

Martin Ledvinka

Creātiō ex nihilō.

Analýza  
narativních funkcí  
hlasu v televizním  
oratoriu *Genesis*

Na počátku bylo Slovo,  
to Slovo bylo u Boha,  
to Slovo bylo Bůh.

Jan 1, 1

Číst znamená nacházet významy a nacházet významy znamená umět je pojmenovat; ale pojmenované významy jsou hned zaneseny k jiným pojmenováním; pojmenování se vyvolávají navzájem, přeuspořádávají se a jejich nová uskupení si říkají o nová pojmenování: pojmenovávám, ruším pojmenování, přejmenovávám: tak text plyne: akt pojmenovávání v průběhu stávání se něčím, neúnavné přibližování se, metonymické snažení.

Roland Barthes<sup>1</sup>

*Nový zákon* slovy apoštola Jana explicitně říká, že na počátku bylo Slovo, které bylo Bohem. Jen Bůh měl moc označovat slovem, jen Bůh mohl tvořit z bezsmyslné hmoty světa svět pojmů. V *První knize Mojžíšově* je moc pojmenovat – vytvářet pojmy a s nimi i vztahy – propůjčena člověku.<sup>2</sup> Biblické texty, navazující na metafyzické koncepty řecké filozofie (zejména Platóna), pokládají základy logocentrismu moderního člověka. Tato studie představuje pokus o dekonstruktivní analýzu televizního oratoria *Genesis*, jehož narativ odkazuje k biblickým textům a prezentuje víru v moc slova. Analýza odhaluje hlubší rozpor ve vyznění televizního oratoria, které svým zpracováním problematizuje vlastní výpověď. V derridovském smyslu znamená dekonstrukce textu rozbourání samotných základů hierarchie určené diskurzem analyzovaného textu, ovšem bez snahy ustavit hierarchii novou. Dekonstrukce je permanentní vyjednávání a zpochybňování stálých pozic, hierarchií, systémů. Principy reprezentované textem jako pevně dané, dotaženy do extrému, rozvracejí systém tohoto textu.<sup>3</sup>

Televizní oratorium *Genesis* je hudební film, který vznikl v koprodukcii Československé televize (ČST) a západoněmecké stanice Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) v roce 1969. Oratorium bylo vysíláno nejprve 26. února 1970 na ZDF, 13. září 1970 pak v rámci pokusného

- 1 Roland Barthes. *S/Z*. Do angličtiny přeložil Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974, s. 17. Překlad převzat z: Petr A. Bílek. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.
- 2 „Když vytvořil Hospodin Bůh ze země všechnu polní zvěř a všechno nebeské ptactvo, přivedl je k člověku, aby viděl, jak je nazve. Každý živý tvor se měl jmenovat podle toho, jak jej nazve“ (Gn 2, 19). K tomu viz poznámku: „Zde už nejde o stvoření, nýbrž o vytváření vzájemných vztahů. Člověk smí tvorstvu dát jméno, tzn. je jeho pánem“ (Gn 2, 19 pozn. g). *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1993.
- 3 Jonathan Culler. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press, 1982, s. 85–89.

barevného vysílání také na druhém programu ČST. Režisér Pavel Hobl (1935–2007) vytvořil film na atonální<sup>4</sup> hudební kompozici polského skladatele Zbigniewa Wiszniewského (1922–1999) dle textu německého spisovatele Gottfrieda Edela (nar. 1929).<sup>5</sup>

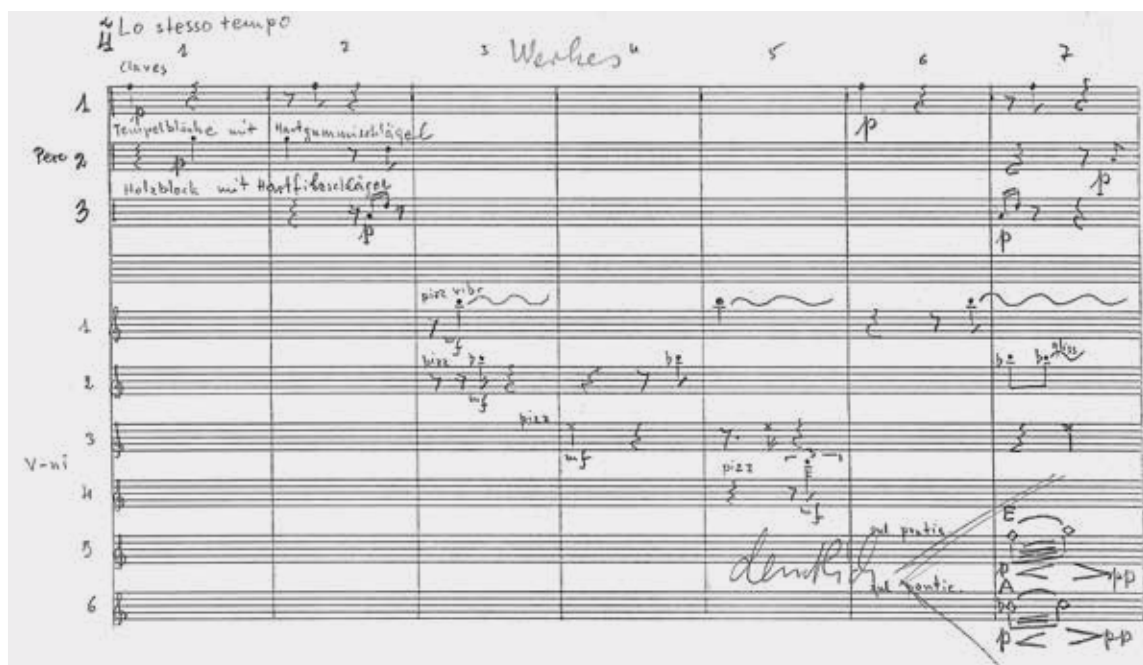
Oratorium trvá 37 minut a je titulky rozděleno do tří částí nazvaných Elementa, Homo sapiens a Creatio. Použitými uměleckými prostředky představuje *Genesis* v kontextu dobové československé televizní tvorby výjimečný experiment.<sup>6</sup> Podobně jako v jiných filmech režiséra Pavla Hobla je ve vizuálním stylu zřejmá inspirace filmy Ingmara Bergmana (až zarážející je podoba postav Smrti v *Genesis* a v *Sedmé pečetí*) a navazování na symbolistický proud československé nové vlny (např. *Ovoce stromů rajských jíme* Věry Chytilové). Nejasný a mysteriózní charakter příběhu televizního filmu *Genesis* vybízí k imaginativní hře interpretací a hledání významů. Tato studie se pokouší „porozumět“ textu a formou případové studie popsat konkrétní významy, které audiovizuální dílo generuje skrze interakci zvukových a hudebních jevů s filmovými, divadelními či baletními prvky a mluveným a zpívaným slovem.

## Zvukomalba jako narativní prostředek

Úvodní sekvence představuje uvedení do audiovizuálního světa filmu a definuje vztah obou médií jako zvukomalebný. První vteřiny v *Genesis* zobrazují dopady kapek vody na vodní hladinu<sup>7</sup> – viz Obrázek 1 a 2. Dopady kapek jsou částečně koordinovány s akcenty perkusivních zvuků tempelblocků a houslového pizzicata, které fungují jako body synchronizace (*points de synchronisation*, resp. *points of synchronization*), které ve své práci o vztahu filmového obrazu a zvuku definuje Michel Chion.<sup>8</sup> Tyto body jsou momenty těsné koordinace vizuálních a akustických akcí, které díky fenoménu *synchresis* vnímáme jako sounáležité, tvořící jednotu, jako svým způsobem autentické. Chion popisuje tento fenomén takto:

*Synchresis* (pojem, který jsem vytvořil kombinací slov *synchronicity* [*synchronism*] a *syntéza* [*synthesis*]) je spontánní a nevyhnutelné spojení vznikající mezi konkrétními zvukovými fenomény a fenomény

- 4 Způsob kompoziční práce použité v *Genesis* zde nazývám obecným termínem „atonální“, skladba tedy nepoužívá systém funkční tonality a hudební materiál je organizován jinak. Při bližší analýze hudební složky bychom našli části kompozice pracující kromě důsledné atonality, tedy záměrně neukotvenosti tónového centra, také s volně pojatou modální organizací hudebního materiálu. Některá místa partitury naznačují také preferenci vybraných intervalů v tónálně nevymezeném proudu hudby.
- 5 Pro detailnější informace o autorech, recepci televizního vysílání a dobovém kontextu viz: Martin Ledvinka. *Televizní oratorium Genesis. Audio-vizuální analýza v kontextu české televizní opery*. Diplomová práce. Praha: ÚHV FF UK 2013.
- 6 V kontextu německé televizní kultury je postavení filmu jiné; viz: M. Ledvinka. *Televizní oratorium Genesis. Více o hudebních filmech z produkce ČST tamtéž* či v: Martin Ledvinka. „Televizní opera v ČST: Mezi mediací a tvůrčím činem“. *Iluminace*. 2013, roč. 25, č. 1, s. 63–78.
- 7 Části oratoria jsou dostupné online z: <https://www.youtube.com/watch?v=gBBM9T2XUkg> (cit. 11. 2. 2020).
- 8 Michel Chion. *Audio-vision. Sound on screen*. Do angličtiny přeložila Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1990, s. 63.



Obrázek 1: oratorium *Genesis* – část *Elementa* – příklad zvukomalby

15 16 17 18 *Rallentando* 19 20 21

1. Perc 2 3

Tempelblöc  
mit Trommelstock  
Hohlröc mit  
Kastagnetten

1. U-ni 2 3 4 5 6

1. V-le 2 3

möglichst schnell wiederholen

Tempo primo

22 23 24 25

geheißt nur diese beiden

Taktbe

24.2.08

Perc 1

Perc 2

Perc 3

1

2

3

4

v.le

sfz p < mf > p

f

ppp

Obrázek 2: *Genesis* – část Elementa – další příklad zvukomalby



vizuálními, pokud jsou tyto vnímány současně. Tento proces se děje nezávisle na racionálním uvažování. *Synchresis* je zodpovědný za naše přesvědčení, že zvuky, které slyšíme při pohledu na záběry rukou v úvodu [Bergmanova filmu] *Persona* jsou skutečně údery kladiva přibíjejícího do rukou hřeby. [...] Tento proces ale neprobíhá zcela automaticky. Slouží také jako nositel významu, který je organizován gestaltistickými zákony a ovlivněn kontextem.<sup>9</sup>

Obecně tedy můžeme tvrdit, že jakýkoli zvuk alespoň vzdáleně připomínající naši představu zvuku kapky dopadající na hladinu bude identifikován právě jako zvuk kapající vody, pokud budou oba fenomény vnímány jako synchronní. Přibližná koordinace zvukové a vizuální složky z úvodu *Genesis* poskytuje právě takovéto body synchronizace, které v prvních vteřinách filmu definují hudební vrstvu jako diegetickou,<sup>10</sup> jejíž zdroj je navíc v úvodní sekvenci zobrazen (tzv. *onscreen sound*). Má-li být hudba výrazným prvkem fikčního audiovizuálního díla, je tento synchronizovaný vztah po delší dobu neudržitelný, ovšem fakt těsné vazby zobrazeného a slyšeného zůstává platný pro celé trvání televizního oratoria. Hudební vrstvu tak můžeme označit jako zvukomalebnou.

Abychom mohli uvažovat o tom, jakým způsobem je vytvářena a vedena narace televizního oratoria *Genesis*, je nutné podívat se nyní na vztah hudby a obrazu ještě z jiného hlediska, které nabízí Lawrence Kramer svou teorií sémantické smyčky. Kramer vychází z předpokladu, že v západních kulturách je hlavním systémem práce s významy (komunikace) protiklad jazyka a vizuality, respektive verbálního a obrazového popisu reality. Jazyk jakožto text má schopnost zprostředkovat vyprávění (*telling*) a vytvořit vlastní fikční svět (*diegesis*). V opozici stojí vizuální ztvárnění napodobující atributy reality (*mimesis*), které je možno vidět (*showing*).<sup>11</sup> Provázanost a množinu vztahů, která je vlastní těmto dvěma konceptům komunikace, tedy jazyku (textu) a obrazu, Kramer (přejímající terminologii Williama Johna Thomase Mitchella) označuje jako *imagetext*. K tomuto komunikačnímu kanálu tvoří hudba podle Kramera pomyslný protiklad: „Na rozdíl od textu či obrazu, které se zdají mít význam obecně bez ohledu na okolnosti, má hudba tendenci „získat“ význam (tj. sémantický, nikoli formální) pouze skrze proces aplikace sebe samé, tedy jako důsledek připojení k textu či k obrazu.“<sup>12</sup>

9 *Tamtéž*, s. 63. Tento a další překlady jsou dílem autora této studie. Zvýraznění jsou ve všech citacích ponechána původní.

10 Pojem diegetický zvuk se ve filmové teorii označují zvuky (hudbu, ruchy, slova), které mají svůj zdroj přímo v diegezi, tj. ve „světě“ postav a příběhu. Pro tuto studii je důležité zmínit, že pojem diegetický se vztahuje k narativu díla. Ve vztahu k zvukové stopě tedy nespecifikuje, zda se zdroj zvuku objevuje v obraze, či nikoli (nerozlišuje off-screen/on-screen zvuky). Srov. mj.: Jakub Kučera, „Diegeze“. *Cinepur*. 2003, č. 31. Dostupné také z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57> (cit. 8. 10. 2019).

11 Pro bližší rozbor opozice *telling* a *showing* z naratologického hlediska viz: Peter Hühn et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University 2009. Dostupné z: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> (cit. 22. 10. 2019).

12 Lawrence Kramer. *Musical meaning. Toward a critical history*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2002, s. 147.

Tato projekce významu imagetextu na hudbu však není jednosměrná, neboť hudba jako odpověď ovlivňuje významy imagetextu. „V hudbě se význam objevuje na základě něčeho z imagetextu a imagetext zároveň získává význam skrze něco z hudby. V ten moment je tento děj nejasný a význam je všude naráz.“<sup>13</sup> Ovšem ani poté, co je hudba vybavena konkrétním významem, nefunguje jako plnohodnotný znak, protože nemůže stát sama o sobě jako označující bez referenčního významového systému imagetextu. Hudba je spíše fragmentem znaku, jeho věčně neúplným zlomkem, který *ztvární* vazbu označování, než aby byl jedním z vrcholů sémantického trojúhelníku. Její performativní charakter je právě tím, kvůli čemu je v interakci s imagetextem výjimečná. Umožňuje textu uchopit textem vytvořené významy. Význam „vlitý“ do hudby může být hudbou přenesen do jiného kontextu, v němž má možnost být stále relevantní. Kramer jako příklad uvádí slavnou scénu z Coppolova filmu *Apocalypsa*, v níž američtí vojáci útočící helikoptéry na vietnamskou vesnici pouštějí z reproduktorů nainstalovaných pod trupem vrtulníku *Jizdu Valkýr* z Wagnerovy opery *Valkýra*.

Logicky nahlíženo, se význam vlévá z imagetextu do hudby. Například, obraz nás informuje, že určitá hudba odkazuje na posly smrti a musí upřesnit, zda jsou to Valkýry nebo letka helikoptér. Ovšem naše skutečná zkušenost vnímá tento proces opačně, od hudby k imagetextu. Pocit výbušné osudovosti – heroický u Wagnera, monstrózní a „wagnerovský“ u Coppoly – se zdá plynout do operní či filmové scény právě z pulzující hudby. Hudba naplněná významem se současně spojuje s imagetextem a zároveň jej obaluje, naplňuje jej a zároveň ho přesahuje. Tento proces může dokonce přeskočit z jednoho imagetextu do druhého: posluchač Wagnerovy *Valkýry*, který zná Coppolův film, může snadno vnímat operní scénu jako neomalenou nebo pošetile brutální.<sup>14</sup>

Koncept přenosu konkrétního významu aplikovaného na hudbu z vizuálního sdělení je očividný i v případě úvodní sekvence *Genesis*. Zde je akustická a vizuální synchronicita houstnoucího proudu rytmického kontrapunktu pizzicatových zvuků – v kontextu identifikovaných jako hluku dopadajících vodních kapek – a záběrů kapek dopadajících na hladinu stříhem přerušena, ovšem perkusivní kontrapunkt i nadále, po celou první část oratoria, prezentuje vodní živel téměř formou leitmotivu.

Současně s popsanou sekvencí kapající vody v úvodu *Genesis* jsou přes obrazy kapek promítnuty úvodní titulky. Tato zdánlivě marginální součást díla hraje však v *Genesis* klíčovou roli, ježto samotný název televizního oratoria poskytuje rozhodující nástroj ke konstrukci narativního rámce

13 *Tamtéž*, s. 149. Tato sémantická smyčka je vlastní veškeré hudbě, protože – jak Kramer argumentuje na jiném místě knihy – hudba abstrahovaná od významů imagetextu je nedosažitelnou utopií modernismu.

14 *Tamtéž*, s. 153.

filmu. Název *Genesis* plní v televizním oratoriu funkci designátoru. Tento pojem, známý z naratologie, označuje jednu z klíčových funkcí narativu, která usměrňuje intence možné interpretace tím, že svou konkrétností omezuje možná významová pole. V Kramerově konceptu sémantické smyčky pak titul *Genesis* plní funkci „poskytovatele významu“, verbální konkretizaci (*telling, diegesis*) vizuálně (*showing, mimesis*) i akusticky (*performing*) předváděného.

Samotné slovo *genesis* pochází z řečtiny a znamená „původ“ či „vznik“, ovšem i v „řeckém“ kulturním okruhu je používáno téměř výhradně k označení první knihy Starého zákona popisující vznik světa vůli Boží. Starozákonní text nabízí také další možný výklad úvodní sekvence filmu.

Země byla pustá a prázdná a nad propastnou tůňí byla tma. Ale nad vodami vznášel se duch Boží. (Gn 1, 2)

Starý Izraelec si nedovedl představit stvoření z ničeho. V duchu své doby proto mluví o ztvárnění něčeho beztvarého, chaotického, temného [...] [Moře] v pojetí starých orientálců představovalo nepřátelský, život ohrožující živél. (Gn 1, 2, pozn. B, a Gn 1, 1, pozn. a)<sup>15</sup>

Úvodní sekvence televizního oratoria *Genesis* jako by předcházela samotnému aktu stvoření světa, o němž bude televizní film vyprávět. Jednotlivé kapky, nejprve řídce dopadající, posléze hustě znějící celým prostorem, se spojují v komplexní masu perkusního „kapání“ houslí a tempelblocků a trylkujících vlněk viol. Zvuk zde není ilustrací zobrazeného či slovně vyprávěného, ale samotným vyjádřením své existence (*performing*). Naplněný významem slova a obrazu vytváří prostor narativu, v němž tyto tři složky koexistují. Kramerův imagetext zde dostal své schopnosti konkretizovat, hudba své podstaty znázorňovat abstraktní a nehmatatelné. Vzniká chaotické a beztvaré moře, propastná tůň z biblického mýtu.

Lidský hlas vstupuje do televizního oratoria *Genesis* nejprve v podobě recitativu vypravěče: „Vodní pláň“. Tohoto vypravěče není obtížné identifikovat s hlasem Boha/Stvořitele, tak jak bylo popsáno výše. Jím přednášený text však není veden biblickým rozkazovacím způsobem: „Buď světlo!“ „Buď klenba uprostřed vod a odděluj vody od vod!“ Text je naopak pronášen oznamovacím způsobem v přítomném čase, jako by pouze *označoval*, co již jest, totiž existující vodní masy. V následujícím přepisu kompletního textu vypravěče z první části oratoria jsou zdůrazněna kurzívou slova, která jsou v jinak zpívaném partu recitována. Můžeme tak pozorovat důraz na sémantickou hodnotu slov označujících jednotlivé živly, z nichž je svět *Genesis* tvořen.

*Vodní pláň*  
*Šíré moře z neviditelných ran*  
 Bez konců  
*Šum vln z neviditelných ran*  
 Bez konce  
 Jed příbojů se rozvírá

*Zde v objetí prastarých horstev*  
*Polospíc*  
*Zem krásná z hlubin mlčí tmou svých úst*  
*Až k nebesům*

*Van vichrů* neustálý a nesmyslný

*Ted' oheň!*

Jsou jich tmoucí *zář*<sup>16</sup>

Postuluje-li úvodní sekvence vznik fikčního světa jako akusticky a vizuálně jednotného a homogenního, první vstup vypravěče tuto jednotu radikálně nabourává. Jazyk a verbální projev je základním lidským komunikačním prostředkem a nástrojem uchopení světa, a jako takový je vnímán i v kontextu biblického stvoření světa – není náhodou, že Bůh tvoří *slovem*. V *Genesis* Bůh/vypravěč *pojmenovává* „vodní pláň“, kterou ale nestvořil ve smyslu vytvoření fyzického objektu. Vypravěč je od diegesis nepopíratelně oddělen (recitovaný text nad zvukomalebnou hudební plochou) a svým vstupem rozštěpuje prostor filmového vyprávění do dvou: plán niediegetického Boha/vypravěče a plán „zobrazeného“ stvoření světa. Tato dichotomie vede paralelně hranici mezi systémem jazyka (označující, diegesis) a performativním ztvárněním stvoření (označované, mimesis), které je však mimo referenční, na něj projektovaný systém významů neuchopitelné – viz Obrázek 3.

Abych mohl tento paradox uchopit, využiji v následujícím textu psychoanalytický přístup k hlasu, jak jej představil Michel Poizat. Ten pracuje s psychoanalytickým modelem hlasového objektu (*voix-objet, voice-object*), který hypoteticky uchopuje ztracený objekt hlasu, jenž stojí mimo sítě významů. Poizatův argument se pohybuje v kontextu jedince, ačkoli je, jak se pokusím ukázat, relevantní i v kontextu tématu stvoření a tvoření postulovalém televizním oratoriem *Genesis*. Základním předpokladem je, že:

na začátku své existence jako výraz vnitřního napětí, pro svou typicky lidskou nevyspělost, která jej v uspokojování vlastních

<sup>15</sup> Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): Český ekumenický překlad. Viz: Bible. Překlad Starého a Nového zákona.

<sup>16</sup> Pro kompletní přepis české a německé verze textu viz: M. Ledvinka. *Televizní oratorium Genesis*, s. 63–64.



- 6 -

4 Andantino Nr. 2a (Tiefen weg?)

Celesta

Perc 1

Banjos solo

m. Sopr

Alti

V-ni

V-la

Handwritten musical score for a 12-measure piece. The score includes staves for Celesta, Perc 1, Banjos solo, m. Sopr, Alti, V-ni, and V-la. The tempo is marked 'Andantino' and the piece is 'Nr. 2a'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, mp, f, pp). There are also handwritten annotations in German, including 'ohne Mechanismus' and 'Tiefen weg?'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 1 through 12 indicated at the top.

Handwritten musical score for a vocal ensemble and orchestra. The score is written on a grand staff with multiple systems. The tempo is marked "poco più lento". The vocal parts are labeled "Bariton", "Soprano", "Alto", and "Tenore". The instrumental parts are labeled "Violino I", "Violino II", "Viola", "Violoncello", and "Basso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *p*, *pp*, *f*). The lyrics are in Italian, with the first line being "canta l'antico".

[illegible]

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score includes vocal parts with lyrics in German and Italian, and instrumental parts for strings and woodwinds. The lyrics are: "Das Heer - Das Heer - der Chorpart entfällt 24. 2. 68". The score is marked with measures 22 through 28. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f).

Obrázek 3: oratorium *Genesis* – vstup vypravěče a sboru

potřeb činí zcela závislým na druhých, vydá dítě, onen in-fans [tj. doslova neschopný řeči], křik. [...] Důležité je, že tento křik je čirou manifestací vokální resonance stavu vnitřní nespokojenosti a že na tento nárek přichází odpověď Druhého (což je většinou matka, ale může to být i jiná osoba), jenž tomuto výkřiku přiřkne význam, *interpretuje* jej jako znak hladu, žízně či něčeho jiného, a tím, že dítěti přinese něco, co uleví jeho diskomfortu, který vyprovokoval onen výkřik, poskytuje dítěti první uspokojení.<sup>17</sup>

První dětský pláč není požadavkem pozornosti, ani voláním po uspokojení potřeb, je jen důsledkem vnitřního nepohodlí. Je to ten Druhý (*the Other*), kdo připisuje nářku statut požadavku, ovšem pouze interpretací nářku přivádí se tento do stavu percipovatelné existence. Jen v důsledku přiřknutí významu onomu původnímu, „čistému“ pláči je možná případná reakce na něj. Do interpretace pláče se promítají tužby Druhého, který tak dominantně vokální projev nepohodlí dítěte uzavírá do systému označování, jehož arbitrární vztahy sám určuje. První pláč je proto označen jako mystický či hypotetický, neboť jakmile je interpretován a vyvolá reakci, jeho „čistota“ je ztracena v systému označování ovládaném Druhým (matkou). Pláč je tak vždy jen dožadujícím se něčeho, protože jakmile vyřčen, ztrácí se navždy pod vrstvami významů. (V jiném kontextu se zde tedy vrací Kramerův princip sémantické smyčky.) Reakce Druhého (zpravidla matky) na první pláč znamená většinou pro dítě uspokojení jeho potřeb (projektovaných naň paradoxně právě od Druhého, resp. matky) a první slast (*jouissance*) z uspokojení těchto potřeb. Další pláč je pak dle Poizata navždy jen touhou po navrácení tohoto prvotního momentu slasti, který je však nenávratně ztracen v síti označování, stejně jako první pláč nereprezentující nic, byv přímým výrazem vnitřního nepohodlí.

Dítě je doslova odcizeno od svého pláče jakožto jednoduchého, hlasem rezonujícího materiálu, protože pláč skutečně *existuje*, tedy alespoň z toho pohledu, že má nějaký důsledek, pouze pokud Druhý opomine vnímat jej jako čirý, svévolný (či dokonce hravý) hlasový projev a vřadí jej do systému označování, dá mu význam a přichází ulevit dítěti od jeho nepohodlí tím, že jej nakrmí, vymění mu plenku nebo mu zaspívá.<sup>18</sup>

Dítě je odcizeno hlasu ve smyslu jeho materiální podstaty akustického fenoménu. Původně čistě znějící vyjádření nepohodlí je překódováno do podoby označujícího, jež, zařazeno do systému komunikace, nechává za sebou něco bezvýznamného (něco bez konkrétního významu), totiž zbytky vlastní akustické materiality. Tento ztracený hlasový objekt (*voice-object*)

se stává tím, co Lacan označuje jako *objet petit a* – nedosažitelný předmět touhy, kolem něž krouží významy vnucené dětskému pláči Druhým.

Očividná paralela Druhého s *označujícím* Bohem/Stvořitelem se stává ještě výraznější, rozšíříme-li intertextuální kontext televizního oratoria o platónský mýtus stvoření. Výše jsem označil titul televizního filmu *Genesis*, který svou schopností verbální komunikace přenáší významy na multimediální objekt, jako designátor. Podobně lze pracovat i s označením jednotlivých částí oratoria titulky vloženými do obrazové stopy filmu. V literatuře najdeme doklady o Hoblově zájmu o platónskou filozofii,<sup>19</sup> a tak označení první části díla názvem *Elementa* můžeme snadno vztáhnout k platónskému mýtu o stvoření světa ze čtyř živlů.

Poněvadž totiž bůh chtěl, aby pokud možno všechno bylo dobré a nic nebylo špatné, ale našel všechno, cokoli bylo viditelné, nikoli v klidu, ale v nesouladném pohybu, uvedl to z nespořádaného stavu v řád, pokládaje tento stav za všeobecně lepší než onen.<sup>20</sup>

Zde je patrné posunutí funkce Boha, resp. v platónské tradici Demiurga, od Stvořitele směrem k uspořadateli Chaosu symbolizovaného ve starozákonním textu i v televizním oratoriu vodním živlem. Odtud je již blízko k mýtu předkládanému oratoriem *Genesis*, v němž je základní, chaotická vodní materie *slovem* uspořádávána a naplňována významy – *pojmenovávána*. Vypravěčova vstupní proklamace Vodní pláň je následována vstupem ženského sboru zpívajícím tatáž slova, která ovšem postupně zanikají. Nejprve je jejich význam zastřen v husté polyfonní sazbě, poté se ztrácí zcela pokynem *bocca chiusa*, aby byla posléze nahrazena čistými vokály. Chromatický kontrast ženských hlasů zvukomalebně imituje vzdouvající se mořskou hladinu zobrazenou v záběrech, čímž je udržen vztah hudební a obrazové stopy v rámci konceptu diegetické, zvukomalebné asociace, jak byla ustavena úvodní sekvencí. Explicitně je akcentována popisnost recitovaného a posléze i zpívaného textu vypravěčova, důraz na srozumitelnost slova a váhu verbálního označování. Pěvecký sbor oproti tomu zpěvem akusticky zhmotňuje vyřčené (vodní živel), přičemž je verbální stránka vokálního projevu nutně potlačena. Lidský hlas je exponován jako stavební kámen stvoření. Je *hlasem* či *hlasovým objektem*, jenž byl stvořen *slovem*. Hlasem směřující svou akustickou materiálností k osvození ze systému označování zpět k prvnímu pláči a prvnímu požitku.

17 Michel Poizat. *The Angles Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Do angličtiny přeložil Arthur Denner. New York: Cornell University Press, 1992, s. 100.

18 *Tamtéž*, s. 102.

19 Jan Čulík. „Rozhovor s Pavlem Hoblem. Jsem typický Michelangelo, který maluje Sixtinskou kapli“. *Britské listy* [online], 26. 7. 2005. Dostupné z: <https://legacy.blisty.cz/art/24273.html> (cit. 8. 10. 2019).

20 Platón. *Timaios, Kritias*. Přeložil František Novotný. Třetí, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2003.



## Slovo a hlas

Explicitně zde dochází k reprezentaci dichotomie *slova a hlasu*. Slovo zde hraje roli vlastní esence jazyka jako způsobu označování. Jak ukazuje kulturní teoretik Mladen Dolar, tato dichotomie je vlastní evropskému uvažování o hudbě již od platónské tradice. Vrchol této dvojlomnosti významu jazyka a jeho znění popisuje Dolar v kontextu vzniku sémiologie a fonologie, jako dvou vyhraněných vědeckých disciplín:

Kosti, maso i krev hlasu byly bezezbytku rozloženy do sítě strukturálních znaků, rozmělněny na kolonky presence a absence. Ustavujícím krokem fonologie byla tedy totální redukce hlasu jakožto podstaty jazyka.<sup>21</sup>

Ovšem z lacanovské perspektivy není tato redukce hlasu na *význam a zvuk* (sémiologie, fonologie) beze zbytku. Tento pozůstatek je právě lacanovským objektem, který nemůže být uchopen v pojmech binárních opozic, ačkoli právě strukturalistickou redukcí hlasu tento hlasový objekt vzniká, jako něco mezi jazykem a hlasem:

Nelze jej rozložit na další opozice, jelikož to bylo právě toto dělení, které mu dalo vzniknout. Takže zde není žádný význam, který by mu bylo možno přiřknout, protože význam pramení pouze z oněch opozic. Není žádnou označující funkcí, jelikož představuje právě neoznačující pozůstatek, něco, co se vzpírá operacím označování. Je přežitkem heterogenity ve vztahu k strukturální logice, která jej do sebe pojímá.<sup>22</sup>

Fenomén hlasového objektu, jak jej popisuje Dolar v kontextu strukturalistických věd o jazyce, se přesně kryje s objektem, se kterým pracuje Poizat v termínech vývoje jedince. Tento ztracený pozůstatek rozštěpení vokálního projevu na slovo a hlas je oním citlivým místem, které odkrývá hudba: „hudba nám hlas [hlasový objekt] evokuje a zakrývá, fetišizuje jej, ale také otevírá onu mezeru, kterou nelze zaplnit“.<sup>23</sup>

Takto uchopený objekt hlasu je v *Genesis* tematizován rozštěpením slova a hlasu jako materiality, přičemž zmíněný pozůstatek je stále skryt mimo sítě označujících a označovaných.<sup>24</sup> Ač by se mohlo zdát, že performativní ztvárnění pralátky stvoření, představené vodní masou (jednou skrze

21 Mladen Dolar. „The Object Voice“. In: Renata Salecl – Slavoj Žižek (eds). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham – London: Duke University Press, 1996, s. 9.

22 *Tamtéž*, s. 10.

23 *Tamtéž*, s. 10.

24 Koncept hlasového objektu, jakožto součást post-strukturalistického a dekonstruktivního modelu uvažování o jazyce, překračuje strukturalistický model pojetí slova jako znaku definovaného jako binárně opoziční strukturu, kde označující a označovaný jsou arbitrárně spojeni a tím jsou schopni sdělovat význam. Pro historický přehled vývoje uvažování o jazyce v tomto duchu, od strukturalistického modelu jazyka Ferdinanda de Saussura k současným konceptům viz: P. A. Bílek. *Hledání jazyka interpretace*.

instrumentální úvod, podruhé jako sborový vstup) je ztraceným hlasem – prvním pláčem, jeho vtažením do systému označování Druhého (našeho vnímajícího subjektu), stává se samo označujícím a zcizuje se samo sobě. Vrátime-li se v čase, může oním prvním pláčem bez významu, první realizací bytí, být jakýkoli zvuk. Například perkusivní zvuk kapající vody, ovšem jen potud, pokud *neoznačuje* kapající vodu; jakýkoli vnímaný zvuk nutně vstupuje do významové sítě našeho vědomí, založeném na jazykovém uchopení reálných fenoménů (v lacanovské psychoanalýze je tento protiklad vtělen do nemožného/nevědomého řádu *reálného* jako protikladu k *symbolickému* řádu vědomí). Ztracený objekt hlasu se tedy ukrývá někde v minulosti, v době před rozeznáním zvuku kapající vody a jako takový je pro nás nedosažitelný. Jestliže není objekt hlasu dostupný *nyní*, je posledním úběžníkem jeho existence budoucnost. Poizat argumentuje, že jedinou možností, jak získat zpět tento ztracený objekt hlasu, je identifikovat se s ním, stát se jím samým:

Někdy jediným způsobem, jak může subjekt získat mytický ztracený objekt, je identifikovat se s ním. Nejlepší cestou, jak objekt neztratit, je identifikovat se s ním, stát se oním objektem. Identifikovat se se ztraceným objektem znamená ztratit se sám, stát se nevyšší čistotou, *být* tichem; jinými slovy, zemřít. Smrt se stává jediným možným místem návratu k tomu původnímu skutečnému, které ještě nebylo opracováno symbolickým.<sup>25</sup>

Smrt jako nejzazší předmět touhy se stane tématem v závěru oratoria *Genesis*, pro první část ale zůstává v platnosti pojem čistě sonického hlasového objektu jako nenávratně ztraceného předmětu touhy. Tento *objet petit a* je navždy vykázan do dvou konců téže přímky, které se ztrácejí v abstraktní mlze nekonečna: jednak jako nostalgická vize minulosti navždy ztracené v čase, jednak jako utopická představa slasti skryté za parvánem smrti. Elementa představují mytickou minulost dokonalého stvoření, ovšem prostředky, jimiž je tak činěno odhalují jeho absolutní nedosažitelnost. První část televizního oratoria *Genesis* je hledáním onoho *ničeho* z příslovečného *creatio ex nihilo*.

## Homo autotelos

První a druhá část televizního filmu tvoří antitetickou dvojici. K postulování tohoto dualismu je v *Genesis* použito vizuálních i akustických prostředků. První část, *Elementa*, je barevně laděna do sépiově hnědého nádechu typického pro nostalgicky zašlé staré fotografie, a tak podporuje efekt „dávného“ stvoření a nenávratně ztraceného času. Podobně je v první části

25 M. Poizat. *The Angles Cry*, s. 104.



pracováno s „mystickými“ výtvarnými díly Sandry Boticelliho a Albrechta Dürera navozujícími atmosféru středověkého tajemna. Oproti tomu část druhá je barevně tónována do modré, studené barvy umělého světla a je protkána citacemi anatomických studií Leonarda Da Vinci a racionalistické stránky Dürerovy tvorby). Zásadní protiklad ale představuje práce s využitím lidského hlasu. Již jsem zmínil, že postava Boha/Stvořitele/vypravěče je v úvodu filmu určena hlasem promlouvajícím zdánlivě odnikud. Tento fenomén nazývá Michel Chion termínem *acousmêtre* a označuje jím postavu, která je definována svou akustickou přítomností, svým hlasem, který nelze vztáhnout ke konkrétní tváři.<sup>26</sup> Takový zvuk pak v kontextu filmové narace nabývá zvláštního postavení a nese specifické významy.

Mary Ann Doaneová teoretizuje tentýž fenomén a oproti Chionovi nabízí bližší rozlišení mezi pojmy *voice-off* a *voice-over*. Zatímco *voice-off* popisuje akuzmatický hlas vsazený do vnitřního světa diegesis, pojem *voice-over* označuje promluvu stojící mimo zobrazovaný svět. *Voice-off* je hlas postavy, již není přiřazeno konkrétní zobrazené tělo, která je však plně svázána se zobrazeným světem. „Voice/off“ popisuje situaci, při níž slyšíme hlas postavy, která není viditelná v obraze, ale jejíž „přítomnost“ v prostoru scény, v diegesis, film ustanovil předchozími záběry či jinými způsoby.“<sup>27</sup> *Voice-over* oproti tomu Doaneová popisuje jako hlas bez těla (*disembodied*), který se vymyká prostoru filmové diegesis a promlouvá odjinud. Tato zásadní odlišnost propůjčuje hlasu jeho autoritu, se kterou komentuje či interpretuje obraz a zároveň dává hlasu částečnou možnost rozhodovat o dění v rámci diegesis. V pasáži věnované fenoménu *voice-over* Doaneová teoreticky vychází z prací Pascala Bonitzera:

Toto není bez logických důsledků. Za prvé, [voice-over] představuje sílu, která disponuje obrazem a tím, co zobrazuje, a činí tak z prostoru zcela „jiného“ [other] oproti prostoru zobrazenému v obrazové stopě. „Absolutně jiného a absolutně neurčitého.“ Jelikož vychází z prostoru Druhého [the Other], předpokládáme, že [voice-over] ví: a to je esence jeho síly... Síla hlasu je síla přivlastněná, uzurpovaná.<sup>28</sup>

Důraz na odlišnost prostoru, z něhož hlas vychází, hraje v kontextu filmové narace zásadní roli, stejně jako otázka vizualizovaného či nevizualizovaného zdroje tohoto hlasu. Aspekty audiovizuálního vztahu jsou těsně propojeny a jejich relace určují podle autorky zásadně významové čtení filmu:

26 Termín *acousmêtre* je Chionovým neologismem, který by se dal číst také jako *être acousmatique*, akuzmatická bytost. Termín akuzmatický (anglicky *acousmatic*) je přídavným jménem popisujícím fenomén vnímání zvuku, jehož zdroj není viditelný v obrazové stopě audiovizuálního díla a který tím nabývá zvláštního postavení vůči ostatním prvkům zvukové stopy. Viz: Michel Chion. *The Voice in Cinema*. Do angličtiny přeložila Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999, s. 18–21.

27 Mary Ann Doane. „The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space“. *Yale French Studies*. 1980, č. 60 (Cinema/Sound), s. 37.

28 *Tamtéž*, s. 42.

Právě to, že hlas není lokalizovatelný, že k němu nelze přiřadit nějaké tělo, ho činí schopným interpretovat obraz, vytvářet pravdu. Coby odtělesněný, postrádající usouvzažnění k prostoru a času, je *voice-over* nekritizovatelný [...] – nepřipouští otázky „Kdo to mluví?“, „Odkud?“, „Kdy?“ a „Ke komu?“ [...] *Voice-over* se zřídka poji s konkrétní postavou. V tomto systému tkví záruka vědoucečnosti v neredukovatelnosti na prostorovo-časové limitace těla.<sup>29</sup>

Chionův pojem akuzmatické bytosti – *acousmêtre* – můžeme v této souvislosti chápat jako termín nadřazený termínu *voice-over*.<sup>30</sup> Chion ve své práci konkretizuje vlastnosti akuzmatické bytosti, jež má v rámci filmového narativu neomezenou moc konat, schopnost být všude najednou a vidět a vědět vše.<sup>31</sup> Ne náhodou jsou tyto atributy shodné s atributy připisovanými Starým i Novým zákonem Bohu. Starozákonní zjevení Boha jsou v Bibli často popisována jako zjevení akuzmatického hlasu *muže* (Mojžíš, Abrahám ad.). Akuzmatický hlas Boha/Stvořitele je tedy v tomto kontextu identifikován jako mužský, ačkoli není spojen s žádným konkrétním tělem. Tělo, jež by potvrzovalo fyziognomickou jednotu hlasu a těla, by hlas obtížilo pojmy zranitelnosti a nemohoucnosti, na rozdíl od absolutní transcendence samotného hlasu bez těla. (Andělé v Bibli často propůjčují svá těla, aby promlouvala hlasem Božím, jehož *acousmêtre* zůstane neo-hrožen případným přiřazením ke konkrétnímu tělu.) A přesně takový je i hlas Boha/Stvořitele z první části oratoria *Genesis*. Vypravěč promlouvá jednoznačně ze zcela jiného místa, než jakým je zobrazovaný svět a tento svět nazírá. Označením a převedením tohoto světa do symbolického řádu jazyka jej zároveň znovu-vytváří v rovině verbální abstrakce. Recitované části vypravěčovy promluvy jsou v této části snímány mikrofonom umístěným blízko ústům herce-vypravěče, čímž je navozen pocit intimity a zároveň potlačen vjem akustického prostoru, který by podkopával dojem neukotvenosti hlasu Boha/Stvořitele. Tento hlas musí vycházet odnikud a akustické vlastnosti jeho znění nesmějí odkazovat ke konkrétnímu prostoru, protože prostor znamená tělo a tělo jsou hranice a omezení.

Jestliže je moc *acousmêtre* podmíněna jeho nevázaností na konkrétní tělo mluvčího, pak je proces jeho ztělesnění (*embodiment*) procesem ztráty těchto zvláštních schopností. To je i prostředek kontrastu mezi částmi *Elementa* a *Homo sapiens* uvnitř zkoumaného televizního oratoria. Kromě výše uvedených kontrastů vizuálních (barevné ladění obrazu, výtvarné citace) mění druhá část oratoria způsob zacházení se sólovým hlasem, který je zde zastoupen tenorem v úloze Člověka vrženého do světa Chaosu či Smrti – jedná se o Člověka vyhnaného z Ráje. Než se dostanu k samotnému hlasu, popíši stručně nejprve začátek této části oratoria.

29 *Tamtéž*, s. 42.

30 Chion pro případ hlasu promlouvajícího z prostoru mimo filmový narativ používá pojmu „comentator-acousmêtre“. M. Chion. *The Voice in Cinema*, s. 21.

31 *Tamtéž*, s. 23–27.

Hudba v úvodu rozehrává rytmické kontrapunkty tvořené volným atonálním vedením hlasů, vytvářející tak akustický polyfonní chaos. Současně s touto hudbou vidíme záběry létajících, oddělených částí lidského těla, jež byly snímány s pomocí techniky černého divadla. Postupně prostorem prolétají ruce, nohy, hlava. Jsou střídány prostřihy na slavné Da Vinciho anatomické studie lidského těla a jeho různých částí. V jednom okamžiku se vznášející se ruce pokouší dirigovat hudební proud a uspořádat chaotickou změt' hlasů. Tento moment ironizuje vyznění celé sekvence a zároveň odhaluje, že hudební proud je pro postavu Člověka v *Genesis* slyšitelný, že je uvnitř fikčního světa filmu. Atonální kontrapunkt je vlastním ztvárněním abstraktního chaosu, podobně jako rytmické kontrapunkty kapek v úvodní sekvenci filmu. Nemohoucnost Člověka cokoli proti tomuto chaosu činit poukazuje na základní téma části Homo sapiens – lidskou autochtonnost.

Jak ukazuje Linda Nochlinová, moderní výtvarné umění věnovalo zobrazování zmrzačeného lidského těla a jeho částí značnou pozornost. Zničené trosky starého umění vyvolávají dojem nostalgie, stejně jako neúplné zobrazení lidí budí touhu po úplnosti, které se *ted'* nedostává. Ztracený stav štěstí a úplnosti musí být nevyhnutelně přesunut do minulosti či budoucnosti. Nostalgie nebo utopie jsou tak jediné nabízené možnosti, kdy může být člověk celistvý a blažený.<sup>32</sup> Tím je diskreditován současný stav lidského bytí na tomto světě, v němž je člověk zranitelný. Zranitelnost Člověka v Homo sapiens je dána jeho tělesností. Člověk z *Genesis* je *stvořen* – druhá část začíná obligátním záběrem na sluneční kotouč, již dříve identifikovaným s Bohem/Stvořitelem. Další indicii poskytuje hudba – při prvním zobrazení obličeje muže, zaznívá výrazně zvuk kontrabasu. Obdobně, jako tomu bylo při zrození Člověka ze země v části Elementa. Přiřazením konkrétní zvukové události (zvuku sólového kontrabasu) v části Elementa na principu reminiscenčního motivu můžeme identifikovat Člověka z této části s mužem v části Homo sapiens.

Stvořený člověk je zároveň *zmrzačený* člověk – má nohu, ruku a boky v sádře. Lidé stvoření ze země jsou v mytologii často zobrazováni zmrzačení, především jako kulhající či mající obecně problém s chůzí, přesně jako je tomu u Člověka stvořeného v *Genesis*. To, s odkazem na Claua Lévi-Strausse, je symbolem lidské autochtonnosti, tj. ukotvení bytí člověka v tomto světě bez božské-stvořitelské moci.<sup>33</sup>

V okamžiku, kdy slyšíme poprvé hlas Člověka z části Homo sapiens, vidíme odraz Člověka v zrcadle a po chvíli přímo jeho tvář, která však zůstává

nehybná. Sledujeme mlčící tvář a posloucháme výraznou melodickou frázi tenoru. Toto spojení funguje obdobně jako zvukomalebné efekty popsané v předchozí kapitole. Identifikujeme Slyšený hlas a viděné tělo jako sounáležitě, ačkoli si tento audiovizuální pakt zachovává částečně efekt akuzmického hlasu. Jedná se o fenomén voice-over, jemuž je přiřazeno tělo uvnitř diegesis, mohli bychom snad mluvit o *semi-acousmêtre*, jako o zvláštním případě oddělení hlasu a těla. Slyšený hlas zde poskytuje monolog postavy a akusticky zpřístupňuje to, co je obrazem nedostupné.<sup>34</sup> Filmová reprezentace vnitřního monologu postavy je ustálenou praxí, kdy na plátně slyšíme hlas postavy a zároveň sledujeme její nehybná ústa. V *Genesis* je ovšem tento „vnitřní“ hlas Člověka slyšitelný i pro ostatní postavy a není tedy vnitřním monologem. Promluvu Člověka zde chápeme jako alegorii jazyka obecně coby způsobu uchopení světa. Hlas je vizuálně oddělen od svého zdroje (nehybná ústa mluvčího), ovšem jeho tělesnost váže jazyk stále ke konkrétnímu světu (fakt zobrazení těla mluvčího). Jinými slovy, lidské chápání pracuje vždy v intencích jazyka. Vše, co chápeme, chápeme jazykem a skrze jazyk. V tomto smyslu znamená pojmenování objektu jeho stvoření pro lidské vědomí.

Člověk zde napodobuje stvořitelický akt hlasu Boha/Stvořitele z první části oratoria, ovšem jeho snaha troskotá. Zatímco hlas první části slovem *označoval* v přítomnosti, hlas Člověka klade podmínky, otázky a přednáší aposiopese v budoucím čase. Významy slov se v jeho promluvě mívají a jeho slova jsou davem parodována a zesměšňována.

*Člověk:* Až nám nebe přestane lát  
Pohoří jak ve stepi  
Hvězdy až se vzájemně srazí  
To je bouračka  
To pak bude ohňostroj

*Dav:* Mořská pláň na zadních se zdvihne

*Člověk:* A moře pohltí zemi

*Dav:* Až vyvstanou hory  
Tak vysoké hory  
Až se hory stanou hory

*Člověk:* Pak věštce své  
Pak v ten den věštce své  
Potom svoje věštce

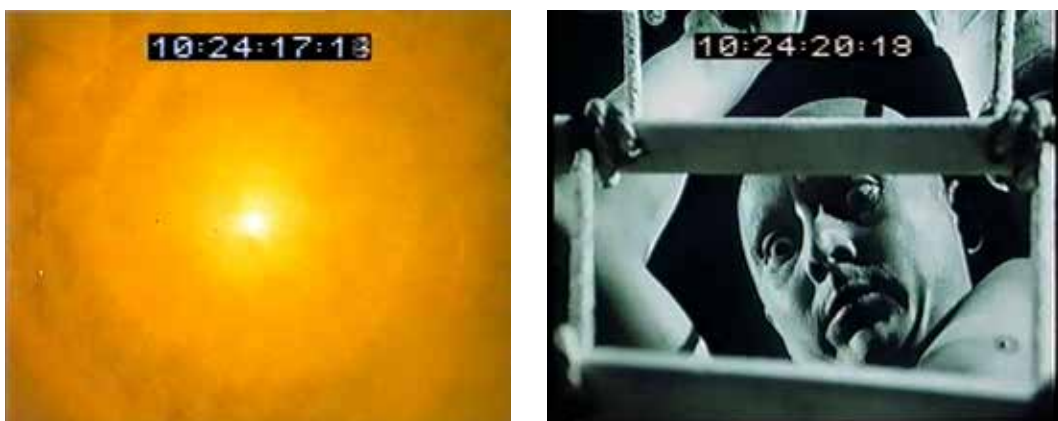
32 „Umělec [na obraze Henry Fuseliho *Umělec zdrčený velkolepostí antických ruin* z let 1778–79] není pouze „zdrčený“, ale také truchlící, truchlící nad velikou ztrátou, nad ztraceným stavem blaženosti a úplnosti, která je nyní přesunuta do minulosti či budoucnosti: nostalgie či utopie jsou jediné alternativy, která Fuseliho obraz nabízí.“ Linda Nochlin. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames & Hudson, 2001, s. 8.

33 Claude Lévi-Strauss. *Strukturální antropologie*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2006, s. 190.

34 M. A. Doane. *The Voice in the Cinema*, s. 41.

- Dav: Tady prorok mlčí  
Vypískat! Zbičovat!
- Bůh: Pak se nám oči rozbřesknou  
Do miliónů střepů  
Aby slzy dětí  
Aby slzy žen  
Spočíst se daly  
Všechny slzy  
Všechny střepy
- Člověk: V ten den zazní v nás jak růže květ  
Pak písňě jarní

První věta pronesená Člověkem: „Až nám nebe přestane lát...“ a poté série autentických dokumentárních záběrů z německých koncentračních táborů doprovázená výkřiky „Tady prorok mlčí. Vypískat!“ je pro význam této části *Genesis* zásadní. Hlas Boha/Stvořitele v části Homo Sapiens skutečně mlčí, protože Bůh je v tomto světě nepřítomný. Jeho jediný vstup nastává v okamžiku symbolického osvícení Člověka, po konci hrůzných záběrů lidského utrpení. Člověku je umožněno nahlédnout do světa „až nám přestane nebe lát“. Plnobarevná sekvence záběrů mořského pobřeží, nad nímž se vznáší všemocný hlas Boha/Stvořitele, dává Člověku novou sílu existovat ve světě chaosu, smrti, utrpení, ve světě rodu homo sapiens. Tímto světem je pro Člověka v *Genesis* prázdný prostor obehnaný vysokými kamennými zdmi a ploty s ostnatým drátem. Jedinou možností Člověka se tedy zdá být šplhání vzhůru po lanovém žebříku, který tu byl původně jen jako hračka pro opici ve výběhu. V momentě, kdy se Člověk vyšplhá „téměř nahoru“ (kde je však jen temnota), je Stvořitelem, který je reprezentován prostřihem na sluneční kotouč, sražen zpět a jeho údy rozebrány a zahozeny do tmy (Obrázek 4).



Obrázek 4: Sluneční kotouč a sražení Člověka z části Homo sapiens  
[časové kódy v obraze nejsou součástí díla, ale upřesňují místo v oratoriu].



Obrázek 5: zobrazení zrcadla v části Homo sapiens

Performativní charakter celé střední části *Genesis* zdůrazňuje význam tělesnosti, ať již prostřednictvím sekvencí využívajících postupy černého divadla, nebo upozorňováním na zranitelnost lidského těla obvyklou na údech Člověka. Část *Elementa* reprezentovala akt znovu-vytvoření světa slovem v symbolické rovině jazyka. Ovšem nedostává-li se v Homo sapiens tohoto mocného slova, zbývá jen možnost mimetického ztvárnění – performance. A jako takový zůstává tento akt pouhým znázorněním. Je jen *re*-prezentací omezenou limity zranitelného a smrtelného lidského těla.

V části Homo sapiens je vizuálně tematizován motiv zrcadla a zrcadlení (Obrázek 5), což nás přivádí k lacanovské teorii mirror-phase, která popisuje dětské rozpoznání svého obrazu v zrcadle jako prostředek sebeidentifikace jedince a jako zdroj jeho budoucí narcistní představy sebe sama coby jednoty. Tím, že batole ve 6–18 měsících života rozpozná svůj obraz v zrcadle, zažívá silný rozpor mezi viděným *celkem* svého těla a zažívanou zkušeností *fragmentovaného*, ještě ne zcela motoricky kontrolovaného těla. Aby tento rozpor vyřešilo, identifikuje se dítě s viděným obrazem, čímž vznikne rozpor mezi *představou* a *žitou zkušeností* těla.<sup>35</sup> Právě tato narcistická (falešná) identifikace sebe sama (svého ega) s odrazem v zrcadle je zdrojem budoucího strachu člověka z fragmentárnosti těla a zároveň původem jeho narcistického vidění sebe sama jako tělesné jednoty v její úplnosti. Úplnost je však jen projekcí lidské imaginace, neboť identifikace svého ega s imaginárním obrazem vyžaduje popření ostatních vjemů kromě optických. Identifikace je tedy založena na viděném a ponechává stranou smysly ostatní.

35 Jacques Lacan. „The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I“. In: Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994, s. 96.



Člověk z *Genesis* poznává sám sebe v nastaveném zrcadle a zároveň zpívá, čímž přináší do hry akustické vjemy. Mladen Dolar popisuje hlas jako je- den z prostředků určujících identitu jedince a jako další z forem narcismu:

S hlasem se poji elementární forma narcismu, kterou je složité vystopovat, jelikož postrádá jakoukoli vnější oporu. Je to první sebe-pojímající [self-reffering] a sebe-ovlivňující [self-affecting] pohyb, je to přímé ovlivnění sebe sama [auto-affecting] – bez jaké- koli re-flexe, jelikož je zdánlivě bez plochy, která by hlas odrážela a vracela, je bezprostřední, jedinec je odesílatelem i příjemcem ve svém vlastním vnitru. V ošidné sebe-prostupnosti zaujímá jedinec obě role bez rozlišení a bez nutnosti vnějšího zprostřed- kování. Můžeme hovořit o akustickém zrcadle,<sup>36</sup> až na to, že zde žádné zrcadlo není. Není potřeba rozpoznat svůj vlastní vnější obraz. Můžeme sledovat zárodek vědomí předcházející jakékoli reflexi. Protože, pokud by zde byla plocha, která by hlas odrážela, tento hlas by se stal autonomním, a vstoupil by tak do dimenze Druhého, stal by se hlasem odtrženým a narcistní představa by se zhroutila.<sup>37</sup>

Tento citát výstižně popisuje autogenetickou povahu postavy Člověka z části Homo sapiens. Při pohledu do zrcadla, který jsem identifikoval jako jeden z prostředků narcistní sebeidentifikace člověka, postava zpívá proklamace vět upomínající na stvoření světa („až nám nebe přestane lát“... „to bude bouračka“). Jak argumentuje Dolar, hlas slouží jako přímý nástroj sebe-prezentace a sebe-ovlivnění. Je bezprostředním nástrojem, kterým se člověk dokáže identifikovat se sebou samým, ale jen potud, pokud nevstupu- je tento hlas do interakce s řádem Druhého, který nabourává domnělou jed- notu mluvčího i posluchače. Fenomén dvojníka je tak oblíbeným tématem literatury, právě proto, že narušuje domnělou vizuální jednotu těla. Podobně také fenomén ozvěny, echa, jako by bořil zdánlivou bezprostřednost hlasové sebeidentifikace subjektu. Postava Člověka pronáší proklamace, které jsou okolním davem (superego?) opakovány a proměněny v žert. Člověku je zde jeho promluva odcizena a je mu vrácena zpět jako parodie. Jeho hlas se ztrácí v hlasu Druhého. Navíc synchronní zobrazení mlčící tváře postavy a slyšené promluvy upomíná na ne-jednotnost postavy Člověka. Její zdánli- vá jednota je rozbořena na vizuální a akustické fragmenty sebeidentifikace, které se však hroutí zasazením do vztahu jednoho s druhým.

Zobrazení Člověka v televizním oratoriu *Genesis* odkrývá iluzivní, narcist- ní představy domnělé jednoty lidského subjektu, čímž podkopává lidskou mytickou schopností *tvořit* v rovině symbolické. Všeobecně přijímaný

36 Mladen Dolar odkazuje na publikaci: Kaja Silverman. *The Acoustic Mirror*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

37 Zde Mladen Dolar odkazuje M. Dolar. *The Object Voice*, s. 14.

koncept jazyka jako způsob uchopení světa je projevem tohoto mýtu: člověk chápe svět tím, že jej pojmenovává a uchopuje v jazyce, a tím se stává člověkem a liší se od zvířat.<sup>38</sup> Tento mýtus o autogenezi člověka má obrovský potenciál, neboť vkládá člověku *do úst* schopnost samotného Stvořitele. Mýtus o lidském napodobování, slovy Susan Buck-Morssové „autogenetického prototypu židovsko-křesťanského Boha tvořícího přírodu i sebe sama“,<sup>39</sup> stojí u základů moderní myšlenky svobody a lidské autonomie, jak je verbalizován v díle Immanuela Kanta:

[N]eodolatelnost její moci [moci přírody] nám, jakožto přírodním bytostem, dává sice poznat naši fyzickou bezmocnost, ale zároveň nám odhaluje schopnost k tomu, abychom se posuzovali jako na ní nezávislí, a převahu nad přírodou, na čemž se zakládá sebe- uchování zcela jiného druhu než to, které je přírodou napadáno a přiváděno do nebezpečí vně nás, přičemž zůstává lidství v naší osobě neponíženo, i když by vlastně musel člověk oné nadvládě podlehnout.<sup>40</sup>

Buck-Morssová k tomuto mýtu, který se prolíná celými dějinami moderní- ho lidstva, píše:

Co tolik fascinuje moderního „muže“ na tomto mýtu je, zdá se, nar- cistická iluze naprosté kontroly. Skutečnost, že je možné *představit* si něco, co *není*, je extrapolována ve fantazii, že je možné (pře)tvořit svět na základě plánu. [...] Je nutné připustit, že tento mýtus kreativ- ní imaginace měl prospěšné důsledky, jelikož je v dějinách Západu úzce spjat s ideou svobody. Právě z tohoto (skvělého) důvodu byl tak vytrvale hájen, a tak vysoce chválen.<sup>41</sup>

Dichotomie tvořícího, označujícího, pojmenovávajícího slova a hlasu jako materiality, jak byla představena v první části *Genesis*, je ve střední části oratoria prezentována v perspektivě autochtonního subjektu. Zobrazením postavy Člověka jako nemohoucího tento televizní film tematizuje mýtus autogenesis jako rozpor tělesnosti a jazyka. Lidská autochtonnost repre- zentovaná v části Homo sapiens akusticky (*semi-acousmètre*), vizuálně (zobrazené zraněné tělo), narativně (ironizace slov Člověka davem) a kontextuálně (rozpor viděných mlčících úst a slyšeného hlasu) je v pří- mém rozporu s autogenetickým mýtem, který ve své podstatě obsahuje každá promluva jako poselství. Idea člověka tvořícího sebe sama slovem, onoho homo autotelos, je ve druhé části oratoria negována zobrazením

38 Viz starozákonní text *Genesis*.

39 Susan Buck-Morss. „Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered“. *October*. 1992, č. 62, s. 9.

40 Citováno z: S. Buck-Morss. „Aesthetics and Anaesthetics“, s. 3–41. Srov.: Immanuel Kant. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975.

41 *Tamtéž*, s. 8.

lidské smrtelnosti a bezmoci v kontrastu k tvořivé síle akuzmického hlasu Stvořitele z části první. Zde televizní oratorium *Genesis* nabourává humanistickou představu možnosti vytvořit svět aktem promluvy, narušuje narcistickou iluzi naprosté kontroly světa skrze verbálně-obrazové uchopení reality.

### Creātiō ex nihilō

Třetí část televizního oratoria nazvaná *Creatio* znovu redefinuje vztahy mezi hlasy, obrazem a světem diegesis. Na rozdíl od částí předcházejících pracuje se v části *Creatio* s prolínáním výše popsanych jevů. Jestliže *Elementa* využívala pro hlas Boha/Stvořitele fenoménu odtělesněného voice-over a *Homo sapiens* pro hlas Člověka definovala vtělený voice-over, pak *Creatio* pracuje s těmito ustavenými vztahy a využívá je v narativních funkcích.

V mé interpretaci příběhu *Genesis* se třetí částí vracíme do mytické doby mimo čas reprezentované sépiovým tónováním obrazu (trochu ve stylu raných filmů) a citacemi výtvarných děl mystiků. Ocítáme se v ruinách gotické katedrály, v níž je sloužena zvláštní mše. Shromáždění přichází ke katedrále a opakuje slova celebranta, která jsou pronášena barytonem Boha/Stvořitele. Na oltáři stojí nádoba s preparovaným lidským mozkem, jenž je zde symbolem racionality a tělesnosti, symbolem hříšného Člověka a Smrti (Obrázek 6). Hlasy shromáždění i hlas celebranta jsou naplněny výrazným echem velkého prostoru katedrály a do hudební stopy jsou zakomponovány pravidelné údery zvonů nebo jejich nápodoba. Obrazy katedrály a dlouhý dozvuk hlasů na první pohled/poslech vytváří iluzi jednotného sakrálního prostoru. Bližší zkoumání ale odhalí něco jiného. Zvukomalebná hudba zahrnuje zvuky zvonů, ovšem v obrazu žádné zvony nevidíme. A ani vidět nemůžeme, protože ruiny katedrály jsou ve skutečnosti troskami premonstrátského kláštera, a ani žádnou zvonici nemají. Stejně tak hlasy prostoupené dozvuky vysokého prostoru hlavní lodi gotického chrámu jsou svým způsobem akuzmické, neboť v rozvalinách kláštera již žádné echo neuslyšíme. Ve skutečnosti by se autentické hlasy ztrácely v šumění okolních lesů. To naznačuje, že hlasy pocházejí z jiného místa, respektive, že svět, který vidíme, není světem běžné reality, ale opět světem mytickým.

V první části oratoria vycházel boží hlas *odnikud* a *odevšad*, v části druhé vycházel lidský hlas *zevnitř* obrazu, *zevnitř* člověka, jako jeho vnitřní hlas. Třetí část představuje moment, v němž se tyto dva póly setkávají na společné hranici. Touto hranicí je smrt, ne-bytí či nicota, jako vstup do zásvětí.

Film je uměním reprezentace. Je-li jedním z témat *Genesis* pojem smrti, musí se vyrovnat s problémem znázornění tohoto abstraktního fenoménu. Personifikovaná postava Smrti a akt umírání byly v oratoriu *Genesis* hudebně znázorňovány tichem. Tato hudební hříčka odpovídá zvukomalebnému,



Obrázek 6: Smrt a lidský mozek v části *Creatio*

imitativnímu vztahu zvuku a obrazu, tak jak byl v průběhu televizního filmu rozvíjen. První výrazná plocha ticha se v *Genesis* objevuje bezprostředně po příchodu postavy Smrti v části *Elementa*. V části *Homo sapiens* je v partituře vypsána generální pauza právě v okamžiku, kdy je Člověk shozen ze žebříku, pod nímž následně umírá. Tyto dva případy jsou jedinými delšími úseky ticha v jinak jednolitě proudě hudby a zvuků.

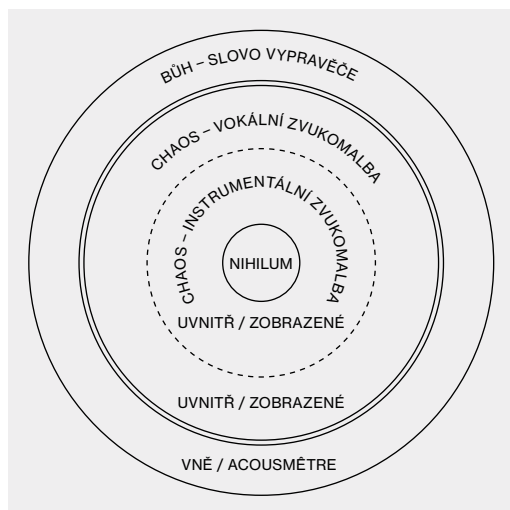
Závěrečná část oratoria je formálně tvořena více či méně uzavřenými bloky sestávajícími zpravidla z promluvy hlasu celebranta následně opakované sborem. Tyto bloky jsou od sebe odděleny krátkými i delšími úseky ticha, někdy předepsanými v partituře jako generální pauzy, jindy jako úseky pauz v notovém textu. S každým novým veršem celebranta hudební proud mohutní a přidávají se k němu stále další a další hlasy, jak vokální, tak instrumentální. Celá gradace je rozdělena do dvou vln, přičemž v první vystupuje pouze mužská část sboru a jednotlivé bloky jsou odděleny výraznými pauzami, druhá vlna využívající kompletního smíšeného sboru vede v jednu proudě ke konečnému klimaxu. Gradace je vedena na několika rovinách. V prvních čtyřech verších odpovídá ze shromáždění pouze mužská část sboru, a to recitací bez určené tónové výšky. Další dvě odpovědi pronáší mužský sbor dvouhlasně, další již čtyřhlasně. V dalším proudě hudby již zaniká rozdíl mezi veršem celebranta a odpověďmi shromáždění a mužský sbor provádí chromatický tříhlasý kontrapunkt. Pokračující čtyři odpovědi jsou opět dvojhlasé, ovšem s tím rozdílem, že druhou a čtvrtou odpověď pronáší ženský sbor. Následuje klimax šestihlasého vokálního proudě, který končí výkřiky v dvojitém *fortissimu*. A konečně osmihlas smíšeného sboru v předepsaném *forte*.

Kromě gradace v počtu vokálních hlasů se v průběhu třetí části k hudebnímu proudě přidávají také ostatní nástroje, přičemž na vrcholu druhé gradační vlny hrají několikanásobně dělené smyčce spolu s kompletními dechy ve *fff*. Dalším gradačním prostředkem je také rozšiřování tónového výběru. Například ve vokálních hlasech je v první zpívané odpovědi

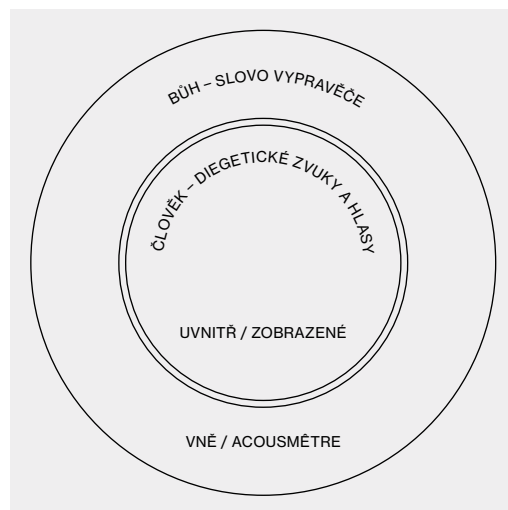
shromáždění užito jen tónů f a es, v dalším je to již chromatický výsek mezi tóny es a ges, v dalším tóny b, d, e, gis, tedy dvě velké tercie vzdálené od sebe o triton a při dalším uvedení je to již všech 12 tónů chromatické škály. Druhá gradační vlna jde pak v podivuhodném protikladu k zobrazené akci. Jestliže se v průběhu třetí části oratoria *Genesis* ujímá v obrazové složce čím dál větší moci postava Smrti, v hudební ploše bychom mohli očekávat přibývání ploch ticha. Ale překvapivě je tomu jinak. Zatímco postava Smrti postupně pobíjí věřící na onom podivném shromáždění, znějících hlasů neubývá, právě naopak. Čím méně zůstává živých, zobrazených těl, tím silněji jsou slyšet jejich hlasy. A nejedná se jen o samotné hlasy lidské, rozšiřuje se i spektrum užitých tónů. Jako by každý tón chromatické stupnice zastupoval jeden hlas. Čím více lidí Smrt pobíjí, tím silnější je volání hlasů. Čím více těl je zničeno, tím silnější je moc jejich akuzmatických hlasů.

Hlas Boha, který promlouval v první části oratoria jaksi z venku, k sobě v části závěrečné přibírá i hlasy lidí, kteří byli ve světě stvoření (část střední) bezmocní a jejichž hlas nemohl být vyslyšen. A tak ačkoli jsem označil vztah obrazu a zvuku v *Genesis* jako vztah zvukomalebný, závěrečná část filmu ukazuje posun tohoto konceptu, a to směrem ke zvuku nediegetickému. Hlas Boha/celebranta zůstal až do konce věrný svému postavení „mimo“ zobrazený svět, zatímco hlas Člověka se dokázal vymanit ze svého autochtonního ukotvení a stát se kýženým všemocným hlasem Stvořitele, který jediným slovem dokáže vytvořit svět. Tento posun ale ve filmu zaplatil Člověk životem, neboť jen zřeknutím se své tělesnosti mohl vstoupit do světa božského acousmètre a přivlastnit si jeho moc.

V první části analýzy jsem používal dělení zvuků do kategorií diegetický a nediegetický, a to na základě způsobů práce se zvukem v první části *Genesis*. Nyní se zdá být vhodnější mluvit o těchto kategoriích v termínech



Obrázek 7: schéma sfér reprezentace v části Elementa



Obrázek 8: schéma sfér reprezentace v části Homo sapiens

vnitřní a vnější, protože hranice mezi vyprávěným (zvuk diegetický) a vyprávěním (zvuk nediegetický) se v této části televizního oratoria stírá. Ačkoli se jedná o charakterizaci zvukové složky, je paradoxně zásadní otázkou určení místa, z něhož zvuk/hlas vychází. Hlas vycházející ze zobrazeného světa označuji jako *vnitřní*, hlas vycházející z vnějšku obrazu jako *vnější*, přičemž vlastnosti takového hlasu určuje jeho akuzmatický původ. Toto rozdělení neštěpí narativ audiovizuálního díla ve dvě oddělené kategorie zvuku (diegetický, nediegetický jako paralela k pojmům vyprávěné a vyprávění), ale zdůrazňuje jednotu, v níž se hlasy zevnitř a zvenčí mísí. Rozdíl mezi vnitřním a vnějším popisuje historička umění Kaja Silvermanová takto:

Interiorita a exteriorita jsou spíše oblasti definované v rámci narativu, než označení zásadní hranice oddělující diegesis od jejího nositele. „Uvnitř“ označuje prostor zasazený ve vyprávěném příběhu, zatímco „vně“ odkazuje k těm prvkům příběhu, které jakoby rámuji prostor vymezený vyprávěním.<sup>42</sup>

Pojem rámování se zde zdá být zásadní, neboť proces pohlcení jednoho způsobu reprezentace do jiného můžeme v *Genesis* sledovat na několika stupních. V průběhu televizního filmu můžeme porovnat několikrát zarámování. Pro ilustraci využiji sférický model reprezentací, který tuto strukturu znázorňuje. Model pro část Elementa zobrazuje ve svém středu *nic/nihilo*, jako výchozí bod všech reprezentací (Obrázek 7). Původní nicota je v prvních minutách filmu znázorněna chaosem vodní masy a dále znovu-vytvořena zvukomalebnou vokální nápodoby vlnobití. A nad tím vším vznáší se akuzmatický hlas Boha rámuující zobrazené svým hlasem vycházejícím z vnějšku obrazu. Část druhá a třetí vycházejí ze stejného schématu, v němž lze jednoduše vést linii rozdělující svět reprezentovaný obrazem a vnější svět akuzmatických hlasů. V *Homo sapiens* je hlas Člověka uvnitř a hlas Boha vně (Obrázek 7 a 8), zatímco v části Creatio jsou již všechny hlasy akuzmatické, a tedy vně zobrazeného.

Ve výkladu narativu televizního oratoria *Genesis* se dostáváme k samotnému závěru, k okamžiku, v němž je po tělesné zkáze lidí Smrt poražena a postava Jitřenky může zničit preparovaný lidský mozek, symbol lidské tělesnosti, do té doby uctíváný na oltáři chrámu. Moment, kdy se nádoba s uměle udržovaným, preparovaným lidským mozkem tříští o patu kamenného pilíře chrámu, je od začátku díla prvním okamžikem s použitím skutečně diegetického zvuku. Společně s pohledem na tříštící se sklo slyšíme zvuk rozbíjeného skla. Je to chvíle porážení Smrti, která poté zděšeně prchá a po chvíli padá k zemi. Sekvence pokračuje záběrem na postavu Jitřenky,

42 K. Silverman. *The Acoustic Mirror*, s. 54.





Obrázek 9: tvarová podobnost bombardéru s postavou Smrti v části Creatio

jež stojí v kulisách lidského světa z části Homo sapiens, jako symbol spojení lidského a božského ve všeobjímající jednotě po konci času.

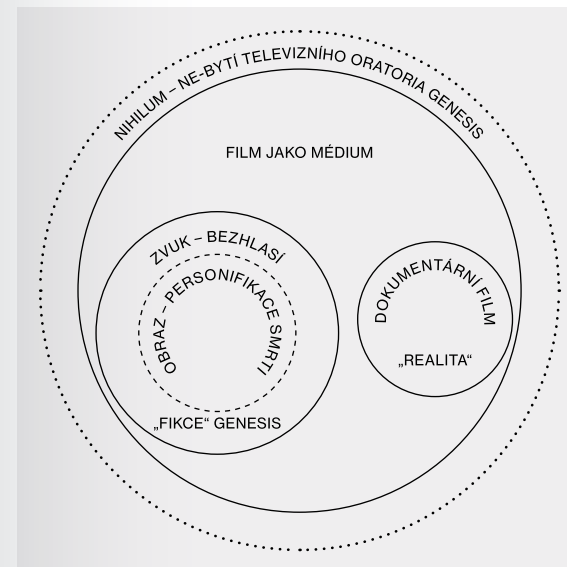
Zatímco slyšíme akuzmický hlas vypravěče, Boha, Stvořitele či celebranta recitující slova: „v tom [se] den stvoření stal,“ Jitřenka roztahuje paže v gestu přivítání se zrakem upřeným vzhůru k nebi. Následující záběr zobrazuje přelet těžkého čtyřmotorového proudového bombardéru Avro 698 Vulcan spolu s autenticky reprezentovaným zvukem hřmění jeho motorů. Tvar letounu nápadně připomíná tvar kostýmu postavy Smrti a díky této tvarové shodě identifikujeme vojenský letoun jako další ze symbolů smrti (Obrázek 9). Dokumentární záběr bombardéru jako by nezapadal do poetiky dosavadní narace filmu, ovšem právě v tom tkví účinnost jeho efektu. Dokumentární záběry stroje vytvořeného lidským mozkem za účelem zabíjení nemohou působit výmluvněji v kontextu ne-realistického, fiktivního filmu *Genesis*. Jestliže je celé oratorium záměrně nerealistickou reprezentací témat smrti a vykoupení, pak je filmový žánr dokumentu tím pravým nástrojem pro navázání těchto témat na žitou skutečnost dobových diváků, kteří si byli v roce 1970 až příliš dobře vědomi reality kulminující studené války.

Nesourodost obrazových prostředků obklopujících snímek bombardéru je překlenuta prací se zvukem. Už ve chvíli, kdy pozorujeme postavu Jitřenky, jak s otevřenou náručí hledí do nebe, slyšíme blížící se zvuk hřmících motorů letadla. Po záběru na přelétající letoun je i následující, plnobarevný záběr chrámu, nad nímž svítí slunce, naplněn ustupujícím hlukem přelétajícího symbolu zkázy. Film těmito prostředky mimo jiné postuluje křesťanskou víru v zaslání.

Použití dokumentárního záběru spolu s autentickým, či alespoň diegetickým, zvukem přidává také další stupeň do schématu reprezentací. Je-li lidskou motivací dosažení ztraceného objektu hlasu, tak jak bylo prezentováno v úvodní části oratoria, je závěr filmu jeho nalezením. Vraťme se tedy znovu k definici Michela Poizata:

Nejllepší cestou, jak objekt neztratit, je identifikovat se s ním, stát se oním objektem. Identifikovat se se ztraceným objektem znamená ztratit se sám, stát se nevyšší čistotou, být tichem; jinými slovy, zemřít. Smrt se stává jediným možným místem návratu k tomu původnímu skutečnému, které ještě nebylo opracováno symbolickým.<sup>43</sup>

Smrt je tak jediným způsobem vymanění se ze symbolického řádu, ze sítě označování i ze sémantické smyčky, tak, jak byly tyto koncepty nastíněny dříve.



Obrázek 10: schéma reprezentací v části Creatio

umělého audiovizuálního díla, „fikce“, která je rámována médiem filmu jako takovým. Použití dokumentárního filmu zde hraje roli zcizujícího prostředku. Takto rozšířený prostor umožňuje několik variant zpodobnění fenoménu ne-existence, ať již je to postava Smrti uvnitř zobrazeného světa nebo popření narativu fiktivního filmu skrze použití dokumentárního záběru nebo skrze konec existence filmu vůbec.

Ne-bytí je v narativu *Genesis* akusticky reprezentováno mlčením. Po odeznění hřmotu přelétajícího bombardéru zůstává záběr na rozbořený chrám, nad nímž svítí jarní slunce, symbol Boha/Stvořitele. Neslyšíme žádné hlasy, nevidíme žádná těla. Není zde rozdíl mezi vnitřním a vnějším. Jediné, co zůstalo, je statická hudební plocha využívající jedenácti (na místo dvanácti) tónů chromatické škály (Obrázek 11). Tato symbolická hříčka jako by měla stále připomínat nedokonalost lidského stvoření. Podobně, jako drobné nedokonalosti v geometrických vzorech arabských koberců,

Zobrazuje-li *Genesis* dichotomii autochtonnosti a stvořitelské moci jako dualitu vnitřního a vnějšího, pak zobrazení smrti, jakožto momentu sjednocení těchto protikladů, vyžaduje nový prostor pro své ztvárnění. Až do sekvence s přeletem bombardéru byla smrt personifikována, a tak uvězněna ve vnitřním, zobrazeném světě narativu. Implementace dokumentárního záběru do jinak fiktivní vizuální stopy přidává další sféru rámování dosavadních reprezentací (Obrázek 10). Jednota vnitřního a vnějšího prostoru je jednotou narativu

43 M. Poizat. *The Angles Cry*, s. 104.

Obrázek 11: závěrečné takty oratoria Genesis



Obrázek 12: slunce svítící nad chrámem v části Creatio

jež jejich autor záměrně zařadil do ornamentů svého díla jako upomínku, že dokonalý je jen Alláh sám, může chromatická plocha využívající jedenácti tónů z kompletního tuctu chromatiky naznačovat omezení daná člověku a jeho hlasu, který přeci jen není roven hlasu Stvořitele. A tak je předkládaná reprezentace ráje stále jen jeho nedokonalým obrazem.

Reprezentace ne-bytí v sekvenci s bombardérem je navíc dvojitá. Jednak využívá dokumentárního záběru jako odkazu ke zkázonosné funkci letounu, a pak také jako přímého připodobnění postavě Smrti. Žitá realita, na niž film upozorňuje, je ne-bytím ve smyslu všudy přítomné tělesnosti a smrtelnosti. Jednak snímek bombardéru neguje existenci homogenního narativu *Genesis*. Řez, který tento záběr způsobí, narušuje dojem jednoty doposud vyprávěného příběhu. Upozorňuje diváka na fiktivnost vyprávěného a na malý okamžik jako by popřel existenci fikčního světa televizního filmu.

Nicota smrti je v *Genesis* reprezentována tmou a tichem. Tma a ticho jako znázornění ničeho se objevují v úvodu a závěru televizního oratoria. V úvodní sekvenci vstupují do tmy a ticha první kapky tvořícího se světa, v závěru přebírá tma a ticho místo po plnobarevném záběru ruin gotického chrámu. Svět po konci času cele naplněný světlem, přecházejícím do oslňujícího jasu, je identický s absolutní tmou, v níž také není rozdílů mezi vnějším, vnitřním, vyprávěným a vyprávěním (Obrázek 12). *Genesis* tak končí tam, kde začala: u tmy a ticha, příslovečného *ničeho* uvězněného v systému reprezentace na nejobecnější rovině, kterou dokáže médium filmu zobrazit. Končí u audiovizuálního ztělesnění *ničeho*, než se sama ztratí v nicotě své ne-existence.

### Slovo jako text

Dichotomie slova a hlasu, resp. nadřazenost slova nad akustickým fenoménem hlasu, popsaná v první části studie, při detailním rozboru odkazuje k nemožnosti v ymanění se ze sítě označujících a označovaných. Pomocí konceptu hlasového objektu tato analýza popisuje paradox proklamované

moci slova. Logocentrismus biblického stvoření je v oratoriu performativně prezentován spojením hudební skladby a vizuální koláže, které při bližším rozboru odhalují na první pohled skrytý rozpor mezi slovem/logem a ztraceným objektem hlasu bez významu.

Jacques Attali píše, že původním účelem hudby bylo vytváření a ospravedlňování řádu.<sup>44</sup> V tomto duchu můžeme význam části *Elementa* interpretovat jako postulát víry ve vládu slova a jazyka. Jako zpodobnění organizující moci slova a jeho stvořitelského potenciálu.

Koncept akuzmického hlasu a jeho modifikace použité pro analýzu druhé části oratoria nám poskytují možnost popsat odlišné využití hlasu v narativní funkci, v tomto případě zpochybňující všemoc slova. Reprezentace člověka v části *Homo sapiens* představuje kritiku narcismu a sebezbožštění slova, jak jej postuluje první část oratoria či výše zmíněný známý citát z Janova evangelia odkazující k biblické tautologické proklamací moci slova slovem samým. Imaginární identita subjektu určeného slovem/logem je oratoriem nabourána prostřednictvím specifického spojení zvukové a vizuální složky.

Několik stupňů reprezentace smrti v závěrečné části se zdá odkazovat na znakový charakter označování, o němž pojednávaly první dvě části oratoria. *Genesis* jistě neaspiruje na nápodobu reality. O to nápadněji vyniká rozpor mezi fikčními filmovými záběry baletních scén a dokumentárními záběry koncentračních táborů, zdevastovaných měst a bojových letadel. Zdá se, jako by tři části analyzovaného oratoria tematizovaly tři řady lidského subjektu, které popisuje Jacques Lacan. *Elementa* pracují s dichotomií hlasového objektu, jakožto pozůstatku před-symbolického reálného, surové matérie světa na jedné straně, a slova, jež veškerou realitu strukturuje, na straně druhé. Druhá část oratoria pojednává imaginární identitu člověka určenou pohledem do zrcadla, at' již je to zrcadlo skutečné, odrážející vizuální obraz, či zrcadlo akustické poskytující zdánlivě autentický odraz hlasu, jenž je však stejně zcizený jako obraz vizuální.<sup>45</sup> Závěr *Genesis* je odhalením znakovosti symbolického řádu označování. Řetězec reprezentací smrti a ne-bytí končí u ne-existence samotného televizního oratoria. Jeho neexistence nemění ale nic na existenci sítě znaků, vztahů a odkazů, na kterých je existence lidského subjektu závislá a jímž říkáme, v barthesovském duchu, „texty“.<sup>46</sup>

Celá zkušenost jedince může být nahlížena jako zkušenost čtenáře s textem světa a televizní oratorium *Genesis* představuje jeden z nekonečného množství textů, jež jsou nám předkládány ke čtení. Pokusil jsem se na

především stránkách o dekonstruktivní popis procesu, kterým uchopíme texty audiovizuální, i o samotné pochopení procesu porozumění textu, jeho čtení a vytváření významů. Výše jsem popsal svou interpretaci oratoria *Genesis* jako kritiku logocentrismu moderní společnosti. Člověk je ostatně odsouzen k žití v symbolickém řádu slov a pojmů, z nichž jediným únikem na hranici slov může možná být právě ztracený objekt hlasu, hudba nebo prostý zvuk.

Citované audiovizuální dílo:

*Genesis* [televizní film]. Režie Pavel Hobl. ČSSR – SRN: ČST – ZDF 1969. Hudba: Zbigniew Wiszniewski. Hudební provedení: Viktor Kočí, Dalibor Jedlička, Kühnův smíšený sbor (vedl Pavel Kühn), Rheinische Kammerorchester (dirigoval Thomas Baldner). Baletní provedení: Nicole Nogaret, Maria-Joséphé Gazounaud, Egon Madsen, Jiří Halamka, Balet Praha (choreografie Pavel Šmok). Zvuk: Joachim Augustin, Vladimír Štěpánek. Střih: Joanna Rojewska, Josef Dobřichovský. Kamera: Jan Kališ. Scénář a režie: Pavel Hobl.

O autorovi:

Martin Ledvinka se během studia muzikologie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (dokončeno 2013) zaměřoval na kulturní analýzu hudby 20. a 21. století a interpretaci především audiovizuálních kulturních objektů. Jako protipól ke zmíněnému teoretickému zájmu o společenské souvislosti soudobé hudební kultury se věnoval hře na rámový buben a studiu praktického využití zvuku a hudby (studium u Hearn Gadboise). Od roku 2014 pracoval jako asistent sociální péče v denním centru sociální rehabilitace, v zařízení pro podporu dětí ze sociálně rizikového prostředí a v dalších institucích sociální péče. V současnosti se věnuje podpoře osob se speciálními potřebami a jejich rodin skrze praxi spontánní hry (studium u Freda Donaldsona) a s využitím principů intuitivního (kontaktního) přístupu. Kontakt: martin-ledvinka@seznam.cz.

Abstrakt

Jádrem studie je dekonstruktivní analýza televizního oratoria *Genesis* režiséra Pavla Hobla na hudbu Zbigniewa Wiszniewského, vyrobeného v koprodukcí Československé televize a německé Zweites Deutsches Fernsehen v roce 1969. Za využití konceptů hlasového objektu a akuzmického hlasu představuje studie zvukovou složku audiovizuálního objektu jako důležitý narativní prostředek. V první části se analýza detailněji zaměřuje na úvodní sekvenci televizního filmu, na jejímž příkladu popisuje těsnou provázanost zvukové a obrazové složky. Studie se dále soustředí na

44 Jacques Attali. *Noise. Political Economy of Music*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1985, s. 30.

45 Viz: K. Silverman. *The Acoustic Mirror*.

46 Roland Barthes. „Theory of the Text“. Do angličtiny přeložil Ian McLeod. In: Robert Young (ed.). *Untying the Text. A Post-structuralist Reader*. London – Boston: Routledge – Kegan Paul, 1981, s. 31–47.



momenty, kdy je ustavený zvukomalebný charakter hudebního doprovodu rozveden či zpochybněn. Druhá část textu je věnována fenoménu hlasu, jak je reprezentován v *Genesis*, třetí kapitola se zabývá reprezentací smrti a jejím významem v rámci fikčního světa tohoto televizního filmu. Text představuje televizní oratorium *Genesis* jako audiovizuální úvahu o lidské smrtelnosti a iluzivní moci slova, přináší interpretaci narativu oratoria podloženou zmíněnými teoretickými koncepty a nabízí čtení oratoria jakožto kritiky logocentrismu a racionalismu moderní společnosti.

**Klíčová slova:** audiovizuální analýza, dekonstrukce, hlas, hlasový objekt, multimédium, televizní opera

Martin Ledvinka

Creātiō ex nihilo. An Analysis of the Narrative Functions of Voice in the Television Oratorio *Genesis*

### Summary

The core of the article is a deconstructive analysis of the television oratorio *Genesis* (directed by Pavel Hobl, with music by Zbigniew Wiszniewski) which was a co-production of Czechoslovak Television and the German Zweites Deutsches Fernsehen in 1969. Employing the concepts of the *voice-object* and *acousmètre*, the article presents the sound-component of the audio-visual object as an important narrative device. In the first part, the analysis focuses on the opening sequence of the television film, and, using it as a basis, describes the close interconnection of the audio and visual components. The article goes on to concentrate on moments when the established onomatopoeic character of the musical accompaniment becomes disjointed or compromised. The second part of the text is dedicated to the phenomenon of voice as depicted in *Genesis*, while the third chapter then takes up the representation of death and its significance in connection to the fictive world of the television film. The article presents the television oratorio *Genesis* as an audio-visual meditation on human mortality and the illusive power of the word; it brings forth an interpretation of the narrative of the oratorio grounded in the above-mentioned theoretical concepts, and offers a reading of the oratorio as a critique of the logo-centrism and rationality of modern society.

**Key words:** audiovisual analysis, deconstruction, voice, voice-object, multimedia, television opera