

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Disertační práce

**SILENCIO CLUB**

Mgr. Jakub Kudláč

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petříček

Oponenti práce: Doc. Pavel Kopecký

Mgr. Jan Blažek, PhD.

Datum obhajoby: 15. 10. 2012

Přidělovaný akademický titul: PhD

Praha, 2012

## Poděkování

Za vznik této disertační práce autor vděčí vícero lidem; předně to je vedoucí práce Miroslav Petříček, jemuž patří dík za velice povzbudivé komentáře a zájem o autorovy teze. Dále musím poděkovat příjemnému a inspirativnímu prostředí FAMU, kde se dobře daří mnoha minoritním žánrům, včetně mých zájmů o hudbu a fenomenologii. A konečně patří dík mé rodině, bez jejíž opory bych jen stěží v sobě našel energii a prostor k dokončení tohoto textu.

## Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.☒*

*V Praze dne 4. 10. 2012*

*podpis*

## Abstrakt

V práci se věnujeme dopadu nástupu synchronizovaného zvuku na médium filmu a jeho estetiku. V prvním kroku analyzujeme rovinu diegetického zvuku, kterou vztahujeme k přirozené zkušenosti. V druhé části pak zkoumáme nediegetický zvuk, tedy zejména filmovou hudbu a její estetickou proměnu po nástupu zvukového filmu.

Klíčová slova: filmová hudba, fenomenologie, zvukový film.

## Abstract:

In our text we examine aesthetical impact of synchronized sound on film media. In the first part we analyze diegetic sound, and we relate it to the natural sensorial experience. In second part we examine the non.diegetic sound, i.e. mainly film music, and its aesthetical transformation due to the coming of synchronized sound.

Key words: film music, fenomenology, sound film.

<b>Úvod.....</b>	<b>6</b>
<b>Kapitola první – Fenomenologie diegeze .....</b>	<b>9</b>
<b>Kapitola druhá – Metafora.....</b>	<b>20</b>
<b>Druhá přirozenost.....</b>	<b>22</b>
<b>Jazyk hudby .....</b>	<b>27</b>
<b>Hudba a znakovost.....</b>	<b>32</b>
<b>Ilustrace/kontrapunkt .....</b>	<b>35</b>
<b>Forma.....</b>	<b>48</b>
<b>Jednota ve strachu.....</b>	<b>54</b>
<b>závěr .....</b>	<b>60</b>
<b>Dokonání metafory .....</b>	<b>60</b>
<b>Silencio Club .....</b>	<b>65</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>68</b>

## ÚVOD

Tato práce bude pojednávat o filmové hudbě a její estetice. Estetika, pocházející z řeckého *aisthēsis* – vnímání, je pro náš text klíčovou motivací. Zamýšlíme se nad zvukovým filmem, nad způsobem vnímání zvukového filmu, nad tím, co vlastně zrod tohoto média zakládá a odhaluje. Němý film měl svůj jazyk, který je v mnohém platný i pro zvukový film, nicméně hluboký zásah, jaký představuje nástup zvukového filmu pro samotné filmové médium, nás snad opravňuje mluvit o zrodu média nového. Otázky, které nevyřčeny stojí v pozadí naší práce, jsou: jak je možné, že zvuk ve filmu působí jako jeho přirozená součást? Odkud se bere potřeba hudby ve filmu? Jaký je vztah filmu k realitě? Co všechno otevírá možnost synchronního zvuku pro film? Tyto otázky, ač se můžou jevit poněkud zbytečně základní a snad příliš teatrální, jsou vlastně otázkami po bytí zvuku ve filmu. A právě toto je předmětem naší práce. Příchod synchronního zvuku představoval jistě mnoho tvůrčích výzev zejména praktického charakteru, a proto jeho zcela zásadní estetický význam se může zdát poněkud zastřený. Text, který vám předkládáme, je právě esejí o fenomenologii zvuku ve filmu. Co se nám zvukovým filmem dává jako danost a co jest výsledkem jakýchsi pasivních syntéz a prezentací původně vyvinutých pro přirozenou zkušenost, to je problém, který se tu pokusíme dešifrovat.

V první části naší práce se budeme věnovat diegetickému zvuku, to jest zvuku náležícímu k prostoru vyprávění. Diegetický zvuk není nezbytně ten, jehož zdroj na plátně lze spatřit, nýbrž ten, jehož zdroj lze v prostoru vyprávění předpokládat. Diegetický zvuk je, nepřesně řečeno, realistickým doplňkem vizuálního vjemu. Každý, kdo se na tvorbě filmu kdy nějak podílel, či se alespoň o film hlouběji zajímá, ví, že operovat s termínem *realismus* je u filmu velice ošemetné. Obrazový realismus je nahlodáván faktem rámování filmovou surovinou a objektivem, dále řazení obrazů je předmětem stříhu, a tedy jakési diskontinuity, která má v lidském vnímání předobraz leda metaforicky, a samotný diegetický zvuk je výsledkem série poetických rozhodnutí v průběhu produkce a zejména koncepční práce v postprodukci. O realismu s ohledem na diegetický zvuk lze v pravém slova smyslu mluvit jen stěží, jedná se spíš o umělý konstrukt, který má potenci být myslitelným vnitřkem obrazu.

Součástí první části této práce bude rovněž metodologické a předmětné zpřesnění našeho postupu, který, jak se nám zdá, jde proti obvyklému historicistnímu uchopení vývoje. Nebudeme totiž definovat žádnou metarovinu, která by generálně dávala smysl vývoji konkrétních artefaktů. Poetika, a její geneze, je totiž definována právě skrze jednotlivé artefakty. Neexistuje žádný směr, žádný cíl, a proto ani žádná limita vývoje poetiky zvukového filmu. Vidíme spíše radostný chaos, mnoho nesourodých možností, z nichž některé jsou oblíbenější než jiné, z nichž však žádná není výlučná.

V druhé, stěžejní, kapitole naší práce se budeme věnovat nediegetickému zvuku, tj. alespoň statisticky vzato, zejména filmové hudbě. Tu budeme rovněž sledovat, co přináší médium zvukového filmu nového, a pokusíme se zpřesnit, jak o nediegetickém zvuku uvažujeme. Neexistuje totiž žádný výlučný vztah mezi konkrétní hudbou a konkrétním obrazem, stejně však neustále uvažujeme o hudbě ve filmu v intencích nějaké podivuhodné přirozenosti. Tato přirozenost, jak budeme později argumentovat, nesnese srovnání ve své zvykové síle se zkušeností přirozenou, nicméně takřka v každém komentáři k filmové hudbě nějakým způsobem na zvyk narážíme; ať už se jedná o termíny ilustrace a kontrastu, nebo jenom nějaké slabší sounáležitosti či odcizení, stále tu někde v základech stojí předpoklad něčeho obvyklého. Dále budeme rovněž zkoumat, proč vůbec v takto nepravděpodobném poli zájmu vůbec vzniká něco jako pojem normality (jakkoli je vágní a málo obsažený). Je to výsledek náhody, nebo nějaké hlubší potřeby lidského rozumu kontrolovat svět kolem? Protože s ohledem na přirozenou zkušenost, která nachází svůj funkční odraz v diegetickém zvuku, je nediegetický zvuk umělý a nepřirozený; a stejně tu něco jako přirozenost alespoň v metaforickém smyslu slova vzniká.

Nakonec nám dovoluňte ještě jednu poznámku k formě předkládané práce. Navzdory zvyklosti, že disertační práce je ve své podstatě vědeckým textem, v tomto případě tomu tak není. Samotný předmět našeho zkoumání se vědeckému uchopení vzpírá. Neexistuje totiž žádná metoda, která by mohla

verifikovat předkládaná tvrzení (a tedy ani falzifikovat). Je tedy rozumné se ptát, proč vůbec takovou práci psát či číst, když její sémantický systém se podobá spíše poezii než vědě? Smyslem naší disertační práce totiž není nalezení obecně přijatelného hlediska, či dokonce sumy nějakých objektivních tvrzení. Naopak, ambicí je předložit text, jehož části můžou potenciálně inspirovat k dalším úvahám, popřípadě můžou sloužit jako inspirace pro čtenáře z řad filmových tvůrců. Ideje pro nás nejsou definitivní klece, do nichž se předmět pohledu uzavírá (či domněle uzavírá) jako do vězení, nýbrž jakési „praktické“ perspektivy, které něco ze svého předmětu odhalují. Případná inspirativnost a vtip takových idejí je pak jediným možným ziskem našich úvah. To se nám nicméně zdá jako dostatečný důvod pro jeho vznik jakéhokoli textu. Rezignace na vědu (se vší objektivitou, verifikovatelností, smysluplností, logicko-pozitivistickou smysluplností apod.) se nám jeví nikoli jako prohra, ale jako devíza, která nás osvobozuje od myšlení s ohledem na věčnost, a umožňuje hravější a předmětu bližší pojetí. Formou se naše disertační práce tedy blíží eseji, s jistou nadějí, že se nám povede předmět našeho zájmu textem nezabít. Odosobněný tón množného čísla první osoby nemá naznačovat obecnou platnost našich tvrzení. Přijměte jej jako reziduum vědy v myšlení autora.

V naší disertační práci, ač se budeme celou dobu kolem filmu točit, nebudeme až na jednu výjimku na žádný film odkazovat. Zdálo se nám, že ponechat text bez množství příkladů sice zdánlivě není příliš pedagogické – obíráme sami sebe o názornost – avšak text zůstane stylově čistý a navíc ponecháme fantazii čtenáře, aby si příklady doplnil sám. Jistěže, *exempla trahunt*, vlastní příklady však táhnou nejvíc.



## KAPITOLA PRVNÍ – FENOMENOLOGIE DIEGEZE

Naše disertační práce se věnuje filmové hudbě. Patří k dobrým mravům na začátku jakéhokoli zkoumání vymezit předmět samotného zkoumání. Co to tedy je filmová hudba? Tato otázka se zdá triviální, prostě hudba hrající ve filmech. Tak by se mohlo zdát, že náš předmět zkoumání je dostatečně vymezen. Při kritickém ohledání se však vynořují otázky, které náš předmět zkoumání nebezpečně rozostřují. Je filmová hudba každá hudba hrající ve filmu, nebo je nějaký fundamentální rozdíl mezi diegetickou a nediegetickou hudbou? Pakliže uznáme i diegetickou hudbu, nerozšiřujeme náhodou pole našeho zkoumání na celý zvukový pás filmu? Nebo možná musíme řez vésti jinudy, totiž ne každý zvuk je hudba. A tedy považuje se za hudbu jenom tradiční hudba hraná na hudební nástroje, nebo se připouští jako hudba i nějaká rytmicko-melodická stylizace ruchů? To nás přivádí rovnou k otázce, co je to vlastně hudba? Cit pro přirozený jazyk nám velí neuznat každý zvuk jako hudbu. Tyto otázky nás přivádějí k volné a znepokojivé parafrázi zděšení svatého Augustina ze zkoumání času, totiž že víme co je filmová hudba (jakož i hudba), dokud se nás na to nikdo neptá.

Takto postavená diskuse by nás zavedla na neužitečné a nudné scestí. Co všechno lze uchopovat jakožto hudbu (či filmovou hudbu), je a bude předmětem mnoha debat, přičemž jakýkoli konečný verdikt bude podmíněn individuálním přesvědčením, jakkoli obecně motivovaným. Především však by nás tento problém dostal daleko od našeho skutečného zájmu. Musíme proto nejprve formulovat perspektivu našeho zájmu, předmět sám z ní vyplyne.

Naším aktuálním zájmem je počátek zvukového filmu, protože uchopení počáteční fáze zvukového filmu nám pomůže osvětlit jeho základy. A ptáme-li se, co nám pomůže pochopit zvukový film v momentě jeho zrodu, v momentě exploze přístupů, poetik, ve zlatém věku experimentu, nemůžeme naše zkoumání omezit jenom na hudbu v úzkém slova smyslu. Minuli bychom tak totiž podstatu zvukové revoluce.

Co tedy je podstatou přechodu z němého na zvukový film? Jsou to především dva úzce spojené jevy: synchron obrazu se zvukem a zrození diegetického prostoru<sup>1</sup>. V němém filmu se všechnen zvuk odehrával v nediegetické rovině. Jistě, snaha o ztvárnění a uchopení dialogů a ruchů je patrná i před nástupem zvuku. Avšak bez ohledu na aktuální formu interpretů či technickou dokonalost provedení může tento přístup poskytnout v nejlepším případě vtipnou stylizaci diegetického prostoru. Varhany imitující výstřely, jízdu vlaku či herci deklamující dialogy, to všechno sice napřahá snahu k vytvoření diegetického prostoru, ale limita této snahy, tj. konstituce vnitřního zvuku obrazu, zůstává nedosažitelná.

Problém diegetické roviny určitě nespočívá v pouhé míře „realističnosti“ zvukového zpracování. Standardy zvukové kvality podléhají změnám v čase způsobených rozvojem technických možností, vývoji reprodukční techniky a podobně. Kdyby pocit diegetického prostoru byl závislý na míře realistického pojetí, nemohl by existovat žádný obecný konsensus ohledně diegetického prostoru, dokonce lze pochybovat, zda by tento termín nebyl pouhou ideální limitou, kterou nelze prakticky naplnit<sup>2</sup>. Dojem, že film je jakýmsi otiskem reality, musí být fundovaný jinak než způsobem zvukového uchopení.

---

<sup>1</sup> Výrazem „diegetický“, popřípadě substantivem diegeze v tomto případě máme na mysli zvuk, který se vztahuje k prostoru filmového vyprávění. Diegetický zvuk má nejčastěji podobu dialogů, ruchů, atmosfér. Naopak nediegetický zvuk je obvykle voiceover, doprovodná hudba, a vůbec všechnen zvuk nevztahující se přímo k prostoru vyprávění.

Kromě diegeze orientované na vztah obrazu a zvuku rozeznáváme samozřejmě i vizuální prvky diegetické a nediegetické. Nediegetická montáž má ponejvíce charakter vsuvek, které sice nesouvisí s konkrétním filmovým dějem, ale mají nejčastěji metaforickou hodnotu, a vytvářejí tak pojmotvorbu na straně diváka. Tento druh nediegetického materiálu je však v kinematografii podstatně vzácnější než nediegetický zvuk. Obrazovou diegezi nebudeme tu brát dále v potaz.

<sup>2</sup> Diegetický prostor, tj. prostor, do kterého jsou vymístěny všechny složky zvukového pásu znějící v prostoru narativu (tj. dialogy, atmosféry, ruchy či jiné znělé objekty), většinou ve svém zvukovém uchopení podržuje jistou míru realismu. Toto opatrné tvrzení však při bližším zkoumání neobstojí. Pomineme-li úplně bazální a nejspíš neřešitelné problémy s vymezením realistického kódu, zvukové perspektivy a podobně, stejně zůstává problém zvukové stylizace, která i v tom nejprozaičtějším filmu je základem zvukového ztvárnění. Neexistuje nejspíš nic jako otisk skutečnosti ve filmu. Skutečnost je totiž sama bezbřehá, neuchopitelná, temná, zatímco film, jakkoli komplexní, je selekcí, idealizací, a proto vždy zjednodušující. Toto zjednodušení je navíc provedeno s ohledem na narativ, který je úběžníkem všech nesourodých umění spojených ve filmu.

Kdybychom předpokládali něco jako závislost diegetického prostoru na realistickém kódu, museli bychom uznat, že většina filmů zcela postrádá diegezi. To však odporuje běžné zkušenosti, kde sledujeme na straně diváka enormní schopnost adaptace na nejrozmanitější zvukové stylizace.

Jevem fundujícím diegezi (s ohledem na zvuk) je synchronicita obrazu a zvuku. Tento fakt má důvod v povaze našeho vnímání, v mimovolných syntézách, které stojí v základu našeho vztahování se ke světu skrze smyslové vnímání. Na první pohled by se mohlo zdát, že danosti smyslového názoru jsou dále neanalyzovatelným atomem, na kterém skrze nejrůznější více či méně abstraktní operace myslí stavíme další usuzování. Jenomže, jak naznačuje Husserlova fenomenologie, tato původní atomičnost obsahuje mnoho netriviálních předpokladů. Vidět to, co se nám dává jako čistý smyslový vjem, znamená očistit vnímání od předpokladů, které se sice zakládají na zkušenosti, nicméně se nám primárně nedávají jako jednoduchý vjem.

Husserlova metoda<sup>3</sup> spočívá v očištění původní danosti a poté v deskripci pasivních syntéz vědomí, které teprve vedou ke vjemu v běžné nereflektované podobě. Husserl ukazuje přítomnost těchto pasivních syntéz na analýzách smyslového vnímání. Závěrem této analýzy je, že v každodenním automatickém nereflektovaném vnímání je náš názor utvářen jak tím, co skutečně vnímáme, tak jakousi mimovolnou myšlenkovou nadstavbou, která přistupuje k hrubému datovému toku a dotváří jej do smysluplného celku. Tato mimovolná nadstavba neboli pasivní syntéza vědomí vychází ze zkušenosti. Akt vnímání je tedy vlastně aktem interpretace, vidím něco jako něco jiného, popřípadě v kontextu, který překračuje mez toho, co lze skutečně vidět.

Vidím-li na svém pracovním stole kostku, vidím vždy jenom nějakou její část, nicméně ve své mysli automaticky dokresluju ty části, které nevidím. Viděl jsem již mnoho kostek a žádná z nich nebyla jenom atrapou, všechny měly i tu část, kterou jsem neviděl. Tudíž automatické přesvědčení, že vidím i něco, co ve skutečnosti nevidím, se opírá o nespočetněkrát prožitou zkušenost. Vnímání má tedy svou intencionalitu, to znamená že spolu s tím, co se dává tak jak se to dává, automaticky doplňuje předpokládanou danost, tj. to, co se sice nedává, jenom předpokládá, i když na základě již dříve učiněné zkušenosti. Tyto pasivní syntézy jsou vlastně garantem kontinuity našeho názoru, a tedy i podmínkou naší běžné

---

<sup>3</sup> Není naším záměrem sledovat ani interpretovat Husserlovo myšlení. Pro náš účel, tj. prokázání synchronicity jako zakládajícího jevu diegetického prostoru, nám bude stačit jenom krátký exkurz. Všechny potíže intencionality vnímání, metodické skepse, vědění apod. ponecháme nevytěženy.

orientace ve světě. Objekty vnímání tedy nejsou nikdy nevinné, jsou v nich zaklety jakési vektorové síly poukazující na to, co sice není samo objektem vnímání, co však dává vnímanému jeho význam.

Můžeme tu uvažovat o volné paralele k Fregovu sémantickému trojúhelníku, v jehož jednom vrcholu stojí výraz, ve druhém denotát a ve třetím smysl. Výraz „večernice“ denotuje konkrétní objekt, smysl je pak metoda, jak tento objekt identifikovat, tj. jako nejjasnější objekt večerního nebe. Bez smyslu by se náš jazyk podobal holé schopnosti ostenzivního gesta, pouhému pojmenovávání; teprve smysl nás uschopňuje normálně používat řeč a rozumět jí. Podobně se to má s tím, co naše vědomí mimovolně přidává k aktuálnímu proudu vjemů; tedy doplňuje diskrétní vjemy do celku, který sám v pravém slova smyslu vnímán nikdy být nemůže, protože závisí právě na tom, co vidět není. Smyslové vnímání samo tedy sice je předpokladem našeho vztahu ke světu a orientace v něm, ale bez mimovolného doplňování samotného smyslového názoru bychom byli ztraceni ve změti nesouvislých dat. Vědomí tedy vždy vykračuje daleko za hranici samotné danosti a předpokládá kontext, vztahy, účelnost, obecně řečeno vztaženost samotných jevů i percipienta. A zdůrazněme, že vztaženost je opozitem výchozí izolovanosti prostých daností smyslového názoru<sup>4</sup>. Proto se domníváme, že příčinou dokreslování smyslových dat je

---

<sup>4</sup> Příkladů ilustrujících tento jev lze snadno vykonstruovat nespočet; postupujme od jednoduššího ke komplikovanějšímu. Nejjednodušší je prostý předpoklad kontinuity objektu za mezí smyslového vnímání. Parkety v mé pracovně jsou pravděpodobně na celé ploše podlahy. Předpokládám, že i pod knihovnou, i když to nevidím. Mé doplnění smyslového názoru není nahodilé, ale zakládá se na neaktuální zkušenosti. Automaticky doplňujeme prosté smyslové vjemy a vykračujeme za ně, oslabujeme evidenci (evidenci ve smyslu samozřejmého nezpochybnitelného smyslového názoru) ve prospěch celostnějšího uchopení světa.

Podobně lze konstruovat i komplexnější příklady. Dveře jsou spojnicí i mezí, předchozí tisíckrát stvrzená intence mého vědomí dveří mě vede za prosté smyslové faktum, a proto předpokládám tuto funkčnost hranice i u dosud nikdy neotevřených dveří. Poněkud neobratně tu popisujeme mimovolnou prezentaci smyslu, tj. přenos významu z jedné věci na druhou, která nás zásadně posouvá za hranice pouhého smyslového vjemu. Podobně by bylo lze reagovat na Descartovu obavu, že po ulici chodí roboti zahalení do pláštěnek a klobouků; jistě by šiléný filosof mohl mít pravdu a být nešťastně obelháván zlovolným démonem, nicméně předchozí zkušenost nás vede k předpokladu, že tam nejsou roboti, nýbrž lidi v pláštěnkách. Tato intencionalita našeho vědomí může být vyplněna zkušeností nebo může zůstat prázdná, vidíme však, že každopádně stojíme na poli předpokladu mimo smyslové vnímání. A vskutku, díváme-li se na naši orientaci ve světě, vidíme, že se podobá nějaké skládačce, z níž většinu dílků nevidíme a kterou ani nikdy nemůžeme vidět celou naráz. Samotný fakt toho přenosu významu by byl triviálním ziskem, poukazuje však na něco dalšího, tj. na hluboko zakořeněnou touhu po jednotném totálním smysluplném světě. Fenomenologie „neznáma“ by nejspíš poukazovala na podivnou prezentaci „známého“ na neznámé.

potřeba vztahování se k nějak ucelenému světu, hluboce lidský strach z prázdna a z radikální nesmyslnosti světa i života.

Přidáme-li k viditelnému slyšitelné, dostane tato kontinuita, a s tím i komplexnost pasivních syntéz probíhajících ve vědomí, další rozměr. Základním rysem bude znova kontinuita, avšak s ohledem na povahu média bude mít jinou formu. Zvuk, na rozdíl od viděného, probíhá ze své podstaty v čase. Tudíž názorová jednota slyšeného zákonitě musí vypadat jinak. A navíc, konstituce zvuku ve vědomí nás nutí formulovat rovněž kontinuitu i s kontinuem viditelného. Vůbec všechny smysly, nejen zrak a sluch, jako celek vytvářejí komplikované předivo jednotného smyslového názoru, díky němuž se pohybujeme v nám známém světě s určitou dávkou sebevědomí a jistoty. Pro účely našeho textu však postačí omezit zkoumání na zrak a sluch (pochopitelně, film až na vzácné výjimky s jinými smysly nepracuje).

Zvuky přicházejí do vědomí a pak zas odcházejí podle toho, jak se jejich zdroj proměňuje v čase nebo pohybuje v prostoru. Zřejmě základní diferencí mezi viděným a slyšeným je, že zvuk má stupně přítomnosti, zatímco viděné je bipolární, buď v zorném poli je, nebo není a, pomineme-li mezní situace, nemá žádné mezistupně. Tón klavíru však má ostrý nástup a pak pozvolný odchod, jeho prezence připouští stupně „více“ a „méně“.

Jeden zvuk prostupuje další, každý zvuk pak v průběhu svého trvání moduluje hlasitost, barvu, prostorovou charakteristiku a jaksi fyzicky obklopuje vnímajícího. Zatímco viditelné je mnohem více selektivní, slyšitelné je přítomno indiferentně v modu jakési trvalé neslyšené slyšitelnosti. Ve vnímání pak některé zvuky vystupují ze stínu neslyšené slyšitelnosti do aktuální vědomé pozornosti, a stávají se tak signifikantní. Pro zvuk ve filmu má tento rys zásadní význam. Zvuky, které nás obklopují, tak vytvářejí vysoce fluidní svět, do kterého jednotlivé zvuky vstupují a pak odcházejí, navzájem se míchají a pak zas rozpojují, přitahují pozornost a pak ji zas pozvolna opouštějí. Jednota auditivního univerza je na první pohled mnohem zjevnější, než tomu je u viděného; zvuky

---

Potřeba uchopovat svět v celku (jakkoli je tento celek relativní) nás nutí pobývat v neustálém nakročení za prosté jevy, protože pobývání v prostých jevech vede k nespojitému a neuspokojivému bytí. Jako by lidské povaze bylo bližší žít v bludu než v prázdnotě. Ostatně, pozitivistická touha po pravdě je celkem unavující.

totiž nepřestávají fyzicky doléhat, když je nevidíme, zatímco povaha vizuálního vjemu je, jak jsme již ukázali, nespojitá ze své povahy. Právě spojitost vizuálního vnímání je výkonem mysli, která přistupuje k pouhým datům a mimovolně je doplňuje.

Platí něco obdobného v oboru auditivních vjemů? V jakém smyslu se nám zvukové vjemy dávají a co s těmito daty provádí mysl? Probíhají zde také jakési pasivní syntézy? Fluidní povaha slyšitelného světa se nám zdá ve svém horizontálním rozměru intuitivně uchopitelná, ale povahu diegeze nahlédneme, teprve až vztyčíme vertikálu mezi slyšitelným a viditelným, a ukážeme jednotu názoru probíhající naráz v celém smyslovém vnímání. Pokoušíme-li se určit, jak je univerzum viditelného spojeno se slyšitelným, formulujeme kontinuitu vyššího řádu, která na straně jedné zachovává principy kontinuity samostatného vidění i slyšení, na straně druhé pak za ni vykračuje tím, že tyto rozdílné druhy jednoty propojuje. Chceme-li uchopit tuto jednotu dvou diametrálně odlišných druhů vjemů, musíme poukázat na místo, kde se stýkají, na místo, ke kterému se mohou a musí upínat roztržštěné holé vjemy. Tímto místem je diegetický prostor.

K auditivním vjemům přistupuje mimovolné přesvědčení o jejich zdroji. Slyšíme-li něco, ať už je to cokoli, předpokládáme, že je zde nějaké tělo generující tento zvuk. Zavírám oči, slyším z dálky se přibližující motor auta, zpěv ptáků a zesilující se šum deště. Ve všech těchto opisech zvuku se mimovolně upírám k obrazovým opisům, k opisům pravděpodobných materiálních příčin, které primárně náleží do oboru zrakového vnímání. Očistíme zvukový vjem od automatického spojení s viditelným a můžeme říct, že slyšitelné samo o sobě nemá tělo ani příčinu<sup>5</sup>, je abstraktní, nezobrazitelné, nepopsatelné. Pendantem pasivních syntéz fundujících kontinuitu vizuálního vnímání je tedy v oboru slyšitelného předpoklad o zdroji a tělesnosti zvuku, který není žádnou prostou daností, nýbrž dodatečným výkonem mysli. V samotném vjemu zvuku se totiž neskrývá nic jiného než zvuk sám. Takřka metafyzický předpoklad, že existuje li zvuk, musí též existovat původce zvuku, není výsledkem toho, co se samo dává, nýbrž mimovolným aktem, který na základě stvrzení z bezpočtu předchozích

---

<sup>5</sup> Zvuk nemá žádné viditelné tělo, proto je z hlediska vnímajícího netělesný a neviditelný. Vnímání zvuku nemá veskrze nic společného s fyzikálním popisem zvuku, kde má zvuk jasné materiální projevy.

zkušeností vědomí k aktuální zvukové danosti předpokládá a doplňuje. Tento postup vzdáleně připomíná Descartův předpoklad z *Meditací*, že totiž existuje-li myšlení, musí existovat rovněž něco, co myslí. Pro Descarta je nějak samozřejmé, že myšlení je spojeno s nějakou podstatou, podobně jako má každé sloveso svůj podmět. A podobně, *mutatis mutandis*, uvažujeme my o zvuku; vnímáme-li zvuk, musí existovat *něco*, co zní. Toto *něco* lze vidět, identifikovat, a je to něco jiného než to, co slyšíme. Jedná se proto o netriviální operaci. Je signifikantní, že podobnou úvahu nelze provádět na univerzu viditelného; tvrzení, že existuje-li viděné, musí existovat také to, co lze vidět, je sice gramaticky správné, zavání však obsahovou prázdnotou. Na rozdíl od univerza slyšitelného totiž v oboru viditelného se podmět atributu viditelný kryje s viděním samotným. Jistě lze namítnout, že tyto gramatické metafory jsou velice ošidným argumentačním prostředkem, na straně druhé, jazyk je to, čím se ke světu vztahujeme, čím svět uchopujeme a orientujeme se v něm. Proto, aniž bychom se snažili uvedené dokazovat jakkoli přesvědčivěji, stále oprávněně věříme, že něco o způsobu našeho vztahu ke světu vypovídá.

Z této úvahy plyne, že vztah viditelného a slyšitelného můžeme metaforicky popsat jako vztah podmětu a přísudku; zatímco podmět může stát sám o sobě a nepotřebuje nic dalšího, přísudek vyžaduje jako nezbytnost podmět, alespoň v zamlčené podobě. Podobně to, co lze vidět, nemusí znít, ale to, co zní, musí být vidět, alespoň v možnosti<sup>6</sup>. Když si k tomu ještě uvědomíme, že zvuk sebou nese rovněž prostorové koordináty, tak je tento vztah zvuku, ke své viditelné podstatě ještě zjevnější.

Zamysleme se nad tím, co naše vědomí mimovolně předpokládá v konfrontaci se sluchovými a zrakovými vjemy. Je evidentní, že jde o předpoklad jakéhosi kauzálního vztahu mezi slyšeným a viditelným vjemem. Opět, slyším-li tramvaj z ulice, nemusím ji nutně vidět, nicméně se *můžu* podívat a doplnit tak zvukový vjem o zrakový. Podobnou zkušenost jsem v životě udělal již

---

<sup>6</sup> Zjevný protipříklad by bylo bytí ve zvuku (acousmetre), jak jej vidíme například v bibli (hlas bez těla mluví k prorokům) či v Langově filmu *Testament des Dr. Mabuse* (o němž bude řeč později. Dobrá zpráva pro naše pasivní syntézy vnímání je, že tyto protipříklady jsou vesměs literární konstrukce.

Námítky jako: „Co zní, může být schované.“ apod. jsou banální. Možnost najít zdroj zvuku tu zůstává zachovaná, jinak se naše názorové kontinuum rozpadne.

bezpočtukrát, navyknul jsem si na to, že zvukové a zrakové vjemy spolutvoří názorové kontinuum, a aniž bych potřeboval pokaždé stvrzovat zkušeností souvislost zrakového a sluchového vjemu. Zkrátka, naše orientace ve světě pomocí sluchu a zraku předpokládá kromě smyslového vnímání celou řadu pasivních, mimovolných úkonů, které teprve umožňují a tvoří jednotný svět. Tyto mimovolné akty vědomí spočívají pro viditelnou oblast v jakési automatické transgresi za hranici aktuálně viděného, čímž se z diskrétních vjemů teprve stává vjem celku. Pro oblast auditivních vjemů, která je již ze své povahy kontinuální, přistupuje k vjemu předpoklad, že zvuk materiálně souvisí s nějakou příčinou, a že tak může v jistém smyslu nahrazovat oči.

Položme si však další otázku: co přesně v naší zkušenosti způsobuje, že přisuzujeme konkrétní zvuk konkrétnímu objektu, že vzniklo tak pevné automatické spojení mezi auditivním a vizuálním světem? Jak je možné, že s takovou určitostí identifikujeme zvuk, jeho místo, zdroj? Nejvýznačnějším momentem identifikace je synchronicita pohybu a zvuku. Prostorová charakteristika zvuku, tj. že jsme pomocí zvuku v prostoru schopní přibližně lokalizovat zdroj zvuku, je totiž sama o sobě příliš vágní. Dokážeme sice celkem bez potíží identifikovat směr, ze kterého zvuk přichází, ale nikoli konkrétní místo. Jak bychom například věděli, že lidský hlas vychází z úst, kdybychom nikdy neviděli důslednou synchronicitu otevírání úst a slyšených slov? Jenom vágně bychom tušili, že hlas pochází z člověka. Jednoduché vidění předmětu bez pohybu totiž neudává žádný *kairos*, na jehož základě by bylo lze ustavit sebeviditelný spoj mezi viděným a slyšeným. Je to právě viditelný pohyb synchronní se zvukem, který ve zkušenosti funduje přesvědčení o nutnosti tohoto spojení<sup>7</sup>. Mnohokrát opakovaná zkušenost současnosti pohybu a zvuku pak vede k tomu, že i když nestvrzujeme tuto souvislost pokaždé, dokonce lze říci, že ji stvrzujeme jenom občas, nahodile nebo ve význačných případech, automaticky ji neustále předpokládáme. Rysem této zkušenosti „spojení“ je stálost. Význačný spoj mezi zvukem a obrazem, který jsme právě formulovali pro lidskou zkušenost zraku a sluchu, má povahu konstanty. Není možné vybudovat

---

<sup>7</sup> Jistě, lze konstruovat případy, které budou falzifikovat naše úvahy. To však je celkem irrelevantní; důležitý je generální intence vědomí, že totiž automaticky doplňujeme nebo alespoň předpokládáme doplnitelnost slyšitelného viditelným a viditelného slyšitelným.



tak silný předpoklad spojení na základě nestabilní zkušenosti. Je to právě fakt, že kdykoli se vnímající rozhodne svůj sluchový vjem doplnit o zrakový, může to udělat. Ze smyslového vnímání tedy získáváme jaksi celostní obraz světa, obraz, ve kterém se lze orientovat a na který se dá v jistých mezích spolehnout, avšak jedině za pomoci neustále probíhajících mimovolných aktů doplnění. Takto vzniká v názoru kontinuum, které není sice nikdy skutečně přítomné, přesto se však chováme, jako by zde bylo, a je pro nás natolik samozřejmé, že jej zpravidla nejsme schopni odlišit od toho, co se samo dává.

To, co jsme tu popisovali, je vlastně diegeze přirozené zkušenosti. Vůbec je nejspíš velmi odvážný nápad uvažovat v rámci přirozené zkušenosti o nediegetickém zvuku či nediegetických stříhových vsuvkách. Naše přirozená zkušenost je poměrně dobrým vzorem pro definici diegetického zvuku, tj. zvuku v prostoru narace. Patří sem totiž, kromě zvuků náležejících nějakému viditelnému zdroji, rovněž zvuky, jejichž zdroj nevidíme, ale mohli bychom, kdybychom otočili hlavou, respektive kamerou<sup>8</sup>. Cílem této analýzy je poukázat na fakt, že synchronicita obrazu a zvuku, která přichází s nástupem zvukového filmu, je základní podmínkou možnosti vzniku filmového diegetického zvuku. A proto tvrdíme, že nejdůležitějším poetickým přínosem zvukového filmu je právě konstituce diegetického zvukového prostoru, která je fundována právě možností synchronizovat původně oddělený zvuk a obraz, která teprve vdechuje filmovému obrazu neviditelný vnitřek a dokonává tak kompletaci názorového univerza.

Oproti faktu synchronicity je konkrétní zvuková stylizace relativně nedůležitá. Jistě, lze najít případy extrémní zvukové stylizace, kde konkrétní zvukové zpracování zasahuje do interpretace vyprávění, nicméně musíme si uvědomit, že úplně každé zvukové zpracování již je zvukovou stylizací. Pod zvukovou stylizací zpravidla rozumíme takové uchopení zvukové reality, které sice podržuje vztah ke svému reálnému zdroji, ale přetváří jej tak, že vzniká dojem odcizení, jakési nepatřičnosti, záměrné odchyly. Je důležité nahlédnout, že neexistuje nic jako objektivní zvuk, z hlediska tvůrce je každý filmový zvuk

---

<sup>8</sup> K divácké filmové zkušenosti jaksi patří vytěsnění filmového dispozitivu, a proto i přesvědčení o kontinuitě zdánlivě normálního prostoru.

stylizovaný (stylizace tu pak značí sérii tvůrčích rozhodnutí, které od základu formují sónickou podobu filmu). Je pak jenom záležitostí míry, kdy se tato stylizace stává zjevnou, a tedy začíná vyžadovat od diváka nějaký akt interpretace. Platí tedy, že drtivou většinu zvukových stylizací vnímáme v realistickém modu, nepřikládáme jim žádnou zvláštní významotvornou hodnotu. Fakt synchronicity má však pro konstituci diegetického prostoru význam zakladatelský.

Je celkem jasné, že diegetický zvuk byl v době nástupu zvukového filmu skutečně moderní. Oproti tomu je používání hudby ve filmech lehce anachronický prvek. Hudba doprovázela film od jeho zrodu, byla s filmem spojena jako pupeční šňůrou, byla to siamská dvojčata. Filmová hudba ve své nejtypičtější podobě je nediegetická, stojí tedy vůči vyprávění ve stejné pozici jako živý hudební doprovod z časů němého filmu. Postavy na hudbu nereagují, je vnějším komentářem či ilustrací narace. Synchronicita provedla radikální změnu ve filmovém médiu, konstituovala totiž diegezi. Jak se však k této změně má filmová hudba, která v obou obdobích (povětšinou) stojí mimo diegezi? Musíme si proto položit otázku, jaký dopad měla možnost synchronicity na estetiku filmové hudby.

Na první pohled vystupuje řada podobností mezi filmovou hudbou období němého a zvukového filmu. (a) Michel Chion celkem trefně označuje nediegetickou hudbu jako hudbu „z orchestřiště“ (la musique de la fosse). Pozice vůči vyprávění je stejná; stojí mimo diegezi, postavy a jejich dramata nejsou zasaženy doprovodní hudbou. (b) Hudba ilustruje či komentuje děj na plátně a obvykle tak nějak zjednodušuje vnímání filmu<sup>9</sup> s ohledem na atmosféru a probíhající emoce, (c) to vše na půdorysu pozdněromantického hudebního myšlení. (d) Hudba odevzdává narativu specifickou hudební časovost, která se vyznačuje vnitřní sepjatostí, jež je cizí času obecnému. Pozornějšímu pohledu

---

<sup>9</sup> Pojmům ilustrace, kontrast či komentář se ještě v dalším textu budeme věnovat. Zde si jenom dovoluujeme předeslat, že navzdory našemu hlubokému přesvědčení, že všude tam, kde platí úzus přirozeného jazyka, je záhodno mu vyhovět, v případě těchto termínů bychom byli raději, kdyby se nikdy ve zkoumání filmové hudby neobjevily. Tyto termíny totiž, samy o sobě nezřetelné, vnášejí do zkoumání filmové hudby poněkud lichou naději na jasné a zřetelné rozlišení tam, kde žádná taková naděje místo nemá.

však nemůže uniknout, že navzdory mnoha podobnostem mezi hudbou v němých a zvukových filmech funduje synchronicita i na poli filmové hudby jakýsi zásadní rozdíl a podstatně přetváří filmovou zkušenost.

## KAPITOLA DRUHÁ – METAFORA

Ukázali jsme fundaci diegeze v přirozené zkušenosti jako sumu pasivních syntéz založených na množství mimovolných operací a rovněž jsme postulovali synchronicitu viditelného pohybu a zvuku jako úhelný kámen mezismyslového kontinua. Filmová zkušenost je v rámci diegetického zvuku nápodobou přirozené zkušenosti a je, celkem přirozeně, založena na možnosti synchronicity. Tato synchronnost nemusí být stvrzována ve všech momentech filmu, nicméně nesmí být zklamávána.

Spíše pro jistotu než z vnitřní potřeby zpřesněme pojem synchronicity. V žádném případě ji nelze zaměňovat s popisností, která byla estetickou rakovinou počátků zvukového filmu; synchronnost neznáčí, že vidíme to, co slyšíme a naopak, nýbrž podobně jako v přirozené zkušenosti, že právě většinou slyšíme právě to, co nevidíme. Pojem synchronnosti tudíž používáme v úplně jiném významu než Pudovkin ve svém slavném článku *Asynchronicita jako princip zvukového filmu*. Pudovkin ve svém pojmu asynchronicity rozvíjí možnosti tvůrčí práce s diegetickým zvukem, přičemž srozumitelnost tohoto postupu stojí právě na předpokladu názorového kontinua a lidské schopnosti, či spíše snad na nutkové potřebě mimovolně doplňovat izolované vjemy do celků. Pojem synchronicity používá ve významu přímé souvislosti mezi zvukem a obrazem, kdy vidíme právě to, co slyšíme. Nicméně zamlčuje, že celá možnost funkčnosti jeho příkladu je podmíněna právě předpokladem synchronicity. Pro nás tedy synchronicita v běžné i filmové zkušenosti představuje podmínku možnosti diegeze. Diegeze pak je základní poetické novum zvukového filmu.

Nyní si musíme znovu položit otázku po hudbě ve zvukovém filmu. Existuje nějaká podobnost mezi fenomenologií zvuku a hudby? Když synchronicita zabezpečuje filmu diegezi, co tato synchronicita, kromě vágní znakovosti, přináší ke vnímání filmové hudby? Můžeme provést něco tak absurdního, jako je fenomenologie hudby? Jak jinak se dá dostat dál než k taxonomii, která by byla smutným koncem našeho snažení. Povaha hudby nás vede k metafoře. Smyslem této kapitoly bude načrtnout metaforu mezi hudbou ve filmu a diegetickým zvukem se společným horizontem synchronicity.

Výklad diegeze, a tedy podstaty zvukového filmu, jsme postavili na analýze přirozené zkušenosti. Schopnost vnímat a jaksi automaticky interpretovat izolované vjemy diegetického zvuku jsme zdůvodnili formulací pasivních syntéz, které, neustále probíhající, dotvářejí a formují smyslové kontinuum. Chceme-li formulovat něco podobného pro nediegetickou zvukovou rovinu, dostáváme se takřka okamžitě k pozoruhodným potížím. Omezíme-li zkoumání na nehudební zvuky, jsme na hranici šílenství, na mezi oddělující normální zkušenost od nemoci. Nediegetický zvuk je v našem světě předmětem zájmu psychiatrů či mystiků. Podíváme-li se na hudbu, která je, statisticky vzato, nejčastější instancí nediegetického zvuku ve filmu, ta nemá v přirozené zkušenosti motivaci vůbec žádnou. Neexistuje hudba přirozeně náležící k jakékoli běžné zkušenosti. Vždyť hudba nepředznamenává vnitřní neurózy ani žádné dramatické momenty běžné zkušenosti. Tak jest zjevné, že v každodennosti nemá hudba žádné přirozené místo. Pojem diegeze jsme motivovali přirozenou zkušeností, jak však podobnými prostředky interpretovat filmovou hudbu? Na první pohled se zdá, že se jedná o holou nemožnost. Potřebujeme pomoc, zkusme se opřít o přirozený jazyk a zvyk.

## DRUHÁ PŘIROZENOST

Již dříve jsme vznesli otázku, proč se ve filmu vlastně s hudbou pracuje, proč ji chápeme od samotného úsvitu kinematografie jako přirozenou součást filmu? Bez ohledu na konkrétní důvody však tato otázka implikuje, že tento zvyk tu existuje, že hudbu vnímáme jako obvyklou součást filmu, že nás její místo v naraci nijak principálně nepřekvapuje, a dokonce naopak si mnohem výrazněji všímáme absence hudby. Troufáme si tvrdit, že geneze zvyku je v tomto případě vedlejší; samotný fakt zvyku totiž v sobě obsahuje jakousi neabsolutní nutnost. Tato nutnost se nedá pochopit geneticky, ale spíše pragmaticky. Zvyk je sice určitě, na rozdíl od přirozené zkušenosti, poměrně nezávazná entita, nicméně prakticky je řízeným způsobem neovlivnitelný úplně stejně jako přirozená zkušenost. O přirozené zkušenosti, o vnímání, nelze mluvit jako o zvyku, nicméně jsme i v našich formulacích často poukazovali na něco jako zvyk, co umožňovalo pasivní syntézy. Byla to mnohokrát předtím stvrzená zkušenost, která nás jakoby navykla na mimovolné doplňování názorového kontinua. Jistě, na rozdíl od skutečného zvyku jsme v přirozené zkušenosti neměli žádnou volbu a není ani snadno představitelné, že by vůbec mohla vypadat jinak, stejně však to je nějaká obzvlášť silná forma návyku. S ohledem na totální decentralizaci vzniku zvyku lze uvažovat o zvyku jako o přirozeném faktu. Ústředním pojmem, který nám pomůže postavit metaforu mezi diegetickým a nediegetickým světem, bude tedy zvyk. Je to totiž jakási druhá přirozenost, nebo, chceme-li, nepřirozená přirozenost. V oboru diegetickém jsme měli jako vzor stálou přirozenou zkušenost, která je dostatečně pevná, aby mohla vytrvat jako základna interpretace pro filmovou zkušenost. V oboru nediegetickém budeme hledat pevnou půdu pod nohama ve zvyku, jehož relevanci doložíme přirozeným jazykem. Věnujme tedy nejprve péči smyslu této metody.

Spolu s Wittgensteinem tvrdíme, že význam je definován použitím a používáním. Používání petrifikuje ve zvyk, který je podmínkou možnosti kodifikace významu, tj. v posledku podmínkou možnosti obecně užívaného jazyka, tedy přirozeného jazyka. Význam Wittgensteinova přístupu k jazyku a k sémantice pro nás tkví v tom, že zdůrazňuje praktický přístup k přirozenému jazyku. Význam tu již není poukaz na jakousi (ať už reálnou, či nominální)

definici, nýbrž spočívá ve faktech přirozeného jazyka. Nepředstavuje již heslo v metaracionální encyklopedii, nýbrž poukazuje na svou schopnost přenášet informaci, schopnost něco komunikovat. Pojem *jazyková hra* pak poukazuje na relativnost používání přirozeného jazyka, protože neexistuje nic jako absolutní jazyková hra. Jazyková hra je totiž vždy svázána s uživateli, kteří používají přirozený jazyk podobným způsobem. Wittgenstein tak konstruuje pragmatickou teorii významu a staví jej proti přesvědčení o samostatně subsistujícím významu, stojícím někde za hranicemi jazyka<sup>10</sup>.

Tento model s velkou elegancí ukazuje jazyk nikoli jako pouhý logický konstrukt, kde věty díky kodifikované syntaxi nabývají takového a takového významu, nýbrž ukazuje přirozený jazyk jako sociální konstrukt, kde slova a věty nabývají významu díky sociální interakci v komunikaci<sup>11</sup>. Wittgenstein ukazuje, že jeden a tentýž termín má sám o sobě velmi neostré hranice, což znemožňuje klasickou definici, která naopak stojí na jasně vymezených hranicích. Konkrétně analyzuje pojem hry a ukazuje, že některé hry se liší natolik, že nemají žádného společného jmenovatele, a proto ani žádnou společnou definici. Pro člověka dlouhodobě sžitého s představou jazyka a významu jakožto výkladového slovníku může tato koncepce představovat jakési ohrožení řádu. Nemají-li slova svůj pevný význam, který je alespoň teoreticky nějak fixovaný, jak je možné, že si vůbec nějak rozumíme? Je-li význam jenom proměnná entita, jak je vůbec možná komunikace? Význam přece musí být víc než pouhý zvyk. Na tomto místě musíme říct, že bez ohledu na otázky původní nahodilosti jazyka je jeho nynější podoba svým způsobem pevná a nedobrovolná. Svůj jazyk jsem si nezvolil a nevytvořil, jsem do něj vsazen a musím jej používat tak, abych docílil toho, co potřebuji. Dítě neříká „prosím“ v žádosti o čokoládu z vrozené slušnosti, nýbrž

---

<sup>10</sup> Vůbec je nejspíš ztřeštěný nápad uvažovat o významu stojícím mimo jazyk, o preexistentní myšlence teprve hledající své tělo v jazyce atd., zkrátka o myšlení mimo jazyk. Například Aristotelés byl přesvědčen, že ve svých kategoriích popisuje jsočno jakožto jsočno v jeho různých aspektech. Zjednodušeně si najmul muže, postavil jej v Lykeiu do průvanu, a snažil se najít všechny druhy atributů, které tato entita může nést. Jak však ukázal francouzský lingvista Benveniste, ať už vědomě, či mimoděk, Aristotelés toliko kopíruje kategorie řecké gramatiky, jako by jazyk určoval, co si lze myslet, a nikoli nějaká nevtělená myšlenka že by určovala, co se má říct. Mimochodem tak Benveniste naznačuje, že před jazykem neexistuje nic, leda snad sféra chaosu a temného puzení.

<sup>11</sup> Tento přístup jde proti hluboce zakořeněnému encyklopedistickému pojetí jazyka, kde každý výraz má své slovníkové heslo, definici apod. Wittgenstein se výslovně ohrazuje proti takovému pojetí jazyka, když odmítá rétoricky zdatné a výmluvné vyprávění svatého Augustina popisujícího, kterak se naučil mluvit pomocí gest (definice) spojených se zvuky (slova).

proto, že toto slovo, statisticky vzato, vede k lepším výsledkům. Wittgenstein neuvrhuje význam a jazyk do chaosu, nýbrž poukazuje na úplně jinou kodifikaci významu, totiž že význam slova jest určen jeho použitím. Takto kodifikován, jest význam prost jakékoli nahodilosti; použití v komunikaci předpokládá porozumění a to předpokládá intersubjektivitu, tj. společnou jazykovou hru. Tento přístup k jazyku takřka magicky jednoduše vysvětluje nepředstavitelné a nekonečné bohatství významů přirozeného jazyka.

Přijmeme-li tento východiskový bod, musíme přijmout i důsledky tohoto rozhodnutí. Jazyk není hotový, je vždy v procesu změny, jsou v něm obsaženy síly revolty i konzervatismu. Je však zřejmé že se jedná o záležitost zvykovou. Proč tedy mluvíme o přirozeném jazyce, když je výsledkem série nekonečného obrušování a přebrušování v procesu používání napříč dějinami i jazykovými hrami? Je-li něco přirozeného, přece to nemůže být v moci jednotlivce ani v moci všech jednotlivců? Co tedy znamená přirozený jazyk? Zvyk, jak již jsme řekli, je formou přirozenosti. Bez ohledu na jeho genezi totiž jsme do něj vrženi, nevolíme jej a ani není v naší moci jej změnit. Jazykový zvyk je decentralizovaná jednota, výsledek průsečíku mnoha intencí a interpretací, které nemají a nemůžou mít společný základ, které však společně vytvářejí abstraktní tělo významu. Tento význam, jakkoli se na nám v porovnání s platónskou ideou může zdát nahodilý, je naprosto závazný. Zvyk tu vytváří druhou přirozenost, proto mluvíme o přirozeném jazyku. Zvyk je původně praktická záležitost. Něco se dělá tak a tak, něco se vnímá tak a tak, a opakováním pak petrifikuje ve zvyk. A toto *tak a tak* není v žádném případě libovolné.

Dále, platí-li, že význam je definován používáním, nese to sebou jistou neostrost významu, protože definice (neboli ostré vymezení) je abstrakt, který odhlíží od procesuálního vzniku významu. Tudíž, pro smysluplnost vyjádření je jistá neostrost bytností, snaha o dokonalé dotažení přesnosti vyjádření je rovna nedostatku vzdělání<sup>12</sup>. Přirozený jazyk totiž generuje diskurz, který ač má svá

---

<sup>12</sup> V narážce na Aristotelovu poznámku z *Metafyziky*, že snaha o dokazování každého tvrzení, včetně axiomat, je příznakem nedostatku ve filozofickém vzdělání.



pravidla, obsahuje také šedou zónu i temná místa<sup>13</sup>. Pro nás je důležitý důsledek, že to, o čem se mluví, má také nějaký význam, a tento význam, jakkoli neostrý, tu jest. Ale odkryjme karty, a pojďme se konečně vrátit k filmové hudbě a dát tak této digresi k Wittgensteinovi pointu. V našem případě zkoumání filmové hudby je jazyková praxe důležitým vodítkem a znakem, že nezkoumáme pouhé přeludy. Značná část diskurzu o filmové hudbě totiž stojí, i když povětšinou nevědomě, na termínech vázaných na zvyk. Mluvíme-li o klišé nebo o ilustraci, máme ve skutečnosti vždy na mysli něco jako *obvyklé řešení*, které za to kritizujeme nebo vyzdvihujeme. A naopak, mluvíme-li o kontrapunktu hudby vůči obrazu či ději, vztahujeme se rovněž ke zvyku, i když v jeho negativní podobě. Ať už čteme novinové filmové kritiky, či odbornější texty, neustále jsme konfrontováni s pojetím filmové hudby jakožto nějak se vztahující k ději a celkové estetice filmu. Výrazy jako „hudba podporovala“, „rušila“, „přebíjela“, „ilustrovala“ atp., naznačují, že zde existuje něco jako přesvědčení o existenci hudby nějak vhodné a či nevhodné vůči narativu. Mluvíte-li s režiséry o hudbě, můžete vidět, že mají často strach z použití hudební ilustrace (nejspíš aby se vyhnuli tolik nenáviděnému pleonasmu) a naopak si pro prakticky tentýž obsah často volí jiné výrazy (jako například „tato hudba jde s atmosférou filmu“), či doufají, že hudba vytvoří nějakou komentující vrstvu k narativu. Můžeme tedy konstatovat, že náš diskurz týkající se hudby ve filmu (i v divadle, zkrátka hudby užitě) nějak počítá s tím, že některá hudba je ilustrující, jiná kontrapunktní. Jinak řečeno, existuje hudba přirozená vůči obrazu a hudba nepřirozená, i když musíme tyto termíny vidět v jejich vlastních nejasných konturách. Není pro nás aktuálně důležité demaskovat tato přesvědčení jako poněkud vágní a zmatená, důležité pro nás je naopak ctít v tomto případě přirozený jazyk a uznat, že aniž jsme s to obsah těchto termínů přesně určit, tyto termíny poukazují na to, že něco takového existuje, jakkoli to je zmatené.

Smysl této přípravné práce spočíval v tom, že zatímco u diegetické roviny jsme význam synchronu postavili na analogii s přirozenou zkušeností, v nediegetické rovině nemáme nic jako přirozenou zkušenost k dispozici. Na

---

<sup>13</sup> Tato temná a šedá místa jsou podmínkou možnosti proměny v používání. Kdyby nic takového neexistovalo, není představitelné, jak by mohlo docházet ke změnám a posunu v používání jazyka.

straně druhé tu však máme poměrně rozsáhlý diskurz, který počítá s něčím, jako je přirozenost, i pro nediegetickou rovinu. Tudíž, vědomi si této druhé přirozenosti (neboli již uvedené nepřirozené přirozenosti), můžeme se pokusit zjistit, co nám tato jazyková druhá přirozenost říká o vlivu synchronicity na nediegetickou filmovou hudbu. Zkrátka fakt, že o hudbě běžně mluvíme jako o „náležející“ nebo „nevhodné“ k obrazu, je dokladem toho, že něco takového existuje, jakkoli je neostré a nejasné, co to vlastně znamená. Celý dosavadní exkurz k jazyku měl za cíl zdůvodnit naši důvěru v přirozený jazyk a načrtnout něco jako analogon přirozené zkušenosti pro obor nediegetického zvuku, tj. první bod naší metafory.

## JAZYK HUDBY

Je jasné, že o hudbě tu mluvíme jako o jazyku, navíc ve dvou významech, což je problematické. Pokusme se tedy vytknout, v jakém smyslu je hudba jazykem a v jakém smyslu je hudba jazykem ve filmu.

Hudební jazyk vykazuje mnoho podobností s přirozeným jazykem. Podobně jako běžná řeč má svoje obvyklé postupy, takřka idiomatické obraty, i svůj vývoj. Dokonce se zdá, že ani v hudbě není celkem dobře možné používat privátní umělý jazyk, což dokládá, že i v hudbě je „srozumitelnost“ výrazů podmíněna intersubjektivním užíváním.

Prima materií hudby je neurčitý zvuk. Na tomto nekonečně širokém chaotickém poli se rýsují pravidla, která jej omezují, dávají mu řád a určitost, racionalizují. Prima materia je apriori neuspořádaná a nestrukturovaná. V evropské hudbě je nezpochybňovaným<sup>14</sup> počátkem rozdělení zvukové materie do půltónových intervalů, přičemž dvanáct půltónů tvoří oktávu. Z nekonečného množství možných frekvenčních poměrů vybíráme zlomek, který se stává hranicí hudby. Zvuky mimo takto narýsovanou mřížku nepatří do hudby, nejsou jazykem hudby uchopitelné, postižitelné. Ono nekonečné množství zbývajících možností, tj. celé frekvenční spektrum mimo idealizované noty, představuje odchylku a své jméno odvozuje od původní mřížky (například: tón *a* je nízko). Dvanáctitónový systém je magnetickou mřížkou, kde každý racionální bod má jisté pole dosahu své moci a vše v tomto dosahu je označeno za tento bod, ať už je čistý, nebo falešný. Mimo tuto mřížku neexistuje nic než průrvy do nekonečna. Dokonce i glissandové pasáže, které zjevně používají celé spektrum frekvencí v daném úseku, jsou ohraničeny existujícími body, které jsou její hudební esencí, a samotné tělo glissanda do harmonické analýzy nevstupuje.

Druhou látkou hudby jsou body uznané za tóny. Tento systém není ničím přirozeně lidským, něčím absolutně plynoucím z naší přirozenosti. Čínská pentatonika je ještě radikálnějším omezením první látky než evropské ladění, naopak indická hudba zná různé mody o mnoha stupních, které se zcela

---

<sup>14</sup> Pochopitelně, dvanáctitónová stupnice je idealizací, která nebere v potaz přirozené odchylky v ladění. Nicméně stále je tato idealizace závazná.

vymykají evropskému zápisu. Podoba druhé látky (tj. zpracování první látky) je otázkou zvláštního rozhodnutí, které nikdo neučinil; jsme si vědomi, že naše druhá hudební látka má arbitrární tvar, jakkoli se opírá o jisté přirozené zákonitosti<sup>15</sup>, ale zároveň je pro nás tento tvar závazný. Podobně lze myslet, že bychom mohli mít zcela jiné označení pro psa než „pes“, nicméně smysl výrazu „pes“ je pro nás závazný. Má-li nám kdo rozumět, musíme přijmout pravidla hry; máme-li psát hudbu, musíme přijmout její jazyk, jinak nebudeme slyšeni.

Secunda materia však ještě není sama jazykem, jest jenom tím, co lze slyšet jakožto součást hudby, není však ještě samostatným nositelem významu. Hudební jazyk se tvoří dalšími restrikcemi na druhé hudební látce. Existují tři základní hudebně-teoretické nauky: nauka o formách, kontrapunkt a harmonie. Tyto disciplíny spolu úzce souvisejí. Kontrapunkt vrcholného baroka zachovává nezpochybněny vertikální vztahy harmonické a zároveň skrze svou specifickou imitační techniku dává vzniknout mnoha barokním formám (fuga, invence, passacaglia, atd.). Podobně i harmonické vztahy v nejširším měřítku určují stavbu klasické sonátové formy. Nauka o formách zase reflektuje bytostnou časovost hudby a pojednává o stavbě hudby v čase. Je důležité pochopit, že tyto teorie principiálně přicházejí post factum. Teorie nezakládá praxi, nýbrž naopak praxe zakládá teorii. Hudební teorie je tedy reflexí praxe, abstrakcí vybírající postupy. Teorie tu tedy nemá normativní ráz, nýbrž funguje spíše jako katalog obvyklých použití hudebních výrazů, tudíž srozumitelných výrazů. Je jasné tedy, že hudební teorie (potažmo teorie jakékoli praxe) nemá onu platónskou povahu věčnosti, protože praxe, která je vždy singulární (a tedy mimo pojmy a mimo teorii), bude vždy rozpouštět zdánlivě striktní teoretický korpus. Teorie, která má nezpochybnitelnou ambici formulovat obecná pravidla, nemůže postihnout jednotlivá řešení. Naopak, jednotlivá řešení, alespoň ta, která jsou něčím

---

<sup>15</sup> Nauka o poměrech základních intervalů se váže k pythagorejským naukám. Výběr konsonantních a disonantních intervalů byl původně podmíněn metafyzicky. Hudební nauka odvozující zdůvodnění konsonancí na základě pythagorejských argumentů tenduje k preferování jednoduchých intervalů nad komplikovanějšími. Proto preferuje jako konsonantní intervaly primu, oktávu, kvintu a kvartu, zatímco tercie je považována za více disonantní. Podobně můžeme vidět, že zákaz užívání tritonu (tj. zvětšené kvarty neboli zmenšené kvinty) může být podmíněn tím, že tento interval je nevyjádřitelný poměrem dvou přirozených čísel. Je tedy jakousi dírou do iracionálního světa, podobně jako vyjádření úhlopříčky čtverce, které údajně způsobilo konec pythagorejské školy. Na straně druhé, není však žádný logický spor v představě, že by dvanáctitónová stupnice mohla vypadat úplně jinak.

význačná, později přecházejí v podobě abstraktu do hudební teorie. Hudební jazyk tedy celkem přirozeně prochází vývojem, tento vývoj se však neustále vztahuje k stávajícímu hudebnímu jazyku<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Například klasická harmonie je lexikonem ustálených postupů, které směřují k zastavení pohybu, k bodu klidu. Ústředními termíny harmonie jsou konsonance, disonance a rozvedení. Konsonance se definuje jako souzvuk, který postrádá vnitřní napětí, nepotřebuje dalšího pohybu, zkrátka jest dokonalý. Bereme-li souzvuky izolovaně od tonálního centra harmonického úseku, jedná se o terciové struktury, mezi jejími jednotlivými členy se neobjevuje interval sekundy ani žádný její obrat (například septakord nebo jiné komplexní akordy) ani interval půloktávy či její obrat (například zmenšený kvintakord). V nauce o tonální harmonii má však tonální centrum ústřední postavení; žádný akord není izolován od centra celého úseku a každý jiný akord než tónický kvintakord vytváří napětí vůči tónice, ke které celý úsek tenduje. To znamená, že tonální harmonie popisuje pravidla pro spojování akordů vzhledem k tonálnímu centru, z něhož vychází a k němuž se vrací. Obecněji řečeno, jde o neustálé vytváření a následné uvolňování tenzí hudebního materiálu. Disonance, bereme-li ji izolovaně od harmonického úseku, je souzvukem, ve kterém se objevuje interval sekundy nebo půloktávy či jejich obrátů. Každá disonance má být rozvedena do konsonance, protože nemá vnitřního klidu, je nestabilní. Avšak vzhledem k tonálnímu centru jsou i konsonantní souzvuky, izolovaně vzato, disonantní, protože ještě vyžadují další pohyb, aby byly uvedeny do klidu. Proto můžeme mluvit o disonanci rozváděné do konsonance jako o základním rysu harmonické nauky.

Zdá se, že ústředním problémem je, co z hudebního materiálu považovat za disonantní, protože definice disonance a konsonance se vyvíjí, a tím se postupně proměňuje i hudební jazyk. Tyto změny nenastávají naráz, nýbrž postupně; mnoho z romantických harmonických postupů je implicitně přítomno již v klasicismu, nicméně často v nesamostatné podobě. Postupným osamostatňováním harmonických komplexů dochází ke změně pojetí disonance, k přetvoření významu jednotlivých hudebních výrazů. Harmonie je, hrubě řečeno, popis vertikálních struktur hudebního materiálu a jejich horizontálního vývoje. Abychom nahlédli důvod změny vertikálních struktur, musíme vzít v potaz především vůdčí vertikální složku, tj. melodii. Melodie totiž, ač její esence leží mimo harmonii, do harmonie nepochybně vstupuje. Esencí melodie je její stavba v čase, průběh odlišitelných částí, které spolu tvoří organický celek, z kterého nelze nic vypustit. Mnohdy však doplňuje zbylé harmonické hlasy na identifikovatelný akord či funkci. Melodie navíc nese hlavní hudební myšlenku, zatímco harmonická struktura skladeb může často být velice podobná.

V klasicismu rozeznáváme tři typy melodických tónů: střídavé, průchozí a průtažné. Do vertikální struktury zasahují relativně nejméně střídavé melodické tóny, které jsou obvykle ornamentální variací prosté repetice. Tento způsob melodické variace je závislý na vertikální složce hudebního jazyka; na metricky významnou dobu uvádí konsonanci, poté na méně významnou dobu přináší vybočení a nakonec se na metricky významnou dobu vrací ke konsonanci. Průchodné melodické tóny vycházejí z konsonance a přecházejí skrz disonanci k jiné konsonanci stejného akordu, přičemž se obvykle dodržuje pravidlo, že konsonance nastupují na metricky významnějších pozicích než disonance.

Pro naše zkoumání je nejdůležitější poslední typ melodického tónu – průtažný. Průtah uvádí disonanci na metricky důležitějším místě než předchozí typy a rozvedení disonance do konsonance přichází na vedlejší době. Průtažné melodické tóny jsou zásadním krokem k zahuštění harmonického pole, protože právě díky své metrické pozici nejsou pouhým ornamentem melodie, nýbrž vstupují do nástupního akordického tvaru, obohacují tak nejen melodii (protože původně jistě jsou melodickými ozdobami), ale zakládají nové harmonické útvary. Někdy nelze rozeznat průtažný melodický tón od střídavého jinak než metrickou analýzou, tím se však jenom podtrhuje význam metra pro hudební jazyk. V průtažných melodických tónech můžeme vidět logický vývoj co do míry samostatnosti daných disonantních tónových komplexů. Tento vývoj není primárně historický, většina forem průtahu, které hned uvedeme, se objevovala u všech skladatelů klasicismu; nicméně statisticky lze říci, že melodické tóny alterující harmonickou strukturu se objevují postupně mnohem častěji a později dokonce bez příslušného rozvedení.

Tato tzv. čistá hudba je předmětem zájmu muzikologie. Muzikologický přístup k analýze filmové hudby sice může přispět, nicméně esencí filmové hudby musí být její existence v rámci filmového vyprávění. A hudebnímu jazyku je jakákoli narace, ať už filmová, či divadelní, ze své podstaty cizí. Zatímco běžný jazyk totiž denotuje něco mimo sebe, zapsaná nota *a* denotuje znějící notu *a*, a znějící nota *a* denotuje sebe sama. Hudební jazyk je tedy, na rozdíl od přirozeného jazyka, do sebe uzavřený systém, který není ze své podstaty schopen vystoupit ze svých hranic tak, aby byl tento přechod srozumitelně verbalizovatelný.

Zdá se, že rozdíl mezi čistou a aplikovanou hudbou je propastný. Jak jsme řekli, hudební jazyk je sebereflexivní, není v jeho moci denotovat cokoli kromě sebe sama. Tento jazyk, jakož i jeho muzikologická reflexe je v zorném poli zájmu poměrně úzké odborné veřejnosti. Jakmile se však dotýkáme filmové (či v menší

---

Průtah ve své harmonicky nejméně zneklidňující podobě je přírazem, tj. co nejkratším nástupním vybočením z konsonance; tato disonance je však okamžitě zklidněna. Nástupní disonance je v jazyce klasické harmonie směřovaná k rozvedení, sama v sobě obsahuje tenzi k určitému postupu. Tyto tenze jsou definovány zvykem; tento zvyk spočívá v tom, že chápeme citlivé tóny dominantního septakordu jako směrné, tudíž automaticky očekáváme jisté rozvedení. Z toho plyne, že změní-li se harmonická struktura, zatímco v melodickém hlasu přetrvává tón příslušející k předcházejícímu akordu, automaticky očekáváme sekundový krok k nejbližšímu záchytnému bodu nové harmonické struktury. Průtah je prodloužený příraz; s rostoucí kvantitou disonance roste i její harmonická závažnost, tj. vstupuje do akordu ne toliko jako ozdoba, nýbrž jej skutečně alteruje. Je přirozené, že kvantitativní změnou narůstá i vliv melodie na vertikální strukturu hudby; percipient potřebuje čas, aby si uvědomil souzvuk, a tak skrz kvantitativní změnu dochází ke kvalitativnímu přerodu celého harmonického kontextu. Jedním z nejnepřítivějších harmonických výdobytků tohoto procesu v klasicismu je kvartsextový průtah dominanty, který se stal nejběžnějším druhem harmonického závěru.

Již jsme naznačili, že průtahy vznikly kvantitativním nárůstem přírazu; význam pro vývoj pojetí disonance spočívá v tom, že do harmonické jednoty uvádí konflikt a ten postupně zvýrazňuje. Tak rozeznáváme ekvivalentní průtah, ve kterém je délka průtažné a rozváděcí fáze identická, a hypertrofovaný průtah, kde délka průtažné (tj. konfliktní, disonantní) fáze je delší než fáze rozváděcí. Hypertrofie průtahu uvádí do harmonické jednoty napětí a navíc jej prodlužuje a zdůrazňuje. Tyto dlouhé průtahy jsou časté v závěrech harmonických vět, jejich směrnost je zřejmá, každý ví, jak se musí rozvést, nicméně toto rozvedení se odkládá až k poslednímu výdechu. Spolu s prodlužováním konfliktní fáze se oddaluje fáze konsonantní, čímž se těmto novým souzvukovým tvarům dostává možnosti osamostatnění. Fáze usmíření se odkládá tak dlouho, že asociované rozvedení nakonec splyne s nástupním akordem dalšího harmonického dílu, čímž se *de facto* přeskočí fáze rozvedení. Nový souznějící tvar se tak dostává do jiných harmonických souvislostí, přestává být závislý na původních vztazích. Melodickou směrnost ovšem průtah zpravidla zachovává, dostává se však do jiné harmonie. Typickým příkladem nám budiž klamný závěr, kde po klasické kadenci nepřichází tónika, ale kvintakord šestého stupně. Toto je vrcholné stadium hypertrofie průtahu, zabezpečuje novému souzvuku stabilitu. Posledním krokem v emancipaci nového souzvuku je jeho osvobození od vertikálního rozvodu, čímž vlastně dospíváme na začátek rozpadu klasické harmonie. Izolované kvartové komplexy jsou běžnou výbavou hudebního jazyka dvacátého století.

míře divadelní) hudby, můžeme sledovat široké pole participantů zakládající diskurz o filmové hudbě. Jistě, tento diskurz je velice různorodý, od filmových fanoušků po odborníky a profesionály, nicméně vykazuje navzdory velice odlišným perspektivám mnoho shodných rysů.

Ptáme se tedy: co se děje s hudbou, kterou připojíme k obrazu? Jak je možné, že na muzikologickém diskurzu se podílí minimum veřejnosti, zatímco na diskurzu o filmové hudbě se podílejí masy? Důvodem tohoto zjevného nepoměru je, že muzikologická analýza zcela míjí podstatu filmové hudby. Výjimečně nacházíme v komentářích k filmové hudbě komentář z pozice muzikologie, protože esencí filmové hudby není to, jaká to je hudba z pohledu hudby o sobě, nýbrž jak se má vůči vyprávění. Podstatou filmové hudby je totiž její funkčnost v rámci vyprávění. Vyprávění samo je, jak jsme řekli výše, mimo kategorie hudby, a proto i mimo kategorie muzikologické reflexe. Prostá úvaha nás tedy vede k tomu, že pro analýzu filmové reflexe budeme potřebovat zcela odlišné nástroje, protože její jazyk je úplně jiný než jazyk čisté hudby. Prozatím nechceme blíže určovat jazyk hudby ve filmu; abychom se tohoto úkolu, který jest jádrem naší práce, mohli zdárně zhostit, musíme provést ještě několik přípravných kroků.

Ukázali jsme, že hudba o sobě představuje jazyk, jehož specifíkem je sebereflexivní sémantika, který však v ostatních ohledech připomíná jazyk. Pokusili jsme se rovněž ukázat, že tento hudební jazyk stojí na podobných základech jako jazyk přirozený. V následujících oddílech se pokusíme konečně definovat, co přináší zvukový film k vnímání synergie hudby a filmu.

## HUDBA A ZNAKOVOST

S ohledem na praxi v prvních dekádách po vzniku filmu můžeme konstatovat, že teprve v momentě zvuku doslova vpáleného do obrazu se z hudby může stát funkční znak v komplexním filmovém artefaktu. Produkčně-distribuční podmínky totiž v počátcích kinematografie neumožňovaly garantovat stabilní hudební doprovod. Rozdíl ve finančních možnostech premiérových kin v metropolích, kde film zpravidla doprovázel velkoryse obsazený orchestr, mnohdy s komponovanou hudbou pro konkrétní film, a periferních kin, kde bylo nástrojové obsazení chudší v závislosti na finančních možnostech, vylučoval jakoukoli, byť i jenom orientační kontinuitu intencí hudebního doprovodu. Na doprovodu se navíc podílelo velké množství různě disponovaných hudebníků, od nadšených amatérů po školené profesionály. Jednotlivá kina měla k dispozici podle svých finančních možností různě velké ansámby hudebníků, od velkého orchestru až po jediného pianistu či varhaníka. Nová praxe rovněž podnítila vznik nových nástrojů, zejména různých druhů varhan s perkusivními efekty.

Zásadní estetickou změnou prochází hudba v momentě nástupu zvukového filmu tím, že náhle je hudba k obrazu fixovaná. Všechny nahodilosti živé produkce se dostávají do sféry *potenciální* kontrolovatelnosti. Na tomto místě musíme zdůraznit, že se jedná doopravdy o kontrolovatelnost potenciální. Žádné technické prostředky totiž nemohou zaručit úplnou záměrnost jakéhokoli díla. Měli bychom spíš říct, že dílo se jaksí ze své bytnosti úplné záměrnosti vzpouzí. Na intencionalitě komunikace se totiž nepodílí jenom ten, kdo signál vysílá, nýbrž i ten, kdo signál přijímá. Zkrátka, aby dílo bylo totálně záměrné, muselo by komunikovat vždy totéž, bez ohledu na to, kdo se dívá. Není možné nijak zaručit, což je dobrá zpráva, jednotu smyslu žádného znaku. Tato ambivalence uměleckého díla, a dlužno podotknout, že nejen uměleckého díla, ale i jakéhokoli přirozeného jazyka, vytváří ve struktuře prázdná místa, která jsou podmínkou možnosti různých se perspektiv. Je nespočítatelně mnoho možností jak číst intencionalitu kteréhokoliv artefaktu, a proto je tato kontrolovatelnost potenciální. Kdyby bylo lze mít celý artefakt záměrný, znamenalo by to nejen to, že každý nejmenší detail díla je záměrný, nýbrž i to, že každý jednotlivý percipient je předvídatelný. Naštěstí obojí je holá nemožnost.



Aby však tato apriorní nezáměrnost artefaktu byla doopravdy funkčním katalyzátorem živé recepce, je nutné, aby percipient mohl brát celé dílo jakožto záměrné, tudíž že každá jeho složka může být předmětem čtení. Bez této podmínky by nemohlo dojít ke čtení žádného díla. V případě například obrazu nebo básně je to celkem srozumitelné. Malíř či básník vytvořili artefakt skládající se z nějakých znaků, a tyto znaky nějak a něco značí. To, že jednotlivý percipient v těchto znacích interpretativně nalézá něco, co tam autor vložil nezáměrně, je irelevantní. Důležité z hlediska percipienta je, že má před sebou systém znaků, s kterými hraje svou osobní hru. Kdyby se na báseň či obraz nekoukal jako na znaky, nic by s nimi hrát nemohl, teprve znakovost díla otevírá možnost skutečné percepce.

Tu se dostáváme k tomu, co přináší objev zvukového filmu pro hudbu. Totiž produkční modus, který jsme popisovali pro praxi němého filmu, znemožňoval, aby byla hudba provázející projekci chápána jakožto znak určený k interpretaci. Mladičkový Šostakovič možná dnes neměl svůj den, tak hrál špatně, nebo mu naopak všechno vyšlo, každopádně žádný percipient nekládal do hudby znakovost příslušející celistvému artefaktu. Hudba, zdá se nám, v období němého filmu koexistovala s filmem v paralelním modu. Synergie obrazu a zvuku, jakkoli žádaná a důležitá, byla do jisté míry otázkou nahodilosti, nikoli výlučně tvůrčího aktu. A proto, jakkoli byla hudba v kinech v oblibě, každý percipient si musel být vědom tohoto faktického stavu<sup>17</sup>.

S příchodem zvukového filmu dochází v tomto ohledu k zásadní proměně ve vnímání hudby ve filmu. Pozice hudby vůči narativu je náhle fixovaná, proto dostupná ve stejné podobě všem recipientům, a proto se může teprve stát

---

<sup>17</sup> Za úvahu stojí, co v tomto systému přináší v posledních dvaceti letech stále rostoucí zájem o představení němých filmů s živým doprovodem, která mnohdy mají povahu události v rámci nejrůznějších festivalů. S trochou nadsázky snad můžeme tvrdit, že se tu projevuje něco jako únava znakovostí. Za necelé století zvukového filmu jsme se naučili vnímat hudbu jako dramaturgicko-pohybový prvek, který je nějak funkční a kalkulovaný s ohledem na celek. V některých dílech je naopak práce s hudbou originální, ozvláštňující, osvětlující. Ve všech případech však se jedná o práci se znakem, už jenom proto, že péče věnovaná postprodukcí nenechá projít zcela nahodilý výsledek (často však naprosto pitomý). V začátcích zvukové kinematografie se diváci i tvůrci učili pracovat s hudbou jako s jedním ze znakových systémů filmu. Hudba spoluorganizující narativ byla neokoukanou novinkou. Naopak pro současného diváka je tento model práce s hudbou jediný představitelný (i když většinou jenom podprahově) a na živých produkcích má možnost zažít hru jakési volatilní znakovosti, kdy v prvním plánu čte sice znaky jako u normálního filmu, nicméně tato značící rovina je neustále ohrožována nezáměrností vnikající do artefaktu skrze způsob produkce.

součástí širokého diskurzu. Fixace v rámci narativu má zásadní význam; hudba teprve teď totiž vůbec může začít spoluvytvářet celkový rytmus a atmosféru filmu, a navíc se skrze tuto fixaci stává jakýmsi obecným majetkem a může vyvíjet vliv na tvůrce i diváky, a konečně i výběr hudby (ať už archivní, či komponované) se stává záležitostí tvůrčího aktu. Zjednodušeně řečeno – teprve s nástupem zvukového filmu se z filmové hudby stává znak otevřený ke čtení a interpretaci v rámci komplexního filmového artefaktu.

Význam tohoto faktu nelze přecenit; v dobách němého filmu byla hudba doplňkem, okrasou, ornamentem na jinak svébytné podstatě, na podstatě, která tento ornament mohla snést, ale bez kterého se mohla obejít. V momentě nástupu zvukového filmu přechází hudba do podstaty a stává se její součástí. Řečeno aristotelsky, z akcidentu, z mimotné vlastnosti, se stává bytností a součástí definice. Hudba ve filmu již není šperkem na těle, stává se tělem samotným, a jak metaforicky, tak fyzicky ji nelze od filmové podstaty odejmout, leda za cenu brutální amputace ničící živoucí médium. Zároveň se filmová hudba stává součástí veřejného diskurzu, není již předmětem toliko vizionářského zájmu umělců, nýbrž proniká a formuje vnímání všech.

## ILUSTRACE/KONTRAPUNKT

Jak jsme již uvedli, spolu s Wittgensteinem tedy tvrdíme, že význam je definován použitím a používáním. Používání petrifikuje ve zvyk, který je podmínkou možnosti kodifikace významu, tj. v posledku podmínkou možnosti obecně užívaného jazyka.

Zvyk je původně praktický, něco se dělá tak a tak, něco se vnímá tak a tak. Bez ohledu na povahu korelace mezi vnímáním, tvořením a objektem vnímání či tvoření lze říci, že zvyk vzniká opakováním. Je-li zvukový film (stejně jako film sám) poměrně nová forma vnímání, bylo by snad možné jeho dějiny popsat jako konstituci zvyku a sledovat jeho genezi. Mnoho tvůrců v počátcích zvukového filmu učinilo různá rozhodnutí, jistě nebyla a ani nemohla být všechna zcela racionální, a jakýmsi *přirozeným výběrem* přežila ta životaschopnější, obtiskla se do *prima materie* automatismu, zatvrdla, napodobováním vytvořila zvyk u tvůrců i vnímatelů. Historie filmu by tak byla nejen výčtem děl, autorů, škol a diváckých návyků, ale samotným významem, protože by byla právě konstitucí zvyku. Dějiny v tomto významu by tedy byly dějinami používání média, a tedy dějinami významu. Jednoduše řečeno, to, jak se vyvíjely a střídaly trendy v pojetí zvukového filmu, zrcadlí nejen jakousi vnější formu, nýbrž i podstatu. Dějiny tak nepředstavují toliko nějakou pouhou následnost, nýbrž i estetiku média.

Aby tyto dějiny mohly být uskutečněny, je potřeba prozkoumat, nakolik čistá je tato geneze. Co s sebou nese hudební praxe začátku 20. století, tj. značí hudba něco mimo sebe samu? Nakolik je interakce zvuku a obrazu poplatná například divadelní praxi? Je divadlo, právě jako syntéza narace a hudby v jakémkoli smyslu příčinou vztahu filmu a hudby? Nenavazuje náhodou praxe zvukového filmu na předchůdnou divadelní praxi? Pokud ano, v čem? Jakou funkci zde hraje zrod programní hudby v průběhu 19. století?

Zdravý rozum velí uznat zde nějakou závislost zvukového filmu na zvyklostech divadelních i hudebních; je však potřeba najít metodu, jak s tímto nakládat.

Nejvýhodnější by pro naši práci bylo, kdyby *prazvyk* prvních filmových tvůrců a vnímatelů byl *tabula rasa*, nebo alespoň zformulovat koherentní pozici, proč se ničím před filmem samotným nezabývat. Historie filmu by pak při vhodném použití sama generovala svůj význam. To však zřejmě nebude úplně možné. Např. hollywoodský film prakticky okamžitě pracuje s filmovou hudbou v té nejambicióznější podobě wagnerovské. Tento styl tu byl v povědomí již dlouho, není to originální vynález tvůrců kinematografie.

Hudební mainstream přelomu devatenáctého a dvacátého století se nesl v duchu pozdního romantismu. Hudba zde spěla ke krizi klasického harmonického myšlení, původně krystalicky průzračné harmonické konstrukce jsou stále nepřehlednější, akordické myšlení i instrumentace jsou nebývale barevné, světem hudby se nese opojný pocit svobody<sup>18</sup>. Rovněž inspirace folklorní hudbou je přínosem romantismu. Národní obrození 19. století přitáhla pozornost k hudbě vznikající mimo profesní skladatelský stav<sup>19</sup>, bez ohledu na to, že etnické vlivy mají v romantické hudbě z dnešního pohledu poněkud salonní charakter. A jsou to právě tyto dva rysy pozdního romantismu, které formují první tvář filmové hudby.

Dalším faktorem ovlivňujícím počátky filmové hudby bylo typicky romantické přesvědčení o narativní schopnosti hudby. Jedním z nových hudebních druhů, které vznikly v romantismu, je symfonická báseň, programní skladba, která vypráví příběh<sup>20</sup>. Romantismus se pokusil o ještě rozšafnější fúzi hudby a literatury – hudba měla být jakousi nejvznešenější formou poezie. Liszt, sám literárně velice zdatný, se v hluboce emotivní knize věnované předčasně

---

<sup>18</sup> Ke krizi klasického harmonického myšlení evropská hudba dospěla obohacováním původně relativně prostých struktur. Je-li harmonie naukou o spojování akordů do celků, kde smyslem pohybu je vytvoření a následné zklidnění napětí, tak hudba pozdního devatenáctého století tyto celky komplikuje a rozšiřuje do té míry, že původně zřetelné hranice harmonických kadencí se rozpouštějí v širším hudebním pohybu.

Nejcitovanějším příkladem rozkladu klasické harmonie v pozdním romantismu je Wagnerova předehra k *Tristanovi a Izoldě*.

<sup>19</sup> Např.: Grieg a severský folklor, Brahmsův a Lisztův zájem o cikánskou hudbu, která se v jejich době nesprávně považovala za maďarskou lidovou hudbu. Tento omyl později prokázala etnomuzikologická práce Bély Bartóka. Zapracovávání jazzových a jiných vlivů do jinak romantické filmové partitury má vskutku svůj předobraz spíše u Brahmsa než u Bartóka, který se snažil o autenticitu. Práce s etnickými motivy např. u Maxe Steinera (viz *Casablanca*, *King Kong* atd.) je pouhou letmou inspirací mimoevropskou hudbou, zatímco základ, tj. instrumentace a harmonické myšlení, zůstává pevně romantický.

<sup>20</sup> Programní hudba se samozřejmě neomezuje jenom na symfonické básně, právě v období romantismu proniká i do mnoha jiných útvarů.

zesnulému Chopinovi vyjadřuje o jeho krátkých útvarech jako o „básních“. Zkrátka, aniž by bylo přesně jasné jak, hudba si osobuje umění nést narativní obsahy. Jistě, hudba od svých počátků nějaký program mohla mít, viz například Vivaldiho Roční období a mnoho dalších barokních skladeb<sup>21</sup>. Tento program byl však zpravidla hrou určenou pro vtip diváka, jakási konstrukce onomatopie, kde bylo možno najít podobu se zpěvem ptáků, pohybem bouře či vodotrysku. Hudba však tak nereflektovala svůj narativní potenciál, v jistém smyslu byla prostě jenom hudbou. Beethoven již dává svým sonátám literární přídomky (Apassionata, Pastorální, Osudová, Pathetická, atd.).

S nástupem romantické programní hudby však dochází ke kvalitativnímu posunu. Hudba má ambici pozřít literaturu, chce vyprávět příběhy, obrací se na divákovy city. Předromantická programní hudba jednak nepřizpůsobovala formu obsahu, a jednak nevyprávěla příběhy, jenom onomatopoicky zpodobovala nějaký jev, obracela se k rozumu posluchače. Romantismus považuje hudbu za nejčistší formu básnictví, jakési dokonalé uskutečnění potence literatury. Prvním přechodovým autorem byl Carl Maria Weber, dále pod mocným vlivem Lisztovým a Wagnerovým tomu propadla celá Evropa. Nejdůležitějším výdobytkem tohoto proudu je, že vyprávění příběhu se stává organickou součástí hudby, do té doby nevídaná věc. Když se tedy Stravinskij ohrazuje proti obsahovosti (narativitě) hudby, vymezuje se vlastně proti tradici 19. století. Je však jasné, že tuto tradici nevymýtil z jazyka lidí, kteří stále mluví o veselé, smutné či dramatické hudbě, kteří stále s hudbou asociují představy a děje.

Genezi hudebního jazyka rané filmové hudby lze určit bez větších obtíží. Nabízí se tu však mnohem zajímavější otázka: z čeho historicky pochází potřeba hudebního doprovodu? Proč bratři Lumièrové pozvali pianistu? Odpověď na tyto otázky bude komplexnější. Kromě čistě technické funkce odstínění hluku projektoru a případného rušení ze strany ostatních diváků má tato potřeba i estetické kořeny. Jako nejvýznamnější vliv uvedme Wagnerův projekt *gesamtkunstwerk*, v kterém se vymezuje vůči hudebnímu projevu, jenž narušuje

---

<sup>21</sup> Předbarokní hudbou nemá smysl se v tomto ohledu zabývat, protože instrumentální hudba dochází plně emancipace teprve v baroku. V ranější hudbě byla vokální hudba dominantním projevem a vždy se pojila k textu, který v sobě přirozeně obsahoval přesah mimo hudbu.

účinný průběh dramatu. Všechny složky operního díla mají být uspořádány hierarchicky tak, aby co nejlépe podporovaly vůdčí dramatický záměr.

Z uvedených vlivů lze již usuzovat, že hudba byla v době němého filmu vnímána jako přirozený a žádoucí doplněk každého vyprávění probíhajícího v čase. Právě proto, že je hudba sama schopna nést emoční a narativní obsahy, tak může po způsobu *gesamtkunstwerk* doplňovat a umocňovat vyprávění filmové.

Nejdůležitější složka dědictví 19. století je, že hudba může vyprávět, že se přijalo jako fakt, že hudba má schopnost, být po výtce metaforicky, přenášet narativní obsahy. Proti tomuto proudu jistě stojí opozice vůči Lisztovi na čele s Brahmssem. To však jenom stvrzuje, že programní hudba byla srozumitelným postojem, vůči kterému lze být v opozici; stejná námitka platí i pro Stravinského. Programní hudba je základem a esencí konvence, na které se konstituuje autentický zvyk filmový.

Opera kontaminuje *prazvyk* jenom jako programní hudba. Film, vyjma muzikály, nikdy nepoužívá slovo včleněné do hudby tak organicky jako opera. Vztah mluveného slova a hudby není ve filmu volný, protože je zafixovaný, vždy uvážený, nicméně podobá se spíše rozumnému sousedství než jednomu organismu. Slovo a hudba tu mají smlouvy o clech, vydávání zločinců, o vojenské spolupráci, atd.; avšak samotný fakt existence takových dohod je výmluvný, nejsou jedním nedílným tělem. V opeře je slovo součástí hudby, odejmeme-li jej, zcela rozrušíme stavbu, protože odejmeme melodii, *raison d'être* doprovodu, a vlastně jakékoli hudby. U filmu je tento vztah mnohem volnější, žádná konkrétní hudba není vyvoleným řešením, naopak většina hudby bude nějak fungovat. Opera tedy preformuje zvyk lidí filmu jenom pouhým faktem, že ilustruje vyprávění nesené zpravidla slovem a akcí. A tak se v podstatě neliší od hudby programní, jenom její podstatu zakrývá lehce prohlédnutelným závojem.

Musíme se tázat dále: jak funguje programní hudba? Zdá se, že hudba nenesla původně žádné narativní obsahy, vznikly postupným navykáním. Autor musel *zveřejnit* obsah své programní skladby, musel nám oznámit, že hudba popisuje nějaký děj. Po takovém zveřejnění jej tam všichni uzřeli jako zjevení.

Nebylo náhle pochyb, vždyť je to tak samozřejmé, že se zde odehrává boj či láska. Toto spojení, původně originální, se vpilo do přirozenosti posluchačů, stalo se kulturní výbavou všech posluchačů symfonických básní; vždyť kdo neslyší, chtě nechtě, sílící proud Vltavy, onomatopoi hluchoty v smyčcovém kvartetu téhož autora či tlukot srdce v pozdním kvartetu Beethovenově? Není nic jasnějšího. Toto spojování narativních obsahů s hudbou, které původně vyšlo od autorů, se jako nová schopnost obtisklo do zvyku posluchačů. Aniž bychom přihlíželi vůli skladatele, volně asociujeme obsahy k hudbě o své vůli. To, co bylo původně v moci autora, se postupným procesem proměnilo v schopnost posluchačstva. Hudba tedy začala mluvit už i bez pokynu autora, dokonce i proti (či zcela nezávisle na) jeho vůli. Beethoven anticipoval ve své Páté symfonii velkou říjnovou revoluci, výsledek to bolševické exegeze.

Druhým proudem ovlivňujícím raného diváka filmů byl již předromantický zvyk napodobování jevů. S nástupem romantických idejí jistě nemizí záliba v předromantickém zvyku onomatopoeie. Spíše dochází k jeho včlenění do bohatší struktury programní hudby. Je to pak zejména skrze tuto předromantickou manýru, jak se tvořily zvukové efekty k němým filmům, nebo jak se dodnes vytvářejí efekty k animovaným groteskám. Jakmile se něco pohybuje vzhůru, považuje se za přirozené, že doprovodná hudba také směřuje vzhůru, když něco zpomaluje, musí zpomalit a klesat i hudba, to nejsou narativní prvky hudby, nýbrž onomatopoické.

První tvůrci i diváci filmových představení tedy měli minimálně dva předobrazy toho, jak narace a mimohudební obsahy můžou vstupovat do vnímání (čtení) hudby. Uměli asociovat obrazy k hudbě podle nějakých kvalit, uměli asociovat emoce a příběhy k hudbě. Tato literárnost hudby je sice vágní, ale nezpochybnitelná.

Uvedené je snad podobno pravdě. Musíme se tím však doopravdy zabývat? Naším tématem bude zvukový film, jehož nástup byl estetickým obratem. Všechno, co jsme zatím uvedli, docela dobře zdůvodňuje používání hudby hned od počátků kinematografie, neodpovídá ale na otázku, čím tato hudba vůči filmu byla. Tvrdíme, že hudba vůči němému filmu byla do značné

míry nahodilá, a proto nebyla předmětem výkladu. Vzhledem ke způsobu distribuce nebylo lze zaručit ani přibližnou stálost hudebního doprovodu. Proměnnou bylo vše kromě filmového pásu: obsazení, dispozice hudebníků, i vlastní hudební materiál. V takovéto situaci všeobecně známé hudební „nahodilosti“ byla hudba jakýmsi více či méně zdařilým pozadím, na kterém se odehrávalo to, oč jde. Hudba tak nemohla býti součástí interpretace filmu. Zvukový film zcela proměnil diváckou i tvůrčí zkušenost. Vztah zvuku již není nahodilý, nýbrž určený (i kdyby nahodilým způsobem). Tento nový rys definitivnosti hudbu povyšuje na součást filmové řeči. Diváci i tvůrci se učí pracovat se zvukem jako s novým prostředkem, učí se jej číst v souvislosti s filmovým příběhem, stává se předmětem výkladu i nástrojem narace. Tato zkušenost je asi nezávislá na jakékoli předchozí praxi.

Pro hudebníky provozující tuto novou hudební praxi začaly záhy vznikat instruktivní publikace. Tyto materiály jsou vlastně prvními knihami o filmové hudbě a současně hlavním zdrojem našeho poznání hudby doprovázející němé filmy. První takovou publikaci vydala v roce 1909 Edisonova filmová společnost pod názvem *Suggestions for Music*. Publikace se setkala s nadšeným ohlasem a další filmové společnosti brzy přišly s podobnými materiály. Publikace věnované doprovázení němých filmů pokrývaly značně široké pole témat. Od jednoduchých teoretických nauk o harmonii až po komplikovanější stavbu akordů, rady pro výběr hudby k různým scénám, interpretační poznámky, rady k improvizaci, atd. Rovněž vycházela i kompendia „populárních skladeb“ vhodných k doprovodu filmů, rozdělených podle základních emocí či typických dramatických situací (např. láska, smutek, radost, ohrožení, honička, atp.). Tato kompendia obsahovala skladby nejrozličnějších autorů a období, od Bacha po Dvořáka, jakož i soudobé populární šlágry.

Tzv. ilustrativní a kontrapunktní užití hudby ve filmu patří k nejčastějším přívlastkům filmové hudby. Nelze je proto ignorovat, a navzdory vší naivitě pojmu ilustrace se musíme pokusit vyjasnit, odkud přichází, jak funguje.



Lze si jen těžko představit, že konkrétní hudba je jediným správným řešením filmové scény. Lze jistě rozlišit lepší a horší řešení, nikoli však správné a nesprávné. Rovněž je jasné, že jedna hudba může být použita v mnoha různých filmech. Neexistuje tu žádný výlučný vztah, jenom vágní hranice mezi lepší a horší.

S romantismem se sice otevřelo pole pro literární asociace v hudbě, to však neznamená, že by konkrétní hudba nesla jediný příběh. Vágnost hudební narace je evidentní, jedna hudba může značit bezpočet příběhů, protože ve své vlastní podstatě nenese příběh vůbec žádný. Posluchači se však příběh naučili hledat a očekávat. Takže hudební ilustrace konkrétního materiálu je nesmyslná.

Řekli jsme již, že skladatelé program svých skladeb zveřejňovali, a tak připojovali příběh k hudbě. Proces tvorby inspirovaný literárním dílem ani v nejmenším nezaručuje skladbě rozpoznatelnost daného literárního díla neinformovaným posluchačem, zveřejnění obsahu je tak nutností. Spojení *Kyjevské brány* s Mussorgského skladbou je dílem pojmenování. Jak to funguje ve filmu?

Sledování filmu se nějak podobá poslechu hudby se speciální partiturou v rukou. Tato partitura nebude ukazovat noty, nýbrž v každé chvíli jenom program skladby. Filmový obraz sám je takovou partiturou. V každém momentě znějící hudby se vnímateli předkládá i konkrétní série obrazů, nemůže zde vzniknout ani stín pochybnosti o tom, k čemu hudba patří, a tedy co konkrétně říká. To vede k podivnému tvrzení, že obraz je ilustrací filmové hudby, nikoli naopak. Tento závěr nám může snadno unikat, protože se *přirozeně* více soustředíme na zrakové vnímání, zatímco zvukové vjemy považujeme za jakýsi doplněk zrakových. Je nasnadě pochybnost: nakolik je důležité vědět, co ilustruje co? Asi to bude celé ještě komplikovanější, protože někdy by byla ilustrace předmětem výkladu ze strany hudby. Mohl by to být dvousměrný tok? Jedno ilustruje druhé a naopak? Anebo úplně jinak...

Toto pojetí ilustrace sice jeden problém řeší (totiž jak vzniklo obecné přesvědčení, že hudba ilustruje obraz), avšak jiný problém vytváří. Jak je možno smysluplně mluvit o kontrapunktu ve filmové hudbě? Nejelementárnější příklad kontrapunktu z oblasti filmového zvuku (nikoli hudby) je vertikální montáž.

Slyšíme něco jiného, než vidíme, skládáme obraz a zvuk do významové jednoty. Tady je zvukový kontrapunkt zabezpečen tím, že zvuk, který slyšíme, je ruch, který má zcela konkrétní konotaci (např. kroky, zvonek u dveří, sípění monstra v hororech atd.), takže jsme s to pozitivně rozhodnout, zda zvuk k obrazu kontrapunkt vytváří. V případě nediegetické hudby je situace komplikovanější, protože apriori nelze rozhodnout s naprostou jistotou, k čemu přesně se váže. Je-li naše úvaha o ilustraci ve filmové hudbě správná, nese s sebou vážné důsledky pro tzv. kontrapunktní užití hudby. Jak vůbec lze myslet takový kontrapunkt, když je každý obraz ilustrací své hudby? Zřejmě nic jako kontrapunkt ve filmové hudbě nemůže existovat. To však odporuje zkušenosti.

*„Lze si jen těžko představit, že konkrétní hudba je jediným správným řešením filmové scény. Lze jistě rozlišit lepší a horší řešení, nikoli však správné a nesprávné. Rovněž je jasné, že jedna hudba může být použita v mnoha různých filmů. Neexistuje tu žádný výlučný vztah, jenom vágní hranice mezi lepší a horší.“*

Je-li hranice vágní, neznamena to, že tu žádná není. Neurčitost sice nedovolí přesně ji určit, nicméně ji nesmíme popřít. Je-li tu totiž jakási hranice *lepší/horší* v poli ilustrativní hudby, tak tato hranice odhaluje, kromě samotné ilustrativní mohutnosti hudební, vzdálenější a rovněž fundující *ideální kontrapunkt*. *Lepší/horší* logicky předpokládá dvojici *dobrý/špatný*. Tyto pojmy nemají sice žádnou instanci, jsou pouhými abstrakcemi, ale nějak je v běžné řeči rozlišujeme, navzdory vágnosti jejich rozlišení. *Lepší/horší* tu vytváří stupně ilustrativnosti, které posléze, na straně jedné, vedou k ideální ilustrativnosti, na straně druhé pak k ideálnímu kontrapunktu. Oba tyto ideální pojmy jsou odlišné od Weberových ideálních typů; Weber chtěl zprůhlednit určité rysy, aby dovedl rozeznat jejich stopy ve smíšených charakterech, jeho ideální pojmy jsou precizně definované. My naopak nikdy nezformulujeme konkrétní obsah ideální ilustrace/kontrapunktu, jejich přesná definice by byla absurdním podnikem.

Naše pojmová krajina má zvláštní ráz. Okraje z obou stran jsou zamlžené, směrem ke středu se mlha sice částečně rozestupuje, jenomže od jisté chvíle začne mlha opět houstnout, a střed je opět vnořen v mlhách. Nelze tudíž jasně určit, kde se láme ilustrace v kontrapunkt, nemožno nalézt žádný přesný počet

zrněk písku, která tvoří hromadu písku. Jest tedy jasné, že definice pojmové dvojice ilustrace/kontrapunkt nemohou být základem dalšího zkoumání, s takovouto mírou neurčitosti nelze v logickém smyslu dále pracovat. Musíme proto vytyčit jiný směr.

Navíc s jasně definovanou ilustrací a kontrapunktem se nedá pracovat, taková estetika by byla nevyhnutelně dogmatická, a stejně nevyhnutelně nesprávná. Najít příklad falzifikující jakékoli dogmatické pojetí ilustrace je v tak bohatě členěném oboru pro každého snadný úkol.

Zkusme tedy jinak formulovat základ, tak aby nám dovolil smysluplně pracovat s neurčitými pojmy. Potíže s ilustrací a kontrapunktem jsou možná způsobeny tím, že se snažíme hledat v hudbě specifickou konkrétní naraci. Měli bychom pak vedle sebe dvě paralelní narace, obrazovou a hudební, přičemž pakliže jsou v „souladu“, jde o ilustraci, jinak o kontrapunkt. To jsou temné věty, ale na první pohled tak zřejmé jako Augustinovo učení jazyka ostenzí.

Podívejme se na jednoduché tvrzení: „Tato smutná hudba je v kontrapunktu k této veselé scéně.“ Co se tu děje? Ukazují-li na stůl, většinou mám na mysli „stůl“, jenomže stejně dobře můžu mít na mysli dřevo (materiál) nebo barvu nebo strukturu povrchu nebo cokoli jiného. Co je scéna? Nejspíš stejně komplexní entita jako stůl. Pakliže veselou scénu doprovází smutná hudba, řekneme si: „Jde do kontrapunktu vůči obrazu.“ Nebylo by však šťastnější říci, že doprovází jiný aspekt celé situace, jako například: „Nevěsta není již panna, večer bude zle.“? Kdyby to šlo takto, byla by hudba zpřesňujícím nástrojem ostenzivního gesta. V případě „hladkého“ průběhu bychom za gestem ukazujícím na stůl viděli správně stůl. V případě švu (rýhy, průrvy) bychom zkoumali dál ve směru gesta, protože zpřesňující nástroj nás varuje, že se tu nemíní stůl.

Je-li tento nápad správný, měli bychom v hrubých rysech formulaci toho, jak hudba vstupuje do narace. Vzbuzuje v recipientovi podezření, a spolu s ním interpretační aktivitu, detektivní práci s otázkou, co ukazování ukazuje. Takto by mohla hudba značit.

Co se v takové situaci stane s kontrapunktem? Není již protikladem ilustrace, nýbrž speciálním případem ilustrace, který nastává vždy, když hudba

zpřesňuje ono gesto, když vzbuzuje potřebu dodatečného vysvětlení. Je tedy ozvláštněním v percepční rovině, jakousi sémiotickou paranoiou.

Uvedli jsme, že všechno, co je součástí filmu, je předmětem divácké interpretace. Tento pohyb výkladu je v oboru narativních filmů automatický. Za primární považujeme obraz, který je primárním autorským gestem (ukazuje to a to), za sekundární hudbu, která nějak zpřesňuje gesto primární (totiž také k něčemu poukazuje). Má-li něco takového fungovat, potřebujeme formulovat jakýsi zvykový naturalismus. V prvním kroku ukážeme jeho logickou nezbytnost, v kroku druhém bychom měli předvést jeho podobu, což nejspíš nebude možné. Tak se dostaneme do úzkých a budeme zřejmě opět zkoumat, o čem vlastně jsme s to vůbec něco kloudného říct. Sledujeme filmy, s úděsem vidíme, že všechny nějak fungují, že hudba ve filmu nebude mít žádnou *gramatiku*, zkrátka systém zde bude jedině za cenu znásilnění materie. Jenomže dá se o hudbě ve filmu pak mluvit? Není to celé nějaké nedorozumění?

Logická nutnost je lehce uchopitelná. Jak totiž vůbec může vystoupit jakákoli hudba jakožto kontrapunktní nebo ilustrativní? A přece, má-li to být gesto zpřesňující, musí nějak vzbudit interpretační aktivitu, a hudba, která je médiem tohoto gesta, musí být v nějakém vztahu ke gestu primárnímu, tj. k obrazu. Tento vztah pak může být kontrapunktní, ilustrativní nebo jiný (ilustrace/kontrapunkt nemůže být dvojice komplementárních pojmů, protože hranice těchto pojmů je rozostřená; každá definice, tj. vyostření hranice, by vedla k dogmatické estetice, které se chceme za každou cenu uchránit; uvidíme...). Aby tedy jakákoli hudba vystupovala jako motivace pro další výklad, musí být schopna ozvláštnění, musí mít možnost vystoupit jako něco jiného než obraz, zkrátka vystoupit a iniciovat divácké tázání. A má-li tohle hudba svést, musí vystupovat jako odlišná vůči nějaké předpokládané normalitě, vůči běžnému způsobu, vůči zaužívaným postupům, musí jít proti přirozenosti, proti zvykovému naturalismu. Zvukový film byl s tímto fenoménem spjat od svých začátků (ruská avantgarda se vůči *naturalistickému* spojování obrazu a zvuku ostře ohrazovala). Došlo však ke zvláštnímu jevu; nad běžným naturalismem se začal vytvářet naturalismus kinematografický, do kterého kromě přirozeného zvuku (tj. ruchy, akustika, slovo) pronikla i nediegetická hudba jako jeho

integrální součástí. Tak lze dospět k poměrně divnému tvrzení, že přirozeným zvukem líbání je smyčcová kantiléna.

Nezvyklé užití, a zřejmě vůbec každá zvláštnost, může vystupovat jedině na kontrastním podkladu běžného užití. To, co je běžné, každodenní, musí být dáno zvykem. Není možno najít apriorní přirozenou formu hudby ve filmu, zřejmě žádné obsahové tvrzení v tomto oboru nemůže být apriorně správné. Není naštěstí naší ambicí provést navěky platnou klasifikaci filmových prostředků, přílišné ambice by naše snažení potopily.

Řekněme, že máme logický důvod věřit, že něco jako autentický filmový zvyk (naturalismus, každodennost, přirozenost) existuje. (Ještě jednou, ať to vidíme jasně a rozlišeně; nelze eliminovat pojmy ilustrace/kontrapunkt, protože je všichni používáme a všichni jim nějak rozumíme, ergo mají smysl a vyloučit je z našeho zkoumání by znamenalo tvořit privátní jazyk, což je slepá ulička. Aby však něco mohlo vystupovat jako kontrapunktní, musí být kontrapunktní vůči něčemu; tím něčím je to, co je obvyklé, to, co jsme si zvykli slyšet v takové a takové situaci.)

Okamžitá námitka. Je možné, že používám výraz kontrapunkt ve dvou významech.

- a) Kontrapunkt jako protiklad k viděnému. Tj. obraz poukazuje jedním směrem a zvuk jiným směrem, přičemž se zvyšuje percipientova ostražitost vůči celkovému smyslu.
- b) Kontrapunkt jako nezvyklé použití filmové hudby, a v takovém případě se stane z ilustrace běžné použití hudby. Horor však jako svůj základní prostředek používá kontrapunktní hudbu, zvuková složka symbolizuje skrytou rovinu nebezpečí (např. *Amitiville horror*, kde proti pastorálním záběrům šťastné rodiny slyšíme elegickou temnou hudbu, upomínající na neviděné nebezpečí skryté za fasádou). Není právě toto příklad, kdy se z nezvyklého stává obvyklé? Všichni vědí, jak horor funguje, je to hra s pravidly, a hudba ilustrativní by zde byla krajně neobvyklá, kontrapunktní.

Tuto námitku možná lze obejít. Musíme říct, že ilustrativní hudba bude vždy ta, která nevzbuzuje vědomé podezření a vědomou aktivitu interpretační. Naopak kontrapunktní užití ji nezbytně vyvolává, jinak by nevystoupilo jako problematické, jako jiné.

Tu se dostaneme do úzkých. Jistě, dosud jsme mluvili v rovině čiré abstrakce. Teď nadešel čas připravit přechod ke konkrétnímu. K tomu uveďme následující.

Za prvé, v této fázi naší práce ještě nelze uvést žádný konkrétní obsah zvyku, jde spíš o nastavení abstraktní krajiny pro napojení na konkrétní. Kdybychom teď uvedli konkrétní obsah zvyku, napsali bychom encyklopedii typů, která by popřela celý dosavadní bouřlivý vývoj kinematografie. Uzamkli bychom tak filmovou hudbu (a de facto i celý film) do žaláře pojmů.

Za druhé, neexistuje žádný nutný vztah mezi obrazem a hudbou. Tedy není žádná hudba, která by esenciálně patřila k nějakému obrazu, ani nic, co by v esenci obrazu vyžadovalo nějakou konkrétní hudbu. Proto každá hudba je vzhledem k obrazu akcidentální. Ovšem některé akcidentální vazby mezi obrazem a zvukem časem zesílily víc než jiné, některé dokonce tak, že vytvářejí mimikry esenciálního (tj. bytostného, nevyhnutného) vztahu.

Za třetí, zvyk je komplexní pojem, který nemá jednu jedinou formu, a tedy ani definici. Naopak podléhá změnám v čase (historie), rovněž se liší v závislosti na sociálních, konceptuálních či jiných podmínkách kulturních. Komplexita, před níž stojíme, nás však nesmí vyděsit, stále jde, formálně vzato, o rekombinaci týchž prvků, přičemž výsledkem je neustálá aktualizace a transpozice významu.

Jak tedy lze zkoumat tento zvyk? Jedině skrze dějiny filmu s důrazem na hudbu a zvuk ve filmu. Jedině tak můžeme získat něco jako přehled přístupů, ustálených výrazů, diváckých i tvůrčích zvyků. Tento přístup není rezignací na systematické uchopení materie, naopak je jedinou cestou k rozumné systematizaci. Dějiny totiž nejsou pouhou posloupností událostí sledující nějaký vnější horizont, nýbrž tyto události samy tvoří svůj vlastní horizont a význam.

Tento přístup zřejmě jako jediný neznásilní singularitu artefaktů pojmem, který vždy odhlíží od jedinečnosti. Není předmětem zájmu tohoto textu tyto esteticko-poetické dějiny uskutečnit. Nám bude stačit, když odhalíme bytí hudby ve filmu.

## FORMA

Hudba má své bytí v čase. Nelze ji nijak od času odtrhnout, nelze ji myslet mimo čas. Nauka o formách systematizuje právě tento aspekt hudby. Jednoduše řečeno, nauka o formách popisuje způsoby organizace hudebního materiálu v čase tak, aby byl hudební tok co nejvyváženější. Stejně jako u ostatních hudebních nauk i zde se jedná o reflexi praxe starých mistrů<sup>22</sup>. Pro nás není důležité popsat jednu či mnoho či všechny hudební formy. Pro studium hudby ve filmu a její funkce vůči naraci je důležitý úplně jiný ohled. Hudba totiž mění běžný čas na kvalitativní čas a je to právě transgrese tohoto času na filmovou materii, která je sice nenápadným, leč nesmírně významným estetickým principem zvukového filmu.

Ve volné návaznosti na Bergsona a jeho práci *Čas a svoboda* rozlišíme čas kvantitativní a kvalitativní. Zdá se nám, že čas kvantitativní, neboli jak mu říká Bergson, čas s vlastnostmi prostoru, odpovídá nejlépe času vulgárnímu, jak mu nejčastěji rozumíme. Zkrátka, jednotky času mají stejnou váhu, stejný rozměr a stejný směr. Není žádný principiální rozdíl mezi kvalitou první vteřiny a čtvrté vteřiny, jsou stejné. Tento pojem času je homogenní, stejnorodý, pravidelný. Bergson tvrdí, že tento pojem času vzniká přenesením vlastností prostoru na pojem času. A vskutku, sledujeme-li, jak se nakládá s časem ve středoškolských přírodních vědách, je tato úvaha celkem zřejmá; pojem času se zpravidla redukuje na nějaký rozměr prostoru či roviny. Takto obvykle rozumíme času. Je to jakási měrná jednotka, která nám umožňuje srovnávat a poměřovat. Zároveň nám tato koncepce času umožňuje domlouvat se, scházet se, vytvářet společenství.

Ačkoli Bergson analyzuje kvantitativní čas jako profánní, jako derivaci autentického kvalitativního času, která na sebe bere koncepci prostoru a zastírá tak původní význam vnímání času, musíme si uvědomit, že tento prostorový pojem času má pro funkci společnosti zásadní význam. Rádi bychom oslabili

---

<sup>22</sup> Tak se umění barokní fugy učí zpravidla na Bachově *Dobře temperovaném klavíru*, či sonátová forma na Beethovenových sonátách. Za zdůraznění stojí, že tato díla nejsou primárně aplikací pravidel, spíše tato pravidla vytvářejí nebo dovádějí k dokonalosti. Například Beethoven, který je nezpochybnitelným mistrem sonátového allegra, na straně jedné vychází z Haydna a Mozarta, nicméně přistupuje k již nějak ustavené formě svobodným způsobem. Tímto rozšířením chápání sonátové formy ukazuje její možnosti v mnohem větší šíři než jeho předchůdci.



morální rozměr Bergsonova rozlišení, pro nás je totiž důležité, že kvalitativní čas v sobě obsahuje jakési vnitřní vektorové síly intencionality, zatímco kvantitativní čas je neutrální, nemá skutečný začátek a konec; implikace etického rozměru jsou zde pro nás irelevantní.

Na první pohled je kvalitativní čas bohatší než čas kvantitativní, proto asi nejlépe poukážeme na jejich diferenci tak, že odhalíme rysy kvalitativního času, které nejsou obsaženy v kvantitativním čase. Navíc, pojem kvantitativního zprostorovatělého času je, obecně vzato, intuitivně mnohem zřejmější. Kvalitativní čas obsahuje oproti obecnému času vnitřní intencionalitu, cílesměrnost, vnitřní barvu. Homogenní čas chronometrů nic takového nezná, a znát ani nemůže, protože by pak nesloužil jako reference.

Vezměme si pro lepší názornost příklad hudby, která je zakletá do času kvalitativního, a pokusme se na jejím příkladu ukázat onu vnitřní intencionalitu kvalitativního času. Sledujeme-li jakkoli jednoduchý či komplexní hudební tok (je vlastně jedno, zda se jedná o prostou lidovou či populární píseň, nebo sofistikovaný artefakt klasické hudby), ukazuje se, že souvislost jednotlivých částí má povahu nutnosti. Hudební tok nelze ostře přerušit, aniž by se narušila vnitřní organická stavba melodie. Zdá se, jako by v dobře postavené skladbě<sup>23</sup> souvisel začátek s koncem nějakým vnitřním význačným smyslem, který ji teprve spojuje v celek. V takto pojatém útvaru je vnitřní intenzita skladby garantovaná něčím jiným než poměrem absolutních časů jednotlivých částí. Bez ohledu na různé možné důvody této vnitřní souvislosti je tato vnitřní tenze jasně patrná, jakoby hudba dovedla transformovat čas do jiné podoby, do podoby vnitřně proměnlivého trvání, do podoby sepjatého času. Skladba má vnitřní tektoniku, má začátek, průběh, vrchol, codu, tezi, antitezi atp., a zdá se, že tuto strukturu nějak předává kvantitativnímu času a transformuje jej tak. Není snad tolik důležitá samotná vnitřní stavba hudby, celkem nám může stačit, že si uvědomíme fakt sepjatosti, kde po způsobu nějaké bezobsažné finální příčiny již

---

<sup>23</sup> Je zjevné, že termínem dobře postavená skladba se pohybujeme na relativně tentkém ledě. Vůbec jakákoli řeč o umění je vždy riskantní podnik. Nicméně nauka o formách má jako limitu svého snažení dobře postavenou formu, která zabezpečuje skladbě vnitřní řád a napětí.

v začátku jest přítomno směřování ke konci<sup>24</sup>. Už jenom prostý jazykový fakt, že mluvíme o začátku a konci, jasně definuje tuto zvláštní časovost. Běžný kvantitativní homogenní čas nic takového nemá.

Dále uveďme, že hudba, alespoň ve své západní tradici, je zpravidla metricky pravidelně členěná. Hudební čas se, alespoň dle definice, člení na věty, takty a doby. Stojí za povšimnutí, že ač jakožto abstraktum je toto schéma velice příbuzné prostorovému pojmu času, ve skutečnosti je však bytostně kvalitativní. Nejlépe to lze vidět na struktuře rockových a bluesových skladeb, které mají poměrně jasný a pravidelný formální půdorys. Základním rysem tohoto členění je, že pro orientaci v něm není nutné nijak počítat, protože každý z těchto zdánlivě homogenních momentů má svou vlastní specifickou barvu. První doba prvního taktu není zaměnitelná se žádnou jinou dobou. Vzpomeňme si na příklad s odbíjením zvonu na věži, který uvádí Bergson v knize *Čas a svoboda*, když ilustruje rozdíl mezi dvěma pojmy času. Ve zkratce, buď můžeme jednotlivé úderý počítat a vidět je jako diskrétní nespojité jednotky, nebo je můžeme vnímat v celku a uvědomovat si kvalitu proměňovanou každým jedním úderem. Pochopitelně, onen diskrétní atomický přístup je čas v pojmu prostoru, onen druhý je čas prožívaný jako autentický a kvalitativní. V běžné zkušenosti onen druhý způsob vnímání úderů zvonu není obzvlášť intuitivní, lze se pozastavit a být poněkud v nesnázích nad tím, kterak se ona kvalita vlastně proměňuje. Naproti tomu je tento jev v hudbě celkem evidentní. Kvalitativní odlišnost jednotlivých dob je součástí samotné podstaty hudební formy; totiž právě díky kvalitativní nestejnosti zdánlivě prázdného a nevinného časového abstrakta může vzniknout přirozeně plynoucí forma. Sice marginálním, avšak dobře ilustrujícím vedlejším jevem tohoto faktu je, že zpravidla nikdo (nebo alespoň

---

<sup>24</sup> Finální příčina je jaksi nepředstavitelná jakožto abstraktum. Aristotelés, když rozlišuje tuto příčinu pohybu, má na mysli příklad sémě, které v sobě obsahuje potenci k formování látky do jistého tvaru. Díky této příčině má pohyb svůj vnitřní smysl, svůj cíl. Hudba, alespoň v těch povedených instancích, má taky svůj vnitřní smysl a cíl, až na to, že není v začátku ve finální příčině obsažen *in concreto*. Kdybychom tvrdili, že je tomu jinak, předpokládali bychom, že hudba v sobě obsahuje od začátku nějaké nutné pokračování, to by pak výkon skladatele nebyl uměním. Co však je příznakem skutečného talentu, je schopnost vytvořit zdání takové nutnosti a přirozenosti, kdy se zdá, že nic jiného než aktuální řešení není ani možné. Proto mluvíme o bezobsažné finální příčině. Zkrátka, dobrá hudba má tuto marku vnitřní nutnosti, přenesse nás do svého vlastního neextenzivního vesmíru, zatímco špatná hudba nás ponechá ve vnějšku, nevtáhne nás, zůstaneme s extenzí běžného pojmu času, a u poslechu příležitostně sledujeme hodinky.

žádný hudebník) nemusí počítat doby ani takty. Mimovolně bez počítání totiž cítí, kde v tomto hudebním toku se nachází. Tento jev je nepochybně způsoben právě tím, že každý jeden okamžik jest odlišný od jiného svou povahou, má zkrátka jinou povahu a barvu. Hudba v jiném než kvalitativním čase nemůže žít.

Zvláštním rysem kvalitativního času je, že uniká času kvantitativnímu. Jistě, lze každou skladbu měřit chronometrem, nicméně tento údaj nepostihuje nic z vnitřní povahy času samotného artefaktu. Pointa je, že čas proměnlivých kvalit je svojí povahou neměřitelný časem kvantitativním. Souhrnně tyto kvality vytvářejí *trvání*, pro které je jakýkoli údaj o reálném časovém intervalu zcela indiferentní. Zdá se, že kvantitativní čas jakožto prostorový bastard původního pojmu času ztratil schopnost cítit a brát v potaz signifikantní události. Diskrétní pohyb vteřinové ručičky hodinek lze jen stěží považovat za významnou událost, spíše naopak, připravuje mřížku pro nějaké události. A dále, je-li toto trvání mimo čas, nemá ani v pravém smyslu rozlišitelné části, a tvoří tak spíše bohatou heterogenní jednotu. Hudba tedy má moc komprimovat, či spíše anulovat, obecný čas. Vteřiny, homogenní kvantitativní čas, transformuje na trvání, které je význačné svou intenzitou. Tato intenzita ve vnímání překrývá objektivní extenzi, doslova ji ruší.

Zatím se může zdát, že tvrdíme, že obecný prostorový čas, čas stejnoměrných jednotek, čas diskrétních atomů, je něčím samozřejmým, zatímco onen čas kvalit je něčím esoterním, co lze vidět zřídka a ve speciálních podmínkách. Opak je pravdou. Onen obecný čas je abstrakce, kterou formulujeme, jakmile chceme vyhovět mnoha nesouvislým singularitám či když se snažíme popisovat jevy z neutrální perspektivy<sup>25</sup>. Nicméně kdykoli dojde na aktuální zkušenost, naše prožívání je automaticky podřízeno kvalitativnímu vnímání času. Soustředění na práci, zevlování, poslech hudby, útěk před revizorem, to všechno jsou jedinečnosti vymykající se svou časovou kvalitou kvantitativnímu pojetí času. I když to pro nás představuje jisté odbočení, položme si otázku po smyslu konstituce obecného času.

---

<sup>25</sup> Stojí za zamyšlení, zda sousloví „neutrální perspektiva“ není oxymóron. Neutrální perspektiva totiž značí tolik jako suma všech perspektiv, či žádná perspektiva. Zdá se tedy, že perspektiva obecného času je pokus o pohled odevšad či odnikud, pokus o pohled *sub specie dei*.

Jako můry kolem svíčky kroužíme kolem rozlišení obecné/jedinečné v jeho různých instancích. Světlo je neodolatelné a konec v podobě spálených křídel nevyhnutelný. Čas kvalitativní se jeví jako singulární vztah mezi tím, kdo vnímá, a předmětem vnímání, a čas kvantitativní jako obecné schéma času, které je stejně prázdné jako prostor, ve kterém lze myslet objekty. Probíhá-li však primárně všechna zkušenost v modu kvalitativního času, kde se vlastně bere pojem času kvantitativního? Kvantitativní čas je jazyková, non privátní, intersubjektivní entita. Umožňuje nám oprostít se od sice unikátních a neredukovatelných, nicméně nekomunikovatelných percepcí, a vztahovat se tak jeden k druhému skrze společný pojem prostoru. Nesejde na tom, že tento obecný čas nelze nijak vnímat, že je v pravém smyslu slova výsledkem abstrakce, tedy záměrného odhlížení od toho, co před námi nějak leží, stále je funkční jako společný horizont. Familiárnost tohoto pojetí času, času jakožto analogie prostoru, je nám vlastní skrze institucionální a jazykový ráz naší společnosti (nepochybně i skrze středoškolskou vědu). A konečně, teprve vůči tomuto abstraktnímu pojetí času může vystoupit onen původní kvantitativní čas jako něco inspirativního a zvláštního, jako něco skrytého, co lze se zatajeným dechem v němém úžasu nahlédnout. Jsme schopni formulovat meze, avšak tajemství se skrývá někde mezi jedinečným a obecným, akcidentem a bytností, jedno bez druhého je invalidní. Fascinace nepopsatelným plyne právě z faktu nepopsatelnosti, který zápasí s hluboce lidskou potřebou popisu, ze silného zvyku popisu atd.

Pro stavbu filmu, zejména pro bežešvý film klasického Hollywoodu, má tento rys hudby, že totiž hudba přirozeně mimovolně generuje kvalitativní čas, velký význam. Jistě, sama narace je konstruovaná tak, aby tento čas vytvářela, jinými slovy, aby byla strhující. Nicméně narace vyžaduje pro vnímání kvalitativního času alespoň základní intelektuální výkon interpretace, zatímco hudba nás přenáší do stejného modu vnímání mimovolně a bez zvláštního úsilí. Proto má hudba pro formu filmu význam zacelení, zrušení cézur, které jsou charakteristické pro čas jakožto prostorový počet diskrétních jednotek. Hudba tedy může kontrahovat čas ze svého extenzivního objektivního stavu do času intenzivního. A zamyslíme-li se nad tím, co znamená ono hladké vyprávění

klasického Hollywoodu, zdá se být jasné, že je to právě strhující dojem bezčasí, kdy se zdá, jako bychom se sklouzli od začátku filmu až ke konci v jednom nádechu, bez možnosti odstupu, existence, bez možnosti vystoupit. Trvání takového filmu není extenzivní, nemá čas v objektivním smyslu slova. Podobně jako se vyjádřil geniální pianista Sviatoslav Richter, že totiž skladbu má dobře nastudovanou tehdy, když ji slyší celou naráz v jednom okamžiku. Extenze totiž tu nehraje žádnou roli, důležité je trvání, které jedině může postihovat jednotu artefaktu. A hudba je ideálním agentem bezbolestné transgrese kvalitativního vnímání času do narace.

## JEDNOTA VE STRACHU

Konečně se dostáváme k završení naší metafory, metafory mezi diegetickým a nediegetickým zvukem. Pro rovinu diegetického zvuku jsme jako zásadní moment určili kontinuitu přirozené zkušenosti mezi jinak disparátními univerzy vizuálního a auditivního, která jest fundovaná momentem synchronu. V druhé kapitole jsme postupně budovali pojem druhé přirozenosti tím, že jsme poukazovali na různé momenty spjatosti hudby s obrazem. Formulovali jsme hudbu jako jazyk, hudbu ve filmu jako jinou formu jazyka, poukázali jsme na pojem ilustrace a kontrapunktu, který rámuje diskurz o hudbě ve filmu, a konečně jsme vytkli i formální funkci hudby ve filmu, která spočívá v efektivním přenosu vnímání kvalitativního času na naraci. Pozornějšímu pohledu však neunikne, že ona druhá přirozenost je založena ještě na něčem hlubším. Diskurz, jazykové zvyklosti se svými volně fixovanými významy, nelze brát jako důvod druhé přirozenosti, jsou to spíše manifestace faktu druhé přirozenosti. Druhá přirozenost je nenásilnou kolektivní racionalizací a diskurz, i když o ní zpětně vypovídá, nemůže být dostatečnou podmínkou její konstituce. V základě druhé přirozenosti, tj. přirozenosti nediegetického zvuku, pracuje strach, který motivuje povýšení nediegetických elementů (nejen zvukových) na jakýsi řád. Tvrdíme, že tento strach je prvním hybatelem a úhelným kamenem myšlení.

Lidská mysl v souladu se svou přirozeností touží po poznání. Otázkou však je, proč raději nepřebývá ve sladké nevědomosti, proč potřebuje mít okolní svět pod kontrolou. Blesky jsou projevem hněvu bohů, nebo sváru nějaké statické energie, nebo čehokoli jiného. Bez ohledu na skutečnou příčinu každé zdůvodnění uklidňuje, jako by poznání příčin poskytovalo bezpečí a moc. Dějiny myšlení jsou dějinami konceptualizace a racionalizace původně neprůhledných a temných jevů, dějinami uklidňování zjitřené neurotizované lidské psýché. Filozofie má nepochybně terapeutický rozměr.

Formování druhé přirozenosti v sobě nutně obsahuje interpretační pohyb. Spojujeme totiž nespojitelné prvky, totiž nediegetickou a diegetickou rovinu, a navíc o nich tvrdíme, že k sobě patří/nepatří, že spolu ladí/neladí. Uchopujeme-li nesourodé prvky tímto způsobem, je zjevné, že toho jsme schopni jedině s ohledem na něco dalšího, s ohledem na nějaký interpretační výkon.

Myšlenková nit v této části at' probíhá následovně: (a) vyjasníme v hrubých rysech, co tu pro nás představuje myšlení, (b) podíváme se opět na termín ilustrace/kontrapunkt, abychom nahlédli interpretační aktivitu v našem médiu.

Věc o sobě je temným místem bez struktury, dlí na samém pokraji existence v podobě jakéhosi logického předpokladu, rozhodně však leží za hranicí poznání, není a nemůže být předmětem vědy ani žádného jazykového zkoumání. Podobně jako myšlenka před tím, než najde své tělo v jazyce, není než nějakým temným chtěním a puzením, neartikulovanou materií. Výkon jazyka a mysli v nejširším slova smyslu tu je, že klade mez, že provádí rozlišení, že rozděluje a panuje. Tento výkon sice sotva může být absolutní, avšak z hlediska toho, kdo rozlišuje, má určitě povahu totality. Logicky nelze uchopit to, co leží za hranicí myšlení, to neznamena, že zde něco není, a už vůbec to neznamena, že tento svět za zrcadlem mysle nepředstavuje pro myšlení zdroj hlubokého nepokoje a ohrožení. Podobně jako když se pythagorejčům v podobě úhlopříčky čtverce zjevilo neohraničené bytí za hranicí čísel. Pythágorás, jak se můžeme domnívat<sup>26</sup>, studoval čísla a matematiku se zřením ke kosmu, čísla pro něj vždy podržovala jaksi mystický význam a představovala klíč k božskému kosmu. Vztah čísel, poměr, spolu tvoří harmonii, která garantuje racionální uspořádání světa a kosmu. Poměr a číslo jsou ohraničené entity (peras) a proti nim leží neohraničené (aperas), a je příznačné, že pro pythagorejce představovalo ohraničené dobro a neohraničené (tj. mimo svět čísel, mimo myslí uchopitelný vesmír) zlo. K Pythágorovi se rovněž údajně váže rozlišení poměrů mezi základními hudebními intervaly, jako jsou prima, oktáva kvarta atd., což mimochodem reflektuje izomorfii světa postaveného na číslech. Tato nauka později často sloužila jako inspirace pro hermetiky, kteří s oblibou usuzovali na základě poměrů mezi tóny monochordu na metafyzické či náboženské uspořádání kosmu. Jednoduše řečeno, svět viděný pythagorejskou perspektivou byl postaven na ohraničení, na číselných poměrech. Úhlopříčka čtverce představovala údajně pro pythagorejskou školu pohromu; odmocnina dvou totiž

---

<sup>26</sup> Výklad o pythagorejské nauce je vždy poněkud problematický kvůli naprostému nedostatku primárních zdrojů. Nicméně můžeme vzít populární obraz jejich nauky jako dobrou ilustraci toho, co se snažíme předvést. Je předmětem exegetických sporů, co všechno lze připisovat autentickému Pythágorovi, co je dílem pozdějších obdivovatelů, spekulantů či historiků. Navzdory řadě neznámých v presókratické filozofii můžeme identifikovat alespoň základní témata a teze.

není vyjádřitelná poměrem žádných dvou čísel a proto vlastně neexistuje, nicméně zároveň je odmocnina dvou generovaná čtvercem o délce strany jedna.

Je irelevantní, zda se opíráme o pythagorejské či jiné myšlení, forma, jak věříme, zůstává stejná; myšlení je kladení mezí, ohraničování rozlišování, a mimo toto myšlení, za jeho hranicemi, leží jakási prima materia bez struktury, bez látky i formy, která však neustále hrozí devastujícím průlomem do již racionalizovaného pohledu na svět. Termín, který používáme pro označení krajiny za mezí myšlení – prima materia, jistě není nejvhodnější, je zatížen dlouhou historií, není nevinný. V našem kontextu označuje to, co nelze označovat, nebo spíš co není označeno, co nelze postihnout a racionalizovat, nebo to, co není postiženo a racionalizováno. Je-li myšlení omezování, definování, určování hranic, podobá se pak stavění pevnosti, která odděluje vnitřek od vnějšku. O tom, co je za hranicí této pevnosti, nelze vůbec mluvit, pojem první látky je dokonalá absence jakéhokoli určení, a tudíž vlastně nic, protože nemá-li něco jakékoli určení, je ničím. Z hranicí toho, co lze uchopit, je čisté nic, které však navzdory své neurčitosti zůstává hrozivým vnějškem. Možná bychom spíš měli tvrdit, že děsivé je právě díky této neurčitosti. Metafora pevnosti je celkem přiléhavá, pevnost nás chrání před oceánem neznámých vod, před nekultivovanou zemí barbarů, před běsy vylézajícími z hrobu. Není snad tolik důležité, zda připouštíme existenci něčeho za hranicí myšlení, ani není důležité, že nemá žádný smysl mluvit o této zemi temnoty, důležité jest, že je vůbec myslitelné, že racionální svět má mez, mez, která potenciálně nedokáže přijmout hrozbu zvenčí, jako například pythagorejská nauka nedokázala přijmout úhlopříčku čtverce.

Abychom se nepohybovali jenom na poněkud odtažitém poli myšlení, zkusme ilustrovat uvedené na intuitivnějším příkladu. Na podobném principu stojí žánr hororu, zvláště porovnáme-li jej se žánrem detektivky. Minimálně jistá část hororů pracuje s hrozbou, která leží mimo hranice rozumu, za hranicí přírodních zákonů nebo obvyklých motivací. Hrabě Drákula vstává po staletí z hrobu, z vesmíru přiletí zloději těl, lidi s vyměněným mozkiem jako vraždící monstra; je s podivem, že takto volené náměty dokážou přitahovat neustále konstantní proud diváků. Katarzí takto nastaveného příběhu je destrukce, izolace



nebo útěk. Naproti tomu detektivka je žánrem ochrany lidských zákonů a povaha hrozby je rovněž zpravidla velice lidská. Katarzí detektivky není ve skutečnosti odhalení vraha, samotná postava vraha je nezajímavou nahodilostí. Skutečnou katarzí je odhalení motivací a případně způsobu. Tyto motivace jsou zpravidla racionální, nejčastěji nějaká forma zisku. Zdá se celkem jasné, že detektivka se pohybuje uvnitř racionality, uvnitř společenského úzu, zatímco horor je za její hranicí. Přitažlivost hororu dost možná spočívá v tom, že manifestuje v bezpečném médiu filmu děsivou noční můru toho, co je za hranicí myšlení, že zpředměťuje, jakkoli naivně a hloupě, něco z toho, s čím náš normální racionální obraz světa nepočítá. Horor ovšem, na rozdíl od jiných žánrů či skutečného světa, představuje zvláštní smlouvu s divákem. Šílenství, které se prolamuje do běžného světa, tu nepotřebuje žádné zvláštní zdůvodnění, protože právě to je podstatou hororu, z toho plyne jeho přitažlivost.

V momentě průlomu iracionality či zdánlivé iracionality do běžného světa je přirozenou reakcí mysli pokus o vysvětlení. Podobně je jakýmsi přirozeným nutkáním diváka sledovat film jako koherentní celek, jaksí automaticky dochází k interpretaci a k další případné reinterpetaci tak, aby se zachránila významová jednota vyprávění. Nemusíme snad zdůrazňovat, že průlom šílenství do normality je jaksí limitní případ, daleko obvyklejší je, že potkáváme menší nerovnosti, drobné nespojitosti, švy, které nás vytrhují z hladkého vyprávění. A toto puzení po sjednocení, pochopení, uchopení odkazuje na atavistický děs, který plyne z ohrožení neomezeným neznámem. Jako by lidská mysl měla přirozenou potřebu harmonické uspořádanosti, dokonalosti a klidu, a v momentě pozorovaného nesouladu se u ní spouští obranná reakce v podobě interpretace.

Podívejme se ještě jednou na pojem kontrapunktu mezi zvukem a obrazem, tentokrát z jiné perspektivy. Kristine Thompson ve svém článku o raném zvukovém kontrapunktu v sovětské kinematografii analyzuje druhy kontrapunktu<sup>27</sup>. Především, že citovaný článek není nijak zvlášť přínosný či objevný, nicméně stále je skvělou, i když nejspíš nezáměrnou, ilustrací toho, jak

---

<sup>27</sup> S ohledem na dobu vzniku článku je ještě potřeba dodat, že tento text sloužil, krom své teoretické ambice, jako katalog zvukových montážnických filmů, které v té době byly na západě relativně málo známé.

se percipient vypořádává s nerovnostmi. Není náhodou, že Thompson zkoumá kontrapunkt právě na filmech sovietské školy montáže; její přední autoři byli v rané éře zvukového filmu hlavními teoretickými apologety kontrapunktního (asynchronního, nenaturalistického) používání zvuku ve filmu. Tři druhy kontrapunktu, které Thompson po studiu těchto filmů rozeznává, jsou: percepční, emoční a intelektuální.

Percepční kontrapunkt (perceptual roughness) je prvním druhem kontrapunktu, ve kterém dochází k prostému povšimnutí si disproporce mezi zvukem a obrazem. Může se jednat o stylizovaný ruch (například úder činelu místo zvuku tříštícího se skla) nebo o hudbu, která se vymyká nějaké konvenci. Pochopitelně, toto může být značně subjektivní, elegantní na tomto pojetí kontrapunktu však je jeho skrytý odkaz na Šklovského a jeho pojem ozvláštňení. Zkrátka, jako kontrapunkt vystupuje něco, co není úplně funkční, něco, co k sobě poutá pozornost. Percepční kontrapunkt proto nemůže být obecnou kategorií, je spíše pragmatickým a subjektivním kritériem, které však přesto umožňuje o kontrapunktu dále mluvit. Je jasné, že něco může vystupovat jako kontrapunkt v tomto významu jedině vůči předtím vybudovanému zvyku, totiž něco vystupuje jako nezvyklé a nečekané, jedině máme-li v povědomí pojem obvyklého. Pojem ozvláštňení pak funguje podobně; Šklovskij předpokládá, že existuje něco jako efektivní způsob sdělení informace, a proti němu vystupuje poetický text jako částečně dysfunkční, a skrze tuto dysfunkci text poetický. Kontrapunkt v tomto základním tvaru je tedy pouhá nefunkčnost přirozeného vztahu.

Emoční a intelektuální kontrapunkt je interpretací onoho původního kontrapunktu. Pakliže původní nesoulad mezi obrazem a zvukem vede k narušení jednoty významu, následná interpretace má za cíl zacelení vzniklé mezery v kontinuu. Ač metodou a kategoriemi může působit uvedené členění poněkud nahodile, je stále zřejmé, že to, co se zde nazývá kontrapunktem, je druhem ozvláštňení, druhem poruchy, která je jako taková i vnímána. Znovu se opíráme o ono předpokládané kontinuum normality. Protože kdyby nic takového neexistovalo, kontrapunkt by nemohl existovat. Přirozenost, druhá přirozenost, „normalita“, fungují jako kontrastní plocha, vůči které onen první druh percepčního kontrapunktu vůbec může vystoupit. Percepční zhrubnutí je totiž

nějaká nápadnost, význačná nepravidelnost, která k sobě automaticky poutá pozornost. A nejenže poutá pozornost, ale představuje i narušení významového kontinua, a proto vybízí k jeho zacelení. Interpretace, kterou spouští tato trhлина, je zřejmě atavistickým projevem strachu z toho, co stojí mimo moc našeho intelektu, a snaha toto neznámé pojmout a tím odzbrojit, zkrátka generovat dojem uchopení v totalitě, podobně jak jsme to ukazovali na příkladu pythagorejců.

Nejde nám o to, abychom formulovali jakékoli totální uchopení světa. Potřebujeme jenom poukázat na potřebu lidské mysli uchopovat svět kolem v celku. Filmový artefakt stojí před percipientem jako jednota, která může být narušena lokální rupturou v podobě kontrapunktu. S ohledem na již formulovaný strach z neznáma, z toho, co stojí za hranicí aktuální jednoty, se automaticky rozbíhá interpretační aktivita, jejímž cílem je restituovat jednotu, zahrnout diskontinuity do nového celku. Potřeba, nebo snad posedlost, hledání smyslu je pro nás tady určující. Nenechá nás obejít průrvu bez povšimnutí, nutí nás ji zacelit.

Film, jak jsme již několikrát uváděli, tvoří sám o sobě jednotu. Narace je spojena do jednoho celku, má konec, na rozdíl od přirozené zkušenosti či běžného života, které žádný konec nemají. Konec totiž není jenom místo, kde ustane pohyb, nýbrž je završením, pointou, dopovězením předchozího. Lidská smrt jenom výjimečně a nahodile může představovat něco takového, daleko častěji je to podobno spíš zastavení gesta v půli pohybu. Představuje-li narace jakousi jednotu, tak tato jednota se vyznačuje souvislostí a césura je ohrožením souvislosti. Interpretace pak zachraňuje a obnovuje ohroženou jednotu tohoto celku. Zdá se, že lidský rozum od přirozenosti tíhne k uspořádaným celkům a děsí se chaosu, a proto kontrapunkt je vlastně vybízení k interpretaci, k hledání hlubšího pojmu, a toto vybízení stojí na přirozených inklinacích lidského rozumu, který touží po jednotě a významu a má hrůzu z hlubin neurčitosti chaosu.

## ZÁVĚR

### DOKONÁNÍ METAFORY

Co mělo být řečeno, bylo řečeno. Nyní můžeme provést sumarizaci a zprůhlednit prvky naší metafory, čímž konečně odhalíme magický význam zvukového filmu pro nediegetickou rovinu zvuku.

Naše základní tázání v předkládaném textu je: jak vynález zvukového filmu proměnil médium filmu? V první kapitole jsme se věnovali diegetickému zvuku a sledovali jsme, jak a proč je celá diegetická zvuková rovina umožněna faktem synchronicity obrazu a zvuku. Zevrubněji jsme se poté věnovali analýze přirozené zkušenosti; v rámci této analýzy jsme formulovali smyslové a posléze mezismyslové kontinuum, kde jsme ukázali, že díky přirozené habituaci provádíme automaticky množství pasivních syntéz, které nám umožňují mít celistvý smyslový názor. Tento celistvý názor vykračuje daleko za hranice pouhých smyslových daností, stále je však navzdory své komplexnosti natolik přirozený, že samotný fakt neustále probíhajících pasivních syntéz nám obvykle zůstává skrytý. Identifikovali jsme jako podmínku možnosti akusticko-vizuálního kontinua v přirozené zkušenosti bod synchronicity pohybu a zvuku. Tento moment totiž představuje něco jako základ pro vzorovou zkušenost souvislosti viděného a slyšeného. Tento moment v běžné zkušenosti později nemusíme neustále aktualizovat, nicméně náš obraz kontinua jej neustále předpokládá.

Podobně ve filmu nástup zvukových technologií s možností synchronu otevírá pole pro diegetickou zvukovou rovinu. Pocit sounáležitosti pohybu a zvuku lze díky synchronu vytvořit i ve filmu, a tak se otevírá jakási nápodoba přirozené zkušenosti ve filmu. Právě o předobraz přirozené zkušenosti se opírá tvůrčí práce s diegetickým zvukem. Rychle se totiž odvíjejí techniky, které stojí na automatickosti pasivních syntéz, a tak nemusíme slyšet to, co vidíme (ani naopak), a stále uchopíme komplexní význam. Zkrátka díky vžitému předpokladu smyslového kontinua čteme diegetický prostor zcela automaticky. Toto je základní poetické novum zvukového filmu.

V druhé a stěžejní kapitole této práce jsme zkoumali, co příchod synchronizovaného zvuku udělal s poetikou nediegetického zvuku. Ukázali jsme v postupných krocích, že nediegetický zvuk má podobnou strukturu jako zvuk diegetický, jenom operuje v jiné rovině a opírá se o jiné základy. Kapitola o nediegetickém zvuku nese název metafora. Tento název poukazuje na to, že přenášíme strukturu fundace diegetického zvuku na zvuk nediegetický, což se sice na první pohled může jevit jako podnik bláhový, nicméně po formulaci jazykové povahy nediegetického zvuku se tato cesta ukazuje jako schůdná. Navíc, metafora není úplným a dokonalým přenosem, vždy něco zůstane upozaděno a opomenuto, ale kontury svou podobnost drží. Postup od diegetického k nediegetickému se nám jeví jako přirozené řazení, jako postup od snazšího k těžšímu. V oboru diegetickém jsme se opřeli o analýzu přirozené zkušenosti a poukázali jsme na výlučnou funkci synchronizace pro fundaci jak přirozené zkušenosti, tak diegetického filmového prostoru. Pro nediegetický zvuk však nemáme tak silnou záchytnou plochu, jakou je přirozená zkušenost pro diegetický zvuk, nicméně nějaká báze tu jest.

V průběhu druhé kapitoly jsme tedy postupovali v krocích, které postupně odhalovaly stále hlubší dopad synchronizace na estetiku (jakož i poetiku, která však nebyla v centru naší pozornosti) nediegetického filmového zvuku. V první části druhé kapitoly (*Druhá přirozenost*) jsme se opřeli o jazykové úvahy pozdního Wittgensteina a ukázali jsme, že i bez možnosti jasného obsahového určení můžeme konstatovat, že něco jako přirozenost v oboru nediegetického zvuku existuje. Pointou nebylo popsat tuto přirozenost, nýbrž jenom ukázat, že diskurz týkající se nediegetického zvuku do značné míry stojí na nevyjasněném předpokladu této přirozenosti. I když je tato druhá přirozenost co do konkrétní podoby nejasná, nelze zpochybnit, že je stále operativním pojmem, který je pro nás snad nejčastější cestou ve vztahování se k nediegetickému prostoru zvuku. Tato druhá přirozenost, podobně jako přirozený jazyk, stojí na jakési kolektivní habituaci; význam je definován použitím a používáním. V dalším kroku (*Jazyk hudby*) jsme se zabývali tím, v jakém smyslu je hudba jazykem. Poukázali jsme na podobnosti s jazykem přirozeným (omezený počet prvků, gramatika atd.) a rovněž na fundamentální

rozdílu v sémantice hudebního jazyka, který je autoreferenční; nemá moc označovat nic kromě sebe sama, zatímco přirozený jazyk je ve svém nejběžnějším použití odkazuje na něco mimo sebe sama, denotuje předměty. Úhelným kamenem naší úvahy však je, že teprve synchronizace obrazu a zvuku zakládá ve filmu možnost hudby jakožto znaku, který je součástí filmového vyprávění (*Hudba a znakovost*). Důsledkem tohoto faktu je, že teprve se synchronizací nastávají podmínky možnosti vzniku diskurzu o filmové hudbě. Možnost již zmiňované druhé přirozenosti je založena synchronem. Jednak totiž lze o hudbě uvažovat jako o součásti záměru, ale také se hudba ve filmu stává společným majetkem filmových diváků. Konzervace hudebního doprovodu zaručuje jakýsi společný bod, ke kterému se všichni participanti tohoto diskurzu upínají a díky kterému lze snadno podlehnout dojmu, že všichni mluví o tomtéž, že si rozumějí, protože vždy když se řeč snaží uchopit něco, co stojí mimo ni, je otázkou víry, zda se skutečně vztahujeme k témuž. To je však pro nás irelevantní problém, fakt že diskurz funguje, je totiž nezávislý na logické struktuře jeho základů.

V dalším oddíle druhé kapitoly jsme analyzovali pojem ilustrace a kontrapunktu (*Ilustrace/kontrapunkt*). Tato analýza nechtěla podat nijak definitivní koncepci ilustrativnosti nicméně poukazovala na její bytostnou usazenost v druhé přirozenosti. Ke kontrapunktu totiž dochází odchýlením se od druhé přirozenosti, tj. v momentě, kdy vnímáme, že nějaká součást artefaktu není normální. Formu a obsah druhé přirozenosti jsme z pochopitelných důvodů museli ponechat bez definice, a na její existenci usuzujeme spíše z logické struktury toho, jak o hudbě (a nediegetickém zvuku vůbec) ve filmu mluvíme. Poukazovali jsme na to, že nejčastěji mluvíme o hudbě ve filmu jako o ilustrativní nebo kontrapunktní či v různých obdobách těchto termínů – ladící, vhodně doplňující, podporující atp., a tudíž se povětšinou nevědomě vztahujeme k nějakému nedefinovanému a nedefinovatelnému vzoru. Pokusili jsme se zde rovněž formulovat alternativní koncepci ilustrativnosti hudby ve filmu, kdy hudba je zpřesňujícím gestem přicházejícím po obrazu.

V části o čase (*Forma*) jsme poukázali na další funkci hudby ve filmu. Tento krok sice představuje v toku našeho myšlení o nediegetické rovině jistou

digresi, zdálo se nám ale přesto vhodné nevynechat jej. Časovost hudby je totiž snad základním a prapůvodním důvodem bytí hudby ve filmu. Její nejpřirozenější funkcí je zkrátit čas, vyhladit zdlouhavost ze zdlouhavých pasáží, učinit celek strhující. Je nepochybným faktem, že hudba nemá moc udělat nudný film zábavným ani blbý film dobrým, nicméně může filmu výrazně prospět. Důvod této moci spatřujeme v tom, že hudba existuje jedině v čase kvalitativním a nikoli kvantitativním.

A konečně v posledním oddíle (*Jednota ve strachu*) jsme poukázali na to, co je zřejmě úběžníkem celého nediegetického zvuku, a sice pojem racionální jednoty. Tuto jednotu nemyslíme v nijak přísné podobě, nýbrž spíš jako vkustku základní potřebu lidské mysle uchopovat předměty ležící před ní v jednotě. Tato jednota může být klidně fikcí, může být toliko domnělou jednotou, nebo může být celkem mylná, nicméně skoro mimoděčná touha rozumět tomu, co se předkládá, stojí za interpretací případného kontrapunktu jako specifického prostředku narace. Naopak ilustrativní použití hudby nevystupuje v modu nápadnosti, jakoby zapadalo do něčeho obvyklého a přirozeného. Tato touha uchopovat předkládanou materii a rozumět jí je podle nás posledním momentem naší metafory mezi diegetickým a nediegetickým zvukem. To, co pro diegetický zvuk tvořila přirozená zkušenost, tj. interpretační horizont, to pro nediegetický zvuk tvoří potřeba lidí uchopovat svět kolem sebe v jednotě, jakkoli tato jednota může být jenom zdánlivá a neúplná. Potřeba omezovat univerzum, tedy definovat, ohraničovat, určovat, spolu se strachem z toho, co leží za hranicí definice, je pudem, který nás vede k vytváření druhé přirozenosti, k interpretaci a následné integraci tzv. kontrapunktních prvků do narativního celku. Narace nápadně připomíná pythagorejský děs z neomezeného, z toho, co leží za hranicí rozumu, protože narace taky předstírá, že nic mimo ní neexistuje, a své univerzum se snaží udržet v jednotě.

Pro oblast diegetického zvuku jsme tedy jako základní motivaci pro přijetí a rozumění formulovali analogii s přirozenou zkušeností, přičemž možnost synchronu – tedy nástup zvukového filmu - vůbec založila možnost této analogie. Pro obor nediegetického zvuku jsou jeho přijetí a výklad motivovány potřebou lidského rozumu uchopovat předměty v nějaké formě jednoty, přičemž

tato je rovněž umožněna faktem synchronu obrazu a zvuku. Byl to totiž teprve příchod zvukového filmu, který umožnil, aby se z nediegetického zvuku (ponejvíce z hudby) stala součást filmového jazyka, aby vzniklo něco jako „přirozenost“ nediegetického zvuku ve filmu. Horizontem výkladu tedy je pro obor nediegetického zvuku potřeba rozumět věcem kolem nás, pro obor diegetického zvuku je to přirozená zkušenost; úhelným kamenem je v obou případech synchronnost obrazu a zvuku, která teprve zakládá možnost obrátit se k oněm interpretačním horizontům. Formulovali jsme dvojí jednotu, jednotu založenou na přirozené zkušenosti pro diegetický zvuk, a jednotu založenou na přirozených sklonech rozumu pro nediegetický zvuk. Toto je pointou naší disertační práce.



## SILENCIO CLUB

Náš text se nesl v esejistickém duchu, a ač jsme se téměř celou dobu věnovali filmovému zvuku, důsledně jsme se vyhnuli jakémukoli odkazu na konkrétní film. Naše úvaha proplouvala nad i pod filmy, zkrátka kolem filmů, ponechávala na čtenáři, aby si doplnil konkrétní příklady tam, kde je potřebuje, instancí k použití je bezpočet ze všemožných stylů všech období kinematografie. Rozhodnutí pominout příklady konkrétních filmů je snad poněkud nestandardní, chtěli jsme však, aby se naše úvaha nerozdrobila do mnoha kazuistik, které by zatěžovaly jinak poměrně hladce plynoucí abstraktní text. Nyní, v samotném závěru našeho textu, v momentě, kdy již kontinuita textu není ohrožena, se přece jenom obrátíme i k analýze jedné filmové sekvence z filmu Davida Lynche *Mullholand Drive*. Jedná se o sekvenci z klubu Silencio, ve které jde Lynch proti všemu, co jsme v naší práci tak zdlouhavě konstruovali. Není to tedy příklad ilustrující naše závěry, naopak, Lynch působivě destruuje všechny jistoty opírající se o vzor přirozené zkušenosti i racionální koherence. Na druhou stranu však, co jest větším důkazem prezence než palčivý zážitek absence? Lynchův filmový konstrukt tím, že radikálně překračuje meze obvyklého i jasně a rozlišeně uchopitelného, poukazuje nepřímou na sílu jednoty, kterou jsme v naší práci formulovali a která je v základech percepce zvukového filmu.

Scéna z klubu Silencio ve filmu *Mullholand Drive* je s dostatek známá, proto místo deskripce pokročíme rovnou k její interpretaci. Dramaturgicky, umístěním i funkčně je tato scéna v pozici druhého *plot point*, po kterém dochází k uzavření všech dosavadních motivů. První část filmu načrtne několik paralelních a volně se prolínajících expozic, které v závěru zkolabují do vzájemně propojeného univerza, jež první částí odpovídá velice volně. Zatímco první část připouští stále nějaké racionální vysvětlení, po zkušenosti v klubu Silencio se všechny dosavadní motivické linie spletou překvapivým způsobem dohromady a my náhle chápeme, že tento film není postaven s cílem konstruovat jednotu. Nebudeme zde zabíhat do detailů, není naším zájmem pokoušet se o interpretaci každé jednotlivé postavy v první a v druhé části filmu ani řešit vztah těchto dvou částí, nicméně zážitek diskontinuity je v tomto filmu evidentní.

Otázkou zůstává, proč jako bod obratu Lynch volí právě scénu v mysteriózním klubu Silencio?

Domníváme se, že tu má tato scéna funkci symbolickou. Lynch předvede jakési abstraktum toho, co posléze ukáže v celé šíři. V klubu silencio rozpojí zvuk a obraz způsobem, který definitivně ruší jakoukoli myslitelnou jednotu v rovině diegeze, a poté v závěru filmu rozpojí onu intelektuální jednotu, která byla horizontem pro rovinu nediegetického zvuku. Zrušení garantovaných zákonitostí přirozené zkušenosti otevírá bránu, do sjednoceného přehledného světa se dostávají nepředvídatelné prvky, které nemají žádnou oporu v normální zkušenosti. Nejdříve je to nepochopitelný zvuk trumpety, který se chová částečně jako playback a částečně jako živé vystoupení. Toto narušení normality posléze graduje u plačky z Los Angeles – Rebeky del Rio, která zpívá smuteční píseň, podle všech filmařských zvyklostí doopravdy live, nicméně před koncem písně umírá a její hlas, hlas bez těla, pokračuje v zármutku nad vlastní smrtí.

V první kapitole jsme ukazovali, že synchronnost je význačným momentem pro konstituci jednoty vnímání mezi sluchem a zrakem a že tento moment, moment synchronu, způsobil ve filmu vznik skutečného diegetického prostoru. Synchron viděného a slyšeného totiž, jak jsme ukázali, umožňuje lokalizovat a určit zdroj zvuku, a proto funguje jako spojnice dvou jinak zcela nesouvislých světů. Slyšíme-li zvuk, máme povědomí o tom, z čeho vychází, a v některých případech stvrzujeme slyšené viděným. A je to právě tento moment, na který Lynch v klubu Silencio útočí: zdroj zvuku se stává nelokalizovatelný, synchronicita je výsledkem toliko koincidence, zákonitosti přirozené zkušenosti, a tedy normality, přestávají platit. To, co nám synchronicita slyšeného a viděného zprostředkovávala, tj. lokalizaci zdroje zvuku, a přeneseně rovněž inteligibilitu smyslové zkušenosti, tu Lynch cílevědomě podkopává.

Tento krok je tu symbolický. Z hlediska běžící narace se v klubu Silencio nic převratného nestane, nicméně se zde ukazuje, že kontinuum, smyslové a metaforicky i významové, je zdánlivé nebo nahodilé. Normalita je iluzí, nikoli základním kamenem stavby. Absence funkčního diegetického zvuku, tj. obvyklého diegetického zvuku, v této scéně je klíčem k poslední třetině filmu, je

mementem zmizelé obvyklosti. Zároveň je tato absence nesmírně nápadná, a její nápadnost je poukazem k stále platným zákonům obvyklého.

Naše disertační práce se z valné části zabývala tím, co považujeme za normální. Je pravda, že v oboru nediegetického zvuku je tato normalita poněkud abstraktní, nicméně stále je dominantní součástí diskurzu o filmovém nediegetickém zvuku, tj. převážně o filmové hudbě. A v samém závěru nám dovolte vyjádřit naději, že tento text snad může posloužit jako inspirace pro další myšlení o filmovém zvuku, popřípadě jako inspirace pro tvůrčí zacházení s normalitou ve filmovém zvuku. Tato práce nese název *Silencio Club* rovněž ze symbolických důvodů. Právě konstrukce rozpojení normálního kontinua nás přivedla k formulaci normality a obvyklosti, skrze kterou jsme se pokusili objasnit funkci zvuku ve filmu a význam nástupu synchronizovaného zvuku ve filmu.

## BIBLIOGRAFIE

- Aristotelés. *Metafyzika*. Přeložil Antonín Kříž, Petr Rezek. Praha: Rezek, 2008. 482 s. ISBN 8086027279.
- Aristotelés: *Etika Níkomachova*. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1996. 291 s. ISBN 8090179673.
- Aristotelés. *Topiky*. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Academia, 1975. 295 s. ISBN
- Benveniste, Emile. O kategoriích v jazyce. In *Logos apofantikos*. Přeložili Filip Karfík, Miroslav Petříček jr. a Martin Pokorný. Praha: Rezek, 2000
- Bergson, Henri. *Čas a svoboda*. Přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofia, 1994. 134 s. ISBN 807007065X.
- Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: AMU, 2004. 145 s. ISBN 8073310104.
- Bordwell, David. *Narration in Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985. 384 s. ISBN 0299101746.
- Bordwell, David. *Film Art: an Introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2012. 544 s. ISBN 0073535109.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin. *Film history: an Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2009. 780 s. ISBN 0073386138.
- Cherry, Brigid. *Horror*. London: Routledge, 2009. 240 s. ISBN 0-203-88218-0
- Deleuze, Gilles. *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?*. Přeložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Archa, 1993. 54 s. ISBN 8071150509.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari: *Co je filosofie?*. Přeložil Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2001. 191 s. ISBN 8072980300.
- Deleuze, Gilles. *Rokovania 1972-1990*. Přeložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Archa, 1998. 202 s. ISBN 8071151513.
- Foucault, Michel. *Dějiny šílenství*. Přeložila Věra Dvořáková. Praha: Lidové noviny, 1994. 209 s. ISBN 8071060852.

- FREGE, Gottlob. Sense and Reference. *The Philosophical Review*. 1948, vol. 57, no. 3, s. 209-230. Dostupný z WWW: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0031-8108%28194805%2957%3A3%3C209%3ASAR%3E2.0.CO%3B2-X>>.
- Gorbman, Claudia. Music as Salvation: Notes on Fellini and Rota. *Film Quarterly*, Vol.28, No. 2, 1974, s. 17-25.
- Gorbman, Claudia. Narrative Film Music. *Yale French Studies*, No. 60, Cinema/sound, 1980, s. 183-203.
- Husserl, Edmund. *Karteziánské meditace*. Přeložila Marie Bayerová. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. 209 s. ISBN 8020503110.
- Husserl, Edmund; Jan Patočka. *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH, 2001. 103 s. ISBN 8072980238.
- Chion, Michel. *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995. 475 s. ISBN 978-2213594668.
- Chion, Michel. *Le son au cinema*. Paris: Cahiers du Cinema Livres, 1985. 220 s. ISBN 978-2866420239.
- Chion, Michel. *La toile trouée. La parole au cinema*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996. 185 s. ISBN 978-2866420628.
- Lagford, Barry. *Film Genres: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 310 s. ISBN 0748619038.
- Marks, Martin. Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research. *Notes*, 2nd Ser., Vol. 36, No. 2, 1979, s. 282-325.
- Monaco, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Přeložili Tomáš Líška, Jan Valenta. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 8000014106.
- Neuhaus, Heinrich. *Poetika klavíra*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1963. 295 s.
- Platón. *Ústava*. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2005. 427 s. ISBN 8072981420.

Platón. *Zákony*. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 1997. 383 s. ISBN 8086005313.

Pudovkin, V. I. *Asynchronism as a Principle of Sound Film*.

URL:<<http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/185187WebPages/PRODUCTION/Theory%20Pudovkin.htm>> [cit. 2012-10-02].

Stilwell, Robynn J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996. *The Journal of Film Music*, Vol.1, No. 1, 2002, s. 19-61.

Stravinskij, Igor. *Hudební poetika*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha: Arbor Vitae, 2005. 116 s. ISBN 8086300552.

Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 8073040263.

Thompson, Kristin. Early Sound Counterpoint. *Yale French Studies*, No. 60, Cinema/Sound, 1980, s. 115-140.

Wittgenstein, Ludwig; Russell, Bertrand. *Tractatus logico-philosophicus*. New York: Cosimo, 2010. 116 s. ISBN 1616402377.

Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1998. 296 s. ISBN 8070071036.