

PŘEDMLUVA K ČESKÉMU VYDÁNÍ

Jsem velice rád, že tato kniha, publikovaná ve Francii roku 1982, nyní vychází v češtině; je to první knižní publikace, kterou jsem o filmu napsal, a je psána v lyričtějším, spontánnějším tónu než ty, které jsem vydal po ní. Je silně poznamenána četbou Denise Vasse, psychoanalytika, jenž náležel k Pařížské freudovské škole, založené Jacquesem Lacanem. Musím říci, že v tomto ohledu jsem neprošel žádným vývojem a že jsem i nadále „lacanovec“, na rozdíl od mnoha francouzských intelektuálů, kteří se k Lacanovi hlásili, ale poté jakoby „konvertovali“ k jiným přístupům.

V této knize jsem razil zvláštní výraz, jemuž někteří prorokovali jen krátkou životnost: neologismus „akusmatická bytost“ (*acousmètre*), o němž jeden francouzský kritik prohlásil, že se jedná o groteskní výmysl (třebaže jiní kritici se k němu naopak stavěli kladně). Nuže, toto slovo, „akusmatická bytost“ (vytvořené na základě řeckého výrazu „akusmatický“, jenž označuje něco, co slyšíme, aniž bychom viděli příčinu), které je v anglickém překladu Claudie Gorbmanové převedeno doslova jako *acousmetre*, se za mnou táhlo jako stín až dodnes – a ještě roku 2017 mne sdružení Liquid Architecture pozvalo do Austrálie a na Nový Zéland jen proto, abych mluvil právě o něm!

Již roku 1982 bylo ovšem mým záměrem mluvit o hlase nikoli abstraktně, nýbrž dialekticky, ve vztahu k obrazu a *ve vztahu k tělu osoby, jež mluví*, tělu, které film dovede ukazovat buď zepředu a v jeho celistvosti, nebo zezadu, nebo po částech, anebo ho nemusí ukázat vůbec. A to se až dodneška, kdy se píše rok 2019, nijak nezměnilo.

Skutečně se vnučuje otázka, nakolik je ona téměř čtyřicet let stará knížka stále aktuální. Nabízejí nám filmy natočené v mezičase nová řešení, nové narativní, estetické a teoretické kazuistiky? Ovšemže ano. Třebaže cílem *Hlasu ve filmu* nebylo sestavit lineární historii hlasu od počátků existence filmu až do současnosti, nepřipadá mi bez užitku předložit čtenáři přítomného vydání několik nových úvah, inspirovaných nedávným vývojem.

Nejočividnější aspekt tohoto vývoje je technické povahy: rozšíření mobilních zařízení sloužících k tomu, abychom spolu mohli hovořit – a eventuálně abychom se současně s tím nebo se zpožděním viděli – mezi dvěma libovolnými místy v prostoru. Tato situace umožnila nikoli snad vznik, ale obrodu dvou starých filmových žánrů: telefonické komedie (reprezentované zvláště některými americkými filmy) a samozřejmě telefonického hororu. Filmová série *Vřískot*, kterou v letech 1996, 1997, 2000 a 2011 natočil talentovaný Wes Craven, představuje obnovení této myšlenky a sama se film od filmu aktualizuje, jak se postupně objevují stále menší a levnější mobilní telefony (které byly nejprve znakem určitého společenského postavení, kdežto poté je už mohl používat kdokoli), sociální sítě atd.

Všimneme si nicméně, že „akusmatický“ efekt nezmizel; přestože spolu lze rozmlouvat a přitom se vidět, například na Skypu, většina telefonních hovorů i nadále probíhá jen mezi hlasy.

Anebo mezi texty: tomuto specifickému efektu jsem věnoval několik stránek v knize vydané roku 2013 a nazvané *Text ve filmu (L'Écrit au cinéma*, kterou Claudia Gorbmanová přeložila do angličtiny pod titulem *Words on Screen*).

Dá se rovněž mluvit o syntetickém akusmatickém hlasu vytvořeném počítačem: je zajímavé, že ačkoli takovýto hlas je možný už dlouho, teprve slavný film *Ona*, natočený Spikem Jonzem roku 2013, volí možnost spočívající v tom, že tento hlas bude „hrát“ populární herečka, jejíž fyzický vzhled divák dobře zná, přestože se sama v tomto filmu neobjeví – Scarlet Johanssonová. Když naopak Kubrick v šedesátých letech točil film *2001: Vesmírná odysea*, vybral si Douglase Raina, neznámého kanadského herce, k jehož hlasu nebylo možné přiřadit žádnou tvář, protože myšlenka počítačového hlasu byla tehdy v kinematografii nová.

Jsem přesvědčen, že tato změna je částečně zapříčiněna tím, že diváci si osvojili nové povědomí o něčím hlase jakožto odlišném od těla dotyčné

osoby. Když víme, kdo mluví, a zároveň tuto osobu vidíme, není to nijak zneklidňující. Tvůrci animovaných filmů a filmů vytvořených s pomocí počítačové grafiky již neváhají chtít po známých hercích, aby se jejich jména objevila na filmových plakátech, jako je tomu u filmu *Shrek*.

Podmínky pro toto nové povědomí vytvořily tři americké filmy ze sedmdesátých let: Friedkinův *Vymítač ďábla* z roku 1973 velkou měrou přispěl k tomu, aby si diváci uvědomili, že hlas může být „přišroubován“, uměle přiložen na lidské tělo. Toto „roubování“ neslučitelných částí bylo hlavním tématem celého filmu. Když diváci uslyšeli, jak z těla mladé dívky posedlé démonem vycházejí všemožné nesourodé hlasy, byli připraveni přestat považovat hlas za přirozený prvek homogenní s tělem. Ve *Zpívání v dešti*, filmu, o němž na následujících stránkách samozřejmě hovořím, spočívá celý příběh na faktu, že přirozený hlas herečky, již hraje (a to velice dobře) Jean Hagenová, je vulgární, nesouznějící s oním obrazem hvězdy, kterou ztělesňuje v němém filmu. A tím, kdo poskytne hlas umožňující rekonstituovat na plátně harmonickou bytost, je postava Debbie Reynoldsové. Její hlas je v tomto filmu stejně pěkný jako její tělo (přestože to není ona, koho při vzniku filmu slyšíme zpívat!). Tyto filmy byly tedy založeny na víře v možnost znovu stvořit – prostřednictvím snu, triku nebo fantazie – přirozenou jednotu a spojit „správný“ hlas se „správným“ tělem. Tato víra se v sedmdesátých letech vytrácí: neexistuje žádný „přirozený“ hlas, každý hlas je určitá kompozice, specifická složenina hlasu a těla.

Každý herec může mít různé hlasy podle toho, co si jeho role žádá: prvním hercem, u něhož bylo toto „hlasové přetváření“ každé role postřehnuto, byl možná Dustin Hoffmann (například úloha malého Italo-američana ve Schlesingerově *Půlnočním kovbojovi*, 1969). Hlasová kompozice však na širokou veřejnost nejsilnějším dojmem zapůsobila v podobě hereckého výkonu Marlona Branda v *Kmotrovi* (1972) – ten chraplavý, třaslavý, naléhavě blízký hlas, který vás nutí, abyste si jej uvědomovali, abyste si uvědomovali jeho barvu i jeho umělé povahu. Tento efekt byl ještě posílen, když ve *Kmotrovi II* (1974), tedy v jednom z prvních velkých filmových „sequelů“, převzal úlohu mladého Dona Corleoneho Robert de Niro: vytvořil si hlas odpovídající hlasu téže postavy ve starším věku, kterou předtím hrál Marlon Brando, tedy hlasu Kmotrovi, jenž byl ostatně často napodobován a parodován v reklamách i ve filmu.

Není ostatně náhoda, že tato změna má co do činění s Itálií. Je to možná díky tradici loutkového divadla, kde je jeden hlas propůjčován různým tělům, takže není možné zapomenout na jeho umělou povahu, a opery, kde vztah mezi zpívaným hlasem a zdálky pozorovanými těly nelze považovat za přirozený. Již u Felliniho je hlas něčím blízkým, vtíravým, a divák si je vědom svého vlastního naslouchání tomuto hlasu. V populárním filmu však k oné změně došlo možná díky tomu, že ne-sourodost hlasu a těla se stala čímsi mnohem vědomějším.

Hvězdné války (1977) George Lucase, třetí z filmů, které pokládám za určující, nejsou jen snímkem, který díky svým oslnivým zvukovým a prostorovým efektům učinil mnoho pro popularizaci systému Dolby; byl záračející také tím, že hojně využíval maskované postavy, jejichž hlas k nám přichází jako hlas animovaných loutek: myslím zvláště na upovídáného robota s anglickým přízvukem „komorníka“ a samozřejmě na blízký, dechem podbarvovaný, krásný bronzový hlas Jamese Earla Jonese.

Je známo, že *Hvězdné války* jsou transpozicí jistého počtu postav a osob z *Čaroděje ze země Oz*: například robot C-3PO představuje transpozici Plecháče, srstnatý obr Chewbacca zase transpozici Zbabělého lva. Pejsek Toto byl nahrazen malým pípajícím robotem R2-D2. Co se týče samotného Čaroděje, stal se z něho Darth Vader, maskovaný samuraj. Scéna, kde pes Toto roztrhne závěs, má svůj protějšek ve třetím dílu trilogie, v *Návratu Jediho*, kdy smrtelně raněný Darth Vader sejme masku a my spatříme tvář bezbranného dobráka, jehož hlas ztratil svůj mocný, hrobový ozvuk. Kdybych chtěl zjednodušovat – když jsem psal *Hlas ve filmu*, bez váhání jsem tak činil –, řekl bych, že zde takto byla vynalezena jakási potulná akusmatická bytost, která je uvnitř obrazu, která nám šeptá do uší ze samotného jeho středu, a že ve vztahu mezi obrazem a zvukem se tímto způsobem cosi proměnilo.

Obecně řečeno, stále častěji známe vizuální podobu osob, které slyšíme v rozhlasu, a mezi rozhlasem a televizí je stále větší míra propustnosti. Když jsem byl malý, jen málo domácností mělo televizi, takže jsme poslouchali rozhlas, aniž bychom znali tváře lidí, kteří v něm mluvili. Když jsem v Paříži roku 1971 sám začal pracovat v rozhlasu, setkával jsem se s lidmi, jejichž hlas jsem poznával, ale které bych si nikdy nebyl představoval v té podobě, v jaké se přede mnou objevili. Dnes už tuto zkušenost činíme stále řidčeji, protože fotky rozhlasových hvězd

bývají k vidění v časopisech nebo na webu. Spousta lidí chce vidět, kdo mluví. Zdálo by se tedy, že toto akusmatické imaginárno – jak by řekl Pierre Schaeffer –, spočívající v tom, že nevidíme zdroj hlasu, již nemá žádný důvod k existenci, poněvadž hlas a tělo se nabízejí poznání téměř současně. Přesto však toto imaginárno existuje i nadále a filmy, o nichž mluvím v této „staré“ knize, vydané roku 1982, nadále imponují i mladším divákům. Proč? Protože vycházejí ze zkušeností zakoušených v dětství, a tyto zkušenosti se nezměnily.

Na závěr chci poděkovat překladateli Josefu Fulkovi, vydavateli i celé FAMU za publikaci této knížky, která i několik desetiletí po prvním vydání stále vzbuzuje zájem, což se u textů věnovaných filmu stává jen velmi zřídka. O to víc mne to dojíká.

Michel Chion, 1. listopadu 2019



Karl Meixner v *Závěti doktora Mabuse* od Fritze Langa.

ODHALENÍ HLASU

1 Podivný objekt

Hlas je ve vzduchu. Ne jako mluva, ne jako zpěv, ale jako *hlas* – ať už je to řeč, výkřik, popěvek nebo šepot. Už několik let jsme svědky toho, jak se ve Francii množí publikace a rozhovory týkající se tohoto nového předmětu, o němž se debatuje. A tato kniha nemůže opomíjet skutečnost, že se vynořuje mezi jinými díly věnovanými hlasu, třebaže se zabývá oblastí, na niž se doposud z této perspektivy nahlíželo jen málo: filmem. Uvidíme, že se na tento „podivný objekt“ (Pascal Bonitzer) pokouší vrhnout odlišný pohled.

Nedávno se probudivší nadšení Francouzů pro operu se k tomuto jevu samozřejmě jistým způsobem váže. Operní umění ale zatím nikdy nepodnítilo specifický zájem o hlas jakožto objekt stojící *mimo zpěv*. A tady jde právě o tohle.

Lidský hlas nicméně nebyl objeven v sedmdesátých letech ve Francii. Proč se znenadání stává privilegovaným předmětem studia, přesahujícího okruh specialistů, foniatrů a lingvistů? Proč se mluví o hlase *jako takovém* (*la voix*), když doposud byly známy pouze *různé* hlasy (*les voix*)?

Zde je několik náznaků odpovědi na tyto otázky:

a) Především nelze podceňovat úlohu, jakou zastává feministické hnutí. Není náhoda, že *Éditions des Femmes* byly jedním z prvních nakladatelství, které začaly publikovat knihy v podobě mluvených nahrávek na kazetách. Feministický diskurz často staví *hlas* jakožto tekutou,

kontinuální expresi proti *psanému textu* v jeho neohebnosti a diskontinuitě, nebo proti *promluvě* s její omezenou, pevně ohraničenou, uspořádávající povahou. Hlas by představoval prostor svobody, který by žena měla znovu dobýt. Šlo by o vytváření *nové promluvy*, která je blízká jakémusi žvatlání (mýtus vokální předjazykové „svobody“), která má sečteno a podtrženo blízko k zázračnému prapůvodnímu jazyku, k jazyku Matky. K jazyku vtělenému, jenž by byl *cele tvořen hlasem*.

b) Ve filmovém díle Marguerite Durasové, ostatně zcela nezávislém na tomto feministickém diskurzu, byl hlas postaven do popředí. Mluví se o hlase Durasové, stejně jako se mluvilo o hlase herečky Sarah Bernhardtové nebo o hlase zpěvačky Callasové. Toto však není ani deklamovaný, ani zpíváný hlas: je to docela prostě hlas, jenž v jejích nedávných filmech působí především jako hlas bez těla, bez obrazu té, která mluví, jako hlas „akusmatický“.

c) Hlas dlouho zůstával neuchopitelným objektem. Jakmile z něho bylo odstraněno vše, co není hlasem ve vlastním slova smyslu – tělo, které je jeho nositelem, slova, která přenáší, noty, které zpívá, indicie, které poskytuje ohledně promlouvající osoby, témbř, který jej zabarvuje –, co zůstane? Onen *podivný objekt*, vhodný námět poetických výlevů jistých osob, které si je nedovedou odpustit. Valná část textů věnovaných hlasu má podobu beztvarého verbálního proudu, který se zoufale snaží vyřadit vše, co je na psaném projevu nevyhnutelně diskurzivního a systematického.

Jak tedy *myslet* hlas? Freudovská psychoanalýza, vynalezená v podobě „talking cure“ (léčby s pomocí mluvení), by z něho byla mohla učinit předmět studia: vše se v ní totiž odehrává *v* promluvě a *prostřednictvím* promluvy, přestože skrze ni nakonec směřuje k verbálnímu signifikantu. Avšak možnost teoretického rozpracování hlasu jakožto objektu se otevřela teprve s Lacanem tehdy, když ho umístil spolu s *pohledem, penísem, exkrementem a ničím* na úroveň „objektů *a*“, oněch *parciálních objektů*, které mohou být fetišizovány a použity ke „zvěčnění diference“, k čemuž v tomto případě skutečně dochází.¹ A právě vycházejí z Lacana navrhoval Denis Vasse ve své krásné knize *Pupek a hlas (L'Ombilic et la Voix)*, vydané v roce 1974, jeden z prvních konzistentních a dialektických přístupů k tomuto tématu, přístup umožňující nejen mluvit

¹ Viz například Jacques Lacan. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, s. 817.

„okolo“ hlasu, ale také promýšlet jej jakožto objekt, aniž se autor ztratil ve fascinaci, kterou hlas vzbuzuje, a aniž jej redukoval na prostou funkci *nositele* řeči a výrazu. Vyhnul se tedy dvěma slepým uličkám, jichž je stávající teoretická literatura dokladem.

Na jedné straně totiž nalézáme upovídáný kritický diskurz, vztahující se na hlas fetišizovaný jako jakýsi všeobjímající celek, mateřské lůno, prapůvodní živel, který není ani tak objektem jako spíše „antiobjektem“, jehož neurčitost a obecnost je třeba zachovávat pokud možno co nejdéle. Na druhé straně máme všemožné disciplíny zabývající se řečí a komunikací, rozpadající se na velký počet odvětví a sektorů, disciplíny legitimně posedlé snahou patřičně uchopit své objekty do pinzety a neztratit je, a pro ně je hlas předmětem příliš prchavým a ne dost „spolehlivým“, předmětem, jež nemohou než přehlížet.

Jisté „sémiologické“ výzkumy v oblasti filmové analýzy například bez nesnází používají informace a signifikanty, které jim ve zkoumaném filmu neposkytlo nic jiného než *nějaký hlas*: hlas jedné z postav anebo komentář ve formě voiceoveru. Tento hlas však přeskakují a zapomínají na něj, aby dospěly *rovnou ke slovu*. Nepřikládají, jak se zdá, žádný zvláštní význam faktu, že toto slovo jim poskytnul hlas spíše než titulky, „bublina“ v kresleném filmu nebo dokonce psaný text scénáře.

Proto lze říci, ať to může vypadat jakkoli překvapivě, že *teorie zvukového filmu jakožto mluveného nebyla dosud takřka vůbec vytvořena*. Jinak řečeno, to, co se píše – a občas je to velice náležité – o četných klasických mluvených filmech, by bylo možné stejným způsobem říci, kdyby tyto filmy byly němé a kdyby se dialogy objevovaly v mezititulcích. To platí třeba o analýze *Psycha* z pera Raymonda Belloura², jež je poutavá, ale nikde se v ní nepřihlédne k faktu, který je nicméně zásadní, totiž že Matka v tomto filmu existuje *v podobě hlasu*, a to neledajakého: hlasu, který není vidět nebo který lze jen prchavě zahlédnout, hlasu „akusmatické bytosti“, jak to nazýváme my.

Když ale Matce přiznáváme její hlas, je nám velmi vzdálena myšlenka, že bychom tím obnovovali nějakou totalitu, že bychom přinášeli chybějící článek, který by konečně otevřel perspektivu umožňující pohlednout na tento film v jeho úplnosti, ostatně stejně jako na všechny

² Tato studie byla pod názvem *Psychose, Névrose, Perversion* zařazena do jeho knihy *L'Analyse du film*. Paris: Albatros, 1979.

filmy, o nichž bude řeč. Řečeno jasně a jednoznačně, tento esej se nene-
se *ve znamení celku*. Ne ze skromnosti nebo z nedostatku času či prostoro-
u, ale proto, že, jak říká Lacan, „celek neexistuje“.³

Když jsme řekli, že teorie zvukového filmu nebyla téměř vůbec vy-
tvořena, mysleli jsme přitom na kritiky z *Cahiers du cinéma* v sedmdesá-
tých letech, kteří k ní navzdory všemu otevřeli cesty. Faktem zůstává,
že tento teoretický přístup k hlasu, jenž se v *Cahiers du cinéma* rozvíjel,
již vycházel z Lacana – a lacanovskou inspiraci bude bez potíží mož-
né znovu rozeznat i zde. Upřesněme ovšem, že stejně jako pro Pasca-
la Bonitzera nebo Serge Daneyho před námi tu nejde o to, abychom se
pouštěli do nějakého zbožného teoretického parafrázování. Dílo Deni-
se Vasse jsme znali jen z doslechu, když byla naše práce již dávno v pl-
ném proudu. Když jsme je později objevili, s potěšením jsme v něm na-
lezli nejen styčné body s naším empirickým a dílčím přístupem (zvláště
pokud jde o vztahy hlasu a místa), ale navíc i *teorii hlasu*, která nám
mnohé objasnila a jíž tento esej za mnoho vděčí, třebaže byl započat
bez ní.

2 Neexistuje zvuková stopa

Díky jaké nepochopitelné unáhlenosti se v systému filmu, který byl nota
bene pokřtěn jako film *mluvený*, daří „zapomínat“ na hlas? Je to tím, že
je zaměňován s promluvou. A z aktu promluvy si nejčastěji podržujeme
jen významy, jichž je nositelem, a přitom zapomínáme na onu „modali-
tu“, jíž je hlas. Hlas je tu ostatně proto, aby byl *zapomenut* ve své mate-
rialitě, a právě za tuto cenu plní svou prvotní funkci.

V mluveném filmu se hlas zmiňuje jen zřídka a mluví se spíše o *zvu-
kové stopě*. Je to pojem, do kterého lze nastrkat všechno možné a který
je klamný, neboť postuluje, že zvukové prvky, shromážděné na jediném
nosiči (optická stopa filmu), by se ve skutečnosti divákovi prezentovaly
jako jakýsi blok, tvořící koalici tváří v tvář neméně fiktivnímu obrazo-
vému pásu.

A přece všichni ze zkušenosti víme, že k ničemu takovému nedochá-
zí. Ony zvukové prvky filmu (přicházející převážně z jediného repro-
duktoru) nejsou chápány jako samostatný blok; v divákově vnímání jsou

³ Tato formulace se objevuje ve vysílání *Radiophonie* na France-Culture.

ihned analyzovány a rozvrhovány podle vztahu, který udržují s tím, co tento divák s postupem času *vidí*. A především podle toho, zdali na obrazy vidíme nebo nevidíme zdroj, který je zvuku připisován, což znamená, pokud jde o promluvu, zdali vidíme nebo nevidíme osobu, jež mluví. Na základě tohoto *okamžitého přesmyknutí* vnímání mohou být jisté zvukové prvky (hlavně takzvané *synchronní* zvuky, tj. dialogy či ruchy, jejichž příčina je viditelná ve filmovém záběru) ihned „vstřebány“ umělcovou perspektivou obrazu nebo odsunuty na okraj záběru jako něco, co by se v něm už už mělo objevit, jedná-li se o zvuk, jehož příčina je dočasně odsunuta do prostoru mimo záběr, zatímco jiné zvukové prvky, hlavně „filmová hudba“ v tradičním smyslu a hlasy komentáře, takzvané „voiceover“, jsou přesmyknuty k jinému místu, k místu imaginárnímu, srovnatelnému s *forbínou*.

Jde-li o neviditelný orchestr, který hraje filmovou hudbu, lze tuto *forbínu* připodobnit k orchestrísti, jaké vidíme v opeře nebo ve varietních divadlech (ve velkých kinosálech v době němého filmu bylo toto orchestrístě skutečné); a jde-li o hlas komentátora, odpovídá jakési tribuně nebo konferenčnímu stolku, stojícímu pod plátnem nebo vedle něho (tyto stolky či tribuny jsou *skutečné* v případech projekcí, které jsou komentovány naživo).

Tato odlišná *přesmyknutí*, jejichž východiskem jsou zvuky vysílané z jediného reálného zdroje, totiž z reproduktoru, a jež se okamžik po okamžiku řídí jednoduchým kritériem vztahu každého zvuku ke každému obrazu, již s dostatek svědčí o tom, že *zvuková stopa neexistuje*, abychom to vyjádřili provokativně. Tím, co postupně určuje ono rozvržení, je ve skutečnosti obraz, a nikoli, ať už chceme nebo ne, vlastní povaha prvků zaznamenaných na nahrávce. Důkazem je, že na takzvané *synchronní* zvuky jako takové se nejčastěji zapomíná, že jsou pohlceny příběhem a že jakmile se snažíme nějaký film popisovat nebo analyzovat, jejich smysl a účinek se obecně připisuje na vrub výhradně obrazu nebo samotnému filmu jakožto celkovému objektu. Pouze ti, kdo zvuk ve filmu vytvořili, zvukař, zvukový technik, mixér či režisér vědí, že pokud tyto zvuky přesuneme nebo odstraníme, *obraz se již nejeví stejně*. Zvuky z *forbíny*, stojící stranou záběru, stranou vizuální scény, se snadněji stávají středem pozornosti, neboť jsou nevyhnutelně lépe vnímány ve své jedinečnosti a lze je snadněji izolovat. Proto se o *filmové hudbě* a o *hlasech komentářů* psalo mnohem více než o takzvaných



Greta Garbo pod vedením Jacquesa Feydera natáčí jednu z mezinárodních verzí svého prvního zvukového filmu *Anna Christie* (1930).

Postavy, jež mluví a o jejichž hlase sníme: *Trojdílné zrcadlo* Jeana Epsteina (1927).





Policejní náčelník (I. Ivanov) v Eizenštejnově *Stávce* (1925).

synchronních zvucích, které jsou nejčastěji opomíjeny jako „redundantní“, poněvadž nevnímáme jejich vlastní mechanismus, jenž není tak jednoduchý, jak se říká.

Vidět nebo nevidět zdroj zvuku: vše se odvíjí právě z tohoto výchozího disku, ale tato prostá dvojí možnost je sama již velice komplexní. Dobře tušíme, že neexistují jen dvě možná přesmyknutí a že některé zvuky nemusejí být synchronní, aniž se proto ovšem stěhují mimo záběr a zabydlují onu imaginární forbinu, o níž jsme mluvili, počínaje hlasem, kterému se rovněž říká „hlas mimo záběr“, hlasem postavy, jež vystoupila z obrazu, ale i nadále je přítomna, anebo hlasem člověka, kterého jsme nikdy neviděli, ale čekáme, že ho spatříme, protože ho situujeme do jakéhosi „někde“, jež přiléhá k rámu, a do přítomného okamžiku děje. Záhy bude zřejmé, že právě tyto zvuky a tyto hlasy, jež nejsou *ani tak úplně uvnitř, ani jednoznačně venku*, nás zajímají nejvíc: neboť možná právě zde, spolu s těmito hlasy a zvuky, které se nechávají *bludně potulovat po povrchu promítacího plátna*, vstupuje do hry působivost filmu jako takového.

Abychom věci zjednodušili, všechny ostatní případy si totiž film mohl vypůjčit z dřívějších uměleckých forem, ačkoli uskutečňuje jen jejich „simulakrum“: *synchronní hlas* odkazuje k divadlu; *filmová hudba* k operě, k operetě, k melodramu atd.; a *hlas komentáře* pochází z laterny magiky, z projekce obrazů doprovázených komentářem, jež je velmi starým druhem umění.

Film těmto třem situacím dává fungovat velice specifickým způsobem, ale jejich princip přejímá ze starších žánrů. Zvuky a hlasy, které bloudí po povrchu promítacího plátna a nemají místo, na němž by se mohly usadit, naproti tomu náležejí pouze a výhradně filmu. Jejich účinek je ale tím neuchopitelnější a znepokojivější, že vzniká pouze v určitém pohybu, v určité cirkulaci.

Poté co jsme rázně prohlásili, že zvuková stopa neexistuje, pokročně dále a skončíme s oním přesvědčením, podle něhož by pro filmového diváka měly existovat *zvuky jako takové*. Jako kdybychom každé zvukové sdělení ve filmu i jinde přijímali nediferencovaně a neutrálně; jako kdyby naše slyšení nebylo od samého počátku slyšením lidským.