

Obzor

Mapování cesty od němého k zvukovému filmu

Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm.*

Wilhelm Fink Verlag, München 2003, 418 stran.

Řada odborných publikací vydaných v posledních letech dokládá, že po období, kdy byly s opřením o širokou pramennou základnu podrobeny důkladnému přehodnocení tradované představy o éře němé kinematografie, se pozornost filmových historiků obrací i k vývojovému stadiu následujícímu, v němž byl během až překvapivě krátkého časového úseku němý film nahrazen filmem zvukovým. Opět jde o revizi tradovaných tvrzení a názorů, o snahu podrobně a co nejpřesněji rekonstruovat historická fakta a souvislosti na základě studia rozmanitých pramenů; v tomto kontextu jsou pak znovu (a pokud možno historicky adekvátně) „čteny“ i filmy, které ve sledovaném údobí vznikaly, a to jak filmy trvale uznávané za významné, tak rovněž takřka zapomenuté.

Německá badatelka Corinna Müllerová, působící na univerzitě v Hamburku, může být označena za typickou reprezentantku načrtnutého směřování. V roce 1994 uveřejnila obsáhlé pojednání o rané fázi německé němé kinematografie, podložené výzkumem mnoha dobových materiálů a cenně pro komplexnost pohledu.¹⁾ V roce 2003 pak následovala ještě obsáhlejší publikace věnovaná přechodu *vom Stummfilm zum Tonfilm*, tedy od němého k zvukovému filmu. Hlavní pozornost se zde soustřeďuje na léta 1929 až 1932, autorka však dění těchto let zasazuje do širokého rámce, takže vlastně sleduje i celý předchozí vývoj kinematografie a názorů na ni a výběrově upozorňuje též na to, co přinesla desetiletí následující.

Kniha svou podobou pokračuje v tradici německých vědeckých rozprav, dbajících na maximální důkladnost a preciznost výkladu: Takřka čtyři sta stran textu, více než 1 100 poznámek pod čarou, sedmnáctistránkový seznam literatury, rejstříky. Kapitoly se za pomoci desetinného třídění člení na pododdíly. Uváděná tvrzení jsou doprovázena citáty a odkazy na dobové prameny, především na odborná filmová periodika, jež autorka při přípravě práce velmi pečlivě studovala a excerpovala. (Přece však knihu poznamenává jedna „vada na kráse“: ne všechny publikace, na něž se v textu zkráceně, prostřednictvím jména autora poukazuje, pak také můžeme najít v seznamu literatury. Vedle toho narážíme i na relativně vysoký počet tiskových chyb.)

Na druhé straně autorčin výklad neusiluje o tematickou a metodologickou jednotnost a sevřenost. Naopak se programově zdůrazňuje pluralita přístupů a metod, jejímž cílem je dosáhnout adekvátnosti vůči „bohatství podob a napětí, jež utváří přechod od němého k zvukovému filmu jako mediálně historický a mediální fenomén“ (s. 11). Müllerová pohlíží na proces nástupu zvuku střídavě z různých aspektů: Zabývá se faktory technickými, ekonomickými, komunikačními i estetickými, sleduje sféru produkce, distribuce i recepce a soustavně si také všímá kritické a teoretické reflexe problémů spjatých s počátky zvukového filmu. Důležité pak je, že se přechod od němého k zvukovému filmu snaží vidět jako proces charakterizovaný složitou a mnohostrannou interakcí zmíněných faktorů, jejich vzájemným ovlivňováním a závislostmi. Pohled „zblízka“, založený na detailním probrání mnoha konkrétních materiálů, časopiseckých příspěvků, svědectví současníků i samotných filmů, umožňuje ukázat rozpornost a „rozbíhavost“ daného procesu, fakt, že se

1) Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*. Stuttgart – Weimar 1994.

z dobové perspektivy jevil mnohem nejednoznačněji než z časového odstupu a že se zde otevíraly i vývojové možnosti, které potom nebyly realizovány. V souvislosti s tím se Müllerová také obrací proti přetrvávajícím mýtům o podmínkách příchodu zvukového filmu i proti současné tendenci k mnohdy efektním, avšak nepřesným či příliš paušalizujícím tvrzením (jde např. o „zvukovost“ představení němého filmu, o užívání kontaktního záznamu zvuku při natáčení či o údajnou nemožnost míchání zvukových nahrávek).

Zároveň vede důraz na materiálovou základnu k tomu, že formulované závěry jsou vztahovány primárně k německé kinematografii, jen občas se vyskytují zobecňující přesahy. Autorčiným cílem je ukázat, jak a pod vlivem jakých determinant se uskutečnil přechod ke zvuku právě v Německu. Otevírá se tak otázka, nakolik je třeba počítat s interakcí společných a specifických podmínek a s existencí různých „národních cest“ vedoucích k prosazení zvukové kinematografie.

Jak už bylo uvedeno, výklad není veden zcela lineárně. První kapitola pojednání podrobně sleduje počátky výroby zvukových filmů v Německu a jejich uvádění do kin, tedy také vybavování těchto kin zvukovými aparaturami (s. 24 – 73). Hledá se zde především odpověď na otázku, proč transformace kinematografické sféry proběhla s udivující rychlostí, ačkoliv vyžadovala nemalé náklady a ačkoliv zvukový film měl zpočátku řadu protivníků, kteří nevěřili v jeho budoucnost, a rovněž na otázku, proč se neudrželo to, co odpovídalo přání mnoha diváků i kritiků, totiž střídané promítání filmů zvukových i němých. Příčiny nachází autorka v souboru navzájem provázaných faktorů a zájmů, jejichž společný jmenovatel představoval silný konkurenční tlak: Majitelé kin byli nuceni k instalaci zvukové aparatury, jakmile k tomuto kroku přistoupilo některé kino v okolí, aby si udrželi zájem publika, které přitahovaly novinky. Navíc brzy přestaly být k dispozici nové němé filmy. Vůdčí produkční koncern Ufa pociťoval snížení svých zisků v USA a vsadil na natáčení zvukových velkofilmů; ostatní výrobci nemohli postup společnosti Ufa ignorovat, pokud si chtěli udržet svou pozici na trhu. Vznikla tak potřeba zásobovat kina novými zvukovými filmy. Za této situace už nebyl návrat k němým filmům možný. „Vedoucí kina, který si opatřil zvukovou aparaturu, chtěl předvádět zvukové filmy, aby se mu investice vyplatila. Jistě by také měl ještě zájem o dobré němé filmy, protože v publiku po nich byla poptávka, ale nechtěl už trvale zaměstnávat hudebníky [...]. Uvádění němých filmů bylo nyní [...] spojeno s dodatečnými náklady a organizačními nároky a nevedlo také k amortizaci investic do zvukové aparatury“ (s. 72).

Další faktograficky zaměřená kapitola (šestá, s. 186 – 267) podává přehled stavu, změn, výhod a nevýhod technických zařízení užívaných v době nástupu zvuku. Autorka poukazuje na konkurenci dvou záznamových systémů, na gramofonové desce (*Nadelton*) a v podobě stopy na filmovém pásu (optický či světelný zvuk – *Lichtton*), a dokládá, že k prosazení druhého ze systémů přispěla i novost, jistá tajemnost, a tedy přitažlivost a zajímavost této techniky; citován je mj. výrok z roku 1929: „tajemství světelné elektřiny a elektroakustiky [...] leží mimo schopnosti chápání průměrného člověka“ (s. 200). Vedle toho, jak autorka dovozuje, byla pro rozšíření optického zvuku důležitá rovněž legenda, která tvrdila, že se vyznačuje schopností záznamu neobyčejně širokého rozsahu zvukových frekvencí. V praxi ovšem nebyly kvality této techniky vyšší než v případě gramofonové desky, protože nebylo možné dosáhnout náležité preciznosti výsledné stopy na vymezené úzké části filmového pásu. Negativní vliv navíc měly problémy s výrobou kopií, s reprodukcí zvuku v kinech a také s akustikou kinosálů, které často neumožňovaly rovnoměrné šíření zvuku v celém prostoru. Všechny tyto obtíže Müllerová pečlivě dokumentuje a např. upozorňuje na hlasy, které poukazovaly na to, že sledování zvukových filmů je namáhavé, a které tak naznačovaly špatnou srozumitelnost filmových dialogů.

Jistým doplňkem k zmíněným dvěma obsáhlým kapitolám jsou výklady o hledání estetiky zvukového filmu (sedmá kapitola, s. 267 – 291) a o problémech s uváděním zahraničních, tedy

cizojazyčných zvukových filmů (osmá kapitola, s. 291 – 312). V sedmé kapitole autorka sleduje první snahy o teoretickou reflexi zvukového filmu, které měly především charakter proklamací, jejichž cílem bylo na jedné straně najít umělecké využití nových prostředků, jež zde byly k dispozici, a na druhé straně navázat na poetické kvality němého filmu (jde zvláště o teorii zvukového kontrapunktu). V souvislosti s tím si práce všímá také několika praktických pokusů o experimentování se zvukem. Následující kapitola se zabývá otázkou, jak se kinematografie vyrovnávala s náhle důležitou různojazyčností filmů, s výskytem mluvené řeči v jazycích, které byly pro domácí publikum cizí. Výklad ukazuje, že užívání podtitulků a dabing, které později v této oblasti získaly vedoucí postavení, byly v počátcích zvukové kinematografie přijímány jen omezeně a s mnoha výhradami (diváci i kritici se těžko vyrovnávali zvláště s tím, že při dabingu je zobrazený herec vybavován hlasem jiné osoby) a že zpočátku byla škála uplatňovaných postupů značně širší (originál s mezititulký, natáčení jazykových verzí apod.).

V posledních dvou kapitolách se od práce s psanými prameny přesouvá důraz na samotné filmy. Nepochybný silný vliv nově zaváděné techniky na estetickou stránku filmů se stává podnětem pro výzkum „technické estetiky“, způsobů zacházení se zvukem a budování vztahů mezi obrazem a zvukem ve čtyřech vybraných německých filmech z roku 1930 (devátá kapitola, s. 313 – 354). Desátá kapitola (s. 354 – 384) se pak zaměřuje na to, jak raný zvukový film tematizoval a reflektoval sám sebe, jak přímo či implicitně komentoval svou existenci, novou techniku a problémy s ní spojené a také novou podobu recepce filmu. Analýzy v obou kapitolách se vyznačují minuciózním popisem i jemností a důmyslností interpretace, nejednou ovšem výkladům zjevně dominuje pronikavý pohled specialisty poučeného pozdějším vývojem kinematografie, takže je někdy sporné, zda významy, které nachází interpretka, byly ve filmech přítomné i pro dobové publikum. Nyní je ještě třeba vrátit se a pojednat o tematickém komplexu tvořeném druhou až pátou kapitolou publikace (s. 74 – 185). Tyto kapitoly totiž do jisté míry překračují empirickou základnu i soustředění na přelom dvacátých a třicátých let a věnují se úvahám o tom, jak vývoj od němého k zvukovému filmu interpretovat: Lze o něm mluvit jako o možno říci přirozeném cíli dějin filmu, o realizaci ideje pokroku, spočívající v přechodu od nižšího stadia, nedokonale reproduktivního realitu, k stadiu vyššímu a realitě bližšímu? Müllerová se s tímto tradičním výkladem vývoje jako lineárního zdokonalování nespokojuje a na základě vyjádření tvůrců, kritiků i diváků a studia podoby filmů nabízí komplikovanější a „sofistikovanější“ hypotézu, jež se snaží vysvětlit podstatu a hybné síly procesu. Vývoj vedoucí k prosazení zvukového filmu se pak jeví nejen jako vývoj techniky reprodukce skutečnosti, ale také jako vývoj cílů spojovaných s novým médiem a způsobů diváckého vnímání.

Autorka si všímá faktu, že v počátcích kinematografie existovala řada pokusů o synchronizované ozvučování promítaných krátkých filmů, hlavně za pomoci gramofonových desek. Tyto pokusy, stejně jako snahy o vytváření filmů v „přirozených barvách“, však kolem roku 1910 ustaly. Müllerová odmítá pozdější vysvětlení, že se tak stalo kvůli nízké kvalitě zvuku, neboť v dané době zde nebyly dokonalejší techniky, které by mohly být základem pro srovnání. „Zánik ozvučeného obrazu [Tonbild] a vícebarevného kolorování nebyl primárně motivován ani technicky, ani ekonomicky, nýbrž byl výsledkem změny orientace filmového průmyslu a nového určení kvality filmového média. S nástupem dlouhého filmu se zřetelně ukázalo, že pro film existuje ještě jiná možnost než propracovávání co nejnaturalističtější reprodukce skutečnosti prostřednictvím barvy, zvuku a trojrozměrnosti: abstraktní, černobílý nebo stylizovaně virážovaný, dvojrozměrný, dlouhý **němý film**. Rozhodnutí pro **němý film** znamenalo odvrát od ideálu co nejvěrnější reprodukce skutečnosti a rezignaci na reprodukci těch aspektů reality, které vyvolávají naturalistickou iluzi této reality. Film změnil své mediální zaměření od primátu **reprodukce skutečnosti** k primátu **umělecké výrazové formy**“ (s. 83; zvýraznila Müllerová).

Dlouhé němé filmy vznikající od druhé dekády dvacátého století se tak podle autorky orientují na rozvinutí fikce a dávají najevo svou zřetelnou diferencí od reality. Prezentují se jako umělý svět, podávají „hermeticky do sebe uzavřené vyprávěné projekty světa“ (s. 113) a spolu s tím produkuje i nový recepční postoj, kontemplativní ponoření do fikce, vciťování, které také umožňuje překlenovat otevřená místa příběhu. Zároveň získává němý film důležitou výstavbovou a možno říci pedagogickou funkci. Vzdálenost od skutečnosti a odlišnost od přirozeného vnímání podporovaly zformování a divácké osvojení nových komunikačních konvencí, byl vybudován dodnes užívaný soubor filmových vyjadřovacích prostředků. „Oklika“, kterou představuje vsazení němého filmu mezi rané pokusy o ozvučení a vlastní zvukový film, se tak stala velmi důležitou a potřebnou fází vývoje kinematografie.

Zvukový film potom mohl navázat na už etablované postupy a znovu na vyšší úrovni zavést materiálně technický „realismus“. Zároveň na místo „estetiky vcítění“ nastoupila „estetika uchvácení“, vyplývající z mnohem intenzivnějšího smyslového působení na diváka. Pozoruhodné jsou v tomto kontextu autorčiny výklady o tom, že raný zvukový film sice zakládal svůj účinek na novosti, přitom se však – např. častým uplatňováním operetní stylizace – záměrně vzdaloval skutečnosti, kterou na jiné rovině evokoval jeho „realismus“, a usnadňoval tak svou akceptaci ze strany diváků přivyklých na němý film.

Můžeme samozřejmě říci, že i v této koncepci se projevuje představa jakési vyšší finality vývoje, jejíž existenci nelze nijak doložit; jen bylo jednoduché schéma počítající s přímočarým zdokonalováním nahrazeno mnohem propracovanější konstrukcí. Současně je však nutno uznat, že autorčiny závěry jsou podloženy velmi rozsáhlým pramenným materiálem a jeho promyšlenou a konzistentní interpretací.

Pojednání Corinny Müllerové je tak značně ambiciózním, ale také bezpochyby seriózním příspěvkem k výzkumu přechodu od němého k zvukovému filmu. Vskutku obdivuhodná šíře zpracovaného materiálu i bystrost vývodů činí z tohoto pojednání práci, kterou je nutno respektovat a k níž bude třeba se vracet.

Petr Mareš

Kinematografická imaginace budoucnosti

Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.): *Future Cinema. The Cinematic Imaginery after Film.*

ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe;

MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003, 635 stran.

„Film je to, co je větší než my, něco, na co musíme vzhlízet. Když je film menší a my se můžeme na něj dívat dolů, ztrácí svoji podstatu. To, s čím se setkáváme v televizi, je jen stín filmu, nostalgie filmu, ozvěna filmu, ale nikdy skutečný film.“

Chris Marker: *Immemory*

Centrum pro umění a mediální technologii v Karlsruhe (ZKM), které zahájilo provoz koncem osmdesátých let, bylo oficiálně otevřeno pro veřejnost v roce 1995 v nové budově (v kombinaci