

Články

ZVUK A EPISTEMOLOGIE VE FILMU

Edward Branigan

Filmoví teoretici se možná poněkud ukvapili, když v posledních letech s přehnanou demokratičností vyhlásili zvukovou stopu filmu za rovnocenného partnera optickému obrazu. Chceme-li položit otázku statutu zvuku ve filmu, není třeba se vracet k argumentu, že „film je vizuální médium“.¹ Myslím, že je důležité začít blíže zkoumat naši intuitivní percepci zvuku.

Významné vodítko k tomu, čemu věříme, že zvuk je, může poskytnout fenomenologie. Zvuk a světlo sice mají stejný fyzikální základ ve vlnovém pohybu, ale jsou vnímány odlišně. Jas a barva se zdají sídlit v objektu – být kvalitou objektu – spíše než emanovat z objektu.² Naproti tomu zvuk chápeme jako vycházející ze zdroje, z objektu: zvuk vydávaný rádiem, dveřmi, botou. Barva je (zdánlivě) vlastností, ale zvuk je vytvářen. Tak máme tendenci slyšet zvuk jakožto transitorní a závislý – fenomén zapnuto/vypnuto – zatímco vizuální obraz je absolutnější (referenční bod, chcete-li). O předmětech nepřemýšlíme jako o objektech ve své podstatě bezbarvých (což samozřejmě jsou). Místo toho věříme, že kniha má červené desky i když je zhasnuto. Avšak o kulise šumu a ticha uvažujeme jako o bezezvukné a tudíž jako o předmětu ze své podstaty tichém, pokud se ho nedotýkáme nebo dokud není jinak uveden do pohybu. A ještě dále je možno tento druh přesvědčení spojit s univerzálními rysy lidského jazyka. Víme, že

1) V současné době existují dva aspekty tvrzení, že film je „vizuální médium“. Za prvé existuje přesvědčení, že esencí filmu je fotografie a/nebo vizuální zážitek. Za druhé existuje přesvědčení, že diváci budou chápat vizuální zážitek jako nezbytnou a dostačující podmínku pro existenci „společného“ média představení a/nebo komunikace. Rick Altman se zmiňuje o prvním přesvědčení jako o „ontologickém klamu“, protože bylo vytvořeno a užíváno jako normativní model: film je fotografický zážitek a tak by daná scéna měla být prezentována vizuálně. Viz: Rick Altman, *The Evolution of Sound Technology*. In: *Film Sound: Theory and Practice*. Ed. Elisabeth Weis, John Belton. Columbia University Press 1985, s. 51 – 52. Viz dopisy editorovi Roberta Cumbowa a Williama Johnsona ve *Film Quarterly* 39, 1985 – 1986, s. 64.

Druhým přesvědčením je poznání, že jednotlivci nemohou sami ovlivnit, co bude přijato jako prostředek diskurzu; tzn. „médium“ není definováno *a priori*, ale vyvstává v sociálním kontextu a reprezentuje společný úsudek, jaké materiály mohou být náležitě seskupovány. Jak se mění společnost a její technologie (a naše odezvy), tak se mohou měnit „hranice“ média.

2) Srovnajte Aristotelem vytyčenou distinkci mezi predikáty, které jsou „přítomné v“ jejich subjektech, a ty, které jsou „predikovány o“ nich. Aristoteles říká, že „běloba“ může být „přítomná v“ objektu, protože „barva vyžaduje materiální základ“, ačkoliv barva „není nikdy schopna vypovídat o ničem“. (*Categoriae*, kap. 2.)

v mnoha jazycích bylo pět hlavních smyslových schopností uspořádáno do hierarchie s předností sloves vidění před slovesy slyšení.³

Mohlo by se tudíž zdát, že stálost, naléhavost vizuálního obrazu a přechodnost zvuku jsou vestavěny do naší percepční aktivity a do našeho způsobu užívání jazyka. Tato fakta bude třeba formulovat na teoretické úrovni v souvislosti s analýzou divácké konfrontace zvuku a vizuálního obrazu ve filmu. Je zvuk svázán s kantovskou kategorií substantie méně těsně než vizuální obraz? Jestliže ano, jaké postuláty o zvuku odvádějí naše úsilí o vědění od vizuálních rysů filmu? Proč očekáváme, že zvuk nám bude k užítku a jak se vztahuje ke strukturám jazyka? Budu tyto problémy nazývat „epistemologickou“ otázkou filmového zvuku.

I. Zvuk jako adjektivum

Christian Metz se vyjadřuje k epistemologické otázce zvuku tvrzením, že zvuk je v základě **adjektivní**, zatímco vizuální obraz je **substantivum**. Metz je toho názoru, že se veškerá percepce odvozuje od **pojmenovací** funkce verbálního jazyka. Když vidíme „lampu“ a můžeme ji pojmenovat, je identifikace úplná a vše, co by mohlo být přidáno, by bylo pouze adjektivní – „vysoká, stolní“ lampa.⁴ Avšak když slyšíme a pojmenováváme zvuk, identifikace zůstává neúplná. „Hvízdavý zvuk“ stále ještě potře-

3) Při studiu 53 jazyků reprezentujících 14 různých jazykových skupin ze všech hlavních částí světa zjišťoval Ake Viberg, že všechna slovesa percepce by mohla být uspořádána do hierarchie, kde by zrak byl nejmocnější, následován sluchem, hmatem, chutí a čichem. Množství důležitých syntaktických, morfologických a sémantických charakteristik společných všem 53 jazykům může být vysvětleno užíváním tohoto přístupu. (*The Verbs of Perception: A Typological Study*. In: *Explanations for Language Universals*. Ed. Brian Butterworth, Bernard Comrie, Osten Dahl. New York 1984, s. 123 – 162.)

Viberg také odhaluje, že sloveso s prototypickým významem „vidět“ má v rámci daného jazyka privilegiovanou pozici – může být běžně užito v rozšířeném smyslu jako obecný **rámec**, jímž lze popsat percepční aktivity ostatních smyslových orgánů včetně velmi obecných jako „I see“ (angl. see – vidět) ve smyslu „rozumím“. Uvažte: „Petr poslouchal nahrávku, aby **viděl**, jestli je dobře nahraná.“ Sloveso „vidět“ je také úzce spjata se slovesy „ukázat“, „svítit“, „zdát se“ (s. 141). To jsou vhodná fakta pro teoretiky, kteří věří, že film je esenciálně vizuálním médiem a pro filmové kritiky, kteří vytvářejí metafory založené na viditelném stylu či ději filmu, např.: vidění hrdiny, ztráta vidění, pohled kamery, vizuální zjev, fotografie jako iluze atd. Avšak jak uvidíme v části III., tyto vhledy do vidění nemohou být tak snadno zmapovány s tak rozsáhlými závěry. Viz J. L. Austin, *Sense and Sensibleness*. Ed. G. J. Warnock. Oxford 1962, s. 33 – 43.

4) Christian Metz, *Aural Objects*. In: *Film Sound*, s. 155 – 156. Metzovy příklady jsem lehce pozměnil. Všimněte si, že Aural Objects jsou z Metzovy pozdější psychoanalytické fáze. Poprvé byly publikovány v roce 1975 – ve stejném roce jako Imaginární signifikant.

Stejně jako Metz, uzavírá Jean-Louis Comolli, že zvuku ve filmu dominuje obraz, ačkoli jeho tvrzení se opírá o podstatu dominantní ideologie, ne o percepci. Srov. J.-L. Comolli, *Machines of the Visible*. In: *The Cinematic Apparatus*. Ed. Teresa de Lauretis, Stephen Heath. New York 1980, s. 121 – 142. Dále srov. Jean-Louis Baudry, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. In: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. Columbia University 1986, s. 299 – 318. Baudry tvrdí, že v kině člověk neslyší představu zvuků, ale zvuky samotné. I když procedury nahrávání zvuků a jejich opětovného přehrávání je deformují, jsou reprodukovány a ne kopírovány. Pouze zdroj jejich šíření se může spolupodílet na iluzi, jejich realita ne. Odtud bezpochyby pochází jeden ze základních důvodů pro privilegiovaný status hlasu v idealistické filozofii a náboženství: hlas se nepropůjčuje hrám iluzí nebo matením mezi skutečností a jejím znázorněním (protože hlas nemůže být reprezentován přeneseně, obrazně), čemuž se zrak zdá být částečně náchylný, (s. 304 – 305).

Pro současný pohled viz David Alan Black, *Cinematic Realism and the Phonographic Analogy*. „Cinema Journal“ 26, 1987, s. 39 – 50.

buje **být** specifikován: Hvízdání čeho? Odkud? Hvízdání větru ve větvích stromů za řekou.⁵ Podle Metz fungují zvuky jako adjektiva, která pouze popisují nebo charakterizují substance, které jsou ve své podstatě **vizuální** a řádně pojmenovány substantivem. To platí i když naše identifikace zvuku je náhodou lingvisticky vyjádřena jako substantivum: „Slyšel jsem hvízdání.“ Opět: kdo nebo co vytváří hvízdavý zvuk? Metz sleduje toto pojetí zvuku a vizuálního obrazu až do subjektpredikátové struktury indoevropských jazyků a západní filozofické tradice. Jazyk a filozofie jsou pro změnu nazírány jako sociální a kulturní fenomény. Co považujeme za „čitelné“ záleží na tom, jak jsme se naučili klasifikovat a kategorizovat, a pravděpodobně stejně tak na tom, jaká společenská jednání a jaké cíle jsou podporovány nebo povoleny v rámci určité deskripce světa.⁶ Tímto způsobem může Metz následovat Rolanda Barthesa a další v tvrzení, že svět je determinován cíly určité společnosti a není jednoduše univerzální „přírodou“ viděnou nezaujatým okem. Metz nechává otevřenu možnost, že by zvuk mohl uniknout svému adjektivnímu statutu, kdyby mohl člověk nějakým způsobem žít nějaký nový (ne-západní?) jazyk.

Rozložením pojmu naivní percepce a nastolením sociálních a historických faktorů na její místo Metz flirtuje s lingvistickým determinismem. Říká, že vjem a slovo, které jej pojmenovává, tvoří těsné, nerozpojitelné pouto.⁷ Když něco slyšíme nebo vidíme, nemusíme samozřejmě příslušné slovo vyslovit, ale ve jménu jasnosti percepce musí být slovo nebo slova v naší mysli vyvolána jakožto „myšlenka“. To odpovídá Metzovu tvrzení v jiném kontextu, že obraz revolveru ve filmu se nepřekládá jako „revolver“, ale jako verbální exklamace: „Zde je revolver.“ Přesto však nemusíme tuto rozmanitost lingvistického determinismu přijmout, abychom zachovali fundamentální odlišnost mezi sluchovými a vizuálními objekty.⁸ Jestliže je přirozený jazyk brán jako pouhý druh mentální matematiky, potom nemusí být lingvistika označována jako vedoucí epistemologické paradigma při popisu průběhu naší percepce.

Není pochyb, že jsme zaujati vůči **materiálním** předmětům: porazí mě auto, ne jeho zvuk či světlo. Otázkou je, proč se jas a barva zdají býti těsněji svázány s materiálním

5) Všimněte si, že „zdrojem“ zvuku v tomto případě není ani „vitr“ ani „stromy“, ale složený objekt: „vitr – stromy“. Ačkoli jsou vizuální objekty také složené v tomto smyslu (např. hra světla na deskách knihy), je slovo „zdroj“ v souvislosti se světlem obvykle užíváno jiným způsobem a vztahuje se pouze na vlastní vyzařování světla, ne na světlo odražené. Zde naše užívání jazyka odhaluje důležitost, kterou připisujeme účinkům světla („červená“, jež se odráží od povrchu) oproti případům zvuku (např. zvuk vznikající chozením po podlaze). Zdá se tedy, že různé způsoby, kterými mluvíme o zvuku a světle se odvozují od aspektů našeho kauzálního uvažování.

6) Ch. Metz, *Aural Objects*, s. 156. (Metz čerpá z díla: Luis J. Prieto, *Messages et signaux*. Paris 1966.)

7) C. d., s. 155. Metz zastává názor, že „barva“ je **sekundární** kvalitou objektu, i když ostatní vizuální kvality jsou primární. (Zvuk a vůně jsou sekundární kvality; dotekový vjem je primární.) Metz snad míní, že světlost objektu – směs černé, bílé a šedé – je fundamentálnější než jeho **barva**, protože lidské vidění funguje perfektně v černobílém prostředí (v noci), bez vnímání barvy. Metz tak může argumentovat, že černobílý film zůstává dnes z perceptuálního hlediska zcela přijatelný i v kontextu filmů barevných. Viz s. 157, 160.

8) Některé složité předpoklady, jež jsou základem Metzovy verze lingvistického determinismu, zkoumám v článku *Here is a Picture of No Revolver!: The Negation of Images, and Methods for Analysing the Structure of Pictorial Statements* („Wide Angle“ 8, 1986, s. 8 – 17.) Zdálo se, že Metz ujišťuje, že naše poznání zvuku je dosahováno prostřednictvím schématu „téma a modifikátor“, kde „téma“ znamená zdroj zvuku specifikovaný jako vizuální (světelný) a/nebo taktilní objekt a „modifikátory“ znamenají sekundární atributy jako zvuk a barva (odstín) předmětu. Existují však další schemata, která mohou vést k odlišným koncepcím zážitku zvuku: srov. s. 11 – 13.

předmětem než zvuk a tudíž schopny poskytnout spolehlivější vedení pro náš tělesný pohyb ve světě. Možná, že odpověď leží ve fyzikálních zákonitostech světelného vlnění. Vezměme si například mnohem kratší vlnovou délku (tudíž vyšší frekvenci) světla ve srovnání se zvukem.⁹ Většina světla, jež vidíme jako barvu, je **odrážena** od povrchů, zatímco většina zvuků přichází **přímo** ze zdroje.¹⁰ Informace o zdroji zvuku a jeho pozici, které pocházejí ze zvuku odraženého (např. ozvěna) nemá obvykle velkou cenu ve srovnání s informací, která pochází ze zvuku přímého prostřednictvím hlasitosti, výšky a barvy. To je snad jiný způsob, jak říci, že jakožto lidské bytosti nejsme schopni využít principu sonaru při orientaci v našem prostředí a místo toho spoléháme při ovládání našeho tělesného pohybu na vidění. (Lidské ucho není citlivé na mnohem vyšší frekvenci zvuku, jež je nezbytná pro šíření vln v úzkém paprsku a přesnou reflexi vnějších povrchů.) Přímocharé šíření světla je schopno vykreslit (statické) hrany a tvar předmětu s velkou přesností, ačkoli neumožňuje ohýbání se okolo rohů. Barva předmětu se tudíž nerozplývá do neurčita. Zvuk zpracovaný lidským uchem je naopak méně ostrý, ale flexibilnější: Je schopen se ohýbat okolo rohů, nebo přicházet zpoza posluchače a tak popisovat svůj předmět globálněji jako „pohybovou událost“, nějaké dění v okolním prostoru.¹¹ Zvuk a světlo se liší ve své schopnosti popsat relativní pozici a hmotné složení předmětu, protože mají rozdílné operační frekvence. Vizuální informace je pro člověka při vnímání prostoru mnohem důležitější než informace sluchová.¹² Tento fakt je možno lehce ověřit tím, že se rozhlédneme ve svém okolí a všimneme si, jak málo předmětů a překážek vydává nějaké **charakteristické** zvuky.

Druhý hlavní rozdíl mezi zvukem a světlem se týká pohybu. Jelikož jsou zvukové vlny mechanické a vyžadují přenosové médium jako je vzduch či voda, implikuje přítomnost zvuku dvojí pohyb: vibrující zvukový zdroj a vibrující médium. (Pružný ráz určuje, jak zvukové vlny pronikají pevným prostředím.) Naopak elektromagnetické vyzařování světla žádné médium nepotřebuje (kdyby potřebovalo, neviděli bychom v noci žádné hvězdy) a neimplikuje pohyb stejným způsobem, jelikož vyžaduje pohyb fotonů spojený s pohybem např. elektrických nábojů. Ani sukcese obrazů ve filmu neimplikuje pohyb stejným způsobem. Pohyb ve filmu je založen na psychologickém procesu, jakým je

9) Frekvence viditelného světla se pohybuje v řádu 10^{16} kmitů za sekundu ve srovnání s 10^4 kmitů za sekundu u zvuku. Světlo se pohybuje rychlostí 300 000 km/sec ve srovnání s rychlostí zvuku přibližně 0,9 km/sec.

10) Terminologie používaná k popisu zvuku může být aplikována na světlo. Například barvu obvykle vnímáme jako vlastnost objektu (je objektem vlastněna) = (forma „ventrilokvismu“). Někdy však můžeme vnímat na povrchu objektu „světlo“, které nenáleží objektu, ale světelnému zdroji. V tomto případě je odraz skutečně vnímán **jako** odraz (jako „echo“). Na druhé straně mohou být vlastnosti, které obvykle spojujeme se světlem, rozšířeny na popis zvuku, např. zvukový „stín“ a „zabarvení“. Užitečnost této terminologie nedemonstruje, že zvuk a světlo jsou fundamentálně stejné; ukazuje pouze, že některé vlastnosti některých vlnových pohybů mohou být v určitém smyslu srovnávány.

11) Mnohem delší vlnová délka zvuku ve srovnání se světlem podporuje tvrzení Bély Balázse, že: „Specifická povaha zvuku nikdy nedovolí zvuku, aby byl izolován ze svého akustického okolí, jako může být izolován detailní záběr. Co není ve filmovém záběru, nemůžeme vidět... (Naproti tomu, co slyšíme v detailním záběru jsou) zvuky samy, které mohou být slyšeny v celém prostoru obrazu, jakkoli malá část tohoto prostoru je zabrána v detailu. Zvuk nemůže být omezen.“ B. Balász, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York 1970, s. 211; viz také s. 213 – 214, 215 – 216, 53, 54.

12) Laurence E. Marks, *Multimodel Perception*. In: *Handbook of Perception*, sv. 8: *Perceptual Coding*. Ed. Edward C. Carterette, Morton B. Friedman. New York 1978, s. 330 – 333.

splývání osvitů, zdánlivý pohyb či efekt masky. Zvuk závisí na pohybu v médiu, které obklopuje lidské tělo. To znamená, že pohyb daného objektu musí být převeden (v mezích rozlišitelnosti umožněné médii) do měřítka působnosti odpovídajícího lidskému tělu. Se zvuky, které slyšíme, ačkoli se v konečné instanci odvozují od subatomárních interakcí, se setkáváme díky pohybům média ve velkém měřítku. Přerušování zvuku (a další změny ve zvukové textuře) nejenže odkazují k vibrujícímu zvukovému zdroji, ale charakterizují **pružné médium**, ve kterém jsou různé zvukové zdroje rozmístěny. Odtud pak i „ticho“ získává **strukturu** s prostorovou interpretací: médium se navrácí ke svému původnímu stavu („room tone“)¹³. Naproti tomu pohyb světla je vnímán přímo, protože nevyžaduje prostředkující médium. Světlo může mít vliv na médium, například když západ slunce barví atmosféru do ruda, ale v takových případech se médium stává pouze osvětleným objektem. Světlo odhaluje své vlastnosti skrze předměty, které je odrážejí, zatímco zvuk odhaluje své vlastnosti nepřímo, prostřednictvím média, jež se pohybuje a naráží na nás.

Naše zvýšená citlivost na pohyb zvukových vln, jenž se uskutečňuje zhušťováním a zředováním média, objasňuje náš dojem, že zvuk je tvořen a je kontingentní, zprostředkovaný, zatímco světlo je přímo vlastností vzdálených objektů a je permanentní.¹⁴ Výsledkem je, že přítomnost zvuku ve filmu otevírá pro diváka dokonce velmi statickou představu, neboť implikuje kontinuální pohyb někde „mezi“: vibrující zdroj způsobuje vibraci rozlehlého média. Ve filmu je tento pohyb samozřejmě tvořen reproduktory, které doslova vytvářejí ruch ve třírozměrném prostoru kina. Zvuku se tak dostává většího stupně intimnosti než světlu, protože se zdá, že uvádí diváka přímo do styku s blízkou zvukovou událostí prostřednictvím vzduchového média, které překlenuje prostor dotýkajíc se diváka i reprezentované události.

Reprodukce zvuku ve třech rozměrech kontrastuje s reprodukcí vizuálních předmětů ve dvou rozměrech na filmovém plátně. (Světlo z promítacího přístroje, ačkoli se pohybuje trojrozměrným prostorem kina, reprezentuje tento prostor v podstatě pouze osvětlováním jednoho povrchu, plátna, aniž by narušovalo vzduchové médium.) Juxtapozice zvuku a obrazu může vést k **závěru**, že prostor reprezentovaný obrazem obsahuje pohyb a objem, což obojí je přítomné a současné; nebo jinak řečeno, prostor filmového zvuku může zastoupit prostor implikovaný obrazem.¹⁵ Tento vzájemný vztah je možný pouze díky základním odlišnostem mezi zvukem a světlem. Za normálních okolností se obojí (zvuk a světlo) rozplývá do mocnější kategorie „prostoru“.

Technika synchronizace zvuku a obrazu ve filmu vytváří jednoduchou, kontinuální reprezentaci prostoru. V širokém pojetí zahrnuje synchronní zvuk mnohem více než patřičné slovní zvuky k vizuálním pohybům rtů postavy. Existuje mnoho dalších typů vizuálního pohybu, které mohou být spojeny se zvuky, aby zobrazily a sjednotily prostor: pohyby těla (tanec a synchronizovaný pohyb a zvuk v animovaném filmu), pohyb předmětů, pulzující světlo, pohyb kamery a dokonce i abstraktnější změny spojené se

13) Ohledně „room tone“ viz Stephen H a n d z o, *Appendix: A Narrative Glossary of Film Sound Technology*. In: *Film Sound*, s. 395.

14) Soulád zvuku a obrazu je ve filmu nazýván „synchronizovaným zvukem“, ne „synchronizovaným světlem“: snad proto, že zvuk je (původně) vnímán jako trvání závislé na pohybu něčeho. Zdá se být přirozenější chápat zvuk jako variabilní, hodící se nebo nehodící k stabilnímu objektu, zatímco světlo se zdá být méně variabilní a těsněji svázané s objektem.

15) Viz Tom L e v i n, *The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound*. „Screen“ 25, 1984, s. 62 – 64.

stříhem, dějem a způsobem vyprávění příběhu.¹⁶ Asynchronní zvuk může ovšem představovat pro diváka složitější problémy, pokud značí skutečnou diskontinuitu v prostoru příběhu – další scénu, jež není ještě vidět a třeba ani není ještě vyprávěna. V takovém případě zvuk předchází světlu, nenásleduje je, a jakoby anticipuje a vytváří prostor. Abychom pochopili, jak může zvuk dospět k dominanci nad světlem, budeme muset pečlivěji uvážit vztah mezi zvukem, pohybem a prostorem.

II. Zvuk ve středním světě

Mezi pohybem a vnímaným rozsahem orálního nebo vizuálního pohybu je důležité spojení. Pohyb a prostor nejsou ani jasně odlišené ani nezávislé. Aby mohl „pohyb“ existovat, musí zde být 1) určité místo a 2) nějaké druhé místo, kam může pohyb směřovat. Jinak řečeno, aby mohl existovat „prostor“, musí zde být 1) určité místo a 2) nějaké **další** místo a přinejmenším možnost pohybu či kauzální interakce mezi těmito místy. Jak jinak by mohlo být o druhém místě řečeno, že existuje v dostatečné blízkosti prvního místa tak, aby s ním mohlo být spojeno v konceptuální jednotu zvanou „prostor“? Naše percepce určitého prostoru je tudíž založena na představě totality možných pohybů mezi místy okupovanými určitou skupinou objektů, která zahrnuje (což je velmi důležité) vnímatele jako jeden z těchto objektů. Prostor a pohyb jsou tedy navzájem spojeny. Nejsou však totožné a symetrické, neboť mohou být dvě místa bez aktuálního pohybu, ale nemůže být aktuální pohyb bez místa. Důvodem je, že pohyb nazíraný běžným způsobem je ztotožňován s jednou z jeho vlastností, rychlostí, která je ekvivalentní vzdálenosti mezi dvěma místy dělené časem. V tomto pojetí není pohyb tak fundamentální jako prostor, ale závisí na vztahu mezi místy a časem. Nebo jinak řečeno, ačkoli může příslušný pohyb transformovat viditelnou vzdálenost v „délku“ času, má prostor vzdálenost a čas trvání i bez pohybu.

Tuto úvahu můžeme zkomplikovat, zvážíme-li její základní pojmy v ještě obecnějším rámci. Jelikož pro Einsteina je hmota ekvivalentem energie, mohl by být prostor jakožto rozprostraněnost hmoty nazírán pouze jako produkt energetických pohybů a interakcí částic. Je tedy možné přezkoumat pojetí rychlosti jako „vzdálenosti“ dělené „časem“. Mohou být vzdálenost a čas měřeny bez pohybu? Podle Einsteina závisí posuzování vzdálenosti na rychlosti měřícího zařízení a posuzování času na relativní rychlosti pozorovatele. Absolutním je pro Einsteina časoprostor; odděleně jsou prostor a čas proměnné. Při takovýchto úvahách se zdá, že se pohyb znovuobjevuje jako přinejmenším rovnocenný prostoru.

Nicméně v běžné percepci se prostor a čas jeví jako odlišné a invariantní, čímž je pohyb ponecháván v podřízeném vztahu k prostoru a času. Jak vidíme, bude lépe se vyhnout charakterizování zvuku v absolutních pojmech, abychom jej mohli vztáhnout k částečnému rámci, který je známý a k určitým otázkám, které chceme zodpovědět. Rámcem, který jsem implicitně vybral pro charakterizaci zvuku (a pohybu), je lidská

16) Levin hovoří o procesu sladění zvukového prostoru s prostorem obrazovým jako o „diegetizaci akustického“ (c. d., s. 63). Čerpá z tvrzení Ricka Altmana, že zvuk se řídí „hermeneutickou“ logikou, ve které jsou pokládány různé orální otázky o zdroji zvuku, aby mohly být odpovězeny obrazem. R. Altman, *Moving Lips: Cinema as Ventriloquism*. „Yale French Studies“ 60, 1980, s. 74; viz také s. 69, 72, 75. O diegesi viz pozn. 37.

percepce, a tato otázka zahrnuje vztah mezi zvukem vnímaným v našem každodenním prostředí a zvukem vnímaným v promítacím sále kina. Mým předpokladem je, že lidská zkušenost je omezena na „svět středních rozměrů“ popsaný newtonovskou mechanikou a nerozšiřuje se na velkodimenzionální strukturu universa popsanou Einsteinem ani na mikrosvět kvantové mechaniky.¹⁷ Mechanismy lidské percepce a myšlení jsou adaptovány na prostorové, časové a kauzální rámce středního světa, jemuž dominují pevné objekty.¹⁸ V takovémto světě je zvuk v nevýhodě, protože působí na jiné frekvenci než světlo (tzn. odhaluje vlastnosti předmětů difúznějším způsobem) a na druhé je úzce vázán na kontinuální pohyb elastického média, který je naopak vnímán jako závislý na místě (tzn. pohyb je interpretován jako pohyb pevných objektů v prostoru z místa na místo). Zdá se, že světlo má převahu nad zvukem, protože je schopno lépe ukazovat pevné objekty, které konstituují události považované za nejdůležitější ve středním světě. Světlo si přivlastňuje vlastnosti pevných objektů, které osvětluje. Když o světle uvažujeme jako o „pevném“ objektu (tzn. když se stává transparentním), je spíše reprezentováno formou substantiva. Naopak zvuk se jeví jako efemérnější a ovládaný pohybem, tudíž spíše reprezentovatelný formou slovesa nebo adjektiva – jako predikát nebo atribut nějakého **jiného** objektu, jehož materiálnost je považována za samozřejmou (i když jej nevidíme). Naše schopnost slyšet vytvářené zvuky existuje paralelně s naší schopností zvuky vytvářet, zatímco světlo můžeme pouze vnímat, ale **ne** vytvářet. Znovu se zdá, že světlo má odlišnou kvalitu, je „vně“ a mimo lidské tělo, zatímco zvuk se zdá být součástí nás a našich pohybů.¹⁹ Těmito způsoby konvergují jazyk, lidská biologie a fyzika středního světa k vymezení počáteční podmínky pro percepci zvuku: jeho měření na pozadí vzdálených, osvětlených objektů. Zdá se tedy, že soudy o zvuku děláme pomocí poznatků získaných na základě působení světla. Zatím jsme však nedospěli k závěru. Musíme ještě uvážit, jaký vztah může mít zvuk k „času“. Naše obvyklé představy o čase jsou vidět na klíčové metafoře „řeka času“.²⁰ Věříme, že čas je nezávislý na prostoru: začíná a končí na břehu řeky. Také věříme, že čas plyne kontinuálně v ireverzibilním směru. Jak pozoroval Herakleitos: „Nelze vstoupit dvakrát do téže řeky, neboť na ty, kdo vstupují do týchž řek, se valí jiné a jiné vody.“²¹ Časem v této metafoře není „voda“, ale „pohyb“ vody, jež „odplývá“. Čas je takto viděn jako nemateriální a efemérní, stále plynoucí, unikající našemu uchopení, ubíhající nebo ubývající. Čas se stává omezeným zdrojem, který může být konzervován, ale jen dočasně. Odtud hovoříme o čase jako investovaném, ušetřeném,

17) Hans Reichenbach, *Atom and Cosmos: The World of Modern Physics*. New York 1957, s. 288.

18) Viz Milic Capek, *Bergson and Modern Physics: A Reinterpretation and Re-evaluation*. Dordrecht 1971, s. 65 – 80.

19) Snad proto Lacan zdůrazňuje moc našeho odrazu v zrcadle potvrzovat iluzi jednoty Já, spíše než aby zdůrazňoval zvuková echa, která se vždy zdají být naší součástí a žádají primární definici. Naše percepce světla jako vzdáleného a Druhého pomáhá tvořit obrazy, jež jsou ústřední při snění.

20) Klíčová metafora je ta, která poskytuje rámec pro výklad říše zkušenosti. Poskytuje zdroj pro vytváření běžného jazyka explanace, zatímco filtruje alternativní filozofické a vědecké modely. Viz Stephen Pepper, *World Hypotheses*. University of California Press 1942.

21) Herakleitos nehovoří explicitně o čase, a ani moje interpretace není přesná či úplná vzhledem k jeho metafyzice. Zkombinoval jsem několik překladů jeho výroků. Viz: Heraclitus, *Fragments: A Text and Translation with a Commentary*. University of Toronto 1987. [Srov.: Herakleitos, *Řeč o povaze bytí*. Praha 1993, s. 46 – 47; pozn. překl.] Obecně odpovídaly fyziologické teorie od Herakleita, Platóna a Aristotela až do 19. století převaze vidění nad slyšením; vidění bylo navíc asociováno s intelektem, slyšení s emocemi. Viz Kathryn Kalinak, *The Ear and the Eye: Theories of Cognition Film Music* (nepublikovaná přednáška, 1989).

rozvrženém a vlastněném, ale pouze proto, že může být stráven, ztracen, promarněn nebo propůjčen.²² Stejně jako energie se čas zdá být vzácným, ale neviditelným a měnícím se, a jeho pozdržení těžké. Není tedy divu, že čas bude spíše pojímán jako *verbum* nebo atribut nebo nevyhnutelný proces **směřující k** něčemu (pudiví předměty k rozkladu) nebo jdoucí **někam** (nechávae nás za sebou).²³ Ztotožnění zvuku s temporálním procesem by se tudíž zdálo jako potvrzení jeho sekundárního statutu vůči světlu. O zvuku přemýšlíme, jako kdyby naplňoval nehybný prostor definovaný světlem, podobně jako voda naplňuje sklenici. Opět to, co se jeví jako efemérní (a tekuté), bude spíše reprezentováno formou slovesa nebo adjektiva.²⁴

Nyní, když jsme dosáhli určitého závěru ve věci zvuku, alespoň co se týče jeho počáteční percepce, kdy je v juxtapozici se světlem, uvažujme o limitech této percepce.

III. Dvě percepce času a dva typy percepce

Tom Levin tvrdí, že zvuk má k času a prostoru speciální a jedinečný vztah, který je zcela odlišný od vztahu, jenž má k času a prostoru filmový obraz: „Čím těsněji jsou spojovány slovo a obraz, tím je kontrast mezi nimi zřejmější.“²⁵ Levin věří, že zvuk a obraz mohou být na nějaké škále hodnot souměřitelné, nebo jeden z těchto jevů může být dominantní, ale pouze v rámci nějaké ideologické praxe. Tvrdí například, že jelikož zvuk a obraz jsou fundamentálně odlišné, neexistuje žádný pravý akustický ekvivalent k znehybněnému filmovému obrazu („mrtvolce“).²⁶ William Johnson však

22) Viz George Lakoff – Mark Johnson, *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press 1980, s. 7 – 9, 16, 41 – 45, 65 – 68, 113, 118. Lakoff a Johnson s použitím lingvistických důkazů tvrdí, že řeka času je obvykle chápána jako plynoucí směrem k nám, přinášející budoucnost stejným tempem jakým odplývá minulost. V této představě je nám čas dán jako singulární, lineární (oproti cyklickému), kontinuální, pravidelný, objektivní a přirozený, a pozorovatel času jako přímo se střetávající s budoucností, vzhlížící dopředu a proti proudu. Mohlo by být zajímavé studovat další způsoby, kterými si jednotlivci vizualizují tuto scénu. Může pozorovatel stát otočen (tváří) jiným směrem? Přemýšlíme o čase, jestli má zvuk? Jak blízko je ta řeka?

23) Fundamentální zákony fyziky jsou časově symetrické. Šíp času neexistuje na mikroskopické úrovni deskripce; vynořuje se pouze na makroskopické rovině u druhého zákona termodynamiky, který říká, že entropie (ne-řád) systému se vždy zvyšuje směrem k maximu. Viz David Layzer, *The Arrow of Time*. „Scientific American“ 233, 1975, s. 56 – 59.

24) Zřejmě problematická kvalita zvuku ve středním světě vede Kendalla Waltona k tomu, aby formuloval „dvě signifikantní disanalogie mezi viděním a slyšením: za prvé, vidění je opakovaně efektivnější než slyšení jako prostředek identifikace jednotlivostí, jako zdroj *de re* spíše než pouhé *de dicto* znalosti... za druhé, zvuky jsou mnohem snadněji považovány za stojící mimo své zdroje než zrakové skutečnosti, jako objekty percepce o sobě, nezávisle na zvonech nebo vlnách nebo řeči, které mohou být slyšeny jejich prostřednictvím. Vidění je v naší zkušenosti téměř vždy viděním něčeho; zvuk může být pouze jen zvukem.“ Kendall Walton, *What is Abstract About the Art of Music?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 46, 1988 s. 352, viz také s. 358 – 359.

25) T. Levin, *The Acoustic Dimension*, s. 64. William Johnson souhlasí s Levinovým tvrzením, které naznačuje, že pro Johnsona jsou zvuk a obraz naprosto oddělené, ale rovnocenné; M. Johnson, *The Liberation of Echo: A New Hearing for Film Sound*, „Film Quarterly“ 38, 1985, s. 5. Viz pozn. 40. Problémem zůstává specifikovat, v jakých kontextech a za jakým účelem mají být chápány jako „rovnocenné“.

26) T. Levin, *The Acoustic Dimension*, s. 62.

dospívá k přesně opačnému závěru. Tvrdí, že právě tak, jako může být jediný obraz mnohokrát opakován ve „znehynění“ k navození dojmu, že se čas zastavil, může být i jediná nota opakována tak, aby zastavila melodii a její čas.²⁷ Johnson chce ukázat, že zvuk a obraz jsou vnitřně rovnocenné a ideologicky neutrální; že jsou podřízeny stejným estetickým technikám a manipulacím a že jakákoli nerovnost či dominance jednoho nad druhým odhaluje nějaký neoprávněný předsudek – ať už to je teoretická hluchota či slepota.

Ve skutečnosti věřím, že jsou platné oba argumenty, protože jsou určeny dvěma různým kognitivním schopnostem – dvěma různým typům percepční aktivity. Levinovo tvrzení je založeno na „přímé“ percepci zvuku, kde zvuk existuje svou samou přirozeností v čase; má trvání. V tomto náhledu se nemůže zvuk, stejně jako řeka času, přestat pohybovat, i když jsou slyšet nové zvuky, které jsou velmi podobné těm starým. Levinův náhled je myslím konzistentní s pojetím zvuku, které jsem dosud prezentoval: to je zvuk jakožto verbum nebo adjektivum. Kdyby měl být zvuk „zmrazen“ (znehyněn), nebylo by nic slyšet. Zvuk se musí vždy pohybovat **směrem** k něčemu nebo emanovat z nějakého (trvalejšího) objektu nebo stavu bytí. Na druhé straně je Johnsonovo tvrzení založeno na „nepřímé“ percepci zvuku, kde je zvuk hodnocen v širším kontextu či vzorci stimulů; pro tuto chvíli řekněme, že je hodnocen v rámci určitého „diskurzu“.²⁸ Pro Johnsona mohou tedy být zvuky, které jsou velmi podobné, za určitých okolností považovány za **identické** a je možno si představit, že se čas zastavil nebo zpomalil nebo převrátil a začal znovu, nebo že je diskontinuální. Za určitých okolností je skutečně možné si představit, že čas prodělává jakékoliv množství transformací a načrtává dokonce bizarní „konfigurace“. Mé použití prostorové metafory k popisu času je zde ospravedlněné, jelikož pojem času byl rozšířen a je nazírán jako součást širší události či modelu. Prostorová metafora vzniká například, když hovoříme o takových relačních aspektech času, jako je řád, opakování a symetrie.²⁹ Časové **trvání** je nyní interpretováno jako srovnatelné s extenzí pevného objektu (např. „Byl to **dlouhý** den.“). Může tak být považováno za něco fixovaného a pevného, nepohyblivého se ačkoli stále pohybu schopného, přístupného zmenšení, zvětšení, posunutí či

27) M. Johnson, *The Liberation of Echo*, s. 6.

28) Například Johnsonova ilustrace akustického „zmrazení“ z Bellocchiových *Pěstí v kapse* (I pugni in tasca, 1966) vyžaduje širší kontext, aby divák pochopil zvuk jako část diskurzu příběhu – „scénu“, ve které je zdrojem operní árie poslouchané hrdinou magnetofon. Když hrdina umírá, obraz se zastavuje a je slyšet zadržný vysoký tón z árie. Funguje zde několik složitých metafor zahrnujících diegetická a nediegetická vyprávění v narativním díle. Zvuk a čas se mohou „zastavit“, ale pouze v určitých interpretačních kontextech, které opravňují reformulaci zadržného vysokého tónu a tak umožňují divákovi jej slyšet jako závěrečný tón hrdinova života, uzavření příběhu a konec filmu a/nebo jej slyšet jako znak hrdinovy hrůzy a úzkosti, či naší hrůzy či nějakého obecnějšího ochromení popisovaného příběhem. Tamtéž.

29) Mé úvahy o časovém řazení stejně tak jako mé pozdější rozborů indukčních a dedukčních percepčních procesů jsou vzaty z kapitoly knihy, kterou právě píši (*Narrative Comprehension in Film*). Všimněte si, že prostor, stejně jako čas, podléhá přinejmenším dvěma různým pokusům podle principů uspořádání a podle principů extenze (velikost, měřítko).

přemístění; za něco, co může být dokonce dokonale duplikováno a opakováno.³⁰ V tomto náhledu se čas stává skutečností popisovanou substantivem nebo gerundiem. (Na „řece času“ nyní plují kusy ledu.) Tudíž, jestliže se může čas ukazovat různým způsobem podle okolností či přícházet v různých variacích, potom může také zvuk uniknout svému adjektivnímu statutu, je-li vnímán nepřímě.³¹ Abychom mohli zkoumat, co se může stát se zvukem, musíme stručně načrtnout tyto obecné způsoby vnímání času.

Hovorový jazyk reflektuje naše bazální porozumění času ve výrazu „tik-fak“.³² Proč neříkáme „tik-tik“? Domnívám se, že změna samohlásky v preferované verzi slouží k definování času jako čistého trvání, krátkého intervalu označeného nepatrnou diferencí ve zvuku. „Tak“ je skutečně další „tik“, ale lehce posunutě. „Tik-tik“ je naproti tomu dvojznačné. Bude označovat krátký interval času, jestliže je druhé „tik“ chápáno jako **replika** prvního „tik“; nebo bude označovat pouze časový okamžik (akustické „zmrazení“), jestliže je druhé „tik“ chápáno jako identické s prvním, jako opakování předchozího „tik“, to samé „tik“ slyšené (jaksi) znovu. „Replika“ je novou a charakteristickou entitou, která je všemi „důležitými“ způsoby podobná jiné entitě. Co je

30) Nelson Goodman porovnává časové trvání s extenzí pevného objektu a uzavírá, že „s podivem se ukazuje, že čas není proměnlivější než (řekněme) prostor, ale spíše, že čas je statictější... A tak ačkoli neexistuje žádná změna, která nezahrnuje čas, neexistuje žádná změna v čase.“ Viz N. Goodman, *Talk of Time*. In: *Problems and Projects*. New York 1972, s. 219 – 220. Viz také Ray Jackendoff, *Semantics and Cognition*. MIT Press 1983, s. 174 (Temporální organizace musí být mentálně reprezentovaná prostorovými pojmy); s. 150 – 151 (o slovese „vidět“). Avšak Goodman možná podcenil schopnost dedukčních procesů znovuzpracovávat časové trvání tak, že je čas vnímán jako měnící se (zrychlující se, zpomalující, opakující se atd.) podle našich specifických problémů a projektů v percepčním kontextu. Věřím, že divákův zážitek času se vztahuje ke složitosti juxtapozice přípustné pod danou deskripční metodou. Viz Edward Branigan, *Here is a Picture of No Revolver!*, s. 10 – 13.

Bertrand Russell by zřejmě popíral, že jsou přinejmenším dvě základní percepce času – trvání a uspořádání – ale pouze proto, že jeho pojem „uspořádání“ je vyhrazený, jako by závisel výlučně na naší obeznamenosti s bezprostředním časovým během. Russell tvrdí, že člověk může stanovit bezprostřední časový běh jakkoli přesně pouhým rozdělením trvání fyzikálních událostí do libovolně krátkých segmentů. Čas však není pouze periodicitou či uspořádanou periodicitou v Russellově smyslu, ale **hierarchickou** periodicitou. Tento druhý, složitější pojem času pomáhá objasnit jisté spletnosti v našem chápání hudby a jazyka, kde se nové sekvence tvoří vyjímáním elementů z určitého sledu. Viz R. Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind*. MIT Press 1987, s. 253 – 256. Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*. Oxford University Press 1972, s. 32 – 33, 87, 102, 146.

31) Může se zdát, že pohyb kamery, stejně jako zvuk, exemplifikuje časové trvání: expanze prostoru (pohybová paralaxa) vyznačuje kontinuální prezenci přítomnosti. Avšak stejně jako je tomu se zvukem, mohou další deskripční schémata aplikovaná divákem na film interpretovat pohyb kamery jako fragmentální a pouze evokující vztahy mezi fixními pozicemi v širší matici; např. filmy Miklóse Jancsóa a Jean-Luc Godarda. Podobné poznámky platí pro mnoho dalších „formálních“ parametrů filmu, jako jsou střih a herecký projev. Běžný názor, že filmové představy jsou vždy v „přítomném čase“ je mýtus pěstovaný užíváním určitých deskripcí a rozšířených metafor času. Viz Alexander Sesonske, *Time and Tense in Cinema*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 38, 1980, s. 419 – 426; E. Branigan, *Here is a Picture of No Revolver!*, s. 10 – 12.

32) Má analýza výrazu „tik-fak“ je poplatná Frank Kermodově rozboru slova v *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press 1967, s. 44 – 46.). Kermode se opírá o Paula Fraisse, *The Psychology of Time* (New York 1963), ale neoznačuje relevantní pasáže; viz např. s. 72 – 73, 77 – 78, 81 – 84 (vokální promluvy jakožto stupnice, vůči které měřit trvání), 89. Podnětné komentáře o percepci intervalů a užití metafor pro čas viz P. Fraisse, c. d., s. 128 – 134, 283 – 287.

„Tik-fak“ je členem širší třídy výrazů, z nichž je každý složen ze dvou členů lišících se pouze v jednom samohláskovém fonému. Nazývám takovýto výraz „harmonickým párem“. Podrobná rozprava o neobvyklých vlastnostech těchto výrazů – v angličtině jsem jich našel 36 – zde není na místě.

počítáno jako „důležité“, se určuje vzhledem k ujednaným cílům nebo způsobům použití v rámci lidského jednání.³³ Repliky jsou od sebe navzájem oddělené, ale v určitém kontextu fungují ekvivalentně. Dva deseticienty v mé kapse jsou tak navzájem replikami, aniž by byly Jedním Deseticentem, nebo deseticentem a dokonalou imitací (či dokonalým padělkem) deseticentu. Ačkoli mohou mít mé deseticienty různá data ražby, mají oba na trhu hodnotu deseti centů. Avšak bude-li jeden z cínu, nebude to dostačovat, aby byl v obchodě počítán jako replika deseticentu.

„Tak“ je tedy normálně chápáno jako další „tik“, jako replika. Změna samohláskového fonému stačí právě k zachování distinkce mezi dvěma ekvivalentními entitami a ke změření intervalu či trvání mezi nimi. Druhé „tik“ **nemůže** být na druhé straně novým, odlišným „tik“. Může být vykládáno jako pouhé znovujevnění toho prvního (tzn. tam kde jde pouze o jedno „tik“ nezávisle na tom, kolikrát je slyšíme). Avšak v takovém případě si musíme představit nějaký **nový** vztažný rámec pro čas, jenž vyvstává z jakéhosi základnějšího trvání, ve kterém byla vyslovena (a slyšena) dvě velmi podobná slova v různých časech. Totožnosti oněch „tik“ (na nové, vyšší rovině) je zde dosaženo za cenu přehlédnutí rozdílnosti a oddělenosti někde jinde. „Délka“, které bylo dosaženo z trvání převedením na prostor (a „zmrazením“) umožňuje, aby byl čas zmiňován v novém smyslu, to je v rámci širší analýzy zkušenosti. Je to jako kdyby člověk, aby získal nový pohled na určitou skutečnost, se měl rozhodnout sledovat dvě značky na papíře z takové vzdálenosti, která z nich činí značku jednu. Na této hře totožností a rozdílností není samozřejmě nic nelegitimního, protože taková hra je těžištěm klasifikace, jazyka a porozumění. Test užitečnosti nějakého nově vytvořeného temporálního rámce, který momentálně znehybňuje jiné rámce – musí být hledán na jiném základě. Jediné, co chci nyní zdůraznit je, že „tik-ťak“ lépe reprezentuje naše bazální chápání času (ve středním světě) jako změny prostřednictvím intervalu – jako pohyb, trvání, řeku času – protože je méně dvojznačné než „tik-tik“, jenž může značit buď interval nebo okamžik, a navíc může sugerovat, že čas je reverzibilní, postrádá směr nebo je jednoduše rozprostraněností. („Tik-tik“ je symetrické.)

„Tik-ťak“ je bližší Levinově koncepci času, protože žádný zvuk nemůže trvat a být slyšen bez intervalu. Na tomto závěru nic nemění skutečnost, že interval jednou definovaný může být znovu definován, přerazován nebo dokonce přeměněn v „okamžik“ v novém kontextu nebo referenčním rámci. Výraz „tik-ťak“ přivedl čas do jazyka a je proto již prvním krokem k diskusi o čase a k jejímu rozpracování do komplexnějších modelů. Příslušná změna rámce může zformovat čas do jakékoli žádané podoby a dokonce jej dát do vztahu rovnosti s vhodně zrekonstruovaným „prostorem“. Z toho William Johnson vyvozuje, že zvuk musí být esenciálně rovnocenný obrazu. (Připomeňme si, „prostor“, má-li být specifikován, závisí na postavení objektu v „čase“. I když otázka, jaký druh času je označován určitým konkrétním zvukem, je možná

33) Roger Brown ukázal, že fungování nelingvistických (tzn. kulturních) praktik úzce koresponduje s našimi činnostmi pojmenovávání a vytváření konceptuálních kategorií pro organizování zkušenosti. Čin pojmenovávání je objevem toho, co platí za „důležité“. Viz R. Brown, *How Shall a Thing be Called?* In: *Psycholinguistics: Selected Papers by Roger Brown*. New York 1970, s. 3 – 15; Týž: *Social Psychology*, New York 1965, s. 318 – 322 („Mezi pojmenováním chováním a dalšími druhy kulturně-modelovaného chování existuje vztah izomorfie.“); Týž: *Words and Things*. New York 1958. Mimolinguvistické praktiky jsou také klíčové při určování zda určitou entitu uvidíme jako legitimní repliku či jako originál/nebo falzifikát). Viz N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976, s. 99 – 123.

otevřená, juxtapozice zvuku a obrazu může vytvářet různé druhy časoprostorových událostí.) Následně se Johnson opírá o tento potenciál zvuku, aby mohl říci, že zvuk je volná a nezávisle proměnná. Bylo by však přesnější říci, že zvuk může získat svou rovnocennost v rámci určité percepční aktivity, ve které může být toto známo a ve vztahu k určitému souboru otázek, které si přeje dotýčný zodpovědět. Zvuk (a čas) získávají svou rovnocennost, když jsou vnímány nepřímou („tik-ťak“). Hlavním problémem není, co je zvuk, ale jak se nám zvuk stává užitečným prostřednictvím jednoho či druhého typu percepce.

Ve shodě s Levinovými a Johnsonovými přístupy věřím, že máme dva širší způsoby, jak vnímat zvuk (a světlo) ve filmu. Některé percepční procesy operují s údaji na plátně přímým „indukčním“ způsobem tak, že zkoumají údaje ve velmi krátkém časovém úseku (a málo či žádnými asociovanými vzpomínkami) a organizují je automaticky do takových charakteristik jako je okraj, hloubka, pohyb, tónová výška, barva atd.³⁴ Indukční percepce je sériová a řízená daty a má pouze krátkodobé efekty. Toto je percepční kontext, ve kterém hodnotí zvuk Levin. Avšak další percepční kontexty založené na získaných poznatcích a schématech nejsou omezeny stimulačním časem a fungují na základě dat využívající divákovu očekávání a jeho cíle jakožto principů organizace. Dedukční procesy jsou „nepřímé“ v tom smyslu, že mohou přestrukturovat data alternativními způsoby nezávisle na stimulačních podmínkách (např. časové trvání), které ovládají počáteční podobu dat. Například jedním z hlavních úkolů při organizování dat (informací) ve filmu je vytvoření „vyprávění“, čili světa příběhu.³⁵ Dedukční procesy musejí být flexibilní a obecné, aby mohly být účinné v širokém spektru situací a aby přitom umožňovaly (nepředvídané) variace ve specifických případech. Dedukční procesy často zacházejí s daty jako s induktivním vzorkem, který má být projektován a testován v různých (paralelních) rámcích, zatímco indukční procesy jsou vysoce specializované a atomistické (např. detektory pohybu). Dedukční percepce se stává horizontem, vůči němuž Johnson hodnotí zvuk.

34) Pojetí indukčních a dedukčních procesů se význačně liší od tradiční distinkce mezi vnímáním a poznáním. R. Jackendoff, *Consciousness*, s. 271 – 272. Ohledně rozlišení mezi těmito dvěma procesy viz Howard Gardner, *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York 1987, s. 96 – 97. Viz také Barnard J. Baars, *The Cognitive Revolution in Psychology*. New York 1986. Pro informaci o filmové percepci, jež popisuje některé z těchto procesů viz Julian Hochberg, *Representation of Motion And Space in Video and Cinematic Displays*. In: *Handbook of Perception and Human Performance*, sv. 1: *Sensory Processes and Perception*. Ed. Kenneth R. Boff, Lloyd Kaufman, James P. Thomas. New York 1986, s. 22 – 64 a Virginia Brooks, *Film, Perception and Cognitive Psychology*. „Millennium Film Journal“ 14/15, 1984 – 1985, s. 105 – 126. Obecně srov. D. Bordwell, *A Case for Cognitivism*. „Iris“ 9, 1989. Není ihned jasné, zda se distinkce mezi indukčními procesy kryje s distinkcí, co je na plátně a co je v „příběhu“.

Je možné rozšířit pojetí dvou typů percepčního zpracování tak, aby pokrývaly dva různé přístupy k výzkumné a teoretické činnosti. Viz např. Zenon W. Polyshtyn, *Metaphorical Imprecision and the 'Top-down' Research Strategy*. In: *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. Cambridge University Press 1979, s. 420 – 436.

35) Existence dedukčních procesů vysvětluje tu skutečnost, že není věcí náhody, co si při vnímání filmového příběhu zapamatujeme a co přehlédneme. O dedukčních mechanismech, které řídí výstavbu některých narativních a nenarativních zážitků, viz Jean Matter Mandler, *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale, N. J. 1984. Některé formy kulturního povědomí (týkající se např. chození do kina, navštěvování společenských večírků, nakupování potravin, přípravy večere, ježdění na výlety, stolování v restauraci, návštěvy lékaře) mohou být organizovány jako soubory schémat, i když ne nutně jako schémata narativních. Viz Roger C. Schank – Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale, N. J. 1977.

Nemáme žádný obecný soubor nezbytných a dostačujících podmínek, které určují, jak mají být interpretovány výsledky indukčního zpracování. Například fakt „juxtapozice“ na plátně nenese nutnou implikaci časové souslednosti, příčinnosti či prostorového vztahu ve světě příběhu. Vjemové iluze a mechanismy setrvačnosti ukazují, že můžeme snadno vidět, co není přítomné, či nevidět, co je přítomné, podle použitého kritéria pro určitý způsob zpracování. Důvod, proč nemůžeme dosáhnout jistoty striktním empirickým testováním dat na plátně spočívá v tom, že jakékoli temporální, kauzální a prostorové konfigurace mohou za určitých okolností denotovat jakékoli jiné konfigurace. V takovémto kontextu je zvuk na cestě ke své rovnocennosti. Například vnímání kontinuálního nebo diskontinuálního času na plátně může vést stejně tak k soudům o kontinuálním nebo diskontinuálním čase příběhu. Protože při sledování filmu jsou aktivní deduktivní procesy, není divák omezen na promítací čas filmu, tzn. na jeho striktní trvání („tik-ťak“) zvuku nebo obrazu na plátně. Místo toho se může divák pohybovat dopředu a dozadu promítanými daty a tak experimentovat s rozmanitostí syntaktických, sémantických a referenčních hypotéz, to znamená zrušit rozdíly („tik-ťak“) ve prospěch zavedení nových vztahových rámců, které vytvářejí nové podobnosti („tik-tik“). Experimentováním s různými metodami řazení dat zakouší divák nové dojmy, které se neodvozují přímo z projekčního času. To naznačuje, že ani zvuk nemusí být omezen (jakožto indukční vjem) na svou existenci na plátně. Je-li tomu tak, pak nám to též připomíná, že nemáme definitivně zodpovězen problém, kam vzhledem ke kameře umístit mikrofon, abychom nejlépe nahráli zvukové a vizuální vlastnosti určitého předmětu.³⁶

Vzhledem k rozmanitosti dedukčních a indukčních procesů, které mohou probíhat v daném momentě – a vytvářet množství různých zpodobení s různým stupněm kompatibility, je snad nejlépe uvažovat o totalitě percepce jako o systému, který aktivně usiluje o různé a často konfliktní interpretace dat. Vnímající musí aktivně hledat, porovnávat, zkoušet, rozlišovat, vzpomínat a spekulovat v rámci mnoha sfér a imaginovaných kontextů. Konflikty vznikají mezi dedukčním a indukčním zpracováním, mezi příběhem a plátnem a mezi fiktivním světem postav („diegesis“) a tím, co se k němu

36) Ve 30. letech se vedla vášnivá debata o tom, kde by měl být umístěn mikrofon vzhledem ke kameře a zvukovému zdroji tak, aby zvukový prostor a obrazový prostor byly pro diváka co nejlépe integrovány. Jedna teorie říkala, že **hlasitost** zvuku by měla být korelována s pozicí kamery, ohniskovou vzdáleností čoček a odrazovými vlastnostmi okolí tak, aby vizuální objekt v pozadí záběru nebyl nikdy tak hlasitý, jako by byl v popředí („zvuková perspektiva“). Všimněte si, že zde nejde pouze o systematickou variaci hlasitosti a odrazu, ale o její přísnou korelaci s variacemi během celé sekvence záběrů vzhledem k umístění různých zvukových zdrojů. Teorie protichůdná tvrdila, že by mikrofon měl být umístěn tak, aby zachytil nejdůležitější zvuk ve scéně a podal ho srozumitelně bez ohledu na umístění kamery („psychologický realismus“). Obě teorie jsou správné, protože jsou založeny na dvou různých způsobech vnímání zvuku. První teorie podporuje indukční percepci, druhá dedukční. Druhá teorie například argumentovala, že stejně jako velikost není pro zorné pole absolutní, nýbrž relativní (tzn. co se zdá v dálce drobné, může být větší než nějaký blízký objekt), tak je také relativní pro sluchové pole zvuk: Tlumený zvuk kdesi v dálce můžeme považovat za hlasitější než blízký šepot. To by umožnilo vzdálenému (tlumenějšímu) zvuku, aby byl ve filmu reprezentován jako hlasitější než zvuk blízký, jestliže také budeme předpokládat, že to, co je předváděno divákům je konkrétním přihlédnutím k prostoru, nebo **individuální touhou** (např. kdybych byl umístěn ve stejné vzdálenosti od obou zdrojů..., nebo kdybych byl blíže tomu objektu...). Viz Mary Ann Doane, *Ideology and Practice of Sound Editing and Mixing*. In: *Film Sound*, s. 58 – 61, a R. Altman, *Sound Space* (nepublikovaná přednáška, 1984).

zdá být externí.³⁷ To se rovná tvrzení, že lidské porozumění neprobíhá progresivním třibením smyslových dat od nižších k vyšším stupňům, dokud není jedinečná myšlenka dokončena a uchopena jedinečným Já. Lidská mysl se zdá být spíše organizovaná v modulech, které operují paralelně, jsou často příliš specializovány, aby navzájem „komunikovaly“ (nebo dokonce využívaly „slova“) a produkují křížící se závěry, které jsou navzájem v konfliktu i v souladu.³⁸ Percepce se podobá kolísající, nestabilní rovnováze. Sledování filmu by tedy mohlo být snad lépe popsáno jako sledování mnoha filmů zároveň; a slyšení určitého zvuku jako slyšení mnoha zvuků. Neexistuje žádné absolutní pojetí zvuku nebo času, které se hodí za všech okolností.

IV. Zvuk jako informace

Lehce můžeme ztratit ze zřetele nevědomý „indukční“ aspekt zvuku a nechat se unést „dedukčními“ percepcemi, které zdánlivě leží blíže našim vědomým aktivitám a plánům. William Johnson se snaží stanovit jednoduchý kontext pro hodnocení zvuku minimalizováním jeho „indukčních“ kvalit. Chce dokázat, že zvuk má „rovnocenný ontologický status s obrazem“ a proto mu náleží stejná estetická váha jako obrazu ve filmu a v terminologii používané při analýze filmů.³⁹ Zakládá estetickou rovnocennost na ontologické odlišnosti a rovnosti.⁴⁰ Avšak epistemologickou otázku zvuku nelze obejít tak lehce. V jakém percepčním kontextu má být zvuk posuzován? Johnson uznává, že „jedna důležitá distinkce mezi zvukem a obrazem pramení z jejich fyzikálního původu“ a ukazuje na kontrast zmíněný výše, kde se zvuk jeví, jako že k nám přichází přímo ze svého zdroje, zatímco světlo je odráženo a zdá se, že charakterizuje spíše různé odrazové povrchy než svůj zdroj.⁴¹ Ale Johnson pak pokračuje: „Zvuk má tedy tendenci být sérií aktivních událostí, které jsou **zakoušeny**, zatímco obraz má tenden-

37) Diegesis je fiktivní slovo pro prostorové, časové a kauzální vztahy, o kterých si představujeme, že ovládají myšlení a jednání postavy. Diegeze může být také definována ve smyslu konkrétního, probíhajícího procesu vyprávění a/nebo čtení. Viz E. Branigan, *Diegesis and Authorship in Film*. „Iris“ 4, 1986, s. 37 – 54. Ohledně Platónova a Aristotelova užívání pojmu diegesis a jeho užití v současné filmové teorii viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press 1985, s. 3 – 26.

38) O implikacích modulární struktury mysli viz např. R. Jackendoff, *Consciousness*; Jerry Fodor, *The Modularity of Mind* (Cambridge 1983); Marvin Minsky, *The Society of Mind* (New York 1986); H. Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (New York 1983); Margaret S. Livingstone, *Art, Illusion and the Visual System*. „Scientific American“ 1988, č. 258, s. 78 – 85.

39) M. Johnson, *The Liberation of Echo*, s. 4.

40) Není jasné, jestli Johnson míní, že zvuk a obraz jsou ontologicky rovnocenné, protože jsou složené ze stejných elementů (např. „informace“) nebo zda míní, že jsou ontologicky odlišné, ale rovnocenné v rámci nějaké metafyzické hierarchie. O zvuku hovoří jako o „plném a rovnocenném partneru“ obrazu (s. 2), který si „zaslouží stejnou publicitu jako obraz, i když je jeho role nenápadná“ (s. 11). Souhlasí také s pohledem Elisabeth Weisové, jenž podle něj „konzistentně připisuje stejnou důležitost“ zvuku a obrazu (s. 2). Tyto formulace mohou být interpretovány několika způsoby, z nichž některé nejsou ontologické. Viz také Johnsonovu odpověď na dopis Roberta Cumbowa („Film Quarterly“ 39, 1985 – 1986, s. 64 – „ontologicky rovnocenné“) a viz pozn. 25.

41) M. Johnson, *The Liberation of Echo*, s. 6. Užití pojmů „přímý“ a „nepřímý“ je dvojznačné a zavádějící, je-li aplikováno na fenomény zvuku a světla, neboť se dají použít různými způsoby podle toho, které vlastnosti zvuku a světla jsou předmětem zájmu. Již dříve v textu byla zkoumána skutečnost, že existují dva základní fyzikální rozdíly mezi zvukem a světlem, které vedou k jejich rozdílnému vnímání prostřednictvím indukčních procesů. Zvuk má velmi dlouhou vlnovou délku, která je těsně spjata s vlastnostmi média přenosu působícího mezi zdrojem a vnímatelem. Světlo má velmi krátkou vlnovou délku a nepotřebuje žádné přenosové médium. Můžeme tudíž říci, že zvuk se k nám dostává přímo ze zdroje, ale zprostředkovaně médiem (nepřímý), zatímco světlo se odráží od objektů (nepřímý ze zdroje), ale je vnímáno přímo, bez zprostředkujícího média.

ci být statickým projevem, který je **čten**. Tento rozdíl umožňuje těmto dvěma kanálům navzájem se doplňovat a nést velké množství informací (obvykle) bez vzájemné interference.⁴²

Zde je nějaká eskamotáž. Proč je obraz nazírán jako esenciálně „statický“ spíše než pohybující se a proč je spojován se „čtením“ spíše než se „zakoušením“? Člověk by si řekl, že poslouchání dialogu je blíže čtení než akt sledování barev. Zdá se, že Johnson přijímá metaforu „řeka času“ (viz „sérii aktivních událostí“), ale jelikož své tvrzení vymezuje opatrně (např. „zvuk má tendenci...“), jsme necháni na pochybách o síle jeho ontologických závěrů.

A co více, výsledkem Johnsonovy argumentace je připuštění epistemologického rozdílu mezi zvukem a obrazem (v rámci toho, co jsem označil jako „indukční“ kontext), ale jen proto, aby jej rozpustil v jakémsi společném jmenovateli, který nazývá „informace“. Jsou-li zvuk a světlo pojaty jako informační „kanály“, fungují podle Johnsona jaksi jako dokonalé komplementy vyjadřující svou rozdílnou „němotu“. Říká, že samozřejmě mohou být dovedeny k tomu, že spolu interferují, ale to podle všeho pouze ukazuje jejich základní ontologickou rovnost.⁴³ Johnsonova analýza zamýšlí ukázat, že zvuk se může vztahovat k obrazu pouze dvěma základními způsoby: jeho informace může potvrzovat informaci nesenou obrazem nebo se stavět proti ní.⁴⁴ Johnson je schopen dosáhnout takovéto jednoduchosti analýzy díky svému přesvědčení, že zvuk a obraz jsou dokonale odlišné a přesto rovnocenně schopné nést stejné množství a typ „informace“. Jednotky informace si mohou odporovat, ale zvuk a světlo nenesou žádný opravdový rozpor. Johnson využívá metafory „kanálu“, která naznačuje, že jazykový (nebo filmový „zážitek“ nebo cokoli smysluplného) je „komunikací“ („kanály... jež nesou... množství... potichu, s málo šumy“).⁴⁵ Tento předpoklad umožňuje napsanému názvu nebo mluvené sentenci dialogu (tzn. koncentrované informaci) stát se prototypem veškerého zvuku, zatímco obraz se stává světelným projevem, který musí být „čten“ – kvůli abstraktní informaci, kterou „sděluje“ o vztazích ve světě příběhu.

V určité rovině obecnosti budou tyto předpoklady samozřejmě pravdivé. Například jestliže se informace, kterou ve filmu potřebujeme, týká toho, zda Kristina přijela domů, potom záběr, během kterého slyšíme Kristinin hlas mimo plátno ohlašovat její příjezd, bude ekvivalentní záběru na Kristinu pouze otevírající dveře. Naproti tomu, na **určité** rovině analýzy jsou zřetelné rozdíly mezi těmito dvěma prezentacemi události a speciálně rozdíly mezi možnými **interferencemi** vyvstávajícími z těchto dvou prezentací. Proč by přece jen nemohl být zvuk pro Johnsona v daném případě důležitější než obraz? (Avšak, všimněme si, že buď obraz může být klamný, neboť Kristina může mít dvojče, mohla přijet nějaká podvodnice nebo někdo může mít halucinaci. Po-

42) Tamtéž, s. 6.

43) Tamtéž, s. 6, 20.

44) Tamtéž, s. 7. Johnsonových kategorií pro analyzování zvuku je málo. Zvuk může být synchronický nebo asynchronický, v obraze nebo mimo obraz. Zvuk tak může potvrzovat informaci poskytovanou obrazem nebo ji oponovat a to slabě či důrazně. Jiní pisatelé nabízejí mnohem bohatší schémata. Viz Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press 1960, s. 232 – 260. David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1986, s. 232 – 260.

45) Viz Michael J. Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflict in Our Language about Language*. In: *Metaphor and Thought*, s. 284 – 324.

rozumění scéně příjezdu je odlišné od zhodnocení její pravdivosti či falešnosti.) Sledováním těžko postižitelného konceptu „informace“ se také dostaneme blíže ošidnému srovnání, které spojuje umění s něčí „komunikací“ a s divákem. Místo na komunikaci mezi odesilatelem a příjemcem by bylo lepší se ptát jaké mody reference a přidružených mentálních operací se týkají divákova porozumění prezentované události.⁴⁶ Používání pojmů jako „informace“ a „význam“ pouze odkládá obtížné otázky o naší percepci sluchových a vizuálních objektů a ve skutečnosti redukuje složitost referenčních vztahů, kterých si můžeme všimnout v daném filmovém textu.

V. Zvuk v epistemologickém ohraničení

Má-li dedukční zpracování uspět v upřednostňování zvuku a při zkomplikování jeho vztahu k vizuálnímu prostoru, potom toho musí být dosaženo vzájemným ovlivňováním (souhrou) epistemologických ohraničení vytvořených **uvnitř** textu – to znamená prostřednictvím různých rovin vyprávění uvnitř příběhu.⁴⁷ Následně každá rovina vyprávění dává nový kontext, ve kterém zvuk (a jeho vztah k času a pohybu) je přehodnocován podle celkové strategie ozvlášťňování „světa příběhu“. Například juxtapozicí zvuku a obrazu pocházejících z různých rovin vyprávění (např. subjektivní zvuk s objektivním obrazem; diegetický zvuk s nediegetickým obrazem) se může zkomplikovat a zdržet přiřazení zvuku ke zdroji, který má být zviditelněn. Pojetí rovin je zde založeno na předpokladu, že příběhová fikce obvykle poskytuje širší odlišných a někdy soupeřících cest, kterými divák získává přístup ke smyslu textu. Když budeme také předpokládat, že roviny vyprávění působí souběžně (i když nejsou dramatizovány), potom zvuk a obraz nikdy nestojí skutečně samy, ale pouze v průsečíku různých interpretačních strategií hledajících (nabízejících) poznatky z textu.

Z tohoto důvodu nemá zvuk absolutní kvalitu; je posuzován pouze vzhledem ke způsobu poznávání. Tak může být určitý zvuk slyšen jako nějaký zvláštní „kvílivý“ zvuk nespojený s nějakým předmětem, nebo může být slyšen jako zvuk předmětu (např. otáčení kola, hvízdání větru), nebo slyšen jako hudba (např. dlouho držená nota z operní árie), nebo jako část vysloveného slova. Avšak slyšet zvuk jako pouze nespojitý hluk (šum) – jako smyslový údaj rovnocenný jakémukoli jinému údaji – vyžaduje normálně velké úsilí, protože indukční zpracování je značně přizpůsobeno⁴⁸ fyzice středního světa, která uznává zvuk jako tranzitorní a prchavý, jako spíše produkt než vlastnost, a tudíž jako svázaný s určitým materiálním objektem, který je světlem zje-

46) Ohledně některých alternativ ke komunikačnímu modelu viz William Frawley, *Text and Epistemology* (Norwood, New Jersey 1987); E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (New York – Berlin 1984); D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. O komplexitě referenčních vztahů viz N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press 1984, s. 55 – 71.

47) Pojem „vyprávění“ (narration) neodkazuje k tomu, co je vyprávěno v příběhu, ale spíše k podmínkám vyprávění – k celkovému usměrnění a distinkci informací, které určují, kdy a jak získá informaci z textu čtenář. Patří sem i invence vyprávěčů (i „tichých“), posluchačů a diváků, časově a prostorově situovaných pro „příjem informace“. Takové osoby jsou vhodnými modely pro zaznamenání toho, jak je v určitém čase rozděleno pole informací. Pro přehled problémů zahrnutých v analýze vyprávění viz Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princetown University Press 1981.

48) Jak bylo uvedeno dříve, existují biologické důvody pro naši adaptaci na prostředí středního světa.

vován jako permanentní objekt.⁴⁹ Abychom slyšeli zvuk jako jednoduše hluk, vyžaduje paradoxně deduktivní zpracování – vědomé úsilí rozložit zvuk do ne-vztažného hluku (např. **identickým opakováním** zvuku jako v anafoře).⁵⁰ V tomto kontextu je zvuk jako světlo odrážené od promítacího plátna, které se zřídka rozhodujeme zkoumat kvůli jeho vlastnostem odrazové plochy a dáváme přednost tomu, že si představujeme zářící dvourozměrné formy na plátně jako přenesené do nějakého nového prostoru (a času), kde se stávají známými, trojrozměrnými předměty středního světa, které odrážejí nové světlo a vydávají nové zvuky.

Percepční obtížnost při oddělení zvuku od osvětleného objektu je nesena skutečností, že je velmi vzácné, aby byl divák konfrontován s případem interpretování zvuku nediegeticky, to znamená jako zvuku vycházejícího z (neviděných) objektů, které nejsou pouze mimo plátno, ale mimo svět příběhu. Vzácnost nediegetického zvuku ve filmu (v protikladu k převládání nediegetické hudby) svědčí o silných očekáváních o vizuálním prostoru vytvořeném indukčním zpracováním. Naproti tomu, hudba a slova jsou zvuky, které jsou jako konstrukce „narativního“ diskurzu již silně zastoupeny v deduktivním zpracování a tudíž snadno překračují epistemologické hranice vytvořené uvnitř textu.

Teoretici tvrdí, že již objevili takové základní jednotky filmu jako zvuk, pohyb, rytmus, střih, kameru, záběry, obrazy, světlo/stín, psané titulky, čas, prostor a následnost. Avšak epistemologická složitost zvuku (dvojí percepce času a dva druhy percepce) vytváří problém pro jakýkoli pokus izolovat zvuk jako základní jednotku či „dimenzi“ filmu, nebo objevit další domnělé základní jednotky – v úsilí o vytvoření obecné definice pro zážitek filmu. Která deskripce je příslušná pro zvuk? Která deskripce je příslušná pro čas (rytmus, střih, prostor, obraz)? Je „psaný titulek“ v podstatě sluchový, nebo vizuální nebo je to něco nového? Atd.

Nemáme žádnou zjevnou zkratku přes epistemologii k fundamentální podstatě filmu; ani neušetříme čas tím, že odmítneme projít celou cestu. Neslyšíme svět libovolným způsobem, i když jej můžeme slyšet několika způsoby a můžeme si vybrat způsoby,

49) „Objektový zvuk“ (zvuk předmětů) není ani „nejjednodušší“ ani „nejsložitější“ ze zvuků, které můžeme interpretovat. Objektový zvuk jako zkušenost má již vnitřní strukturu, protože se váže k **vizuálnímu objektu vytvářejícímu** vlny v elastickém prostředí. Objektový zvuk není primitivním blokem percepce, ale spíše myslím, že je tak zvanou „základovou kategorií“ těsně spjatou s fyzikálním a sociálním světem (skrže indukční procesy). „Základové“ kategorie jsou následně středním světem ve středním světě a jsou základem pro nadřazené a podřazené systémy kategorizace. Tak se může dítě naučit nazývat určitý předmět „deseticentem“ díky jeho používání v obchodě před jeho „rekategorizací“ do nadřazeného systému jako „peníze“, „věc“, „kovový předmět“ či „mince“ nebo před jeho vztažením k podřazenému systému jako „deseticent z roku 1952“ nebo „ošoupaný deseticent“. Viz pozn. 33. O základové kategorizaci viz také: George Lakoff, *Women Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. University of Chicago Press, 1987, s. 31 – 54, 199 – 201, 256 – 271, 296 – 297; dále viz *Categorical Perception: The Groundwork of Cognition*. Ed. Stevan Harnad. Cambridge University Press, 1987, kap. 9, 16 a 19.

50) Mohli bychom se domnívat, že zvuk i světlo mohou být zakoušeny jako „skutečnosti“ (fakta) bez jejich vztažení ke „zdroji“ nebo „objektu“. Také existuje důkaz, že pohyb může být zakoušen mimo jakýkoli pohybující se objekt. Viz J. H o c h b e r g, *Representation of Motion*, s. 22 – 33. Je-li tomu tak, v jaké fázi našeho myšlení máme „dost“ zvuku nebo světla (pohybu, prostoru, času), abychom je mohli kvalifikovat jako takové a rozpoznat hranici „události“? Současné přístupy k percepci naznačují, že zdánlivě jednoduché vjemy mají vysokou komplexitu. Viz např. rozpravu Davida Marr a o 2½ dimenzionální reprezentaci prostoru jako stadiu vizuálního zpracování ve *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information* (San Francisco 1982).

které jsou spolu v rozporu. Naše percepce je svázána s fyzikálními zákonitostmi středního světa stejně tak pevně, jako je svázána s příběhy, scénáři, plány, cíly a aktivitami, které sledujeme ve středním světě. Žádná jednoduchá interpretace zvuku nebude vyhovovat za všech okolností. Místo toho máme pouze interpretace, které jsou více či méně pravděpodobné, které více či méně vyhovují střednímu světu. Zvuk existuje pouze pod jednou nebo pod několika deskripcemi. Při analyzování podoby zvuku ve filmu, musíme pečlivě specifikovat percepční procesy, které jsou kontextem pro to, co si budeme později pamatovat jako slyšené.⁵¹

Přeložil Zdeněk Böhm

Edward Branigan, *Sound and Epistemology in Film*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 47, 1989, č. 4, s. 301 – 324.

51) Raná verze tohoto eseje byla prezentována při konferenci Society for Cinema Studies v květnu 1987. Chtěl bych poděkovat Davidu Alan Blackovi, Davidu Bordwellovi a Charlesi Wolfovi za jejich cenné připomínky a podněty.