

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**FILMOVÉ SBORY
JEJICH CHARAKTERISTIKA, VÝZNAM A MOŽNOSTI
TVORBY**

Anna Jesenská

Vedoucí práce: MgA. Martin Jílek

Oponent práce: MgA. Tomáš Oramus

Datum obhajoby: 11. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF FILM AND TV

Film, TV, Photography and New media

Department of sound

BACHELOR'S THESIS

**LOOP GROUP – THEIR CHARACTERISTICS, SIGNIFICANCE AND
CREATIVE PROCESS POSSIBILITIES**

Anna Jesenská

Thesis advisor: MgA. Martin Jílek

Examiner: MgA. Tomáš Oramus

Date of thesis defense: 11. 9. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

FILMOVÉ SBORY – JEJICH CHARAKTERISTIKA, VÝZNAM A MOŽNOSTI
TVORBY

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování:

- Martinu Jílkovi a Michaele Patrikové za vedení práce, ochotu a možnost se přímo podílet na vytváření filmových sborů
- Pavlu Rejholcovi, Jiřímu Klenkovi, Ludvíku Bohadlovi, Guillermovi Teillierovi, Vladimíru Chorvatovičovi za poskytnutí cenných informací z oblasti tvorby filmových sborů
- Ivo Špaljovi, Vladimíru Skallovi, Jiřímu Křížovi za vzpomínání a historické informace
- Markétě Tannerové a Kajetánu Písařovicovi za vhléd do profesní specializace
- Martinu Ženíškovi, Filipu Veretovi, Janu Čeňkovi, Markovi Hartovi za odborné konzultace a diskusi
- rodině a Adamovi Kratochvílovi za trpělivost a podporu

Abstrakt

Práce vymezuje filmové sbory jako specifický prostředek zvukové složky filmu. Zaměřena je na dvě základní oblasti: 1. vymezení pojmu a jeho funkce - pojetí filmových sborů v kontextu ostatních uměleckých prostředků, definice a charakteristika, typologické členění, terminologie a některé souvislosti historického vývoje sborů v kinematografii. 2. tvorba filmových sborů, proces jejich výroby a profesní organizace týmu. V rámci řešení byly provedeny rešerše domácí i zahraniční literatury, rozborů konkrétních filmů, zpracovány zkušenosti předních domácích zvukařů a sboristů shromážděné prostřednictvím rozhovorů a vyhodnocena vlastní praxe autorky v profesionálním zvukovém studiu Soundsquare. V současné tuzemské situaci filmové výroby se filmové sbory začínají stále systematictěji prosazovat a jejich tvorba zkvalitňovat. Teoretická, dramaturgická i metodická reflexe však dosud chybí.

Abstract

The bachelor thesis defines loop group as a specific means of sound component of film. It focuses on two basic areas: 1. definition of the term and its function - the concept of loop group in the context of other artistic means, definitions and characteristics, typological classification, terminology and some connections of the historical development of the loop group in cinematography. 2. Creation of loop groups, their production process and professional team organization. Within the solution, research of home and foreign literature was done, specific films were analysed, experience of leading Czech sound designers and sound supervisors and loop group members were gathered through interviews and the author's own practice in the sound studio Soundsquare was evaluated. In the current home situation of film production, the loop groups are becoming more and more systematically asserted and their creation improved. However, theoretical, dramaturgical and methodical reflection is still missing.

Obsah:

1. Úvod	1
1.2 Současný stav poznání a řešení problematiky	2
2. Sbory - výrazový prostředek v uměleckém díle	5
2.1 Sbory ve filmu	5
2.1.1 Filmové sbory	5
2.1.1.1 Terminologie filmových sborů	7
2.1.1.2 Členění typů filmových sborů	9
2.1.1.2.1 Hromadné sbory (walla)	10
2.1.1.2.2 Callouts, shout-outs	10
2.1.1.2.3 Konkrétní sbory (specific group loop)	11
2.1.1.2.4 Neverbální sbory, doplňky (efforts)	11
2.1.1.2.5 Speciální artikulované projevy	11
3. Kapitoly z historického vývoje filmových sborů	13
3.1 Současná etapa vývoje filmových sborů	16
4. Filmové sbory z hlediska tvorby	18
4.1 Filmové sbory z kontaktního natáčení	18
4.2 Postsynchronní filmové sbory	20
4.2.1 Tvůrčí tým a jeho podoba	20
4.2.2 Kdo je sboristou a náplň profese	22
4.3 Postup při realizaci filmových sborů v postprodukcii	25
4.3.1 Příprava	25
4.3.2 Natáčení	26
4.3.3 Editace	29
4.3.4 Mix	31
4.4 Ostatní umělecké formy využívající prostředek filmových sborů	32
5. Dabingové sbory	33
6. Závěr	35
7. Seznam použité literatury a dalších zdrojů	36
8. Přílohy	37

Seznam příloh:

Příloha 1

Ukázka cue sheets – Actor's List, Engineer's List užívané ve studiu Soundsquare vytvořené programem EdiCue.

Příloha 2

Ukázka z filmu Poslední aristokratka (2019, Jiří Vejdělek), dvě zvukové verze téhož úseku. DVD

Poznámka: Vzhledem k tomu, že nedisponuji povolením ke zveřejnění, nejsou zvukové ani písemné záznamy rozhovorů a konzultací s odborníky součástí příloh této práce. Jsou uloženy v mém archivu.

1. Úvod

Film či televizní dílo jsou složeny z nesčetného množství výrazových prostředků. Zatímco divák vnímá audiovizuální dílo primárně celkově jako hotový produkt, tvůrci jsou si vědomi, že každý výrazový prostředek má svojí konkrétní úlohu, hodnotu a význam. V důsledku zvyšujících se nároků na všeobecnou kvalitu filmů musí být i filmový zvuk, a potažmo jeho jednotlivé složky, stále propracovanější. Záměrem této bakalářské práce je poukázat na specifický filmově zvukový prostředek - filmové sbory a přiblížit jeho tvorbu. Odborníků na tuto problematiku je v domácí profesní sféře minimum. Prostředek není prozatím odpovídajícím způsobem systematicky reflektován v terminologii, ve standardech členění a postupech tvorby, ani v publikovaných statích. Tím pádem se nedostává adekvátně do povědomí tvůrců, pracovníků kinematografického komplexu, kteří si tak ani nemají možnost dostatečně uvědomovat jeho hodnoty. Přitom v zahraničí je sborům přikládán stejný význam jako ostatním složkám filmového zvuku (dialogům, ruchům, atmosférám, hudbě), bývají nedílnou součástí každého kvalitního propracovaného snímku.

Jako studentka oboru Zvukové tvorby jsem se během svého studia seznámila s filmovými sbory jen okrajově. Při zvukovém zpracování studentských filmů na FAMU se ve své profesionální podobě nevytvářejí vůbec. Limitovaná podoba těchto filmů sbory vlastně ani nenárokuje.

Rozhodujícím impulsem mého zaujetí pro filmové sbory se stal až maďarský film *Napszállta (Soumrak)*¹, kde tento prostředek působí skoro jako nejnvýraznější složka celkové zvukové stopy. Dominantně vytváří pocit z rušné Budapešti 20. let 20. století, prostředí kloboučnického salónu, večírků atd. Z hlediska snímání je kamera neustále v kontaktu s hlavní postavou. Hlasy „pozadí“ jsou aplikovány v nesčetných vrstvách, rozmanitých podobách, jsou neustále přítomny kolem jejího polodetailu. Jejich zvukové zpracování v tomto snímku mě ovlivnilo natolik, že jsem se rozhodla problematikou sborů zabývat podrobněji.

Cílem mé bakalářské práce je základní vymezení filmových sborů jako specifického prostředku zvukové složky filmu.

Konkrétně **řešené otázky** jsou:

- Jaké je pojmové vymezení, typologie, terminologie a vývoj filmových sborů?

¹ *Soumrak* (Napszállta, 2018, László Nemes)

- Jaké jsou základní postupy zvukové tvorby filmových sborů a její organizace?
- Jaký je podíl a role profesních pozic v procesu výroby?

Z hlediska **metod a postupu řešení** jsem provedla rešerši a analýzu základní odborné literatury domácí i zahraniční. Především jsem však poznatky shromáždila z rozhovorů a diskusí se specialisty z praxe, a to jak ze zvukařské, tak širších souvisejících profesí. Názory a vědomosti těchto odborníků jsem začlenila do určité vlastní koncepce filmových sborů. Tento náhled jsem ovšem ještě konfrontovala se zkušeností ze své zvukařské praxe ve studiu Soundsquare, kde jsem měla možnost být přítomna u několika natáčení sborů. Posléze jsem spolupracovala na filmu *Poslední aristokratka*, a to částečně v pozici ADR supervizora a samotného editora sborů. V neposlední řadě byla mým průběžným inspiračním zdrojem samotná filmová díla, z jejichž kritického posuzování zaměřeného na filmové sbory jsem získávala hlubší povědomí o tomto prostředí.

Tato práce se v principu zabývá **metodologií zvukové filmové tvorby**. Problematika je řešena z pohledu spolutvůrce filmu, zvukaře, nikoliv z pohledu konzumenta. Proto zkoumám problémy definování a členění sborů, jejich praktického vytváření a uplatnění, nikoliv jejich působení na diváka. Stejně tak ponechávám stranou výrobně ekonomické stránky problematiky, které považuji za samostatnou oblast.

Odborníci, s nimiž jsem konzultovala otázky praktické realizace, uplatnění a vývoje sborů byli:

zvukaři: Martin Jílek, Michaela Patriková, Pavel Rejholec, Jiří Klenka, Ludvík Bohadlo, Guillermo Teillier, Martin Ženíšek, Marek Hart, Jan Čeněk, Filip Veret, Vladimír Chorvatovič

zvukaři a pamětníci: Ivo Špalj, Vladimír Skall, Jiří Kříž

sboristé: Markéta Tanner, Kajetán Písařovic

1.2 Současný stav poznání a řešení problematiky

V teoretickém, především metodologickém řešení problematiky filmových sborů se zřetelně odráží dosavadní praxe jejich uplatnění ve filmech, jejich postupně rostoucí význam a kvalita zpracování. Nepřekvapí proto, že v závislosti na dominující produkci lze systematické a metodicky promyšlené pojednání sborů nalézt zvláště v zahraniční, hlavně v americké literatuře.

V převaze jde o přehledové knihy prezentující problematiku výstižně a systematicky a přitom vycházející ze soudobé praxe. Čerpala jsem z nich informace především o typech a názvosloví sborů.² Problémem uvedené literatury je, že samozřejmě vychází z jiné kulturní praxe a také z jiného stadia rozvoje oboru. Nicméně v domácím prostředí sílí soustředěná snaha některých tvůrců tyto zahraniční zkušenosti s postupy, terminologií atd. aplikovat v praxi.

Zásadní nárůst počtu kvalitně zpracovaných filmových sborů v českých filmech v posledních deseti až dvaceti letech a s ním související rostoucí zkušenost s jejich tvorbou se prozatím zjevně neprojeví v odborných textech. Z všeobecně dostupných materiálů jsou k dispozici stále jen základní souborné práce, které však prostředek sborů pojednávají jen okrajově. Jeden z nejucelenějších výkladů tvorby filmového zvuku zformuloval Ivo Bláha, ovšem už v roce 1995 (1. vydání). Soustředil se ovšem na výběr a skladbu zvukových prostředků, jejich složky, funkce, kvalitu a působení, ale jen omezeně na přímou realizaci. O autorově neúplném docenění samotných sborů vypovídá to, že jejich charakteristice v knize věnoval 4 řádky.³ Miroslav Hůrka zpracoval sice obsažné a poutavé dějiny české filmové zvukové tvorby, které mohou sloužit jako poznání vývoje souvisejících postupů, techniky apod., ale sbory jako takové v nich neuvádí.⁴ V rámci shrnutí terminologie užívané ve zvukové tvorbě pojem sborů spíše jen okrajově zmínil ve své bakalářské práci Radim Lapčík. Užitečné je jeho lingvistické objasnění volby sborového slova „rebarbora“ (viz dále).⁵ Jiné dostupné publikace o filmové tvorbě včetně zvuku se filmovými sbory fakticky nezabývají.

Lze shrnout, že filmové sbory a jejich problematika jsou v domácích odborných statích značně podceňovány. To se dostává do nesouladu se současnou podobou tuzemské tvorby, která se zvláště vlivem mezinárodních spoluprací dynamicky proměňuje. Kvalita zpracování filmového zvuku nasvědčuje tomu, že se již několik let ocitáme v momentu určitého zlomu. Je možné otevřeně mluvit o velkém potenciálu daného filmově zvukového nástroje, který

² Patrick, Winters. *Sound Design for Low and No Budget Films*. První vydání. New York: Routledge, 2017, s. 56-67. John, Purcell. *Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Visible Art*. 1. vydání. Burlington: Focal press, 2007, s. 173, 248-251, 288-291. Davil. L., Yewdall. *Practical Art of Motion Picture Sound*. 3. vydání. Oxford: Elsevier, 2007, s. 365-366, 399-400, 557.

³ Ivo, Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3. vydání. Praha: NAMU, 2014, s. 16.

⁴ Miroslav, Hůrka. *Když se řekne zvukový film*. Vydání první. Praha: Český filmový ústav, 1990.

⁵ Radim, Lapčík. *Mít uši k vidění*. Bakalářská práce. Praha: FAMU, 2013, s. 24, 28, 29.

vybízí k intenzivnější diskusi a zkoumání. Tomu se snaží vyjít vstříc i má bakalářská práce.

2. Sbory - výrazový prostředek v uměleckém díle

Sbory, ať už jimi rozumíme kolektivní tvůrce, nebo výsledek jejich tvorby, se uplatňují v celé řadě uměleckých disciplín. Se sborovou tvorbou se setkáváme v divadle, recitaci, hudbě, tanci, v rozhlasové tvorbě i v televizi. Jejich účel a funkce je obecně v zesílení a autentizaci účinku, v zaujetí secvičením, v synchronnosti, ve vyjádření kolektivnosti, ve sdílení zážitku. Skupinový projev podřizuje jedince celku, stává se kolektivní tvorbou. Sbory se tak spíše než jakousi přidanou hodnotou individuálního výkonu stávají novou kvalitou uměleckého projevu. Prostředky uměleckého vyjádření se přitom v těchto případech neliší od tvorby individuální (přímé užití hlasu či tělesného pohybu, popřípadě použití rekvizit či hudebních nástrojů).

2.1 Sbory ve filmu

Sbory ve filmové tvorbě ovšem neznamenaají nějaké kolektivní vystupování, ale speciální zvukový hlasový prostředek vázaný na dění v obraze. Ve svém pojetí dělím sbory ve filmu na dvě kategorie: filmové sbory a dabingové sbory. Odlišnost kategorií spočívá v původu vůči originálnímu dílu a částečně ve způsobu tvorby. Dabingový sbor je reinterpretací filmového sboru vyskytujícího se v originálu filmu.

2.1.1 Filmové sbory

Filmové sbory jsou specifickým zvukovým prostředkem, jedním z propojujících prvků předních a zadních plánů filmové diegeze. Sborem ve filmu rozumíme skupinový lidský hlasový projev nedramatických postav, v převaze mluvené slovo. To je základním komunikačním nástrojem, který sbory využívají. Zároveň jsou sbory ve své formě součástí prostředku zvukových atmosfér, v rámci kterých ve výsledné podobě působí. Hlasové projevy jsou interpretovány herci či komparzisty a zaznamenávány především postprodukčně, ale i v místě natáčení.

Nejčastějším druhem mluveného slova znějícího ve filmovém prostoru je dialog hlavních protagonistů, který má zpravidla ambici být samotným nositelem děje. Ve zvukových plánech se však v určitých situacích vyskytují další vrstvy projevů ostatních nedramatických postav. V jejich působení nacházejí uplatnění právě sbory.

Jejich funkcí je dotvářet zvukovou atmosféru, tedy napomáhat při budování dojmu autentičnosti, utváření komplexnosti, výstižnosti a hloubky filmové scény. Mají schopnost charakterizovat rozličná prostředí – určují jejich prostorově lokální i časový charakter. Zároveň je jejich úlohou podílet se na scéně také dramaticky – přímo vytvářejí rozličné nálady, emoce, popřípadě přinášejí do děje doplňkové informace.

Sbory jsou organickým filmově zvukovým prostředkem, který může znít jako „pouhá“ součást pozadí – atmosféry, nebo stát před ní, aktivně propojovat popředí a pozadí scény. Příkladem mohou být anonymní výkřiky (callouts, shout-outs) vycházející z hlučného davu. Ty informačně reagují na dialogy hlavních hrdinů, čili nejsou pouhou „nečinnou“ atmosférou. Takovou aktivní roli mohou sbory hrát proto, že jsou záměrně dodatečně vytvářené hlasovým projevem a konkrétně instruované režijními pokyny. Jinými slovy, sbory jsou vytvořeny skupinou herců, kteří byli shromážděni, aby společně se zvukaři systematicky a efektivně „vyrobili“ potřebné smyčky⁶ hlasových projevů.

Pro vymezení pojmu je důležité zorientovat se ve vztahu mezi filmovým sborem a hlasovou atmosférou. O hlasové atmosféře mluvíme tehdy, když je lidský hlas sice dominantním, ale pouze jedním z několika prvků zvukové atmosféry. Původce hlasu - člověk a jeho veškeré konání a projevy je totiž na rozdíl od jiných prvků atmosféry (přírody, technologií...) jednak přímo režírovatelný, vždy ve filmu „hraje“, a zároveň je vždy tvůrčí, originální. Přesto je hlasový projev hlasové atmosféry méně konkrétní než projev sboru. Je k ději pouze pasivní, neautorský. Režírován je „druhotně“⁶ pouze jako součást celkové scény. Komparzisté či reálné postavy hrají své „role“ v určitém prostředí a to je zvukově zaznamenáno.

Oproti projevům hlasové atmosféry je u sboru větší důraz na sdělování informací. Herci konají podle režijních pokynů, někdy dokonce podle scénáře a slovem nebo pouhými zvuky dávají o něčem vědět. Následně se do popředí dostává úloha režiséra i vlastní autorský přínos sboristů. V tomto smyslu je sbor, na rozdíl od atmosféry, aktivním prostředkem, jelikož je mnohem těsněji a synchronněji provázán s obrazem scény a jeho vnitřním dějem.

Pro charakteristiku sboru není tedy ani tak podstatný způsob jeho tvorby, ale spíše funkce.

⁶ Smyčka neboli anglicky cue = úsek.

2.1.1.1 Terminologie filmových sborů

Terminologii nelze chápat jen prakticky jako nástroj efektivního dorozumění mezi odborníky. Jí vymezený celek, jeho charakterizování a členění termínů, jejich vývoj a diskuse o jejich zpřesňování a užívání je jednou z důležitých součástí teoretického základu každého emancipovaného oboru. Platí to samozřejmě i pro filmový zvuk. Vnitřní soustavy odborných termínů jsou přirozeně produktem praxe, zejména jejího systematizování. Prakticky jsou skutečnými autory terminologie její uživatelé, tvůrci zvuku - zvukaři i režiséři. Běžně se v rámci jejího používání setkáváme se slangovými výrazy, a ještě častěji s přejímáním slov z cizího jazyka, a to především z angličtiny a němčiny.⁷ Záměrem kapitoly není předložit slovníček pojmů, ale stručně vyložit hlavní užívané názvy pro sbory formou jejich geneze a dalších souvislostí.

Sbory jsou zkráceným výrazem pro termín **filmové sbory** (definice viz výše). Ten sám o sobě není dostatečně výstižný pro jednoznačné pochopení zkoumaného zvukového prostředku.⁸ Sbor je pojmenováním interpretů a jejich činnosti, tak i výsledků jejich tvorby. V praktické a personální rovině se paradoxně často jedná o „pouhé“ dvojice, kdy jejich dialog zní buď samostatně, nebo se „množí“ vrstvami v dav, či o samotné hlasy jedinců. Záleží to na jednotlivých typech sboru a jejich cíleném znění (viz podkapitola Členění typů filmových sborů).

I když mají filmové sbory svoje vyjádření v angličtině hned v několika termínech (*loop group*, *group ADR*, *walla* viz dále), v profesionální sféře se u nás tyto výrazy neuchytily. Rovněž anglicky mluvící tvůrci pod všemi těmito názvy rozumějí v podstatě obecně sbor jako prostředek = tvůrce, aktivitu i produkt.

K porozumění anglických termínů pro sbory je potřebné nejdříve osvětlit názvy technik postprodukčního zpracování zvuků, které úzce souvisí s tímto zvukovým prostředkem, jelikož v praxi se mezi sebou pojmy často zaměňují.

Nejstarší postprodukční technika určená pro přidání či nahrazení dialogů nazvaná **looping**, neboli **smyčková metoda**, se uplatňovala již v počátcích zvukového filmu, původně při záznamu zvuku na optický pás, později na pás magnetický. Před zaznamenáním mluveného slova v postproduci bylo nutné vytvořit fyzické smyčky (úseky pásu) těch částí filmu, které bylo zapotřebí

⁷ V odvětví zvukové postprodukce se např. obvykle operuje s anglickými termíny v jejich původním znění: *voice-over*, *guide track*, *sound effects*, *sound design* apod.

⁸ Odhlížíme přitom od zavádějícího, překvapivě však častého laického asociování s představami pěveckého sboru nebo masy lidí vnímané i jednající kolektivně jako dav.

„přemluvit“. Materiál na kotoučku obsahoval sesynchronizovanou stopu obrazu, původní stopu zvuku a prázdnou zvukovou stopu. Začátek byl označen obrazovým a zvukovým signálem, který sloužil hlavně jako orientační a synchronizační bod pro zahájení dialogu herců. Ti byli nuceni nejprve celou situaci secvičit. Všichni herci, kteří měli ve scéně znít, museli být společně přítomni ve studiu, takže přivykli vzájemné interakci. Úsek filmu se pro účel nazkoušení–replik opakoval dokola ve smyčce (loop), dokud nebylo dosaženo požadovaného výsledku. Poté následoval ve stejné smyčce samotný záznam dialogu, který se „vpišoval“ na prázdný optický či magnetický pás.⁹ Odtud název technologie looping - smyčková metoda, ze které vychází i jedno z anglického pojmenování filmových sborů - **loop group**.

V 70. letech 20. stol. byl díky technologickému vývoji mechanismů a tzv. rock-and-roll systému looping nahrazen technikou nazvanou **automated (automatic) dialogue replacement (ADR)**.¹⁰ Název metody přímo označuje, že byl systém automatizován. S pozdějším zavedením digitálních technologií byl celý proces zásadně urychlen. Elektronicky se jím dodnes napodobuje původní proces „fyzického“ loopingu, s tím že u ADR není zapotřebí zdlouhavých nesčetných úkonů před tím, než může být zahájeno samotné nahrávání. Velkou předností ADR je bezprostřední získání informací o tom, co je a není použitelné. Oproti původnímu loopingu je možné zaznamenat vícero jetí, ze kterých si tvůrci vybírají a následně upravují repliky tak, aby výsledek dokonale odpovídal iluzi „synchronnosti“. V dnešním pojetí je u ADR výhodou i nevýhodou možnost zaznamenání jednotlivých osob samostatně. Časté je natáčení ADR po postavách, kdy se s jedním hercem natočí všechny potřebné repliky filmu. Z toho důvodu se herci nemají šanci ve studiu často ani potkat, „pouze“ reagují prostřednictvím sluchátek na již vzniklé zvukové stopy svých kolegů. Pro další zvukové zpracování je však velkým pozitivem možnost upravovat samostatné repliky, jejichž podoba se může měnit prakticky v neomezené míře.

Postsynchron pak můžeme vnímat jako obecné označení pro veškeré zvuky (dialog, ruchy, hudba), které se vytváří až „post“, neboli dodatečně ve studiu na již vzniklý obraz, se kterým mají být ve výsledku synchronní. Termín může být tudíž chápán jako ekvivalent pro ADR a je také tak používán. Pomocí

⁹ Během natáčení sborů se spojilo několik fyzických filmových smyček, aby byla celá scéna pokrytá atmosférou hlasů.

¹⁰ Viz John, Purcell cit.v poz. 2, str. 249-251.

postsynchronu herci nahrazují původní repliky, které nejsou z technických či performativních důvodů z kontaktního natáčení použitelné nebo doplňují své herecké výkony o nové repliky zasazené do děje. Klasické je využití technologie u hlavních dramatických postav, jejichž interpreti docházejí do studia, aby přemluvili sami sebe. Krom nich bývají na postsynchron pozváni i ostatní herci druhých rolí, kteří jsou buď nově obsazeni,¹¹ nebo jsou to ti samí herci, kteří se už v příběhu objevili. Potřeba stejných herců vzniká tehdy, když byly jejich hlasy již konkretizovány. Informační obsah postsynchronních replik svou podstatou zasahuje do celkového děje. Oproti natáčení sborů, kdy skupina ve značné míře působí improvizálně, se u postsynchronů využívá výlučně předepsaných textů.

Z předešlých odstavců je zřejmé, proč se jako další anglické označení pro sbory objevuje slovní spojení **group ADR**. Zatímco loop group i group ADR vychází z postprodukčních technik u filmu, u **walla** se první zmínky pojí s americkou rozhlasovou tvorbou 30. - 40. let 20. století. Když bylo v rozhlasových pořadech zapotřebí vytvořit vrstvu dialogu do pozadí či zvukově zpodobnit nesrozumitelný dav, byla do studia pozvána skupina lidí, kteří dokola opakovali v různých hlasových obměnách „walla-walla-walla“. V Anglii se stejná technika používala s opakováním slova „rhubarb“¹², u nás se slovem „rebarbora“ (viz podkapitola Hromadné sbory).

Je nutné vzít v potaz tehdejší technologické prostředky, reprodukci rozhlasového vysílání a počáteční možnosti zvukového zpracování v kinematografii, kdy mohlo být opakování pouhého jednoho slova dostačující pro docílení efektu nesrozumitelného šumu hlasů davu. Dnešní posluchač i divák je zvyklý na vyšší věrnost prezentovaného, takže i zvukové pozadí musí být detailně propracované, aby divák podlehl iluzi reálnosti rozhlasového či audiovizuálního světa.

2.1.1.2 Členění typů filmových sborů

Jednotlivé typy sborů jsou vymezeny na základě podoby scény, respektive z charakteru zvuku, který se má podle režijního záměru v daných scénách uplatnit. Typy se v rámci postprodukčního procesu kombinují, čímž vzniká cílený komplexní prostředek filmových sborů. I když v tuzemské praxi nejsou typy striktně definované a pojmenované, fakticky se uplatňuje stejné

¹¹ V anglicky mluvících zemích by se použil termín re-cast nebo re-voice.

¹² Viz Patrick, Winters cit. v poz. 2, s. 56.

členění, jako je používáné ve Spojených státech.¹³ Zde tuto klasifikaci prezentuji doplněnou o své poznatky ze současné praxe.

2.1.1.2.1 Hromadné sbory (walla)

Obecná, hromadná vrstva šelestu hlasů vytvořená skupinou sboristů ztvárňuje zvukové pozadí, které bylo „na place“ záměrně potlačeno. Pomocí hromadných sborů se vytváří základní masa prostředku, která zvukově zahušťuje prostor ve scénách. Přidanými hlasy ožívá jak komparz situovaný v zadních plánech obrazu, tak postavy jednající za jeho rámem, které působí pouze ve zvukovém parametru snímku. Jelikož má zvuk schopnost se „propouštět skrz stěny“, může imaginovat prostředí a potažmo děj znějící ve vedlejších místnostech. Neviděné prostředí si tvůrci mohou do značné míry vymýšlet, přitom ve výsledku působí jako součást filmového prostoru. Zvuk v těchto momentech rozšiřuje informačně i emočně hranici viděného.

U hromadných sborů je řešeným problémem jejich míra srozumitelnosti. Hlasy zadních plánů nesmí působit rušivě, natož odvádět divákovu pozornost od dění v prvním plánu, pokud to konkrétní situace přímo nevyžaduje. Tento fakt se od začátku využívání prostředku do dnešní doby nezměnil. Mění se však způsoby, jak je srozumitelnosti či nesrozumitelnosti dosahováno (viz podkapitola Editace).

2.1.1.2.2 Callouts, shout-outs

„Callouts“ či „shout-outs“ jsou krátké srozumitelné projevy, jednotlivé výkřiky, které často působí kdesi za rámem obrazu. Ve výsledném prostředku fungují jako dynamické špičky oživující „nesrozumitelnou“ hromadnou vrstvu zvukového pozadí, ze kterého záměrně vyčnívají. Vytváří se jimi prostorovost zvukové stopy a celkově snímku, úzce souvisí s dějem a mnohdy doplňují prostředí o informace, které obrazově nejsou zastoupeny. Jejich forma může být jednohlasá, ale v určitých momentech se využívá několika sboristů, kteří reagují buď vzájemně na sebe, nebo na dění v obraze. Přitom si sboristé nekladou za cíl charakterizovat konkrétní postavy, ale spíš prostředí, kde se postavy vyskytují.

¹³ Viz Patrick, Winters cit. v poz. 2, s. 57-60.

2.1.1.2.3 Konkrétní sbory (specific group loop)

V konkrétních sborech sboristé zpodobňují hlasy jednotlivých viděných postav komparzu, vytvářejí jejich konkrétní repliky. Je přitom zásadní, aby hlas interpretující osoby odpovídal charakterově postavě, kterou ztvárňuje. To, kde je třeba repliky doplnit, se určí již při přípravě, kdy se vymezují jednotlivé úseky smyček. Klasické je jejich doplnění u postav druhých plánů, kde osoby „na place“ pouze předstírali mluvu nebo byly jejich repliky dialogovým editorem úmyslně odstraněny. Jelikož většinou není znát, co postava ve skutečnosti říkala, zdařilý výsledek stojí na schopnosti sboristy pohotově improvizovat a trefovat se do cizích rtů tak, aby replika působila synchronně a celkově věrně k obrazu. Zásadní je schopnost vzájemné interakce sboristů, kteří si na místě vymýšlí navazující smysluplný dialog. I když je většina konkrétních sborů tvořena improvizčně, někdy je třeba využít scénáristy, který pro sbor dopíše text konkrétních replik. Děje se tak zejména v případech, kdy se postavy z komparzu stávají součástí hlavního zvukového plánu a jejich dialog či monolog tak dramaticky vstupuje do děje.

2.1.1.2.4 Neverbální sbory, doplňky (efforts)

Do této kategorie patří veškeré lidské projevy tvořené hlasem popřípadě pouze ústy, které ale nejsou samotnou řečí. Jde o všemožné dechy, vzdechy, funění, výkřiky druhých plánů, které jsou svým charakterem považovány za mezinárodní projevy. Klasickým příkladem jsou nejrůznější davové výkřiky při zápasech, bitvách, rvačkách, anebo naopak tišší neverbální projevy typu pokašlávání v soudní síni, vzlykání při pohřbu, zakašlání v hospodě apod. Tento typ sboru má ve výsledku stejnou funkci jako ruchy typu vrzání lavic v kostele, jimiž se dociluje pocitu zpřítomnění. Samotné zvuky budují a oživují prostor scény, aniž by kdokoli promluvil.¹⁴

2.1.1.2.5 Speciální artikulované projevy

Tuto kategorii odborná literatura samostatně nespécifikuje, dle mého mínění je však na místě její zvláštní pojednání. Mám na mysli případy, kdy se skupina sboristů využívá také při tvorbě artikulovaně znějících projevů, tj.

¹⁴ Termín effort se využívá také u tvorby nedialogových projevů hlavních postav.

jednotlivých monologů nebo „hlášek“ nedramatických postav, jejichž vizuální podoba může, ale i nemusí, být v situaci přímo konkretizována. Při jejich inscenování je sboristům vždy dodán konkrétní text, jehož informační obsah koresponduje s momentálním účelem projevu. Jde o samostatné drobné hlášky postav, které se ve filmu dále třeba ani neobjevují: Portýr řekne: „Dobrý den, pane!“ Průvodčí praví: „Jízdenky prosím! “. Kočí zvolá: „Hyjee!“ Jednotlivci ze skupiny zpodobňují rovněž různé hlasy, které následně znějí z technických zařízení: z rozhlasu, z vysílaček apod. Týká se to i hlášení znějících na nádražích, letištích, v dopravních prostředcích atd. Ve výsledné zvukové kompozici slouží tyto projevy jako doplněk atmosféry, informačně a vlastní podobou mohou charakterizovat region, místo, čas, dobu i náladu scény nebo napomáhají k orientaci v ději.

3. Poznámky k historickému vývoji filmových sborů

Účelem následující kapitoly není kompletní historiografie, ale snaha o postžení vývoje uplatnění filmových sborů a okolností, které ho proměňovaly. Cílem je z jiného úhlu porozumět podstatě a charakteristikám daného zvukového filmového prostředku. Důraz je kladen na tuzemskou situaci, což odpovídá pojetí celé práce.

Počátek filmových sborů je třeba zdánlivě paradoxně hledat v němém filmu. Prakticky okamžitě se totiž začíná rozvíjet jejich „ozvučování“ živými výstupy na místě promítání. Vedle hudebníků, vypravěčů a ručařů se do takových představení zapojily i první skupiny hlasových sboristů. Tím mohlo být nejspíš dosahováno i různé zvukové hloubky, plánů. Tyto podívané a poslouchané jsou doloženy roku 1907 v Rusku. Herecké soubory, které měly patřičné umělecké vedení, vyjížděly dokonce na „turné“ spolu s kopií filmu.¹⁵

O skutečném filmovém zvuku však začínáme mluvit vlastně, až když je přímo zachycen – nahrán, v etapě zrození audiovize od konce 20. let 20. stol.¹⁶ Tvůrci se při realizaci zvukové složky soustředili na dění v prvním plánu a na přenesení informací prostřednictvím srozumitelného mluveného slova. Druhé plány buď zněly prázdnou - lidé v pozadí otevírali ústa, ale nic z nich „nelezlo“, nebo se druhý plán projevoval přímo během snímání, intenzitu hlasů však musel zásadně podřizovat dialogu v prvním plánu. V často dominantně znějících kolektivních dialozích hledali režiséři zachycení autenticity lidské komunikace.¹⁷

Z metodického hlediska mluvíme v principu o filmových scénách, v nichž je veškerý zvuk natočen na place, jedním mikrofonom, ale scéna má záměrně utvářenou zvukovou hloubku několika plánů. Jinak řečeno, šlo o snímání nazkoušené „divadelní“ scény, kde herci hráli i naživo vytvářeli sbory a zároveň

¹⁵ Zajímavá musela být práce na těchto snímcích, ve kterých bylo zapotřebí, aby tvůrci již při střihu počítali s prostorem pro sbor. Viz Miroslav, Hůrka cit. v poz. 4, s. 132-137.

¹⁶ U nás se jako první příklad uvádí film *Tonka Šibenice* (rež. Karel Anton) z r. 1930. Ve stejném roce vzniká první česky mluvící film - *Když struny lkají* (Friedrich Fehér), který byl oblíbený u publika především proto, že v něm slyšelo české mluvené slovo. Viz např. Miroslav, Hůrka cit. v poz. 4, s. 155-156.

¹⁷ Na tuto praxi v raných zvukových filmech upozorňuje i M. Chione. Všimá si zároveň problému návazností hromadných scén s kolektivním dialogem na scény s dialogem klasickým, kdy docházelo k nepřírozeným kontrastům zvukové nálady. V některých filmech to bylo dle autora řešeno silnou stylizací – striktním způsobem přechodu od kolektivních scén k osobnímu dialogu. Někdy to bylo působivé, jindy násilné, ale jen ve výjimečných případech se podařilo dosáhnout přirozenosti a pružnosti mluveného hovoru. Viz Michel, Chion. *Film, Sound Art*. New York: Columbia University, 2009, s. 44-45.

doplňovali také atmosféru pozadí o hlasy. U sborů ale nemohla být realizována jejich funkce utváření hloubky zvukových plánů dodatečně.

K jejímu naplnění otevřela cestu až následující fáze technologické inovace od počátku 30. let 20. stol. - oddělení zvukové a obrazové stopy (možnost odděleného střihu). Nalezneme příklady amerických filmů už z r. 1930,¹⁸ které takřka jistě používaly obdobnou technologii. V jejich zvuku se totiž zřetelně uplatňuje několik zvukových vrstev, přičemž o jejich odděleném natočení svědčí výsledná kontinuita zvuku pozadí více záběry. Současně se zde poprvé objevují plnohodnotné zvukové sbory - záměrné dodatečně nahrané skupinové hlasy doplňující hlavní dialog s akcí na pozadí. V domácím prostředí jsou tyto výrobní postupy dokumentovány k létům 1932 - 33. Přesněji je popisuje M. Hůrka.¹⁹

Pozoruhodné je, že mnoho tehdejších domácích filmů zmíněné možnosti naprosto neužívá.²⁰ Záhy se však i jejich zvukový standard mění. Příkladem takové filmu aplikujícího zmíněné technologické postupy a jehož dobová, levicově masová tematika si přitom přímo vyžádala využití prostředku, může být *Hej rup* z r. 1934. V některých jeho sekvencích jsou hlasy sboru jednoznačně secvičenými divadelními scénami natočenými naživo, jinde jde jasně o sbor přimíchaný dodatečně. Zní totiž přes několik záběrů jako jedna ucelená část stopy.²¹

Filmově plodná 30. a popřípadě 40. léta 20. století přinášejí rovněž řadu snímků s kolektivními hrdiny či prostředími,²² které potenciál zvukových sborů rozvinuly. Ještě silněji to pochopitelně nastává v období od konce 40. do 50. let s populárními tématy hrdinské či pokrokové historie plnými davových scén.²³

V padesátých letech ale přichází další impuls zvukové filmové tvorby: možnost a též potřeba natáčení postsynchronních zvuků ve všech kategoriích (dialogu, hudbě i ruších). Pro filmové sbory to přineslo možnost oboustranného

¹⁸ Např. *All quite on the western front* (1930, Lewis Milestone), *Sous les toits de Paris* (1930, René Clair).

¹⁹ Konkrétně šlo o tzv. míchačky užívané na Barrandově, což byla zařízení pro paralelní přehrávání tří zvukových pásek vedle obrazového. Zvukové nahrávky dialogů, hudby i ruchů mohly být nahrány odděleně - odlišně a posléze byly společně zkopírovány. Viz Miroslav, Hůrka cit. v poz. 4, s. 174 - 175.

²⁰ Alespoň v těch verzích, jak je máme k dispozici dnes. Např. *C. a k. polní maršálek* s Vlastou Burianem z r. 1930, režie Karel Lamač.

²¹ *Hej rup!*, (1934, Martin Frič)

²² Takovými hromadnými prostředími byly např. školy (*Škola základ života*, 1938, režie Martin Frič. *Cesta do hlubin študákovy duše*, 1939, režie Martin Frič, 1939 apod.) nebo historická společenství (*Cech panen Kutnohorských*, 1938, režie Otakar Vávra apod.).

²³ *Jan Hus*, *Jan Žižka* (1954, 1955, Otakar Vávra) a také budovatelské filmy jako např. *Zítřka se bude tančit všude*, (1952, Vladimír Vlček) apod.

ovlivňování – sladění se zvuky ostatních plánů, včetně např. hlavních dialogů, protože i tyto vznikaly dodatečně, nikoliv kontaktně. V období raného socialismu se filmové sbory uplatnily v masových scénách jako prostředek ideologického působení.

V šedesátých letech, v době filmového obrození, se zásadně začíná proměňovat i funkce a podoba filmových sborů. Ty se stále více stávají jedním z dílčích nástrojů autorského pojetí, součástí úsilí o promyšlenou filmovou formu a umělecké vyjádření.

Do takovéhoho profesního profilu zapadá mimo jiné vznik a působení legendární skupiny pana Brunclíka.²⁴ Význam skupiny „brunclíků“ pro filmové sbory spočívá v profesionalizaci, a tím významovém posílení tohoto filmového nástroje. Lze říci, že sbory se staly běžnou součástí filmového zvuku, avšak v převažující určité univerzální až formální podobě. Tou myslíme všeobecně známou techniku vzniklou nejspíše už někdy v 50. či 60. letech, a totiž imitování nesrozumitelného skupinového hovoru užíváním „drmolení“ slova rebarbora.²⁵ Pro tyto úkoly byly založeny první skupiny profesionálních komparzistů – „herců“.²⁶

Následující dvě desetiletí normalizace jsou érou všeobecného úpadku filmové tvorby, v řemeslné kvalitě minimálně dobou stagnace. Týká se to i prostředku sborů. V 70. a 80. letech se dále točí „rebarbora“, nejčastěji ve studiu Moskva na Barrandově.²⁷

²⁴ Šlo o první profesionální tým ručařů, který po Smíchově a Hostivaři zakotvil po roce 1948 v novém studiu Moskva na Barrandově. Jméno vedoucího se stalo užívaným termínem pro postsynchronní ruchy. Viz Miroslav, Hůrka cit. v poz... 4, s. 254-255. Začátky filmových sborů na Barrandově připomenul zvukař Ivo Špalj: „Brunclík dal dohromady skupinu lidí, kteří dělali sbory. Byli to jednak všichni ručaři, kteří měli tu výhodu, že uměli udělat synchron, a k nim přidal nějaké lidi, kterým dával i svým způsobem vydělat, aby jich bylo víc. V průměru se jednalo zhruba tak o 20 lidí [...]“ Viz rozhovor se zvukařem Ivo Špaljem o začátcích filmových sborů v Čechách, 29. 5. 2019. Záznam uložen v archivu autorky.

²⁵ Opakováním slova rebarbora bylo dosahováno nesrozumitelného a přitom autentického a emočně zabarveného napodobení kolektivního hovoru skupinou herců, komparzistů. Jde o obdobu anglického slova „walla“ (viz výše). Podrobné vysvětlení z pohledu lingvistického, respektive fonetického už bylo rovněž popsáno. Viz Radim, Lapčík cit. v poz. 5, s. 29.

²⁶ Viz rozhovor s Ivo Špaljem 29. 5. 2019, viz poz. 24.

²⁷ „Rebarboru“ jsem naposled zažil jako student FAMU, když jsem se byl podívat na nahrávání na Barrandově. V tu dobu do toho studia chodilo na sbory mnohem více lidí, třeba dvacet, a někteří sboristé opravdu říkali i rebarbora-rebarbora. Fungovalo to tak, že každý to slovo řekl v nějakém jiném časovém úseku, a jinou intonací, takže se to tak „zamuchlovalo“ v celek. Ale těch slov, který se opakovaly dokolečka, bylo víc. Nebyla to pouze to jediné slovo - rebarbora.“ Vzpomínal zvukař ze studia Klenka Sound Jiří Klenka

Po roce 1989 se na pozadí společenského obratu transformoval a vyvíjel i tuzemský film včetně jeho zvukové složky. Tvorba filmu se stala podnikáním, redukovalo se institucionální organizování, problematika se stala mezinárodní a v první řadě nastal naprostý technologický zlom s přechodem na digitální systémy. Ty mimo jiné umožňují dnes fakticky neomezené přidávání a precizování zvukových stop, nekonečnou vrstevnatost.

Situaci v oboru té doby vylíčil Pavel Rejholec: *„90. léta byla taková doba objevování, my jsme se věci holt učili za běhu. Jsme generace zvukařů, kteří začali dělat filmy bez jakékoli kontinuity. Neměli jsme v podstatě na koho navázat, jelikož jsme byli první generace, která dělala s digitální technologií, která pracovala na Pro Tools. Když jsem míchal svůj první film *Návrat idiota*, tak jsem chtěl míchat film v Dolby Stereo, ale vlastně jsem nevěděl jak. Tak jsem prostě zavolał do Dolby, a protože jsem mluvil anglicky, domluvil jsem se s nimi, že uděláme Dolby míchací halu. Ale kontinuita, kterou máme třeba teď, že my vám můžeme ty věci předat, tak ta tu prostě nebyla.“*²⁸

Samozřejmě se aktivně s dobou mění i témata a způsoby filmového vyprávění. Mnohé z těchto reforem probíhaly ovšem spíše postupně než náhlými zvraty. Proměna prostředku filmových sborů, kterou realizovala krok za krokem nastupující nová generace zvukařů, je poměrně výrazná. Někteří tvůrci to vnímají jako nový počátek a mluví o faktickém neuplatňování sborů ve filmech, myšleno ve své plnohodnotné funkci, v předcházejících desetiletích.²⁹

3.1 Současná etapa vývoje filmových sborů

„Nové“ filmové sbory se vyznačují personální výměnou interního složení skupiny aktérů, do kterých se místo „komparzistů“ začínají najímat herci - profesionálové, kteří se specializují na práci s hlasem. Díky tomu se zásadně proměňuje kvalita projevu skupiny. Rebarbora, jako mluva „beze smyslu“, v podstatě úplně mizí. Naopak je vyžadováno, aby herci vedli smysluplné dialogy, které souvisejí s děním ve scéně a projevovali se tak, jako by byli součástí reálného natáčení. Není to jen neurčité „blábolení“ a dalo by s mírnou nadsázkou říci, že se z filmových sborů postupem času stává „svěbytné umění“.

v rozhovoru o praktických zkušenostech z natáčení sborů (výběr sboristů, techniky při natáčení...), 25. 6. 2019. Záznam uložen v archivu autorky.

²⁸ Rozhovor se zvukařem, pedagogem FAMU a spolumajitelem studia Soundsquare Pavlem Rejholcem o počátečních etapách práce ve studiu a uplatnění prostředku sborů, 27. 6. 2019. Záznam uložen v archivu autorky.

²⁹ Viz poz. 28.

Tento fakt samozřejmě značně zasahuje do ekonomiky výroby. Jelikož je pro plnohodnotný výsledek nezbytné mít při natáčení k dispozici určitý počet sboristů rozličných charakterů, natáčecí den v profesionálních podmínkách není levnou záležitostí. Filmovým producentům se to může mnohdy zdát jako zbytečný nadstandard a dochází tak z jejich strany k „utahování šroubů“, což má vliv na kvalitu a kvantitu skupiny nebo na čas, který je na práci určen.

Proměna prostředku mimo jiné spočívá ve zcela nových a až bezbřehých možnostech práce se zvukovou stopou v digitálních programech. Zároveň s tím se stupňuje nárůst zvukové, ale i obrazové kvality, jelikož je mnohem potřebnější „ozvučovat“ dění v zadních plánech, které má schopnost být nebývale „ostré“. V neposlední řadě jsou čím dál častější tendence nejen tuzemských tvůrců „dohonit“ ve zvuku nejvyšší úroveň světové kinematografie

Shrneme-li poznatky z historického vývoje, můžeme identifikovat klíčové faktory ovlivňující podobu, uplatnění i tvorbu filmových sborů. Jsou jimi: tematicko-obsahové pojetí (důraz na skupinové scény), technologie, umělecká a profesní kompetence, ambice, a v neposlední řadě ekonomické možnosti.

4. Tvorba filmových sborů

Tradičně, jsou při samotném natáčení scény všemožnými prostředky eliminovány zdroje parazitních zvuků, které by mohly zasahovat do čistoty a srozumitelnosti předního dialogu. Nejsou ničím mimořádné úpravy kostýmů, podlepování podpatků u klapajících bot a pouhé předstírání mluvy herců a komparsu v zadních plánech snímaného obrazu. Sbory snímané na place se proto zpravidla natáčejí zvlášť, v rámci tzv. wild tracků.³⁰

Jelikož v praxi nebývá v místě natáčení čas ani prostor na zhotovení kvalitních sborů, masivně se prostředek realizuje až v postprodukci. Při tomto nejvyužívanějším postupu je už jasně vidět, kde je potřeba obohatit zadní plány o mluvené slovo. Skupina „profesionálních“ sboristů zde má možnost přímo reagovat na obraz i na postavy v něm, čímž vytváří originální znění scény.

4.1 Filmové sbory z kontaktního natáčení

Sbory „z placu“ si tvůrci zajišťují především z důvodů geografických, jazykových, personální početnosti či z důvodů akustických, popřípadě kvůli dalšímu specifickému působení konkrétních míst na zvukové projevy, které by se v postprodukci těžko rekonstruovaly. Mnohdy se zvukaři řídí zásadou, že: *„Cokoli se natočí na place, nikdy ničemu neuškodí, protože se nemusí použít, ale později se může hodit.“*³¹

Pokud sbor tvoří komparz, neherci, kteří jsou ovšem sžiti se svou rolí, bude pravděpodobně výsledkem zdařilejší, než kdyby stejný komparz rekonstruoval svoje výkony po několika měsících ve studiu. **Nahrávky sborů z místa natáčení** nebyly ničím neobvyklým ani v minulosti, jak konstatuje zvukař Vladimír Skall: *„Když už jsem měl na place větší množství lidí, natočil jsem si s nimi všechno, co jsem potřeboval, reakce všeho druhu: krátký, veselý, souhlasný, nesouhlasný [...] sbory z placu jsem pak kombinoval s těmi postsynchronními.“*³² Tímto způsobem výroby se sbor a jeho projevy točí již

³⁰ V USA pro tuto metodu používají speciální termín „omnies“. Viz Patrick, Winters cit. v poz. 2, s. 56.

³¹ Písemná odpověď zvukaře Ludvíka Bohadla na dotazy o praktickém realizování sborů ve studiu Sleepwalker, 25. 7. 2019. Uloženo v archivu autorky.

³² Rozhovor se zvukařem a pedagogem FAMU Vladimírem Skallem o jeho zkušenostech s natáčením sborů v 70.-90. letech 20. stol., 30. 5. 2019.

s představou konkrétnějšího použití – výsledek se posléze zedituje z nahrávek s již cílenou dramaturgií.

Příkladem takového postupu může být atmosféra stadionu vytvořená ve filmu *Zlatý podraz*, jehož basketbaloví diváci jsou zvukově zosobněni pouze pomocí „kontaktních“ nahrávek. Na place byl zajištěn čas na natočení reakcí velkého davu lidí – gradace, skandování atd. Hlasy fanoušků byly natolik trefné a dostačující, že dodatečně nebylo potřeba dotáčet další smyčky se skupinou ADR sboristů.³³

Druhým způsobem kontaktního snímání je **natáčení mimo plac** - myšleno nikoliv v postprodukcí, ale **v reálném prostředí**. Zkušenost s takovou prací na filmu *Želary* popisuje zvukař Jiří Klenka. *„Odjeli jsme točit úplně samostatně do Ostravice v Beskydech, což je oblast, kde se ten příběh původně odehrává. Sbory jsme točili s lidmi tam žijícími, kteří pak v tom filmu i hráli. Ale před samotným natáčením jsme s nimi dělali tyhle sbory, aby jim bylo jasné, co přesně musejí křičet atd. Točili jsme jak skupinky dvou, tří dětí, velké sbory, tak i hromadné zpívání lidových písní. Natáčení probíhalo venku, na louce a byl to strašně zajímavý zážitek. Myslím, že ve studiu bych to takhle nikdy nenatočil.“*³⁴

To, co tvůrci také nejsou schopni zaznamenat v klasickém studiu, je skutečně velká masa lidí. Vrstvení stop - vytváření davu tak, aby výsledek působil autenticky, má svoje limity. Nejznámějším příkladem, kdy bylo využito snad největšího davu lidí, bylo natáčení sborů do druhého dílu *Pána prstenů*: Dvě věže. Natáčení proběhlo v únoru 2002 při ragbyovém utkání na stadionu ve Wellingtonu na Novém Zélandě. Během přestávky vstoupil režisér snímku Peter Jackson na trávník a do mikrofonu nadhazoval „repliky“ pro pětadvacet tisíc diváků v ochozech. Ti po něm slova opakovali. Upravené projevy jsou zřetelně slyšitelné v bitevních scénách.³⁵

³³ Vycházím z průběžných konzultací se zvukařem studia Soundsquare Martinem Jílkem (vedoucím práce).

³⁴ Viz poz. 27.

³⁵ <https://www.cricketcountry.com/articles/new-zealand-spectators-generate-sound-effects-for-lord-of-the-rings-battle-scene-23128> ,
<https://www.youtube.com/watch?v=tmt-l7ugOh8> [srpen 2019]

4.2 Postsynchronní sbory

Jedná se o naprosto převažující metodu výroby filmových sborů - studiovou tvorbu, která je tvořena dodatečně na již existující střížený obraz. Realizuje ji tvůrčí tým spolu s interprety - sboristy.

4.2.1 Tvůrčí tým a jeho podoba

Personální obsazení a organizace tvůrčího týmu se odvíjejí od standardů filmové výroby, která je profesionální odezvou na četnost potřeby prostředku. Do té výrazně promlouvá poptávka a velikost jednotlivých „národních“ trhů. Je pochopitelné, že v zemích jako je USA či Anglie, kde má prostředek rozsáhlejší tradici ve výrobě i užívání, se sbory uplatňují běžněji a poptávka je v podstatě „každodenní“. Díky tomu v těchto zemích existuje značná řada ustálených **uměleckých skupin – loop group**³⁶, které si produkce objedná jako službu, obdobně, jako když se najímá kapela na večírek. Přitom to kdo bude v „kapele hrát“, určuje **group leader**.

Group leader získá od **editora ADR** (editora smyček) seznam vymezených smyček, podle kterého sestavuje skupinu - vybírá herce podle potřebného věkového rozpětí, genderových, národnostních a jiných hlasových požadavků. Mimo jiné dělá rešerše doby, popřípadě místa, ve kterých se příběh odehrává, protože podle toho se utváří charakter jazyka i obsah mluvy. Má odpovědnost nejen za složení skupiny, ale dohlíží i na herecké výkony během natáčení. Občas připomíná dirigenta orchestru - signalizuje rukama, když se má hlasitost zvyšovat či snižovat apod. Při natáčení navíc sleduje synchronnost projevů s obrazem a hlídá výrazy hlasů, aby odpovídaly povaze scény.³⁷

V tuzemské tvorbě tato přímá profese „sbormistra“ chybí, někdy je součástí skupiny vůdčí typ, který pozici částečně zastává. Zvukař Martin Jílek zpřesňuje: *„Stává se, že jeden z party to tak trochu pošťouchává, ty ostatní motivuje, rozhicuje je. Jejich vzájemná interakce funguje i podprahově. Když jeden zakřičí, tak druhý zakřičí taky, když jeden bude šeptat, druhý zašeptá taky. Je to homogenní organismus, který se navzájem inspiruje a ovlivňuje.“*³⁸

³⁶ Viz např. <https://loopgroupnyc.com>, <https://rebeloop.com/wtfisaloopgroup>, <https://www.loopgroupwest.com>, <https://loopdeloop.net> [srpen, 2019]

³⁷ Viz Patrick, Winters cit. v poz. 2, s. 57.

³⁸ Viz rozhovor se zvukařem Martinem Jílkem 12. 6. 2019. Záznam uložen v archivu autorky.

Ve velkých studiích bývá součástí zvukařského procesu a týmu standardně více osob: ten který připravuje smyčky, ten který nahrává, popřípadě jeho asistent, dále zvukový režisér a editor smyček. V tuzemské produkci se obsazení týmu liší případ od případu. Stále u nás působí zvukaři, kteří vytvářejí zvukovou složku audiovizuálního díla v podstatě sami. Tedy i sbory natáčí a režírují v jedné vlastní osobě. Opakem jsou větší zvuková studia, která jsou více profesně strukturována.

Situaci ve **studiu Sleepwalker** objasnil Ludvík Bohadlo: „*Sbory natáčíme v sestavě ADR recordist, sound assistant a ADR director. Sbory u nás vždy režíruje třetí osoba. Režisérem bývá buď ADR mixer, sound director nebo dabingový či castingový režisér. U menších projektů režíruje kdokoli z našeho zvukového personálu, kdo umí pracovat s herci. Nikdy však nerežíruje ADR recordist, tedy zvukař, který natáčí, ani asistent, který se stará o umístění mikrofonů, servis pro herce atd. Snažíme se jasně rozdělovat profese a kompetence, aby nikdo neseděl na příliš mnoha židlích.*“³⁹

Odlišný mají přístup ve **studiu Soundsquare**. Za celý proces jsou odpovědní dva zvukaři, jejichž kompetence se během natáčení prolínají i doplňují.⁴⁰ Jeden se věnuje filmu systematicky od příprav (viz podkapitola Příprava). Má přehled o scénách a posléze je součástí natáčení, kde zastává pozici „asistenta“. Rovněž dohlíží na to, aby se zaznamenalo vše, co je naplánováno. Následně sbory edituje. Druhou osobou je mixér, který během natáčení manipuluje s Pro Tools a mixážním pultem. Zároveň ale komunikuje s herci, jejichž výkony režíruje. Tento zvukař opravdu sedí na dvou židlích. I to může mít ale své výhody, jak ze svých zkušeností vysvětluje Martin Jílek: „*Když jsem dřív točil dabingy, tak jsem do toho dabingovým režisérům začal strašně kecat. Tedy až potom, co jsem se trochu otrkal. Protože ono, to co se říká, jak se to říká a jak to má vyznít, hrozně souvisí s mixem. Když se to řekne špatně intenzitou, tak to nikdy nepůsobí dobře. A přesně, je to zvukařská věc, nebo režiséřská věc? Tady se to prostě potkává. Podle mě to jsou opravdu jakoby spojené nádoby. Já ty herce musím nějakým způsobem ovlivňovat nebo je navést, abych docílil cíleného výsledku. Vlastně jim mluvím do jejich hereckého výrazu.*“

³⁹ Viz poz. 31.

⁴⁰ Vlastně jde o prolínání profesních pozic ADR recordist, ADR supervisor, ADR director.

Do procesu výroby mohou být začleněny i další profese. Jsou jimi například **dialogue coach**, který během natáčení vede herecké projevy po lingvisticko-technické stránce a také samotný **režisér** či **scénárista** snímku. Mohou totiž vzniknout situace, kdy je znění zadního plánu tak charakteristické, že i jeho jazyková podoba musí naprosto odpovídat vnitřnímu světu snímku. V těchto momentech je nejčastěji přizván scénárista, jakožto odborník na jazyk „vlastního“ filmu. Ten napíše scénář s dialogy do druhých plánů nebo slovníček, který slouží jako inspirace pro sboristy. Takový požadavek vzniká často u „dobovek“ či filmů s jinou jazykovou specifičností, např. při užití slangu.

Příkladem může být film *Nabarvené ptáče*, ve kterém sboristé produkovali jazyk, jehož významům nemohli rozumět. Znějící jazyk ve filmu, slovanské esperanto, je natolik specifické, že texty pro sboristy vytvořil režisér snímku Václav Marhoul spolu s odborníkem na esperanto. Ten byl ve studiu přítomen i během natáčení sborů i ADR, jako jazykový poradce. Více o práci na snímku sděluje mixer filmu Pavel Rejholec: *„Ptáče je naprosto speciální film, protože to slovanské esperanto je jazyk, který není úplně vymyšlený, ale je uměle složený z několika slovanských kořenů. Myslím si, že práce na tomto filmu musela být obtížná jak pro herce, tak i pro sboristy, kteří neměli takový přehled o konceptu toho filmu. Pro mě z hlediska mixu to byla nová zkušenost, protože bylo vlastně trochu jedno, jestli je sboristům rozumět, nebo není. Domluvili jsme se, které hlášky mají být z nějakého důvodu slyšet, ty jsou ve výsledku i otitulkované. Tyto hlášky jsem trochu „povytahoval“, s ostatním materiálem jsem zacházel spíš jako s druhým plánem.“⁴¹*

4.2.2 Kdo je sboristou a náplň profese

Pro plnohodnotně funkční sbor je zásadní vybrat osoby do skupiny tak, aby jejich projev charakterově odpovídal komparzu a hercům působícím v zadních plánech scény - věkově, genderově a národnostně. Cílem je, aby hlasy zněly co nejautentičtěji. Některé skupiny v pozadí a jejich hlasové projevy mohou být tak specifické, že se sbor úmyslně sestaví zcela, či z části, z aktérů, kteří zpodobňují sami sebe.⁴² Běžněji se však využívá školených herců, kteří se dokáží

⁴¹ Viz poz. 28.

⁴² Takovým případem je obsazení herečky Zuzany Stivínové, která se během natáčení sborů do minisérie *Bez Vědomí* na chvíli stala součástí skupiny sboristů. Jelikož je v jedné scéně součástí skupinky disidentů, bylo potřeba, aby její charakteristický hlas doplňoval „anonymní“ projevy ostatních postav. Sbor mohou v určitých momentech vytvářet i

vcítit do cizích osob a zvukově zpodobňovat rozličné charaktery. Velikost skupiny je mnohdy kompromisem mezi rozpočtem a skutečnými potřebami tvůrců. Minimální počet aktérů se pohybuje kolem šesti osob.

Na skupinu sboristů je kladen zásadní nárok: není pro ně zpravidla vytvořen konkrétní scénář, a proto musejí dokonale ovládat improvizaci, při které využívají svých hereckých zkušeností a dovedností. Mimo to je nutné, aby během natáčení často prokazovali vysokou empatii k sobě navzájem i k realizovaným postavám ve snímku.

Specifika improvizace výstižně charakterizuje Jiří Klenka: *„Je fajn, když jsou sboristé pokorní a přitom sebevědomí herci. Často je potřeba, aby byli zkušení v bezprostřední improvizaci, a to v podstatě na jakékoli téma, které buď nadhodím já, nebo i oni sami. Často mezi sebou rozehrají takovou hru, při které jsou i několik minut schopni normálně si přirozeně povídat, jako kdyby fakt byli včera na tom večírku, nebo prožili toto nebo ono.“*⁴³

V praxi se nezřídka využívají herci středního věku, kteří vhodnou modulací obsáhnou rejstřík mladších i starších hlasů. Podle zkušenosti Jiřího Klenky se vyplatí od začátku zohledňovat výsledné souznění celého ansámblu: *„Je dobré si zkoušet představit, jak jejich hlasy budou znít dohromady. Stalo se mi, že jsem měl ve studiu sbor složený z komparzistů s nevýraznými hlasy, které dohromady nefungovaly barevně. Nebo naopak bývá problém, když jeden z těch několika lidí trčí a zní jako výrazný sólista. To ho pak musíš krotit, utišovat nebo dávat někam dozadu. Je to asi podobné, jako když se sestavuje pěvecký sbor. Tam je také třeba, aby byly zastoupeny tenory, barytony, basy, [...]“*⁴⁴

Profesionální přístup a vhodné působení sboristů je nečekaně důležité. Nelze si představovat, že „pouze“ mechanicky odříkávají text podle pokynů režiséra. Důležitý je jejich vlastní vklad. Vzhledem k tomu, že sboristé neúčinkují v každé scéně filmu, je potřeba, aby se rychle zorientovali ve vybraných úsecích a přitom například neprozradili něco z děje. Během velmi krátkého časového úseku se musejí vžít do prezentované situace - do charakteru rozličných postav, ale i do dobového a místního kontextu, a působit tak, aby jejich projev zněl, jakoby byli také přítomni „na place“.

pouze hlavní herci. Jde často o zaznamenání jejich hromadně znějících projevů, které nevznikly na place.

⁴³ Viz poz. 27.

⁴⁴ Viz poz. 27.

Dále uvádím názory dvou profesionálů, kteří se tvorbou sborů přímo zabývají.

Kajetán Písařovic:

- *„Profese sboristy je specifická v jedné dosti zásadní věci, a to, že to asi nemůžou dělat úplní egoisté. Protože v tom sboru je vás hodně a ve výsledku vytváříte nějaký druhý až patnáctý plán v celkové zvukové stopě. Myslím si, že k tomu takto člověk musí už od začátku přistupovat.“*
- *„Je důležité umět improvizovat, navzájem se ve studiu poslouchat, aby tam nevznikaly nějaký "palmy". Prostě nevyčnívat.“*
- *„Mají obrovský smysl (sbory), protože kdybyste si pustili nějaký film nebo nějakou rozhlasovou věc, kde má znít plné náměstí lidí, a ty hlasy tam nebudou, tak to prostě poznáte. Je to prostě slyšet.“⁴⁵*

Markéta Tanner:

- *„Tuhle práci dělám s velkou úctou, přitom je to pro mě takový příjemný aktivní odpočinek, protože nenesu tu hlavní zodpovědnost. Je důležité pochopit smysl toho, o co ve sborech jde. Že to není o mně, ale že zastupuju někoho. Když dabujete sám sebe, tak si vzpomenete na ten rytmus, jaký jste měl, na tu náladu, na ten pocit na place, a to pak jde. U sborů vytváříte něco úplně nového, musíte se spojit jako parta a v tom je to strašně zábavné.“*
- *„Sbory nejsou platformou pro herce, kteří nikdy nebyli před kamerou a tak mají pocit, že tady můžou prorazit, a že se z nich potom stanou hvězdy. Naopak základem je, nesnažit se být individualistou.“*
- *„Jsme relativně svobodní v tom, co říkáme, ale mělo by to být k tématu a důležité je, hlídat si, kdo je postavou, kterou reprezentujeme, a kde se ta postava nachází. Například situace: V pozadí jdou dvě ženy, odcházejí z kanclu a je očividně poledne. Představíme si, že jdou třeba na oběd. Toho tématu se držíme. Pak závisí na dobovém kontextu, ve kterém se film odehrává, nemůžou jít například na pizzu, která v té době nebyla apod.“*

⁴⁵ Rozhovor s hercem a sboristou Kajetánem Písařovicem o intepretaci sborů, 18. 6. 2019. Záznam uložen v archivu autorky.

Tohle všechno se snažíme hlídat. I když sborista postavy neslyší, pozná podle řeči těla, co zrovna prožívají. Jestli jsou osoby kámošky nebo zrovna něco řeší, jestli je jedna šťastná, nebo nadává na manžela apod. Kouzelná a zároveň tvůrčí je na tom právě ta momentální improvizace a schopnost vytušit, o čem by ten dialog mohl být.”⁴⁶

4.3 Postup při realizaci filmových sborů v postprodukcí

4.3.1 Příprava

Postupy popisované v této podkapitole jsou shrnutím mých zkušeností z praxe ve **studiu Soundsquare**. Přípravy natáčení sborů má v kompetenci osoba, která zastává pozici **ADR supervisor**. Ten určuje, jaké má být složení skupiny sboristů, jejich národnost, pohlaví, věk, hlasový charakter. Stanoví také, kolik času je třeba pro natočení jejich výkonů. Příprava je zahájena už tzv. spottingem, kde režisér snímku prezentuje sestřižený film budoucím tvůrcům jednotlivých zvukových složek a konzultuje s nimi podobu těchto složek. ADR supervisor si již zde poznamenává, ve kterých scénách je potřeba zaznamenat smyčky, popřípadě jakého typu. Jak je již zmíněno výše, sboristé nezpodobňují pouze zadní plán viděný v obraze, ale doplňují i atmosféry za jeho rámem, ztvárňují například postavy ve vedlejších místnostech apod. Především z těchto důvodů, je vhodná přítomnost ADR supervisor na spottingu. Kdyby připravoval smyčky pouze podle toho, co rozpozná z obrazu, značná část hlasů by ve filmu chyběla. Po spottingu je již zřejmé, jakou národnostní podobu bude skupina mít, nebo jestli je nutné angažovat více skupin rozdílného složení.

Následuje samostatná práce ADR supervisor: prochází celý film scénu po scéně, stříh po stříhu, pečlivě sleduje obraz a jeho nedramatické postavy. Soustředí se přitom na množství lidí, jejich pohyb, otevírání úst jednotlivých osob apod. Do „sešny“ vpisuje regiony - jednotlivé kolonky, ve kterých informačně popisuje dění v konkrétním úseku, rozlišuje jednotlivé vrstvy a typy sboru.⁴⁷ Z popisku by mělo být jasně pochopitelné, jaký počet lidí má znít, koho bude zapotřebí interpretovat, jakou akci postavy vykonávají, či jestli například reagují na nějaké dramatické postavy předního plánu atd. Účelem přípravy je, aby ADR

⁴⁶ Rozhovor s herečkou a sboristkou Markétou Tanner o intepretaci sborů, 25. 6. 2019
Záznam uložen v archivu autorky.

⁴⁷ Samotné ADR cue listy se dají vytvořit i v jiných programech (Excel...).

supervisor znal detailně dění ve filmu, eventuálně redukoval problémy, které mohou vzniknout neznalostí místně-dobového kontextu snímku.

Jelikož se posléze využívá aplikace EdiCue, pomocí níž se vytváří jak Cue sheets (viz Příloha 1), tak MIDI informace, je nutné, aby sešna měla specifickou podobu. Postup je následující: Z Pro Tools se vyexportuje textový dokument, který obsahuje potřebné informace. Ten se importuje do programu EdiCue, který na základě patřičných parametrů rozkódovává jeho obsah a následně exportuje Cue sheets a MIDI informace. MIDI, které v sobě mají zabudovanou informaci o umístění regionů, se vloží do nahrávací sešny – automaticky se vytvoří makery pro každou scénu. Číselné označení jednotlivých markerů se shoduje s číslem smyček na Cue sheets. Ty napomáhají zvukařskému týmu i hercům v orientaci v obsahu i v množství smyček.

Edicue je nápomocný i v jiných ohledech. Například spočítá celkové množství regionů, takže ADR supervisor může z výsledku lépe časově rozvrhnout natáčení. Co ovšem program neurčí, je podoba skupiny. Je na rozhodnutí ADR supervisory, jestli budou součástí ženy, muži, děti, jakého věku, charakteru apod. Konečná fáze příprav vyžaduje kooperaci produkčních, kteří najímají konkrétní herce podle sepsaných požadavků.

4.3.2 Natáčení

Než je zahájeno samotné natáčení, je potřeba skupinu seznámit s filmem – jeho dějem, místně dobovým kontextem, jazykem a s postavami, které bude sbor zpodobňovat, popřípadě na koho, proč a jak bude reagovat. Nejčastěji se točí smyčky chronologicky od začátku filmu, do připravených region groups, přičemž se u jednotlivých typů sborů praktikují rozdílné techniky natáčení.

Základem bývá natočení hromadného sboru, přičemž jeho hustotu, složení, pozici u mikrofonu určuje zvukařský tým. Ten také kontroluje intenzitu znějících hlasů, energii, emoci, rychlost a tempo mluvy. Skupina se zpravidla rozdělí na dvojice, které mezi sebou vedou dialogy - vzájemně na sebe reagují, jindy reagují naopak ve skupině. Využívají různé techniky mluvy a pohybu u mikrofonu – odvrací od něj ústa, aby projev byl méně konkrétní, zahazují konce vět apod. Využívá se i pohybu skupiny kolem mikrofonu, následkem čehož se hlas přirozeně přibližuje a vzdaluje - vytváří se předozadní hloubka prostředku.

Pohyb však musí odpovídat pohybu ve scéně. Když sbor např. vytváří statické postavy v hospodě, kopíruje jejich nehybnost.⁴⁸

Jelikož je většinou cílem, aby projevům hromadného sboru nebylo příliš rozumět - nemá působit rušivě, natož odvádět divákovu pozornost od předního dialogu, dosahuje se opět požadovaného znesrozumitelnění překrýváním a editováním několika natočených vrstev. Sboristé v nich mění „partnery“, obsah dialogu, rozmístění, případně charakter hlasu. Vrstvami se vytváří jak plasticita prostředku, tak se jimi dosahuje cíleného množství znějících hlasů – tvoří se požadovaná masa.

Odlíšná technika se využívá při natáčení callouts, shout-outs. Herci chodí tzv. kolečko, při kterém se střídají u mikrofonu. Tyto projevy se natáčejí s pauzami, aby si sboristé do výkonů nezasahovali a repliky se mohly později libovolně upravovat. Konkrétní sbory jsou pak specifické svým požadavkem přesnějšího synchronu. Úsek se natáčí často opakovaně, dokud zvukařský tým není spokojen.

Jelikož sboristé často doplňují či reagují na dramatické postavy, jsou při natáčení často využívána sluchátka, která se uplatňují u všech typů sborů. Zvukař do nich reprodukuje stopu dialogue guidu a díky tomu mají možnost všichni reagovat ve stejný čas na konkrétní repliky.

Dalším faktorem, který ovlivňuje různá pojetí postprodukčního natáčení, je rozdílnost způsobu snímání a používání odlišných zvukových systémů - zda se točí sbory MONO či vícekanálově. Volbu značně determinuje prostor studia, například do jaké míry je možné pracovat s jeho přirozeným halem. Prvotním kritériem ale zůstává, co se od natočeného materiálu očekává, jakým způsobem a v jaké míře ho má zvukař v úmyslu během editace a finálního mixu zpracovávat – panorámovat, „halit“.

Tradičně a stále frekventovaně je využíván pouze mono signál, přičemž ve studiu se nahrává na více mikrofonů. Běžně se využívají dva – jeden přední, blízký a druhý vzdálenější, který zaznamenává hlasy v prostoru. Jejich vzájemným poměrem se dosahuje adekvátního znění hlasů do odlišných velikostí interiérů a exteriéru. Výhodou mono signálu je možnost pokrytí a rozmístění jednotlivých stop do „celé“ zvukové báze. Mono snímání se uplatňuje i ve studiu Soundsquare, a proč tomu tak je, ozřejmuje Martin Jílek: *„Myslím si, že je praktičtější mít víc monofonních zdrojů. Vytváříme jednotlivé nálady a pak*

⁴⁸ Praktická ukázka viz <https://www.youtube.com/watch?v=t52MvV4duqs> [srpen 2019].

vlastně uměle budujeme ‚pětikanál‘. U sborů vytváříme prostory uměle, protože natáčíme v jednom studiu, ale jednou se odehrává scéna na ulici, kde chceme přidat víc odrazů, jednou v kostele, jednou někde v podzemí a pokaždé má ten prostor znít ve výsledku jinak. Dáváme důraz na vrstvení, množení a velký důraz na postprodukční editaci. Umím si představit situace, kdy by bylo přínosné nahrát sbor ve stereu. Na druhou stranu technologie, kterou využíváme, nám umožňuje z nějakých 95% pokrýt všechno, co potřebujeme. Když chci vytvořit stereo skandující dav, tak natočím zvlášť tři vrstvy doprava, tři vrstvy doleva. Kdybych to natočil rovnou stereo, tak s tím musím zacházet jako se stereo dvojící, nikdy s tím nevytvořím větší bázi.“⁴⁹

Jiří Klenka naopak při natáčení preferuje systém stereo: *„Stereo vnímám jako základ, zvlášť při větší skupině sboru. Vycházím z toho, že mám hlavní dialog v centru. Když točím sbory ve stereu, tak mi to rovnou vyplní levou a pravou stranu. Přiznám se, že kdybych na to měl prostor, tak to točím rovnou na víc mikrofonů, rovnou s nějakým prostorem.“⁵⁰*

Dalším příkladem Klenka ilustruje svou snahu o to, aby znění projevů rovnou odpovídalo znění prostoru scény, ve kterém se hlasy budou projevovat. Mluví o předozadním působení zvuku, který již při snímání vytváří přirozenou plasticitu celku: *„Například dělám scénu v kostele. Je možné točit hlasy suché a pak je halit, ale nikdy tam už člověk nedostane ten pocit a charakter zvuku, kdy jeden člověk stojí od mikrofonu dál než ten druhý, nebo když ty zadní dva stojí o metr a půl dál než ty přední dva apod. Má to prostě jinou barvu a charakter, a když se to pak dohalí tím kostelem, tak to zní prostě super.“⁵¹*

Jiným dokladem odlišnosti volby zvukových systémů u jednotlivých zvukařů odrážející jejich zkušenosti s dalším zpracováním je přístup Ludvíka Bohadla uplatňujícího systém LCR: *„V zásadě používáme ORTF stereo a k němu centr nebo 3 Spaced Cardioids. Ten centr je vlastně právě to čisté mono. Tři prostorově umístěné mikrofony dávají větší možnosti při zpracování. Pokud se bavíme o filmu, ne o televizi, je stereo mírně problematické. Vždy je potřeba alespoň něco posílat do centru a je škoda to řešit upmixem. Obecně je*

⁴⁹ Viz rozhovor se zvukařem Martinem Jílkem 25. 7. 2019. Záznam uložen v archivu autorky.

⁵⁰ Viz poz. 27.

⁵¹ Viz poz. 27.

problematika vícekanálu dost složitá a nejsou na ni rigidní pravidla krom toho, že dialogy mají hrát z převážné většiny z centru.”⁵²

4.3.3 Editace

Pod **editací** rozumíme výběr, nové uspořádání a „předmix“ natočeného materiálu. Editor sborů, povětšinou v pozici ADR editora, tvoří ze smyček zvukovou horizontálně vertikální kompozici s ohledem na dění v obraze. Výsledkem je ucelená, avšak výrazově proměnlivá hmota prostředku, kterou posléze zpracovává ADR mixer, či samotný mixer snímku.

Editace projevů sboru se odvíjí od jednotlivých scén - konkrétně od toho, jaké v nich má sbor postavení, funkci, jakou roli v rámci příběhu zastává. Editor v pravém slova smyslu tvoří - komponuje. Má k dispozici určité množství smyček a je na jeho rozhodnutí, do jaké míry má být sbor v konkrétních místech srozumitelný a jak výrazně má vystupovat do popředí, a tím i do divákova vnímání.

Zásadní je postavení sboru vůči hlavnímu dialogu. Sbor nesmí být v roli „konkurenta“ a bojovat o slovo, naopak se jeho editací vytváří, přímo „zaobaluje“ prostor pro znění dialogu. Sbor je doprovodem k hlavní linii a editací se stává součástí zvukových atmosfér. I když komparzisté viditelně působí v prvním plánu obrazu, jejich projevy se v míře hlasitosti značně upozadují nebo se úplně eliminují. Konkrétní znění reakcí sboru na sebe vždy poutá pozornost, proto se podstatně stírá jeho srozumitelnost pomocí vrstvení, kdy slova ztrácí svůj původní informační význam. Z konkrétních projevů se stávají plochy barev, emoční podněty vyvolávající u diváka „pouhý“ pocit z přítomnosti čehosi, co má charakter hlasového projevu. Různou délkou a strmostí „fadeů“ a „crossfadeů“ se potom ovlivňuje jak srozumitelnost, tak plynutí prostředku.

Velkou skupinu z materiálu představují **hromadné sbory**. Jejich částmi se vytváří jakási „obecná“ organicky se proměňující plocha. Editor má k dispozici několik vrstev, z nichž stříhem odstraňuje kašlání, dechy, mlaskání a další „parazitní“ zvuky, které na sebe zásadně upozorňují - konkretizují jednotlivé osoby a navozují dojem blízkosti. Je na místě v rámci jednotlivých úseků eliminovat opakující se repliky, obdobná slova, hlasy stejných postav a dohlížet na souznění hlasových reakcí s hlavním dialogem. Zásadním úkolem v procesu

⁵² Viz poz. 31.

editace hromadných sborů je odhadnout hustotu zvukové plochy. S hromadnými sbory se totiž nakládá jako se zvuky představujícími zvukové atmosféry. Editor sice manipuluje s materiálem podle dění v obraze, sbor však musí vstupovat do scén plynule - nesmí dojít k náhlé změně hustoty, při které na sebe sbor vždy nepřiměřeně upozorní.

Existují rovněž situace, kdy reakce sboru mohou výrazně podpořit emotivnost konkrétní scény. Zde se mimo projevů hromadných sborů často uplatňují callouts, shout-outs. Jejich funkčnost je závislá na adekvátní volbě umístění v kompozici zvuku i v ději. U konkrétního sboru se repliky dosynchronizují s ústy postav z komparzu. Ve výsledku jsou však jejich projevy opět tlumeny v hlasitosti, aby splynuly s davem.

Styl editace a tím i následné znění je ovlivněn pohybem nedramatických postav a jejich samotným konáním. Rozdílně se například editují smyčky dialogu páru sedícího v restauraci za hlavními postavami oproti pohybujícímu se davu. Pár mluví kontinuálně a cílem editace je udržet dojem jejich přítomnosti a přitom eliminovat srozumitelnost jejich projevu. Naopak dav je v pohybu - výraz a emoci podpoří rychle se střídající kratší plochy s větším množstvím replik. Střih tak vymezuje, jak dynamicky se bude sbor projevovat.

K této kapitole přikládám ukázkou z filmu *Poslední aristokratka* (viz Příloha 2).⁵³ Pro srovnání poskytuji dvě zvukové verze téhož úseku. Součástí příkladu označeného písmenem A je pouze dialog guide, B je potom kombinací dialogue guidu a zeditovaných sborů (nejedná se o výsledný mix). Zeditovaný materiál je kombinací českého a anglicky mluvícího sboru, jejichž smyčky byly zaznamenávány odděleně. Sbor zde představuje cestující, kteří svým působením dotvářejí zvukovou atmosféru na palubě letadla a zároveň zásadně podporují následnou změnu emoce. Záměrem bylo, aby celkové znění odpovídalo počtu pasažérů a aby jejich projev nepůsobil příliš srozumitelně - nezasahoval do hlavního mluveného slova. Přesto z davu vystupují určité tematické reakce: „Můžu taky prosím?“, nebo přímo repliky konkrétního sboru – žena, která poděkuje za noviny, muž, který komentuje dění: „Je to ona, je to ona!“. Působení sboru eskaluje ve chvíli, kdy cestující propadají panice.

Oproti hlasové atmosféře, která v převaze poskytuje „pouhou“ jednoduchou plochu, jsou u sboru podstatné jeho jednotlivě nahrané vrstvy, se kterými může editor libovolně manipulovat a tím i dynamicky proměňovat podobu prostředku.

⁵³ *Poslední aristokratka* (2019. Jiří Vejdělek).

Z ukázky je naprosto zřejmé, že použití sborů dodává scéně uvěřitelnost, vytváří autenticitu momentu.

4.3.4 Mix

Finální mix filmových sborů je součástí celkového finálního mixu zvuku filmu. Jedná se o završující etapu zvukové tvorby a jako takový je ve větší míře individuální, autorský. Z toho důvodu by zpracování této problematiky vyžadovalo samostatnou studii a jiný způsob zkoumání. Proto zde k tomuto problému prezentuji jen dílčí poznámky.

Dalo by se říci, že první část mixu se uplatňuje už při natáčení sborů, kdy ADR recordist tvoří míru dozvuku poměrem blízkého a vzdáleného mikrofonu. Jakýsi předmix vzniká i během editace - výsledný materiál složený z vrstev má v sobě „uložené“ poměry hlasitosti. Při konečné fázi - samotném mixu, se znění prostředku kompletuje s ostatními složkami zvukové stopy. Zde se přímo projevuje jeho funkce – umožňuje spojovat a vyplňovat prostor mezi předním a zadním plánem. Spolu s ruchy je mezistupněm mezi dialogem a atmosférami, vytváří hloubku zvukové stopy.

Určující je umístění sborů v celkové zvukové bázi – využití možností panorámování, které jsou rozdílné u jednotlivých zvukovými systémů a odpovídající „zapuštění“ hlasů do prostoru konkrétních prostředí. Pokud je zeditovaný výsledek mono, mixér rozmisťuje jednotlivé jeho vrstvy do prostoru tak, aby souzněly s děním v obraze. Šíře panorámování je přímo ovlivněná velikostí záběru. Přirozeně působí, pokud je při velkém detailu panorama širší a naopak ve velkém celku užší. Jelikož jsou sbory nahrány ve studiu, je třeba je zásadně dohalovat. Často mnohem více než kontakt a ruchy. Kromě halů využívají zvukaři další procesování, které jim pomáhá vytvořit perspektivu k hlavnímu dialogu. Především pak equalizer, compressor, pluginy na úpravu tranzientů a DeEsser.⁵⁴

Vlastní přístup k mixu sborů charakterizuje Pavel Rejholec takto: *„Já ve svých mixech v zásadě vyznávám jednotu prostoru, tzn. používám stejný reverb na dialog, sbory i postsynchronní ruchy. Co se však liší, je poměr mezi přímou a procesovanou složkou. Sbory, jelikož jde o druhý, a tudíž vzdálenější plán, obecně*

⁵⁴ Informace z rozhovoru se zvukařem ze studia Soundsquare Vladimírem Chorvatovičem, který se mimo jiné zabývá mixem filmových sborů.

mixují s větším poměrem dozvuku. Velmi často používám též ekvalizaci či úpravu transientů pro dosažení pocitu větší vzdálenosti. [...].”⁵⁵

4.4 Ostatní umělecké formy využívající prostředek „filmových“ sborů

Následující poznámka se týká uplatnění prostředku v příbuzných, uměleckých dílech a oborech.

Ve Spojených státech, kde působí ustálené umělecké skupiny sboristů (loop group), se využívá jejich profesních služeb pro ozvučení rozmanitého uměleckého i „užitkového“ materiálu. Např. z portfolia RebeLoop⁵⁶ je možné vyčíst, že se skupina běžně zabývá vytvořením „hlasů pozadí“ do počítačových her i ilustračních dokumentárních videí, kde sboristé přímo inscenují dav lidí.

Neopomenutelným příkladem využití prostředku je rozhlasová dramatická tvorba. Sbory zde mají specifickou funkci. Přímou vytvářejí emoce a atmosféru daného prostředí. Pomocí svých hlasů se tak podílejí na simulaci vizuálního sdělení zvukem.⁵⁷

Lze předpokládat, že v budoucnu si prostředek najde uplatnění i v dalších „nových“ uměleckých projevech, jako je například virtuální realita.

⁵⁵ Písemná odpověď Pavla Rejholce na dotaz ohledně mixu sborů, 19. 8. 2019. Uloženo v archivu autorky.

⁵⁶ Viz <https://rebeloop.com/wtfisaloopgroup/> [srpen 2019].

⁵⁷ Viz např. Tonny, Palermo. *Using Walla Walla Crowd Sounds in Radio Drama*. Viz <http://www.ruyasonic.com/sfx-walla.htm> [srpen 2019]

5. Dabingové sbory

Dabingovým procesem vznikají cizojazyčné verze filmu, ve kterých se přímo proměňuje mluvené slovo, a tím i prostředek sborů. Podoba a tvorba sborů v dabingu se v určitých ohledech odlišuje od klasických filmových sborů, a proto jim věnuji samostatnou kapitolu.

Dabing má v tuzemské kinematografii dlouholetou tradici oproti jiným zemím, například severským, kde se masivně upřednostňuje původní znění. V současné době jsou v oblasti dabingu velké rozdíly v kvalitě, která je do značné míry ovlivněna finančními prostředky a také tím, pro koho se cizojazyčná verze vytváří. V některých rozpočtech vůbec neexistuje položka sborů. Především se to týká televizní tvorby. U snímků mířících do kin naopak původní tvůrci důsledně hlídají, aby se nový mix zvuku lišil pouze mluveným slovem. Ostatní složky zvukové stopy musejí znít stejně jako originál.

Následující myšlenky a informace vycházejí z rozhovoru se zvukařem Guillemem Teillierem, který se mimo jiné zabývá natáčením dabingových sborů ve studiu Virtual.⁵⁸

Současná situace ve filmovém průmyslu je taková, že se s dabingem začíná dřív, než je finálně zpracované originální znění snímku. To přináší řadu problémů, se kterými se musí tvůrci vyrovnávat. Od zahraničních společností dostávají často jen zvukovou stopu, která obsahuje pouze sestřižené dialogy z placu nebo stereostopu, kde je v jednom kanále dialog guide a v druhém mezinárodní pás. Málokdy mají k dispozici míchací materiály, potažmo samotné walla stopy. Ty jsou dodávány až do studia, kde se nové znění míchá. V těchto případech nastává problém – dabingový tým nemůže zcela rozklíčovat, které projevy se mají přetočit, a co se použije z originálu. Noví „tvůrci“ tak často paradoxně pouze odhadují, kde by měl sbor znít. Ze svých předešlých zkušeností však dokážou z velké části správně usoudit, jaký má mít sbor výraz, znění, charakter.

I v dalších ohledech má natáčení svá specifika. Poněvadž se zde sbory „pouze“ natáčí a „tvůrčí“ tým přesně neví, jak se budou sbory dále zpracovávat, musí být záznam sboru v podstatě univerzálně použitelný. Uplatňuje se tudíž metoda snímání, při které se nevyužívá žádný hal místnosti, herci jsou blízko

⁵⁸ V tomto studiu vznikají dabingy ve spolupráci s renomovanými filmovými společnostmi, jako jsou Pixar, Disney, Falcon apod.

mikrofonu. Každá osoba ze sboru má svůj vlastní mikrofon, zaznamenává se tak třeba i šest stop najednou. ADR recordist poté z materiálu odevzdává mixérovi předmíchanou LCR stopu.

Některé špičkové zvukové postprodukční společnosti typu Skywalker Sound natáčí neutrální, universální smyčky sboru, jejichž znění má mezinárodní charakter. Do těchto vrstev, které se nemusejí přetáčet, se dotáčejí česky znějící projevy tak, aby výsledný dojem odpovídal regionálnímu a lokálnímu charakteru mluvy. Pro uspokojivé celkové vyznění se tvoří všemožné hlasové „spojováký“, aby přechody z cizího jazyka do češtiny působily plynule a přirozeně.

Na natáčení se zvou jiní herci, než ti, kteří zpodobňují hlavní postavy. Dabingové hvězdy mají jednak známe hlasy, které by na sebe mohly upozornit, a také mají už zažitý dabingový projev, který nemusí zcela korespondovat s potřebami správného znění sboru. Často se využívají herci z divadla, loutkoherci, kteří jsou pohotoví, mají představitivost, působí přirozeně a přitom jsou schopni kopírovat původní herecký výraz.

6. Závěr

Sbory ve filmové či televizní tvorbě představují zdánlivě prostý zvukový prostředek, který však působí v mnoha souvislostech. Jsem si vědoma, že ke komplexnímu řešení problematiky by bylo nezbytné se věnovat i působení prostředku na diváka (psychologii, sociologii, akustice, estetiky), technickému řešení, ekonomicko-producentským aspektům, produkčnímu zajištění, problémům právním a autorským apod. Na tato hlediska jsem nezaměřila svou pozornost záměrně, jelikož předmětem mé práce bylo základní definování prostředku a procesu jeho tvorby s důrazem na tuzemskou praxi.

Oblast filmových sborů není dosud v české odborné literatuře samostatně pojednána. Základním východiskem mi proto byly domácí zkušenosti odborníků - pamětníků i současných profesionálů, ale i má vlastní praxe. Jako prospěšný informační zdroj jsem využila zahraniční odbornou literaturu, především americkou. Další poznatky jsem se snažila najít v historických souvislostech a vývoji prostředku až do současnosti.

Domnívám se, že se mi podařilo podat ucelený obraz o současném stavu problematiky. Přínos práce tudíž spatřuji ve vlastní široce pojaté charakteristice, ve výkladu různorodých technologických a tvůrčích postupů, v závěrech učiněných z domácích aktuálních zkušeností. Za klad považuji i zdůraznění víceoborové role tvůrců a ujasnění pozice sboristů. Shromáždění výpovědí odborníků, kteří mi umožnili předvést důležitost a potřebnost tohoto prostředku, mám za zvláště cenné. V neposlední řadě pokládám za hodnotné doplnění amerického členění typů sborů o nově vymezenou kategorii - speciální artikulované projevy.

Bakalářská práce Filmové sbory – jejich charakteristika, význam a možnosti tvorby poskytuje základ pro další zkoumání především v dramaturgii prostředku a jeho působení na diváky. Další oblastí, pro kterou tato práce slouží jako východisko, je vlastní tvůrčí proces. Jelikož poptávka i význam filmových sborů v tuzemské tvorbě stoupá, mohou tyto poznatky přispět k jejich rozvoji a kvalitě.

7. Seznam použité literatury a dalších zdrojů

Ivo, Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3. vydání. Praha: NAMU, 2014. 16.

Miroslav, Hůrka. *Když se řekne zvukový film*. Vydání první. Praha: Český filmový ústav, 1990.

Michel, Chion. *Film, Sound Art*. New York: Columbia University, 2009.

Radim, Lapčík. *Mít uši k vidění*. Bakalářská práce. Praha: FAMU, 2013.

Tonny, Palermo. *Using Walla Walla Crowd Sounds in Radio Drama*. Viz <http://www.ruyasonic.com/sfx-walla.htm> [srpen 2019]

John, Purcell. *Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Visible Art*. 1. vydání. Burlington: Focal press, 2007.

Patrick, Winters. *Sound Design for Low and No Budget Films*. První vydání. New York: Routledge, 2017.

Davil. L., Yewdall. *Practical Art of Motion Picture Sound*. 3. vydání. Oxford: Elsevier, 2007.

<https://www.cricketcountry.com/articles/new-zealand-spectators-generate-sound-effects-for-lord-of-the-rings-battle-scene-23128> [srpen 2019]

<https://loopgroupnyc.com> [srpen, 2019]

<https://www.loopgroupwest.com> [srpen, 2019]

<https://loopdeloop.net> [srpen, 2019]

<https://rebeloop.com/wtfisaloopgroup> [srpen 2019]

<https://www.youtube.com/watch?v=tmt-l7ugOh8> [srpen 2019]

<https://www.youtube.com/watch?v=t52MvV4duqs> [srpen 2019]

Příloha 1

Bez vědomí

Episode: 101 PicVers: 14

Actor's List

Character: Group ADR

Actor:

CUE#:	LINE:
	Scene No: 137 - INT. ČINŽÁK - NOC
G001	Chodba - dům - tu a tam něco
IN: 01:00:04:22	
OUT: 01:00:33:22	
	Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC
G002	Letiště Ruzyně - příletová hala - sbory
IN: 01:12:22:01	
OUT: 01:12:56:09	
G003	Letiště Ruzyně - příletová hala - shout-outy
IN: 01:12:22:02	
OUT: 01:12:56:10	
G004	Muž a žena - posádka 1/2
IN: 01:12:22:03	
OUT: 01:12:26:17	
G005	Dvě ženy průchod
IN: 01:12:22:06	
OUT: 01:12:27:13	
G006	Dvě letušky
IN: 01:12:22:07	
OUT: 01:12:29:15	
G007	Lidi před tabulí
IN: 01:12:22:14	
OUT: 01:12:28:00	
G008	Starší pár nahoře
IN: 01:12:27:22	
OUT: 01:12:32:17	
G009	Muž a žena - posádka vpravo 2/2
IN: 01:12:32:17	
OUT: 01:12:35:08	
G010	Dvě ženy vlevo
IN: 01:12:34:12	
OUT: 01:12:36:03	
G011	Sedící dvojice vpravo
IN: 01:12:35:06	
OUT: 01:12:52:18	
G012	Muž a žena zprava
IN: 01:12:41:00	
OUT: 01:12:53:09	
G013	Dvě ženy průchod
IN: 01:12:50:05	
OUT: 01:12:52:12	

Bez vědomí

Episode: 101 PicVers: 14

Engineer's List

Character: Group ADR

Actor:

Studio: Soundsquare Sup. Editor: Pavel Rejholec

Date Recorded: _____ Loc/Studio: _____ Engineer: _____

CUE#:	MRK#:	LINE:	TAKES:	GO TAKE:							
G001 IN: 01:00:04:22 OUT: 01:00:33:22 REASON:	1a	Scene No: 137 - INT. ČINŽÁK - NOC Chodba - dům - tu a tam něco	1	2	3	4	5	6	7	8	
			9	10	11	12	13	14	15	16	
			17	18	19	20	21	22	23	24	
			Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC								
G002 IN: 01:12:22:01 OUT: 01:12:56:09 REASON:	2a	Letiště Ruzyně - přiletová hala - sbory	1	2	3	4	5	6	7	8	
			9	10	11	12	13	14	15	16	
			17	18	19	20	21	22	23	24	
			Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC								
G003 IN: 01:12:22:02 OUT: 01:12:56:10 REASON:	3b	Letiště Ruzyně - přiletová hala - shout-outy	1	2	3	4	5	6	7	8	
			9	10	11	12	13	14	15	16	
			17	18	19	20	21	22	23	24	
			Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC								
G004 IN: 01:12:22:03 OUT: 01:12:26:17 REASON:	4c	Muž a žena - posádka 1/2	1	2	3	4	5	6	7	8	
			9	10	11	12	13	14	15	16	
			17	18	19	20	21	22	23	24	
			Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC								
G005 IN: 01:12:22:06 OUT: 01:12:27:13 REASON:	5d	Dvě ženy průchod	1	2	3	4	5	6	7	8	
			9	10	11	12	13	14	15	16	
			17	18	19	20	21	22	23	24	
			Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC								
G006 IN: 01:12:22:07 OUT: 01:12:29:15 REASON:	6e	Dvě letušky	1	2	3	4	5	6	7	8	
			9	10	11	12	13	14	15	16	
			17	18	19	20	21	22	23	24	
			Scene No: 120 - INT. RUZYŇSKÉ LETIŠTĚ - NOC								