

## Příliš hlučná samota. MP3 přehrávače a konstrukce individuálního prostoru

---

*Excessively loud solitude. MP3 players and constructions of individual space*

*Martin Flašar*

### **Abstract**

Mobilní přehrávače hudby převrátily naše vnímání prostoru. Soukromý a veřejný prostor byly zaměněny v důsledku receptivních návyků, které přinášíme z našich domovů, koncertních sálů nebo diskoték do otevřeného městského prostoru či volné krajiny. Hudba si nachází nová místa existence a transformuje je do specifické formy videoklipu. Uživatel MP3 přehrávače se tak stává režisérem své vlastní verze videoklipizovaného přirozeného světa. Problémem, který v této souvislosti vyvstává, není jen dopad mobilního média na sociální chování nebo konstrukci nových prostorů, ale především na zprostředkovanou hudbu.

*Mobile music players reversed our understanding of space. Private and public space were interchanged in consequence of perceptual habits taken from our homes, concert halls or discos to the open space of a city or free landscape. Music finds its new places transforming them into the specific type of video-clip. The user of MP3 player becomes a director of its own version of video clips Lebenswelt. The query that must be raised is the impact of the mobile medium of the MP3 player not only upon the social behaviour or construction of new spaces but first of all upon the mediated music.*

### **Key words**

MP3, hudba, videoklip, prostor, komunikace, sociální chování.

*MP3, music, video-clip, space, communication, social behaviour.*

Až do 19. století platilo pro produkci a recepci hudby aristotelovské pravidlo jednoty místa a času. Hudba zněla v časoprostoru, který v jednom kontinuu propojoval interprety s posluchači. S nástupem technologií umožňujících záznam a reprodukci zvuku v 19. století dochází k rozrušení benjaminovského „tady a teď“. Tradiční lineární komunikační schéma vysílač-kanál-přijímač bylo prostřednictvím

záznamové techniky roztrháno v čase a prostoru. Zvuk byl oddělen od akce, která jej produkovala, vytržen z původního časoprostorového kontextu, což umožnilo jeho další užití v nových souvislostech, jako zvukový objekt.

Fonogram, gramofonová deska, magnetofonový pás, CD, DVD a nová média umožňující uchování stále většího objemu kódované hudební informace na fyzicky čím dál menší ploše vedlo doslova k vymazání hudby z našeho světa. *Dematerializace* jako proces vymizení by nebyla v případě hudby adekvátním označením, protože hudba – jako jeden z mála druhů umění – nebyla nikdy vytvořena z fyzického materiálu.

## **Hudba a její média**

Přesto vždy sloužila jako komunikační médium *par excellence*. Obsahy a významy, které jako znakový systém byla vždy s to prostředkovat, jí byly buď záměrně přiřazovány či uměle podsouvány v aktu (sémantické) interpretace. Hudba jako médium se ovšem stává objektem dalších médií, které jí pomáhají produkovat, přenášet a uchovávat.

1. Absence materiálu byla vždy kompenzována přítomností určitého **média rozeznění**, které povahu tohoto materiálu přímo určovalo. Ve starší hudbě hovoříme o hudebních nástrojích, od 20. století pak o elektronických technologiích, které se stávají garantem výsledné podoby zvuku.

2. Jako **přenosové médium** hudby velmi dlouho sloužil prostor chrámu, (koncertního) sálu či „jiný prostor“ (ve smyslu Foucaultových *heterotopií*) atd. Tento, dříve pevně determinovaný prostor se zřetelně danou charakteristikou se stal proměnlivým, tekutým médiem, které do původního „textu“ otiskuje své vlastní charakteristické rysy.

Nové kanály distribuce hudby (*jako je rozhlas, televize, nahrávky na nosičích či internet*), resp. jiné prostory mediace hudby vyhnaly posluchače ze sálů, klubů a koncertních sál a začaly vytrvale nahlodávat základy sdílené kultury, jak o ní hovoří R. Scruton.<sup>92</sup> Jedinec (*jako důsledek atomizace publika*) už nemusí a často ani nechce sdílet jednotný prostor s ostatními posluchači v hromadném komunikačním aktu a jedinečné sociální zkušenosti.

3. Problematiku **záznamových médií** zde zřejmě není třeba hlouběji analyzovat. V zásadě a s jistou mírou zjednodušení lze říci, že sledují vývoj technologií. Tento vývoj s sebou přináší proměny kódování hudebního zápisu/záznamu. Schopnost dekódovat příslušný kód je předpokladem přežití hudby celých historických epoch i kratších období. To platí jak pro čtení notových zápisů období ars nova, tak pro chápání ztrátového komprimačního kódu MP3. Spolu s uchováním hudby v příslušném kódu je nutné uchovávat i technologii a její popis, abychom v budoucnu byli schopni tuto hudbu rekonstruovat.

Zásadním přelomem ve vývoji kódování hudby byla její digitalizace, tedy převod do podoby číselného kódu (*obvykle binárního či hexadecimálního*). Digitalizace „rozpustila“ všechna díla všech druhů umění do homogenního kódu, který může být zpětně interpretován v rámci jakéhokoliv druhu umění. Zajistila tak jejich jednoduchou převoditelnost mezi různými druhy umění. Neexistuje důvod, proč by digitalizovaný obraz nemohl zaznít jako sound art, pohyb nemohl řídit světelnou projekci nebo atd.

4. Za nejvzdálenější původnímu „textu“ můžeme považovat **média reflexe a metareflexe** hudby. Do této kategorie bychom mohli zařadit koncertní program, kritiku v tisku, televizní program, akademické i

---

<sup>92</sup> Scruton, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002.

laické diskuze atd. Jejich funkce je do jisté míry rekonstrukční (jejich prostřednictvím lze původní „text“ oživit) a zcela jistě informační.

### **Od média komunikace k médiu izolace**

V tradičním převažujícím chápání hudba funguje jako médium komunikace. Mobilní technologie ji ale dokázaly převrátit v pravý opak – hudba se stává prostředkem izolace. Posun je patrný především v její sociální funkci:

1. Tradiční formy recepce hudby vytvářely sociální instituce, směřovaly tedy ke společenské integraci. Nejen v evropské historii sledujeme tendenci ke sdružování jedinců za účelem společné produkce nebo recepce hudby, ať už se jedná o funkci rituální (*magickou, náboženskou, politickou apod.*), zábavnou (ples, diskotéka, party atd.) či čistě artificiální (koncert, hudební divadlo aj.). Tato forma sdíleného kolektivního zážitku je popsitelná modelem interpersonální komunikace<sup>93</sup> a produkce i recepce hudby jsou vázány na již zmíněnou jednotu místa a času.

2. Nová média (*nikoliv ve smyslu „digitální“, ale v obecném smyslu*) umožnila **individualizaci** produkce i recepce. Podívejme se na důsledky zavedení knihtisku, resp. nototisku v 15. století, či záznamových médií jako byl fonografický váleček a gramofonová deska v 19. století atd. Hudební produkce tak podstoupila obloukový vývoj od orální tradice fixované lidskou pamětí (*lidová hudba, gregoriánský chorál*) přes vizuálně-znakově fixované hudební produkce zpět k orální tradici zprostředkované externími paměťovými médii.

Předpokladem existence a uchování hudby vždy byla její **mobilita**, která byla podmínkou její komunikovatelnosti. Nejprve byla přenášena

---

<sup>93</sup> Srov. McQuail, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2002.

jako informace uložená v lidské paměti, později externalizována prostřednictvím vnějších forem fixace charakterizované proměnami kódu (*notový zápis, drážka, píty na CD/DVD a konečně bity*).

První walkman – Sony TPS-L2 se začal prodávat v Japonsku 1. července 1979. Zajímavé je, že měl od počátku dva výstupy na sluchátka. Touto poplatností sociálně integrační funkci alespoň částečně navázal na starší masová média jako rozhlas a televizi. Mobilní přehrávače hudby, které ve volném sledu následovaly, byl discman D50 (v roce 1984) a MP3 přehrávač (v roce 1998).

*„The Sony Walkman has done more to change human perception than any virtual reality gadget. I can't remember any technological experience since that was quite so wonderful as being able to take music and move it through landscapes and architecture.”<sup>94</sup>*

Jak už bylo řečeno, mobilní přehrávače hudby jsou výrazem epochy individualismu, nicméně v masovém měřítku. Takže bychom ho mohli přesněji nazvat masovým individualismem. Tématu se věnuje také francouzský sociolog a filozof Gilles Lipovetsky ve své *Éře prázdnoty*.<sup>95</sup> Individualizovanou recepci hudby mediovanou mobilními přehrávači vysvětluje jako důsledek neobyvatelnosti veřejného prostoru. Veřejný prostor je dnes definován pohybem účastníků v něm. Stává se nežádoucím prostředím, které je potřeba co nejrychleji překonat, abychom se dostali z místa na místo. Vše je podřízeno pohybu, přednost mají nejmasovější a nejrychlejší prostředky. Chodec

---

<sup>94</sup> Gibson, William. *Time Out*, 6 Oct. 1993, s. 49. Cit. in Bull, Michael. *The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users*. *New Media & Society*, 2001, Vol. 3, No. 2, 179-197.

<sup>95</sup> Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003.

je povolna z prostoru města vytlačován. Důsledek tohoto procesu je zřejmý:

*„[...] je-li skutečnost neobyvatelná, nezbyvá, než se stáhnout do sebe. Toto soběstačné útočiště hezky dokládá nová móda decibelů, hudby do „sluchátek“ [...] Cílem je neutralizovat svět silou zvuku, uzavřít se do sebe, úplně se odvázat [...] Zvuky a hlasy života jsou teď rušivým šumem, je třeba se ztotožnit s hudbou a zapomenout na vnější skutečnost. Jak často dnes vidíme lidi věnující se joggingu nebo lyžování se sluchátky přímo na ušních bubíncích, automobily vybavené stereosoupravou se zasilovačem o síle 100W [...] A tak se objevuje další lhostejnost vůči světu [...].“<sup>96</sup>*

### **MP3 přehrávač jako prostředek konstrukce individuálního receptivního prostoru**

Sluchátka v uších tak fungují jako výraz nezájmu o sociální komunikaci, který hraničí s eskapistickými tendencemi. Individuum tak působí jako ostrov v toku sociální komunikace.

Joshua Meyrowitz si všímá způsobu, jakým mobilní technologie rekonfigurují prostor: *„elektronická média potlačují hranice situací udržované fyzickým prostředím [...], minipřehrávače dokáží vytvořit soukromý prostor na přelidněné ulici“<sup>97</sup>*

Všimněme si roku, kdy se objevuje Sony Walkman. Sedmdesátá léta 20. století jsou obdobím, kdy dochází k přehodnocení idejí moderny. Ve svých *Úvahách o postmoderní době*<sup>98</sup> Bauman předkládá typologii postmoderního člověka. Z jeho čtyř typů Zevlouna, Tuláka, Turisty a Hráče si všimněme především Tuláka. Jediné, po čem Tulák touží, je neustálý pohyb a změna. Zatímco pro raně moderní

---

<sup>96</sup> Lipovetsky, op. cit., 2003, s. 102-3.

<sup>97</sup> Meyrowitz, Joshua: *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. Praha: Karolinum, s. 43, 266.

<sup>98</sup> Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995.

společnost tulák představoval nebezpečí, protože odmítal respektovat většinový konsenzuální společenský řád, pro postmoderní společnost je jedním ze základních typů reagujících na chaotické uspořádání našeho světa. Metafora Tuláka se také velmi dobře hodí k charakterizování uživatele mobilního přehrávače hudby. (*Ne náhodou se firma Creative rozhodla celou řadu přehrávačů MP3 vyráběných okolo roku 2000 nazvat Nomad.*) Místo ani čas pro Tuláka nejsou důležité, protože obojí si nese s sebou v duchu *omnia mea mecum porto*. „Jeho“ hudba je ostrovem stability v neustálé změně, vlastním prostorem v cizím, nepřátelském prostoru.

Média a technologie, které přinášejí hudbu až k posluchači tak konstruují individuální prostor recepce. Každé médium okolo sebe vytváří virtuálního sféru svého vlastního receptivního prostoru. Posluchač je lapen a stává se součástí tohoto prostoru. Zároveň dochází k maximální komprimaci takového prostoru, který je na rozdíl od koncertního sálu či diskotéky schopen pojmout pouze jednoho posluchače. V případě mobilních přehrávačů hudby si posluchač tento virtuální prostor odnáší s sebou do prostoru svého přirozeného světa. Ať už se jedná o veřejný prostor rušného města, venkova, fitness centra atd. Dochází tak ke složité situaci prostupování jednotlivých sfér receptivního prostoru.

Důležitým posunem je záměna soukromého prostoru za veřejný. Místa, která byla dříve vyhrazena konzumaci hudby, byla nově zaměněna za sféru veřejného prostoru. V tomto prolínání prostorů také dochází k různorodému prolínání jednotlivých komunikačních aktů (*procesů*) i informačních obsahů a jejich vzájemné interferenci. Představme si situaci, kdy posluchač projíždí v tramvaji se sluchátky na uších ulicemi rušného velkoměsta. To, co vnímá v průběhu jednoho aktu recepce je nejen hudební skladba uložená v paměti jeho

přehrávače, ale i zvuky vydávané spolucestujícími, zvuky produkované dopravním prostředkem a jeho obsluhou, zvuky ulice a okolní dopravy. Toto vše se stává součástí jeho receptivního prostoru.

Lipovetským diagnostikovaná neobyvatelnost světa a lhostejnost vůči němu jsou sice pádnými argumenty, jsou tu ovšem i další. Nelze opomenout také argument proxemický.

Velikost fyzického prostoru, který okolo sebe člověk potřebuje na veřejných místech je 46 až 120 centimetrů od těla. Touto vzdáleností je definován osobní prostor. Takovou vzdálenost mezi sebou lidé udržují na večírcích, při podnikových oslavách, společenských událostech a přátelských setkáních.<sup>99</sup> Intervence do osobního prostoru (*např. v tlačeni na koncertech, v kině, ve výtahu, ve vlaku nebo v autobuse*) nutně vede ke změně chování účastníka. Pokud ovšem není možné vytvořit si dostatečný prostor fyzicky, je možné tento prostor konstruovat virtuálně, prostřednictvím média mobilního přehrávače hudby. Zatímco se naše tělo nachází v krajně nevýhodné prostorové situaci, náš mozek se koupe ve vlnách oblíbené hudby, která nejen evokuje příjemné okamžiky či místa, ale také přímo vnáší do aktuální situace virtuální prostor konstruovaný zvukem.

Další z funkcí, které plní mobilní přehrávače hudby jsou např. rytmizace a videoklipizace přirozeného světa.

Rytmizací bychom mohli nazvat vnášení vnějšího časového členění (*řádu*) do času prožívaného. Pro názornost si můžeme představit Ludvíka XIV., který se nechal doprovázet skupinou hudebníků na svých vyjíždkách na francouzský venkov nebo autorádio, které udělilo nový rytmus zdánlivě nekonečným dálnicím napříč Spojenými státy americkými.

---

<sup>99</sup>Allan a Barbara Peasovi. *Řeč těla*. Praha: Portál, 2008.



V důsledku rytmizace přirozeného světa<sup>100</sup> prostřednictvím mobilních přehrávačů se každý recipient stává režisérem svého vlastního videoklipu. Lze si dokonce představit jednání dovedené *ad extremis* ve formě cíleného pohybu recipienta (*pohyb kamery*) a zaměřování pozornosti (*celek/polocenek/detail*) či přenášení pohledu v souladu s rytmem a strukturními předěly hudby (střih), které jsou individuální aplikací postupů filmového režiséra na pohyb v přirozeném světě. Můžeme tak hovořit o videoklipizaci světa.

### **Dopad na mediovanou hudbu**

Další otázkou, která musí být zodpovězena, je vliv mobilního média na mediovaný obsah. Jak si všiml Marshall McLuhan, každé médium zásadním způsobem utváří povahu zprostředkovaného obsahu. Ani hudba není v tomto případě výjimkou. Co se tedy děje s hudbou, kterou si uživatel uloží do svého přehrávače a vydá se tramvají na cestu městem? V první řadě takový uživatel zjistí, že ne všechny druhy, resp. žánry hudby jsou pro toto médium průchozí. Existuje velký objem hudební produkce, která je pro konzumaci ve veřejném prostoru nevhodná. Stejně, jako není žádoucí malovat obraz na zašpiněné plátno, není možné (re)produkovat hudbu v hlučném prostředí. Základní podmínkou konzumace hudby je ticho. Pokud tato podmínka není splněna, dochází k mixování hudby s dalšími zvukovými událostmi, které se stávají součástí recipovaného díla. Recepce hudby byla vždy autonomním aktem, který vyžadoval zvláštní podmínky: plnou koncentraci producenta i recipienta a speciální prostor – chrám, koncertní sál či obývací pokoj zaručující co nejnižší hladinu okolních zvuků. Mobilitou percepce zvuku byly tyto podmínky eliminovány.

---

<sup>100</sup> *Lebenswelt* (Přirozený, žitý, sociální svět, svět všedního života) zde chápeme ve vymezení Edmunda Husserla (Prostějov 1859 - Freiburg i.B. 1938) v jeho spisu *Krise evropských věd a transcendentální filozofie*. Jeho koncept dále rozvíjí např. Jürgen Habermas.

Proto byl zvuk zaveden přímo do vnějšího ucha posluchače prostřednictvím sluchátek, která mají nejen funkci média produkujícího zvuk, ale zároveň funkci izolační – izolují recipienta od rušivých zvuků okolí. A nejen od nich, ale také od potenciálně komunikačně důležitých zvuků: promluv, zvuků spojených s přímým ohrožením posluchače (*např. blížící se auto atd.*). Je až s podivem, nakolik jsou posluchači schopni riskovat svůj život tím, že výrazně omezí svoji možnost auditivní komunikace. Málokoho by asi napadlo vyrazit do džungle velkoměsta se 3D projekčními brýlemi na očích a sledovat během chůze svůj oblíbený film. Ale posluchačů se sluchátky v uších potkáváme každý den desítky. V čem tedy spočívá rozdíl? Je snad absence, či částečné omezení sluchu přijatelnější než omezení zraku? Jen do jisté míry, a to z toho důvodu, že zrakem vnímáme v poměru k ostatním smyslům nejvíce informací (*asi 80-90%*), zatímco sluchem „jen“ asi 15%. Přesto sluch slouží k aktivaci pozornosti – na základě sluchového podnětu se obrací zrak i mimo pole své percepce a zároveň slouží jako důležitý indikátor orientace v prostoru.

Zkusme do zvukem nasyceného prostoru dosadit například Mahlerovu symfonii. Pianissima a jemné dynamické nuance smyčců se ztrácejí ve skřípění zatáčeující tramvaje, okamžiky kontemplance téměř duchovního charakteru narušuje spolucestující, která telefonicky konzultuje obsah zamýšleného nákupu atd.

V čem je tedy problém? Odpověď je poměrně jednoduchá: v míře redundance hudební informace. Čím je tato míra vyšší, tím je hudba vhodnější pro mobilní přehrávače. Obzvláště dobře z konfrontace s veřejným prostorem vychází populární hudba, která běžně disponuje vysokou mírou redundance. Píseň ve vyšší dynamické hladině o několika hudebně totožných slokách doprovázená monotónní smyčkou bicích, prostou basovou linkou a nekomplikovanou harmonií utrpí jistě

daleko méně než rafinovaně strukturovaný Mahler. Dosadíme-li do takové situace např. hip-hop, posluchač nebude ochuzen prakticky o nic. Volba repertoáru pro vlastní přehrávač tedy bude napříště jasná. Jasná je také odpověď na otázku, jaký dopad mají mobilní technologie na náročnější artificiální či experimentální hudbu: likvidační.

### **Bibliografie:**

Bauman, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995.

Bull, Michael: *The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users: New Media & Society*, 2001, Vol. 3, No. 2, 179-197.

Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Praha: Academia, 1972.

Lipovetsky, Gilles: *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003.

McLuhan, Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno : Jota, 2000  
McQuail, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2002.

Meyrowitz, Joshua: *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. Praha: Karolinum, 2006.

Peas, Allan – Peasová, Barbara: *Řeč těla*. Praha: Portál, 2008.

Scruton, Roger: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002.

### **Kontakt**

PhDr. Martin Flašár, PhD.

Masaryková Univerzita v Brně

[martin.flasar@gmail.com](mailto:martin.flasar@gmail.com)