

Literární obzor

Ticho a mlčení

Irena Vaňková: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře.*

ISV nakladatelství, Praha 1996, 280 stran, náklad neuveden.

V centru úvah knihy Ireny Vaňkové – jak už její titul napovídá – stojí mlčení (nebo ticho, což je, jak autorka upozorňuje, „někdy totéž, a jindy něco naprosto jiného“) v „nejrůznějších významech tohoto slova, v četných kontextech a situacích, do nichž se fenomén jím označovaný může vpojo-
vat, a s množstvím funkcí, které plnívá“ (s. 6) Zároveň však mlčení vždy v různých souvislostech vypovídá o řeči, o verbální aktivitě, tedy o „skutečnosti, která je jeho negací, a zároveň komple-
mentaritou [...] Mlčí-li se (a uvažuje-li se o mlčení), může to ukázat v novém světle funkce,
hodnoty a hranice lidské řeči.“ (s. 7) Je potom nasnadě, že ústřední opozicí knihy je právě **mlu-
vení – mlčení (ticho)**.

Mlčení namísto řečového projevu volí člověk podle Vaňkové v zásadě z dvojího důvodu: „Nesmí-li či nemůže, nechce-li či nedovede, cítí-li svou neschopnost nebo obecně lidskou
nemožnost buď něco **vyjádřit** (tj. formulovat, artikulovat, postihnout prostřednictvím jazyko-
vých kategorií jistý úsek své, lidské reality), nebo někomu něco (verbálně) **sdělit**.“ (s. 16, zvý-
raznila autorka) Ono velmi jemné, ale zásadní rozlišení nevyslovitelného a nesdělitelného
zakládá u Vaňkové vymezení dvojího „typu“ mlčení: mlčení **gnoseologické**, které vyplývá ze
vztahu člověk – (realita) – znak, je zaměřeno na vyjadřované („myšlené“), na sémantickou di-
menzi znaku a komunikace, a mlčení **komunikační**, které se týká interakce člověk – (znak) –
člověk, je orientováno na komunikačního partnera, na dimenzi pragmatickou. Zjednodušeně tu
jde o rozdíl „neřeknu **to**“ (mlčení gnoseologické) a „neřeknu **ti to**“ (mlčení komunikační).
(srov. s. 17) Vzápětí ale autorka dodává, že v konkrétních případech je těžké stanovit, o jaký typ
mlčení jde: „Jde tu skutečně jen o aspekty – většinou se totiž obojí, komunikační i gnoseologic-
ké, prolíná, ba splývá.“ (s. 17)

O mlčení uvažuje Vaňková jako o znaku, specificky modifikovaném, ale přeci splňujícím kritéria
znakovosti. Výrazem, „označujícím“, je v případě znakového mlčení „**ticho**, tzn. (příznaková)
nepřítomnost zvuků, případně, obecněji vzato, **prázdnost**, nepřítomnost materiálního nositele: nu-
lovost“. (s. 32, zvýrazněno autorkou) Ptáme-li se po významu mlčení, zvažujeme, zda je určité
mlčení znakové, tj. zda „znamená“ (a je tedy součástí systému „mluvení – mlčení“), nebo zda jde
pouze o prosté „nemluvení“, které znakový charakter nemá. (srov. tamtéž) Logickým důsledkem
takové úvahy je otázka po významu právě toho „znamenajícího“ mlčení: „Kvalita takového ,zna-
menání“ už ovšem není dána systémově – ale situačně, pragmaticky. To, na co se ptáme v tomto
případě, je tedy **smysl**. Smyslu nabývá znak teprve fungováním v textu (nebo: funguje-li jako
text). Smysl **interpretujeme**.“ (s. 33) Specifičnost mlčení jako znaku-komunikátu je právě
v tom, že „může podle okolností znamenat cokoli – a (současně) nic“. (s. 55) U „znamenajícího“
mlčení pak nemůže jít o jeho konvencionalizovaný význam, nýbrž o jeho **smysl**, který lze interpre-
tovat jen v užším či širším komunikačním kontextu: „Mlčení je ‚výmluvné‘ jen za určitých okol-
ností, a v rozličných komunikačních situacích může mít vždy různý **smysl**. Jeho ‚význam-smysl‘
(jde o ‚znak-komunikát‘) je [...] dán výhradně **kontextem – a způsobem a mírou sdílení
kontextu komunikanty**.“ (s. 46, zvýrazněno autorkou)

Teoretické vymezení mlčení jako specifického znaku-komunikátu a definování základní pojmo-
vé dvojice (mlčení gnoseologické a komunikační) vytváří autorce jednak spolehlivou základnu
pro obhlížení fenoménu mlčení v nejrůznějších, a tedy nejen jazykových kontextech (srov. kap.

Mlčení ve světě jazyka a kultury), jednak jí nabízí interpretační klíč k vybraným dílům tří českých básníků: Máchovu Máji, poezii Holanové a Skácelové. Práce Vaňkové samozřejmě nezapře lingvistická východiska (srov. pojednání o mlčení v [českém] jazyce s jeho minuciózní lexikálně-syntakticko-sémantickou charakteristikou, výklad o vztahu mlčení ke všem jazykovým funkcím, k pauze, nedoslovenosti [aposiopesi] apod.), nezapře ale ani lotmanovskou lekci o tom, jak přirozený jazyk plyne a samovolně přerůstá v jazyky (modelující systémy) vyšší, sekundární, konstruované však na týchž principech. (srov. s. 91) V práci tedy nacházíme poučené výklady o mlčení/němotě v pohádkách, v kulturní symbolice i v náboženských textech a duchovním životě. A i když v těchto partiích spíše než hloubkou a důkladností úvahy zaujme autorka šíří záběru výkladu (od Prince Bajaji přes Mozartovu Kouzelnou flétnu a Andrejevovo Mlčení až k upanišádám, textům zen-budhismu, taoismu...), o to víc provokuje a inspiruje k promyšlení problémů a dílčích témat, která jsou jen lehce nastíněna. Týká se to i pasáží věnovaných filmu. Jsou to výklady svým rozsahem v knize marginální; zmíněn je pouze Ingmar Bergman a John Cage (jako autor experimentálního snímku ONE).

„Každý jazyk má svůj specifický způsob mlčení,“ napsal E. Canetti. Jeho poznámka se bezpochyby týká jazyka přirozeného, ale svůj specifický způsob mlčení má nesporně i každý jazyk (modelující systém) vyšší, druhotný. Ptáme-li se, jak své mlčení modeluje film, situace se ve srovnání s přirozenými jazyky a verbálními texty poněkud komplikuje. Především musíme vzít v úvahu, že ve filmu, jenž se vyznačuje vysokým stupněm **sémiotické heterogenosti**, představuje verbální jazyk (ať už ve formě zvukové, resp. mluvené a formě psané) pouze jeden ze čtyř, resp. pěti základních kódů vytvářejících jednotlivé vrstvy filmového sdělení.¹⁾ A zaujímá přitom pozici podstatné, nikoli však specifické, konstitutivní složky filmu.²⁾ Zkoumáme-li účast jazyka (a mlčení) ve filmu, rámcem našich úvah by mělo být plné uznání audiovizuality, vícekódovosti a sémiotické heterogenosti filmového textu: „Rozhodující není to, že některý kód dominuje, ale to, že kódy vstupují do vzájemných relací a sítí interakcí vytvářejících celek filmu jako systém vyššího řádu. Základní kódy mají ve filmu v zásadě rovnoprávný status. Rovnoprávnost je ztělesněna v jejich nesamostatnosti a vzájemné závislosti: samy o sobě by kódy podávaly jen defektní a mezerovitá sdělení.“³⁾

I když se v teoretické literatuře oprávněně uvažuje o tom, že audiuvizualita má platnost obecné charakteristiky filmu v celém jeho vývoji⁴⁾, chtěli bychom zde – právě s ohledem na sémantickou opozici ticho/mlčení a mluvení/řeč ve filmu – naopak zdůraznit známou skutečnost, že s nástupem zvuku došlo k naprosto zásadnímu přelomu, který vedl k celkové reorganizaci struktury filmu. Je příznačné, že už samotné označení **němý** film vyvolává u mnoha teoretiků rozpaky: němý film nebyl němý, ale pouze tichý, jak tvrdí Jean Mitry, nebo pouze „hluchý“, „neslyšící“, jak se zase domnívá Michel Chion.⁵⁾ Podle P. Mareše by přesnější, ale poněkud těžkopádné bylo označení: film bez fixované auditivní složky.⁶⁾ V tradičním označení „němý“ je jako signifikantní přítomen významový prvek **neschopnosti** mluvit, neschopnosti používat či ovládat mluvní ústrojí. Na rozdíl od mlčení, jak dokládá Vaňková, které je **děj**, vycházející nutně od aktivního subjektu a odkazující ke komunikaci, němota je **vlastnost**. Společné, jako způsob vnějšího

1) Srov. Petr Mareš, *Film a verbální komunikace. K uplatnění verbálního jazyka ve filmu*. In: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 65.

2) Tamtéž, s. 66.

3) Tamtéž, s. 73.

4) Srov. tamtéž, s. 67.

5) Srov. Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. (Trans. by Hugh Tomlinson a Robert Galeta). University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 225.

6) P. Mareš, c. d., s. 85.

projevu, jak mlčení, tak němotě, je pak ticho s významem **stavu**. (srov. s. 81) Právě v tomto smyslu a ve vztahu k verbální komunikaci němý film skutečně němý (a tichý) byl: označení odkazuje k vlastnosti a stavu – neschopnosti promluvit (a být slyšen) v rovině primární komunikace, tj. v rovině produktora a recipienta celku uměleckého textu. V rovině sekundární, ztvárněné komunikace je to poněkud složitější: postavy mezi sebou bezpochyby mluví (a slyší se), ale pro nás jako recipienty (diváky) zůstávají tiché, neslyšitelné, o obsahu jejich promluv jsme informováni zprostředkovaně v mezititulcích (které patří už znovu k rovině primární komunikace); a v tomto smyslu němý film vskutku není němý, ale je, jak říká Mitry nebo Chion, pouze tichý nebo hluchý.

Americký filozof Stanley Cavell ve své knize *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (1971) zase tvrdí, že němý film nikdy nevznikl, neboť jsme začali nazývat jedny filmy němými, teprve když ty druhé promluvíly; znamenalo to však pouze zaregistrování naší satisfakce z reprodukce světa... Podle Cavella zvuk jako první podvázal vyjadřovací možnosti dramatického mlčení a započal proces zkázy, který – jak dodává – dovršila později barva. V kapitole příznačně nazvané *Úcta k mlčení* dospívá Cavell k jednoznačnému závěru, že nastolení zvuku definitivně zničilo ve filmu bezprostřední naléhavost výpovědi a rezignace na tuto naléhavost měla za následek vzrůstající nepochopení světa. „Viděný svět“ je úvaha o filmu, avšak u základu těchto reflexí leží metafyzický neklid: Cavellovo pojetí ontologie filmu zkoumá problematiku filmového světa (pod vlivem Heideggera) ve světle lidské existence a zároveň (pod vlivem Wittgensteina) jako otázku našeho mlčení tváří v tvář tajemství světa, vyjádřeného jazykem, který nás mylí svými definicemi a formálně logickou přísností.

„O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet,“ zní proslulá poslední věta Wittgensteinova Traktátu. „Za hranicemi myslitelného a vyslovitelného, tj. (u Wittgensteina) ve sférách, kdy člověk nevystačí s pojmy a tvrzeními logického charakteru, nelze než mlčet,“ doplňuje Vaňková, která v kapitole věnované gnoseologickému mlčení ukazuje, jak mlčení v tomto smyslu „transcenduje řeč, podobně jako sféra ‚mystického‘ přesahuje svět toho, co je dostupné lidskému rozumu...“ (s. 18) Je to mlčení, jež poukazuje k nevyslovitelnému a které polská badatelka J. Rokoszowa oprávněně označuje jako mlčení transcendentní.⁷⁾ V souvislosti s filmem jsou, domníváme se, důležité především Wittgensteinovy poznámky, jež se týkají právě oné sféry nevyslovitelného: „Existuje ovšem nevyslovitelné. To se **ukazuje**, je to mystično.“ A dále: „Co **lze** ukázat, **nelze** říci.“ Existuje tedy sféra, jak dodává Vaňková, „k níž lze vztáhnout jedině mlčení, případně *ukazování*, poukazování k *mystičnu*“. (s. 19)

I když Cavellova „filosofie filmu“ není prosta rozporů, nedůsledností i nejasností a mlhavých formulací, zdá se, že právě tuto sféru má na mysli, když se dramaticky ptá: Co bylo ztraceno, když film upustil od svého mlčení, zejména od mlčení hlasového? Právě tady je potřeba hledat ty nejhlubší důvody pro Cavellovo striktní odmítnutí účasti jazyka ve filmu, které ovšem koresponduje s víceméně sdíleným názorem, jež prochází teoretickým myšlením o filmu takřka od jeho počátků: dominantní je pohyblivý obraz jako základní nositel smyslu, jazyk je naopak pojímán jako něco okrajového, přípustného jen v omezeném okruhu funkcí, resp. jako „nutné zlo“ a „cizí těleso“.⁸⁾ S dominancí obrazu v němém filmu měla být ztracena bezprostřední naléhavost výpovědi. V čem spočívala? Némý film drama lidské existence zvýrazňuje přinejmenším ve dvou směrech. Především tím, že nejzávažnější otázky jsou tu vyjádřeny spíše mimikou, gestikulací a způsobem jednání než slovy (v podobě mezititulků). Béla Balázs upozorňoval na to, že mluvící herec

7) J. Rokoszowa, *Język i milczenie*. In: Biuletyn polskiego towarzystwa językoznawczego, zosz. XL, 1983, s. 129n.

8) P. Mareš, c. d., s. 71.

vyjadřuje mimikou a gesty jen **zbytek** něčeho: „To, co *má být řečeno*, ale co se již nevejde do slov, je doplňováno pohyby svalů v tváři a rukou (...) poněvadž je (mluvící herec) zaměřen na řeč, vycházejí jeho gesta, kterými doprovází slova, ze stejného místa jako jeho slova.“⁹⁾ Naproti tomu v němém filmu hercova gesta a mimika (včetně mimiky a výrazu mluvící tváře) „vynáší na světlo zcela jinou oblast duše“, vyjadřují zcela jiný smysl: „Ten, kdo vidí mluvenou řeč, doví se docela jiné věci, než ten, kdo naslouchá slovům. I při pouhém »němém mluvení« mohou ústa naznačit často mnohem více, než mohou vyjádřit slova.“¹⁰⁾ Zejména v mezních situacích mezilidských vztahů, kdy se odkrývají hranice verbální komunikace a „bezmoc“ slova, je ona bezprostřední (protože do řeči slov nepřeložená) naléhavost sdělení zvlášť zřejmá. A pak je tu ještě druhý, neméně důležitý moment: němý film objevil také význam **viditelných** věcí. Jestliže ve světě mluvícího člověka jsou **němé** věci nehybnější a bezvýznamnější než člověk, jsou odsunuty a degradovány, „ve společně sdílené němotě se stávají s lidmi téměř homogenní a získávají tím na životnosti a významu. Poněvadž nemluví méně než lidé, říkají právě tolik.“¹¹⁾

I Gilles Deleuze, analyzuje složky filmového obrazu, si klade otázku, co se stalo, když film promluvil. V této souvislosti poukazuje na důležitý rozdíl, který se objeví, srovnáme-li složky obrazu v němém a zvukovém filmu. V němém filmu je obraz komponován z pohyblivého obrazu, který je viděn, a mezititulků, které jsou čteny. Mezititulky přitom obsahují (kromě dalších složek) řečové akty, které se – díky tomu, že jsou psané – mění v nepřímou řeč, jež podle Deleuze získává aspekt jakési abstraktní univerzality, všeobecné platnosti a vyjadřuje určitý řád, zatímco viděný obraz uchovával přirozený aspekt věcí a bytí.¹²⁾ Deleuze se odvolává na Louise Audiberta, který ve své analýze Murnauova *Tabu* dokládá, že nejde jen o film, který zachovává mlčení v době zvukového filmu, ale svým způsobem existenci němého filmu ospravedlňuje, neboť obrazem označuje nevinnou přírodu, poukazuje k bezprostřednímu bytí, nezprostředkovanému životu, který nepotřebuje jazyk, zatímco mezititulky nebo nápisy reprezentují právo, zákazy, zprostředkovaný řád, který přichází rozbít nevinnost.¹³⁾ Takovéto dělení není podle Deleuze vázáno pouze na exotické téma *Tabu*: tajemství a krása němého filmu spočívá v tom, jak se pohyblivý obraz představující přirozenou samozřejmost lidského světa i světa věcí konfrontuje s obrazem „psaným“ v nepřímé řeči, diskursem, který musí být čten. Tematizace opozice obrazu a slova tu koresponduje se sémantickou opozicí ticho/mlčení a mluvení/řeč, jež podle Vaňkové zastupuje a metonymicky zobrazuje také opozici **přírody a kultury**: samozřejmého, neproblematického bytí – a bytí ustavičně problematizovaného: lidského, tj. reflektovaného a komunikativně prožívaného. I tím, že jako lidé mluvíme (a píšeme), že potřebujeme k životu (verbální) komunikaci a texty, vydělili jsme se z přírody – a oddělili od ní. (s. 12) Tuto opozici i konflikt přírody a kultury můžeme „čist“ např. v Andersenově *Malé mořské víle*, Kvapilově a Dvořákově *Rusálce* nebo Stokerově *Drakulovi* (dramatický konflikt se rozehrává jako zápas dvou kontrastních světů: temných mocností přírody, reprezentovaných „němým“ Nosferatem, a civilizace, jejíž nositelé vtiskují světu řád, zmocňují se jej prostřednictvím verbální komunikace a textů – píšou si dopisy, vedou si deníky v těsnopisu, příp. diktují do fonografu).

Po nástupu zvuku došlo k hluboké proměně vztahu mezi obrazem a slovem; vrstva obrazová ztrácí svou dosavadní hegemonii ve filmovém textu a slovo triumfuje – na úkor filmu jako umění. Po této počáteční fázi, kdy film měl „větší strach z mlčení než Fay Wrayová z obludy“ (Cavell o *King Kongovi*), však slovo postupně ztrácí svůj primát a film znovu hledá (a nalézá) svou cestu

9) Béla Balász, *Podstata filmu*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 17.

10) Tamtéž, s. 18.

11) Tamtéž, s. 16.

12) Srov. G. Deleuze, c. d., s. 225.

13) Tamtéž.

k tichu/mlčení. Pokud uvažujeme o tichu/mlčení v současném filmu v rámci sémioticky orientované teorie umělecké komunikace, pak na rozdíl od němého filmu toto ticho/mlčení není způsobeno technickými důvody (neschopností mluvit a být slyšet), ale stává se významotvorným činitelem, pociťovaným na pozadí děl zvukového/mluvícího filmu, v nichž se slovo pravidelně vyskytuje; jeho nepřítomnost se tak stává lotmanovským „minus-prostředkem“. Ticho/mlčení ve zvukovém filmu je důsledkem nikoli neschopnosti mluvit, ale vůle nemluvit, a to jak v rovině primární, tak sekundární komunikace. „V tichu nic nezní (nebo něco nezní) – v mlčení nikdo **nemluví** (nebo někdo nemluví). Mlčet je možné jen v lidském světě (a jen pro člověka),“ čte Vaňková v pozdních záznamech M. M. Bachtina a komentuje je: „Mlčení vidí (Bachtin) jako ticho specifické, lidské, produkované – a recipované – člověkem, případně, v obrazných vyjádřeních, vytvářené něčím, co je antropomorfizováno, vtaženo (člověkem) do souřadnic lidského světa.“ (s. 83) Takové je ticho/mlčení, které bolestně zakoušíme například s Johanem a Almou, postavami Bergmanovy *Hodiny vlků*, ve chvíli, kdy Johan během nočního bdění vezme do rukou hodiny a začne odměřovat minutu. Béla Balázs oprávněně tvrdí, že znázornění ticha/mlčení patří k nejvlastnějším dramatickým účinkům zvukového filmu. V takovém tichu/mlčení ožívá svět věcí (jako by „věci spouštěly svoje závoje a otvíraly na nás oči“): člověk se ve vztahu k univerzu proměňuje v „produktora“ mlčení (mlčením se vztahuje k tomu, co možnosti jeho pochopení a vyslovení překračuje), ale současně je též „recipientem“ jakéhosi mlčení, ticha, které k němu přichází: vystaví se tomu, co Martin Heidegger nazývá *němým hlasem bytí*, a tím, jak dodává Vaňková, „toto mlčení-naslouchání vytváří v člověku prostor pro pochopení smyslu bytí, hlasu, který se z ticha vynořuje“. (s. 23) V takovém tichu/mlčení se však intenzivnější stává také **osamocenost** lidí. V závěrečné sekvenci Antonioniho *Zatmění*, kdy místo očekávané schůzky milenců kamera bloudí po místech jejich dřívějších setkání, tichý svět věcí jako by se zmocnil světa lidí. „Prázdné“ obrazy pustých míst demonstrují rezignaci na lidskou touhu polidštit svět, odevzdání se jeho ne-lidské, a tedy řeči se vymykající a člověka přesahující věčnosti, „rozpuštění“ lásky mezi lidmi jako „nejvyšší“ podoby komunikace mezi nimi v osudově lhostejném, němém světě věcí. Ale takové ticho/mlčení, jež je důsledkem vyhasnutí veškeré komunikace a výrazem rezignace na hledání smyslu tohoto světa, pochopitelně zneklidňuje. Pro promítače v jednom newyorském kině byl prý závěr *Zatmění* natolik deprimující a rušivý ve své „ne-lidské“ prázdnotě, že jej prostě ustříhl...

Specifický případ představují filmy, v nichž mlčení, resp. takřka úplná absence verbální komunikace, plní (primárně) funkci stylisticky ozvláštňujícího prostředku. Petr Mareš jako příklady této tendence uvádí filmy *Tančírna*, *Iluzionista*, *Příběhy z chodníku* a současně vymezuje jejich společné znaky: zjednodušení, linearizace, nebo naopak oslabení a zneurčiténí fabule, schematizace postav a aktivizace mimojazykových kódů, které ovšem mohou vyjadřovat jen omezený okruh elementárních významů; uplatňuje se zejména kód mimický, gestický, proxemický, kód fyzické akce a v neposlední řadě kód kulturní tradice (např. četné odkazy k němému filmu).¹⁴⁾ Snahy obejít se bez verbálního jazyka, resp. co nejvíce jej omezit, tvoří v dějinách filmu zcela legitimní tradici, k níž lze přiřadit jak snímky, které lze snad posuzovat jako výlučné experimenty, těžící ze své příznakovosti, tak díla, v nichž omezení řeči je pouze jedním z aspektů umělecké koncepce. Ve filmu Kaneta Šindo *Ostrov*, zachycujícím každodenní mlčenlivý zápas o holou existenci rodiny žijící na malém ostrůvku, se lidský hlas ozve pouze jednou ve výkřiku matky v zoufalství nad synovou smrtí. Také ve filmech Miklóse Jancsóa je verbální jazyk zredukován na co nejnižší míru, neboť Jancsó svůj svět představuje především prostřednictvím obrazu, svou zkušenost vnějšího světa vkládá takřka výlučně do obrazových struktur, což znamená tento svět zredukovat,

14) Srov. P. Mareš, c. d., s. 77 – 79.

zjednodušit, ale učinit ho zároveň nejednoznačným, dát výraz pocitu záhadnosti. V této modelové konstrukci se nic nevysvětluje mimoobrazovými prostředky, nedostane se nám dodatečných (slovních) informací nebo orientačních signálů, a otevírá se tudíž prostor pro „svědectví“ zraku, které nám poskytuje obraz události, nikoli její interpretaci. I zde se aktivizují mimojazykové kódy, kdy každé gesto je předem určeno jako součást baletní kompozice s přesně vymezenou dobou trvání i přemístěním v prostoru a postavy nejsou určeny tím, co o sobě říkají (svými vzpomínkami, sny), ale pouze konkrétními fyzickými činy. A i řeč, jejíž sémantická funkce byla výrazně oslabena, je v Jancsóově pojetí pouze „zvukovým gestem“.¹⁵⁾

Film je na rozdíl od verbálního textu schopen bezprostředně – v rámci sekundární komunikace – modelovat mlčení. Spoluutvářena mlčením je především komunikační situace, kdy postavy spolu mluvit nechťejí, neboť si již nemají co sdělit. Možnost dorozumění a vzájemného porozumění již neexistuje... Připomeňme např. vyčítavé spolu-mlčení milenců na začátku *Zatmění*, těsně předtím, než žena muže definitivně opustí. Možnost dorozumění prostřednictvím řeči je nemožná také v situaci, kdy postavy neznají nebo nesdílí kód. Werner Herzog ve svém filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem aneb Záhada Kašpara Hausera* – osobitě rekonstrukci skutečného, leč dosud záhadami obestřeného příběhu mladíka, který až do svých šestnácti let, kdy se náhle objevil na jednom norimberském náměstí, žil připoután v temné místnosti, bez styku s lidmi, bez nejmenší představy o světě – zachycuje dramatický proces Kašparovy výchovy a přizpůsobování normám a konvencím společnosti, osvojování si modelů chování i kódu-řeči. Ale jako násilný pokus o integraci destruuje psychickou integritu lidského jedince, tak také Kašparem osvojená lidská řeč ve chvílích **nejhlubšího** zoufalství přechází v neartikulované, nesrozumitelné skřeky. Obdobné téma zpracoval také François Truffaut v *Divokém dítěti*: s dokumentaristickou věrností rekonstruuje jednotlivé etapy výchovy, během níž si nalezený chlapec, vydávající jen zvířecí skřeky, osvojuje základy lidské řeči.

Ve filmu nalézáme dostatek příkladů pro nedostatečnou „nosnost“ verbální komunikace v situacích citově exponovaných, neočekávaných konfliktech, těžkých psychických stavech, kdy lidé obvykle „ztratí řeč“, „nenalézají slova“ ap. Kachyňův *Kočár do Vídně* nebo Vlácilův film *Adelheid* tematizují již zmíněné nesdílení kódu, vytvářející mezi postavami jazykovou bariéru, která v obou případech ještě umocňuje nedůvěru a nenávist, vyrůstající z příslušnosti k nepřátelským národům. Po neúspěšných pokusech o porozumění prostřednictvím řeči se ze spolu-mlčení, samoty a bolesti rodí náhlé a křehké srozumění.

Postavy si mohou také řeč zapovídat, zříkat se jí jako Tarkovského Andrej Rublev, který si mlčení ukládá jako trest za zabítí, nebo herečka v Bergmanově *Personě*, jež zřeknutím se řeči manifestuje své odmítnutí spoluúčasti na dění okolního světa. Vzdává se řeči jako součásti masky a role, jež jsou nám ve světě přiděleny. Elisabethino mlčení jako výraz odmítnutí komunikace s nelidsky krutým světem se později paradoxně proměňuje v mlčení agresivní, v „komunikační“ prostředek násilí a nástroj krutosti ve vztahu k partnerce, která je nucena mluvit, a tím se odhalovat, obnažovat svou duši. A tak se stávat slabší. Nesčetněkrát film tematizoval mlčení, k němuž se filmové postavy uchylují ve chvíli, kdy si uvědomují nedostatečnost jazyka, který má sloužit k předávání informací o subjektivních pocitech a stavech, kdy všechny pokusy o verbální komunikování citů selhávají, slovní sdělení **druhému** se ukazují nespolehlivými, matoucími... Vzdání se řeči je tu důsledkem vědomí, že to nejpodstatnější je nesdělitelné právě pomocí slov a řeči pojmů. Absence verbální komunikace ve vztahu mezi hlavními postavami Viscontiho *Smrti v Benátkách* poukazuje k nadřazené pozici vášně a erotické touhy, již řeč slov nemůže vyjádřit a nijak ovlivnit. Na významu tím přirozeně znovu nabývají prostředky neverbální komunikace: mimika, gesta,

15) Srov. Alicja Helman, *Język filmowy Miklósa Jancsó*. „Kino“ 8, 1973, č. 3, s. 52 – 55.

výraz tváře, pozice těla... A také „řeč“ hudby: vnitřní pochody „oněmlé“ postavy Aschenbachovy jsou vnímatelné v hudebním diskursu. Podobně Werner Herzog, když mluví o filmu jako o umění **neliterárním**, má na mysli prioritu vizuálního kódu, „rodícího“ se z hudby, kterou ve stopách romantiků pojímá jako nejvyšší prostředek porozumění; přitahuje ho především její nediskurzivnost, schopnost sdělovat to, co nelze vyjádřit slovy.

Bergmanovo *Mlčení* už svým titulem předznamenává stejné téma. Ačkoli sám Bergman hovořil spíše o božím mlčení, ještě závažnější se ukazuje být ztráta komunikace mezi lidmi. V pomyslném městě Timoka se mluví jazykem, jenž je pro trojici protagonistů, kteří do města přijíždějí, nesrozumitelný. Ester – povoláním překladatelka – se marně snaží o dorozumění v několika jazycích. Ve chvíli, kdy poslouchá v rádiu koncert z díla J. S. Bacha, vstupuje do pokoje starý číšník. Povzbuzena jeho zájmem o hudbu se ještě jednou pokusí o dorozumění: „Ester (tiše): Jak se to řekne? HUDBA? – Číšník (s úsměvem): Musika! Musike. – Ester: Sebastian Bach. – Číšník (spokojeně): Sebastian Bach. (Horlivě přikyvuje.) Johann Sebastian Bach.“ Zde nejde jen o to, že výrazy „musika“ a „Bach“ plní v tomto kontextu roli slov univerzálních, všeobecně srozumitelných. Bergmanovo poselství je hlubší. Je to znovu poselství o síle hudby jako „řeči“ univerzálnější, než je řeč verbální.

Jestliže literatura je nucena ticho/mlčení stylizovat poněkud těžkopádně prostřednictvím grafických prostředků (tři tečky, pomlčka, několik pomlček ap.), filmové ticho/mlčení se nás dotýká nezprostředkovaně, a proto intenzivněji. Jestliže bytí literatury je podmíněno existencí jazyka, film naopak v této **pauze**, kdy se mlčí, znovunalézá svou vlastní „řeč“ obrazů a hudby, „řeč“ zakládající onen Barthesův třetí smysl, tu „neanalyzovatelnou zvláštnost“, to specificky filmové, které vnímáme vně apriorních, víceméně stabilizovaných kódů, které se vymyká slovnímu popisu a jímž se významové pole otevírá doširoka, ba do nekonečna.

„Tázavé psaní“, jímž se Irena Vaňková ve své knize vztahuje k fenoménu mlčení v nejrůznějších kontextech a situacích, zaujme nejen šíří svého záběru a bohatostí sneseného materiálu, ale především přesností dílčích analýz i jemností a důsledností interpretací vybraných literárních (především básnických) textů. Osloví i způsobem kladení otázek, jímž vybízí k poctivé kritické reflexi tématu, jehož aktuálnost intenzivně pociťujeme právě dnes, kdy mnozí uvažují o konci velkého období verbální, kritické a logicko-interpretací kultury. Pokud jsem se na místo tradiční recenze knihy *Mlčení a řeč*, již pokládám za závažný příspěvek k sémiotice a estetice mlčení (navazující na ojedinělé podněty Sontagové a především polských badatelek Rokoszové a Dąbské), pokusil o „tázavé psaní“ na téma mlčení ve filmu, pak především proto, abych prakticky předvedl, nako-lik je Vaňkové teoretický koncept ticha/mlčení otevřený a dostatečně univerzální (a inspirativní). Vedl mě k promyšlení funkce ticha/mlčení ve filmu, které (snad) může v novém světle ukázat funkce řeči ve filmu, a tak se i dotknout pro film klíčového problému: vztahu slova a obrazu.

Petr Málek

Nejen o německé filmové literatuře

O aktuální situaci filmové tvorby a společenském statutu filmové kultury se v Německu diskutuje v důvěrně známé atmosféře „německého šerosvitu“, přičemž důraz je kladen na méně světlé aspekty. Není těžké je nalézt; finanční podpora ze strany státu se rok od roku krátí a umělecká bilance německého filmu zůstává citelně pozadu za slibným vývojem v komerční sféře. Nic nenasvědčuje