

rech této oblasti filmové tvorby a díky autorovým hlubokým znalostem je zasvěceným průvodcem po světě českého animovaného filmu.

Nemohu si nakonec odpustit úvahu, kterou dnes Pošova kniha vyvolává. Je trochu paradoxní, že vyšla v době, kdy zároveň jako by se stávala epitaforem na rovu animovaného filmu. Uzavřela se etapa státního vydržování provázeného ideologickým působením, kdy mohlo za rok vzniknout i třicet filmů. (A přiznejme si, že v takovém množství bylo i hodně slabých a zbytečných děl.) V porovnání s dneškem může člověk při pohledu zpět propadat iluzi o kvalitě a významu animované tvorby v tehdejší kinematografickém kontextu, neboť v současné době v ateliérech na Barrandově vznikají pouze zakázky pro zahraniční partnery, a soukromá studia, která si založili někteří tvůrci, se v samých začátcích pochopitelně potýkají s finančními potížemi. Nezbyvá než doufat, že ti nejlepší umělci, kteří nadobro propadli kouzlu animovaných obrázků, budou dál tvořit i přes nepřízeň vnějších podmínek a animovaný film jako svébytný umělecký druh v českých zemích nezanikne. Tím pádem také Pošova kniha nebude na konci cesty myšlení o fenoménu animovaného filmu, ale jen jednou z mnoha v řadě.

Jana Hádková

* * *

Svědectví zvukaře

Miloslav Hůrka: *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu).*

Český filmový ústav, Praha 1991, 339 stran, 160 il., 1500 výtisků.

Česká filmová literatura trpí fatálním nedostatkem memoárové literatury. Ve filmářských kruzích se psaní vzpomínek jaksi nenosí; nestalo se ani dobrým zvykem (jako u divadelníků), ani módou, ani prestižní záležitostí. Vynoří-li se pak v takovémhle nepsavém prostředí zvukař s publicistickými ambicemi, působí to téměř neskutečně. V případě **Miloslava Hůrky** je tato kuriózní kombinace navíc umocněna dlouholetým zájmem o historii jeho oboru. Jeho dosud publikované práce se nesoustředí jen na popularizaci zvukařské profese či její teoretickou reflexi, ale zahrnují i pohled do minulosti. Filmovému historikovi se tím stávají četbou povinnou, ale také vítanou. Technická stránka vývoje filmu je polem u nás téměř nedotčeným. Uměnovědně orientovaná větev české filmové historiografie technickou podmíněnost filmu tradičně ignoruje. Snad to není ani tak intelektuální selhání historiků, jako spíše rezignace humanitně vzdělaných intelektuálů na pochopení světa techniky. Nicméně zkreslení, které vzniká při interpretaci historické filmové poetiky přehlížením její

technické podmíněnosti, je značné. Interpreti projevují přirozený sklon vysvětlovat poetiku díla jaksi „zevnitř“, z nitra díla samého, nazírat strukturu díla pouze prizmatem umělecké záměrnosti. S vůlí k detailnějšímu poznání dobových technických možností včetně technického vybavení našich ateliérů se až na zcela osamocené výjimky (Zdeněk Štábala) nesetkáme. Nová knížka Miloslava Hůrky *Když se řekne zvukový film...* představuje v našem prostředí mimo jiné i důrazné připomenutí, že poetika filmového díla a technická stránka jeho zrodu jsou od sebe neoddělitelné.

Hůrka má na svém kontě knihu *Magnetofon* (SNTL, Praha 1958), ve filmových kruzích pak známější práci *Estetika zvuku ve filmu* (ČSFÚ, Praha 1965). V polovině osmdesátých let publikoval sérii statí o problematice zvuku ve filmu, především pak seriál *Fonograf, gramofon a kinematograf* (1–5) (*Gramorevue* 22, 1986, č. 4–8), který se stal v téměř nezměněné podobě součástí recenzované knihy. Autor přispěl zasvěcenými články i do *Filmu a doby* (*Film zvukový nebo ozvučený?* *FaD* 31, 1985, č. 2; *Kontakt*. Tamtéž, č. 9). Jeho nejnovější práce vyšla jako druhý svazek ediční řady *Filmová dílna*. Tu zahájila knížka Elmara Klose *Dramaturgie je když...* (ČSFÚ, Praha 1987). Stojí za to ji zde zmínit, neboť má s Hůrkovou knihou leccos společného. Jak Klos, tak Hůrka jsou lidé „od fochu“, praktikové. Spojují je publicistické ambice, vůle k teoretickému zobecnění vlastních profesionálních zkušeností a zájem o historii oboru. A oba jsou pamětníky. Přestože ani jedna z těchto dvou knih nebyla zamýšlena ani koncipována jako paměti, tedy navzdory objektivizovanému vyprávění (autorský subjekt zůstává zejména u Klose, ale z velké části i u Hůrky jakoby skryt), musí historik chápat obě knihy jako osobní svědectví o jedné filmové profesi a pracovat s nimi podobně jako s memoárovou literaturou.

Téměř dvě třetiny celé knihy věnoval Hůrka historii záznamu zvuku, líčí dlouhou řadu tu méně, tu více úspěšných vynálezů. Námaha, kterou při četbě podstupuje technickým vzděláním nedotčený čtenář (a to je můj případ), však nezůstane bez užitku. Hůrka se totiž snaží popsat technický princip jednotlivých vynálezů relativně přístupným způsobem, dokáže laikovi vysvětlit, v čem spočívá jejich historický význam z technického hlediska a jaký byl jejich dopad na proces filmové výroby.

Zastavme se zde alespoň u několika inspirativních pasáží Hůrkovy knihy. I když je jejím hlavním tématem technika, neopomněl autor nejprve připomenout praxi „živého ozvučování“ němých filmů. O živém hudebním doprovodu se ví a celkem i píše, ale třeba praxe „živého dabingu“, s jakou se ve dvacátých letech setkáváme například v Rusku, je málo známá a rozhodně by stála jako typ divadelně filmové produkce za samostatnou analýzu.

Zajímavé podněty přináší Hůrkův výklad počátků vlastní éry zvukového filmu. Autor především přesvědčivě polemizuje s tradovanou tezí, že „zkamenění“ filmu po nástupu zvuku způsobila technická nedokonalost prvních zvukových aparatur. Konstatuje, že „už několik let po nástupu zvukového filmu vznikla dokonale působivá umělecká díla vytvořená pomocí týchž aparatur první generace“. (S. 19.) Při hledání nového systému filmového jazyka šlo podle Hůrky výlučně o problém tvůrčí, nikoliv technický.

Technické limity nicméně svou roli hrály také a autor jim pochopitelně věnuje velkou pozornost. V prvních letech zvukové éry například neexistovala mixáž. Zvukové záběry se jednoduše lepily za sebou bez možnosti jakékoliv finální úpravy. Totéž se samozřejmě týkalo dodatečného ozvučování němých filmů. Buď hrála hudba, nebo dostaly prostor ruchy, nebo dialog. Natáčelo se výhradně kontaktním zvukem, takže pokud se ve filmech z této pionýrské doby vyskytují dialogy či třeba

zpěv za doprovodu hudby, musel orchestr scénu doprovázet živě, ukryt někde za dekorací. Českého historika zkoumajícího proměny filmové poetiky by proto mělo zajímat, kdy například přišly na Barrandov míchačky, které umožnily mixáž několika zvukových stop. (Hůrka nám zůstal tuto informaci dlužen.) Do zapomnění také zcela upadla skutečnost, že v těchto prvních letech byly nedostatky zvukového záznamu (zejména hlasitostní skoky) korigovány ještě v biografu. V každém zvukovém biografu byl instalován „sálový regulátor hlasitosti... Biografy dostávaly zvláštní sdělení s upozorněním, kde je nutné hlasitost zvuku regulovat.“ (s. 165.)

Velký význam připisuje autor zavedení magnetického záznamu zvuku v polovině padesátých let, stejně jako nástupu odlehčené techniky, zejména magnetofonu NAGRA zhruba o deset let později. Ve světle použité filmové techniky se také vynořuje nový význam některých filmů. *Návštěva z oblak* (1954–1955) Miloše Makovce je prvním filmem u nás natočeným na aparatuře pro magnetický film. *Robinsonka* (1956) Jaromíra Pleskota (v knize chybně přejmenovaného na Jiřího) pak prvním filmem, v němž se magnetického záznamu zvuku užívalo ve všech etapách zpracování. *Smyk* (1959–1960) Zbyňka Brynycha zase sehrál roli zkušebního vzorového filmu pro nově zřízená širokoúhlá kina.

V části věnované cinemascopu Hůrka líčí, před jaké problémy tento systém postavil zvukaře. Novinkou zde byla například směrovost zvuku. Zvuk se mohl „stěhovat“ z jedné strany plátna na druhou, bylo proto třeba bedlivě sledovat, aby nezáměrná lokalizace zvuku nevznášela do díla nežádoucí významy. (Hůrka popisuje své zkušenosti se cinemascopem na filmech *První parta* Otakara Vávry a *Smrt v sedle* Jindřicha Poláka.) Kvalitní reprodukce zvuku ovšem vyžadovala zvláštní péči o jeden každý kinosál. „Jestliže jsem chtěl docílit, aby reprodukce mého filmu vyzněla dokonale, musel jsem cestovat do určeného kina a tam si poslechem podle vlastního testfilmu nastavit hlasitost a barvu reproduktorů.“ (s. 280.) To je princip samozřejmě neúnosný, takže v běžné reprodukční praxi byla zvukařova práce částečně znehodnocována. Epizodní charakter měly i snahy zkvalitnit reprodukci v sálech pomocí tzv. efektových reproduktorů.

V Hůrkově knize nalezneme řadu osobních vzpomínek na různé postavy českého i zahraničního filmu, stejně jako cenné informace a postřehy i o jiných filmových profesích. („Pokud jsem natáčel zakázkové filmy, velmi zřídka jsem viděl kameramana točit 'z ruky', i když měl tzv. lehkou kameru... Pro naši kameramanskou školu je kamera v ruce krédem.“ s. 297–298.) Kniha je vybavena obsáhlou obrazovou přílohou (160 fotografií), někdy bohužel znehodnocenou nekvalitním tiskem a malým formátem svazku.

Ivan Klimeš