

OBRAZ JAKO METAFORA ZVUKU

Michal Bregant

1

V roce 1969 publikoval Jan Kučera článek nazvaný *Nač dbát při zkoumání filmového díla*.¹⁾ Charakterizoval ho jako „součást propedeutiky obecné filmologie“ a nutno přiznat, že i když budeme pochybovat o tom, co to je „obecná filmologie“, Kučerovy poznatky neztratily nic na své naléhavosti. Autor zastává stanovisko strukturalistické, nasycené sémiotickou inspirací, takže jeho studie bude přínosná zejména pro takto orientovaný zájem. Můžeme pak jen litovat, že Kučera nedovedl své závěry za elementární jednoznačnost, že je teoreticky dále nerozpracoval. Takto jsou jeho myšlenky ovšem o poznání provokativnější a lze je koneckonců chápat jako výzvu mladým generacím filmové vědy.

Jednu z oněch provokativních myšlenek Kučera formuloval do stručného odstavce, jímž upozorňuje: „Film byl od počátku ZVUKOVÝ, jednota opticko-akustická, vizuálně-auditivní, ikonicko-fonická.“ Ve svém prvním argumentu připomíná „odvěký“ hudební doprovod němých filmů a v druhém dodává: „Období tzv. němého filmu bylo v podstatě školou filmu, procesem vytváření filmové kultury, filmových kódů, které lidstvo dosud neznalo. Bylo školou jak pro tvůrce, tak pro diváky. Byla to ovšem perioda 'asymetrická', protože dočasně preferovala kultivaci oblasti vizuální nad auditivní. Teprve když se vytvořily a rozvily základy pohybové výtvarné kultury, přijala filmová tvorba zvuk (lidstvu již známou kulturu) jako organickou součást své struktury (vlastní výroba zvukového filmu se ovšem opozdila vlivem organizačních a ekonomických okolností). Némý film je tedy atypická forma filmu.“

1) Jan Kučera, *Nač dbát při zkoumání filmového díla*. „Film a doba“ 14, 1969, č. 2, s. 97–100.

Kučerovy axiomatické formulace kladou otázku, zda se „zvukovost“ němého filmu dá prokázat pouze historicky známou přítomností hudby při promítání němých filmů. Další neodbytná otázka se týká jiné než hudební zvukovosti němých filmů, jinými slovy: jakým způsobem a do jaké míry byl či mohl být němý film dialogický; jak se mohly v němém filmu prezentovat další akustické kvality skutečnosti, kterým ve zvukovém filmu říkáme ruchy.

Než se pokusím zodpovědět tyto otázky, bude nutné obhlédnout některé koncepční problémy vztahu obrazu a zvuku ve filmovém médiu.

2

Filmoví teoretikové vedou ze setrvačnosti dávný spor, zda film chápat jako systém ikonický, nebo ikonofonický (tedy syntetický).²⁾ Sémiotičtí fundamentalisté se ve svých laboratorních úvahách shodují na pojetí filmu jako dynamické struktury vizuálních znakových informací. V této oblasti je dosud klíčový význam Petera Wollena a dalších teoretiků, kteří nahlédli tradiční Peircovo dělení znaku na ikon, index a symbol novým způsobem. Ve své studii *Signs and Meaning in the Cinema* Wollen píše: „Estetické bohatství filmu pramení ze skutečnosti, že obsahuje všechny tři dimenze znaku, indexový, ikonický i symbolický. Téměř všichni autoři, kteří psali o filmu, se dopustili velké chyby – zaměřili se na jednu z nich, učinili ji základem své estetiky, 'podstatnou' dimenzí filmového znaku, a ostatní zavrhl. Tím film ochudili. Žádnou ze tří dimenzí nelze totiž ignorovat, existují v pospolitosti. Peircova analýza znaků je nedocenitelná v tom, že jejich různé aspekty vzájemně nevylučuje. Na rozdíl od de Saussura neměl Peirce žádný předsudek ve prospěch toho či onoho. Usiloval naopak o logiku a rétoriku, která se opírala o všechny tři. Estetický účín filmu můžeme pochopit jen tehdy, vezmeme-li v úvahu vzájemné působení všech tří jeho dimenzí.“³⁾

Vratká námitka vůči rovnomocnosti obrazové a zvukové informace spočívá u starších autorů⁴⁾ v tom, že ve filmu sledujeme dvourozměrné obrazové znaky věcí, kdežto zvuk údajně působí přímo.⁵⁾ Tato teze může obstát, a to jen do určité míry, pouze v případě filmu němé éry: obrazové

2) Pojem „ikonický“ tu používám ve smyslu „obrazový“, nikoliv jako adjektivum od „ikon“, jak tento pojem známe od Ch. S. Peirce.

3) Peter Wollen, *Sémiologie filmu*. In: *Filmologický sborník VII. (Film jako znakový systém)*. Praha 1971, s. 123–147, cit. místo s. 140.

4) Srov. např. Zofia Liśsa, *Estetyka muzyki filmowej*. Krakov 1964.

5) Tuto tezi vyvrátil už např. Andrzej Juśka, *O ontologicznej strukturze filmu dźwiękowego*. „*Studia estetyczne*“ 12, 1975, s. 171–179. Srov. též Jan Kučera, *Skladba ve filmu a v televizi*. Praha 1972, s. 108.

sdělení bylo formulováno tvůrcem, tedy s plnou autorskou suverenitou; zvukový doprovod naproti tomu nebyl analogicky fixován. Ve zvukové éře je obraz fixován v pevném spojení se zvukem, a je tedy podřízen též autorské vůli. Nejlépe to dokážeme ze své divácké zkušenosti: dojde-li při promítání za určitých technických okolností k asynchronnímu posunu mezi obrazovým a zvukovým pásem, neshoduje-li se zvuk s hereckou akcí, obrazovou montáží apod., vzniká neobyčejně rušivý efekt, který odvádí naši pozornost. Přestáváme vnímat významovou strukturu sdělení, jsme cele zaujati oním technickým kolapsem.

V případě němého filmu hudba především doprovázela obrazový děj. I když byla pro určitý film vytvořena zvláštní hudební kompozice, sotva mohl orchestr v biografu tak přesně sledovat rytmus, montáž filmu, jako záznam též kompozice technicky fixovaný s obrazem. Zde tedy můžeme přiznat oprávněnost oné námitky, pakliže ji budeme chápat tak, že vztah mezi daností obrazového filmového znaku a přímým hudebním „podkresem“ je strukturně disharmonický z hlediska autorské a technické fixace.

Pojetí filmového kódu jako kódu ikonofonického vychází ze tří hlavních předpokladů. Prvním z nich je filmová „realističnost“ – tedy schopnost kinematografu podávat fotograficky věrný obraz předmětného světa (předkamerové reality). Ovšem ve filmu němé éry byl tento obraz omezen pouze na vizuální aspekt světa; teprve s nástupem technické synchronizace zvuku nabyl tento obraz také akustických kvalit.

Druhý předpoklad ikonofonické teorie vychází z psychofyziologie vnímání. Sledování pouze obrazového filmového sdělení je vysilující, je v rozporu s potřebou rovnováhy smyslového vnímání: zaměstnává pouze jeden receptivní plán.⁶⁾

Třetím, jakoby střešním předpokladem ikonofonické koncepce je analytická potřeba definovat základní stavební jednotku filmu, totiž záběr. Jan Kučera v citované stati píše: „Žádný, ani ten nejmenší prvek filmového díla nelze posuzovat bez zvuku. Zvuková struktura má však jiné rozměry než struktura obrazová, ikonická. Lze říci, že k viditelnému elementu v ikonické řadě se přiřazuje buď (časově) mnohem delší prvek ve fonické řadě, nebo jen zvukové torzo, které nemá žádný význam. Domnívám se, že základní stavební jednotkou filmového díla je ikonofonický záběr. Ovšem záběr skladebný, tedy významově relativně ukončený, samostatný. Je to 'cihla' ve stavbě díla.“⁷⁾

Tyto tři předpoklady v důsledku vylučují tvrzení, že fonický plán je

6) Srov. Henri Wallon, *L'acte perceptif et le cinéma*. "Revue Internationale de la Filmologie" 1960, č. 35.

7) Jan Kučera, cit. dílo, s. 98.

pouze doplňkem plánu ikonického. Ve zvukovém filmu, kde jsou obě sféry pevně fixovány, komponovány autorským subjektem, je jejich spojení existenciální. Ikonický i fonický plán se spolupodílejí na konstituování imaginárního světa, jenž je filmem prezentován.

Přesvědčivý důkaz poskytuje například Viscontiho film *Smrt v Benátkách* (Morte a Venezia, 1971): fragmenty 3. symfonie Gustava Mahlera zde do jisté míry ztrácejí svou autorskou totožnost a stávají se fiktivní filmovou hudbou, protože Visconti neprezentuje tuto hudbu samu o sobě, ale důmyslně ji spojuje s příběhem svého hrdiny, s celým svým filmem. Pro toho, kdo na plátně sleduje Dirka Bogarda, zní z reproduktorů Mahlerova hudba. Kdo však sleduje osud filmového hrdiny, vnímá současně podmanivé tóny přítomné filmové hudby. Visconti samozřejmě nepoužil právě Mahlerovu symfonii jen pro její hudební či emotivní kvality. Ale to, jakým způsobem se hudební plán podílí na dramaturgické koncepci (životopisné prvky), to se už týká významové struktury díla jako celku.⁸⁾

3

V úvahách o němém filmu se někdy vytrácí mimořádně důležitý historický aspekt recepce. Je známo, že tzv. němé filmy se promítaly se zvukovým doprovodem, který měl různou podobu, závislou většinou na finančních, potažmo technických možnostech provozovatele kina. Při filmovém představení zněl buď lidský hlas (komentář nebo pokus o nahrazení absentujících dialogů) či hudba (zvlášť komponovaná, nebo poskládaná z různých úryvků; živě hraná, nebo reprodukováná).⁹⁾ Tato skutečnost bývá východiskem pro úvahy teoretiků, kteří uvažují o „neněmosti“ němých filmů.¹⁰⁾ Metodicky však jejich tvrzení vycházejí z pohledu na dějiny prizmatem konkrétní divácké zkušenosti, případně komunikačního modelu. Nabízí se ale ještě jeden pohled, který vychází naopak z imanentního vývoje filmového vyjadřování: když zkoumáme samotný fixovaný kód filmového sdělení, setkáme se pouze s obrazovými znaky, „pohyblivými fotografiemi“, které jsou uspořádány do určité vyprávěcí struktury. (Prozatím nechme stranou další relativně samostatný prvek – textové mezititulky.) Znamená to tedy, že z imanentistického hlediska nelze u němému filmu mluvit o ikonofo-nickém kódu? Přestože víme, a) že (filmové) dílo ožívá pouze v okamžiku, kdy je předváděno divákům a b) že němé filmy byly promítány se zvukovým

8) Srov. Andrzej J u j k a, cit. dílo, s. 173–174.

9) Vývojem technické synchronizace zvuku se podrobně zabývá např. Miloslav H ů r k a, *Když se řekne zvukový film*, Praha 1991.

10) S určitou nadsázkou bychom tudíž mohli mluvit o němém filmu a neněmém biografu.

doprovodem? S ohledem na důležitost, jakou přikládám momentu autorské a technické fixace filmového díla, soudím, že labilita vztahu obrazového a zvukového plánu nám nedovolí hovořit u němého filmu o ikonofonickém kódu. Kód je daná struktura, vzorec, který má být naplněn předmětem sdělení. Autorské gesto v tomto případě obsahuje pouze obrazovou informaci, k níž je informace zvuková dodána jednak ex post a jednak – a to hlavně – v nestabilní vazbě.¹¹⁾ Do komunikace s divákem tedy nevstupuje němý film jako fixovaný ikonofonický kód, nýbrž jako kód ikonický, který je více či méně precizně provázen fonickým prvkem. Jejich zdroje jsou však odlišné.

To, že víme o zvukovém doprovodu němých filmů, vyvolává jen další zájem o pramenné zkoumání. Tak jako historik pracně evokuje „dějiny všedního dne“, chce filmový historik zpřítomnit „dějiny všednodenního filmového představení“. Historické rekonstrukce takového představení se většinou zaměřují na oživení pouze jeho hudebního doprovodu – a to ještě spíše v případě, že se jednalo o původní kompozici. Bylo by snad možné zrekonstruovat i běžné představení v řadovém biografu, jehož majitel vybíral třeba ze skromné kolekce křehkých desek hudební čísla dle vlastního úsudku, aniž by dejme tomu dbal na soupis vhodných skladeb, které doporučoval tvůrce či distributor filmu. Sotva už ale beze zbytku „zrekonstruujeme“ psychologii diváka té doby, jeho zkušenost nejen filmovou, ale vůbec vizuální, či jeho vztah k biografu jako společenskému fenoménu atd.

Teoretický spor o film jako ikonický, nebo ikonofonický znakový systém se tedy zdá být falešný. Případnější se jeví historický náhled, z jehož úhlu vidíme němý film jako soustavu ikonickou, která je v recepčním procesu provázena inkoherentní soustavou fonickou. Zvukový film pak můžeme označit už jako plnoprávnou soustavu ikonofonickou, v níž je obrazový i zvukový plán fixován technicky i autorsky, a která otevírá tvůrčí možnost vzájemného působení obou plánů.

4

Název této studie napovídá, že se pokusím porozumět ikonickému kódu němého filmu hlouběji, totiž nalézt zdroje jeho latentní zvukovosti. Zdá se, že ve filmových obrazech, které jsou „fotografií“ předmětného světa, je zvuk latentně přítomen automaticky. Z naší zkušenosti se k jednotlivým znakům reality přiřazují jejich zvukové charakteristiky. Tato fonická příznakovost němého filmového záběru vyplývá v první řadě z pohybu filmového obrazu

11) V okamžicích komických neshod mezi dějem na plátně a hudebním doprovodem vznikala jakási nezáměrná interakce; tedy zcizující prvek, nikoliv regulérní kompoziční postup.

- tím se liší od běžného statického obrazu fotografického. To je pro naše úvahy podstatnější než analytické členění synestetického vnímání (me-zismyslová metaforizace), kterému „akustická evokace“ nepostačuje. Teo-rie synestézie pracuje s neurofyzilogickými procesy (impulsy vyvolané v jedné oblasti podráždí v mozku i centra jiného smyslu), dále s genetickým rozměrem vnímání (postupná strukturace organismu k diferencovaným a hierarchizovaným formám) a konečně s jeho rozměrem psychologickým (identifikace starších forem vnímání, kdy ještě nebyly jednotlivé smysly zcela diferencovány.¹²⁾ K hledání latentní zvukovosti němých filmových obrazů však bude pojem evokace se svým rozvinutým významovým polem vyhovovat.

V dynamice ikonofonického filmového kódu (zvukový film) je obsažen ekvivalent časoprostorových dimenzí reality. V obraze přitom nacházíme znakové hodnoty, které evokují prostorový plán, kdežto rozměr času se zpřítomňuje zvukovými projevy. Tím se sice problematizuje tzv. realistická věrnost němého filmu, ale zároveň se ozřejmuje klíčová role zvukové evokace, ona fonická příznakovost. Proto můžeme k ikonické charakteristice němého filmu přiřadit „uzávorkovanou“ zvukovost.¹³⁾

Kromě zkušenostní evokace je však skrytá zvukovost přítomna také v syntaktické řeči filmových obrazů. Nemluvím tu zatím o dialogičnosti filmového montážního kódu, ale pouze o jeho mluvě. Význam dílčí obrazové promluvy („záběr A“) je definovatelný pouze relativně, konkretizuje se teprve ve spojení se záběrem B. „A“ je tedy plně srozumitelné až jakoby zpětně, ve vazbě s „B“. Ruský teoretik Boris Ejchenbaum ve dvacátých letech v této souvislosti uvažoval o „vnitřní řeči diváka“, která „navzájem spojuje jednotlivé záběry. (...) Film vyžaduje od diváka zvláštní techniku dešifrování, která bude spolu s vývojem filmu stále složitější. Už teď režiséři často používají symboly a metafory, jejichž význam se přímo opírá o běžné literární metafory. Vnímání filmu provází souvislý proces vnitřní řeči. Už jsme si zvykli na celou řadu typických schémat filmového jazyka; novinky v této oblasti nás nepřekvapí o nic méně, než když se objeví nové slovo v jazyce.“¹⁴⁾

12) Srov. Juraj Lexmann, *Teória filmovej hudby*. Bratislava 1981, s. 26-29.

13) Zdá se, že je tu jistá analogie mezi latentní zvukovostí němého filmu a latentní barevností černobílého filmu. Zásadní rozdíl však spočívá v tom, že barvu chápeme pouze jako konkretizaci reality, kdežto zvuk chápeme jako rozměr analogický rozměru času.

14) Boris Ejchenbaum, *Problemy kino-stilistiky*. In: *Poetika kino*. Moskva-Leningrad 1927, s. 11-52, cit. místo s. 24-25. (Ejchenbaumova studie byla otištěna ve sborníku *Sovietská filmová teória dvadsiatych rokov*, Bratislava 1986, kterou sestavil Peter Mihálik. Slovenský překlad však není zcela přesný.)

Ejchenbaum tedy uvažuje o tiché řeči porozumění, ale montážní jazyk filmu může tuto vnitřní řeč významně konkretizovat právě svou latentní foničností. Příklady bychom zajisté našli zejména v rozvinutých montážních kompozicích němých filmů „první ligy“, ale abychom dokázali, nakolik je fonická potence obecná, citujeme v této studii především němé filmy z české produkce, a to bez ohledu na jejich kvalitu. Nabízí se například opus Václava Kubásky *Paní Katynka z Vaječného trhu* (1927), jehož umělecká hodnota jinak nedosahuje výš než k dobovému tuzemskému průměru.¹⁵⁾ Pro názornost zde uvedu poměrně dlouhou ukázkou z tohoto filmu.¹⁶⁾

Titulek: *Na periferii Nového Brna...* [1,5]

1. (C) Dívka stoupá ulicí, nese láhev, zastaví se, opře se o zábradlí. [8]

Titulek: *...byla sirotek a jmenovala se Floryška. Od svého otčima dostávala víc ran než chleba, víc ústrků než lásky.* [8]

3. (PD) Floryška u zábradlí s lahví v ruce, se zájmem shlíží do údolí. [1]
3. (PC) Otčím vychází ze dveří domu, vyplivne cigáro, křikne na Floryšku. [6]
4. (PD) Floryška se s obavou obrátí k otčimovi. [3]
5. (PD) Otčimova zlobná tvář. [2]
6. (D) Otčím odepíná opasek. [2,5]
7. (D) Láhev vypadne Floryšce z ruky. [0,5]
8. (D) Láhev dopadá na zem k Floryščiným nohám, roztříští se. [1,5]
9. (PD) Rozezlená tvář otčima. [2]
10. (D) Střepy z láhve, rozlitá tekutina. [2]
11. (PD) Tvář Floryšky. [3]
12. (PD) Tvář otčima. [2,5]
13. (PD) Nohy Floryšky zdráhavě se blíží k otčimovi. [4]
14. (VD) Tvář otčima, který rozčileně křičí na Floryšku. [1]
15. (VD) Tvář nešťastné Floryšky. [2]
16. (VD) Tvář křičícího otčima. [0.5] (Pokračování záběru 14.)
17. (PD) Nohy Floryšky zdráhavě se blíží k otčimovi. [4] (Pokračování záběru 13.)
18. (C) Floryška dostoupí k otčimovi, snaží se proklouznout do domu. [6]

15) Film líčí příběh energické trhovkyně, která se nechce smířit s tím, že si její syn vybral jinou životní partnerku, než mu sama určila. Syn proto odchází i se svou vyvolenou do Brna, ale rodina se brzy opět sejde. – Zde citovaná sekvence je epizodní, uvádí však do děje sirotka Floryšku, jíž se ujme mladá rodina, vracející se poté do Prahy.

16) Za pořadovým číslem uvádím velikost záběru, v hranatých závorkách je udána délka jeho trvání v sekundách.

19. (PC) Otčím zachytí Floryšku, povalí ji na zeď. [1]
20. (PD) Otčím cloumá s Floryškou. [2]
21. (PD) Nohy kopající Floryšky. [2]
22. (PC) Mladá žena vyhlíží zpoza záclony z okna bytu. [4]
23. (PC) Na bílé zdi domku stín bijícího otčima. [4]
24. (PD) Vyděšený výraz bité Floryšky. [1]
25. (PC) Na bílé zdi domku stín otčima bijícího Floryšku. [4] (Pokračování záběru 23.)
26. (D) Floryška kousne otčima do předloktí. [1]
27. (PC) Floryška se otčimovi vysmekne a uteče, otčím běží za ní. [3,5]
28. (PC) Mladá žena v zamyšlení v interiéru. – Z jejích rtů odezíváme: „Chudák.“ [4]
29. Floryška vtrhne k mladé ženě do dveří, prosí se sepjatýma rukama. [4]
- Titulek: „*Paní kontrolorová... prosím vás, nechte mne u vás, strýček je opět opilý.*“ [5,5]
30. (PC) Mladá žena jde od okna k Floryšce. [1]
31. (PC) Mladá žena dostoupí k prosící Floryšce. [3,5]

Na této ukázce jsme si především všimli, jak se jádro celé sekvence obešlo bez mezititulků, přestože charakter situace by dialogické mezititulky připouštěl. Vyprávěcí mezititulek, který sekvenci uvozuje, je zcela nadbytečný. To, že jsme právě v městě Brně, je v této míře konkrétnosti naprosto irelevantní informace. A že se nacházíme na periférii, to divák pozná v prvním okamžiku. Informace v druhém mezititulku už jsou obsažnější. Obrazové líčení ztráty rodičů by představovalo neúnosnou vyprávěčskou digresi, neboť dívka je zde jen vedlejší postavou. A kdybychom se nedozvěděli, že je sirotek, působil by její napjatý vztah s mužem docela jinak. Její jméno, kdybychom je neznali z mezititulku, bychom přece jen postrádali: jako epizodní postava, která aspoň částečně zasahuje do děje, si zaslouží své jméno. Informace o jejím otčimovi je na tomto místě předčasná, čistě vyprávěcí, protože jsme jej dosud neviděli. Metaforické vyjádření jeho krutosti vůči Floryšce je zcela literární. Mezititulek, který čteme v závěru citované sekvence, je nadbytečný, protože prosba, s níž se Floryška obrací na paní kontrolorovou, je srozumitelná ze situace, z gest a zejména z obrazově montážního řešení.

Vybraná sekvence ukázala, nakolik jsou určité mezititulky nezbytné k pochopení dějového a psychologického rozměru situace. Například to, že otčím je k Floryšce hrubý soustavně a že Floryška je sirotek, nelze v běžně strukturovaném příběhu podat výhradně obrazově. Tvůrci filmu bezpochyby slouží ke cti, že charakter situace, konflikt a vypjatou dramatickostí chvíle

vytvořil obrazově skladebným postupem. Přitom není nijak výrazně na závadu překročení „osy“ mezi záběry 19 a 20, stejně jako je odpustitelná nepravděpodobnost dramatického stínu obou postav na světlé zdi domku (záběr 23 a 25).¹⁷⁾

Objevuje se tu další a podstatný rys latentní zvukovosti němých obrazů, totiž velikost záběru v montážní struktuře. Kdybychom sledovali obavy Floryšky, již vypadne z ruky láhev a rozbije se, dejme tomu v jednom – byť ne příliš dlouhém – celku nebo polocelku, byla by zvuková evokace daleko slabší a jaksi zahlcená vjemem širšího úhlu záběru. Zde je obrazový detail svázán s latentním detailem zvukovým (rozbití láhve). Podobně je tomu v záběrech otčíma bijícího Floryšku, jejichž latentní zvukovost je nápadně intenzivnější než kompozičně neutrální, statický polocelek ženy v interiéru (záběr 12).

Obrazový detail známe v poněkud jiné souvislosti jako celkem běžný prostředek zvukové evokace. Mám na mysli většinou statické, významově jednoznačné detaily zvonícího zvonku, bijících hodin, klaksonu automobilu atp. Zvukovost těchto obrazových detailů je však zcela záměrná, prvoplánová. Jejich konotační pole je poměrně úzké.

Například v dalším inferiorním díle české kinematografie – *Haničko, co s tebou bude* (Nikolaj Larin, 1927–28) vidíme záběr drnčícího domovního zvonku v pokoji správce, který ve svém kontextu neznamena nic jiného, než že kdosi zvoní u domovních dveří. Setkáváme se tu s dramatičností dramaturgickou (opakování detailu zvonícího zvonku v určitých okamžicích), nikoliv montážní (vždy jde přibližně o stejně velký statický záběr). Záběry tak nesou pouze elementární informaci a vyvolávají jednoznačný „sluchový“ vjem, čímž rezignují na složitější významovou potenci.

Najdeme ale i odlišný případ, kdy výtvarně komponovaný záběr evokuje složitější quasifonické asociace, které prohlubují psychologii postavy. Je to v krátké sekvenci v závěru filmu *Batalion* (Přemysl Pražský, 1927). Jeho hrdina – doktor Uher – po další propité noci zabloudí do parku, kde klesne na lavičku. Následují záběry dechových nástrojů, houslí, bubnu, činelů a kolovrátku. Vše v detailu, případně velkém detailu a ve zmnožené expozici. V detailu vidíme i divoká gesta a tvář dirigenta nasvíceného zespodu; montážní rytmus se zrychluje. Zvláště pak s detailním záběrem, v němž namísto smyčce přejíždí po strunách houslí obrovský ostrý nůž, je quasifonická dimenze obrazu duševního stavu hrdiny vykreslena velmi přesvědčivě.¹⁸⁾

17) Nutno dodat, že citovaná sekvence je svým důrazem na montážní dynamiku ikonického sdělení v celém filmu ojedinělá.

18) Srov. Michal B r e g a n t, *Vyjadřovací možnosti němého a zvukového filmu na příkladu dvou adaptací Batalionu*. Diplomová práce, FFUK 1987.

Zvláštní kapitolu tvoří nemá zfilmování oper. V české kinematografii je to mimo jiné pokus o *Prodanou nevěstu* (Oldřich Kmínek, 1922), ale i podobně nevydařený experiment s *Její pastorkyní* (Rudolf Měšťák, 1929). První případ působí jako komické nedorozumění mezi tvůrci filmu a filmem jakožto (němým) médiem. V druhém případě je situace obdobná, ovšem s tím rozdílem, že autoři adaptace mohli docela dobře použít předlohu Gabriely Preissové a v naturalistickém klíči zfilmovat dramatický příběh o „zločinu a trestu“ dvou žen. K tomu ostatně, jak je z filmu patrné, inklinovali. Pro roli Kostelničky však angažovali operní pěvkyni Gabrielu Horváthovou, aby tak podtrhli operní aureolu díla.¹⁹⁾ Pěvkyně je navíc v úvodu filmu představena na civilním záběru, k němuž je připojena ještě fotografie Leoše Janáčka, autora operní hudby. Objeví se tu ještě další zcizující prvek – to když se místo textových mezititulků několikrát objeví stylizovaný notový záznam... To však můžeme chápat jako „latentně zvukový prostředek“ jen s humornou nadsázkou. Grafické pojednání těchto obrázků svědčí spíš o snaze tvůrců vyžádat si pro film stejnou úctu, jaké se těší opera sama.

Podobné grafické prvky najdeme v řadě filmů: například kresbu kytary s vlajíci stuhami u záběrů veselých kumpánů, notové značky přimalované k textu zpívané písničky apod. Tyto grafické doplňky ale nejsou o nic víc „zvukové“ než podobné ilustrace k textu šestákového čtiva.

5

Poněkud jiná je latentní zvukovost němého filmu z hlediska dialogičnosti. Připomíná se tu teze o „fotografické realističnosti“ filmu: dialog, rozhovor je běžnou formou lidské komunikace, která je – v obecné rovině – součástí filmového zpředmětnění reality. Ve filmových příbězích, ať už námětově původních, nebo převzatých, se obvykle vztah mezi jednajícími postavami odvíjí ve slovní vrstvě. Právě slovní vrstva může mnohem precizněji charakterizovat psychologický rozměr vztahu nebo situace. Obraz je svým příznačným významovým rozptylem obecnější, přesněji řečeno: teprve spojení obrazové a verbální vrstvy umožňuje postihnout onen psychologický rozměr v plném rozsahu.

Dialogický vztah tedy najdeme především v elementárním poměru záběr – protizáběr, který je jeho obrazovým vyjádřením. Tento postup se vyvíjel od jednodušších forem až ke složitě strukturovaným „dialogickým“

19) Gabriela Horváthová (1877–1967) byla první představitelkou Janáčkovy Kostelničky v Národním divadle v roce 1916.

kompozicím, jak je známe kupříkladu z Dreyerova *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1927-28) a ze Stroheimovy *Chamtivosti* (Greed, 1923).

Naopak velmi primitivní příklad najdeme opět v českém filmu *Stín ve světle* (Josef Kokeisl, 1928). Film začíná záběry hor a pasoucích se ovcí, poté vidíme vesnického mládence Jana hrajícího na píšťalu. (Podotýkám, že „zvukovost“ tohoto záběru je minimální: záběr je široký, hra na píšťalu není nijak obrazově ani montážně exponovaná.) Seznámíme se s Janovou milou Marišou – protagonisté sedí spolu na mezi a „hovoří“ (celek). Následují tři detailní záběry, v nichž sledujeme střídavě Jana a Marišu – jejich rty němě artikulují. Do těchto protipohledů není vložen žádný dialogický mezititulek, ten naopak záběrům předchází („*Pozajtra pojdem posledný raz na repu – a potom...*“). Po třech „dialogických“ detailech následují další dva stejně snímané detaily: Jano a Mariša se na sebe smějí. Krátká sekvence končí celkovým záběrem: Jano s Marišou sedí vedle sebe, „hovoří“, a velkým celkem: protagonisté odcházejí. Dialogické detaily protipohledů se střídají velmi staticky. Namísto iluze rozhovoru dvou lidí vnímáme jen němě ševelící rty, čímž je dojem zvukovosti (u takto dialogické scény tolik důležitý) paradoxně téměř vyloučen. Zmrtvělá „fotografická“ montáž, jak ji známe z některých zvukových filmů, kde záleželo na každém slovu repliky a bylo vzrušující vidět právě toho herce, který hovoří, anulovala v případě citované ukázky její potenciální zvukovost. Zdánlivě dialogicky realistická, leč vinou montáže zcela pasivní scéna je tudíž opravdu němá.

Příklad z opačného pólu: „rozhovor“ záběrů u Dreyera nebo Stroheima je vědomě budovaný akustický prostor, který rezignuje na přísnou věcnost němých promluv. Místo toho vyjadřuje dialogickou atmosféru scény. Díky této obecnosti, která je posílena dynamikou montáže, nemusí herci jen němě artikulovat; mnohdy stačí jen jejich cílené pohledy. V diváckém vnímání tak vzniká ekvivalent montáže, v němž si nemusíme domýšlet konkrétní obsah replik (anebo zcizeně odezírat, co asi herci při natáčení skutečně říkali). Jestliže je dáno téma a je důmyslně naznačena motivace postav, můžeme se do němého dialogu záběrů – řečeno s jistou nadsázkou – zaposlouchat.

Takto tedy probíhá identifikace ikonického kódu a jeho latentní foničnosti. To je ona „vnitřní řeč“, která je podle Ejchenbauma podstatou filmové gramotnosti v němé éře. Boris Ejchenbaum, podobně jako další teoretikové ruského formalismu, je velmi tolerantní ovšem i vůči němému slovu herce, tedy vůči oněm bezhlasým pohybům hercových rtů, které podle něj dokazují principiální odlišnost filmu od pantomimy. Ejchenbaum o tom píše: „...nazývat film 'němým' uměním je nesprávné: problém netkví v 'němotě', ale v nepřítomnosti slyšitelného slova, v novém vztahu slova

a předmětu. Divadelní vztah, v němž mimika a gesto doprovázejí slovo, je zrušen, ale slovo jako artikulační mimika si svou působnost uchovává. Filmový herec během natáčení mluví a tento fakt nachází svůj obraz na plátně. Divák se stává jakoby hluchoněmým (...), ale to neruší úlohu slova, jen ho přenáší do jiné roviny. ²⁰⁾ Dialogickým mezititulkům, které pro nás dnes nejsou ničím jiným než náhražkou technické nedokonalosti filmu, Ejchenbaum přiznává plnou legitimitu: „Krátké mezititulky objevující se v okamžicích, kdy se na plátně odehrává dialog, a doprovázející konkrétní a charakteristická gesta herců, se vnímají jako zcela přirozený element filmu. Nenahrazují to, co by mohlo být provedeno jinak a nenarušují myšlenky filmu, jestliže jsou realizovány v souladu se zákonitostmi filmu (velkou roli při tom hraje samotná grafika mezititulků). Má-li divák pochopit dialog, je pomoc mezititulků nevyhnutelná. Dialogický mezititulek nevyplňuje syžetovou prázdnotu ani neuvádí do filmu vyprávěcího 'autora', pouze doplňuje a akcentuje to, co divák vidí na plátně.“ ²¹⁾

Zjišťujeme tedy, že na latentní zvukovosti němého filmu se podílejí v různé míře všechny filmové prostředky: nejvýrazněji – kromě režie – montáž a kamera, v jiné rovině pak herectví. Standardní divadelní herectví, aniž by to musel být zrovna onen obávaný deklamační styl, iluzi zvukovosti spíš snižuje. Divadelní důraz na slovo a specifický poměr mezi verbálním a gestickým projevem se v němém filmu neuplatňoval s úspěchem. Střídmé, psychologicky cítěné gesto, které se blíží civilnímu pohybu, je tím, co je v němém filmu nejpřesvědčivější. Takový projev, stejně jako přiměřená mimika bez emocionální extrapolace, se ukázaly v němém filmu jako adekvátní fotografické realističnosti filmového obrazu. Nicméně ani sebedůmyslnější herecká práce před němou kamerou nedisponuje takovými psychologickými možnostmi jako plnohodnotný herecký projev ve zvukovém filmu. Kvalita herectví v němých filmech je proto, i když třeba neuvědoměle, hodnocena podle přesvědčivosti, s níž je vytvářen typ. K vytvoření celistvého charakteru tu scházejí akustické herecké prostředky. Psychologická síla slova a jeho schopnost dynamizovat konotační šíři herecké postavy jsou proto nahrazovány jednak vnitřně – hereckým výrazem – a jednak vnějšně – psychologizujícími textovými mezititulky.

6

Na závěr se vraťme k otázce ikonizace a verbalizace, která se jeví jako

20) Boris Ejchenbaum, cit. dílo, s. 23.

21) Tamtéž, s. 25–26.

podstatná z toho důvodu, že v klasickém němém filmu se mísí čistě obrazové, ikonické vyjadřování s verbálním prvkem, jímž jsou textové mezititulky. Imanentní řád obrazu je tu kontaminován řádem psaného slova. Textové mezititulky tedy nelze chápat jako prvek verbalizace, protože tu jde pouze o pasivní fotografický přenos textového elementu.²²⁾

Tendence k ikonizaci, resp. verbalizaci je podle mého soudu dána mírou autorské důvěry vůči výrazové a významové potenci (němého) filmového obrazu, případně mírou autorského srozumění se specifickými nároky, které klade film jakožto (němé) médium. Opět s pomocí Borise Ejchenbauma můžeme identifikovat ikonizační, nebo verbalizační tendenci podle způsobu budování metafor. V druhé půli dvacátých let Ejchenbaum píše: „Ze sémantického hlediska je vstup metafory do filmu pozoruhodný tím, že znovu potvrzuje reálný význam vnitřní řeči, ne však jako náhodného psychologického prvku vnímání, ale jako konstrukčního prvku samého filmu. Filmová metafora se musí opírat o slovní metaforu. Divák ji může pochopit pouze v tom případě, že má ve své slovní zásobě odpovídající metaforický výraz.“²³⁾ Ejchenbaum dále připouští, že „v dalším vývoji filmu jsou možná vlastní významová schémata, která poslouží jako základ pro konstrukci samostatných filmových metafor“, což se zajisté potvrdilo. Nicméně otázka zní, zda je Ejchenbaumův důraz na vývojový aspekt filmové metaforiky oprávněný. Jinými slovy, zda je, či není možné najít „samostatnou filmovou metaforu“ už ve filmech Ejchenbaumových časů. Ejchenbaumovo stanovisko se navíc jeví jako příliš lingvocentrické; konkrétní příklady – i ty, které sám uvádí – jej zrazují.

Ejchenbaum tvrdí, že záběr biliárové koule zapadající do otvoru v rohu kulečnickového stolu, který je stříhem spojen se záběrem námořníka vstupujícího do krčmy, znamená „zde začíná hrdinův pád“. Tato v podstatě autorská poznámka či komentář k osudu postavy, podaný obrazově, nevyžaduje ovšem pouze toto jediné „čtení“. Podobně jako v jiné krčmě v *Batalionu Přemysla Pražského*, který jsme citovali ve čtvrté kapitole: kamera, která snímá doktora Uhra potácejícího se mezi stoly, se pootočí podle své horizontální osy doprava a doleva. Takový záběr bychom měli podle Ejchenbauma „číst“ tak, že se doktor Uher „dostal na šikmou plochu“, případně že „se s ním svět houpe“ nebo že „se to s ním houpe“. To by ale bylo hrubé zjednodušení – právě tak může být zvolený postup chápán jako

22) Elementární tezi o cizorodosti textových mezititulků bude třeba dále rozpracovat a mezititulky pak rozlišovat podle míry jejich cizorodosti v dramaturgickém půdorysu němého filmu, to jest podle jejich funkce.

23) Boris Ejchenbaum, cit. dílo, s. 51.

imanentní filmová metafora, která nemá těsnou vazbu na metaforu jazykovou, která se tedy vzpírá jazykovému „uzemnění“ svého významu. Vzhledem k tomu, že záběry doktora Uhra, s nímž „se houpe svět“, jsou vzápětí podány v dvojexpozici, má toto zdvojení znamenat – z hlediska jazykové metafory – hrdinovu rozpolcenost? Je to možné, ale pouze v případě, že budeme uvedené příklady analyzovat takto vytrženě, bez souvislosti s celkovým ikonickým kontextem díla, a spokojíme-li se s pasivním popisem filmu, namísto abychom jej interpretovali.

Na základě analogie mezi jazykovou a obrazovou metaforou bychom museli vnímat například známou scénu z obskurní gynekologické ordinace v Duvivierově filmu *Její první ples* (Un carnet de bal, 1937) pouze přes tento racionální jazykový filtr, čímž by konotační šíře diváckého vjemu a interpretační možnosti značně utrpěly.

Ejchenbaumova autoritativní koncepce se tedy ukazuje jako neplatná. Náleží do filmového myšlení „před Wollenem“, neboť interpretuje filmový znak de facto jako přímou ikonizaci jazyka. Představa o těsné a významově apriorně určené vazbě mezi slovem a (filmovým) obrazem násilně omezuje vertikální dimenzi filmového sdělení.

Imanentní filmová metaforika má vůči jazyku své limity. Zkušenost praví, že samo obrazové vyjadřování filmu není s to převést do svého kódu pojem. Příčina spočívá v rozporu mezi relativní nekonečností významového pole obrazu a jeho fotografickou věrností. Filmový obraz osciluje mezi analogonem skutečnosti a její metaforou. S tímto rozkmitem je konotační dynamika pojmu jako takového neslučitelná. Pojem je abstraktní veličina, kdežto filmový obraz konkrétně zachycuje (předkamerovou) realitu. Vlastní význam pojmu je víceméně zřejmý, „hmatatelný“ v okamžiku, kdy nám vstoupí do vědomí. Ve filmu se však jednotlivé významy v rámci syžetové konstrukce vyjevují s onou zpětnou energií, tedy postupně, horizontálně, přičemž se v určitém rytmu ozřejmuje jejich smysl.

Z tohoto úhlu pohledu jako by nebylo mezi němým a zvukovým filmem rozdílu... Připomeňme si tedy v úvodu citovanou myšlenku Jana Kučery: „Období tzv. němého filmu bylo v podstatě školou filmu, procesem vytváření filmové kultury, filmových kódů, které lidstvo dosud neznalo.“ Proto chápu obrazovost němého filmu jako implicitní metaforu zvuku, jakkoli je to „metafora z donucení“. Zvukový rozměr reality je přenesen jednak přímo do obrazů a jednak do montážních struktur. V diváckém vědomí se tak vytváří iluze zvukového rozměru, již může orchestr nebo pianista v biografu pouze sekundovat.

SUMMARY

Picture As Sound Metaphor

Michal Bregant

The paper deals with different aspects of sound character of the silent film. In the silent era, the communication model of the film was a two-way one; it means that the pictorial author's stream, defined also technically, was accompanied by the parallel sonic succession, that was not defined in this way. The sonic accompaniment had several forms – it was, besides music, also a verbal utterance (commentary or more or less simultaneous dialogues which completed the dumb-show of actors on the screen).

The iconical succession was not completely homogeneous as well. There were intertitles in its structure, as a heterogeneous element. Unlike „the moving photographic picture“, the intertitles represent only a static fragment of text, which impacts the editing tissue of the film. As for subject demands of the silent film, it is necessary to respect the inner differentiation of the intertitles – in accordance with the extent of an informative power. Seemingly the most unavoidable type of intertitles – the dialogue intertitles – proves as really necessary only there, where they help to complete the psychological dimension of a character or concretize the plot.

The essential aspect of sound character of the silent films lies in the way of film narration. On the one hand, in the fragmentary „utterances“ of each picture and in the dynamic dialogical character of editing structure on the other hand. The iconical film code discovers its latent sound character among others in terms of practical experience of a spectator. Regarding the dynamism of the film code, its sonic symptomatology is by far more pronounced than that of the static photographic picture. The importance of sonic evocation is obvious in comparison with the expressive media of the sound-picture, in whose icono-phonical code we find the equivalent of time-space dimensions of reality. The picture comprehends semantic values, which present the space plan and the time dimension is given by the sound elements above all. A single utterance – „take A“ – is not definable as itself; its meaning discovers only in connection with the „take B“. Boris Ejchenbaum speculated on „inner speech of a spectator“ in this connection in the twenties. It is, nevertheless, concretized by the editing language of the film, by the inner dialogical character of its syntax (The general relevance of this piece of knowledge is proven by the examples from the Czech films of the twenties.) The importance of the pictorial detail (correspondingly to the sound detail) in the editing structure results also from this.

The latent sound character of the silent film is created by film means of expression (each of them to the different extent), the most markedly by editing and camera (besides direction), and actorship in the other level. Neither the classical theatrical expression nor the most sophisticated every-day playing before the silent camera have not such psychological possibilities as the full-valuable playing in the sound-picture, where the picture and sound plan are defined in terms of authorship and technology. The quality of dramatic art in the silent film is therefore estimated in compliance with the extent of persuasiveness with which a type is created. The presence of verbal utterance is necessary to create a character in the psychological sense, because without it the fine nuances of its inner life are not attainable for mere gesture playing.

Some authors consider the textual intertitles in the films of the silent era an element of iconisation. From the point of the semantic composition of the film, it is necessary to understand the concept of iconisation as a translation into the immanent film structures, which is evident from the way of creating a metaphor. Boris Ejchenbaum states, at the climax of the silent era, that „the film metaphor must comprehend the verbal one. A spectator can understand it only if his dictionary comprehends an adequate metaphor expression“. Ejchenbaum's linguistic basis has proven as too delimitating, including the means of expression of the silent film. The searching for the connection between the film metaphor and literary metaphor narrows not only the stylistic but also semantic value of the film expression.

There are certain limits of the immanent film metaphor towards the natural language. The iconical or icono-phonical film code is not able to express a notion. The cause lies in the relative infinitiveness of the semantic field of picture and, at the same time, in its photographic fidelity. The film picture oscillates between the analogy of reality and its metaphor. The connotative dynamism of a notion as such is not

compatible with this amplitude. The notion is an abstract entity, whereas the film picture renders the in-front-of-camera reality in a concrete way. The specific meaning of a notion becomes apparent by the time, when it reaches our mind. In the framework of the subject construction of the film, the single meanings discover themselves gradually, horizontally, their vertical purport oscillating at certain frequency. This results in dynamic broadening of its semantic field by the time dimension of aperception of the film conveyance.

In the silent film, the sound dimension of reality is transferred directly into the pictures on the one hand and into the editing structures on the other. Therefore, the picture character of the silent film is understood as a metaphor of sound, notwithstanding it being the metaphor of constraint.