

Články

ZNAKOVÁ FUNKCE HUDBY A ŘEČI VE FILMOVÉM SDĚLENÍ

Alicja Helmanová

Když sémiotika vstoupila na terén filmu, ponechala stranou otázku vztahů mezi obrazem a zvukem, a to jak v souvislosti s užíváním hudby, tak v souvislosti s řečí. Je příznačné, že první pokusy o sémiotický výzkum filmu, které se uskutečnily ve druhé polovině dvacátých let, se ani metodou analýzy, ani svými závěry neliší od prací z let třicátých, kdy byl film již zvukový. Jak ona raná sémiotika filmu, tak i současná sémiotika vychází z toho, že obrazové významy jsou nadřazeny všem jiným sémiotickým možnostem vyplývajícím ze spoluúčasti zvukových činitelů. Toto stanovisko je oprávněné tehdy, pokud se týká hierarchie výzkumných úkolů stojících před teoretikem filmu, který chce prozkoumat sémiotický charakter předmětu svého zájmu. Je zřejmé, že má začít s obrazovou vrstvou, ale neméně zřejmý je fakt, že u toho nelze zůstat. Zatím se přední sémiotici, kteří píšou o filmu (Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco), vůbec nezabývali zvukovými kódy a omezili se na jisté předběžné formulace, většinou bez podložení analýzou nebo příklady.

Poměr vůči otázkám zvuku v dosavadní sémiotické literatuře může být vztažen ke dvěma základním stanoviskům.

První, reprezentované především Barthesem, který se v tomto ohledu opírá o Kennetha Lee Pikea,¹ vychází z toho, že součinnost obrazu a zvuku ve filmu zcela vysvětluje princip analogie. Jestliže se filmové znaky pojímají jako znaky nikoli jazykové, nýbrž psychologické (analogony), a film se tedy pokládá za prezentaci analogickou vůči skutečnosti, stačí připomenout, že rovněž v životě se setkáváme se směsí obrazů a zvuků. Nepřetržitý proud měnících se obrazových forem je doprovázen jevy zvukovými, jejichž přítomnost nevyžaduje motivaci; obojí je pro nás stejně přirozené, jak v životě, tak ve filmu.

Druhé stanovisko, reprezentované Umbertem Ecem i dalšími badateli (kteří své názory formulují různě, ale opírají se o shodný fundamentální předpoklad), vychází z toho, že ve filmu spolupůsobí nejrůznější kódy, vedle obrazových i zvukové. Vnášejí do filmového díla svůj specifický řád a úlohou badatele by bylo nalézt je, hierarchizovat a ukázat principy jejich součinnosti.

Obě stanoviska, zdánlivě zcela odlišná, pokládám za nepřijatelná. Z obou vyplývá, že se do filmu dostává jako „celek“, rozhodně beze změn podstatných ze sémiotického hlediska, buď sémiotika přirozeného světa, nebo různé zvukové kódy.

Pokusíme se představit tuto problematiku z jiného hlediska, a to na příkladě především kódů hudebních; získané závěry se pokusíme podepřít také jistými předběžnými formulacemi o významové funkci řeči ve filmu.

1) Americký jazykovědec, představitel strukturalismu; zabýval se vztahy mezi strukturou jazyka a strukturou lidského chování (pozn. překl.).

I.

Problematika filmové hudby byla zpravidla probírána ve vztahu k obrazu. Obě výzkumné disciplíny zaměřené na tento předmět, muzikologie a filmologie, soustřeďovaly svou pozornost buď na funkční závislosti, nebo na strukturální relace mezi hudbou a obrazem. Metody analýzy vyplývající z těchto postojů se nevyhnutelně dotýkaly věcí, jež jsou v kompetenci sémiotiky. Avšak problém významu se zaprvé vždy jevil jako sekundární, zadruhé nebyl zkoumán s pomocí pojmů charakteristických pro sémiotiku.

Popis různých, někdy komplikovaných funkcí, které hudba plní ve filmovém díle, byl sice blízký postoji, jaký by mohl zaujmout teoretik orientovaný sémioticky, nicméně dokud nebyl vědomě formulován takový úkol, zůstávala centrální problematika sémiotických vztahů hudby a filmu stranou. Výzkum strukturálních závislostí a způsobů, jak se prostřednictvím homogenizujícího působení techniky uskutečňuje integrace různorodých materiálů filmu, připravoval bázi pro úvahy sémiotické povahy, ale otázky sémiotického aspektu této integrace přímo nenastoloval. Umberto Eco píše:

„Při analýze audiovizuálního sdělení se setkáváme s komplexním komunikačním fenoménem, zahrnujícím v sobě sdělení slovní, sdělení zvuková a sdělení ikonická. Slovní a zvuková sdělení, i když hluboce determinují denotační a konotační hodnotu ikonických faktů (a sama jsou jimi ovlivňována), se ovšem opírají o vlastní a nezávislé kódy, které mohou být registrovány v jiné souvislosti ([...] jestliže filmová postava mluví anglicky, pak to, co říká [...], je řízeno kódem zvaným anglický jazyk).“²

Pokud bychom uvažovali jako Eco, mohli bychom o filmové hudbě říci, že je řízena jedním (nebo několika) ze známých hudebních kódů. Náležitá recepce (porozumění této hudbě) by tedy byla věcí přečtení kódu nebo kódů, např. v podobě tvrzení: je to hudba funkční (strukturální kód), v sonátové formě (žánrový kód), pro klavír a smyčce (kód interpretační praxe), specificky deformovaná nahrávkou ve studiu (zvukový kód). Podle mého názoru se takové dekódování filmové hudby při běžné recepci nikdy neuskutečňuje, není potřebné ani pro náležité porozumění hudbě samé, ani pro porozumění způsobu její součinnosti s ostatními složkami filmového díla.

Rovněž si nemyslím, že by bylo možno pojímat hudbu jako součást sémiotiky přirozeného světa, který je transponován na plátno. Ve světě zvuku není hudba nic „přirozeného“, a jestliže se objevuje v realitě, jež nás obklopuje, jako složka prostředí, pak se její recepce, nejsme-li nějak naladěni na její poslech, omezuje na alternativu: nepříjemný zvuk (narušující rovnováhu v našem okolí), nebo zvuk příjemný (zesilující pocit pohody). Ve filmu se někdy záměrně odkazuje na tento druh vnímání, ale funkce daného postupu se nikdy neomezuje na takové prosté konstatování.

Použití hudby ve filmu zpravidla znamená, že tvůrce chce, abychom jí **specifickým způsobem** naslouchali a porozuměli. Nerovná se to dešifraci jejích „vlastních, nezávislých kódů“. Ovšem abychom našli kód, podle něhož může být filmová hudba recipována v systému součinnosti s jinými kódy (a tedy ve shodě se záměrem tvůrce), je třeba nejprve dokázat, že není možné přechíst tuto hudbu na základě jejího vlastního, nezávislého kódu. Je tomu tak proto, že tento kód je vědomě „zneplatněn“, a hudba, vstupující do systému filmové součinnosti, se stává nositelem významů, které nemá

2) Umberto Eco, *La struttura assente*. Milano 1980 (1. vyd. 1968), s. 149 – 150. (Pol. překlad: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 213.)

a nemůže mít mimo kontext filmového díla. Tvůrce buď může tyto významy vnášet „zvnějška“, nebo může podnítit jejich vznik v rámci nové struktury. Vlastní význam dané hudby, vyrostlý na bázi kulturní tradice a společenské praxe, může být uvnitř filmu zásadně změněn; může také mít vliv na podstatnou, rozhodující transformaci významu znaků jiného kódu. Ale může se také stát to, že samo použití hudby, která není nositelem významu ani nefunguje jako znak, způsobí zrození významu v poli, jež je samo o sobě významově prázdné.

Z těchto formulací, které se budu snažit dokázat v dalším výkladu, vyplývá následující teze: působení, jemuž podléhá hudba použitá ve filmu, a účinky, které vyvolává ve struktuře filmu, daleko přesahují možnosti porozumění danému jevu a jeho interpretace v rámci hudebních kódů.

Není nijak nový postřeh, že jestliže je filmová hudba zkoumána jako žánr autonomní tvorby (nezávisle na kontextu, do něhož je vepsána), ukazuje se jako „kazový výrobek“, z hudebního hlediska většinou bez hodnoty a smyslu. Tohoto faktu si od počátku existence filmové hudby všímali skladatelé, kritici, obyčejní milovníci hudby a dokonce i zkušenější filmoví diváci. Daný jev byl dostatečně analyzován v aspektu technickém a strukturálním, avšak teprve poukaz na jeho specifickou znakovou povahu může přesvědčivě dokázat odůvodněnost jeho výskytu ve struktuře filmu. První úvaha, kterou přináší každá nesémiotická analýza, je totiž shrnuta v otázce: proč nenahradit špatnou hudbu ve filmu hudbou dobrou? Podle obecného přesvědčení to nelze učinit vzhledem k nevytříbenému vkusu masového publika. Není to však pravda, alespoň to není celá pravda. „Špatná“ hudba, kterou není možno a není třeba poslouchat jako hudbu, je složkou nezbytnou pro budování komplexních významů v komunikačním systému filmu.

Hudba se však pokládá za asémantické umění, resp. za umění, v němž veškerý význam je významem čistě hudebním, a o takový význam, jak se snažíme dokázat, ve filmu přece nejde. Zastavme se proto krátce u otázky, co je význam a porozumění tomuto významu v autonomní hudbě, a dále u otázky, jakým způsobem film „zneplatňuje“ proces hudební komunikace, aby učinil hudbu částí vlastního sdělení.

Mnoho hudebních jevů je možno zkoumat v sémiotických kategoriích, protože se ve sféře tohoto umění setkáváme s četnými formalizovanými systémy, jako jsou hudební notace, škály a tóniny, systémy harmonie, kánony kontrapunktu. Také to, že jednotlivé kultury (např. indická, čínská, starořecká a v menším rozsahu rovněž novodobá evropská tradice od 16. do 19. století) připisují tóninám určitý étos, má svůj konotační smysl.

Umberto Eco sice píše, že „hudebním frázím nelze připisovat sémantickou hodnotu“, ale zároveň dodává, že existují typy hudby, kterým „je sotva možno upřít [...] stereotypní institucionalizované konotace“; má přitom na mysli ty jevy, které se při běžné recepci nazývají hudbou „smuteční“, „idylickou“ nebo „pochodovou“.³

Byly ovšem podniknuty pokusy (Susanne Langerová v americké estetice, Zofia Lissa v polské) o nalezení konotačního systému pro hudbu jako celek.⁴ Obě autorky navrhovaly, aby se hudba pojímala jako znak lidských emocí, a dokazovaly, že ve zvukových

3) Tamtéž, s. 399 (pol. s. 373 – 374).

4) Srov.: Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*. New York 1953. – Zofia Lissa, *Podstawy estetyki muzycznej* [skripta]. Sv. I – II. Warszawa 1953.

strukturách lze nalézt základní vzorce těchto emocí. Tuto tezi bylo možno verifikovat pouze hudebním materiálem založeným na systému dur-moll, tedy evropskou hudbou šestnáctého až devatenáctého století, což mimochodem ještě i dnes slouží některým estetikům k podpoře teze, že jedinečně hudba založená na tomto systému je hudbou „lidskou“ (odpovídající psychofyzilogické struktuře člověka), zatímco hudba vyjadřující se jiným systémem, např. seriálním, je negací samé podstaty daného fenoménu a musí zůstat nesrozumitelná a cizí.

Když Zofia Lissa v nejnovější práci na toto téma píše o znakovém charakteru hudby, podává závažnou úvahu klíčového dosahu: „...nehledáme význam díla mimo ně, ale hledáme orientaci v něm samém.“⁵ V hudbě je sémantické pole znaku vždy nedourčené a porozumění se nespojuje s představou nějakého designátu. Navíc aby se hudební znak vůbec mohl k designátu vztahovat, musí skladatel sáhnout k jiným než čistě hudebním prostředkům, aby umožnil rozpoznání takové relace. Při užití ilustrační hudby (v krajních případech onomatopoické) nebo techniky příznačných motivů sahá skladatel po metodě, jež připomíná operace s jazykovým materiálem. Také se přímo na pomoc jazyka odvolává. Díla tzv. programní hudby, tedy mající svůj designát, odkazují na něj nikoli charakterem zvukových struktur, nýbrž titulem, názvy jednotlivých motivů a konečně slovním komentářem; bez jejich přítomnosti by nebylo možné vyvolat u recipienta spojení dané hudby např. s měsíčním svitem nebo příběhem Dona Juana. Zofia Lissa píše: „Za strukturou ilustračních motivů stojí designáty v zobecněné podobě a název díla usměrňuje asociace v jim příslušném sémantickém poli.“⁶

Táž autorka pak říká o příznačných motivech, že fungují „jakožto znaky zcela určitých jevů, situací, emocí a představ, tudíž jako jednotky výrazně sémantické“,⁷ zároveň si ovšem všímá toho, že mezi znakem a designátem tu není arbitrární vztah a přijatá konvence není už mimo dané, jednotlivé, přesně vymezené dílo závazná. Není tedy těžké dospět k závěru, že prvky konotačních systémů vystupujících v hudbě – pokud neodkazují na ni samu (jde pak o znak orientující jen ve své vlastní povaze) – pocházejí zvnějška a konvence, která řídí jejich výskyt, má charakter konvence kulturní. Jistá hudba je „pochodová“ pouze v určitém časovém intervalu a pro člověka, jenž byl hudebně vychován právě v dané konvenci. Pro hudbu časově a prostorově vzdálených kulturních okruhů nedisponujeme ani nejobecnější interpretační kategorií, přestává pro nás něco v emocionálním smyslu „znamenat“, i jestliže budeme souhlasit s tím, že všechna hudební sdělení jsou v tomto ohledu ze své podstaty polysémantická. Ovšem nalezení stereotypních konotací, které vyplývají z kulturního fungování hudby ve společnosti, je něco jiného než porozumění hudbě v estetickém smyslu. Nejobecněji vzato, s porozuměním hudbě se setkáváme tehdy, jestliže recipient splňuje podmínky, které mu umožňují realizaci tak komplikované činnosti, jako je dekodování hudebního sdělení. Pro Zofii Lissu je základní podmínkou intencionální postoj – recipient vědomě vychází z toho, že se stýká s uměleckým dílem. Teprve přijetí takového postoje umožňuje realizaci jiných rovin porozumění, mezi něž podle autorky nezbytně patří:

5) Zofia Lissa, *O rozumieniu muzyki*. „Studia Estetyczne“ 11, 1974. Česky: *O tzv. rozumění hudbě*. In: Z. Lissa, *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982, s. 84 – 130, přel. Jindřich Brůček. Citát na s. 89; zvýraznila Z. L.

6) Tamtéž, s. 113 – 114.

7) Tamtéž, s. 115.

a) uplatnění systému představ, který odpovídá systému, v jehož rámci se vyjadřuje skladatel;

b) porozumění danému systému v rámci celků vyššího řádu (výběr náležitého žánrového kódu);

c) náležité přečtení obecné emocionální kategorie (pojímání lyrického díla jako groteskního vyjádření by bylo přečtením „chybným“).⁸

Jestliže i třeba jen jedna z hlavních podmínek zůstane nesplněna, je podle názoru Zofie Lissy hudební dílo přečteno „chybně“, nebo není pochopeno vůbec. Ze své strany bych věc nepojímala tak vyhraněně a rigorózně, navrhovala bych, abychom spíše než o chybném porozumění mluvili o porozumění neúplném a abychom dále zavedli pojem míry porozumění hudebnímu dílu. Např. citlivost pro krásu a bohatost čistě zvukové stránky díla je podle mého přesvědčení rovněž určitým projevem porozumění hudbě. Podobně odhalení emocionálního klíče hudebního vyjádření zaručuje prožitek díla jako díla uměleckého.

Moje výhrady jsou ovšem pro hlavní směr argumentace málo podstatné. Krajnost stanoviska Zofie Lissy nejlépe ukazuje propast, která existuje mezi recepcí hudby jako hudby (a odpovídajícím porozuměním) a reakcí diváka na hudbu ve filmu, naprogramovanou filmovým tvůrcem.

Především – abych ještě jednou zopakovala obecně známý postřeh Kurta Londona – filmový divák není při sledování filmu naladěný na to, že bude ve styku s dílem hudebního umění. Orientace jeho vnímání (takový fenomén se nepochybně uplatňuje) nezahrnuje poslech hudby, pokud si vědomě nevybral některý z žánrů hudebního filmu. (Takový případ dále pro zjednodušení a větší jasnost argumentace pomineme.) Není tak splněna zásadní podmínka „rozumějící“ recepce, umožňující dekodování hudebního sdělení. Připusíme však, že k dekodování může dojít i za této situace. Je pak třeba uvážit, jak se „recipientův systém představ“ přizpůsobuje systému, v němž se vyjadřuje tvůrce. Průměrný recipient filmu disponuje (třeba ve velmi omezené míře, ale můžeme předpokládat, že disponuje) pouze možností přečíst kód systému dur-moll (v té podobě, jakou získal v druhé polovině devatenáctého století); ten je pro něj hudbou „blízkou“ a umožňuje „stereotypní konotace“, zatímco hudba jiných systémů je pociťována jako „cizí“ a podobné konotace se nerealizují. Přečtení systému, v němž se vyjadřuje skladatel (což v případě filmového diváka bude znamenat rozpoznání dané hudby jako té, která zformovala jeho poslechové návyky), může, ale nemusí s sebou nést porozumění emocionální kategorii vyjádření. Ve filmu, který často – a to záměrně a vědomě – používá hudbu, jež je poslechovým návykům recipienta cizí, jde stejně často o to, aby právě k oné emocionální identifikaci nedocházelo. Filmoví tvůrci jako Robert Bresson nebo Jean Renoir programově vycházejí z tohoto předpokladu, když vysvětlují, proč používají hudbu Gluckovu nebo Vivaldiho rovněž v případě, kdy není shoda mezi epochou, z níž pochází hudba, a časem filmového děje.

Podmínka, že je nutno porozumět určitému „díličímu“ systému v rámci celku vyššího řádu, není při recepci filmové hudby zpravidla splněna. Nejde tu ani o recipientovy možnosti v tomto ohledu, ale o fakt, že film celkově nedává příležitost pro prezentaci zvláště tzv. velkých hudebních forem, když cituje jejich úryvky. Divák-posluchač může ve filmu poznat fragment známé skladby (např. kratičký úryvek z Nedokončené symfonie Franze Schuberta ve filmu Carola Reeda *Šťvanec*), avšak většinou to pro porozumě-

8) Tamtéž, s. 93 – 94.

ní filmu vůbec není potřebné. Jestliže je to naopak nutné, je divák informován, s jakým dílem se setkává (např. v *Mechanickém pomeranči* Stanleyho Kubricka, kde hraje speciální roli Beethovenova devátá symfonie, text dialogu pokaždé poznamenává, že je to právě tato hudba; „hudební porozumění“ není potřebné, stačí slovní informace). Neexistuje taková filmová situace, kdy by poznání hudební formy uváděné skladby bylo důležité pro náležitou recepci celku díla.

Výskyt hudby ve filmu tedy není řízen hudebním kódem či kódy, jelikož filmový tvůrce vychází v těchto předpokladů:

- a) neznalost nebo slabá znalost daného kódu u recipienta;
- b) takový způsob použití hudebního kódu, aby neupozorňoval na své autonomní vlastnosti; recipient, který náhodou kód zná, nenalezne žádnou pobídku k jeho dešifrování;
- c) uplatnění hudebního kódu pouze ve funkci nositele významů autorského vyjádření, zatímco jeho vlastní významy jsou „zneplatněny“.

Znalost či spíše míra znalosti kódu, kterou divák potřebuje pro recepci filmového díla včetně jeho hudebních složek, je podle záměru tvůrce nastavena na minimální úrovni. Je to úroveň, která by zdaleka nevystačila pro porozumění lehké skladbě z oblasti autonomní hudby.

Nejjednodušší ze všech hudebních situací ve filmu je vyvolání motorické reakce u recipienta prostřednictvím hudby s ostrým, výrazným rytmem, založeným na opakujícím se vzorci, jež je synchronizována s pohybem objektů na plátně. Tato hudba doprovází běh, pronásledování, jízdy apod. a většinou není zapojena do znakových situací, i když se v nich může objevovat např. jako zvuková retrospektiva oddělená od doprovodného obrazu.

Většinou se ovšem na této minimální úrovni používá takový hudební materiál, který divákovi umožňuje čistě smyslovou reakci přímo na zvukovou vrstvu díla nebo který vyvolává „stereotypní konotace“.

Na prvním místě je třeba zacházet s hudebním materiálem tak, aby byl divák schopen rozhodovat, zda jde o hudbu „blízkou“ nebo „cizí“, o hudbu „známou“ (v případě opakování tématu) nebo „jinou“ (ve vztahu k té, kterou už ve filmu slyšel). Pro splnění této podmínky musí skladatel filmové hudby dodržovat přísná omezení, zvláště v těch případech, kdy je pro dramaturgii filmu podstatné, aby si divák uvědomoval, zda je mu hudba, kterou v daném momentu slyší, už známa z dřívější fáze filmu. Filmový tvůrce pak musí operovat s dobře zapamatovatelným hudebním materiálem, tedy s materiálem rytmicky a melodicky výrazným a nepřekračujícím poslechové návyky průměrného recipienta. Ve filmu elitárním a experimentálním se okruh těchto možností přirozeně rozšiřuje, avšak ne tolik, jak by se mohlo zdát.

Recipientův úkol je při takto koncipovaných funkcích hudby poměrně jednoduchý: omezuje se na identifikaci připomínající odpověď typu „ano“ nebo „ne“. Daná hudba pro něj existuje ne jako systém znaků čtených kvůli jejich samostatnému hudebnímu významu, nýbrž jako jeden znak vybavený rysem trvání v čase. Ve své znakové funkci je poznán hned (např. po hlavním motivu, což je nejčastější případ), po uplynutí určitého času (např. v polovině) nebo po odeznění celého tématu, eventuálně po jeho opakování. Film, jehož recipient vnímá významové bloky (nikoli obtížně oddělitelné jednotky), používá prvky jiných významových systémů rovněž v podobě bloků. Filmový obraz nebo řetězec těchto obrazů, recipovaný jako smysluplný celek, doprovází nikoli proud významových složek hudebního kódu, ale určitý „hudební předmět“ – zvukový

objekt zachycovaný a poznávaný ve formě celku stejně nedělitelného, jako je na drobnější významové jednotky nedělitelný obraz. Předměty ikonické vrstvy zachycujeme v okamžiku, přestože většinou je rovněž třeba určitého času na to, aby jejich soustavy a konfigurace pro nás začaly „znamenat“ v rámci tématu nebo fabule, pro hudební předměty však vždy potřebujeme určitý časový interval. Jde o interval relativně krátký, protože poznání hudebního tématu po hlavním motivu způsobuje, že v té chvíli už pro nás téma existuje jako celek, poznání hudebního předmětu nám ho ihned zpřítomňuje.

Filmový divák většinou splňuje úkol, který mu zadal tvůrce, tím, že prostě pozná danou hudbu a eventuálně ji ještě náležitě spojí s postavou, předmětem nebo náladou (v případě techniky příznačných motivů). V autonomní hudbě by to vypadalo tak, že by uvědomění si toho, že slyšíme např. Beethovenovu Eroiku, znamenalo porozumění této skladbě. Díla autonomní hudby nám nemohou být vjemově dána v podobě fragmentů, role filmové hudby se však nejednou naplňuje v takovémto aktu. Je-li hudební motiv užit ve funkci symbolu zločinného úmyslu a jeho výskyt znamená, že postava, kterou právě vidíme na plátně, bude zabita, je důležitý pouze fakt, že tuto hudbu poznáme a náležitě přiřadíme (taková situace nastává ve filmu Charlese Chaplina *Monsieur Verdoux*). Naproti tomu nemusíme hudbu pozorně poslouchat ani dešifrovat její hudební kód. Kvantita a tempo podávání nové zvukově vizuální informace jsou ve filmu tak velké, že přes dělitelnost pozornosti nám nezůstává čas ani možnost vyčleňovat jednotlivé kódy z kontextu a sledovat jejich průběh. Většina diváků, i ti, kdo nejsou hudebními analfabety, nedokáže nic říci o hudbě, kterou slyšeli v kině. V podstatě totiž neslyšeli hudbu, ale vnímali znaky vytvořené mimo jiné z hudební matérie a nesoucí mimohudební významy. Žádná hudba přece nemůže vně filmu označovat např. oběti budoucího zločinu. Znaková funkce této hudby byla zcela zformována v rámci struktury filmu a žádný hudební kód, k němuž bychom ji mohli přiřadit, nám nedokáže nic říci o jejích významech v dané scéně.

Film se samozřejmě může odvolávat také na „hudební významy“, ale pak ho budou zajímat „stereotypní konotace“ vzniklé na kulturní bázi. Jestliže se nám Mendelssohnův Svatební pochod spojuje se svatebním obřadem, není to proto, že by sama hudba měla schopnost sugerovat nám takovou konotaci (daná asociace se nevtírá člověku, který skladbu nikdy během svatby neslyšel a nezná její titul), ale jde o funkci jejího titulu a tradice, která ji ve zmíněné roli potvrdila.

Cituje-li film hudbu spjatou s obřadem, liturgií, ideologií apod., odvolává se na významy „hotové“, společností akceptované; vzhledem k jejich rozšíření není už třeba dodatečně budovat kontext, v němž by hudba mohla fungovat jako znak. Tato hudba je totiž znakem už před vstupem do filmu. Mechanismus vnímání je stejný jako v případě hudebního znaku zformovaného uvnitř filmu. Není nutno vyslechnout celý Mendelssohnův pochod ani celou Internacionálu, aby tato hudba mohla znakově fungovat, opět stačí, že ji identifikujeme. Doba jejího trvání je určována potřebami filmové situace, může zabírat i pouhý okamžik (svatební scéna v *Iluminaci* Krzysztofa Zanussiho).

Nejzávažnějším argumentem pro naše závěry je fakt, že hudba může své znakové funkce plnit i tehdy, jestliže recipient neví nic o hudebním kódu, k němuž hudba patří. Nejjednodušším příkladem je hudba, o níž recipient tvrdí, že je pro něj „cizí“, a právě toto tvrzení se rovná recepci znaku. Týká se to případů, kdy se objevuje elektronick-

ká hudba nebo hudba sice hraná tradičními nástroji, ale založená na silně disonantních souzvucích. Daná hudba funguje jako znak toho, co je pro běžný lidský rozum nepochopitelné; doprovází např. filmy s tematikou vědeckofantastickou, horory, scény šílenství apod. Recipient, který se v koncertním sále nebo v rozhlasu setká s hudbou, jež je pro něj nesrozumitelná, třeba na rovině smyslového požitku daného krásou zvuku nebo na rovině uspokojení plynoucího z přesvědčení, že došlo k pochopení emocionálního klíče hudebního vyjádření, nebude tuto hudbu akceptovat. Může projevit svou nespokojenost tím, že odejde v polovině koncertu nebo vypne rozhlasový přijímač. Ovšem dokonce tatáž hudba předložená ve filmu specifickým způsobem a plnící zde určité dramaturgické funkce většinou nevzbudí odpor diváka. Potřebná úroveň porozumění tu totiž nepřekračuje možnosti recipienta, jenž si pouze musí všimnout toho, že hudba tu je „jiná“, „divná“, „nepochopitelná“, a film mu ještě vysvětlí, proč se mu jeví právě tak. Je to hudba vesmíru, hudba vzdálené budoucnosti, znak duševní choroby nebo narušené vnitřní rovnováhy. Neznalost kódu se tak stává podmínkou přiměřené recepce; pro recipienta, který kód zná, může být trik vymyšlený tvůrci naivní, šablonovitý, či dokonce směšný.

Úkolem dosavadního výkladu byl poukaz na to, že i nejjednodušší vztahy hudby a filmu v sobě obsahují znakovou situaci a že právě tato situace je cílem úsilí skladatele a filmového režiséra. Aby hudba mohla fungovat v roli znaku, musí vystupovat jako předmět daný celostně, nezávislý na procesuálním utváření hudebního díla podle jeho vlastních, charakteristických principů.

Tyto operace jsou možné nejen ve vztahu k hudbě, která vstupuje do filmu už jako stereotyp fungující v kultuře nebo která (v případě partitur psaných speciálně pro film) je založena na obecně uznaných a akceptovaných stereotypech. Každá hudba vepsaná do filmu s určitým záměrem se může stát nositelem významů, jež se s ní v žádné jiné situaci nespínají. Jestliže hudba v dané scéně filmu něco „znamená“ nebo se podílí na utváření významu čehosi, s čím mimo film nemá absolutně nic společného, nesporně to dokazuje, že všechny významy filmové hudby (kromě případů, kdy se sahá ke stereotypním konotacím sankcionovaným danou kulturou) nejsou zakotveny v ní samé, nejsou věcí hudebních kódů, ale vystupují v rámci systému, v němž zvukovým složkám připadá role prvku spolutvořícího významy.

Příklad z filmu Andrzeje Wajdy *Popely* (hudba Andrzej Markowski) umožní ukázat tento problém na konkrétním materiálu. Oddíl-sekvence 12 Moc satana z první části je spojena zvláštním významovým vztahem s oddílem 14 druhé části (Noc a ráno). V oddílu 12 Rafał v Cedrově domě vzpomíná na znásilnění Heleny bandity a její dobrovolnou smrt. V oddílu 14 se Rafał v noci před tajným překročením hranic setkává s princeznou Alžbětou a stává se jejím milencem. Scéna předcházející vstupu Alžběty do budoáru přináší ještě jednu vzpomínku na Helenu.

Znásilnění a smrt Heleny nebyly zahrnuty mezi události ukázané v přítomném čase. Dovídáme se o tom z retrospektiv. Když Rafał v domě Kryštofa Cedra poslouchá francouzskou píseň, kterou zpívá Mary, zjevují se mu horečné obrazy. Ještě jednou v paměti prožívá nenadálý útok, znásilnění, vidí Helenu, jak v bílých šatech skáče do propasti. Hudba v této scéně vystupuje ve své přirozené funkci, právě jako hudba; ale zároveň kontext situace, v níž se objevuje, působí, že se hluboko zarývá do paměti recipienta. Francouzská píseň o fialkách, jemná, subtilní, plná elegance a půvabu, je emocionálním kontrapunktem násilných, ostrých, šokujících situací.

Ve scéně 14 se vzpomínka na Helenu objevuje už bez účasti retrospektivních scén, je nám předložena znakově. Rafał vchází do budoáru, kde bude čekat na princeznu Alžbětu; jeho zrak padá na bílé šaty pohozené na křesle, současně v pozadí zaznívá několik taktů písně zpívané Mary; divák si uvědomuje, že si hrdina v té chvíli vzpomněl na Heleninu smrt. Zamysleme se nad tím, jakým způsobem nám tato informace byla předložena.

Nikoli bezprostředně, přímo, obrazem představujícím zmíněný fakt (jak tomu bylo ve scéně 12), nikoli řadou obrazů nepředstavujících, avšak naznačujících situaci (takto mluví o jednotlivých smrtelných nehodách Henri-Georges Clouzot ve *Špionech*, kde přenechává divákovi závěr, zda se udály skutečně – podle zásady: všechno na to poukazuje – nebo zda jsou vizí duševně nemocného hrdiny), nikoli za pomoci slov v záběru nebo mimo záběr.

V obrazové stopě, v názorně předložené situaci pouze jeden prvek „reprezentuje“ scénu 12 – retrospektivně ukázanou Heleninu smrt. Jsou to bílé šaty (Helena v bílých šatech zemřela); nejsou to ovšem „tytéž“ bílé šaty, ani „stejně“ bílé šaty, ale pouze „nějaké“ bílé šaty. Tento prvek ještě nemůže sám označovat Helenu, Heleninu smrt, ani vzpomínku na Helenu. Ve zvukové stopě se však objevuje fráze z písně zpívané Mary, která rovněž „reprezentuje“ scénu 12 – Rafał vzpomínal na Heleninu smrt, poslouchaje onu píseň. A znovu tento prvek neoznačuje samostatně nic než sám sebe, ale seskupení daných prvků spolu s prvkem třetím – ponořením hrdiny do úvah – přivádí diváka k závěru, jenž je výsledkem znakového přečtení situace. Tři prvky uvedené scény představují podle principu *pars pro toto* celý oddíl 12 – Rafałovo vzpomínání a jeho zoufalství. Bez oddílu 12 by scéna v budoáru z oddílu 14 neměla jiný význam než předmětně situační. To, že některé prvky oddílu 14 získaly zvláštní význam, bylo možné díky tomu, že divák znal ze scény 12 jejich doslovný (denotační) význam, a ten se po přenesení do nové struktury stal významem konotačním. Povšimněme si ještě role hudby v konstrukci uvedené znakové situace. Právě hudba se zdá být při utváření smyslu rozhodujícím prvkem, rozhoduje o spojení dvou z mnoha předmětů v záběru: hrdiny a bílých šatů, způsobuje, že vedle řádu fabule (Rafał vchází do prázdného budoáru, kde čeká na princeznu), resp. nad ním, se objevuje řád symbolický. První dva prvky, hrdina a šaty, jsou obrazové, reálné, jejich jednoduchý vztah lze vysvětlit samotným rozvojem akce: hrdina vešel do pokoje a pohlédl na šaty. To „říká“ obraz čili představená skutečnost. Víc „povědět“ nemůže. Začíná znít hudební fráze, která (ačkoli ji slyšíme) nepatří do skutečnosti aktuálně představené, neboť Rafał tuto hudbu neslyší. Záměr autora filmu je v tomto okamžiku možno vysvětlovat dvojím způsobem. Buď Rafał slyší tuto hudbu „v duchu“, čili vzpomínka na Helenu je nějak zprostředkována hudební evokací, nebo hudba je pro nás signálem toho, co se děje v mysli a srdci hrdiny, signálem, jenž spojuje významově zatížené prvky v celek.

Citovaný příklad (bylo by jich ostatně možno uvést mnoho, *Popely* nejsou výjimkou) dokazuje, že hudba, která není zatížena stereotypními konotacemi a která se neodvolává na kulturní konvence ani na dřívější hudební zkušenosti recipienta, se může účastnit znakové situace a dokonce v ní plnit hlavní roli. Je to ovšem možné pouze tehdy, jestliže tvorba symbolických struktur s její pomocí má oporu v rámci daného filmu. V analyzovaném případě by píseň Mary nemohla nahradit žádná jiná hudba a píseň by neplnila svou funkci, kdybychom ji poprvé slyšeli až v oddílu 14. Může tu být stavebním materiálem znaku vzhledem k tomu, že jsme ji již dříve slyšeli v její

přirozené funkci, avšak v určité dramatické situaci. Film sám tedy tvoří konvenci (závaznou pouze pro dané dílo), na jejímž základě může (optická nebo akustická) věc buď plnit funkci znaku, nebo sloužit k tvorbě znaku. Formování významových mechanismů tudíž nezpůsobují ani přirozené „znakotvorné“ možnosti hudebního materiálu, ani nějaké vlastnosti jeho kódu či kódů, dochází k tomu naopak díky vlastnostem filmového systému součinnosti, do něhož hudba vstupuje.

Symbolické struktury, konotace, možnosti jazykové interpretace se ve filmové hudbě vždy ukazují jako jev sekundárního stupně, a to ve dvojím smyslu: Hudba umožňuje konotace nebo má konotační smysl

- 1) tehdy, jestliže se film odvolává na její dřívější významy, fungující v kultuře,
- 2) nebo tehdy, jestliže film sám vytváří konvence, díky nimž se struktury přirozené stávají symbolickými a mohou být takto čteny.

Zvláštností tohoto druhého případu, a to zvláštností s rysy pravidla, je fakt, že filmová hudba odhaluje svůj symbolický smysl až při svém druhém výskytu. Je tomu tak nejen v rafinovaných situacích, jako je uvedená scéna z *Popelů*, ale také v situacích jednodušších, kdy je třeba poznat příznačný motiv, stálý vztah hudby a situace či atmosféry. Už dlouho se uvažuje o tzv. retenci a protenci, jež doprovázejí vnímání umění rozvíjejících se v čase. Analýza a dokonce i prostá recepce filmu, ovšem zaměřená na sledování hudebních prvků, neustále vede pozornost diváka nazpět. Filmy jako *Třetí muž* Carola Reeda (hudba Anton Karas) nebo *Niž ve vodě* Romana Polaňského (hudba Krzysztof Komeda) jsou klasickými příklady děl, kde se podstatná role hudby „odhaluje“ víceméně v polovině filmu. Ovšem abychom nyní mohli postřehnout její smysl, je nezbytný obrát nazpět, abychom si zpřítomnili denotační bázi, východisko právě se tvořícího symbolického významu.

Závěr, že film jednak čerpá ze symbolických struktur už existujících, zakotvených v kultuře, jednak sám takové struktury tvoří, se jeví jako plně oprávněný. Potvrzují ho i výsledky výzkumů zaměřených jinak než sémioticky. Zatím ovšem musíme nechat nerozhodnutou otázku, zda způsoby konstituování všech symbolických struktur ve filmu jsou analogické těm, které vytváří nebo spoluvytváří hudba. Dochází tedy k tomu, že předměty, události, lidé se jako denotáty „spotřebovávají“, postupně ztrácejí svou přirozenou funkci, zbavují se svého původního významu a na základě tohoto procesu získávají významy druhotné, symbolické?

Vedle toho, že hudba vystupuje ve své přirozené funkci, tj. patří do představeného světa, získává možnost spoluutvářet strukturu díla v podobě konotací, symbolických struktur. Tyto struktury mají povahu dost zvláštní. Pouze nejjednodušší formace se stávají součástí narace, způsobů podání fabule, prostředků charakterizujících hrdinu nebo determinujících hlavní rysy atmosféry scény či sekvence. Všechny subtilnější hudební myšlenky a formace nebo komplikovanější hudebně obrazové kombinace se umísťují ve vrstvě, do níž náleží obsahy přidané, filozofický komentář, zobecnění všeho druhu. Jsou projevem specifického „hyperkódování“ sdělení, jež může být recipováno jako souvislý, koherentní, významový celek bez rozšifrování subkódů potenciálně čitelných, avšak recipovaných jen některými diváky.

V převážné většině případů se hudba umísťuje právě v těch strukturách, jejichž náležitá recepce nepochybně obohacuje a zintenzivňuje kontakt s dílem, ale jejichž pomnutí nezpůsobuje zásadní mezery v porozumění dílu.

Hlavní motiv Beethovenovy páté symfonie (obecně známý ve spojení s komentářem:

tak osud klepe na dveře) obohacuje výpověď závěrečné scény filmu Yvesa Ciampiho *Hrdinové jsou unaveni* právě implikováním slova „osud“, které působivě verbalizuje představenou situaci. Dva nepřátelé (nepřátelé z doby války, nepřátelé v nových podmínkách, jež z nich činí nepotřebné lidské vraky) odcházejí spolu, sbratření pocitem společného osudu. Obraz sám říká skoro totéž: dva muži, kteří svedli boj na život a na smrt, jdou bok po boku. Obraz nenavozuje jednoznačnou verbalizaci, ale s dostatečnou výrazností ukazuje sbratření hrdinů, to, že jsou spolu. V úvahách kritiků byl závěr interpretován naprosto shodně se záměrem tvůrce, pisatelé si ovšem zpravidla nevšíмали beethovenovského motivu osudu. Uvedení „dointerpretovávajícího“ hudebního motivu nad obrazem je tedy výrazným příkladem „hyperkódování“: hudba dodává představené situaci jen cosi jako kulturní perspektivu, staví ji do řady odedávna známých a odedávna v umění komentovaných lidských situací.

Zpravidla nepronikneme k symbolickým hudebním významům např. v japonských filmech. Neznáme symboliku japonských hudebních nástrojů ani konvence jejich využívání v divadle no, jež mnohokrát exponoval samurajský film. V závěru *Tří zločinců ve skryté pevnosti* Akiry Kurosawy slyšíme hudbu – a to je jediný postřeh, který jsme schopni o této materii učinit. Nevíme, že používání flétny podkreslené taikem patří ke konvencím divadla no, ani jak máme číst tuto konvenci. Naše recepce je chudší a interpretace jsou možná nenáležitě nasměrovány, nicméně neznalost hudebních konvencí neznemožňuje vnímání ani nezpůsobuje mezery narušující porozumění fabuli a tématu.

Situace, kdy hudba (či širše: zvuková vrstva) spoluvytváří dílo již na první významové úrovni, či jinak řečeno, kdy konvence založené na hudebních předpokladech jsou nezbytné pro porozumění denotovaným obsahům, jsou neobyčejně řídké. Filmy, které operují takovými formacemi, jsou pro recipienty velmi obtížné (dokonce i pro ty, kteří jsou hudebně vzdělaní, a tedy teoreticky připravení na recepci), protože vyžadují jiný než tradiční řád „četby“ díla. Namísto toho, aby byly, jak je obvyklé, nad událostmi podávanými fabulí budovány jejich zobecněné významy, je třeba vyjít od symbolických struktur a teprve s jejich pomocí „uspořádat“ děj a obsah, rekonstruovat denotační vztahy, které nám nebyly předloženy názorně. Existují samozřejmě příklady takto konstruovaných filmů, v nichž jiné, nikoli hudební formace tvoří ony nejdůležitější symbolické struktury – jde např. o film *Loni v Marienbadu* Alaina Resnaisa nebo *Jak daleko odtud, jak blízko* Tadeusze Konwického. Ovšem ty filmy, v nichž rozhodující funkci mají zvukové formace, patří podle mého názoru k nejobtížnějším.

Charakteristickým příkladem je film Grzegorza Królikiewicze *Skrz naskrz* s hudbou Henryka Kuźniaka a Jerzyho Hajduna. V tomto filmu podává obraz pouze náčrt objektivních událostí, situací, postav, jejich hmotné kontury, jež jsou vyplněny subjektivním zvukovým „obsahem“. Řeč se objevuje pouze občas a přitom jen zřídka nese podstatnou informaci. Hrdinové jsou nám přístupni pouze po stránce fyzické, prostřednictvím svého chování, jež se na této úrovni prezentace (kdyby se zde tvůrci zastavili nebo kdyby se divák při recepci omezil jen na ně) musí zdát nesrozumitelné, nedostatečně diferencované, jakoby fragmentární. Dojem, který bychom získali z četby pouhého obrazu, lze porovnat s četbou textu, v němž je polovina výrazů vytečkována. Rozumíme fragmentům, něco odhadujeme, ale mnohé z toho, co je podstatné, nejsme schopni pochopit. Obraz v Królikiewiczově filmu má právě takový charakter. Teprve hudebně zvukový komentář naznačuje psychický obsah zobrazeného chování, podává

něco jako duchovní portrét hrdinů. Např. ve scéně u fotografa je psychická reakce hrdiny na ztrátu práce a jediného vlastního „místa na zemi“ vyjádřena v hudební vrstvě jako variační úprava tématu na základě preparovaných smyčců; přitom se stírá veškerá zřetelnost struktury tématu a jeho melodická tvářnost.

Spojení čistě hudebních partií a děje se zakládá na metaforických vztazích, jejichž východiskem je především emocionální charakter hudby a jeho rozrušování prostřednictvím zásahů provedených v experimentálním studiu. Překročení okruhu sluchových návyků spojených s typem uváděné hudby přináší atmosféru nejistoty a neklidu, jež vyplývá z labilní rovnováhy mezi činitelem cizím a známým, mezi zřejmostí našich reakcí v poměru k tomu, co je nám v hudbě blízké, a pochybnostmi, které vzbuzuje preparovaný podklad.

Scéna s holubem byla koncipována jako pokus o zvukový portrét hrdiny, o akustický popis jeho nevyrovnané psychiky, proměnlivých reakcí, nečekaných emocionálních zlomů. Obraz podává pouze náčrt situace omezený na několik gest: Malisz sedící na lavičce zabije holuba, z hloubky pozadí, ve své vizuální podobě „grafického“, přichází Anna, prohlíží desky s manželovými kresbami, podává mu chlebiček, který přinesla. Malisz odmítá jídlo a hází peří na svačící Annu; žena zpočátku na provokaci nereaguje, potom vstává z lavičky. Hvízdoto mimo záběr naznačuje, že scéně přihlížejí svědkové. Malisz rychle vstává, aby se za nimi rozběhl. Anna se vrací pro své věci.

Hudební materiál určený pro zpracování ve studiu se skládá ze tří vrstev, navzájem rozličně sestavených a dávajících efekt plynoucího zvukového magmatu. Smyčce vzbuzují dojem jakoby bzučících včel, kulminacemi se stávají výrazně se odlišující glissanda; celkově vzniká pocit lability, nezřetelnosti, „chvění“. Zvuk tu není synchronizován s událostmi, neslouží k ilustraci; funguje jako znak psychických stavů, jež nematerializuje ani žádným jiným způsobem nezpřítomňuje vrstva vizuální. Akustické „události“ evokují vnitřní svět Maliszových, jejich reakce na skutečnost, která je obklopuje, jejich emoce, obavy a frustrace.

Ve scéně po odchodu ze zlodějského úkrytu je portrétována Anna. Je v té chvíli uražená a pokořená. Plná zlosti a lítosti. Jejím gestům, která mají reálný zvukový protějšek, je však přiřazeno jiné pozadí: travestie akustických vjemů z [dřívější – pozn. překl.] pitky, do níž se vplétá jediný reálný, ovšem zveličený zvuk: odporný skřípot hřebenu klouzajícího po vlasech, jež si hrdinka češe prudkými pohyby. Závěr této osobité zvukové retrospektivy tvoří refrén písně zpívané Ordonkou:⁹ První znak.

Rozdělení obrazu a zvuku, kdy každý z nich prezentuje jiný čas a prostor (obraz: současnost, otevřená plocha; zvuk: minulost, těsný úkryt), způsobuje rozšíření sféry exprese, překročení fyzické skutečnosti směrem ke světu emocí a psychických reakcí. Zobrazená realita získává nový rozměr díky perspektivě dvojího času a zdvojeného prostoru.

Ve scéně se zvonem proměny zvukové vrstvy přetvářejí realistickou situaci v metaforu hrdinova osudu. Malisz se chce stát zvoníkem, tahá za provazy, snaží se nalézt charakteristický rytmus této činnosti, ale nedokáže to. Odrhovaný od země, udýchaný, zpocený, v potrhaných šatech, ohlušovaný lavinou zvuků sebou jen zoufale hází, jako poskakující směšná figura ovládaná silou, která ji přerůstá.

Začátek zní realisticky – ozývá se rytmické bití zvonu; postupně se připojuje vrstva

9) Hanka Ordonówna (vlastně Maria Anna z Pietruszyńskich Tyszkiewiczova, 1902 – 1950), populární varšavská zpěvačka, tanečnice, divadelní a filmová herečka (pozn. překl.).

preparovaná, v níž jen s obtížemi nalézáme stopy originálního zvuku. Bití zvonu se rozplývá, ztrácí rytmus, vzniká shluk zvuků, které se v závěru scény stávají stále vyššími a končí jediným písknutím v okamžiku, kdy zklamaný Malisz a jeho žena sedí pod zvonem. Królikiewicz v této scéně znovu použil dvojí perspektivu: jsme svědky určité konkrétní situace a současně ji díky zvukové vrstvě prožíváme tak jako hrdina.

Závěry, které můžeme vyvodit z těchto pozorování, mají možná obecnější charakter, vztahují se nejen k fungování hudebního materiálu; pokusme se je proto alespoň částečně verifikovat při analýze jiného materiálu a kódů vzniklých na jeho základě.

II.

Jestliže uvažujeme o funkcích řeči ve filmu, jeví se otázka kódu, jemuž jsou jednotlivá vyjádření patřící do struktury díla podřízena, zdánlivě jako zcela jednoznačná. Je to kód jazyka (v některých případech jazyků), v němž byl film realizován: polštiny, angličtiny, japonštiny, všech ostatních možných jazyků.

Může se zdát, že tento kód nepodléhá destrukci či dalekosáhlé modifikaci, jak tomu bylo v případě kódů hudebních. Zpravidla řeč ve filmu slouží – ve shodě s běžnou praxí – ke sdělování významů.

Ovšem z faktu, že ve filmu není slovní vyjádření jediným (jako v literatuře) ani nejdůležitějším (jako v divadle nebo v rozhlasu) prostředkem pro sdělování významů, vyplývají určité důsledky. Slovní vyjádření – řízené jazykovým kódem – vždy ve filmu vystupuje v kontextu jiných vyjádření, řízených jinými subkódy a obecně kódem celého filmového sdělení. Uvažujeme-li o této situaci, musíme si povšimnout faktu, že struktura filmu vstřebávala slovní vyjádření – kvůli jejich silné autonomii – s většími obtížemi než např. vyjádření hudební, šumy apod. Projevem toho byly teoretické názory dost rozšířené ve třicátých letech: tvrdilo se, že dialog ve filmu buď „opakuje“ informaci podávanou obrazem, nebo – jestliže je to informace, kterou nelze sdělit neverbálními prostředky – představuje cizí těleso, neintegrované do struktury, do níž bylo vepsáno. I dnes ještě vznikají filmy potvrzující správnost této teze. Nás ovšem zajímají situace, kdy integrace slovní matérie značně pokročila. Tato integrace má určitý vliv na kód slovních vyjádření, v krajních případech vede až k nesrozumitelnosti textů pronášených ve známém jazyku (jde o situaci, kdy se tato „nesrozumitelnost“ předpokládá) nebo k používání umělého jazyka, zkonstruovaného jen pro účely filmu (přitom je vyjádření plně srozumitelné díky artikulačním prostředkům, mimice apod.). Zpravidla naproti tomu dochází buď k interferenci slovního vyjádření s antropologickými kódy, jejichž principy stanovuje mj. proxemika a kinezika, nebo k diametrálnímu přetvoření smyslu vyjádření, diktovanému kontextem či spoluprací parajazykových jevů (kvality hlasu a intonace, zahrnující faktory charakterizační, kvalifikační a odlišovací), nebo též k omezování významové samostatnosti textu na úroveň věty, čili k tomu, že se nevyskytují větší významové jednotky s autonomním komunikačním smyslem.

V současném myšlení o filmu byla přijata formulace Romana Ingardena, který uvádí, že řeč ve filmu je především „zvukovým chováním“, částí lidského *behavior*, jež je rovněž možno kodifikovat.

Umberto Eco píše: „[...] gestikulace není 'příroda' (a není to tedy 'realita' ve smyslu

přírody, iracionality, předkulturnosti): **je naopak konvencí a kulturou** v té míře, že tento jazyk jednání už má svou sémiologii, tak zvanou **kineziku**.¹⁰ A na jiném místě: „**konvencionalizované pohybové akty** se natolik proměňují v čase, že dokonce i pro příslušníka západní kultury je kinezika němého filmu dnes už nesrozumitelná nebo směšná [...], i kdyby gesta a intonace hlasu neměly institucionalizovanou a formalizovatelnou hodnotu, mohly by být rozhodně interpretovány jako konvenční signály orientující recipienta na určitý konotační kód, jenž má sloužit k dekódování jazykového sdělení; proto má jejich funkce **signalizátorů kódu** rozhodně neobyčejnou sémiologickou závažnost.“¹¹

Jevy tvořící předmět kinezického a proxemického zkoumání jsou tak početné a jejich popisy v literatuře předmětu jsou tak sugestivní, že není těžké si uvědomit, v jaké míře mohou etnologicko-antropologické kódy, které vystupují společně se slovním vyjádřením, dané vyjádření doplňovat, kontrapunktovat nebo modifikovat. Konstrukce slovního vyjádření ve filmu je už nějak předem „naladěna“ na součinnost s přídatnými prvky, proto se při otištění toto vyjádření často jeví jako dost bezbarvé, nevýrazné, informačně málo nosné; jeho komunikační smysl může být dokonce zastřen.

Ve filmu Marcela Carného *Den začíná* je dialog mezi hrdiny (Claire a François), který se odvíjí u baru, jako celek bez obrazového kontextu nesrozumitelný, úryvkovitý, zbařený nezbytných informací. Události odehrávající se zároveň a beze slov (Françoise a Valentin) jsou vkládány mezi jednotlivé věty rozhovoru a modifikují jeho obsah, mění jeho směřování. Proto jen některé části slovních vyjádření si zachovávají svůj komunikační smysl, naproti tomu jiné ho ztrácejí. Vyjádření je srozumitelné na úrovni věty vztahující se ke konkrétní situaci, vyšší významový celek je destruován, ztratil svůj smysl.

Nejčastější jsou ve filmu modifikace a deformace významů slov způsobené gestem a intonací.

Ve filmu Alexandra Kordy *Lady Hamiltonová* hrdinku demaskuje nikoli to, co říká, ale způsob, jak mluví. Když dobrodružka Emma Hartová přichází se svou matkou do Hamiltonova domu, vydává se s úspěchem za dámu; chová se a mluví jako osoba z vyšších kruhů. O chvíli později zůstává s matkou sama a její intonace, nedbalá výslovnost i doprovodná gesta prozrazují nízký původ pozdější lady; ze samotného textu nelze tuto charakteristiku vyvodit. Závěr, který se tu nabízí a který byl ověřen při sledování mnoha filmových situací, je možno formulovat tak, že význam samotných slov má pro filmové sdělení často nulovou informační hodnotu, zatímco skutečným sdělením je způsob mluvení a doprovodná gesta nebo dokonce fakt, že se vůbec mluví. Díváme-li se na film natočený v cizím jazyku, který dostatečně známe, ale ne natolik, aby nám recepce nečinila obtíže, začínáme po určité době rozlišovat vyjádření s nulovou komunikační hodnotou (pro plné porozumění stačí zjištění typu „vedli banální přátelskou rozmluvu“, „vzájemně si nadávali“, „křičela jako typická Italka“) od těch, která nesou informaci, bez níž by sdělení bylo nesrozumitelné nebo silně ochuzené. Tato situace se odráží v podtitulcích, jež většinou nereprodukuje plný text dialogu, aniž by došlo ke ztrátě informace. A tedy stejně jako v případě hudebních kódů se setkáváme se situací, kdy autonomní smysl jazykového sdělení podléhá „zneplatnění“ a do popředí se dostávají jeho druhořadé rysy, jež se účastní utváření komunikačního

10) U. Eco, c. d., s. 153; zvýraznil U. E. (pol. s. 217).

11) Tamtéž, s. 397 – 398; zvýraznil U. E. (pol. s. 371 – 372).

smyslu dané scény či situace. Potvrzením této skutečnosti jsou dialogy úmyslně utlučené. V *Sondě* Andrzeje Kondratiuka vypíná režisér zvuk ve scéně hádky hrdinů. Scéna mezi geologem a dívkou, která přijela s kožichem, je němá, ačkoliv vidíme prudkou výměnu replik. Významové obrysy rozhovoru ovšem k divákovi pronikají.

Ve *Struktuře krystalu* ukazuje Zanussi rozhovor dvou přátel, kteří ztratili společný jazyk. Autor materializuje tuto metaforu. Když Marek mluví o nejnovějších objevech fyziky, přestává mu Jan rozumět (podobně běžný divák). Dále vidíme mluvícího Marka, avšak dialog umlká a nastupuje hudba. Podobně když se Jan zmiňuje o svých zájmech a mluví o hudbě a filozofii, přestává rozumět Marek, který je pouze specialista a na jiné věci nemá čas. Dialog znovu utichá, zvukové pozadí vyplňuje hudba. Obdobně jako v případě posluchače filmové hudby stačí recipientovi k tomu, aby porozuměl sdělení podávanému tímto dialogem, pouze konstatování „mluví nesrozumitelně o fyzice“. Byla by recepce filmu obohacena, kdyby divák věděl, co říká Marek o fyzice nebo Jan o hudbě?

V kontextu filmové situace může být primární denotační smysl slova zcela zastřen a slovo se může stát nositelem významu, který by v každodenní jazykové praxi v podstatě nemohlo získat. Příklad takové operace nacházíme ve filmu *Ådalen 31* od Bo Widerberga. Mladý hrdina filmu Kjell, syn dělnického funkcionáře, se přátelí s Anke, dcerou továrníka. Dívčini rodiče proti této známosti nejsou a ochotně ho přijímají ve svém domě. Během jednoho z rodinných večerů si Kjell prohlíží publikaci o malířství a opakuje po matce Anke cizojazyčná jména. Když opakuje „Pierre August Renoir“, získává pochvalu – má výbornou výslovnost a přízvuk. V kontextu této situace je Pierre August Renoir pouze jméno malíře. Později se jméno opakuje v jiném významu. Přátelství obou mladých lidí přerůstá v lásku, sbližují se, Anke je těhotná. Svěřuje se matce, jež ji nutí, aby se podrobila lékařskému zákroku. Dívčin otec informuje Kjella o odjezdu Anke a o tom, že se dítě nenarodí. Otřesený a pobouřený chlapec vykřikuje: Pierre August Renoir! Továrník vysvětluje, že s manželčíným stanoviskem nesouhlasil, dodává, že mu to je líto. Kjell opakuje: Pierre August Renoir! V tomto rozhovoru získává výraz, který Kjell pronáší, zcela nový význam. Malířovo jméno s tím nemá nic společného. Skoro parodické zdůraznění francouzské výslovnosti má v tomto okamžiku asi takovýto smysl: nenávidím vás, jste pokrytečtí a neupřímní, kašlu na váš takt a kulturu. Samozřejmě to neznamena, že malířovo jméno je schopno nést konkrétně verbalizovanou konotaci. Obecný emocionální smysl sdělení je nicméně zcela jasný. Tento příklad potvrzuje pravidlo formulované na základě analýzy hudebních situací. Zatížení slova či celého vyjádření významem, který nemá nic společného s jeho významem doslovným, je možné teprve při druhém výskytu. Poprvé je slovo užito ve svém přímém významu. Malířovo jméno funguje jako malířovo jméno. Až při opětovném výskytu se výraz jakoby zbavuje svého primárního smyslu a spoluvytváří význam zcela odlišný, ovšem podložený divákovou znalostí původní situace a vzpomínkou na ni.

Kontext filmové situace způsobuje také významové chvění slov, která při mnohočetném opakování začínají od určitého momentu znamenat něco jiného. Hrdinové italského filmu *Ženich na inzerát* (režie Antonio Pietrangeli), kteří se poznali právě na základě inzerátu, se vzájemně snaží odhalit záměry a úmysly toho druhého. Žena mluví o svém předešlém nápadníkovi, který se zajímal výlučně o výši jejích úspor. Muž naznačuje, že takovou otázku pokládá za drzou a zároveň směšnou. Se smíchem opakuje: „jak

velké máte úspory?“ – jako kdyby se vysmíval neúspěšnému nápadníkovi. Při jednom z opakování se však tón jeho hlasu mění, zdánlivě nadále ironizuje, ale v podstatě se začíná ptát sám za sebe. Žena naznačuje, že ji otázka po stavu jejího jmění uráží, i když si může dovolit brát celou věc lehce, vysmát se partnerovi. Muž předstírá, že sdílí její pobouření i pobavenost. V podstatě je náležitý smysl rozhovoru ukryt v intonacích; žena prozrazuje své komplexy, muž nedokáže skrýt svůj zájem o finanční stránku věci.

Tyto a podobné situace jsou zakotveny v analogických strukturách, jež jsou možné nebo pravděpodobné ve skutečnosti. Konotace, které složka daného kódu získává ve filmu, by mohly být eventuálně diktovány konkrétní životní situací. Ovšem při splnění určitých podmínek. Například v životě by se situace s dvojitým významem výrazu Pierre August Renoir nemohla udát, alespoň kvůli časové vzdálenosti mezi vyjádřeními. Navíc je komunikační smysl vyjádření zaměřen na vnějšek (na recipienta), nikoli dovnitř (továrník nebyl svědkem první scény, ničemu nerozumí). Divák ví více než hrdinové; jako pozorovatelé chápeme sdělovaný smysl, kterému bychom jako účastníci možná neporozuměli.

Pro lidi, kteří by reálně prožívali situaci ukázanou v italském filmu, by tato situace zůstala nejasná, dvojznačná, vzbuzovala by podezření, nikoli jistotu, která je údělem filmového diváka. Je to možné proto, že vedle záměru mluvčího tu za celým sdělením stojí komunikační záměr producenta, který v životě neexistuje. V reálných situacích existuje pouze jeden mluvčí subjekt, ve filmu se za ním skrývá autor.

V případě, kdy se autor snaží minimalizovat nebo zcela zneplatnit komunikační funkci řeči, máme před sebou komunikaci „vnitrotextovou“, jež může, avšak nemusí být srozumitelná pro recipienta. Zpravidla jde o to, aby výrazy byly pro diváka nejasné, odtržené od většího významového celku, zbavené zakotvujícího rámce.

Setkáváme se s tím ve filmech Miklóse Jancsóa. Konvence zvukového filmu vyžaduje, aby lidé mluvili, ale tvůrce tohoto prostředku neuplatňuje konvenčním způsobem. Slova pronášená hrdiny se vztahují k situacím jim známým, o nichž však diváci nic nevědí, jsou odkázáni na nezávazné dohady. Bez obtíží chápeme doslovný smysl slov, vět, jednotlivých delších vyjádření, avšak nevíme, čeho se týkají, o čem vlastně informují, jaké máme na jejich základě dělat závěry.

Např. hrdinům filmu *Ticho a křik* nemůžeme vytýkat, že mluví „enigmaticky“ nebo zkratkovitě. Slovní sdělení je nejasné a nedourčené nikoli kvůli specifickému výběru slov, přerušeným větám, nesrozumitelným obrátům nebo nějaké zvláštní konstrukci vyjádření. Je nejasné v tomto kontextu, v jiném by mohlo být zřejmé a průhledné. Je zastřené záměrně, protože slova dialogu nemají přitahovat zájem diváka. Sdělení bylo zašifrováno antropologickým kódem prostorových vzdáleností. Aby tento kód vzbudil pozornost a získal prvořadé místo, musel Jancsó zničit nebo alespoň na minimum omezit významovou nosnost jazykového kódu a kódů narativních, jež jsou pro recipienta nejsnáze přístupné.

S jiným případem zničení komunikačního smyslu dialogu – jenž v současné praxi stále patří k extrémům, i když film vznikl v roce 1964 – se můžeme setkat v *Lapáku* bratří Mekasových. Paradox operace, kterou tvůrci podnikli, spočívá v tom, že film je záznamem divadelní hry Kennetha H. Browna v inscenaci Living Theatre Group, založené přirozeně na dialogu. Tvůrce však zajímá výhradně zvuková, nikoli sémantická stránka dialogu.

Děj *Lapáku* se odehrává ve vojenském vězení, veškerá výměna slov mezi strážci a vězni náleží k ustálenému rituálu, každá situace předpokládá pronesení určitých obrátů; obraty ani situace se nemění. Předpisy nařizují, aby vězni mluvili „hlasitě a výrazně“, a strážci to dovádějí do absurdna. Dialogy tak mají podobu neustálého křiku, záplavy zvuků, jež týrají sluch a nervy nejen množstvím decibelů, ale také zjevným nedostatkem jakéhokoliv informačního smyslu. Výměna slov mezi vězni a strážci je rituálem, který neslouží ke komunikaci, má smysl sám v sobě. Jelikož po relativně krátké době je recipientovi známo, co kdy může být řečeno, a křik činí výrazy skoro úplně nesrozumitelnými, přestává usilovat o to, aby pochopil smysl slov. Uvědomuje si, že z podstaty idiolektu tohoto filmu vyplývá „nedůležitost“ slovních významů. Protože řeč je pouze rituálem založeným na vykřikování ustálených formulí, nemůže sloužit k ničemu jinému. Nad zjevně „nečitelným“ slovním sdělením čte recipient jiné sdělení, jehož znaky jsou gesta, intonace, figury mechanického tance, jímž se stává vězeňský rituál. Je ještě třeba odpovědět na otázku, co je cílem takové operace. Podoba řeči v *Lapáku* je hlavním prostředkem smyslového působení na diváka. Karikaturně zveličená zvuková stránka spolu s alespoň částečnou desémantizací slov dráždí nervy recipienta, vytváří tvůrci zamýšlený efekt psychického i fyzického utrpení, jež nutí diváka ke spoluúčasti.

Ve francouzském filmu *Themroc* (režie Claude Faraldo) bylo dokonce odstraněno zdání, že pronášená slovní sdělení nám jsou významově přístupná. Tvůrce, který atakuje degeneraci městské civilizace a staví proti ní celkový návrat hrdinů k primitivním formám života, dokazuje, že oba tyto krajně protichůdné způsoby existence se dobře obejdou bez slovní komunikace. Noví jeskynní lidé vyjadřují lásku a hlad, instinkty, jež je stravují, neartikulovanými výkřiky; tyto výkřiky zcela postačují jako prostředek dorozumění i forma autoexpresce. Naproti tomu novodobá civilizace činí podle Faralda všechny mezilidské svazky zbytečnými. Hrdina předtím, než se stal jeskynním člověkem, rovněž řeč nepoužíval, neboť mezi ním a jinými lidmi skoro nikdy nevznikaly situace vyžadující užití jazyka. Člověk redukovaný na roli kolečka ve výrobním mechanismu nemusí mluvit, aby se v této roli potvrdil. Na jiné role nemá čas, možnosti, sílu ani chuť.

Režisér dokazuje, že situace, v nichž ještě mluvíme, jsou čistě konvenční, neautentické. Mluvení se tak stává formalizovaným rituálem, nikoli komunikací. Lidé v *Themroc* mluví, ovšem jazykem pro nás zcela nesrozumitelným, uměle zkonstruovaným pro účely filmu. Faraldo tímto způsobem dokládá, že porozumění zmíněným kvazidialogům je naprosto nepotřebné, protože i bez něho jsou situace a dokonce jednotlivá vyjádření (díky takovým faktorům, jako je kontext, gesta, mimika, intonace) pro nás jasné a zřejmé. Nositelem významů tedy je výlučně zvuková, nikoli sémantická stránka vyjádření. Uvedené příklady podle mého soudu plně ukazují specifiku komunikačních podmínek řeči ve filmu, v obecných rysech podřízených podobným pravidlům jako jiné kódy zapojené do filmového sdělení. Vytváří se tak už určitá báze pro hypotézy na téma zákonů interakce subkódů.

III.

Literatura předmětu buď omezovala problém kódu řídicího sémiotickou organizací filmového díla na kód ikonický, nebo přijímala koncepci mnohokódovosti tohoto druhu

sdělení. Tato druhá eventualita předpokládala:

konceptci rovin kódu – „jazyk“ filmu je budován nad znaky slovního sdělení a obrazovou vrstvou;

nebo konceptci polyfonického průběhu kódů, jež se na různých místech díla zapojují, spolupodílejí se na tvorbě sdělení, přestávají působit, znovu se vracejí apod.; není těžké postřehnout, že tento návrh (Christian Metz) je sémiotickým přepisem Ejzenštejnovy koncepce polyfonické montáže.

Jak v prvním, tak ve druhém případě by tedy zůstávala koncepce samostatnosti zvukových kódů (mj. hudebních) právě jako kódů (nikoli materiálů, jejichž samostatnost je nesporná), proti níž jsem zde vystoupila. Koncepce horizontální plynulosti kódů není udržitelná vzhledem k tomu, že užívané materiály jsou přetržité, čehož si strukturální výzkumy filmu všímají od dob Arnheimových. Jednotlivé roviny obsahují místa sémioticky nedourčená, prázdná, jsou utvářeny s představou kompoziční a sémiotické „spolupráce“ jiných materiálů.

Ikonická vrstva zvukového filmu netvoří samostatný komunikační systém; může místy, dokonce na mnoha místech, obsahovat celky sémioticky koherentní, ale plynulost průběhu neznámá z hlediska smyslu (a rovněž strukturálně) celek soběstačný, uzavřený. Podobně slovní sdělení nám ve filmu budou jen fragmentárně dávat představu o fabuli a tématu; jednodušeji řečeno, místy budeme tušit, o co ve filmu vlastně jde. Velká část dialogů (i když doslovně „porozumíme“ každému výroku) bude mozaikou vět zbavených rámce, jenž by je zakotvil v kontextu činícím daná vyjádření spojitými a smysluplnými.

V případě hudební vrstvy – složené většinou z potpourri motivů a témat zbavených hudební souvislosti a také mimohudební motivace (tu dává kontext děje či obrazu), rozdělených přestávkami, též nijak neodůvodněnými – nebudeme mít před sebou „hudební vyjádření“, bez ohledu na to, jak zkušené ucho poslouchá.

Jestliže odstraníme podmínku plynulosti sdělení, získáme polyfonickou strukturu, kde se v konkrétní fázi průběhu díla vždy budeme setkávat se spoluprací kódů, zapojovaných fragmentárně, a proto méně samostatných než v hypotetické struktuře horizontální.

Zdá se, že řešení může přinést dedukce vycházející z teze, že znaky filmu, nehomogenní po stránce materiálu, vznikají z různých jiných kódů, jejichž autonomní komunikační řád je buď zcela destruován, nebo v různém stupni omezen, případně fragmentárně do určité míry využit pro konstrukci nového systému komunikace. Film, při jehož vnímání se operuje s významovými bloky, činí elementárními jednotkami svého kódu celé skupiny znaků jiných jazyků v rozmanitých kombinacích. Nejmenší prvek filmu, jenž je v čase vjemově zachytitelný, nese tak významový blok svou bohatostí a zhuštěností nesrovnatelný s jinými uměními (Umberto Eco tento fakt připisuje trojí artikulaci filmového kódu).

Mnoho teoretiků filmu vysvětluje tento fakt nikoli jako výsledek jazykových operací, ale na základě unikátní schopnosti filmového umění vytvářet iluzi života díky mechanické reprodukci skutečnosti. Sám fakt, že tato reprodukce existuje, ovšem ještě nevysvětluje jev, který nás zajímá. Je totiž třeba postoupit o krok dále a říci, že reprodukováné fragmenty skutečnosti se stávají složkami kódu, který dovoluje pojímat ukázanou mozaiku obrazů a zvuků jako celek analogický vůči skutečnosti, ačkoli to, co vidíme na plátně, nám pouze přivádí na mysl skutečnost tím, že navzájem nespojitě,

volně sestavené fotogramy předmětů známých i neznámých z reality jí jsou podobné. Povšimněme si faktu, že vyprávění o filmu není nikdy reprodukcí toho, co jsme přímo viděli a slyšeli, nýbrž je výsledkem procesu dedukce smyslu toho, co bylo ukázáno a sděleno ve zvukové stopě.

Vezměme si scénu v kavárně z *Bullittova případu* od Petera Yatese a uveďme záběry v jejich posloupnosti: hrdinčina tvář viděná přes zábradlí, ruka podávající jídelní lístek, záda hrdiny, který vstává od stolku, pohled na obě tváře, telefonní aparát, ve zvukové vrstvě nesrozumitelné šumění dialogů, jazzová hudba. Proč je taková scéna pro nás celkem nevzbuzujícím pochybnosti, pokud jde o jeho obsah, o to, co se děje, prostorovou lokalizaci a dobu trvání? – Tento celek nám přece není předložen zrakově a sluchově. Je nám předložen ve fragmentech, z nichž ve shodě s konvencemi systému vytváříme obraz celku.

Obecná známost a dostupnost systému filmové komunikace (a také absence výzkumů v oblasti psychofyzilogických podmínek vnímání filmu¹²) způsobuje, že v teoretických úvahách opomíjíme konvenční charakter filmové syntaxe a bereme jako fakt to, že když vztahujeme filmový obraz ke skutečnosti, nevystupuje zde žádný převodní systém, ale působí zákon zrcadlového odrazu. K případům „neporozumění“ filmu (jde zvláště o montáž a o zkratkovitá vyjádření všeho druhu) ovšem dochází, a to nejen u divochů a dětí, ale také u lidí, kteří v důsledku své idiosynkrazie sledují filmy velmi málo a neosvojili si konvence systému filmové komunikace. Stačí připomenout, že princip *pars pro toto*, který je základem tohoto systému, vůbec nebyl v primitivním stadiu kinematografie pro diváky, kteří si na něj ještě nezvykli, něčím samozřejmým a přirozeným. Detaily lidské tváře, použité Griffithem, asociovaly „uťaté hlavy“ a vedly k protestům proti režisérovým makabrálním nápadům.

V systému filmové komunikace se setkáváme se stálým zastupováním celku částí jak v relaci prostorové (zarámování záběru), tak v relaci časové (montáž a jiné metody kondenzace času). Vystupuje tu tedy – pro jazyk charakteristický – stálý proces reprezentace toho, co je nepřítomné, tím, co bylo právě zpřítomněno. Vnímající vědomí tvoří celky, vzorce, tvary (v chápání gestaltistů) z předkládaných mozaik – fotofonogramů nositelů reprezentace (reprezentantů) a každý posun ve struktuře mozaiky (navzdory stálosti spojení mezi předmětem a jeho filmovým analogonem) způsobuje změnu vzorce. Náš způsob „čtení“ (a ne pasivního sledování) filmu způsobuje, že nacházíme vzorce, jež nás tradice četby filmu naučila hledat, i tam, kde vůbec nejsou.

Zkušenosti amerického undergroundu, jehož tvůrci se náruživě zabývali zákony filmového vidění, potvrdily hypotézu, že vnímání filmu je složitou intelektuální činností, založenou na systému konvencí.

Robert Breer udělal film z různých jednotlivých záběrů, zcela zbavených vzájemného vztahu, avšak lidské oko v něm nacházelo přítomnost pravidelných, koherentních vzorců.

Experiment Henryka Kuźniaka *Variace obrazu a zvuku* (pět různých zvukových pásů připojovaných k témuž pětikrát opakovanému pásu obrazovému) ukázal, jak radikálně

12) Při výzkumu procesu vidění, založeném na přístupech tvarové psychologie, dospívá Rudolf Arnheim k závěru, jenž potvrzuje naše postřehy: „Několik vybraných znaků dokáže utvořit představu složité věci. V podstatě tyto znaky nejen stačí k identifikaci, ale dokonce v nás vyvolávají živý dojem, že se setkáváme s věcí zcela 'reálnou', které nic nechybí.“ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*. Berkeley, CA 1957, s. 31-32 [český překlad ohlášen].

se mění vnímání obrazu v závislosti na doprovodných podnětech. Změna hudby způsobila jinou strukturaci celku (neměnila se fundamentální struktura A B A, ale cézury připadaly na jiná místa), změnu atmosféry obrazu, změnu tempa a rytmu průběhu obrazů, změnu významu jednotlivých fragmentů. Někteří recipienti se na základě těchto změn domnívali, že počet a uspořádání obrazů byly v každé z pěti verzí odlišné.

Při čtení složitěho systému filmové komunikace může znalost kódů, z nichž film tvoří své znaky, pomáhat, ale ve velmi zvláštním smyslu. Uvážíme-li nehomogenost matérie, na jejímž podkladě se formuje znak, a mnohost nositelů významu, bude obratněji a přesněji „číst“ film člověk, který zná různé jazykové systémy, kódy různých umění. Např. člověk hudebně vzdělaný neopomine znak zformovaný na tomto podkladě a nebude mít potíže s jeho čtením; jen v tom spočívá jeho převaha. Odhalení toho, z jakých hudebních kódů tvůrce čerpal (přičemž zároveň tyto kódy zneplatnil a učinil z hudebního tématu znak v rámci vlastního jedinečného systému komunikace), nemá pro náležité vnímání filmového díla nejmenší důležitost.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z polského originálu: Alicja Helman, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*. In: *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*. Wrocław (etc.), Ossolineum 1977, s. 39 – 75.

Citované filmy:

Ådalen 31 (Bo Widerberg, 1969), *Bullittův případ* (Bullitt; Peter Yates, 1968), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939), *Hrdinové jsou unaveni* (Les Héros sont fatigués; Yves Ciampi, 1955), *Iluminace* (Iluminacja; Krzysztof Zanussi, 1973), *Jak daleko odtud, jak blízko* (Jak daleko stąd, jak blisko; Tadeusz Konwicki, 1972), *Lady Hamiltonová* (That Hamilton Woman; Alexander Korda, 1941), *Lapák* (The Brig; Jonas a Adolfas Mekasovi, 1964), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1971), *Monsieur Verdoux* (Monsieur Verdoux; Charles Chaplin, 1947), *Nůž ve vodě* (Nóż w wodzie; Roman Polański, 1962), *Popely* (Popioły; Andrzej Wajda, 1965), *Skrz naskrz* (Na wylot; Grzegorz Królikiewicz, 1973), *Sonda* (Dziura w ziemi; Andrzej Kondratiuk, 1970), *Struktura krystalu* (Struktura kryształu; Krzysztof Zanussi, 1969), *Špioni* (Les Espions; Henri-Georges Clouzot, 1957), *Šťvanec* (Odd Man Out; Carol Reed, 1947), *Themroc* (Claude Faraldo, 1972), *Ticho a křik* (Csend és kiáltás; Miklós Jancsó, 1968), *Třetí muž* (The Third Man; Carol Reed, 1949), *Tři zločinci ve skryté pevnosti* (Kakuši toride no San Akunin; Akira Kurosawa, 1958), *Variace obrazu a zvuku* (Wariacje obrazu i dźwięku; Henryk Kuźniak, 1969), *Ženich na inzerát* (La visita; Antonio Pietrangeli, 1963).