, který se s ním pojí, však ne tak úplně. To lze vidět na příkladu radiátoru nebo kojící feny. Tím vytváří určitý *uncanny* pocit, který popisuje Heidegger či Lacanovský pocit známého (*heimliche*) v neznámém (*unheimliche*).

Technicistní zvuky nás navíc silně odosobňují. Zcizenost není jen v obsahu zvuků samotných, ale také v jejich expresivitě a presenci – bližší než obraz. Tím vyvolávají, v případě organických zvuků, větší pocit cizosti a znechucení, nebo, v případně industriálního hluku, naléhavé odosobnění.

Právě tento *uncanny* pocit, domnívám se, je hlavní tvůrčí silou v Lynchově zvukové dramaturgii. Vše, co slyšíme, určitým způsobem i vidíme, zvuky se od obrazu neoddělují ze své podstaty, ale oddělují se svou formou, jsou pokřivené, expresivní a blízké. Tím nám Lynch podrývá zobrazovaný svět. (To mimo jiné dělá i miznascénou, záběrováním či hereckým projevem.) Jak technologické, tak organické zvuky, byť svou povahou protikladné, zde dramaturgicky zcizují.

I „noisové“ atmosféry se s obrazem pojí, ale když zavřeme oči, nejsme v bytě nebo ve městě – atmosféry naléhají, zobrazují něco nehostinného. Jediným místem, kde se mi přímo spojovali s obrazem, zůstává pustý vesmír v úvodní (nebo závěrečné) části filmu. Od té chvíle atmosféra cizího a prázdného vesmíru zůstává všudypřítomnou na poli celého snímku. Tím subtilně podrývá obraz a v nás roste pocit odcizení, který oznamuje, že jsme jen návštěvníky. Zvuk se disociuje od obrazu, jako kdyby industriální hluk stál na pomezí abstraktní ideje „noisu“ a konkrétního znění továren.

6.2.4 Ztracená lidskost

Tento pocit ne-domova – vesmíru, který mlčí, ztracená lidskost, absence vřelosti a něhy – umocňuje hudba, která doprovází Henryho v úvodní sekvenci na cestě domů. Je někde v dálce v pozadí s ozvěnou. Tato hudba v ozvěnách, někde v dáli za oponou hluku, se nám objevuje napříč celým snímkem.

To si vykládám dvěma způsoby. Za první: ten harmonický a lidský svět je někde pryč a já zůstávám v šumu a hluku, a za druhé: může poukazovat na tradici grotesky, která, přestože nepředstavuje dominantní žánr, tak ji ve filmu cítíme jaksí v „druhém plánu“.²¹ Zároveň závěrečné titulky doprovází skladba stejného emocionálního ladění, jaké slyšíme na několika místech filmu jen v pozadí, s ozvěnou v dáli, ale zde, v závěrečné titulkové sekvenci, se hudba dramaturgicky prodírá do prvního plánu. Jakoby Lynch svým fanálem smetl veškerý strach a zůstala jen groteska, žádná stopa po protagonistově tísní, což u diváka vzbuzuje tíseň ještě větší. Mohl by se nám zobrazovat Heideggerovský svět beze mě.

Spojení mezi groteskou a existenciální tísní, potažmo absurditou světa, můžeme vysledovat například v posledních slovech Pabla Ibbiety, protagonisty Saterovy povídky *Zed*, když zjistí, že pod záminkou falešné informace navedl falangisty²² přesně tam, kam nechtěl, k úkrytu vůdce Pablové skupiny:

„Všecko se se mnou začalo točit, a když jsem přišel k sobě, seděl jsem na zemi: smál jsem se tak křečovitě, že mi vyhrkly slzy do očí.“²³

6.2.5 Dramaturgie *noisem* a jeho socio-politický rozměr

Když nás téměř po celou dobu snímku provází hluk, mohli bychom si domyslet, že když přijde ticho, tak zakusíme pocit vydechnutí. Děje se ale právě naopak, ticho je dost možná ještě úzkostnější. Můžeme si všimnout tichého místa například u večeře, kdy Henry zůstává s otcem své ženy sám v místnosti a ten se na něj strnule usmívá. Ticho na nás zde tlačí stejně tak, jako hlasité zvuky – ve své strnulosti, jako kdybychom otce chtěli rozpohybovat a vrátit se

²¹ Klaustrofobní kamerové komponování je například také často groteskní, také usmívající se otec Henryho ženy představuje groteskní obraz. Jak v grotesce, tak v hororu se nám vesmír vysmívá a my jsme součástí absurdního a nekontrolovatelného chaosu. Úplná ztráta kontroly, ne-kausalita, je právě dominantním motivem v těchto dvou žánrech. Thriller nebo drama přisuzují protagonistovi alespoň nějakou míru kontroly nad svým osudem.

²² Obdoba fašistického hnutí ve Španělsku

²³ SARTRE, Jean-Paul. *Zed: Nevolnost*. Přeložil Dagmar STEINOVÁ, přeložil Josef ČERMÁK, přeložil Eva MUSILOVÁ. Praha: Levné knihy KMa, 2001. Edice světových autorů (Levné knihy KMa). s. 279 ISBN 80-7309-021-X.

k nepříjemnému tíživému *noisu*, který pro nás představuje ztracený fragmentující se domov, i když nehostinný. (Tato scéna zároveň představuje extrémní formu trápeného ticha, které vytváří úzkost v sociálních situacích.)

Po většinu času ale Lynch pracuje s *noisem* jako hlavním dramaturgickým prvkem (v klasické kinematografii se tak děje primárně skrz hudbu), zvuky různě skládá přes sebe, a tak citlivě vystavuje hluché a nesrozumitelné naléhání a zároveň prožívání hlavní postavy. To vrcholí orchestrem všemožných šumů a hluků, disonantně nastříhaný a nahuštěných jeden vedle druhého v závěrečné sekvenci snímku.

Orchestr, jako by hrdinu ukřižoval, představuje hlasité mlčení vesmíru pro člověka, který v kolejích jednoho (racionálního) narativu vybudoval industriální společnost. Henry je mučedník, který na sebe bere všechny hříchy modernity (všechny hluky) a utápí se v nich. *Noise* zde funguje jako Sisyfův kámen, který nesmyslně valíme před sebou, přesto je ale víc skutečný, víc autentický než idylická hudba z gramofonu, kterou se Henry pokouší v úvodních scénách uchlácholit.

„Zamoření hlukem je výsledkem toho, když neposloucháme obezřetně.“²⁴

Jak Schafer poznamenává: Hluk je následek toho, když neposloucháme pořádně/opatrně. V kontextu našeho tématu existenciální úzkosti hrdina trpí, protože neslyší – smysl, svůj osud. Ztrácí harmonii se světem, protože hluk je ze své podstaty nesrozumitelný a chaotický. (Kdykoli bychom o hluku řekli, že je srozumitelný nebo uspořádaný, přestává být hlukem.)

„Hluk se zdá být negativním prostředkem takovýchto vztahů, zcizující silou, jež rozpojuje vztah mezi posluchačem a jeho okolím, představuje věc, která slouží v neprospěch efektivní komunikace.“²⁵

A v tomto akustickém chaosu musí hledat východiska, podobně jako hledá východiska úzkostný existencialista. Existenciální filozofie, s jejím předchůdcem Kierkegaardem, pokračovatelem Heideggerem a v čele se Sartrem, se totiž vyrovnává právě s takovouto

²⁴ „Noise pollution results when man does not listen carefully.“ Přeloženo mnou.

SCHAFER, R. Murray, Jacques, STERNE, Jonathan (editor). *The Sound Studies Reader*. s. 95

²⁵ „Noise seems to be the source of a negative mediation of such relationships, an alienating force that loosens the contact the listener has with the environment, and an irritant that works against effective communication.“ Přeloženo mnou.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. New Jersey, USA: Ablex Publishing Corporation, 1984. s. 85. ISBN: 0893912633.

deziluzí z modernity, ztráty náboženství a industrializací společnosti, adaptuje se na indiferenci světa, absenci pravdy a harmonie s okolím, stejně tak jako Henry v Mazací hlavě.

Přestože se tak děje velice osobitou a snovou cestou, tak Lynch vlastně subverzivně odhaluje socio-ekonomické problémy prostředí, ve kterém se nachází. Nejdříve chudé industriální části Filadelfie (Mazací hlava) pak idylická americká předměstí (Modrý samet) a následně filmové prostředí v Hollywoodu (Mullholand Dr.). Lynch spojuje sociální kritiku, popkulturu a filmovou avantgardu.

Ještě bych rád poznamenal, že největším zdrojem hluku, cizosti a pocitu znechucení, je Henryho dítě, což nastiňuje hlavní konflikt v příběhu. Něco, co představuje součást mě, co mám milovat a má mi být nejbližší, je pro mě úplně cizí a způsobuje ve mně úzkost. To dobře funguje jako obraz existenciální nesmyslnosti života, kdy fundamentální prvky světa vytváří protiklad. Zničení dítěte Henryho osvobodí. Dítě pro mě představuje to, „co podle světa, sociálních norem a lidskosti musím“ nebo „nelidské v lidském“.

6.2.6 Harmoničnost smrti a sexu

Snad jen v jediný moment slyšíme ve filmu hudbu, která není anempatická, a to skladbu In Heaven, která doslova říká: „V nebi je vše v pořádku.“ Moje prvotní interpretace nabízí, že nebeská náruč tónu skladby odkazuje na sebevraždu, život je hlučný, chaotický, disonantní a nepříjemný, naproti tomu smrt nás vysvobodí – působí harmonicky a příjemně. Tento celkový dojem umocňuje i kompoziční fakt, že hudba (harmonicky znějící tóny) slyšíme poprvé po hodině poslouchání noisu. Jako bychom už chtěli s hrdinou umřít a zažívali stejný pocit slasti z myšlenky na smrt.

To však není jediný moment, kdy ve filmu slyšíme něco jemného a ne-disonantního. Další takový moment zažíváme, když hrdina tráví noc s cizinkou, která bydlí naproti němu. Oba tyto momenty v sobě symbolicky skrývají něco mateřského.

Je vcelku jedno, zda se jedná o sex s cizinkou nebo smrt, v Lynchově narativu jde o návrat z vrženosti²⁶ zpět do mateřského lůna – o úniku z bytí, které sebou přináší existenciální úzkost – o vysvobození. Hrdina se jen eskapisticky odpojuje od života a navrácí se do fáze před porodem. Tomuto krátkodobému opojení pak Lynch nastavuje zrcadlo v další sekvenci filmu, kdy se cizí žena líbá s jiným (vzhledově velmi neatraktivním) mužem. Zvuk zde funguje přímým opakem, ostré střihy disonantních sinusoid se vrací jako bohlav po krátkém úniku ze své

²⁶ Viz Heideggerova fenomenologie bytí. Heidegger popisuje povahu existence jako trojčlennou strukturu starosti (rozvrh, vrženost, „bytí u“). Druhý prvek z trojčlenné struktury starosti je vržení, vržení do něčeho nepříjemně záhadného, z čeho není návratu zpět.

existence. Skladba In Heaven nebo jemné tóny doprovázející sex nabízely dotek něhy a následuje jen disonantní neklid.

„...rozlišovací vlastnost lidské povahy je to, že se musím stát tím, čím se musím stát...“²⁷

„...pro Kierkegaardova představa existencialistického „sebe-utvoření“ musí být spojena se „sebepřijetím“...“²⁸

Na konci filmu ale slyšíme skutečné vykoupení, jedná se o scénu, kdy žena z radiátoru, která zpívala skladbu In Heaven Henryho v nebi objímá po tom, co Henry probodne svého syna. To doprovází jakýsi vytvarovaný nebeský hluk, který už není nepříjemný – hrdina poprvé v hluku nachází domov a stává se tím, čím se stát má. Tradiční pojetí hudby fungovalo jako eskapismus a ve spirituální noisu nacházíme skutečné sebepřijetí. *Noise* se poprvé vyjevuje jako transcendentální zvuk pro úzkostné, byť autentické, nekonečné hledání v pochybnostech. Na druhou stranu, může se zde stále jednat i o smrt jako jediný způsob vykoupení.

Další interpretace nabízí, že zpěv ženy, který se k nám vztahuje, představuje auditivní pohled – *objekt a*. V řecké mytologii můžeme podobný svůdný auditivní pohled vysledovat u sirén. Přitažlivý hlas by při bližším zkoumání představoval jen melodické zvuky, a přesto v nás budí silnou sexuální touhu. Boří hranici mezi externím zvukem a něčím zakořeněným hluboko v nás, ostatně už jsem zmiňoval, že celá scéna má emočně povahu návratu do mateřského lůna, a proto tento pocit zapomenutého domova, který zpěv odhaluje, může vyvolávat úzkost sám o sobě. Henry se setkává sám se sebou, poznává se ve fantazii, rámu divadelního jeviště, kde žena vystupuje.

Celý film je vlastně střet nesrozumitelných hluků se srozumitelnými a zároveň hledání přijetí a autenticity v nesrozumitelnosti, tím se dotýká existenciální podstaty života. A odpovídá, tak jako Kierkegaard, skrz hledání východiska v autenticitě a transcendenci.

²⁷ „...what is distinctive about human selves is that the self must become what it is to become...“

Přeloženo mnou.

LIPPITT, John, EVANS, Charles Stephen. Søren Kierkegaard. Online. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023-06-21. ISSN 1095-5054. Dostupné z:

<https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/kierkegaard>. [citováno 2023-08-08].

²⁸ „...for Kierkegaard the idea of existentialist “self-creation” (or, perhaps better, “self-shaping”) needs to be synthesized with “self-acceptance:”...“ Přeloženo mnou.

6.2.7 Ozvučená vnitřní podstata záběrů: Subverze reality

Přestože se zvuk velmi svébytně osvobozuje od obrazu, neděje se tak tolik u střihu. Tím, ale Lynch dochází k určitému vnitřnímu ozvučování jednotlivých obrazů. Nejlépe to vidíme u scény, kdy Henry vidí sousedku, se kterou měl poměr, smát se s cizím mužem na chodbě. Postavy, které se smějí doprovází nepříjemný hluk, a když Henry zavře dveře, hluk ustane. Poměrně abstraktní zvukový design se tak váže na konkrétní výjevy.

V dnešní době už možná konvenčně tak Lynch podrývá a zcizuje realitu, kterou vnímá hlavní postava. Když se vrátíme k Freudovi, můžeme v tom vidět mechanismus, který popisoval a který v nás vyvolává *uncanny* pocit – neznámé v neznámém, potažmo nelidské a cizí v lidském a běžném.

6.2.8 Rezignace na kauzalitu

Mnoho diváků Lynchových filmů u jejich sledování rezignuje na kauzalitu, prožijí film jako sen. Pominuli přímou souvislost se Sarterovskou ne-kauzalitou mého přítomného a budoucího já, Kierkegaard nám nastiňoval podobnou ne-kauzalitu vyplývající ze snění a nevinnosti.

Jak už jsem zmiňoval dříve: Snění, projektování si vlastní aktualizace, je nevinné – je nečinné. Nečinné proto, že v úzkostném boji s možnostmi nekoná, a tak jen sní. Můžeme vidět, že právě toto se děje divákům u filmů Davida Lynche a nepochybně i u Mazací hlavy.

Ovšem zvuk vůči obrazu zde má určitou kauzalitu, jen se tato kauzalita ukrývá v podvědomí, stejně tak sny samotné ve svém narativu (a narativu Davida Lynche) operují s pravidly podvědomí. Můžu se ale vrátit k Sarterovi, který svou ne-kauzalitu popisuje jako ne-kauzalitu, která sídlí v našem vědomí²⁹ a je vidět, neboť vše ostatní, podle něj, nevíme. Tím náš zvukový doprovod zůstává vědomě i intelektuálně nekauzální a Lynch nám pomáhá zakusit pocit autentického bytí pomocí subtilní (a subverzivní) disonance vizuální a auditivní složky.

6.3 Pi

6.3.1 Soundscape

Max si sám neuvědomuje/nepřiznává různé motivy, které se k němu postupně nevědomě dostávají (často v extrémní podobě), ale divák je vidí – příběh je vypráví. Max jakoby je pořád kauzální, ale jeho realita se trhá a fragmentuje v halucinacích – necítí potřebu propojení a je úplně odcizený – vidí svět v harmonii³⁰, ale ta se stále rozpadá.

²⁹ Sartre Freuda a teorie nevědomí, pudů atd. popíral.

³⁰ Ne té lidské, nahradil potřebu smyslu matematickým chápáním.

Celé jeho prožívání představuje jednu velkou kompozici (ne-organických) syntetických industriálních tónů a šumů, které konstituují velké matematické schéma. Můžeme si i párkrát všimnout, že ruchy, namísto toho, aby se držely synchronu s obrazem, tak rytmicky slouží spíše ve prospěch vedení zvukové složky jako takové. Tím naznačují upravování reality, přehlížení detailů a deformující vnímání, které interpretují jako upravování reality za účelem ospravedlnění abstraktní matematické struktury (například ruchy ťukání do klávesnice, které neustává, ani když se Max otočí ke klávesnici zády). Maxovo odpojení zvuku a obrazu symbolizuje odpojování se od reality, nadšení pro myšlenku. Jakési přinucování světa a jeho zvuků, aby hrály v rytmu naší myšlenky.

6.3.2 Fragmentace v střihově-zvukové dramaturgii

Už v úvodních titulcích snímku nacházíme určitý vzorec, který se na poli filmového vyprávění několikrát opakuje. Jde o audiovizuální kompozici, která nejdříve začíná rytmicky – cítíme pocit adrenalinu v doprovodu energické elektronické hudby. Pak se tonalita a rytmus postupně rozpadají. Zvuk hudebních prvků se zkresluje a stává se *noisem*, rytmus začíná být chaotičtější. S tím jde ruku v ruce i střihová kompozice. Vše vrcholí úplným rozpadem rytmických vzorců a hlukem, během toho už spatřujeme bílou obrazovku.

Zvuk (i střih) zde vypráví příběh celého filmu – mikro-kompozice odpovídá makro-kompozici. Tento způsob skladby (od rytmických vzorců k hluku) zobrazuje prožívání obsesivní mysli – v našem případě mysli, která chce odhalit matematický vzorec za vším, co se vyjevuje ve světě kolem. Co si ale ke svému děsu Max neuvědomuje je, že namísto matematického vzorce se objevuje mytický vzorec, který děsí moderního člověka, protože nasvědčuje návratu k animistickému vnímání světa.

Do ruchovo-hudební kompozice se dostávají asynchronní rytmy a noisevé prvky, které jako by ukazovaly, že hrdina ztrácí kontrolu nad svým komponováním světa, nad svou myšlenkou. Derou se k němu a narušují jasný řád a strukturu. Postupně převezmou kontrolu a rozloží původně srozumitelnou hudební myšlenku na hluk.

Maxova úzkost je úzkostí moderního člověka v post-moderním světě. Pokouší se odhalit jednu všeobecně platnou pravdu a nedokáže přistoupit na myšlenku, že by se svět skládal z několika pravd – perspektiv. Snaží se ve světě vidět kompozici složenou ze vzorců, ale ta se rozpadá. Vzorce se dějí, ale nezávisle na Maxovo logickém myšlení a uvěznují ho v mýtu. Max se stále točí v kruhu a navrací na začátek, nemá strukturu a repetici pod kontrolou, ona má pod kontrolou jeho.

Max se pocitu úzkosti – přiznání si ne-kauzality a ne-harmoničnosti světa – brání. Velká část matematiky spočívá v abstrahování prvků z reálného světa, na univerzální vzorec, což stojí v přímém protikladu myšlenek zmíněných filozofů či mytickému (potažmo snovému) chápání

reality. Mimo zobrazení psychické poruchy či paranoidního thrilleru nám příběh ukazuje, jak se svět vzpouzí proti postavě, která se ho snaží redukovat na harmonický vzorec jedné pravdy.

6.3.3 Ne-kausalita v čase: Halucinace

Fragmentace v čase a halucinacích představují extrémní podobu Sartrové úzkosti z ne-kauzality jednání. Ukazují člověka jako ne-kauzální bytost, která si nemůže být jista sama sebou. Vizuálně tak vidíme například Maxovu třepající se ruku nebo halucinační výjevy v metru, kdy se setkává se svým dvojníkem (muž s kloboukem, mozek). To doprovází i disonantní zvuk ať už v podobě rytmické nebo tonální disonance.

6.3.4 Zvuk jako jedinec, obraz jako svět

Celý *soundscape* pečlivě mapuje, co se děje uvnitř Maxovy hlavy, obraz zobrazuje realitu (vyjma stříhových her při vymýšlení matematických teorií, kde se Max dostane tak moc do své hlavy, že obraz následuje jeho fantazie). Když zavřeme oči, uslyšíme Maxův emoční příběh tak, jak se stal.

Nejvíce tak vnímám u úvodních sekvencí (které se ale několikrát opakují), kdy Max prochází městem a hraje hudba. *Soundscape* (převážně atmosféry), je různě deformován filtry (zvuk jako pod vodou), přikrýván, natahován a zkracován. První interpretace může tvrdit, že Max realitu deformuje, na mě to však dělá dojem, že si Max realitu měří a všemožně ji zkoumá. Jako kdybych přišel k neznámému objektu a ten bych různě obracel a ze všech možných stran se na něj díval, tak stejně Max otáčí zvukovou atmosféru ulice. Čím více je ale zvuk (realita) Maxem zkoumán, tím více přestává být tím, co původně představoval.

Film téměř postrádá atmosféry, ty přebírají tóny syntezátoru, celou dobu máme pocit jakési odtrženosti. Dobrým příkladem je scéna, kdy se Max baví s Devi na chodbě a my slyšíme jen jejich hlasy v ozvěně za doprovodu jednotlivých syntetických tónů. Ozvěna chodby je obsahově podnícena reálným dozvukem schodiště, nemůžu se ale zbavit pocitu, jako kdybychom se nacházeli stále v Maxovo hlavě, kde slyšíme vyňatý dialog, jak se subjektivně prodírá do Maxova osamocené vědomí. Namísto reálné atmosféry a mírného dozvuku slyšíme hlasy s velkým dozvukem a syntezátorovými hudebními tóny, jak rezonují ve vakuu hrdinovy mysli.

Vnímám zde určitou subverzi ve filmovém vyprávění, něco, co je nám velice známé, jako setkání se sousedem na chodbě, působí zcela cize, až nepříjemně – toho dosahujeme právě zvukem (případně za pomoci hereckého výkonu). (Stejný emoční fenomén můžeme vysledovat u Mazací hlavy.)

6.3.5 Absence organiky

Výrazný prvek ve zvukové složce představuje i jakýsi nadpozemský nebeský doprovod atmosféry, když se Max prochází v přírodě nebo sedí na lavičce v parku. Většinou se tak děje na začátku kompozičního cyklu (který jsem už nastiňoval), po rozpadu, kdy se Max dostává z deliria svých obsesí. Syntetický tón nám zcizuje realitu a nutí nás na ni koukat jako na jinou planetu, což ovšem Max potřebuje, aby díky takovému distancování mohl objektivně pozorovat a hledat logické struktury. Nemůžu se však ubránit pocitu, že Max se na světě necítí doma, působí jako průzkumník, a vědecké vztahování k realitě je to jediné, co ho se světem spojuje. Vědecká pravda zde proto představuje iluzorní vykoupení z *unheimliche* stavu mysli.

Podobnou emoci, možná ještě intenzivnější, vyvolává moment úplně těsně po rozpadu reality hlukem – vidíme bílou obrazovku a slyšíme nebeské tóny syntezátoru. Nacházíme se v nebi nebo v mateřské děloze zároveň. Tento moment připomíná rána, když se člověk probouzí a jeho vědomí, ještě není zatíženo realitou – nevnímá nic a toto nic působí čistě – proto bílá obrazovka. Tento moment, je zvukově velmi důležitý, neboť nám napovídá, že Max v tomto cyklu stále zapomíná a znovu se rodí. Následně v cizím světě kolem spatřuje věci, které už viděl – dostává se do spirály, navrácí se, spatřuje *heimliche* v *unheimliche* světě, a to opakovaně budí úzkost.

Hudba v tomto filmu zobrazuje matematickou teorii. Když se Max dívá na svět kolem sebe, slyší tóny. Pokud hudba jsou uspořádané tóny, pak Max stejně tak uspořádává souvislosti z pozorování světa do smysluplného celku. Když Max tvoří teorie, slyšíme hudbu, když se mu bortí teorie, slyšíme *noise*. Hudba na rozdíl od Mazací hlavy nezní hřejivě, zní stimulačně, cítíme pocity vzrušení, jak se něco skládá a buduje – uzamyká Maxe ve své hlavě, znázorňuje pocit opojení matematikou.

6.3.6 Objekt touhy: Devi

Max se několikrát během příběhu setká se slečnou jménem Devi. Ta symbolizuje objekt jeho touhy, zobrazuje všechno, co Max není – jeho převrácená živelná a lidská stránka. Jak už jsem výše zmiňoval, Lacan píše o pohledu jako o *objektu a* – objektu podvědomé touhy, který ve své blízkosti či repetici budí úzkost³¹. Takový zvukový *objekt a*, zvukový pohled, může představovat Deviino sexuální vzdychání za stěnou, které slyšíme v Maxových emočně nejvypjatějších situacích.

Jelikož se zvuk svou povahou tlakového působení jeví jako prodloužená ruka hmatu, nezná hranic a působí tak v určitých momentech o to intenzivněji. Na rozdíl od vizuálního pohledu se

³¹ Tím, že v něm zůstává jen materiální realita.

může ozývat i za stěnou. Rezonuje v Maxovo hlavě, a přitom se nemusí odehrávat ani ve stejné místnosti.

6.3.7 Tělesnost: Bolest

V návaznosti na myšlenku, že zvuk je prodlouženou rukou hmatu, snímek Pi ukazuje, jak může psychická choroba jako obsese bolet. Když se Max svíjí v metru, slyšíme několik hluků, ze kterých se nám ježí vlasy. Překračuji hranici toho, že prožívám sen, od kterého jsem distancovaný a dostávám se do Maxova těla. Zvuk maže hranice filmového rámu, buduje most mezi mnou a filmovou fikcí, cítím sebe sama v Maxově kůži, když s ním prožívám fyzická muka. Tato absence hranice mezi fikcí a realitou, neschopnost se bránit vůči filmu, zde (konkrétně) vytváří úzkost tím, že sen, příběh, něco neskutečného, nade mnou má moc a vtahuje nás. Fikce se v mém těle chová jako realita, tím fyzicky intenzivní filmy korelují s psychickými chorobami, například tou, kterou Max prožívá.

To, co ve formě podryvání, které budí úzkost, dělal Lynch s obrazy kolem, zde dělá Aronofski s obrazy vně hlavního hrdiny. Podryvá postavu v postavě samotné, a tím ukazuje její šílenství.

6.3.8 Repetice jako návrat k animismu

Chci se zabývat primárně zvukovou složkou, proto opomím například, jak Maxe repetice čísel navrací do animistického vnímání. Spoustu scén vyznívá jako vytržené z Freudovo spisu *Uncanny*, kde popisuje, jak repetice nutí člověka vnímat svět pomocí mýtů. Max se několikrát setkává se svým dvojníkem, celá struktura příběhu se několikrát opakuje (což jsem už nastiňoval), vidí stejná čísla na různých místech. Freud by tvrdil, že Max přikládá iracionální obsesivní význam svým myšlenkám, a proto se stává paranoidním, dostává se k pocitu, jako kdyby někdo nebo něco tahalo za nitky.

7 Zvukové motivy spojené s *uncanny*

7.1 Repetice a zdvojení: Návrat k animismu

Jak jsem dříve zmiňoval, podle Freuda repetice, která by naznačovala propojenost čistě náhodných věcí, může působit úzkost – navrácí nás do přesvědčení, že svět řídí božstva a otevírá naše podvědomé tendence. Ve zvuku by taková repetice mohla propojovat jednotlivé čistě náhodné obrazy.

U Pi můžeme vysledovat určitou repetici ve zvukových pravidlech v příběhu. Přesto, že děj se různí, struktura (od klidu a atmosféry přírody k elektronické hudbě, která se ve výsledku rozpadá v *noise*) se opakuje a uzavírá tak Maxe v jeho osobním pekle, které znázorňuje jeho obsesi. Freud dokonce poukazuje na to, že k takovéto úzkosti způsobené repeticí sklouzávají obsesivní jedinci. Tento efekt v příběhu podporuje fakt, že se Max setkává se stejnou kombinací čísel napříč prostředími – ty si následně spojuje.

Repetice samotná ovšem nevede k úzkosti. Musí se jednat o určitou kombinaci opakování stejných věcí vůči něčemu náhodnému, tak, aby divák, či postava nabyli dojmu, že události jsou propojené, nebo, že je něco řídí. Musí se jednat o repetici, která subtilně podryvá vědecko-racionální chápání světa v příběhu, který přistupuje ke světu obdobně. (Což u Pi funguje dokonale, protože Max je vědec.)

7.2 Objekt a: Auditivní pohled

Za velmi zajímavé považuji Lacanovo přidání pohledu do kategorie *objektu a*, protože pak se musím ptát, zdali existuje něco jako auditivní pohled (na což už narážím v analýzách filmů). Lacanovský pohled samotný představuje něco, co vábí, přitahuje nás, pokud se ho ovšem snažíme zachytit, přiblížit, nezbude nic jiného než oční bulva. Představuje hranici mezi uvnitř a vně a souvisí s tělesným (sexuálním) potěšením. Zároveň v nás probouzí cosi pudového a nevědomého. Stejně tak přece může fungovat lidský hlas, také zůstává jen sledem frekvencí a představuje hranici uvnitř a vně.³²

Přesně takovou roli zastává v Mazací hlavě zpěv ženy z radiátoru. Úzkost ale budí přiblížení objektu, opakované zkoumání, které vytratí původní náruživost a děsí. Nemůžu exaktně říct, že bychom v Mazací hlavě blíže zkoumali onen zpěv, ale fakt, že zkoumáme vizuální pohled a vzhled osoby, která zpívá, podryvá jeho příjemnost. Dále i například fakt, že žena v scéně poté šlape po objektu, který představuje Henryho spermie.

Dalším takovým auditivním pohledem můžou být vzdechy za stěnou – jejich přiblížení, zde netvoří bližší zkoumání, ale kontext a repetice – fakt, že se opakují, když Max cítí vrchol

³² Takový sexuální auditivní objekt-a mohou být například ASMR hlasové nahrávky.

šilenství. (Opakování samotné může představovat auditivní obdobu vizuálního přiblížení.) To, co by v klasickém kontextu působilo příjemně, je zde zdrojem úzkosti.

Nemůžu přesně tvrdit, že auditivní pohled – hlas, by budil ve snímčích úzkost skrze přibližování, protože definovat přibližování zvuku je obtížné, ale myslím si, že *objekty a* (právě pohled) působí často úzkost, právě v podřývajícím kontextu. Zdroj úzkosti budí přeměna náruživosti v děsivost, což se přesně děje se zpěvem ženy z radiátoru nebo vzdycháním Devi za stěnou.

7.3 Noise a fragmentace jako nekomunikace vesmíru s člověkem

Když dostatečně dlouho fragmentujeme srozumitelný zvuk, či hudbu, dostaneme se k nesrozumitelnému zvuku, hluku. Hluk zde pak představuje touhu, která se rozpadá sama v sobě. Fragmentace je typická pro post-modernu, tam, kde dřív vystupovala jedna pravda, se nachází pravd tisíce. Max se snaží obsesivně najít jednu pravdu, ale ta se bortí a přeplněností informacemi se rozpadá v hluk. Henry se v Mazací hlavě dívá na svět kolem sebe, ten ale jen šumí a všemožně hučí – zůstává bez odpovědí a nekomunikuje.

V obou případech zvuk vykresluje nesrozumitelnost světa kolem nás. Proto *noise* samotný může představovat zdroj úzkosti, neboť komunikuje chaoticky a neuspořádaně. Jeho struktura přímo odpovídá struktuře světa ve vidění existencionalistů. Představuje vesmír, který mlčí (Mazací hlava) nebo nesrozumitelnou mysl plnou obsesí (Pi) – i přesto v něm ale můžeme (jak jsem nastínil u Mazací hlavy) najít vykoupení.

Zároveň dobově souvisí s naléhavostí a rychlostí moderní kultury. Jako výrazový prostředek v umění - dle mého názoru mimo nesmysl a existenciální zmatení - zrcadlí moderní dobu, a to buď ve fragmentaci nebo přeplněnosti podnětů (informací).

7.4 Deformace zvukové reality a obrazové reality zvukem jako cizost

Můžu si představit dvě situace, které ve mně vzbudí *uncanny* pocit. První, spíše Heideggerovská, ukazuje ten samý objekt, například můj rodný dům, který se zcizuje – něco známého, už najednou není tak známé, něco *unheimliche* se vyskytuje v *heimliche*. Druhá možnost, Lacanovská, ukazuje sen, něco cizího, v čem poznám něco známého – případně vytěsněného, něco *heimliche* se vyjeví v *unheimliche* fantazii. Buď podryji známé, komfortní cizím a fikčním, nebo fikční a snové něčím podvědomě známým. Něco, co tam má být, tam není, nebo naopak, něco, co tam nemá být, tam je.

Toto podřívání se, buď může dít ve vztahu obsah (vizuál nebo příběh...) a zvuk, který se od něj štěpí nebo se rozpadá, anebo se deformuje samotný zvuk, s tím, že zřetelně vnímáme jeho původní slyšitelnou realitu. Zde pak slyšíme to, co by tam mělo být z původních artefaktů nahrávky, ale výsledný zvuk něco postrádá nebo v něm něco přebývá – něco z nahrávky percepčně podřívá zvuk samotný. Pokusím se pro každou situaci dohledat příklad ve filmech.

Auditivní složku, která jako by se rozevírala sama v sobě, jsem rozebíral v sekci *soundscapu* jednotlivých filmů, potažmo u noisu a jak komunikuje s divákem nebo u vřelosti v druhém plánu. Navíc se jedná o velice kontextově zatížené situace, ze kterých těžko vyvozovat, zda by podle svých pravidel úzkost budily i v jiných situacích.

Nejen u Pi Aronofski zvuk směřuje do těla hlavního hrdiny, slyšíme, co si hrdina myslí a cítí, vnímáme jeho mentální i fyzickou bolest. Tím se zvuk odpojuje od obrazu, který nás v jeho kontrastu provází pseudo-skutečnou realitou. Subjektivizace jako taková však nebudí úzkost, úzkost v nás budí fakt, že subjektivizace nám řekne, že jedinec se necítí doma na tomto světě, že jeho svět se rozpadá, nebo nás přenese do subversivních snových pasáží.

Mazací hlavu i přes její podivný vizuální obsah ještě zpodivňuje její zvuk. Důležitým faktorem zůstává to, že se zvuk s obrazem pojí, čímž nás dílo imerzně vtahuje, ale přesto se svět jemně rozevírá – to se děje pečlivě vykonstruovaným zvukovým designem, který zcizuje okolí. Svět se pak jeví jako nehostinný a představuje opak domova, což v kontrastu s příběhem, ve kterém vlastně hrdina zažívá ty nejběžnější situace (cesta z práce, oběd u rodičů své ženy...), působí úzkost.

Tvoření úzkosti pomocí zvuku se děje i v oblasti ruchů, nejen celkového ladění atmosféry. Dobrým příkladem, který se jako dramaturgický prvek ve filmu vyskytuje několikrát, je představení podivného zvuku (například kojení feny) a následně ukázání obrazu, se kterým se zvuk pojí, ale ne dokonale – audiovizuální vjem se rozevírá a zcizuje. Něco se jeví jinak, než se má jevit. Zvuk působí jako parazit (i přesto, že je krásný) na nemocném obraze.

To všechno se ale může dít i na velice abstraktní rovině. Když vidím ženu z radiátoru, vidím něco cizího až mimozemského, navíc se jedná (pravděpodobně) o sen hlavní postavy, jakmile ale začne zpívat, poznám v jejím hlase něco hřejivého. Tento rozpor mezi vizuálem, který na poli celého snímku ukazuje snad nejvíce zcizující a podivnou scénérii, a zvukem, který se naopak poprvé chová k divákovi vřele, vytváří onu subverzi (*heimliche* v *unheimliche*), jež budí úzkost.

Dalším takovým případem může být scéna v Pi, kdy Max bodá do mozku a přichází palčivá bolest znázorněna zvukem. V ten moment si Max uvědomuje, že jde o jeho mozek, čímž se Max přímo stává součástí neznámého, a tím do něj, do snu před sebou, dostává známé.

Ne všechny takové deformace budí úzkost samy o sobě. Příkladem toho, kdy se zvuk rozpadá v sobě a tím deformuje realitu, je Maxovo chození městem, kdy zrychleně vnímá podněty kolem a staví z nich své teorie. Zde se ale nejedná o úzkost, Max spíše realitu měří a vnímá zrychleně, než že by ho svým rozporem sužovala a podrývala jeho pocit jistoty.

7.5 Vřelost v druhém plánu

U Mazací hlavy si můžeme všimnout hrající hudby, která je až jakoby za industriálním hlukem. U Pi slyšíme vzdychající ženu za stěnou nebo dialogy ve vakuu subjektivizované mysli Maxe na chodbě s Devi. Oboje na mě působí abstraktním dojmem vřelosti tam někde v dáli, ne však při nás.

Tuto kategorii bych rád dal do souvislosti s Chionovým termínem anempatická hudba, kdy emoce zvuku stojí přímo v protikladu s prožíváním hrdiny – například oslava za stěnou, kde postava umírá. Kontrapunktem tak umocňuje emoci, kterou hrdina prožívá, tím, že ho zvukově dramaturgické prostředky opustí. Jak jsem dříve nastiňoval, disociace zvuku od obrazu či příběhu by ale přece neměla být ve výrazném kontrapunktu, aby podrytí reality působilo subtilně a mohlo působit *uncanny* stav.

Tady se ale vůbec nejedná o podrytí vizuálu či příběhu zvukem – jde o hlubší rovinu. Úzkost zde, dle mého názoru, spočívá v proměně cizího a známého z hlediska zvukových plánů. Typicky jsme zvyklí, když se nacházíme ve světě, být obklopeni známými věcmi a z dálky slyšet cizost. Oba filmy ale využívají právě neznámého, chladného v prvním plánu a známého, lidského v druhém – tam někde v dálce. S tím, že právě to lidské známé a příjemné stojí v kontrapunktu s audiovizuální realitou.

Úzkost zde vytváří jakési připomenutí toho zapomenutého vytěsněného ztraceného domova, ke kterému se však není možnost vrátit – tak popisují i u Mazací hlavy, kde konvenční hudba funguje jen jako eskapismus, ne jako východisko.

7.6 Naléhavost okolí k postavě

Pokud předtím způsobovala úzkost lidskost a vřelost v druhém plánu, tak zde se jedná o nehostinnost, chlad a technicistní zvuk v plánu prvním. U Mazací hlavy slyšíme ozvěny industriálních strojů abstrahované do obecné ideje hluku, u Pi elektronický zvukový design, který téměř úplně (spolu s elektronickou hudbou a *noisem*) nahrazuje atmosféry.

Mohu zde namítat, že tento zvuk, ale dokonale doprovází obraz či příběh svým vyzněním. Kde se tedy nachází onen rozpor, subverze, která by působila úzkost? Mám pocit, že zvuk jde až lehce přes okraj pouhého doprovodu, zesiluje a umocňuje nehostinnost a chlad světa. Překračuje hranici, kdy ozvučuje prostředí a dostává se do naší hlavy. (U Pi jsme zvukovým designem po celou dobu snímku v Maxově hlavě.) Namísto ilustrace se zvuk stává idejí a definuje charakter prostředí, které je buď syntetické a rychlé nebo hlasité a nesrozumitelné, nikoli však lidské nebo vřelé.

V Mazací hlavě se šílenství externalizuje a u Pi zůstává internalizované v Maxově mysli, přesto ale zvuky agresivně naléhají a my nevíme, co říkají. Sužují nás, nenechají nás na pokoji, ale zároveň mlčí. Svět se jeví jako chaos, který nám předkládá závrať ze svobody a změti

nekonečně možností, kde hrdina tápe. V Mazací hlavě hrdina na chaos rezignuje zůstává v jakési snící nečinné, nevinné fázi, kdy zrcadlí absenci smyslu. V Pi se naopak obsesivně bouří a snaží se změt zkrátit, ale jeho snahy se vždy rozpadají.

7.7 Hlasitost, Dionýsos a fikce v naší hlavě

Co oba filmy vyvolávají, je určitý pocit, že já nejsem součástí světa. Na to, abych divácky tento pocit mohl zakusit, mě ale režisér musí do snímku vtáhnout. Oba filmy, přestože jsou citlivé, tak jsou i svou formou velmi hlasité (Lynch dokonce schválně pouštěl své filmy hlasitěji, než byla norma).

Nietzsche popisuje jak Apollónské umění (typicky se pojící s obrazem) nám Bůh posílá, aby nám připomněl a ukázal harmoničnost světa. Filmy dělají pravý opak. Dionýské umění (typicky se pojící s hudbou) se ukrývá v hrudi. *Noise* zní nahlas, je brutální, rezonuje v nás a vtahuje nás. Co ale předkládá, ústí jen v zcizení a absenci smyslu. Tato paradoxní kombinace spojení se snem a zároveň rozladění jeho struktury nás vede k existenciální úzkosti, a tím k autenticitě, která se v nás zrcadlí zpět.

Jak už jsem nastiňoval u analýzy filmu Pi, hlasité a nepříjemné zvuky nás také vtahují do filmového snu, dostávají fikci do naší hlavy, a naše tělo se stává loutkou předkládaného snu tím, že ho fyzicky prožíváme a reagujeme na jeho zvuky. Vracím tak k Freudovi, my vlastně neprožíváme sebe, zůstáváme jen schránkou posedlou něčím magickým – filmem samotným.

8 Závěr

8.1 Shrnutí

Cílem práce bylo vytvořit zajímavou analýzu zvukové složky filmů *Mazací hlava* a *Pi*. Celkovou analýzu děl jsem nevytvořil, ale podařilo se mi, myslím si, vytvořit zajímavý fragment do sbírek analýz, které se těmito snímky zabývají. V druhé části práce jsem vytyčil několik zvukových motivů či jevů, které souvisí s pocitem úzkosti (*uncanny*). Tyto „techniky“ však, stejně tak jako všechna pravidla týkající se umělecké tvorby, jsou hluboce ukotvena v kontextu obsahu, aktuální scény nebo doby, ve kterých se používají. To mi ale nepřijde jako důvod, proč by neměli být validní či inspirativní k mé budoucí tvorbě.

Má práce mi ukázala, jak moc zajímavé je kombinovat perspektivy jiných oborů v kontextu zvukové složky nebo auditivního umění obecně. Například oproti vizuálnímu umění toho o něm není totiž tolik napsáno.

Zpětně mi přijde, že téma, nebo spíše rozsah tématu byl příliš široký. Pokud bych práci psal znovu, vybral bych si jedno téma (například Kierkegaardova úzkost snícího ducha nebo Lacanovské *heimliche* v *unheimliche*) nebo jednoho filozofa. Pro její šíři má tato práce fragmentární povahu a chvílemi bych rád zacházel více do hloubky, což mi ale neumožňoval její rozsah. Pokud bych filozofické koncepty tolik nezjednodušoval, mohl bych dojít k úplně jinému, možná hlubšímu, výkladu specifické části zvukového designu.

Úzkost představuje velmi široké téma a její hledání v oblasti zvukové složky toto téma ještě více rozšiřuje. Úzkost jsem nacházel v oblasti *soundscape* samotného, vztahu zvuku a obrazu, zvukových plánů, kompoziční makro struktury nebo povaze použitého zvuku (hudba, atmosféra a *noise*).

Jako mapování neprobádané oblasti práce však posloužila dobře. Pro hlubší zkoumání bych totiž procházel stejným procesem a tento text by fungoval jen jako rešerše. Možná i tím právě tato práce je – rešerší nezmapovaných oblastí.

8.2 Úloha zvukového designéra z hlediska autentického bytí

Nerad bych, aby závěrečné shrnutí mé práce sdělovalo něco definitivního, přeji si, aby čtenář bral každou mou větu s nadhledem a vnímal ji nikoli jako vědeckou pravdu, ale spíše jako inspirující podnět pro tvorbu filmového zvuku.

Film částečně připomíná Lacanovský *objekt a* či jeho interpretaci snu o vlčím muži, který působí úzkost. Autorské filmové dílo v obecnější rovině svým rámem představuje oko, v němž se skrývá autorovo vědomí. Film narušuje hranici uvnitř a vně a sledování filmu by pak mohlo být sledování pohledu autora. Avšak postupným se přibližováním filmovému plátnu vše ztrácí význam a zbudou jen záblesky světla. Nejedná se však o tělo či tělesné potěšení nebo ano?

Může být film tělem autora, čímž působí pudové potěšení se na něj dívat? Zároveň samotné rámování filmu říká, že se jedná o fantazii. Úzkost vzniká tehdy, kdy zahlédneme něco nám známého ve filmovém obsahu. To nás činí autentickými a svobodnými.

Domnívám se, že aby zvukový designer pozvedával dílo výš, je jeho úlohou se jemně odpájet od obrazu – vkládat *heimliche* do *unheimliche* nebo naopak, jemně rozevírat viděné tak, aby se v divákovi otevřela cesta autenticity směrem dovnitř. Dělat tak, ale dostatečně subtilně na to, aby se obraz a zvuk přesto rozpadaly – tam, kde vnímáme dvě oddělené části, se totiž ztrácí celek a tím i možný nevědomý rozpor v celku. Pokud rozevření probíhá ve vědomí diváka, vnímáme to jako chybu a nezakusíme otevření brány dovnitř, čímž neumožníme potlačenému dávno zapomenutému vystoupit směrem k nám.

Hollywoodská kinematografie tak nečiní, což si vykládám dvojím způsobem. Jednak se zvuk lepší dohromady s obrazem, představuje ideální a harmonický vesmír – *heimliche* bez *unheimliche* – domov bez autenticity. Ve druhé rovině výkladu si všímám, že to, co vidím v klasickém komerčním filmu, není domov, a když Lacan říká, že úzkost přichází s viděním něčeho známého v neznámém, tak tento druh filmů stále zůstává jen v neznámé fantazii, na kterou jsme zvyklí konzumním sledováním. Chci dodat, že nikdy jeden film není tímto nebo tamtím, ale fluidní kombinací všemožných způsobů čtení, proto se to týká spíše filmového módu než skupiny filmů.

Naproti této kinematografii, nebo spíše módu konstruování filmů, stojí avantgarda, která se, dle mého názoru, nedostává o nic dále. Neboť tato autenticita probíhá ve vědomí, což z ní dělá jakousi intelektuální pseudo-autenticitu, která se nedotkne ničeho uvnitř – i když osvobozuje myšlení, neosvobozuje bytí. (Mám v hlavě například ruské montážníky, ale nikoli třeba takzvaný trans film Alexandra Hackenschmieda nebo Dog Star Man – ten se nerozpadá, prezentuje právě ve svém okně plynulou snovou sekvenci, ve které zakoušíme domov.)

Rozdíl mezi *uncanny* pocitem se, jak už jsem u Freuda zmiňoval, hodně odlišuje, pokud se děje na poli umění nebo reálného života. Na uměleckém poli jsme schopni přijmout velké množství konvencí, které přesto, že zpočátku realitu podřývaly, tak nyní už se tak neděje a my pak stylistické odleповání očekáváme – a vnímáme harmonicky a komfortně. Pokud jdu na horor, který mě vůbec nevyděsí, odešel bych s intenzivnější existenční tísní než od dokonale děsivého snímku. (V tom tkví síla Twin Peaks, který tím, že byl prezentován jako televizní detektivka, kulturně takovýto pocit vyvolává). To proto, že úzkost odkazuje na jakési neznámo, natahuje se daleko za strach a nevztahuje se k ničemu konkrétnímu (např. kdy přijde *jump scare*), jak by tvrdili filozofové, ze kterých jsem čerpal. On vlastně ani *objekt a* není konkrétní, neboť reprezentuje onu fascinující pudovou touhu, která se přiblížením objektu z masa mění v horor. Proto je u zvuku důležité zvukově dramaturgické konvence stále inovovat, abychom se onoho neznáma spojeného s úzkostí (tedy autenticitou), dotýkali. Neboť opakováním téhož napříč časem se dostáváme ke stejnému vytracení původního kouzla – jako když si

přibližujeme lidské oko a ono zůstává jen prázdnou bulvou, která dříve tvořila pohled, jež nás vzrušoval.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- KIERKEGAARD, Søren, Reidar THOMTE a Albert ANDERSON. *The Concept Of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation On The Dogmatic Issue Of Hereditary Sin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980. ISBN 9780691072449.
- MICALI, Stefano. *Phenomenology of anxiety*. Cham, Switzerland: Springer, 2022. ISBN 9783030890186.
- SARTRE, Jean Paul, BARNES, Hazel Estella (překlad). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Washington Square Press, 1993. ISBN 9780671867805
- FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. London, UK: Penguin Books Ltd, 2003. ISBN 9780141182377.
- LACAN, Jacques. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge, UK: Polity Press, 2014. ISBN-13: 978-0-7456-6041-7.
- SCHAFER, R. Murray, Jacques, STERNE, Jonathan (editor). *The Sound Studies Reader*. Abingdon, UK: Routledge, 2012. ISBN: 9781135762353.
- TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. New Jersey, USA: Ablex Publishing Corporation, 1984. ISBN: 0893912633.
- WHEELER, Michael. *Martin Heidegger*. Online. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2020-09-21. ISSN 1095-5054. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/heidegger>. [citováno 2023-08-08].
- LIPPITT, John, EVANS, Charles Stephen. *Søren Kierkegaard*. Online. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023-06-21. ISSN 1095-5054. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/kierkegaard>. [citováno 2023-08-08].

Prameny

- CRITCHLEY, Simon. *Being and Time, part 5: Anxiety*. Online. The Guardian. 2009-07-06. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2009/jul/06/heidegger-philosophy-being>. [citováno 2023-08-08].
- BULUT, Selim. *Revisiting Eraserhead's haunting, industrial soundtrack*. Online. Dazed & Confused. 2017-03-21. ISSN 0961-9704. Dostupné z:

<https://www.dazeddigital.com/music/article/35200/1/eraserhead-soundtrack-40th-anniversary>. [citováno 2023-08-08].

- SARTRE, Jean-Paul. *Zed': Nevolnost*. Přeložil Dagmar STEINOVÁ, přeložil Josef ČERMÁK, přeložil Eva MUSILOVÁ. Praha: Levné knihy KMa, 2001. Edice světových autorů (Levné knihy KMa). ISBN 80-7309-021-X.