

AUDIOVIZUÁLNÍ KONTINUUM VE FELLINIHO ZKOUŠCE ORCHESTRU

Ivan Žáček

Zkouška orchestru patří k dílům, jejichž jádro umělecké výpovědi leží někde jinde než v rovině příběhu. Ten je věru prostý a je zřejmé, že je pro Felliniho jen jakýmsi vehikulem, umožňujícím svému tvůrci odhalovat postupně, a velmi rafinovaně, skutečné charaktery postav, jejich pravou tvář. Toto odhalování se děje do značné míry *an sich*, jako samostatný efekt, vymykající se vlastně už rámci příběhu. Film má přitom jediného hlavního hrdinu – orchestr. Životem přímo pulzující, pestré společenství hráčů nejrozumnějších povah i přesvědčení, jehož vnitřní dynamismus a zvláště neúprosnou vývojovou logiku jeho ambivalentního vztahu k dirigentovi, k – sit venia verbo – Vůdci, se Fellinimu podařilo mistrovsky vykreslit. Není divu, vždyť ve *Zkoušce orchestru* k tomuto cíli Fellini kumuluje rozhodující uměleckou energii svého talentu a v neposlední řadě mu také věnuje většinu dramatického času. Téma zkoušejícího orchestru a jeho autoritativního dirigenta představuje jedinečnou šanci – a Fellini si ji sám velmi dobře uvědomuje – nejen rozehrát pestrou galerii nejrozumnějších typů, životných a živočišných postaviček v celé jejich nahotě, což se mu daří až s amarcordovsky neodolatelným úsměvem na rtech, ale i provést pronikavou sociologickou sondu italské společnosti 70. let. Že je Fellinimu orchestr synekdochou zastupující celou společnost, se všemi jejími problémy, to tušíme již po prvních metrech filmu. Přesto nás jeho tvůrce svou alegorií, rozhrávající téma vůdce, jeho autority a moci nad společností jako celkem, v samotném závěru překvapí a zdrtí. Taková je síla metaforického závěrečného obrazu, ke kterému cíleně, synergicky a s neobyčejnou tvůrčí ukázněností Fellini graduje od samého začátku všechny složky, všechny sémantické vrstvy díla. Je nepochybné, že zde vytvořil dílo mnohem političtější než cokoli z jeho dřívější tvorby. Zřejmě se toho až trochu sám

zalekl, neboť několikrát zdůrazňuje,¹⁾ že nechtěl mít žádný politický projev, chtěl jen vyjádřit své vlastní pocity, svůj vlastní strach. Zbytečně – *Zkouška orchestru* je na hony vzdálená jakémukoli didaktismu či – nedejbůh! – ideologizování. Jako všechna jeho nejlepší díla, i *Zkouška orchestru* působí především imanentně filmovou silou: estetickými kvalitami obrazu a – což je pro tento film obzvláště příznačné – zvuku v jejich vzájemné souvztažnosti. A o tento poměr obou složek, o ono audiovizuální kontinuum nám v následujících stránkách půjde především. Právě zde, ve *Zkoušce orchestru* se Fellinimu podařilo z dynamismu jeho vnitřní rozpornosti i logiky vydestilovat významy a obrazy, nejen velké umělecké síly, ale především všelidsky platné.

Pro *obrazovou složku* díla je příznačné jakési „optické schizma“: kamera má v celém díle dvojí rovinu, primárně diváckou a reportérskou, což souvisí s permanentní přítomností televize. Lze říci, že příběh je traktován nejen před zraky televizní kamery, ale především pro ni. Přitom zřetelnou autorskou ambicí je, aby toto aranžerství vystupovalo, poukazujíc ostentativně samo na sebe, co nejvíce do popředí. Pro výtvarnou kompozici díla – a zajisté nejen pro ni – je pak rozhodujícím zlomem onen apokalyptický vpád tajemné černé koule. Rozděluje v jakémisi zlatém řezu obrazový horizont filmu na dvě, z hlediska barevného ladění, dosti odlišné části. Část před katastrofou, s převahou teplejších tónů hnědé a zelené, a část postapokalyptická, kde převládají chladná modř a nezřetelně opalizující polotóny šedé. Barevná kompozice závěrečné části je chmurně, mlhavě zastřena, dílo vyznívá v přízračně šedavém oparu – a do tmy.

Pokud jde o strukturu *zvukové složky*, soustředíme svou pozornost především na tyto její vrstvy:

Mluvené slovo, kde se objevuje kromě dialogů i komentář. Ve *Zkoušce orchestru* jej pronáší starý bělovlasý opisovač not. Představuje rovinu širšího, epického textu a umožňuje Fellinimu i autorský komentář (nostalgická vzpomínka na staré zašlé časy, na dobu velkých dirigentů, kázně a autority). Dialogy jsou po celou dlouhou expozici, tvořící zhruba dvě třetiny celkové metráže, představovány rozhovory hráčů natáčené televizí. Je svérázným rysem tohoto filmu, že zcela převažuje tento vysoce stylizovaný slovní projev a běžný, „akční“ dialog prakticky chybí. Dialog ve *Zkoušce orchestru* není funkcí děje, postavy se neobracují jedna na druhou, ale na kameru. Je to jejich osobní, muzikantská zpověď, dívají se přímo do kamery, často i na reportéra a zejména tehdy jako by vypadávaly ze své role, dokonce

1) Donatella Containová, *Ticho, diriguje Fellini*. „Interpressfilm“, 1979, č. 4.

hned z obou. Pianistka vypadává nejen z role pianistky (jak ji bude divák přes všechny Felliniho zcizující snahy vnímat především), ale i z role interviewované pianistky: na její tváři se objevuje jakýsi metasmích, jako výraz reflexe vlastního smíchu, vlastních slov či vůbec sebe samého v roli interviewovaného. Tento zvláštní druh komunikačního napětí mezi „světem před kamerou“ a „světem za kamerou“ je specifickým rysem Felliniho děl.²⁾ Každé vystoupení je mikrosvětlem individuální, existenciální výpovědi, jakousi maximálně vyhocenou anekdotou (kde pointa často přichází až jako reakce okolí).

V **ruchové vrstvě** se budeme zabývat jen těmi zvuky, které jsou nositeli nějakého sémantického gesta a budeme pochopitelně pomíjet všechny zvuky reálné, přirozeně předmětné, pro náš účel nepodstatné. I z tohoto hlediska je zlomovým bodem vpád černé koule v samém závěru, jehož audiovizuální sémantiku se pokusíme blíže vyložit.

Pokud jde o **vrstvu hudby**, ve *Zkoušce orchestru* mimoobrazová hudba jako taková prakticky neexistuje, veškerou filmovou hudbu obstarává reálný zkoušející orchestr. Přitom je pozoruhodné, jak je Felliniho přístup i v tomto, tak výsostně hudebním filmu, zcela nehudební, či snad lépe: mimohudební. *Zkouška orchestru* vsutku není film pro hudebníky, byť je o hudebnících. Fellini jeví zřetelnou nechuť přistupovat ke světu hudby z pozic hudby, zevnitř.³⁾ Jako by se tak trochu obával, že by film, jeho výpověď ztratila na své univerzálnosti, kdyby muzikantské problémy traktoval po muzikantsku, tedy do jisté míry ezotericky. Jak jsme již řekli, Fellinimu orchestr zastupuje celou italskou společnost a je až příliš patrné, že hudební prostředí je zde jen záminkou k zobecňujícímu, filozofujícímu pohledu na dvousečnost, rozpornost vztahu orchestr a jeho dirigent, společnost a její vůdce. Ostatně, Fellini není Visconti, aby trval na dokonalosti podání hudebních reálií s takovým důsledným smyslem pro detail, s jakým tvůrce *Smrti v Benátkách* např. požadoval, aby i mince byly historické a měly na sobě vyražen rok, v němž se příběh odehrává.

Budeme tedy sledovat proces přeměny nemotivovaných sémantických

2) Vzpomeňme jen třeba na zcizující závěr filmu *A loď pluje* (E la nave va), kdy Fellini opouští vymezený výřez kamery a odkrývá divákovi veškerou filmovou techniku. Jako by nám chtěl říci: Nebojte se, vždyť to byl jen film.

3) Během 70 minut (snímek je původně určen pro televizi) nakupí Fellini tolik hudebních nelogičností, nepřesností (včetně velmi ležerně natočeného playbacku hry orchestru), že je to až překvapivé. Skoro jsme v pokušení říci, že u tak výsostně hudebního filmu, jehož námět je cele a výlučně z hudebního prostředí a jehož hrdinou je orchestr, jeho hudební organismus, je to trochu na pováženou, neboť ty nejhrubší nesrovnalosti mohou již rušit, a to patrně nejen odborníka. Ale přesto – Fellini usiluje opravdu o něco jiného. Základním denotátem díla je jistě svět hudební, ale Fellinimu jde daleko více o konotace, o druhý plán, o ty významy, které se alegoricky uvolňují z tajemného prostoru „mezi řádky“.

prvků v motivované a zejména si všímat toho, jak se na něm účastní obrazová a jak zvuková složka. Řekněme hned, že tyto sémantické prvky jsou především psychologické povahy, vztahují se k duševní fyziognomii postav hráčů, jež vytváří celkovou tvářnost orchestru, se všemi jejími záhyby a individuálními odchylkami. Tento povahokresebný pohyb, který bychom mohli nazvat *radikalizací typů*, není ani tak skutečným vývojem charakterů postav, jejich vnitřní přeměnou, mnohem spíše jde o jejich postupné odhalování. Tedy odhalování něčeho, co je virtuálně v mnohých z nich již dávno skryto – co v nich dřímá, ba dokonce se i náznakově projevuje, a to již v počátečních fázích expozice. Jenže tyto občasně náznaky se nesdružují v žádné významnější akcenty či hrozby, působí zatím spíše stochasticky, nedůsledně. Po pravdě řečeno, vždyť na nich, tak se nám zdá, zatím nic hrozivého není – vzhledem k předestíranému, dosud nevyhraněně rudimentárnímu kontextu.

Tyto nemotivované prvky působí takto náhodně, zvláště jsou-li obsaženy v záběrech, které, buď pro svou krátkost, letmost, nenápadnost, nebo proto, že jsou utlačeny zprava i zleva významnějším okolím, se sotva uchytí v našem vědomí. A celkový kontext, který je nám dáván k dispozici, působí s lineární poklidností, důvěryhodně a všem těmto náznakům značně otupuje jejich ostří. Vnímáme je v rámci expoziční drobnokresby charakterů, vykreslování struktury prostředí jako něco zcela přirozeného. Tím spíše, že se tak děje jakoby v rámci televizního dokumentárního pořadu, kdy zvědavá kamera využívá několika chviliek před vlastním započítím zkoušky, aby zachytila rozhovory s jednotlivými členy orchestru, s nimiž reportér – což je sám Federico Fellini – tak rozšafně rozpráví. Pravda, tu a tam padne trpčí slovo, zazní ostřejší nota, či naopak drsnější vtípek, ale to je možno vysvětlit bezprostředností upřímné zpovědi, náhlým vzkypěním jižního temperamentu, bodrou nevázaností muzikantského humoru. Ostatně, vše je vzápětí obráceno v legraci, „shozeno“ nějakým šprýmem, každá disonance rozvedena ve smírnou konsonanci. Celý tento proces je vlastní páteří díla, jeho osovým principem a je úchvatné sledovat, jak se postupně dynamizuje.

Paralelně s tímto procesem probíhá jiný, neméně dynamický a rozkladný proces, který má ovšem objektivní, ba přímo fyzický charakter. Jsou to jakési postupně sílící otřesy, spojené s temným duněním, které věští neodvratnost budoucí katastrofy. Jako by se nám tu sugerovalo, že mezi oběma procesy je jistá kauzální souvislost. Jako by ono, zprvu nenápadné, padání omítky a později pukání zdiva nebylo jen tak, samo od sebe. Jako by rozklad organismu orchestru přecházel i na okolní zdi, na dům, v němž se zkouška odehrává.

* * *

První hrozivý prodrom se ozve už velmi brzy v expozici, když televize vyjednává s odboráři o bezplatném interview. Je zatím spíše určen divákovi, z hráčů si ho všimne jen pianistka a varhanice, které trochu překvapeně, ale zatím nijak zneklidněně vrhnou krátké pohledy vzhůru ke stropu. Hudebníci se pomalu trousí do sálu, jehož historii i skvělou akustiku nám v úvodním monologu vylíčil starý opisovač not. V úvodní sekvenci zcela převažuje C nebo PC, kreslící přehledně základní prostředí. Postupně se objevují detailnější záběry na jednotlivé hráče, kteří usedají ke svým pultům, ladí nebo se rozcvičují. Tu a tam se mihne (piano, housle) anticipace hlavního tématu prvního úryvku, který se bude zkoušet. Příchod harfenistky uvítají její kolegové rozkošným muzikantským vtípkem: klarinetista a bicí jí zahrají do taktu, trochu posměšně, známou melodii z komedií Laurela a Hardyho. Jde tedy o hudební metaznak – znak odkazující k jinému znaku – prostředek pro Felliniho tak typický.⁴⁾ Pianistka vypráví o svém vztahu ke královskému nástroji, o tom, jak jsme mu povinováni úctou, jak je pro ni hra na klavír možností seberealizace. Na jakékoliv vzletnější slovo, jakýkoliv náznak upřímné opravdové konfese přichází zpravidla ihned studená sprcha, obvykle v podobě ironického komentáře kolegů. Zde si z ní utahuje flétnistka, dívka poněkud excentrického vystupování. Trombonisté zahrají, aby ukázali andělsky čistý tón svého nástroje, osmitaktovou větu plnou podmanivého zvukového kouzla, která bude později představovat střední část závěrečného zkoušeného úryvku. Jím bude také hudba filmu celkově zarámována. Italský hudební živel, který staví a vždy stavěl především na sonorismu, na až fyziologickém účinku hudebních vibrací, je zdůrazněn i verbálně. Starý houslista komentuje hru žesťů: „Podívejte se ke stropu! Jak žestě rozhoupaly támhleto pavučinku. Není to krása, pohoupat malého pavoučka?“ Objevují se i projevy jakéhosi sektářství, působícího zatím celkem nevinně, jako přirozená pýcha muzikanta na jeho nástroj. Později se ovšem ukáže, že půjde o principiální neschopnost pochopit druhého, o egoistický partikularismus zájmů, zcela znemožňující celospolečenský konsensus. Hráči bicích začnou jako první poukazovat na to, že určité nástroje se v orchestru nesnášejí. Lokální patriotismus cítíme, když Neapolitánec u malé baterie říká: „V Itálii se více cení zpěv. Jedině u nás v Neapoli víme, co je to rytmus.“ Vio-

4) Felliniho vztah k citátu by si rozhodně zasloužil samostatnou studii. Ve většině svých filmů cituje až s narcisistní oblibou sám sebe (*Amarcord*, *Sladký život*, *Roma*). I zde, ve *Zkoušce orchestru*, se dva hudebníci prou o to, zda je 8½ psychoanalytický film. Od svých skladatelů zase žádá, aby si vypůjčovali ze své vlastní tvorby nebo od jinud. Během klaunského čísla ve *Sladkém životě* nechává Nino Rota v trubkovém sólu znovu zaznít Gelsomininu slavnou píseň ze *Silnice*. A bylo by možno uvést řadu dalších příkladů.

loncellisté a houslisté zase vychvalují své nástroje jako základ veškeré orchestrální hry. První houslista tvrdí, že primy jsou srdce a mozek orchestru. Nato ihned klarinetista s despektem: „... a klarinet je ocas.“ Rozproudí se prudký spor o tom, zda housle jsou nástrojem mužným či unyle ženským. Kontrafagotista komentuje tyto oslavné tirády po svém: nejhlubším tónem svého rejstříku, drsně znějícím subkontra B. Klarinetista se chlubí: „Velký Toscanini mi řekl: Bravo, Giovannotto, konečně slyším hrát klarinet čistě.“ Nevěřící kolega si to nechá ještě zopakovat, aby se ujistil, že se mu to nezdá, a pak se výsměšně ptá: „A kdo na ten klarinet hrál?“ Existenciální podbarvení slyšíme v trumpetistově konfesi: „Trubka je pro mě pasem do jiné dimenze.“ Svěřuje se s úzkostí společnou všem trumpetistům: že nasadí falešně. Tvrzením, že falešný tón trubce nikdy neprojde – na rozdíl od všech ostatních nástrojů – vyvolá ovšem u svých kolegů jen bouři výsměchu.

Orchestr je už kompletní, záběry na jednotlivé hudebníky ukazují poslední fázi přípravy. Rituál jejich rozcvičování ukazuje Fellini v celé jeho bizarnosti, když karikuje určité profesní tiky („jazyková příprava“ flétnistky obsahující až – cum grano salis – erotické konotace), zatímco odborář hovoří o tom, jak se všem hudebníkům dostalo důstojného postavení: „Dnes už nejsou loutkou všemocného dirigenta.“ Následuje opět ironický, zlehčující kontext: scéna s myší, jejíž přítomnost na pódiu vyvolává všeobecnou hysterii ženských členek orchestru. Myš je za velkého nadšení zabita – za pištění dam, ovšem nadšených výkřiků mužů. Je to první akt násilí, později budou následovat činy mnohem „revolučnější“. Už zde však záběry na takřka rozdychtěné tváře mužů, v nichž se zrcadlí zuřivá vášně ze zabíjení a destrukce, dobře připravují půdu pro vzplanutí pozdější lité vzpoury a anarchie.

To však již dirigent, zatím ve všeobecné vřavě nezpozorován, zaujmul místo na svém stupínku. Je divákovi představen ve VC, v obrácené perspektivě, jako jakási nenápadná postava kdesi vzadu, za širokým plénem celého orchestru, kde dokonce ještě v popředí dominují stojící kontrabasisté. Tento jeho nenápadný vstup skvěle kontrastuje s pozdějším strmým vzestupem k moci. Kamera (reportérská) si nemilosrdně najíždí, aby se i dirigenta zmocnila, také na něj dopadá indiskrétní a bezohledný halogen. Vzbudí to však jen jeho nelibost a vykáže novináře ven.⁵⁾

5) Hulvátství a neomalenost západních reportérů je jedním z Felliniho „věčných“ témat. Jak nevzpomenout ještě drsněji natočené scény ze *Sladkého života*, kdy reportéři, větríce senzaci, jsou odhodláni čekat třeba i celé hodiny jako hyeny na svou oběť (Steinerovu ženu), aby ji zastihli právě ve chvíli, kdy, nic netušící, vystoupí z auta a dozví se o tragédii své rodiny. Cítíme, že s takovou silou uměleckého zaujetí – Felliniho novináři se málem ušlapou v nelítostném boji o co nejlepší záběr, o co nejlepší, nejefektivnější detail jejího zoufalství – mohl scénu natočit jen tvůrce, který nemá sedmou velmoc příliš v lásce.

Zkouška začíná: rozezní se Rotova sugestivní hudba (její hlavní téma už známe, neboť se na něm někteří hráči rozehrávali). Jejím nejvýraznějším rysem je jakási naivní, či spíše naivistická neotesanost: je to hudba zvláštním způsobem rafinovaně neumělá. A také, alespoň v prvních sekvencích, dosti neuměle podaná – hrubým, nezvládnutě syrovým zvukem. Takže dirigent má dost důvodů ke stále sílícím výbuchům nespokojenosti. Tu a tam mu unikne i jeho rodné: „Scheiße“. Není divu, zaujetí jednotlivých členů orchestru pro společnou hru je vskutku kolísavé. Fellinimu se výtečně daří odhalit pod povrchem zdánlivě jednotného, homogenního tělesa vnitřní, plnokrevně pulzující život celé té muzikantské bandy hašteřivých, svérázných lidiček se všemi jejich koníčky a vášněmi. Klarinetisté poslouchají, když mají „tacet“, přenos fotbalového utkání, poněkud uvolněnější flétnistka se ovívá místo vějířem vlastní sukní. Harfenistka, dáma ctihodného vzezření, se stihne ještě i bavit se svou sousedkou. Hudební výraz na konci úryvku postupně těžkne (mohutné *allargando*). Hlavní téma zní nyní pod tvrdými nárazy žesťů, které tolik fascinují pianistku, zasmušile a teskně.

V záběrové řadě orchestru v tomto hudebním úryvku zcela převažují záběry představující celé těleso (C) nebo jednotlivé sekce (PC), objeví se ale i PD (bavící se harfenistka). Naproti tomu záběrová řada dirigenta se skládá jen ze samých PD v mírném podhledu. Je to řešení nejen přirozené a logické, ale především je tím posílen dojem dirigentova tvrdého, nesmlouvavého autoritářství, které bude postupně přecházet až do vypjaté, křečovitě hysterie. Již teď, ve chvíli oddechu před následujícím úryvkem (kvapík), se objevují krátké záběry na anarchistické typy v orchestru.

Způsob snímání kvapíku je podstatně odlišný. Vzrušenější a hybnější hudbu snímá Fellini i dynamičtější kamerou. Převažuje horizontální panoráma. Všimněme si hned první panorámy zleva doprava, během které se rozvíjí velké hudební *stringendo*. Hráči se dostávají postupně do varu, odkládají saka. Panoráma je zastavena, stejně jako hudební úryvek, dirigentovým výkřikem mimo obraz: „Halt!“. Také do záběrové řady dirigenta proniká dynamismus, nejsou to už ony statické podhledy jako prve, i zde se objevuje mírné panorámování. Prudký závěr gradujícího kvapíku je vyřešen efektní dvojčlennou vazbou: nastříženou jízdou (jde pochopitelně, vzhledem k rychlosti, o *transfokaci*). Nejprve prudký nájezd na dirigenta, na jeho závěrečné rozmáchlé gesto a následuje druhý člen: prudký odjezd v celkovém záběru na orchestr – to vše rytmitizováno symetricky s osou střihu a synchronně se závěrečným akordem. Dynamické kameře, uplatňující se v celé sekvenci, se tak dostává, zcela v souladu s rytmem hudby, srážného vyvrcholení.

Přichází první zřetelnější náznak, ne-li vzpoury, tak alespoň vzpurnosti. Toscaniniho klarinetista odmítá sólové přehrávání jako ponižující, ne-

důstojné jeho pověsti a je v tom svými kolegy podpořen. Ozývají se výkřiky: „Nejsme ve škole!“ Navíc se ukazuje, že chybí hráč na křídlovku, který nepřišel na zkoušku z protestu. V té chvíli se opět ozve temné dunění, pro zvýšení účinku Fellini rozhybá mírně i kameru. Dirigent se pohádá s manažerem, a když chce opět začít pracovat (spolknuv jeho nevybíravou poznámku), přichází odborář a vyhláší přestávku (hráči prý jsou příliš rozrušení). Je to zřetelná paralela s italskou politickou situací 70. let, s velkým nárůstem moci odborů.⁶⁾

Rozhovory pro televizi pokračují i o přestávce, v baru, kde se muzikanti osvěžují. Názory na dirigenta jsou hodně rozporné, od bezvýhradného obdivu k naprostému zatracování. Své zastánce má spíše mezi staršími členy orchestru, zatímco mladí, radikální ho ostře kritizují.

Celá barová sekvence je snímána převážně v PD, vyloženě reportážně, na způsob ruční kamery. Občas se někdo mihne napříč záběrem a zacloní kameru, čímž je zvyšován dojem bezprostřednosti. Vyvolává to také představu malého, stísněného prostoru, kde muzikanti postávají v hloučkích či sedí, popíjejí víno a živě rozmlouvají o dirigentovi, o vztahu ke svému nástroji. Frustrovaný kontrafagotista svůj nástroj hanobí: „Myslel jsem, že se s ním dostanu do světa, a zatím trčím pořád tady. Je to nástroj k ničemu, člověk se snaží vyloudit krásný tón a vyjde z něj pazvuk.“ Rozpory a zklamání vystupují ostřeji do popředí. Každý má své problémy, které ho determinují, v každém individuu je skryta možnost maligního zvratu, jeden každý se může stát hybnou částí bouře, ničivého vzednutí temných sil. Freuda a existencialismus cítíme v pozadí velmi zřetelně. Jeden z trumpetistů nazírá celý svět skrze svou impotenci, která je pro něj tragédií a bezmála tím jediným, co je ještě schopen reflektovat. Převládají škodolibé poznámky, každý názor, postoj je ihned ostatními kolegy zesměšněn, popřen. Rozklad společenských hodnot a celkový úpadek je zřejmý a stává se bází pro nástup pozdější anarchie, bezuzdného řádění a teroru. Tubista by chtěl umřít („protože svět je dnes tak zlý“). Hobojistovi naproti tomu jeho nástroj poskytuje duchovní povznesení. Ale i on, tak jako mnozí jiní, vynáší právě

6) Fellini tento moment dobře cítí, když ironizuje jeho nesmyslnost: snad nikde není absurdnější tak vysoká pravomoc odborů jako v oblasti hudebního provozu – má-li totiž být opravdu kreativní. Toto téma v posledních letech zlákal mnohé umělce. Za všechny jmenujme vynikající britský dokumentární snímek *Bernstein zkouší West Side Story*, kde zásah odborů má zcela zdrcující, destruktivní účinek na uměleckou práci. Právě ve chvíli, kdy si, po velké předchozí neshodě, Bernstein a Carreras konečně problém společně ujasnili a jsou nyní ve stavu maximálního tvůrčího vytržení, právě v této požehnané chvíli přichází ono zednické „padla“ z úst odboráře, žárlivě střežícího práva zaměstnanců: Frekvence právě skončila. Přesčasy nejsou ve smlouvě. Sorry. – Síla snímku je právě v tom, že jde o čistý dokument. VD do tváře zcela zničeného Bernsteina, který jako by tomu nemohl uvěřit, je nesmírně výmluvný.

jen ten svůj nástroj nad ostatní. Právě tato omezenost egoistického pohledu je Fellinimu hlavní příčinou celkové krize.

Na chodbě před portrétem Toscaniniho vzpomíná starý opisovač na zašlou slávu, zatímco dva muzikanti píšou po zdi hanlivé výroky o svém dirigentovi. Nyní je rozdvojení kamery dobře patrné. Kamera – oko diváka je s opisovačem vykázána na chodbu, zatímco my vcházíme s reportážní kamerou do pokoje dirigenta, neboť se bude pokračovat v interview.

Zatímco dirigent rozmlouvá s reportérem, zní tenuto držené, dlouhé klavírní akordy. Zde, na jediném místě celého filmu, se hudba dostává na samu mez své předmětnosti, nese už četné rysy náladotvorné, mimoobrazové filmové hudby, i když ji stále ještě lze vysvětlit jako cvičení klavíristky, pronikající sem ze sálu. Ve chvílích, kdy dirigent dospívá k jádru své výpovědi, ke svému životnímu krédu, však utichá zcela. Citlivost Felliniho v zacházení s hudbou je patrná nejen z toho, jak ji užívá, ale zejména z toho, jak přesně ví, kdy ji neužít. Ačkoli je jedním z režisérů, kteří s hudbou ve svých filmech pracují vůbec nejhojněji,⁷⁾ dobře ví, že myšlenkově exponovaná místa vyzní ve své výpovědi nejlépe do ticha, bez jakékoli hudby.

Aby byl posílen aktuální dojem syrového, reportážního, ještě nezpracovaného materiálu, objevuje se i metatext – text pořadající text („Ne, tohle ne. To prosím vás vystříhnete. To sem nepatří.“) Dirigentovo umělecké krédo, shodné patrně v mnohém s autorským náhledem Felliniho, nese četné prvky iracionálního mysticismu: „Dirigování skladby je tajemný obřad. Transsubstanciace. Dirigent je kněz, potřebuje kostel a věřící. Proměňuje spolu s hudebníky víno v krev a chléb v tělo. Hudba je vždy posvátná, každý koncert je mši.“ – Vše je zde symbolické: dirigent se za řeči, přímo před kamerou, obnažuje nejen verbálně – provádí svou toaletu, tělesnou očistu a posléze se převléká. To vše na pozadí bílé stěny, ostře kontrastující s jeho tmným oblekem. Dokončí tuto metamorfózu právě ve chvíli, kdy dospívá k závěru, že mezi ním a orchestrem je bariéra neporozumění, nedůvěry, snad i zášti. („Doby veliké, přirozené autority a víry jsou nenávratně pryč.“) Dirigent usedá ke klavíru a zahraje několik disonantních akordů. Jakoby na potvrzení těchto skeptických slov, současně s posledním, nejostřejším akordem zhasne světlo – opět krásný, čistě filmový symbol, který zároveň se silicím duněním a záchvěvy anticipuje věci příští. Felliniho zachraňuje ovšem jen to, jak je celé toto místo natočeno přirozeně. Mnoho tvůrců by tuto scénu snadno přehltilo symboly, příliš zatěžkalo. Fellini však snadno

7) Ve *Sladkém životě* tvoří hudba 60% celkové metráže, v *Darmošlapech* dokonce 70%. Vůbec nejhudebnějším filmem je pak *A loď pluje*, kde je operní hudbě přidělen největší prostor a důležitá dramatická funkce jakéhosi ironického pendantu ke snově založenému ději.

propluje všemi úskalími, s elegancí sobě vlastní, a to při veškeré závažnosti myšlenkové.

Nevstoupíš dvakrát do téže řeky. Dirigent nachází orchestr ve zcela jiném stavu, než jej před přestávkou opustil. Je to obraz zkázy. Místnost je pomalována nápisy negujícími veškeré klasické hodnoty, orchestr je rozběsněn, stavidla temných sil vysoko zdvižena. Neúprosné ostinato bicích žene všechny do běsnění, destrukce a teroru. Revoluční anarchie postupně sílí, i když orchestr je rozdvojen. Starší bezradně sedí u svých pultů a zkoušejí něco cvičit, ale je to stále obtížnější, neboť zběsilost postupně převládá. Množí se případy agrese a fyzického násilí.

Výtvarné symboly jsou velmi účinné: ikonoklastické záběry na portréty klasiků, na které dopadají zhmotnělé projevy nevole „svobodných“ hudebníků. Obraz platónských stínů, hrozivě se míhajících na zadní stěně, vypovídá účinněji o revolučním teroru než přímý záběr, než zření podstat; poukazujíc navíc se značnou dávkou stylizace na své specificky výtvarné hodnoty. Z této jeskyně, zdá se, vskutku není úniku! Bizarní stínohra hudebních nástrojů, které široce rozmáchlé ruce zuřivých hudebníků nyní třímají jako nástroje destrukce, je umocněna kontrapunktem tympanů, z jejichž neúprosného rytmu je celá scéna hudebně vybudována. Zvláště expresivní je záběr na vířivou siluetu pozounu co kladiva. Z toho funkčního přehodnocení andělského nástroje, nebeské trouby, jde až hrůza. Jako by vskutku všechny svolávala na Poslední soud.

Osobní nesváry a nepřátelství z dřívějších dob nyní propukají s plnou silou. Neopakovatelně felliniovskou poetikou je ozvláštněn záběr, kdy k dirigentu sedícímu na okraji katedry přicházejí bezradně dva staříctí muzikanti od „streichů“. Jediní dva, kteří se k němu ještě utíkají co k autoritě: „Mistře, co se to děje? Jak se to stalo?“ Za skandování stále zuřivějších hesel se pod klavírem miluje trombonista s pianistkou, nezúčastněně při tom ukusující z krajíce chleba. Z toho je cítit již ono „Carpe diem!“, vyvolané předtuchou blížícího se konce. Otřesy a pukání zdiva jsou stále hrozivější. Na okamžik všichni strnou a zděšeně hledí vzhůru – ale to se již opět rozezní tympány a štvavé orgie pokračují. PD záběr ukazuje osamělou harfenistku, která do kamery hovoří tichým, mírným hlasem o potřebě víry, vnitřní jistoty. Je to snad jediná bytost z celého orchestru, která není stržena vírem událostí. Přes její postavu se prudce míhají hrozivé stíny a prostřihy na její okolí ukazují, že těm několika lidem, kteří ji ještě poslouchají, je už jenom pro smích. Působivé panorámování spolu se stringendem neustále ohnivěji pulsujícího rytmu ukazuje, že všeobecná hysterie vrcholí.

Dirigent sleduje, jak je místo něj instalován metronom. Za zuřivého vytí žesťů je provolávána sláva tomuto symbolu nového řádu. Ale ani ten dlouho nevydrží – již zakrátko se ozývají nové rozlícené hlasy: „Pryč s metrono-

mem! My sami určujeme rytmus hudby! Chceme hudbu tvořit, ne reprodukovat!“ Dochází k rozkolu: jedni jej chtějí svrhnout, druzí zachovat. V zuřivých vzájemných rvačkách vstoupila revoluce do poslední fáze, kdy začíná požírat své vlastní děti.

Když ani výstřel z pistole jednoho staříckého houslisty běsnící dav nezastaví déle než jen na pár okamžiků, jen co odezní prvotní úlek, je zřejmé, že teď už musí přijít jen katastrofa srovnatelná s potopou světa. Není to však vodní živel, co si, jak už víme, Fellini tři čtvrtiny filmu připravuje. Zeď se s třeskotem zřítí pod nápořem obrovské černé koule, která si prorazí cestu až na jeviště světa, kde právě lidské šílenství dostoupilo až k bodu sebezničení. Je to nejkrásnější symbol filmu, úděsný ve své ničivé kráse. Tato koule musí být, podle všeho, zavěšena proklatě vysoko...

Hrůzné okamžiky těsně před katastrofou jsou ve zvukovém plánu vyřešeny příznačně. Je to typický fellinismus: jakési tajemné hučení, technické, elektromagnetické povahy. Takhle nějak hučí trafostanice. Fellini je zjevně tímto zvukem přímo fascinován, používá ho ve vypjatých situacích hned několika svých filmů.⁸⁾ Způsob užití zde, ve *Zkoušce orchestru*, je však jedinečný v tom, že, zatímco až dosud se jednalo jen o jakýsi, byť i nerealisticky zvýrazněný, akustický stín předmětu (technického prostředí s elektrickými aparaturami, či prostě jenom elektrického vedení), zde plní funkci čisté metafory. Je to poslední, smrtelná křeč naší technické civilizace, která je zaskočena náhlým vpádem cizího vetřelce, síly odjinud a která nedokáže nic jiného, než právě jen vydat ten poslední smrtelný skřek. „Po svém“, jak jinak. Jaký zvuk charakterizuje naši civilizaci lépe než hučení elektrického proudu?

Zděšené oči všech, upřené na hrozivě se rozestupující zeď a sílící, tajemný hukot, šířící se odnikud nikam a přesto zahlcující veškerý postor. Zvuk popravdě a veskrze nepřirodní, nepřirozený, neelementární a přesto primitivní, neboť ohavně sinusový, zvuk bez jakýchkoli vyšších harmonických složek (ať už si to přeberete jakkoli), zvuk, kterým není nadán od přírody žádný element živého či neživého na této Zemi. Něco, co mohlo vyprodukovat, jako své osudové stigma, výhradně ne-zvíře, entita, která se z přírody takto edisonovsky vydělila a která se může, velmi reálně, v jednom jediném okamžiku, zase do lůna přírody zvrátit – třeba právě ve chvíli takovéto apokalypsy, před níž Fellini svou velkou symbolickou vizí tak

8) Poprvé v *Silnici* (hučení elektrických drátů, kterému užasle naslouchá Gelsomina). Později, jako víceméně reálný zvuk, v *8 1/2*, když producent ukazuje návštěvníkům kosmickou loď. A především ve *Sladkém životě*, tam hned dvakrát. Ve scéně zuřivé hádky mezi Marcellem a Emmou v autě stojícím na okraji silnice pod elektrickým vedením a v noční scéně falešného zázraku, kde je jím zesílen účinek vypjaté davové hysterie.

naléhavě varuje. Nás všechny, či lépe jednoho každého z nás, ne-zvířat. Nás, lidí - dokud těmi lidmi ještě jsme. Snad ještě není příliš pozdě...

Obrovská koule vtrhne doprostřed bláznivého lidského hemžení. Ticho, jež se v orchestřišti rozhostí, je strašné: mlčení hrůzou oněmělého lidstva musí být strašné. Když se konečně trochu rozptýlí kouř a utichne poslední padající cihla, je slyšet - kromě mlčení všech přítomných, a to je až vtíravé - jen skřípání řetězu, na němž se tajemná černá koule houpe. A závany čerstvého větru, které pronikají až sem, do orchestřiště.

Opět - co zvuk, to symbol. Zvuková výslednice však nepochybně působí i svými indexovými mechanismy: ty větrné poryvy jsou, už samy o sobě, zajisté silně zneklidňující. Ale je to, dobře si povšimněme, na rozdíl od předchozích elektromagnetických vibrací, zvuk výsostně přírodní.

Jeho efekt je okamžitý: první, co způsobí, je, že zhasne všechny svíce v sále. Nejsou ostatně už zapotřebí. Ejhle! Kdesi se, po delší době, vzalo - světlo. I vidíme, že je to dobré. Kamera si od pozhasínaných svíc, jež jsou ve VD, pomalu najíždí k oné houpající se kouli, zpola ještě zahalené dýmem. Ale jejího tajemství se nedobere. Tak mohutný transfokátor nebyl ještě sestaven. Jen skřípot řetězu a hvizd větru, pronikajícího skrze proražený otvor ve zdi. Zvuky tak důvěrně známé každému námořníkovi. Takhle, přesně takhle, přece zní řetěz, prokluzující kotevním průvlakem v boku lodi, čechrané poryvy větru. To je dobrý zvuk. Starý, dobrý námořnický zvuk. Hodně starý. Slyšel ho kdysi dávno Noe, když - po Potopě - hledal místo, přístav, kde by se svou Archou mohl zakotvit. Starý, dobrý zvuk. Rozhodně lepší než těch 50 Hz střídavého proudu.

Lidé, v širokém epickém panoramatu, stojí jako přimrazení a naslouchají nově tomuto starému, prastarému zvuku Prvního námořníka. I slyšíme, že je to dobré. Jenže, apokalypsa nepřinesla jenom tuto změnu - nevystřídala střídavý proud tímto dobrým, starým zvukem. Ne že toho nebylo třeba jako soli. Ale ještě jiný zvuk je slyšet. Zborcené harfy tón, strhané struny zvuk - a to není dobrý zvuk. A není to ani dobrý pohled, když vyprošťují zpola harfou, zpola kamením zavalenou Kláru - harfenistku, která o své harfě ještě před chvílí hovořila s láskou jako o lidské bytosti, která „ani neusne, když s ní není v pokoji“. A teď se jí její harfa stala osudem. Kolegové odnášejí její mrtvé tělo za hrobového ticha, hluboce otřesení. Zemřel člověk, jeden z nich. Ale tento otřes byl nutný, aby lidé konečně prohlédli, aby se znovu identifikovali, pro změnu, jako lidé. Je jen smutné, že to musel odnést ten jediný spravedlivý z nich. Ale taková je ironie dějin.

Široké panoráma ukazuje scénu po boji, kde nezůstal kámen na kameni. Temné dunění se již vybouřilo a pomalu mizí v dáli. Znamená to snad, že lidstvo je smrtí harfenistky vykoupeno? Když teď, v sále ještě plném prachu,

povstane dirigent jako pták Fénix, aby se chopil taktovky, nikdo už neprotestuje. Přistoupí k povalenému stupínku a chce jej narovnat, když tu přiskočí, aby mu pomohl, ten největší křikloun a radikál, trombonista, který všechny šťval do vzpoury. Pohledy obou mužů se střetnou. Opět citát. Téměř „doslovná“ parafráze závěrečné scény z *West Side Story* Roberta Wise a Jeroma Robbinse, kdy se Tryskáči a Žraloci spojí nad mrtvým tělem Tonyho. Konečně, u Felliniho – nihil novi sub sole. Dirigent říká: „Noty nás zachrání. Sledujte je. Moje ruce vás povedou.“ Společenský řád je opět nastolen, byť uprostřed sutin. „Jsme hudebníci a přišli jsme sem zkoušet.“ I taktovka se někde zpod rumiště najde, a tak zkouška začíná. **Z nova.**

Jak jsme již řekli v úvodu, barevná teplota obrazu je nyní, po katastrofě, podstatně chladnější, v prostředí převládá přízračně namodralý přísvit. Vše je jakoby zamlžené, snímáno zvláště měkce kreslícími objektivy. Korepondence s hudebním výrazem poslední hudební ukázky, kterou nyní dirigent začal zkoušet, je opět podivuhodná, vysoce kultivovaná. Proti robustním dvěma předchozím, zní tato o poznání jemněji, v instrumentaci téměř – cum grano salis – impresionisticky. Její zvukový opar výtečně ladí s měkkými polotóny pastelového obrazu. Rota pracuje především se smyčcovou barvou, jen ve středním dílu exponuje trombóny, které jako by znovu povstaly z mrtvých. V jednotlivých záběrech si prohlížíme v PC či AP skupiny stojících hudebníků. Prostřih na zasypanou harfu nám jen krátce připomene, že dosažení řádu bylo něčím zapláceno. V závěru hudebního úryvku kamera pomalu odjíždí až na VC orchestru, takže se v pozadí opět připomene silueta obrovské mystické koule, která se stále ještě neznatelně houpe. Inu, je zavěšena vskutku vysoko. To je marné: $T = 2 \pi \sqrt{\frac{l}{g}}$, kde T je doba kmitu a l délka závěsu; quod erat demonstrandum.

Hudebně je závěr posledního úryvku tonálně centralizován, ale harmonicky otevřen mollovou subdominantou, což souvisí s dramaturgickým záměrem. Hudba tedy vyznívá smírně, nicméně dirigent je neúprosný. Chopil se příležitosti, opět třímá taktovku – insignii moci, jaký div, že tedy moc opět začíná uplatňovat. Přechází teď už dokonce nepokrytě do své mateřštiny, která rozhodně lépe vyhovuje jeho imperátorskému, výhrůžnému a ironickému tónu. Plátno se zatmí a do naprosté tmy slyšíme už jen gradující příval tvrdé němčiny z úst dirigenta, který se dostává do varu a rychle se zabydluje v roli diktátora. To je konec. (Filmu.)

Nechť na závěr promluví už jen tvůrce sám: „Z dirigenta se stává samovládce, stává se z něho prototyp absolutní moci, který vyvoláváním strachu zabraňuje jakékoliv polemice, jakémukoliv hlasu, jenž by odporoval jeho vlastnímu. Ve filmu jsem jako podtext kladl otázku: Může se znovu dospět k jednotě, ale za jakou cenu?“

SUMMARY

The Audio-visual Continuum In Fellini's Rehearsal of The Orchestra

Ivan Žáček

The aim of this article is to give the continuous analysis of the structure of Fellini's film, with special regard to the audio-visual relation and its role in synergetic rendering of the main theme of the film, which can be described as the conflict between an authoritarian individual and society.

The orchestral rehearsal and the conductor-dictator. It is the theme representing a unique chance - and Fellini is fully aware of it - not only to give a colourful collective portrait of the most diversified types of musicians, lifelike figures in their almost animal nakedness, but also to carry out a penetrating sociological probe of the Italian society of the seventies.

It is a sort of an „optical schism“, which is symptomatic for *the picture component* of the work: camera contains two levels - that of a spectator and of a reporter, as result of the permanent presence of television during the session. The story is treated not only *before* the eyes of tv cameras, but, above all, *for* them - however flaunting as it may seem. The author's aspiration to stress this arrangement in reportage style is evident. As for colour composition, the apocalyptic incursion of the big black ball divides the picture horizon of the whole work into two different parts: preapocalyptic, with the prevalence of warm tones of brown and light green and postapocalyptic, which gives, owing to the blue coolness, an indefinite, gloomy and phantasmic impression.

In the sound component, in the layer of music, three orchestral pieces that are rehearsed during the session are explored in terms of their semantics. They represent all the music used in this film.

The central purport of the work is conveyed by the mystic invasion, important part of which being **the sound effects** that are used at its climax. An attempt to explain their meaning is made. It is a conflict of principle between the two essentially incommensurable sounds: the amplified AC hum, a modern noise, stigma of our technical civilisation and the rattle of the long chain the big ball hangs on, accompanied by gusts of wind, a natural sound, archaic, full of (even biblical) connotations.

In the layer of spoken word, in addition to dialogues, even commentary occurs, pronounced, with a bit of nostalgia, by an old white-haired copyist. It represents the basis for general, epical text, which also enables Fellini to take up an authorial attitude. The interviews of the musicians shot by television stand for dialogues. The absolute prevalence of this highly stylised type of utterance and lack of usual „action“ dialogues is a distinctive feature of the film. The dialogues in Fellini's work are not function of the story, the characters don't turn to each other but to camera. This specific tension of communication between „the world before camera“ and „the world behind camera“ is highly symptomatic for most of Fellini's pictures.

The motive principle of the film is represented by simultaneity of the two gradually increasing processes: radicalization of the orchestral players and a rumbling tremor shocking the whole house. These processes grew stronger during the long exposition (of about two thirds of the whole footage) to find their climax in the final allegorical scene. Fellini created, without any doubt, much more political work than anything of his previous production. In spite of this, *Prova d'orchestra* is so impressive owing to its immanent film aesthetics of picture and sound.