

3

2007

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



POPULÁRNÍ HUDBA,
NAHRÁVACÍ PRŮMYSL A FILM

NFA

35029/2007/3

3

2007

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 19 2007 Číslo / No. 3 (67)

TÉMA:

POPULÁRNÍ HUDBA,
NAHRÁVACÍ PRŮMYSL
A FILM

OBSAH

Články

- Peter Michalovič – Vlastimil Zuska:** Tartuská škola.
Od modelujících systémů k uměleckým textům 5

Články k tématu

Editorial 33

- Rick Altman:** Film a populární píseň: ztracená tradice 35
Jeff Smith: Zvuky obchodu. Marketing populární filmové hudby 45
Petr Szczepanik: Film a nahrávací průmysl: případ Ultraphonu 95
Petr Macek: K roli populární hudby v předválečné dramaturgii Radiojournalu 153
Tomáš Dvořák: Pýthagorův závoj 163

Edice a materiály

- Gabriel Gössel:** Diskografie filmové hudby
na nahrávkách českého Ultraphonu (1929–1946) 177

Ad Fontes

- Tomáš Lachman:** Ad Fontes čili Z nově zpřístupněných fondů 211
Tomáš Lachman: Koruna-film, spol. s r.o. (1929/ 1935–1950) 213
Tomáš Lachman: Moldavia-Film a.s. (1937–1948) 215

Obzor

- Pavla Janásková:** Digitální knihovna NFA 217

Projekty

- Jiří Horníček:** Gustav Machatý v kontextu české a světové kinematografie 227
Václav Hájek: Obzory a ruiny. Viditelné a neviditelné
v raně moderní vizuální kultuře 230

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 235

CONTENTS

Articles

- Peter Michalovič – Vlastimil Zuska:** Tartu School:
From Modelling Systems to Artistic Texts 5

Theme Articles

Editorial 33

- Rick Altman:** Cinema and Popular Song: The Lost Tradition 35
Jeff Smith: The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music 45
Petr Szczepanik: Film and Recording Industry: The Case of Ultraphon 95
Petr Macek: The Role of Popular Music in The Pre-War Dramaturgy
of Radiojournal 153
Tomáš Dvořák: Pythagoras's Veil 163

Documents

- Gabriel Gössel:** Discography of Film Music
on the Records of Czech Ultraphon (1929–1946) 177

Ad Fontes

- Tomáš Lachman:** Ad Fontes or From Newly Released Records 211
Tomáš Lachman: Koruna-film, spol. s r.o. (1929/ 1935–1950) 213
Tomáš Lachman: Moldavia-Film a.s. (1937–1948) 215

Horizon

- Pavla Janásková:** Digital Library of National Film Archive 217

Projects

- Jiří Horníček:** Gustav Machatý in the Context of Czech and International Cinema 227
Václav Hájek: Horizons and Ruins.
Visible and Invisible in the Early Modern Visual Culture 230

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 235



10100893 *Národní filmový archiv*

100 100893

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

TARTUSKÁ ŠKOLA

Od modelujících systémů k uměleckým textům¹⁾

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Když si ve školním roce 1959/1960 začal Jurij Michajlovič Lotman připravovat přednášky ze strukturální poetiky jistě netušil, že se právě začíná rodit později světoznámá „tartuská škola“, někdy také nazývaná „moskevsko-tartuská škola“. Uvozovky jsou v tomto případě více než opodstatněné, protože v tehdejší, dnes bývalém Sovětském svazu nemohly oficiálně existovat žádné vědecké školy (vymezující se specifickou metodikou a metodologií), neboť principy marxismu-leninismu tvořily vědecké paradigma pro všechny oblasti vědy, včetně humanitních a společenských disciplin.

Mezi členy této školy se řadí Vjačeslav Vselovodovič Ivanov, Vladimír Mikolajevič Toporov, Jurij Gavrilovič Civjan, Boris Andrejevič Uspenskij, Michail Benjaminovič Jampolskij a další. „Tartuská škola“ si záhy získala světové uznání a dnes je evidentní, že představuje významnou etapu ve vývoji strukturně-sémiotických výzkumů a do jisté míry tvoří až svého druhu intelektuální protiváhu francouzským strukturalisticko-sémiologickým zkoumáním. V daném rozsahu pochopitelně nelze obsáhnout jak šíři, tak hloubku metod a výtěžků „tartuské školy“, a proto se věnujeme především jejímu zakladateli a u vybraných problémů necháme zaznít i hlasy jeho spolupracovníků.

Jurij M. Lotman při koncipování své teorie umění vytvořil jako „vedlejší produkt“ původní koncepci kultury, přesněji řečeno teorii sémiosféry. Ve svých textech navazoval, tak jako většina jeho předchůdců i současníků v této linii vědeckého myšlení, na iniciativu geniálního švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura. Znal ovšem velmi dobře i práce členů OPOJAZu, Moskevského lingvistického kroužku a právě tak Pražského lingvistického kroužku, které dokázal původním a současně korektním způsobem využít při výstavbě vlastní koncepce.

1) Text tvoří jednu kapitolu z chystané knihy *Znaky, obrazy a stíny slov*.

Prvotní modelující systém a druhotné modelující systémy

Podobně jako představitelé pražské školy si Lotman osvojil ze Saussurovy lingvistiky (sémiologie) především myšlenku o rozlišení jazyka (*langue*) a promluvy (*parole*)²⁾ v celku řeči (*langage*). Podle Lotmana Saussure správně určil, že pokud má být proces verbální komunikace úspěšný, musí nutně existovat nějaké minimální společné předpoklady komunikace, ergo musí existovat nějaký všeobecně srozumitelný a akceptovaný jazyk neboli kód, tvořený systémem znaků a pravidel jejich spojování. Tento kód umožňuje generovat a dekodovat různé promluvy, tedy různé zprávy.

Jenže podle Lotmana verbální jazyky neboli přirozené jazyky, jakými jsou například čeština, slovenština, ruština atd. jsou jen jedněmi z mnoha jiných prostředků komunikace. V knize *Štruktúra umeleckého textu* dokládá, že v kulturách našeho typu existují tyto odlišné typy jazyků:

- a) **prirodzené jazyky** (napr. ruský, francúzsky, estónsky, český);
- b) **umelé jazyky**: jazyky vedy (metajazyky vedeckých spisov), jazyky dohovorených signálov (napr. dopravných značiek) a pod.
- c) **druhotné jazyky** (druhotné modelujúce systémy) – komunikačné³⁾ systémy tvoriace nadstavbu nad rovinou prirodzených jazykov (mýty, náboženstvo).⁴⁾

Mezi druhotné jazyky neboli mezi druhotné modelující systémy patří, podle Lotmana, i umění a to nejen slovesné umělecké druhy, ale i ostatní, protože jsou to komunikační, znakové systémy, vytvářené podle vzoru či na bázi přirozeného jazyka.

Například hudba sa ostro odlišuje od prirodzených jazykov absenciou záväzných sémantických vzťahov, a predsa v súčasnosti je zrejme úplne namieste opísať hudobný text ako niektorý syntagmatický útvar (práce L. F. Langlebena a B. M. Gasparova). Vyčlenenie syntagmatických a paradigmatických vzťahov vo výtvarnom umení (práce L. F. Žegina, B. A. Uspenského). Vo filme (state S. Ejzenštejna, J. N. Tyňanova, B. M. Ejchenbauma, Ch. Metza) umožňuje vidieť v týchto umeniach semiotické objekty – systémy utvorené typologicky podľa jazyka. Keďže ľudské vedomie je jazykovým vedomím, všetky modely, ktoré sú jeho nadstavbou – vrátane umenia – môžeme považovať za druhotné modelujúce systémy.⁵⁾

2) Pojem „parole“ se do slovenštiny překládal jako „řeč“, jenže stejně se překládal i pojem „langage“ později jako „řeč v širšom zmysle slova“. Aby nedošlo k zbytečným nejasnostem, budeme „parole“ překládat jako „promluva“ (slovensky „prehovor“) a „langage“ jako „řeč“. Viz Peter M i c h a l o v i č – Pavol M i n á r, *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris 1997, s. 16–17.

3) Překladatel knihy *Štruktúra umeleckého textu* Milan Hamada používá pojem „komunikatívny“, jenže podle našeho názoru tento pojem nevyjadřuje přesně, co Lotman mínil, a tak místo „komunikatívny“ budeme používat podle našeho názoru přesnější pojem „komunikačný“.

4) Jurij M. L o t m a n, *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran 1990, s. 19.

5) Tamtéž, s. 20.

Modelující systémy, bez ohledu na to, zda jde o prvotní nebo druhotné, jsou vždy hierarchicky nadřazené nad zprávami, které Lotman označuje pojmem „texty“, kdy za texty můžeme považovat každé, více či méně uspořádané řetězce znaků, které splňují tyto tři podmínky:

1. **Vyjadrenosť** (Vyraženost) Text je zafixovaný do určitých znakov a v tomto zmysle stojí proti mimotextovým štruktúram. V umeleckej literatúre je to predovšetkým vyjadrenosť textu znakmi prirodzeného jazyka. Vyjadrenosť v protiklade s nevyjadrenosťou nás núti skúmať text ako realizáciu nejakého systému, jeho materiálne stelesnenie. V saussurovskej antinómii jazyka a prehovoru bude text vždy patriť do oblasti prehovoru.
2. **Ohraničenosť** Textu je vlastná ohraničenosť. Z tohto hľadiska stojí text na jednej strane proti všetkým materiálne stelesneným znakom, ktoré nevstupujú do jeho zloženia podľa princípu zaraditeľnosti – nezaraditeľnosti. Na druhej strane stojí text proti všetkým štruktúram a neurčeným príznakom hranice – napríklad aj proti štruktúre prirodzených jazykov – aj bezhraničnosti („otvorenosti“) ich rečových textov.⁶⁾
3. **Štruktúrnosť** Text nie je jednoduchou postupnosťou znakov v priestore medzi dvoma vonkajšími hranicami. Text je vlastná vnútorná organizácia, ktorou sa v syntagmatickej rovine mení na štruktúrny celok.⁷⁾

Podobne jako Mukařovský, ale i například fenomenologicky orientovaní estetiko-
vé (Ingarden, Geiger, Nikolai Hartmann) či francouzští strukturalisté a naratologové (Barthes), byl i Lotman přesvědčen, že umělecký text je složitá, hierarchizovaná struk-
tura, která se skládá z různých, navzájem propojených rovin, které nazval podtexty. Každý z těchto podtextů je organizován podle jemu vlastních pravidel, přičemž při popisu celku struktury uměleckého textu je třeba postupovat od hierarchicky nejnižší roviny až po rovinu nejvyšší. Tento, nikoli samozřejmý metodický postulát si ukážeme v následující interpretaci Lotmanovy koncepce filmu.

Třebaže ve *Štruktúre umeleckého textu* zdůrazňoval Lotman obecnou nadřazenost mo-
delujícího systému nad textem, v případě umění, které tvoří druhotné modelující sys-
témy, připouštěl určitou míru autonomnosti textu. Jak uvádí, v dějinách umění existují
dvě třídy uměleckých jevů:

Prvú triedu tvoria umelecké javy s vopred danými štruktúrami a očakávanie po-
slucháča sa zdôvodňuje celou stavbou diela.

V dejinách svetového umenia, keď ho berieme v celom rozsahu, umelecké sys-
témy, v ktorých sa spája estetická hodnota s originalitou, sú skôr výnimkou než
pravidlom. Folklor všetkých národov sveta, stredoveké umenie, ktoré predsta-
vuje nevyhnutný celosvetový historický úsek, **commedie dell'arte**, klasiciz-
mus – to je neúplný zoznam umeleckých systémov, ktoré merajú hodnotu diela
nie porušovaním, ale dodržiavaním pravidiel.⁸⁾

6) Tamtéž, s. 66.

7) Tamtéž, s. 68.

8) Tamtéž, s. 325–326.

Tento typ uměleckých systémů Lotman označuje pojmem *estetika totožnosti*, proti ní klade druhý typ systémů, jenž nazývá *estetikou protikladu*. Tu tvoří:

systémy, kterých kódová povahu posluchač nepozná před začátkem umeleckého vnímání... Proti zaužívaným způsobům modelování skutečnosti staví umelec svoje originální řešení, které považuje za pravdivější. Kým v prvním případě se akt uměleckého poznání spája se zjednodušením, generalizací, v druhém máme do činení se skomplikováním.⁹⁾

Na první pohled se může zdát, že estetika protikladu „pracuje“ v režimu, který nemá pravidla, ale Lotman takovou možnost jednoznačně odmítá. Podle něj:

tvorba mimo pravidel, mimo strukturálních vztahů není možná. Protirečí by charakteru uměleckého díla jako modelu a jeho charakteru znaku, to značí, že by nebylo možné poznávat svět pomocí umění a odovzdávat výsledky tohoto poznání posluchačovi.¹⁰⁾

Dilema mezi normativností, komunikací podle předem daných a známých pravidel a porušováním norem, pravidel komunikace lze řešit tak, že i takové umění „nie je hrou bez pravidel“, ale hrou, ktorej pravidlá treba určiť v procese hry“.¹¹⁾ Pochopení textu, jehož pravidla dekódování „treba určiť v procese hry“ je přirozeně mnohem složitější nežli pochopení textu, jehož pravidla jsou daná předem, jenže na druhé straně zakódování textu v kódu, který je recipientovi z větší části neznámý, není samoučelné, ale bezprostředně souvisí s tvorbou nových významů.

Při příležitosti 25. výročí vzniku „tartuské školy“ precizoval Lotman toto stanovisko následujícími třemi tezemi:

1. text předchází jazyk (umelec vytváří text v jazyku, který ještě pro auditorium neexistuje, a právě „zvládnutí“ tohoto jazyka je uměleckým novátorstvím);
2. text je v semiotickém ohledu bohatší než jazyk, když se může dekódovat v kontexte několika (mnohých, vrátane ještě nejistvujících) kódů. Mimosystémové elementy textu (z hlediska existujících kódů) se mohou v dějinách jeho fungování po stáročia stát relevantními elementy budoucích kódů; 3. text není pasívním „obalem“, ale generátorem informací. Ověřte větší složitost textu jako kódů, které z něho snímají tu nebo onu významovou vrstvu, robí tento objekt náročnejším na analýzu, ale súčasne o to zaujímavejším.¹²⁾

Lze to říci i tak, v souladu s Lotmanem, že se zkoumání posunulo od „ein Text“ k „der Text“, tj. od textu, který je derivátem známého jazyka, k textu, od něhož se jazyk odvozuje. Podobnost s rolí metafory v přirozených jazycích, rozšiřující sémantické pole daného jazyka jako primárního modelujícího systému zde není náhodná.

9) Tamtéž, s. 329.

10) Tamtéž.

11) Tamtéž.

12) J. M. L o t m a n, *Text a kultura*. Bratislava : Archa 1994, s. 92–93.

Nová rozprava o znacích

Tři roky po publikování knihy *Štruktúra umeleckého textu* vydává Lotman práci *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Tato kniha představuje pokus o vytvoření metajazyka popisu filmů a pro nás je důležité, že v určitých bodech nejen rozvíjela, ale i modifikovala názory prezentované v knize *Štruktúra umeleckého textu*.

V úvodu knihy *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky* nacházíme zajímavou rozpravu o znaku. Podle Lotmana existují dvě základní skupiny znaků:

konvenčné a ikonické (uslovnyje i izobrazitelnyje). Konvenčné sú také, pri ktorých spojenie výrazu s obsahom nie je vnútorne motivované. Tak napríklad sme sa dohodli, že zelené svetlo bude znamenať slobodu pohybu a červené stáť. Mohli sme sa dohodnúť i naopak. V každom jazyku je forma toho alebo iného slova historicky podmienená. Ak by sme však nebrali do úvahy históriu jazyka a jednoducho napísali jedno a to isté slovo v rôznych jazykoch, potom samotná možnosť vyjadriť jeden význam rôznymi formálnymi spôsobmi presvedčivo ukazuje, že medzi obsahom a výrazom v slove nejstávajú nijaké záväzné vzťahy. Slovo je najtypickejší a kultúrny významný príklad konvenčného znaku.

Ikonický alebo obrazný znak znamená, že význam má jedinečný, prirodzene mu prislúchajúci výraz. Najvšeobecnejším príkladom je kresba. Môžeme dokázať, že v slovanských jazykoch sa význam pojmov „stól“ a „stolička“ (rusky „stol“ i „stul“) vzájomne miešal. Staroruské slovo „stol“ môžeme preložiť do súčasnej ruštiny ako „to, na čom sa sedí“ (por. ruské „prestol“ – trón), poľské „stól“ (vyslov stul) sa prekladá do ruštiny ako „stol“ (por. estónske „tool“), ale nemôžeme si predstaviť kresbu stola, o ktorej by sa dalo povedať, že v danom prípade označuje stoličku (rusku „stul“) a dokonca, že by ju mali chápať tí, ktorí sa na kresbu pozerajú.¹³⁾

Bylo by však nesprávne, kdybychom ikonické znaky chápali jako přirozené, to znamená dané „od přírody“, univerzálně platné, kdybychom jim upírali jakýkoli podíl konvenčnosti. Takovou možnost Lotman jednoznačně odmítá, když například dokládá, že i takový ikonický znak *par excellence* jakým je fotografie, obsahuje podíl konvenčnosti, mimo jiné projevující se v tom, že fotografie jako dvojrozměrný znak reprezentuje (zastupuje) trojrozměrný objekt.

Do akej miery sú skonvencionalizované ikonické znaky, o tom sa môžeme presvedčiť, ak si uvedomíme, že ľahkosť ich vnímania je podriadená zákonu, ktorý funguje len vo vnútri jedného a toho istého kultúrneho priestoru. Za jeho hranicami prestávajú byť tieto znaky v priestore a čase zrozumiteľné. Napríklad európske impresionistické maliarstvo je pre čínskeho diváka iba nereprodukujúcim súborom farebných škvŕn, kultúrny predel umožňuje v archaických kresbách „spoznať“ človeka v skafandri a v rituálnom mexickom obraze zase pozdĺžny rez kozmickou raketou.¹⁴⁾

13) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava : Slovenský filmový ústav 2007, s. 11.

14) Tamtéž.

Rozdíl mezi konvenčními a ikonickými znaky, který Lotman na straně druhé zastává a který platí v dané soustavě modelujících systémů, se zásadním způsobem projeví i v povaze textů, které vznikají jejich spojením. Doložme si tento rozdíl na příkladě dopisu a obrazu.

Avšak text „listu“ sa celkom jednoducho dá rozdeliť na diskkrétne jednotky – znaky. Vďaka špecifickým jazykovým mechanizmom sa tieto znaky spájajú do postupností – syntagiem rôznych rovin. V rovine jazyka vystupuje text ako nečasová štruktúra, v rovine prehovoru zase ako štruktúra trvajúca v čase. Obraz sa však priamo nedelí na diskkrétne jednotky (z praktických dôvodov tu obraz nechápeme ako umelecký jav, ale výlučne ako neumeleckú ikonickú správu, napríklad reklamnú kresbu). Znakové vlastnosti tu vznikajú pomocou istých pravidiel projekcie objektu na rovinu...

A hoci v oboch prípadoch máme pred sebou semiotickú situáciu, v každej z nich jestvuje iný vzťah medzi takými základnými kategóriami, ako je znak a text. V prvom prípade je znak prvotný, niečo, čo existuje pred textom, a sám text sa buduje zo znakov. V druhom prípade je prvotný text: znak sa buď stotožňuje s textom ako celkom, alebo sa vyčleňuje pomocou druhej operácie, ktorá je analogická slovnej správe.¹⁵⁾

Primát textu nad znakem v ikonické zpráve – obrazu jasne poukazuje na skutočnosť, že sa obraz obtížne sémiotizuje, ťažko se z něj nebo lépe v něm vymezují diskrétní jednotky, které by se daly beze změn vyjmout z jednoho textu a včlenit do druhého. Zásadní rozdíl mezi konvenčními a ikonickými znaky se Lotman později pokusil zdůvodnit i neurofyziologicky, tedy na základě bilaterality mozku, odlišných funkcí pravé a levé mozkové hemisféry, přičemž toto fungování se mu stalo rovněž modelem pro explanaci mechanismu kultury jako celku. (Novější zkoumání, zejména bouřlivý rozvoj tzv. neurověd, kognitivních věd i neurofilosofie v posledních desetiletích v mnoha ohledech potvrdil teorii tzv. dvojího kódování / „dual coding“ Alana Paivia/, tedy odlišného způsobu zpracování verbální a obrazové informace).

Podle něho můžeme o kultuře hovořit jen tam, kde vedle sebe existují minimálně dva sémiotické systémy, které generují, přenášejí a uchovávají informace. Ty jsou „vo vzáhu vzájomnej nepreložiteľnosti a zároveň sú si navzájom podobné, keďže každý z nich svojimi prostriedkami modeluje jednu a tú istú mimosemiotickú realitu“.¹⁶⁾

Tato minimálně dvoukanálová struktura kultury je v konečném důsledku determinována rozdílnou funkcí mozkových hemisfér. Abychom jasněji viděli jejich rozdílnost, postavíme jejich specifičnosti do přehledných opozic.

I.

II.

1. Nediskrétnost. Text je priehľadnejší Diskrétnost. Znak je jasne vyjadrený ako znak a vo vzťahu k nemu prvotný. a prvotný. Text je vo vzťahu k znakom druhotný.

15) Tamtéž, s. 48–49.

16) J. M. L o t m a n, *Text a kultúra*, s. 10.

- | | |
|---|---|
| 2. Znak má zobrazujúci ráz. | Znak má konvenčnú podobu. |
| 3. Semiotické jednotky sú orientované na mimosemiotickú realitu a sú s ňou späté. | Semiotické jednotky tendujú k čo najväčšej auto-nómnosti od mimosemiotickej reality a nadobúdajú zmysel vzájomnými vzťahmi medzi sebou. |
| 4. Sú bezprostredne späté s konaním. | Sú vzhľadom na konanie autonómne. |
| 5. Z vnútorného zorného uhla sa prijímajú „nie-znaky“. | Znakovosť sa subjektívne uvedomuje a vedome akcentuje. ¹⁷⁾ |

Dalším dôležitým rozdielom medzi konvenčnými znakmi, medzi peircovskými symbolmi a ikonickými znakmi je, že

konvenčné znaky sa ľahko syntagmatizujú, skladajú do refazcov. Formálny ráz ich výrazového plánu je priaznivý vzhľadom na vyčlenenie gramatických prvkov, funkcia, ktorá zabezpečuje z aspektu daného systému jazyka správne spájanie slov do viet. [...] Konvenčné znaky sú spôsobené pre **rozprávanie**, pre vytváranie naratívnych textov, naproti tomu ikonické znaky sú určené funkciou **pomenovania**.¹⁸⁾

To ale neznamená, že by tvórci nechceli vytvoriť z konvenčných znakov pojmenovanie, presnejšie rečeno obrazy. Jan Mukařovský často zdôrazňoval, že „umění, každé umění, vlastně neustále usiluje o to, aby prorazilo omezení dané materiálem, přiklánějí se jednou k tomu, podruhé zas k onomu z umění ostatních“.¹⁹⁾ Tak napríklad poezie sa môže snažiť o barvitú (barevnú) líčenie udalostí, rovnako výtvarné umenie môže usilovať o tvorbu naratívnych textov. Roland Barthes v *Úvodu do štrukturálnej analýzy vyprávění* pripomína Carpacciovu *Svatou Uršulu* ako príklad pokusu vytvoriť vyprávění prostredníctvom ikonických znakov, teda obrazu. Lotman zase uvádza príklad poezie, ktorá sa pokúšala vytvoriť z konvenčných znakov text ikonického povahy. Jedná sa o známe kaligramy.

Záběr jako základní jednotka filmu

Už sa stalo tradíciou, že sa za základnú významovú jednotku vo verbálnych jazykoch pokládalo slovo, onen povestný saussurovský „articulus“. Na prvý pohľad rovnako tradičným názorom na základnú významovú jednotku vo filme je rôzne definovaný záběr jako analogie slova: „minimální jednotka montáže“, „základná jednotka kompozície filmovej naratívности“, „jednota vnútrozáberových prvkov“, „jednotka filmového významu“.²⁰⁾

17) Tamtéž, s. 41.

18) J. M. Lotman, *Semiotika filmu...*, s. 14.

19) Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 194.

20) J. M. Lotman, *Semiotika filmu...*, s. 36.

Tato různorodost definic by podle Lotmana mohla filmovou vědu deprimovat, ale když si uvědomíme, že

podstata základných štruktúrnych prvkov sa neodhaľuje v opise ich statickej materiálnosti, ale cez ich funkčný vzťah k celku. Tým, že sa nám podarí odhaliť funkcie záberu, dostaneme i jeho najúplnejšiu definíciu. Jednou zo základných funkcií záberu je obsahovať význam. Podobne ako v jazyku, kde jestvujú významy prislúchajúce fonémam – fonologické, morféam – gramatické a slovám – lexikálne, ani záber nie je jednotným nositeľom filmových významov. Významy majú i jednotky oveľa menšie – detaily záberu, i oveľa väčšie – postupnosti záberov. Ale v tejto hierarchii významov je záber – a tu sa opäť ponúka analógia so slovom – **základným** nositeľom významov filmového jazyka. Sémantický vzťah – vzťah znaku k ním označenému javu – je tu najzreteľnejší.²¹⁾

Pripomeňme si, že niečo podobného tvrdil už Mukařovský, ktorý byl přesvědčený, že umělecké dílo je znak velmi složitý a komplexní: „každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla.“²²⁾ Záběr je základní významovou jednotkou zřejmě i proto, že má (navzdory vší problematičnosti) oproti jiným jednotkám tu nepopíratelnou výhodu, že je diskrétní, že je možné určit jeho hranice, lze ho odlišit od jiných záběrů, přičemž jeho „podstatu“ či „esenci“ lze určit třemi parametry: „obvodom-okrajmi záberu, objemom-plochosťou a následnosťou – vzhľadom na predchádzajúce a nasledujúce zábery.“²³⁾ Ohraničení záběru jeho okraji působí tak, že záběr „krájí“, artikuluje nepřerušovaný tok života, bergsonovské trvání na určité úseky, které mají své hranice. Druhý parametr souvisí se schopností záběru podílet se na konstrukci filmového prostoru, který je odlišný od prostoru reálného světa. Tak například

v živote sa po priblížení k predmetu tento zväčšuje, no obzor pozorovateľa, jeho pole pohľadu sa zužuje. Pri vzdďľovaní sa od predmetu sa zväčšuje i obzor. Vo filme – a to je jedna zo zvláštností jeho jazyka – má pole pohľadu vždy konštantnú veľkosť. Filmový priestor sa nemôže zmenšovať, ani zväčšovať. Rast detailu pri približovaní sa kamery k predmetu v spojení s nemennou veľkosťou viditeľného priestoru (vedie to k tomu, že okraje predmetu sa „režú“ krajinami záberu) tvorí osobitosť detailu vo filme.²⁴⁾

Třetí parametr se týká času, seřazení, zřetězení záběrů tak může jak „napodobovat“ plynutí času v nezvratném směru časového šípu od minulosti, přes přítomnost k budoucnosti, tak i narušovat chronologickou následnost. V samé esenci záběru je tak obsažena základní podmínka narativního zřetězení – dvě časové řady (srov. Seymour Chatman).

21) Tamtéž, s. 37.

22) J. M u k a ř o v s k ý, *Studie (I)*. Brno : Host 2000, s. 30.

23) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu...*, s. 40.

24) Tamtéž, s. 38–39.

Prvky a roviny filmového jazyka

Při popisu prvků a rovin filmového jazyka vychází Lotman z prostého a o to fundamentálnějšího předpokladu:

Každý obraz na plátne je znakom [navzdory zmiňovaným obtížím, vyplývajících z nediskrétní povahy obrazu – doplnili P. M. a V. Z.], to znamená, že **má význam**, je nositelem informácie. Avšak tento význam môže mať dvojaký ráz. Na jednej strane obrazy na plátne reprodukovujú nejaké predmety reálneho sveta. Medzi týmito predmetmi a ich obrazmi na plátne vznikajú sémantické vzťahy. Predmety tvoria významy obrazov reprodukovaných na plátne. Na druhej strane obrazy na plátne môžu nadobudnúť nejaké dodatočné, často úplne neočakávané významy. Osvetlenie, montáž, hra plánov, zmena rýchlosti pohybu atď. môžu pridávať reprodukovaným predmetom na plátne dodatočný význam – symbolický, metaforický, metonymický atď.

Zatiaľ čo prvé významy sú prítomné v každom vydelenom zábere, pre vznik druhých je nevyhnutný rad záberov, ich postupnosť. Len v rade, kde jeden záber strieda druhý, sa odhaľuje mechanizmus rozdielov a spojení, vďaka ktorému sa vyčleňujú niektoré druhotné znakové jednotky.²⁵⁾

Film, vzhľadom k tomu, že se, deleuzovsky rečeno, svet díky němu stává svým vlastním obrazem, obsahuje dvě tendence, přičemž jedna z nich

je založená na opakování prvků, na každodenní alebo umelecké zkušenosti diváka a vždy udává nějaký systém očekávání. Druhá, která v určitém zmysle narúša (ale nerozrušuje) tento systém očekávání, vyčleňuje v texte sémantické uzly. A tak v základe filmových významov leží posunutie, deformácia návykových následností, faktov alebo tvarov vecí.²⁶⁾

První tendence se projevuje i tak, že obraz, který divák vidí, nepovažuje v první řadě za obraz, ale za život sám, to, co vidí na plátne pokládá za nezpochybnitelná fakta. Druhá působí opačně, divák si uvědomuje obraznost obrazného, to, co vidí na plátne nepokládá za fakta, ale za zobrazení, fikci. V běžné recepci filmu se tyto dvě tendence komplementárně doplňují, případně oscilují, divák to, co vidí neporovnává jen

so životom, ale i so schémami filmov, ktoré už pozná, ktoré už videl. V takom prípade posunutie, deformácia, sujetový postup, montážny kontrast – vo všetkých prípadoch ide o obohatenie obrazov významom navyše – sa stávajú návykovými, očakávanými a prestávajú byť nositeľmi informácie.²⁷⁾

25) Tamtéž, s. 42.

26) Tamtéž.

27) Tamtéž.

Pro úplnost a přesnost stojí za uvedení následující tabulka kontrastů mezi příznakovými a nepříznakovými prvky:

Nepříznakový prvok	Příznakový prvok
1. Prirodzená následnosť udalostí. Zábery nasledujú následnosti, za sebou chronologicky.	Udalosti nasledujú jedna za druhou v následnosti, ktorú určil režisér. Zábery sú poprehadzované.
2. Následné epizódy mechanicky susedia.	Následné epizódy sú zmontované do významových celkov
3. Celková plán (centrálňy stupeň priblíženia).	Veľký detail. Detail. Veľký celok.
4. Neutrálňy rakurz (os pohľadu je paralelná s úrovňou zeme a kolmá le). na plátno).	Výrazové rakurzy (rôzne zmeny osi pohľadu na vertikále i horizontále).
5. Neutrálne tempo pohybu.	Zrýchlené tempo. Spomalené tempo. Zastavenie.
6. Horizont záberu je paralelný s prirodzeným horizontom.	Rozličné druhy sklonu. Prevrátený záber.
7. Zábery nehybnou kamerou.	Panorámové zábery (vertikálne i horizontálne).
8. Prirodzený pohyb záberov.	Spätný pohyb záberov.
9. Nedeformovaný záznam záberu.	Využitie deformujúcich objektívov a iných spôsobov posunu proporcií.
10. Nekombinovaný záznam.	Kombinovaný záznam.
11. Zvuk synchronizovaný s obrazom a neskreslený	Zvuk posunutý alebo transformovaný, montuje sa s obrazom, ale nie je ním určený.
12. Obraz je neutrálňy, „čitateľňý“.	Neostrý záber.
13. Čiernobiely záber.	Farebný záber.
14. Pozitívny záber.	Negatívny záber, atď. ²⁸⁾

28) Tamtéž, s. 44–45.

Montáž, metafora a metonymie

Montáž patří mezi koncepty teoretické reflexe filmové řeči, které vyvolávají velký názorový rozptýl. Lotman se při explikaci pojmu „montáž“ opírá jednak o názory Borise Ejchenbauma a Jurije Tyňanova, jednak, nikoli překvapivě, o lingvistickou nauku Ferdinanda de Saussura. Montáž tvoří, i když ne jediný,

případ jedné z nejvšeobecnějších zákonitostí tvorenia umeleckých významov – vzájomného vzťahu (protikladu a integrácie) rôznorodých prvkov. Umelecký rad – následnosť štruktúrnych prvkov v umení – vzniká inak ako neumelecké štruktúrne rady.²⁹⁾

V čem spočívá rozdíl mezi tvorbou neuměleckého a uměleckého strukturního řádu? Vezměme si jako příklad verbální komunikaci v přirozeném jazyce. Podle Saussura může být komunikace úspěšná tehdy, když mluvčí i posluchač ovládají kód, který je již hotový, ustavený, stabilizovaný, před vlastním aktem komunikace a který se v průběhu komunikace nemění. Stabilita kódu – jazyka (langue) určuje nejen efektivitu komunikace, ale i ztrátu neočekávanosti, posluchač dokáže v určitém okamžiku předvídat z toho, co bylo dosud řečeno, co bude následovat.

A tak v ľubovoľnom, správne zostavenom texte bude informačná funkcia od začiatku do konca klesať a nadbytočnosť (možnosť predpovedať pravdepodobnosť výskytu nasledujúceho prvku v lineárnom rade správy) zase narastať.³⁰⁾

Neboli, každá promluva ve stabilizovaném kódu je principiálně redundantní. V případě umělecké tvorby vzniká následnost jinak, umělecký text je nástrojem na redukci či destrukci nadbytečnosti, kterou snižuje až anuluje mimo jiné tím, že obsahuje i to, co nebylo v kódu.

Umelecká štruktúra potláča nadbytočnosť. Okrem toho účastník aktu umeleckej komunikácie získava informáciu nielen zo správy, ale i z jazyka, akým umelecké dielo hovorí. Podobá sa človeku, ktorý sa súčasne zoznamuje s jazykom, v ktorom je napísaná kniha, i s obsahom tejto knihy. Preto v akte umeleckej komunikácie jazyk nie je nikdy nepozorovaným, automatizovaným, vopred predvídateľným systémom.³¹⁾

Jenže dezautomatizace se může projevit jen na kontrastním pozadí, které tvoří stereotyp, automatizované a stejně tak se nepředvídatelnost může „ukázat“ jen v kontrastu, konfrontaci s předvídatelným, a proto umělecký „text musí být zákonitý i nezákonitý, předvídatelný i nepředvídatelný“³²⁾, a toho lze dosáhnout dvěma způsoby. První

29) Tamtéž, s. 61.

30) Tamtéž, s. 62.

31) Tamtéž, s. 62–63.

32) Tamtéž.

vychádza z toho, že jeden a ten istý text je vo vzájomnom vzťahu s dvoma štruktúrnymi normami. To, čo je v texte z hľadiska jednej normy náhodné, javí sa zákonitě z hľadiska druhej. Nadbytočnosť dvoch rozličných systémov, ktoré smerujú proti sebe a navzájom sa dopĺňajú, sa ruší, a text si zachováva informatívnosť v celej svojej dĺžke. Takýto text sa dá pre názornosť prirovnať k správe, ktorá sa dá dešifrovať v niekoľkých jazykoch. Napríklad Puškin uvádza jednu z kapitol **Eugena Onegina** epigrafom z Horácia „Ó, Rus!“ (čo znamená „Ó, dedina“) a postavil k nemu kalambúr „Ó, Rus!“³³⁾

Druhý spôsob spočíva v priťahovaní „rôznorodých jednotiek, jednotiek rôznych systémov. Možno to porovnať s „makarónskym“ textom, v ktorom sa rovnoprávne využívajú slová rôznych jazykov.“³⁴⁾ Jelikož se filmový text dá „súčasne skúmať ako diskretný, vytvorený zo znakov, i ako nediskretný, v ktorom sa význam bezprostredne pripisuje samotnému textu“³⁵⁾, tak

analogickým spôsobom možno stanoviť dva typy filmovej montáže: spojenie záberu s nasledujúcim záberom a zmena plánu vnútri toho istého záberu (s modálnymi zmenami, alebo bez nich: zmenu krátkych a dynamických záberov na veľmi dlhé a statické možno vnímať ako výsledok montáže).³⁶⁾

Montáž „môže byť definovaná ako priradovanie rôznorodých prvkov filmového jazyka“³⁷⁾, a proto je montáž jedním z prostředků tvorby nových významů, jakými jsou významy symbolické, metaforické a metonymické. Lotman, a nutno podotknout že i jiní představitelé tartuské školy, se při vysvětlování podstaty metafor a metonymie vydali po cestě vyznačené Romanem Jakobsonem. Významným příspěvkem ke zkoumání tvorby metafor a metonymií ve filmu je text Vjačeslava V. Ivanova *Funkce a kategorie filmového jazyka*.

V tomto textu se Ivanov věnuje i synekdoše („ktorú jedni autori pokladajú za základnú, primárnu figúru, iný za čiastkový prípad metonymie“)“³⁸⁾:

Christian Metz řekl, že jedním z hlavních způsobů, jimiž se ve filmu vytváří obraz, je synekdocha (část namísto celku), jak si všiml již Ejzenštejn v souvislosti s detailem: jedna z dílčích stránek konkrétní situace se díky výstavbě filmu stává znakem situace jako celku.³⁹⁾

Podle Ivanova

k posunu významu dochází v případě metonymie a synekdochy [část za celek – doplnili P. M. a V. Z.] v rámci jedné a téže oblasti jevů vnějšího světa, jako například když oslovují člověka podle jeho oděvu (v replice básně I. Anněnského:

33) Tamtéž, s. 64.

34) Tamtéž.

35) Tamtéž, s. 79.

36) Tamtéž.

37) Tamtéž, s. 70.

38) J. M. L o t m a n, *Text a kultura*, s. 73.

39) Vjačeslav V. I v a n o v, *Funkce a kategorie filmového jazyka*. In: Jan B e r n a r d (ed.), *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. Praha : NFA 1995, s. 58.

„Hej, liščí kožichu“), zatímco metafora spojuje obvykle dvě různé předmětné oblasti. Proto metonymie ani synekdocha neruší soudržnost literárního vyprávění, nemusejí přitom souviset se zápletkou. Metafora odkazuje k paralelní (druhé) řadě jevů, které s právě vykládanými bezprostředně nesouvisejí.⁴⁰⁾

Metafory se dají tvořit podle Ivanova různým způsobem. Tak například

raný Chaplin a takoví komici jako bratři Marxové nebo Laurel a Hardy užívají excentricky, jako v klauniádě, metaforického srovnání předmětů, které se shodují svým vnějším vzhledem: hrdina pojídá své tkaničky, jako by to byly špagety, krájí klobouk jako maso a polévá ho omáčkou, nastupuje do lodi po pasažérce, která spadla na zem, jako po můstku. V těchto případech se druhý kontext (špagety, maso, můstek) může chápat jako obecně známá norma. Jsou-li dány oba kontexty, metafora se motivuje jako záměna jednoho předmětu za druhý.⁴¹⁾

Naproti tomu existuje ještě jiný způsob, založený na „nevyslovení“, nevyjádření druhého členu metafory. Příkladem může být epizoda z Bertolucciho filmu *KONFORMISTA*, „kde hrdina vzpomíná, jak navštívil rodný dům, vítr zjevně metaforicky zdvihá v parku vedle domu jeho matky hromadu podzimního listí, ačkoli se metafora neobjasňuje prostřednictvím střihu“.⁴²⁾

Ivanov uvádí ještě jeden případ, kdy je film metaforický jako celek, a dosvědčuje tak a dovádí do důsledku principiální tendenci metafory rozšiřovat se na celek textu, kterou zjišťuje Mukařovský již v roce 1927 (heslo „metafora“ v Masarykově slovníku naučném, 1929):

Zatímco v Ejzenštejnově *Stávce* (Stačka, 1924–1925) vznikala závěrečná metafora na základě montážního spojení obrazů vražděných demonstrantů a zabíjení býka na jatcích, v Kramerově *Chraňte zvířata a děti* (Bless the Beasts and Children, 1971) se během celého filmu, již od počátku, od prvních záběrů hrozného snu, v němž dospělí střelí na děti, stále opakuje srovnání bizonů, které zabíjejí jen pro zábavu, s chlapci, z nichž jednoho na konci filmu zastřelí.⁴³⁾

Kromě toho k vyjádření metafory ve filmu někdy stačí slova:

ve filmu mexického režiséra Emília Fernándeze *Maclovie* (Maclovie, 1948) se nabízí srovnání indiánských rybářských loděk s motýly, není však vyjádřeno střihovou metaforou jako u Ejzenštejna, ale pouze slovy. Zvukový film právě díky své možnosti formulovat metafory slovy často upouští od jejich vizuální realizace.⁴⁴⁾

Lotman rovněž přispěl do diskuse o metafoře a metonymii. Ve studii s výmluvným názvem *Rétorika* se pokusil načrtnout typologické odlišnosti tropů, příznačné pro různá

40) Tamtéž, s. 59.

41) Tamtéž, s. 60.

42) Tamtéž.

43) Tamtéž.

44) Tamtéž, s. 61.

historická období dějin umění. Tak například metaforika baroka vyrůstá z „zblížení vzájomne nepreložiteľných slovesných a ikonických sfér, diskretných a nediskretných znakov“⁴⁵⁾.

V období romantizmu nachádzame podobný obraz: hoci metafora a metonymia majú tendenciu difúzne splynúť (pozri M. Grimaud), očividná je celková zameranosť na tróp ako štýlotvorný základ. Myšlienka organickej syntézy, splynutie rozčlenených a nespojiteľných stránok života na jednej strane a myšlienka nevyjadriteľnosti podstaty života prostriedkami jedného jazyka (prirodzeného jazyka alebo izolovane vzatého jazyka ktoréhokoľvek jednotlivého umenia) na strane druhej zrodili metaforické a metonymické prekódovanie znakov semiotických systémov.⁴⁶⁾

Pro avatgardní proudy je zase příznačný princip juxtapozice,

figúry utvorené touto cestou možno spravidla čítať aj ako metaforu, aj ako metonymie. Podstatné je iné: významotvorným princípom textu sa stáva juxtapozícia principiálne neporovnateľných segmentov. Ich vzájomné prekódovanie vytvára jazyk, ktorý možno prečítať mnohorakým spôsobom, čo odкрýva nečakaný rezervár významov.⁴⁷⁾

Respektování historické specifičnosti tvorby figur brání vytvářet zjednodušující pohledy na dějiny umění v tom smyslu, že například renesance, klasicismus a realismus se rovnají metonymii a baroko, romantismus a symbolismus odpovídají metafoře. Jistě by bylo lákavé tímto zjednodušením vnést řád do jakoby chaotického a nelineárního proudu dějin umění, jenže cena, kterou by bylo třeba za takovou simplifikaci zaplatit, by byla příliš vysoká.

Struktura filmové narativnosti

Dříve než začneme s popisem jednotlivých rovin či úrovní struktury filmového vyprávění, musíme přiblížit Lotmanovu základní typologii textů.

Podle Lotmana lze všechny texty – umělecké i nonumělecké – vytvořené lidskou kulturou v průběhu její dlouhé historie, rozdělit do dvou skupin: „prvá z nich akoby odpovídala na otázku ‚čo to je?‘ (alebo ‚ako to je urobené?‘), druhá zasa na otázku ‚ako sa to stalo?‘ (prípadne ‚akým spôsobom sa to udialo‘).“⁴⁸⁾

Typ prvních skupiny označuje jako asyžetový, druhý jako syžetový. Je zajímavé, že obdobné dělení najdeme i u Umberta Eca, který mimochodem velmi oceňoval Lotmanovo širší pojetí kódu, dialektiku mezi kódy adresanta a adresáta. Eco je přesvědčený, že věci (události, situace či nejobecněji „kulturní jednotky“) můžeme poznávat buď prostřednictvím definic, nebo prostřednictvím příběhů. Například

45) J. M. L o t m a n, *Text a kultúra*, s. 77.

46) Tamtéž.

47) Tamtéž, s. 78.

48) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu...*, s. 82.

čosi, čo má značku NaCl, pomôže pochopiť tomu, kto sa trochu vyzná v chémii, že ide o zlúčeninu chlóru a sodíka, a pravdepodobne – hoci to definícia nehovorí explicitne – mu z toho vyplynie, že ide o kuchynskú soľ.

To, čo potrebujeme vedieť o soli ďalej (že slúži na konzervovanie a dochucovanie jedál, zvyšuje tlak, získava sa z mora alebo zo soľných baní a v dávnych dobách bola drahšia, než je dnes), nám chemický vzorec neprezradí. Aby sme zistili o soli všetko, čo o nej môžeme vedieť, alebo potrebujeme vedieť (bez zbytočných podrobností), museli sme počuť nielen jej definíciu, ale aj príbehy o nej. A to také príbehy, ktoré záujemcovi odкрývajú zázračné dobrodružné romány, karavány na dlhých soľných cestách púšťou medzi Malijskou ríšou a morom, alebo aj príbehy primitívnych lekárov, ktorí omývali rany slanou vodou. Inými slovami, naše poznanie (aj vedecké, nielen mýtické) je votkané do príbehov.⁴⁹⁾

Po rozlíšení medzi poznáním prostřednictvím definice a pomocí příběhu, mezi syžetovými a syžetovými texty můžeme přejít k popisu filmové narativnosti. Právě v tomto bodě se Lotman nejvíce přiblížil představitelům francouzského strukturalismu. V pozadí jeho pojetí je znát nejen vliv strukturální lingvistiky Ferdinanda de Saussura, ale i Émila Benvenisty, který do lingvistiky zavedl důležitý pojem „rovina konstituce“.

Při jeho zdůvodnění vychází z toho, že Saussurovo pojetí (jazyková významnost je dílem fonického rozlišení znaků) je třeba ještě diferencovat. Neboť tento o sobě zcela abstraktní princip může fungovat na různých rovinách. Existuje např. fonetická rovina, na níž se rozlišují jednotlivé zvuky daného jazyka; dále je tu rovina fonologická, na níž jsou vyčleněny **distinktivní rysy** daného národního jazyka a ustanoveny možnosti kombinování i jejich protiklady (např. v japonštině na rozdíl od evropských jazyků neexistuje opozice mezi **l** a **r**); pak je tu morfemická rovina, na které se vydělují minimální a dílčí významové jednotky – např. v němčině koncovka „-te“ v imperfektu „ich hat-**te**“; dále je tu syntaktická rovina, na níž se rozlišují slova a kombinují se v syntagmata (a věty); a konečně rovina kontextová, která přihlíží k významovým rozdílům celých výpovědí v souvislosti s jinými atd. Je tedy možné rozlišovat mezi vzájemnými vztahy elementů na jedné určité rovině (tj. např. mezi fonémy) a mezi takovými vztahy, které spojují prvky **jedné** roviny s prvky roviny **jiné** (např. vztahy mezi slovy a větami). První vztahy nazývá Benveniste **distribučními**, druhé **integračními**. Struktura jazyka by pak byla souborem vztahů nejen mezi elementy dané roviny, nýbrž vztahů mezi všemi rovinami konstituce.⁵⁰⁾

Lotman postupuje analogicky, podle něho je film vyprávění, narace, která se odehrává v živlu pohyblivých obrazů. Je-li film vyprávěním, je zároveň syžetovým textem ve smyslu výše uvedeného rozlišení, jehož struktura se skládá ze čtyř rovin: „dve z nich možno definovať ako montážové a dve zvyšné ako frázové.“⁵¹⁾

49) Umberto Eco, Celé naše poznanie, vedecké či mýtické, je votkané do príbehov. *Sme*, 30. 4. 2005, s. 14.

50) Manfred Frank, *Co je neostrukturalismus?* Praha: Sofis/Pastelka 2000, s. 46.

51) J. M. Lotman, *Semiotika filmu...*, s. 90.

Každá z těchto rovin má svoji analogii v nějaké rovině verbálního jazyka.

První rovina spojuje nejmenší samostatné jednotky, přičemž tyto jednotky ještě nemají vlastní sémantický význam, protože ten vzniká až v procesu integrace. „V prirodzenom jazyku sa v tejto rovine nachádzajú fonémy. Vo filme pôjde o montáž záberov.“⁵²⁾

Druhou rovinu tvoří elementární syntagmatická jednotka. „Vo vzťahu k prirodzenému jazyku sa dá interpretovať ako rovina vety, hoci vo zvláštnych prípadoch sa môže realizovať ako slovo.“⁵³⁾

Pro tuto jednotku je příznačná kompaktnost a ohraničení. Elementární syntagmatická jednotka je hranicí oddělená od jiné jednotky a jasně stanovené hranice jsou zároveň nutnou podmínkou vnitřní organizace sémantických prvků, protože na této úrovni se kombinují prvky, již mající význam.

V tretej rovine sa spájajú frázové jednotky do frázových radov. Výskumy posledných rokov si všímali štruktúrnú organizáciu nadvetných textových jednotiek, jednako však treba povedať, že následnosť fráz sa buduje zásadne ináč, ako jednotlivá fráza: tvorí sa z rovnorodých prvkov (frázy sa medzi sebou správajú ako funkčne rovnocenné jednotky); ich štruktúra neobsahuje v sebe pojem hranice, preto aj ich rozširovanie metódou pripájania nových prvkov môže byť prakticky nekonečné. Spôsobom štruktúrnej organizácie sa tretia rovina podobá prvej.⁵⁴⁾

Poslední rovina je syžetová a určité syžetové schéma je možné vytvořit určitým počtem frází (vět). Svým charakterem se podobá rovině druhé, v tomto případě se

text rozpadá na segmenty, ktoré sú štruktúrne špecializované. Tieto segmenty, na rozdiel od prvej a tretej roviny, ale podobne ako prvky druhej roviny, majú bezprostredne sémantický ráz. Spojením týchto prvkov sa tvorí fráza druhej roviny – **sujet sa vždy buduje v závislosti od stavby vety**. Nie náhodou vety typu „zabili ho“, alebo „utiekla s husárom“ sa môžu interpretovať buď ako prvky druhej roviny – ako jedna z viet v texte, alebo ako prvky štvrtej roviny – ako zredukovaná sujetová schéma.⁵⁵⁾

Pokud bychom chtěli ještě přesněji přiblížit rozdíl mezi druhou a čtvrtou rovinou, mohli bychom využít barthesovskou opozici detailní akce/velká artikulace praxe. Na straně detailních akcí by se potom ocitly například setkání, prosba, dohoda, na straně velké artikulace praxe pak žádost, která integruje detailní akce, tedy setkání, prosbu, dohodu do jednoho celku.

52) Tamtéž, s. 88.

53) Tamtéž.

54) Tamtéž, s. 89.

55) Tamtéž.

Čas a prostor

Syžetový text, hraný film vypráví nějaký příběh, který se musí odehrávat v nějakém čase a prostoru. Každý z uměleckých druhů modeluje svět mimo jiné i tak, že objektivní čas a prostor překládá do vlastního jazyka. Ve filmu je tento překlad o to těžší, že film jako „dvojník“ světa vnucuje tvůrci ekvivalenty objektivního času a prostoru. Na rozdíl od slovesných umění nemůže film prvoplánově pracovat s minulým a budoucím časem.

Na obraz možno nakresliť budúci čas, ale nie je možné namaľovať obraz v budúcnosti. S tým súvisia aj ťažkosti iných slovesných kategórií výtvarných umení. Dej možno vizuálne vnímať len v jednom mode – reálnom. Všetky ireálne spôsoby: želací, podmienovacie, rozkazovacie, atď., všetky formy nepriamej a polopriamej reči, dialogické rozprávanie so zložitým poprepletaním aspektov hovoriacich znamenajú pre výtvarné umenia ťažkosti.⁵⁶⁾

Toto omezení však pro filmové tvůrce neznamenal a neznamená absolutní hranici, která se nedá překročit, a proto zahájili boj s časem a prostorem.

Film sa hneď od začiatku pokúšal nájsť prostriedky na zobrazenie sna, spomienok, polopriamej reči, pričom siahal po zvýšenej rýchlosti pohybu a po iných, dnes už zavrnutých prostriedkoch. V súčasnosti má film bohaté skúsenosti s reprodukováním rozličných slovesných kategórií prostriedkami reálneho i ne-reálneho deja, ale cez reálny dej.⁵⁷⁾

Jeden příklad jako *pars pro toto*: legendární film *LONI V MARIENBADU* Alaina Resnaisa – v něm to, co vidíme, není reprodukcí minulosti, ale reprodukováným obsahem řeči postavy. Režisér přerušil senzomotorické vazby mezi slovem a obrazem, jedno postavil proti druhému a dosáhl toho, že aktuálně viděné jednání se neodehrává v přítomnosti, ale v minulém čase.

Čas ve filmu je konvencí a obdobnou konvencí je i prostor ve filmu. Otázku, nakolik je konvencí či konstruktem nebo „formou názoru“ i reálný, tj. žitý čas a prostor ponecháme více méně stranou. Přesto pro nahlédnutí problematiky prostoru ve filmu podnikneme předchůdně krátký exkurz do dějin výtvarného umění. Chceme ukázat, že i to, co považujeme za přirozený prostor, je do značné míry konvencí.

Boris Andrejevič Uspenskij v textu *Příspěvek ke studiu jazyka středověkého umění*, který je předmluvou ke knize Lva Fjodoroviče Žegina *Jazyk malířského díla*, analyzuje dva typy perspektivy. Prvním je inverzní perspektiva, která je příznačná pro středověké výtvarné umění, stejně tak jako pro naivistické neboli insitní umění a dětskou kresbu a která byla dlouhou dobu považována za příznak neuměleckosti, neumělosti, nedostatečné vyspělosti jazyka výtvarného umění.

Proti inverzní perspektivě se kladla lineární perspektiva, která se stala synonymem uměleckosti a vyspělosti jazyka výtvarného umění. Rozdíl mezi nimi můžeme vysvětlit

56) Tamtéž, s. 96.

57) Tamtéž.

zjednodušeně následovně. Víme, že stůl má pravoúhlé strany, víme ale i to, že „pravoúhlý stůl na vyobrazení se musí zužovat s mírou vzdálenosti, ač dobře víme, že má ve skutečnosti tvar pravoúhelníka“⁵⁸⁾.

Malíř, který používá inverzní perspektivu, namaluje stůl s pravými úhly, malíř, používající lineární perspektivu ho namaluje jako lichoběžník, přičemž strana blíže k divákovi bude delší nežli strana vzdálenější. Rozdíl mezi oběma perspektivami (perspektivními zobrazeními) je zjevný na první pohled, ale podle Uspenského to neznamena, že inverzní perspektiva je nižším vývojovým stupněm perspektivy lineární. Naopak, je třeba vycházet z toho, že

inverzní perspektiva, právě tak jako perspektiva lineární, je konvencionálním systémem pro vyjadřování prostorových charakteristik reálného světa v ploše obrazu. Každý formální systém klade určité meze vyjadřovanému obsahu; tyto meze nemůžeme dobře vnímat, jsme-li ponořeni uvnitř tohoto systému.⁵⁹⁾

Musíme tedy opustit předsudek o přirozenosti lineární perspektivy a podrobněji se zaměřit i na inverzní perspektivu. Vezměme si za příklad středověkého malíře. Jeho úkolem

je v první řadě zobrazit svět, který se jako celek světu podobá (ačkoli se v podrobnostech může lišit od toho, co zrak reálně vnímá); vyobrazení jednotlivých předmětů se pak stává funkcí tohoto globálního úkolu. A tedy, každé jednotlivé vyobrazení, vzaté izolovaně, pak nutně podobné skutečným předmětům být nemusí.⁶⁰⁾

To je jeden aspekt. Druhý aspekt, související s inverzní perspektivou, spočívá v tom, že

svět, který na nás hledí ze starého obrazu, představuje prostor do sebe uzavřený. My (náš pohled, pohled diváka) jako bychom do obrazu vstupovali a dynamika našeho zraku se přidržuje zákonů výstavby tohoto mikrosvěta. Tento mikrosvět má svou vnější i vnitřní sféru, přičemž my samy se na něj díváme jakoby současně zvenku i zevnitř, provádíme sumaci svých dojmů z našeho vlastního zorného bodu a ze zorného bodu našeho protějšku – diváka, který se nachází uvnitř obrazu.⁶¹⁾

Malba, která respektuje konvence lineárního perspektivního systému je jiná, je

prezentována jako souhrn vyobrazení, z nich každé se dá bezprostředně vztáhnout k věci, jejímž je obrazem. Znamená to, že celek může odrážet reálný souhrn zobrazovaných objektů. Tak se celek sám utváří ze svých částí.⁶²⁾

58) Boris A. U s p e n s k i j, Příspěvek ke studiu jazyka středověkého malířství. In: Lev Fjodorovič Ž e g i n, *Jazyk malířského díla*. Praha : Odeon 1980, s. 12.

59) Tamtéž, s. 15.

60) Tamtéž, s. 17.

61) Tamtéž, s. 18–19.

62) Tamtéž, s. 18.

V tomto případě vztah diváka k tomu, co vidí na obraze, můžeme připodobnit k člověku, který se dívá z okna, přičemž tímto člověkem je divák a oknem, oknem do světa, je obraz, který chce, aby byl považován za svět, a proto, na rozdíl od středověkého obrazu, potřebuje rám.

Viděli jsme, že výtvarné umění si vytvořilo vlastní konvencionální (modelující) systémy, pro transformaci prostorových charakteristik viditelného světa do plochy obrazu. Podobně si musel i film vytvořit vlastní konvence vytváření prostoru, které se odlišují jak od tvorby divadelního, tak i výtvarného prostoru. Naši další průzkumnou cestu začneme plátnem, které tvoří základní limitu tvorby filmového prostoru.

Plátno je ohraničené štyrmi stranami a plochou. Za týmito hranicami filmový svet nejstvue. No vnútorná plocha sa zaplňa tak, aby neustále vznikala predstava možnosti prelomenia týchto hraníc. Základným prostriedkom útoku na okraje plátna je detail. Vybraný detail nahrádza celok a stáva sa metonymiou. Je izomorfný so svetom. Jednako však nemôžeme zabudnúť na to, že ide vždy o detail nejakej reálnej veci a obrysy tejto veci, ktoré nejstvuejú na plátne, sa zrážajú s jeho hranicami.⁶³⁾

Filmoví tvůrci se originálním způsobem vypořádali i s hloubkou, tedy s rozměrem, který v dvojrozměrné ploše schází. Při interpretaci Mukařovského estetických názorů na film jsme připomněli, že zvuk může dodat obrazu „hloubku“.

K analogickému javu vedie umiestnenie osi deja kolmo na plochu plátna. Efekt vlaku, ktorý sa rúti na divákov, je taký starý ako umelecký film, no dodnes si zachováva účinnosť práve vďaka sile organického pocitu plochosti plátna.⁶⁴⁾

Analogický efekt můžeme dosáhnout i tzv. hloubkovou stavbou záběru, který umožní rozdělit obraz na paralelní plány, vytvářející iluzi hloubky (analogicky divadelním kulisám, postaveným za sebe a částečně se překrývajícím) nebo pomocí hloubky ostrosti (připomeňme „vzdušnou perspektivu“, o které píše už Leonardo da Vinci). Orson Welles ve filmu *OBČAN KANE* v jednom záběru situoval do popředí ledové sochy, potom stůl, který se zužuje směrem dozadu a na nejvzdálenější konec místnosti za stolem naskládal nábytek, čímž vytvořil dokonalou iluzi plastičnosti, neboli třetího rozměru. Boj s časem a prostorem, resp. s jejich reprezentacemi pokračuje, velký pokrok nastal, když do hry vstoupila počítačová animace, která dokáže vytvořit dlouhatánské jízdy, dokáže vytvořit iluze plynulých přechodů z místnosti do místnosti. Vzhledem k velkým i technologickým inovacím už nemá boj s časem a prostorem povahu urputného konfliktu, v němž chce jedna strana porazit druhou, ale spíše povahu pohraničních bojů, které se odehrávají na hranici a které se nedotýkají vnitrozemí. Protože toto vnitrozemí, „přirozenost“ našeho vnímání viditelného světa se mezitím i vlivem filmu proměnilo.

63) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu...*, s. 99.

64) Tamtéž.

Filmový herec

Herectví se ve filmu v jeho počátcích utvářelo po vzoru divadelního herectví, ale s postupným vývojem filmové řeči se od něj začalo zásadně odklánět. Abychom pochopili specifičnost filmového herce, bude užitečné srovnání s hercem divadelním.

Ve filmu i na divadle zaujímá člověk zcela zásadní roli (lze říci, že veškeré umění je antropocentrické), ale v každém z těchto uměleckých druhů ji „hraje“ jinak.

Divadlo nám ukazuje obyčejného člověka, našeho současníka. Musíme však na to zabudnout a vidieť v ňom nejakú znakovú podstatu – Hamleta, Othella alebo Richarda III. Musíme zabudnúť na realitu kulís, na umelé brady i na hľadisko a musíme sa preniesť do konvenčnej reality divadelnej hry.⁶⁵⁾

Ve filmu je to jinak, na plátně vidíme černé, bílé, šedé či barevné skvrny, které v aktech pasivních i aktivních syntéz a selekcí vnímáme jako obrazy, vizuální reprezentace lidí. To ale není všechno. „Hra herca vo filme predstavuje v semiotickom zmysle správu, kódovanú v troch rovinách: 1. režijnej; 2. správania sa v živote; 3. hereckej hry.“⁶⁶⁾

Podle Lotmana se režijní práce se záběrem, v němž účinkuje postava, nápadně podobá práci se záběrem, v němž postava absentuje. Co je ale velmi důležité, je to, že režisér může pracovat s „oddělenými“ částmi lidského těla.

Schopnosť filmu rozdeliť zovňajšok človeka na „kúsky“ a v časovom vývoji zostaviť tieto segmenty do následného reťazca, mení vonkajší výzor človeka na naratívny text, čo je vlastné literatúre, ale absolútne cudzie divadlu. Ak nám hercova mimika ponúka typ nediskrétného rozprávania, v tomto zmysle rovnakého typu ako v divadle, potom sa rozprávanie režiséra buduje podľa literárneho typu: diskrétné časti sa spájajú do reťazcov. Ešte jedna črta spája aspekt „človeka na plátně“ s „človekom v románe“ a odlišuje ho od „človeka na javisku“. Možnosť udržať pozornosť na nejakých častiach zovňajška – buď v detaile alebo dĺžkou trvania záberu na plátně (analógiou v literárnom rozprávaní je podrobnosť opisu alebo iné významové určenie), či opakovaním záberu – ktorá nestvára ani v divadle, ani v maliarstve, dodáva záberom častí ľudského tela metaforický význam.⁶⁷⁾

Herec na jevišti může akcentovat nějakou část lidského těla, například ruku v případě divadelního Othella, rovněž malířství může zobrazit oči či jakoukoli jinou část lidského těla, ale „ani herec, ani malíř nemôžu oddeliť nejakú časť tela a premeniť ju na metaforu“⁶⁸⁾. My k tomu dodávame, že ani za metonymii nebo synekdochou, které se rovněž vytvářejí pomocí „oddělení“ nějakých částí těla.

65) Tamtéž, s. 104.

66) Tamtéž.

67) Tamtéž, s. 106.

68) Tamtéž.

Film, na rozdiel od divadla, umožňuje väčšiu presvedčivosť hereckého výkonu, ktorý smeruje alebo môže smerovať k maximálnej podobnosti s jednaním v živote. Jak tomu máme rozumieť? Jednoducho tak, že herectví na divadle je limitované normami divadelného prejavu viac, nežli sa môže na prvý pohľad zdať.

Herec myslí nahlas (to od základu mení celé jeho rečové prejavy), hovorí podstatne viac ako „človek v živote“, silu hlasu a výraznosť artikulácie – čo sa bezprostredne odráža v mimike – reguluje tak, aby ho bolo jasne počuť v celom hľadisku, svoje pohyby určuje tým, že ho možno **vidieť len z jednej strany**. Preto dokonca, odhliadnuc od niekoľko storočnej tradície divadelného gesta a divadelnej deklamácie, i o divadle Čechova a Stanislavského musíme povedať, že správanie sa hercov **označuje** bežné životné gestá a intonáciu, ale vonkoncom ich nekopíruje.⁶⁹⁾

Divadlo, a je jedno zda zámerné, alebo nezámerné, abstrahuje od konkrétného života a následkom toho se vzdaluje od historickou kontingenciou utvárené národnej mimiky a gestikulace. Ano, i mimika a gestikulace, prostredky nonverbálnej komunikace, se mohou stát etnickým identifikačním činitelem. Traduje se, že se jižní národy vyznačují bohatou, expresivní až vášnivou mimikou a gestikulací, naproti tomu severské národy charakterizuje ekonomicky úsporná, rozvášná a klidná mimika. Tyto specifčnosti film nepotlačuje, ale naopak vyzdvihuje a činí je sémanticky příznakovými.

Schopnosť filmového textu pohlcovať semiotiku bežných životných vzťahov, národnej a sociálnej tradície spôsobuje, že je oveľa viac ako v ľubovoľnej divadelnej inscenácii nasýtený všeobecnými, neumeleckými kódmi doby. Film je tesnejšie spojený so životom, ktorý sa nachádza za hranicami umenia.⁷⁰⁾

Poslední rovinou, jíž se budeme věnovat, je herecká hra ve filmu. Herec ve filmu vystupuje v paradoxní roli, k níž se dostaneme oklikou přes divadlo.

Keď sa v divadle pozeráme na Hamleta, musíme zabudnúť na herca, ktorý ho stvárňuje (principiálne iná situácia je v opere, kde na rozdiel od činohry **počúvame speváka** v danej úlohe). Vo filme však súčasne vidíme Hamleta i Smoktunovského. Nie náhodou si filmový herec buď zvolí ustálenú masku, alebo vystupuje bez masky. Na javisku sa herec usiluje bezo zvyšku stotožniť s rolou, kým vo filme sa herec predstavuje v dvoch podstatách: ako realizátor **danej** roly i ako nejaký filmový mýtus. Význam filmovej postavy sa skladá zo vzájomných vzťahov (zhody, konfliktu, boja, posunutia) týchto dvoch rozličných významových organizácií.⁷¹⁾

Současná komerční produkce je bytostně závislá na vytváření mýtů velkých hereckých hvězd. Jejich obsazování do filmů zvyšuje pravděpodobnost diváckého a tedy komerčního úspěchu. Lotman toto vytváření hereckých mýtů, kultu hvězd, klade do přímé souvislosti s folklórem, který vždy nadřazoval moment tradice nad moment inovace.

69) Tamtéž, s. 107.

70) Tamtéž, s. 109.

71) Tamtéž, s. 111.

Opakování určitých známých prvků je přijímáno pozitivně, protože toto opakování koresponduje s očekáváním diváků, inovace toto očekávání narušuje, a je proto přijímána negativně. Pro současnou komerční kinematografii je příznačná tvorba sérií, tzn. že pokud je nějaký film úspěšný, přetransformuje se energie úspěchu do natáčení druhého, třetího atd. *ad nauseam* pokračování.

Druhé a všechna další pokračování nemusí natáčet původní režisér, ale pokud se předpokládá divácký úspěch, což je hnací motor celého natáčení, obvykle v takovýchto pokračováních musí hrát hlavní postavy herci z filmu, protože si je divák oblíbil, je na ně zvyklý a „ví“, co od nich může očekávat.

Krátký suplement o animovaném filmu

Krátkým, ale důležitým textem přispěl Lotman i k interpretaci jazyka animovaného filmu. Podle něj rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem na jedné straně a animovaným na straně druhé pochopíme tehdy, když tuto opozici nahradíme jinou opozicí a to fotografie/kresba. Fotografie se stala „principem“ filmu

v našem kulturním vědomí zastupuje přirozenou podobu, předpokládá se, že identicky zachycuje objekt. Takové hodnocení neodpovídá reálným vlastnostem fotografie, ale jejímu místu v systému kulturních znaků. Každý ví, že obraz někoho blízkého, pokud jej maloval dobrý portrétista, shledáváme věrnějším než jakoukoliv fotografii, ale jde-li o dokumentární přesnost, například při pátrání po zločinci nebo v novinové reportáži, saháme po fotografii. Každý jednotlivý snímek můžeme podezírat z nepřesnosti, ale Fotografie – to je synonymum přesnosti samé.⁷²⁾

Film, a to platí jak pro hraný, tak i dokumentární, se tradičně chápe jako pohyblivá fotografie, z níž si zachovává vlastnosti zmíněné přesnosti, věrnosti, a je proto vnímán v prvním plánu jako neznaková realita. „Montáž nebo kombinované natáčení získávají kontrastní přídech a celý jazyk se ocitá v herním poli mezi neznakovou realitou a jejím znakovým zobrazením.“⁷³⁾

Podstata animovaného filmu je jiná. Laik by řekl, že východiskem je kresba, ale skutečnost je složitější. Animovaný film se orientuje na dětskou kresbu, na karikaturu, na fresku. „Divákovi se tak nepředkládá nějaký obraz vnějšího světa, ale například obraz vnějšího světa v jazyce dětské kresby přeložené do jazyka animace.“⁷⁴⁾ Animovaný film tedy operuje se znaky znaků. „To, co se odehrává před očima diváka na plátně, představuje zobrazení zobrazení. Násobí-li přitom pohyb iluzívnost fotografie, násobí také stylizovanost kresleného záběru.“⁷⁵⁾

Lotman jednoznačně odmítl podřizovat animovaný film normám „fotografického filmu“ a rovněž odmítl názor, že animované filmy představují žánr, který je učen výhradně dětskému divákovi. Je to nepodložený předsudek, protože jazyk animovaného filmu

72) J. M. L o t m a n, O jazyku animovaných filmů. In: J. B e r n a r d (ed.), c. d., s. 77.

73) Tamtéž, s. 78.

74) Tamtéž.

75) Tamtéž.

dokáže rozehrávat něco, s čím si hraný film jen těžko dokáže poradit. Když animovaný film, v němž „účinkují“ loutky porovnáme s klasickým loutkovým divadlem, zjistíme, že pokud v loutkovém divadle „loutkovost“ vytváří neutrální pozadí, což vyplývá z přesvědčení, že v loutkovém divadle vystupují loutky, tak

ve filmu loutka zastupuje živého herce. První plán zaujímá její „loutkovost“.

Tyto podstatné rysy jazyka animace způsobují, že je tento druh filmového umění mimořádně vhodný pro vyjádření různých odstínů ironie, pro vytvoření herního textu. Ne náhodou dosáhl kreslený a loutkový film největších úspěchů v žánru pohádky pro dospělé.⁷⁶⁾

Jediná cesta, kterou se podle Lotmana může ubírat animovaný film, je ta, kdy se nebude pokoušet mechanicky přizpůsobovat poetice hraného filmu, nebude se pokoušet zastříť rozdíly mezi ním a jinými uměleckými druhy, ale naopak si bude vždy vědom své nezastupitelné a neredukovatelné zvláštnosti a jako samostatný a plnokrevný druh umění bude rozvíjet své přednosti. Například už zmíněný dar schopnosti vyjádření různých odstínů ironie.

Marginálie k filmovým žánrům

Jedním z nejdůležitějších problémů výzkumu filmu – hraného, dokumentárního i animovaného – je problém žánru, kterému se věnoval i Vjačeslav V. Ivanov ve studii *Funkce a kategorie filmového jazyka*. I on, podobně jako mnoho jiných myslitelů, byl ovlivněn názory Michaila M. Bachtina, který se žánrem zabýval v souvislosti s jazykem a literaturou a z ní především románem. Už v knize z roku 1929 *Marxismus a filosofie jazyka* (jejíž autorství je vedle Bachtina připisováno i Valentinovi N. Vološinovi) se objevil pojem řečový žánr, kterým byly souhrnně označené diferencované formy a typy řečové komunikace a s nimi související témata. Jinak řečeno

každé skupině rovnorodých foriem, t. j. každému životnému řečovému žánru zodpovedá vlastná skupina tém. Medzi formou komunikácie (napríklad bezprostredná technická pracovná komunikácia), formou výpovede (stručná pracovná replika) a jej témou jestvuje organická jednota. Preto sa **klasifikácia foriem výpovede musí opierať o klasifikáciu foriem verbálnej komunikácie**.⁷⁷⁾

Bachtin se k tomuto tématu vrátil ještě jednou ve studii *Problém řečových žánrů*, v níž detailně rozvinul to, co bylo v knize *Marxismus a filosofie jazyka* jen tezovitě nadhozené. Ivanova zaujala především otázka „paměti žánru“, protože

„paměť žánru“ bezesporu působí i ve filmu a uplatňuje především v masové produkci v jeho struktuře a v jednotlivých epizodách tvrdá omezení. Může však

76) Tamtéž, s. 79.

77) Michail M. Bachtin – Valentin N. Vološinov, *Freudismus. Marxismus a filozofia jazyka*. Bratislava: Pravda 1986, s. 196.

působit i jako příprava vynikajícího díla velkého umělce, díla, jež sice vzniká v témž jazyce, ale obvykle jej propracovává.⁷⁸⁾

Paměť žánru tvoří soubory norem, pravidel, omezení, kladoucích především na tvůrce komerčních filmů

přísné nároky, které na skutečnosti pokaždé nezávisejí. Filmy, v jejichž formálním zpracování se opakují tytéž limity, představují proto zvlášť vhodný objekt pro zkoumání, které se zaměřuje na odhalení standardního schématu struktury. Zjišťujeme tu, stejně jako v případě folklórních žánrů, některé jednoduché obecné zákonitosti, spojené s masovou povahou publika, opakovanými požadavky sociální objednávky a s velkým množstvím děl, v kterých se s malými variacemi reprodukuje jedno a totéž schéma. V komerční kinematografické produkci, která se řadí k jasně vykrystalizovaným žánrům, pozorujeme, jak se v ní důsledně rýsují standardní bloky, z nichž se skládá strukturní schéma jakéhokoliv filmového žánru. Z tohoto hlediska představuje komerční filmová produkce určitou obdobu současného audiovizuálního folklóru.⁷⁹⁾

Podle Ivanova se tato paměť žánru nejvýrazněji projevuje u těch žánrů, které jsou vykrystalizované, stabilizované, jako například western nebo kriminální film. Tyto žánry (a samozřejmě i jiné žánry především komerční produkce) jako by měly jasně stanovená a všeobecně akceptovaná pravidla, která tím, že je jejich tvůrci dodržují, umožňují divákům předvídat průběh příběhu a mít ho tak pod kontrolou. Každá postava je neměnně definovaná, jsou dány její morální a povahové charakteristiky, je vymezený okruh činností, které může vykonávat.

V určitém smyslu se postavy, vystupující ve filmech tvořených podle stabilizovaných žánrových pravidel, podobají šachovým figurkám, které mají diferenciálně stanovenou hodnotu a z ní vyplývající možnosti pohybu po šachovnici (v syžetovém prostoru). Typickým příkladem paměti žánru mohou být sáhodlouhé severoamerické televizní seriály nebo jihoamerické telenovely. Když jsou neměnně definované charakteristiky postav, stanovené okruhy činností, kterou mohou vykonávat, je zachovaná jednota času a místa, můžeme každý díl považovat za samostatný text a zároveň za součást jednoho velkého textu. Následkem toho může divák sledovat jednotlivý díl bez toho, aby musel vidět předcházející díl, protože každý díl je relativně samostatným textem a vše, co potřebuje vědět pro pochopení smyslu příběhu, závisí na pravidlech paměti žánru.

Michail M. Bachtin ve studii *Epos a román* tvrdil něco podobného v souvislosti s eposem, s epopejí. Tato forma národní orální tradice se totiž vyznačuje vysokou mírou kanoničnosti. Epos, epopej představuje hotový žánr *par excellence* a proti němu klade Bachtin jako oposimum román, který představoval pro teorii literatury velký problém a to z toho důvodu:

S ostatními žánry pracuje jistě a přesně, neboť je to předmět hotový, dotvořený, vyhraněný a zřejmý. V klasických obdobích svého vývoje tyto žánry nikdy neztratily stabilitu a kanoničnost, jejich mutace v určitých dobách, směrech

78) V. V. I v a n o v, c. d., s. 54.

79) Tamtéž, s. 55.

a školách nejsou zásadního rázu a nezasahují jejich fixovanou žánrovou strukturou. Teorie těchto hotových žánrů nedokázala de facto až do současnosti [autor tím myslel samozřejmě současnost psaní této studie, to znamená rok 1941 – doplnili P. M. a V. Z.] nic podstatného přidat k tomu, co už učinil Aristotelés.⁸⁰⁾

Román v porovnání s eposem, ale i například při porovnání s filmovými vykrytalizovanými žánry je žánrem principiálně nehotovým, rodí se „a konstituuje za bílého dne historické existence“⁸¹⁾. Pro román je typická parodizace, travestie, křížení ostatních žánrů, neustálé přepracovávání vlastních žánrových pravidel a nepominutelnými příznaky románu jsou i dialogismus a plurilingvismus. Daly by se uvést ještě další charakteristiky románu jako žánru, ale jelikož naším cílem není podrobná interpretace Bahtinových názorů na román, budou uvedené charakteristiky stačit k hlubšímu pochopení „otevřených“ žánrů ve filmu.

Oproti stabilizovaným filmovým žánrům, typických zejména pro komerční produkci, klade Ivanov filmy, které se nedokáží „vtěsnat“ do nějaké vykrytalizované žánrové formy. Jsou to filmy, jejichž žánrová forma jako by byla silně „romanizovaná“. Tyto filmy vznikly na základě výrazné inovace, destrukce či přepracování existujících krystalických žánrů, podobně jako „z přeměny schémat kriminálního nebo soudního románu v próze devatenáctého století se zrodil Zločin a trest, stejně jako kdysi vznikl Don Quijote transformací schémat rytířského románu“⁸²⁾.

Jenže Ivanov je přesvědčený, že „romanizace“ nepostihuje všechny filmové žánry stejně. Tak například

kriminální kinematografie nevytvořila dosud ani jediný film, který by docela překonal konvenční rámec žánru. Daleko zajímavěji působí v daném ohledu (stejně jako v mnoha jiných ohledech) práce s westernem v *Malém velkém muži* (Little Big Man, 1970) Arthura Penna, kde se žánr překonává zjevnou parodií, například parafrází honičky z Fordova *Přepadení* (The Stagecoach, 1939); ve scéně se citují takové podrobnosti jako detaily tváří v okně dostavníku, přeskoky z koně na koně za cvalu spřežení... někdy takový postup ústí v nový výklad tradičních konfliktů, například indiánů s bělochy, kde v podstatě jde o nový pohled v duchu protikladu přírody a „kultury“. Jindy se mění pouze elementy prostředí nepostradatelné pro western – kompozice záběrů ze salónu je založena na jeho složitém vybavení a tyto scény vytvářejí protiváhu záběrům krajiny.⁸³⁾

Nemyslíme si, že by vůči „romanizaci“, která se výrazným způsobem dotkla i tak exemplárně krystalického žánru, jakým byl v minulosti western, zůstaly imunní kriminálka nebo detektivka, přestože Ivanov připouští, že Michelangelo Antonioni byl v době publikování této studie (1975) jediným velkým režisérem, který se filmem *ZVĚTŠENINA* pokusil podkopat kánony detektivního žánru.

80) M. M. B a c h t i n, *Román jako dialog*. Praha: Odeon 1980, s. 11.

81) Tamtéž, s. 7.

82) V. V. I v a n o v, c. d., s. 56.

83) Tamtéž.

Tento film je atypický z hlediska tradičního detektivního žánru mimo jiné i tím, že v určitém okamžiku rozvíjení příběhu detektivní syžet končí a film proti všemu očekávání diváků, odchovaných a „vychovaných“ komerční produkcí, končí třemi tečkami. Nechceme polemizovat s Ivanovem, zda byl Antonioni skutečně jediným umělcem, který se pokusil „romanizovat“ detektivku, dovolíme si však podotknout, že zlatý věk „romanizace“, tedy parodizace, travestie, destrukce a kontaminace jednoho žánru jiným je období rozkvětu tzv. postmoderního filmu.

Jako jeden příklad za mnohé může posloužit film Quentina Tarantina PULP FICTION (1994), v němž můžeme nalézt takřka všechny postupy, příznačné pro „romanizující práci“.

Místo závěru

Příslušníci neoficiálního a neformálního sdružení, které se ve světě proslavilo pod názvem „tartuská škola“ nebo někdy jako „moskevsko-tartuská škola“, za několik desítek let trvání a intenzivní vzájemné komunikace publikovali řadu textů, které se dotýkaly různých oblastí kultury, mimo jiné i filmu jako její organické součásti. Každodenní fungování v pozici vědce, zabývajícího se uměním a kulturou nebylo v tehdejším Sovětském svazu vůbec jednoduché, zejména když si uvědomíme, že ze strany oficiálních ideologů byly jejich názory zpochybňované, protože se ve svých zkoumáních vedle progresivních domácích zdrojů intenzivně inspirovali nejnovějšími teoriemi svých západních kolegů.

Umožnila jim to bezpečná znalost cizích jazyků, vysoká odborná erudice a originalita výsledků. I jejich vědecký jazyk se lišil od „výraziva“ příslušníků domácí „vědecké“ nomenklatury. Není divu, že pro tuto inklinaci si vysloužili označení „zapadníci“, které jim následně ztrpčovalo život a silně omezilo jinak a jinde běžnou komunikaci s vědeckým světem na západ od železné opony.

Když jsme se věnovali těm textům jednotlivých představitelů tartuské školy, které se přímo nebo okrajově zabývaly filmem, zaujal nás vedle vědecké heuristiky ještě jeden fakt, hodný pozornosti a to velmi kultivovaný vkus jednotlivých protagonistů. Navzdory všem ideologickým omezením byli tito myslitelé také kultivovanými diváky, znali nejen díla velikánů filmových dějin, ale i díla současníků, kteří měli do dějin filmu teprve vstoupit. Dobře znali hlavní mezníky vývoje filmu, dovedli ocenit originalitu uměleckého zpracování, uměli si ze záplavy filmové produkce vybrat takový detail, který dokázal nejlépe ilustrovat či osvětlit řešenou problematiku.

Na jedné straně byli fascinováni filmy, které chápali jako heterogenní a mnohostranné objekty. Na druhé straně je tato fascinace podněcovala k tomu, aby co nejpřesněji popsali všechny složky filmu. Přesně to vyjádřil Jurij Lotman v rozhovoru z roku 1986, který vedl Jurij Civjan a Michail Jampolskij, těmito slovy, které mohou sloužit nejen jako závěr této kapitoly, ale i jako výstižné krédo vědeckého zkoumání tartuské školy:

Máme skutečně co do činění s heterogenními a výjimečně mnohostrannými objekty [jimiž jsou filmy – doplnili P. M. a V. Z.], které jsou opravdu těžko dostupné modelování, ale víte jak u Theokrita, když se ženy ze Syrakus ptají, jestli je

možné proniknut davem, aby se dostaly do paláce, odpovídá stařenka pichlavě:
„Achajci se snažili a dostali se až do Tróje.“⁸⁴⁾

Představitelé tartuské školy se rovněž snažili a dostali se až na jeden z nejvyšších vrcholů strukturně-sémioticky orientovaných výzkumů.

Prof. PhDr. Peter Michalovič, Ph.D. (1960)

Působí na Katedře estetiky, kde přednáší estetickou teorii, věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci. Působí také na Filmové a televizní fakultě VŠMU, publikuje v různých odborných časopisech. Knižně mj. publikoval: *Az idióma keresése* (1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997; s P. Minárem), *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Omnibus in omnibus* (2002), *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa* (2003), *Juraj Jakubisko* (2005; s V. Zuskou).

(Adresa: Katedra estetiky Filozofické fakulty UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Je vedoucím Katedry estetiky na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1990. Věnuje se estetice 20. století a problematice temporality uměleckého díla. Knižně mj. publikoval: *Temporalita metafor* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, fikce, distance* (1996, 2002), *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (2001), *Juraj Jakubisko* (2005; s P. Michalovičem).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, Katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Chraňte zvířata a děti (Bless the Beasts and Children; Stanley Kramer, 1971), *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948), *Malý velký muž* (Little Big Man; Arthur Penn, 1970), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Přepadení* (The Stagecoach; John Ford, 1939), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Stávka* (Stáčka; Sergej Ejzenštejn, 1924–1925), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

84) J. M. L o t m a n, Pokusy předpovídat jsou zajímavé tím, jak nevycházejí. *Illuminace* 7, 1995, č. 3, s. 91.

SUMMARY

TARTU SCHOOL:

From Modelling Systems to Artistic Texts

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

The authors present a concise overview of the Tartu school, especially innovative conceptions of its leading figures – J. Lotman, V. Ivanov, B. Uspensky and M. Iampolski. These conceptions are shown on the background of French structuralism and Saussure's semiology, as well as Czech structuralism. The original notions of primary and secondary modelling systems are examined in spheres of artistic texts, namely in literature and movies. The article deals with Lotman's conception of the text and its essential features (articulation, structuralization, limitation) and proceeds to more specific analysis of the arts as a domain of the secondary modelling systems. In that framework Lotman differentiates between aesthetics of sameness and aesthetics of opposite, in order to get to an important conclusion about the artistic text as a process of generating a code. The article further pursues problems of the conventionality of iconic signs, together with questions of the film shot as an element of film works and resulting dominance of the text and a code over the sign. Also the structure of film narrativity with its constituted strata in Tartu rendering reveals the process of creating meaning by multiple interactions among signs in the same "horizontal" plane and simultaneously among different "vertical" levels. The analysis of time and space in film differentiates the specificity of the film from literature, shows continuous "struggle" with limitations of two dimensional representation, distinction between the theatrical actor and the film one, where in the movie actor there is a conflict between a character and a movie star as a product of mythicising. Attention is also paid to animated cartoon movies and its additional meaning level – level of metasigns. The study concludes by an assessment of originality and innovation of Tartu school in the context of aesthetics and film theory of 20th century.

Translated by Vlastimil Zuska

Editorial

POPULÁRNÍ HUDBA, NAHRÁVACÍ PRŮMYSL A FILM

Ve „Výzvách k autorské spolupráci“ z minulého čísla jsme nastínili dílčí změny ve skladbě chystaných tematických bloků, k nimž patří mj. i zavedení krátkého editorialu, který vždy zhodnotí výběr textů a naznačí další možné souvislosti. Stejně jako ve většině předchozích případů, i téma „Populární hudba, nahrávací průmysl a film“ bylo zvoleno na základě tří kritérií: 1. k tématu existují dosud nevyužité domácí prameny, 2. lze už dopředu počítat minimálně s dvěma až třemi autory původních textů, 3. téma hraje důležitou roli v zahraničních odborných diskusích a otevírá nové metodologické nebo interpretační možnosti. K těmto předpokladům se od minulého roku přidává ještě alternativa zapojení „hostujícího editora“, který zaštití koncepci bloku i výběr autorů. V přítomném čísle tomu tak sice nebylo, ale dvě ze tří následujících jsou garantována externími spolupracovníky časopisu a do budoucna plánujeme další posílení této formy spolupráce.

Hlavní myšlenku tematického bloku formulovala již výzva k autorské spolupráci, která zdůraznila, že výzkum vztahu filmu k populární hudbě a nahrávacímu průmyslu nabízí potenciál pro nové pochopení role kinematografie v širší mediální kultuře a zároveň příležitost k revizi některých zavedených způsobů analýzy a interpretace filmového díla. Příspěvky, které se nakonec podařilo shromáždit, tento cíl samozřejmě naplňují jen částečně. Překlady studií Ricka Altmana a Jeffa Smithe představují dva asi nejvlivnější zahraniční přístupy k výzkumu dějin filmové písně. První z nich osvětluje strukturní a recepční odlišnosti mezi populární písní ve filmovém představení a „klasickou“ filmovou hudbou, druhý téma zasazuje do kontextu ekonomických vztahů mezi filmovým a hudebním průmyslem. Altmanova charakteristika předvídatelné, semiautonomní a participativní formy písně přitom sdílí se Smithovou analýzou „synergie“ filmu a gramofonu některá klíčová východiska i závěry: oba se vymezují proti tradičním koncepcím „neslyšitelné“ filmové hudby a charakterizují populární píseň jako hlavní obsahovou spojnici mezi filmem a konkurenčními médii.

Pro rubriku „Edice a materiály“ jsme získali jedinečnou diskografii melodií z českých filmů, které vydala gramofonová firma Ultraphon. Pokud je nám známo, o podobný soupis nahrávek filmové hudby se dosud pokusil pouze tým Francouzské národní knihovny v práci *La chanson française dans le cinéma des années trentes* (1996). Pražskému diskofilovi a sběrateli Gabrielu Gösselovi, známému širší veřejnosti díky knižním, rozhlasovým a hudebně-edičním projektům prezentovaným pod značkou „Fonogram“ (dvě populární knihy o dějinách zvukového záznamu v českých zemích, rozhlasový seriál ČRo 2 – Praha, reedice starých gramofonových nahrávek na CD), se touto diskografií podařilo vytvořit faktograficky cenný komplement katalogu *Český hraný film*, jehož dosud vydané díly uvádějí pouze soupisy písní a výběrově notové materiály.

Ultrapphonu se věnuje také studie Petra Szczepanika o synergii mezi českým filmem a nahrávacím průmyslem třicátých let, která využívá pramenů z fondu Andree Struveho, podílníka Küchenmeisterova koncernu, do nějž původně patřil i český Ultrapphon, a z archivu jeho nástupnické firmy Supraphon Music. Případ Ultrapphonu ukazuje, jak se tendence mezinárodního mediálního průmyslu ke koncentraci, popsaná ve Smithově práci, promítala na domácí trh, a umožňuje postihnout specifickou lokální logiku spolupráce mezi filmovým a gramofonovým odvětvím. Studie muzikologa Petra Macka o diskusích kolem funkce tzv. lehké hudby v předválečné dramaturgii Radiojournalu vnáší do problematiky hledisko třetího klíčového média, které na rozdíl od filmu a gramofonu vycházelo ze státem zaštitěné pozice šířitele vysoké národní kultury. Mackův rozbor specifické dobové terminologie a měnící se strategie rozhlasového vedení tváří v tvář stále naléhavějším požadavkům rostoucí posluchačské obce, kterou neuspokojovalo osvětové pojetí hudebních pořadů, využívá mj. interních zápisů z tzv. programových konferencí Radiojournalu, uchovaných v Archivu Českého rozhlasu Praha. Jeho příspěvek dokládá, že podobně jako v USA, i v domácím prostředí byl rozhlas prvním masovým médiem, které bylo svou povahou nuceno k pokusům o systematictější empirické mapování svého publika. Tomáš Dvořák se naproti tomu zamýšlí nad obecnějšími otázkami auditivních metafor v dějinách západního myšlení a zájemcům o teorii filmového zvuku předkládá širší filozofickou interpretaci Schaefferova a Chionova pojmu *acousmatique*. Nicméně jeho příspěvek také překvapivě rezonuje s poznatky Jeffa Smithe o „environmentálních“ kvalitách filmové hudby, které ji spojují s tzv. *mood music*.

Ačkoli lze vymezit určitá společná východiska a průsečíky, zůstávají hlediska jednotlivých článků značně rozdílná a parciální. Mnoho otázek, nastolených v koncepci tematického bloku, zůstalo nezodpovězeno, ba nenastoleno. Citelně chybí například mikroanalýza zvukové stopy nebo studie o šíření filmových melodií prostřednictvím elektronických médií a videoklipů. Zájemcům o navazující výzkum se ke zpracování nabízí mj. otázka pozice populární písně v centrálně řízených médiích socialistického Československa nebo v současném českém filmu, kde kompilační soundtracky postavené na písních nabývají na důležitosti, jak v poslední době dokazují především TAJNOSTI Alice Nellis.

PS.

Články k tématu

FILM A POPULÁRNÍ PÍSEŇ:
ZTRACENÁ TRADICE

Rick Altman

Valná část prací zabývajících se filmovou hudbou se soustřeďuje na praxi charakteristickou pro ranou kinematografii, spočívající ve zdůrazňování narativního či emočního obsahu určitého úseku filmu pomocí lehké klasické hudby v tradičním evropském stylu. Z historiografického hlediska je tento přístup k doprovodu filmového díla neadekvátní, a to hned ze tří důvodů: (1) Nevšimá si auditivních postupů a prostředků rané kinematografie, a v důsledku toho mu uniká podíl kinematografie na vývoji konkurenční tradice populární písně. (2) Neopodstatněně omezuje naši představu o principech fungujících v oblasti hudebního doprovodu na lehkou klasickou hudbu evropského typu. (3) Přesvědčivě zjednodušuje složité dialektické vztahy mezi odlišnými hudebními tradicemi, jež tvoří podloží historie filmové hudby.

Ilustrované písničky a hudební doprovod v nickelodeonech

V tradičních pojednáních o němém filmu se předpokládá, že provoz kin v raném období přejímal své zvukové praktiky bezprostředně od divadelního provozu 19. století, a že v něm tedy fungoval doprovod podobný pozdějšímu období němého filmu.¹⁾ Tím, že k nickelodeonům přistupují jako k prvním kinům určeným výlučně k promítání filmů, badatelé příznačně stírají rozdíly mezi nickelodeony a jejich typem hudby na jedné straně a pozdějšími účelově vybudovanými kinosály na straně druhé. Ale bližší pohled na programy nickelodeonů napovídá čemuś zcela jinému.

Jak přesvědčivě dokládají dobové fotografie průčelí, bývaly zlatým hřebem programů nickelodeonů „ilustrované písničky“ (*illustrated songs*), tedy živá vystoupení složená z populární písně ilustrované promítáním pestrobarevných diapozitivů. Zpěvák doprovázený klavírem obvykle předzpíval dvě sloky s dvojicí refrénů, načež se připojilo publikum, jemuž se při tom promítal diapozitiv se slovy refrénu. Vynález těchto písničkových

1) Kritické hodnocení tohoto názoru a několik dalších poznámek významně souvisejících s tématem tohoto článku lze najít in: Rick A l t m a n, *The Silence of the Silents*. *Musical Quarterly* 80, 1997, č. 2, s. 648–718.

ILUMINACE

Rick Altman: Film a populární píseň: ztracená tradice

By using No. 21R190, the New Type Interchangeable Grand Machine, we are able to offer our customers something entirely new.

OUR GREAT ILLUSTRATED GRAPHO COMBINED OUTFIT.

No. 21R190
ORDER BY NUMBER.

SONGS IN PICTURES

FOR RENDERING AND ILLUSTRATING POPULAR SONGS OF THE DAY.

AT THE PRESENT TIME ILLUSTRATED SONGS are the most popular means of entertaining the public and have been immensely successful in the various theaters in all the larger cities. The dramatic effect produced by illustrating the song in this manner is very marked and all audiences become greatly enthused over the vivid combination of the two. The series consists of pictures representing the most important incidents related in the song and are projected by the stereopticon. They are all hand painted and in each instance taken from life models, and when shown with the stereopticon, enlarged to life size, are absolutely realistic.

THE GRAPHOPHONE GRAND furnishes the music, delighting the ear, and the pictures are vividly projected onto the screen in view of the audience at the same time; while the cooperative cheapness of this, the newest type of Grand operation, combined with its unsurpassable musical excellence enables us to place the outfit within the reach of our customers in a price hitherto unheard of.

From "Mid the Green Fields of Virginia."

THE ILLUSTRATED GRAPHOPHONE GRAND AND POPULAR SONG COMBINATION CONSISTS OF THE FOLLOWING ITEMS:

THE COMBINATION GRAPHOPHONE GRAND INTERCHANGEABLE, described at the head of this page, equipped with our mammoth 43-inch horn amplifying horn and stand, so as to obtain the largest volume of sound possible from this wonderful instrument.

SIX 5-INCH CYLINDER-MAMMOTH GRAND RECORDS, each of which, when used with the Grand, will correspond with the three sets of illustrated song slides included with the outfit.

TWELVE 10" OR STANDARD RECORDS of regular size for general entertainment purposes. 78-RE-Both these types of records can be used on the rapid rotating.

THE ENTERPRISE STEREOPTICON, professional stereopticon obtainable, with finest imported chromatic lens theory cannot purchase a more perfect lens and equipped with the HYPER-CARBON LAMP, the most perfect and brilliant illuminant procurable for stereopticon illumination. Provides a light of 500 candle power and projects a picture on the screen so clearly and brilliantly that the result can only be described as perfection attained at last.

ONE 12X12-FOOT SCREEN for projecting scenes upon.

BEAUTIFULLY ILLUSTRATED SONG SLIDES. Three sets, each illustrating a different scene from one of the records included with the outfit. The sets of song slides can be selected from the list found on page 10 of this catalogue and each set will contain only the best and most artistically hand colored views posed for from life models, and vividly illustrating the different incidents of the song in the most artistic and highly finished manner.

No. 21R190 Illustrated Grapho Grand and Popular Ballad Combination, complete for \$119.50

Complete Outfit, \$119.50

From "The Girl I Loved in Sunny Tennessee."

500 ESPECIALLY PREPARED POSTERS, advertising the combination outfit, for use in all theaters, and 1,000 ADMIRALTY and Figure for filling in dunes and places of giving public entertainment.

SOVE is especially direct attention to the fact that the outfit is furnished with brilliant Hyper-Carbon Lights that completely remove it from the class of outfits suitable only for small entertainments in schools and country halls, but places the outfit in a position to give these entertainments with perfect confidence in make engagements in theaters and more houses in the largest cities.

NO EFFORT HAS BEEN SPARED to make this the most perfect combined outfit ever prepared, presenting the most complete and artistic a projecting machine with the highest grade of lens which cannot be surpassed, and of the finest quality similar to those which are getting so successful in most of the leading metropolitan theaters throughout the country.

THIS IS OUR LEADER IN ILLUSTRATED WORK and no combination has which will prove such a money maker. No outfit can so easily be kept up and up to date, and none can more thoroughly enthrall and delight an audience.

MOVING PICTURE EFFECTS. This entire outfit has been made up with a special view to the AFTER ADDITION of moving picture effects. This can be done at any time very cheaply, as the outfit is so constructed that it is calculated to give the best moving picture work in combination with the moving picture machine itself, which can be prepared and added to the outfit at any time.

\$119.50

Reklama z katalogu firmy Sears inzeruje vybavení pro projekce písničkových diapositivů, „vyrobené se zvláštním ohledem na možnost dodatečného připojení filmového projektoru“ (ze sbírky autora).

diapositivů pochází z poloviny devadesátých let 19. století a jejich popularita pak rychle rostla zároveň s tím, jak si vydavatelé not začali uvědomovat jejich propagační potenciál, provozovatelé biografů těžili z jejich ručně kolorované zářivé barevnosti a diváci si užívali příležitosti k aktivní účasti na představení. Se vzestupem nickelodeonů se promítání diapositivů s ilustrovanými písničkami postupně stávalo standardní součástí filmového představení. Vzhledem k tomu, že promítací přístroje v té době sloužily dvojímu účelu – k projekci pohyblivých obrázků a diapositivů –, představovaly písničkové diapositivы i příhodný a nenákladný prostředek sloužící k udržení pozornosti publika po dobu výměny filmového pásu. Popularita písničkových diapositivů byla tak obrovská, že se dokonce dá říci, že spíš filmy tu byly od toho, aby si zpěvák mohl odpočinout mezi diaprojekcemi jednotlivých písniček než naopak. Písničkové diapositivы si udržely oblibu až do období kolem roku 1913, kdy ve většině promítacích kabin došlo k instalaci druhého projektoru, což umožnilo přímé střídání filmových pásů bez vsuvek v podobě diapositivů.

Typická sada ilustrovaných písničkových diapositivů sestávala z titulního diapositivu tvořeného obálkou notového vydání, řady dvanácti až šestnácti diapositivů s živými modely, obsahově odpovídajících dvěma slokám a dvěma refrénům, a diapositivem s textem refrénu, jehož projekce zůstávala na plátně po dobu, kdy obecnost halekalo jeho slova, a to často i mnohokrát za sebou. Série diapositivů, které byly zprvu distribuovány hudebními vydavateli zdarma jako určitá forma reklamy, se posléze prodávaly nebo za nevelké obnosy půjčovaly. Inzeráty nabízející písničkové diapositivы vycházely pravidelně v odborných periodikách, mj. na stránkách *Views and Films Index* a *Moving Picture World and View Photographer*. Na písničkových diapositivech, produkováných malými firmami potýkajícími se s nedostatkem kapitálu, s názvy jako Chicago Transparency Company, A. L. Simpson, DeWitt C. Wheeler či Scott and Van Altena, se objevovala řada herců a hereček, kteří se později stali známými postavami němých filmů (Francis X. Bushman, Alice Joyceová, Mabel Normandová, Anita Stewartová, Norma Talmadgeová, Florence

Turnerová, Lillian Walkerová). Písničkové diapozitivy, interpretované na prknech vaudevillových scén proslulými „písňovými ilustrátory“ jako například Adou Jonesovou a Meyerem Cohenem, z vícehlasých formací třeba dvojicí Maxwell a Simpson, se později staly odrazovým můstkem i pro hvězdy typu George Jessela či Ala Jolsona. Přímou v nickelodeonech ovšem bývala zpěvačkou často majitelova manželka, dcera nebo neter.

K opomíjení ilustrovaných písničkových diapozitivů dochází z mnoha důvodů. Pokud už nedošlo k jejich zničení působením intenzivního žáru přímo při promítání, byly tyto nesmírně křehké skleněné destičky o rozměrech 3¼ x 4 palce (8,25 x 10,16 cm) často prostě zahazovány jako použitý reklamní materiál. Filmové archivy a filmová historiografie písničkové diapozitivy ignorují jakožto cizí médium a téměř nikdy nejsou promítány jako součást archivních filmových představení. Naproti tomu ona hrstka zanícených sběratelů, kteří písničkové diapozitivy uchovávají – lidí jako John W. Ripley či Margaret a Nancy Berghovy – nejsou filmovými historiky, a tudíž písničkové diapozitivy obvykle promítají jako součást představení laterny magiky spíše než ve spojitosti s filmy. Opomíjení ilustrovaných písničkových diapozitivů a jejich vztahu k filmovému předvádění závažně snižuje naši schopnost porozumět éře nickelodeonů. Aktivní podíl ilustrovaných písničkových diapozitivů na dramaturgii nickelodeonů naznačuje možnost různých cest dalšího výzkumu v této oblasti. Jaký vliv měla preference balad a dalších narativních žánrů v ilustrovaných písních na náhlý a prudký obrat kinematografie směrem k narativním formám v polovině prvního desetiletí 20. století? Měl soudobý skladatel písniček Charles K. Harris pravdu, když tvrdil, že scénáře písničkových diapozitivů poskytl základní vzorec pro tvorbu „scénářů pohyblivých obrázků“?²⁾ Předtím, než Hollywood „vynalezl“ zadní projekci, a mnohem dříve, než televize zavedla putující masku typu *blue screen*³⁾, písničkové diapozitivy kombinovaly studiové interiéry s reálnými exteriéry novou metodou černého pozadí. Jakým způsobem ovlivnily kompozitní techniky vyvinuté výrobci písničkových diapozitivů vznik základních hollywoodských postupů pro oddělování popředí a pozadí? Raná desátá léta se pokládají za klíčový mezník spojovaný s rozšířením velkých specializovaných kinosálů, zavedením druhého projekčního přístroje a nástupem celovečerních filmů. Dosud se ale nepsalo o aktivním potlačování kinematografie atrakcí ze strany filmového průmyslu prostřednictvím jeho kritiky přímé účasti publika reagujícího na písničkové diapozitivy. Tyto a další základní otázky vyplývají z intermediality nickelodeonových představení.

Podíváme-li se na ilustrované písničky z hlediska zvukové praxe, vyvstane před námi nová množina otázek. Bližší pohled na obrázky, které výrobci písničkových diapozitivů akceptovali jako vhodné pro kombinaci s písňovými texty, naznačuje, že měřítko hudebního doprovodu platná pro nickelodeony byla dost možná velice odlišná od později zavedených kritérií. Jak se zdůrazňuje ve *Film Indexu*,

je sporné, zda obrázek ptáka na hnízdě skutečně ilustruje verš v tom smyslu, že až budou ptáčci zase hnízdit, hrdina se vrátí, přesto však tento diapozitiv obvykle vyvolá aplaus, divačky si pobrukuji „jé, to je sladoučké“ a výrobce

2) Charles K. H a r r i s, Song Slide the Little Father of Photodrama. *Moving Picture World*, 10. března 1917, s. 1520.

3) Klíčování pozadí na modrou barvu (pozn. red.).

diapozitivů přidělá pár dalších obrázků v tomtéž duchu, jelikož tenhle byznys provozuje proto, aby uspokojoval poptávku, a ne aby každou novou sadou diapozitivů přispěl k umělecké osvětě.⁴⁾

Oproti pozdější praxi, která klade důraz na emocionální hodnotu hudební faktury, se písničkové diapozitivy a hudební doprovod rané éry často soustřeďují na verbální spojení mezi obrazem a zvukem. Písničkové diapozitivy by dokázal dělat i hluchý, protože v nich jde výlučně o texty. Koneckonců je dokonce jeden hluchý skutečně dělal: partner Edwarda Van Alteny John D. Scott přišel o sluch ve svých čtyřech letech.

Při bližším pohledu na předválečné zvukové praktiky zjistíme, že hudební doprovod rané éry se možná vyvíjel pod bezprostředním vlivem ilustrovaných písniček, jež v nickelodeonech fungovaly jako audiovizuální partner filmu. Opakovaně tu narážíme na případy, kdy výrobci doporučovali populární písničky vhodné pro doprovod jejich filmů. Tak Edison navrhoval pro film *A WESTERN ROMANCE* následující známé melodie: „If a Girl Like You Loved a Boy Like Me“, „School Days“, „I'm Going Away“, „On the Rocky Road to Dublin“, „Pony Boy“, „Temptation Rag“, „I'm a Bold Bad Man“, „Wahoo“, „So Long, Mary“ a „Everybody Works but Father“.⁵⁾ Ještě v roce 1912 vyšperkovával i tak jasnozřivý provozovatel, jakým byl S. L. Rothapfel (Roxy), a to i v tak elitním kinosále, jakým byl chicagský Lyric, svůj program starými hity typu „Auld Lang Syne“, „A Hot Time in the Old Town Tonight“, „He's A Jolly Good Fellow“, „Tramp, Tramp, Tramp“, „Oh You Beautiful Doll“, „Annie Laurie“, „Rosary“ či „Good-bye“.⁶⁾ Jak v roce 1910 konstatoval Clyde Martin, „polovina všech zdejších hudebníků [...] sáhne po katalogu některého z vydavatelů a vybere si *názvy* písniček, které se hodí k předváděným scénám [kurzíva R.A.]“.⁷⁾ Při propojování hudby s obrazem byl hudební doprovod nickelodeonů závislý nejen na populárních písních samotných, nýbrž i na jejich názvech a textech. Podle Martina například jeden obzvlášť schopný klavírní doprovázeč

vzbuzoval v sále výbuchy smíchu svým výběrem písniček k obrázkům různých forem flirtování. Takový svůdník pak v jeho podání říkal: „Miláčku, ty v sobě máš cosi, co se mi líbí. Má žena odjela na venkov – nezašla bys ke mně na návštěvu?“ Do flirtování mu pak nečekaně zasáhla manželka a v návalu zuřivosti ho opustila. Na to klavír soucitně přitakal: „Gee, I Wish I Had My Old Girl Back Again.“⁸⁾

Ještě dnes, bezmála o století později, rozpoznáme v tomto líčení názvy aspoň osmi populárních písniček, na něž se tu po řadě odkazuje za účelem zvýraznění výpovědi podávané obrazem. U nickelodeonů zdaleka nešlo o pouhé recyklování melodramatické hudby 19. století a prosté předjímání stylu hudebního doprovodu typického pro celovečerní němé filmy, nýbrž o velkou míru závislosti na populárních písních.

4) Unique Effects in Song Slides. *Film Index*, 6. května 1911, s. 11.

5) *Kinetogram*, 15. března 1910, s. 11.

6) Zpráva Clarence E. Sinna in: Music for the Picture. *Moving Picture World*, 9. července 1912, s. 49.

7) Playing the Pictures. *Film Index*, 19. listopadu 1910, s. 27.

8) Clyde Martin, Playing the Pictures. *Film Index*, 22. dubna 1911, s. 13.

Struktura populárních písní a „klasické“ hudby

Filmoví badatelé celá desetiletí opomíjejí fenomén ilustrovaných písniček a estetiku nickelodeonů zaměřenou na populární píseň. Abychom tuto tradici oživilí a abychom pochopili, že její role se vine jako červená nit celou historií kinematografie, musíme si nejprve jasně vymezit rozdíly mezi populárními písničkami na jedné straně a hudebním doprovodem pozdních němých filmů a prokomponovaných (*through-composed*) zvukových filmů na straně druhé. Pro obecné označení rozmanitých druhů hudby začleňovaných do této druhé kategorie si pro zjednodušení vypůjčím termín „klasická“ (v uvozovkách) od Royal S. Browna.⁹⁾ Termínem „klasická“ tedy neodkazuji k dvěma stoletím hudební tradice, nýbrž pouze ke stylům obvykle využívaným pro hudební doprovod němých filmů pozdní éry a prokomponovaných zvukových filmů. Do kategorie klasické hudby bez uvozovek by spadaly žánry artifiční písně a opery; naproti tomu moje „klasická“ kategorie s uvozovkami zmíněné formy nezahrnuje, neboť nejsou běžně používané ve filmové hudbě.

Pro badatele zabývající se filmovou hudbou je typický důraz na wagnerovskou tendenci „klasické“ filmové hudby využívat ve spojení s konkrétními postavami či situacemi opakování charakteristických motivů a témat.¹⁰⁾ Aniž bych popíral důležitost této techniky, soustředím se zde spíše na primárnější aspekty „klasické“ hudby. Pro potřeby komparace s populární písní je zásadně důležité vymezit si základní charakteristiky „klasické“ hudby, jimiž jsou neverbálnost, neurčenost, nenápadnost a expanzibilita, spolu s účinky, jež mají tyto charakteristické vlastnosti na posluchače.

Neverbálnost. Přestože mají „klasické“ skladby někdy názvy, audiovizuální kompatibility docilují prostřednictvím generalizovaného paralelismu mezi emotivními konotacemi konkrétních hudebních faktur a obsahem příslušných obrazových sekvencí spíše než prostřednictvím verbálního obsahu.

Neurčenost. Zatímco název a text obvykle samy o sobě určují význam populární písničky, u „klasické“ hudby je významovost v daleko větší míře závislá na obrazech a situacích, s nimiž je spojována.

Nenápadnost. Tímto termínem nemám na mysli prostě to, že „klasická“ hudba „není slyšet“, jako je tomu v pojetí Claudie Gorbmanové u hudby narativních filmů. Zatímco argumentace Gorbmanové odkazuje ke způsobu využití „klasické“ hudby v kinematografii, já tu mám na mysli základní významový rozdíl mezi hudbou beze slov a populárními písněmi. Z instrumentální hudby se odvozuje jazyk odlišně (a to i tehdy, zbývá-li pouhá reminiscence slov, jako je tomu u instrumentálních verzí populárních písniček); „klasická“ hudba je tak nenápadná už svou podstatou, a to ještě předtím, než se přistoupí k její nenápadné aplikaci v hollywoodských filmech.

Expanzibilita. Z hlediska odlišností „klasické“ hudby od populární písně zvlášť vyniká její expanzibilita. K této charakteristice výrazně přispívá variabilní délka frází

9) Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press 1994, s. 38–39.

10) Viz např. Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 26 ad.

a oddalování závěru. Mezi expanzivní postupy v „klasické“ hudbě patří variační způsob provedení, modulate, měkké či modální provedení a také změny instrumentace, polohy či intenzity. K oddálení závěru používá „klasická“ hudba falešné kadence, v nichž harmonická konstrukce V-VI danou skladbu ještě prodlouží, místo aby ji ukončila zařazením očekávané „autentické“ kadence V-I. Mnohohrstevnatost „klasické“ hudby skýtá množství příležitostí k extenzi, přičemž libovolná vrstva se sama o sobě stává potenciálním důvodem pro pokračování, a to i tehdy, kdy už ostatní dospěly k závěru.

Tichý poslech a mentální angažovanost. Ačkoliv je „klasická“ hudba závislá na tomtéž impulzu směřujícímu k tónovému uklidnění jako populární píseň, to, že v ní chybí repetitivní předvídatelný závěr, vede k rozptýlení reakce posluchačů spíše než k jejímu sjednocení. Jelikož funguje na řadě úrovní, nabízí „klasická“ hudba jen zřídka někdy nějakou vyčlenitelnou melodii vhodnou k pobrukování a nikdy neposkytuje zpívatelný text, čímž vyzývá k tichému zaujatému poslechu a nikoli k aktivní spoluúčasti. „Klasická“ hudba tudíž zapojuje publikum spíše mentálně než fyzicky, pobízí je ke zniterňování spíše než k externalizaci jeho reakcí. Konvence tichého poslechu koncertní hudby, ustavená dávno před vstupem „klasické“ hudby do filmového představení, této tendenci dává silnou kulturně podmíněnou oporu.¹¹⁾

Na rozdíl od „klasické hudby“ je populární píseň závislá na jazyku a je předvídatelná, zpívatelná, zapamatovatelná a vybízí k fyzickému zapojení způsobem, jenž je u „klasické“ hudby neobvyklý.

Závislost na jazyku. Hudební aspekty populárních písní mohou navozovat emoční či narativní konotace naprosto stejně jako „klasická“ hudba, avšak významotvorné hudební mody jsou tu zpravidla přehlušeny tendencí populární písně k přímé jazykové komunikaci. Názvy a texty natolik ovlivňují obecné hodnocení emočního či narativního obsahu populární písně, že taková písnička se jen vzácně stává nositelkou nějakého významu odděleného od jejího jazykového obsahu.



Reklama z časopisu *Film Daily* (1925) inzerující „Thematic Music Cue Sheet“ [cue sheet – soupis hudebních pasáží doporučených k jednotlivým sekvencím daného filmu – pozn. red.] firmy Cameo Music Service s typickou ukázkou směsi populárních písní z operet Victora Herberta a oblíbených klasických melodií od Schuberta a Rachmaninova (ze sbírky autora).

11) O příklonu evropského publika počátkem 19. století k tichu viz James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley : University of California Press 1995. Ke ztišení amerického publika v druhé polovině 19. století viz Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1988, zvl. s. 179 ad; a John F. Kasson, *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century America*. New York : Hill & Wang 1990, s. 215 ad.

Předvídatelnost. Populární písně se svou formální stavbou sestávající ze čtyř či osmitaktových jednotek dospívají v pravidelných intervalech k rytmickému závěru, který navíc umocňují jazykové prostředky, například umístění rýmů na konci jednotlivých frází. To, že základem populárních písní je pravidelné melodické opakování, v posluchačích vzbuzuje a posléze uspokojuje očekávání návratů ke známému melodickému materiálu. Jelikož populární písničky vycházejí ze systematické aplikace standardního vzorce harmonických postupů IV-V-I, vzbuzují a posléze uspokojují i očekávání předvídatelného harmonického závěru. Populární písně jednak staví na prvcích opakování a pravidelnosti, krom toho ale volí i takové vzájemné uspořádání jazykových a hudebních systémů, jež využívá vícenásobných simultánních signálů blížícího se závěru.

Zpívatelnost. Populární písničky si lze pobrukovat, implicitně totiž počítají s redukovatelností na melodii, která se pohybuje v omezeném a tedy obecně přístupném frekvenčním rozpětí. Jsou zpívatelné, neboť mají snadno artikulovatelné texty, uspořádané do příhodných a lehce srozumitelných dechových cyklů reprodukcí běžné řečové vzorce. Zpívatelnost populární písně navíc umocňuje i pečlivé skloubení hudby s textem.

Zapamatovatelnost. Populární písničky jsou složeny z krátkých standardizovaných repetitivních komponent, a jsou tedy snadno zapamatovatelné, a to jak hudebně, tak na jazykové rovině. Opakování slok a refrénů umožňuje bezproblémové zvládnutí písniček i jinak hudebně zcela nenadanými posluchači. Takové návraty k již známým prvkům vzbuzují očekávání dalších opakování, a ta dokáží populární písničky bohatě naplňovat.

Aktivní fyzická spoluúčast. Vzhledem k tomu, že jsou předvídatelné, zpívatelné, zapamatovatelné, zdánlivě redukovatelné na melodii a text a často čerpají z důvěrně známých tanečních rytmů, je pro populární písničky typické, že vybízejí k podupávání, pískání, pobrukování, prozpěvování a dalším typům aktivní spoluúčasti.

„Klasická“ hudba samozřejmě občas přejímá určité prvky populární písně. Když některý ze studiových hudebních aranžérů, kupříkladu Roger Edens z MGM, potřeboval hudební předěl, často si ho vytvářel tak, že uplatnil zásady „klasické“ hudby na melodický materiál odvozený z jedné z písniček obsažených v daném filmu. Jinými slovy, na zásady „klasické“ hudby a strategické přístupy platné v oblasti populární písně nelze pohlížet jako na prvky vzájemně izolované. Obecně vzato jsou nicméně obě tendence, jak tu byly popsány, dostatečně výrazné a jasně diferencované.

Při jejich použití ve spojení s obrazem se projeví ještě další důležitá difference mezi „klasickou“ hudbou a populární písní. Vzhledem ke své evidentní kompaktnosti, tedy k tomu, že každý verš je jasně spojený s celkovou stavbou a se všeobecně očekávanou



Na plakátu k filmu *ROSE OF WASHINGTON SQUARE* (1939) jsou jakožto nejcennější komodity společnosti Twentieth Century Fox uvedeny na předních místech tituly písní a jména hvězd (ze sbírky autora).

hudební kadenci i jazykově vyjádřeným obsahovým závěrem, nedovolí populární písnička posluchačům svých jednotlivých částí v žádném okamžiku uniknout mimo rámec celku. Ve své podstatě zůstává populární píseň vždycky kompaktním útvar, který se jeví jako výtvar vzniklý odděleně od veškerých obrazových projevů, jež doprovází, zatímco meandrovité uzpůsobení „klasické“ hudby často zastírá celkovou stavbu a implikuje, že daná hudba není výsledkem nějaké globální představy, nýbrž právě toho kterého konkrétního obrazu. „Klasická“ hudba nás tak snáz přesvědčí, že jejím tvůrcem není skladatel, nýbrž příslušný obraz. V tomto smyslu populární píseň sluchově připomíná diskurzivní povahu kinematografie atrakcí, zatímco „klasická“ hudba se ideálně pojí s neosobní narací klasického hollywoodského filmu.

Populární píseň a historie filmové hudby

Výzkumy filmové hudby se dosud soustředily téměř výlučně na hudbu „klasickou“. Přitom ovšem je vliv postupů charakteristických pro písňově zaměřený doprovod nickeleodeonů viditelně patrný napříč celou historií filmové hudby. Od nesmírné popularity ústředních melodií (*theme songs*) poloviny dvacátých let minulého století¹²⁾ až po kompilační soundtracky uplynulých dvou dekad se populární píseň nepřetržitě dělí o zvukový prostor kinosálů s „klasickou“ hudbou. Několik filmových žánrů je buď zcela, nebo primárně závislých na písňovém tvaru. Za příklady tu mohou posloužit filmy synchronizované s gramofonovými nahrávkami z doby před nástupem zvuku, animované seriály z třicátých let vycházející z populárních písniček, které studia měla k dispozici díky předchozímu převzetí hudebních vydavatelství, *soundies*¹³⁾ a další pokusy o vytvoření audiovizuální verze populárních písní z předtelevizní éry, a konečně videoklipy zrozené z MTV a jejích imitátorů.

Složitější a z dlouhodobého hlediska daleko zajímavější jsou početné snahy tvůrců celovečerních hraných filmů o využití schopností populární písně fungovat v určitých situacích lépe než „klasická“ hudba. Dvě z těchto schopností jsou zvlášť pozoruhodné. Zatímco „klasická“ hudba je uzpůsobena zejména k funkci rutinního komentáře a k navození všeobecně sdílených emočních reakcí, dokáže populární píseň často posloužit i specifitějšímu narativnímu účelu. John Ford třeba ve svých westernech pravidelně používal lidové písničky k navození určité konkrétní nálady, historické filmy často využívají dobových písní k označení konkrétních historických okamžiků a film noir pravidelně prokládá své příběhy o lásky zbavených dominantních mužských postavách písněmi z nočních barů, které představují jakousi oázu romantických citů či ženské síly. Od filmu *V PRAVÉ POLEDNE* po *MILLEROVU KŘÍŽOVATKU* skýtají nediegetické texty populárních písniček jedinečný prostředek komentování děje a zaostření divákovy pozornosti. Ústřední melodie (*theme songs*) pouštěné přes úvodní titulky představují obzvlášť rozšířený příklad této strategie.

12) Altman zde odkazuje na písně, které od počátku 20. let v USA vznikaly z ústředních melodií komponovaného nebo kompilovaného doprovodu němých filmů a následně byly vydávány v tištěných edicích; tato praxe plynule pokračovala i po nástupu zvukového filmu (pozn. red.).

13) Třiminutové hudební filmy, které byly natáčeny v letech 1940–1946 v USA pro zvláštní filmové jukeboxy (pozn. red.).

"TRAILER TO 'WAR NURSE'"

1. Open's with 1st. slide while Playing Introduction and half Chorus of Madelon - (Open Curtain on last 8 Bars of Madelon -

2. Last bar of Modulation to Rose of No Man's Land - buss for slide, while singer, sing using c. P. & . system. - (The Chorus of No Man'sland has four slides.

3. Then Chorus is over buss for slide of Mother Nurse, while singer recites, Orchestra continue playing chorus PP - until talking trailer goes on.

4. For last two frames of talking trailer, buss the booth to have it silent so that the singer can pick up last half chorus of Rose of No Man'sland. Build up the last two Bars and close curtain.

PLEASE REHEARSE THIS VERY CAREFUL, SO EVERYTHING BLEND'S TOGETHER.

H. L. SPITALNY.

Neobvyklý interní dokument, v němž hudební ředitel firmy Balaban and Katz H. L. Spitalny vysvětluje lokálním kapelníkům, jak mají kombinovat písničkové diapozitivy se zvukovým trailerem při živém provedení ústřední písně k filmu WAR NURSE (Chicago Public Library).

Druhá užitečná vlastnost, kterou „klasická“ hudba v plném rozsahu nenabízí, je samotná prodejnost populární písničky. Díky tomu, že může být snadno přehrána na klavíru nebo interpretována zpěváky-amatéry, si populární píseň po celá desetiletí udržovala intenzivní symbiotický vztah s hudebními nakladatelstvími. Protože byly krátké, levné a snadno distribuovatelné, hodily se populární písničky i jako ideální poslechová komodita v podobě nahrávek na fonografické válečky, gramofonové desky či magnetofonové pásky. Vzhledem k tomu, že americká kinematografie je odvětvím zaměřeným na tvorbu zisku, filmy pravidelně opakují snahy o zužitkování komerčního potenciálu populárních písní. Už v době němého filmu pochopili výhody plynoucí z tohoto přístupu kapelníci kinoorchestrů, kteří upřednostňovali určité hudební motivy a posléze je přetvářeli v potenciálně lukrativní ústřední filmové melodie. V padesátých letech už došlo k tak těsnému propojení filmového a gramofonového průmyslu, že ústřední melodie nezdědka vycházely jako singlové nahrávky ještě před premiérou příslušného filmu. Vítězný nástup gramofonových alb a poté vynález kompaktního disku měly za následek ústup singlových nahrávek ústředních melodií ve prospěch kompilačních soundtracků složených výlučně z populárních písniček.

Jeden z problémů souvisejících s filmovou hudbou, které si zasluhují maximální pozornost, se týká interakce mezi „klasickou“ hudbou a populární písní ve filmech, kde se vyskytuje obojí. Dochází k tematizaci písňové melodie a její transformaci v charakteristický motiv? Nebo je část nějaké písně rozšířena, rozpracována a použita v souladu se zásadami platnými pro „klasickou“ hudbu? Stručně řečeno, je populární písnička přetvořena tak, aby změnila barvy a stala se funkční součástí „klasického“ soundtracku? Nebo naopak dochází k naroubování písňových slov a názvů na „klasický“

materiál? Opakuje se „klasické“ téma ve spojitosti s určitou strukturou a kadencí tak často, až začne napodobovat populární píseň? Stručně vyjádřeno, je „klasický“ hudební doprovod nucen plnit funkce populární písničky?

Podíváme-li se na tyto otázky z historického hlediska, objevíme, jak důležitou úlohu tu sehrála zvuková složka raných filmových představení. Nickelodeony ustavily řadu očekávání a technických postupů, jež potom buď nepokrytě převzal Hollywood, nebo byly potlačeny a posléze skrytě převedeny do dominantní kinematografické praxe. K úplnějšímu poznání hollywoodského pojetí filmového zvuku se musíme začít zabývat dialektikou, která současně spojuje i odděluje „klasickou“ hudbu a populární píseň. Musíme také pochopit, do jaké míry tento vztah slouží jako nositel zásadních protikladů mezi spektáklem a narativem, mezi *discours* a *histoire*, mezi statickými dvouohniskovými formami a dynamickými formami jednoohniskovými, mezi tělesnou reakcí a mentálním zpracováním, mezi filmem jakožto participativním modelem a filmem jakožto diváckou formou, mezi evropskou inspirací a americkým pragmatismem. Žádnou z těchto důležitých dichotomií nelze správně pochopit nezávisle na stále se vyvíjejícím složitém vztahu mezi „klasickou“ hudbou a populární písní.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Rick Altman, *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*. In: Pamela Robertson Wojcik – Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham – London : Duke University Press 2001, s. 19–30.

Citované filmy:

Millerova křižovatka (Miller's Crossing; Joel a Ethan Coenové, 1990), *Rose of Washington Square* (Gregory Ratoff, 1939), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *War Nurse* (Edgar Selwyn, 1930), *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910).

Poznámka o autorovi:

Rick Altman (*1945) je nejuznávanějším světovým historikem filmového zvuku a originálním teoretikem filmové historiografie, který klade důraz na chápání filmu jako prvku komplexní kulturní události; k jeho dalším badatelským tématům patří dějiny zvukové kultury a technologií obecně, historie amerického muzikálu a teorie/historie filmových žánrů. Působí jako profesor filmových studií na Iowské univerzitě v USA. Publikoval monografie *The American Film Musical* (1987) a *Film/Genre* (1999); edičně připravil sborníky *Cinema/sound* (1980); *Genre: The Musical. A Reader* (1981); *Sound Theory/Sound Practice* (1992); *The Sounds of Early Cinema* (2001; spolu s Richardem Abelem) a zvláštní čísla časopisů *Iris* (1999, č. 27; s podtitulem „Stav zvukových studií“) a *Film History* (1999; s R. Abelem; téma: „Globální experimenty v raném synchronním zvuku“). Jeho nejnovější monografií *Silent Film Sound* (2004), je první částí třídílného projektu historie hollywoodského zvuku.

ZVUKY OBCHODU

Marketing populární filmové hudby

Jeff Smith

Sázka na filmovou hudbu. Strukturní interakce mezi filmovým a nahrávacím průmyslem

Od padesátých let 20. století se datuje rozkvět výroby hudebních alb s filmovými soundtracky, jež fungují jako důležitý nástroj filmové reklamy i jako svěbytný estetický a kulturní fenomén. Pozoruhodný úspěch soundtracku k filmu *WAYNEŮV SVĚT* z počátku devadesátých let je v tomto smyslu názorným příkladem. Toto album se nejen zařadilo mezi bestsellery na žebříčcích *Billboardu*, ale zároveň také oživilo zájem o rockovou kapelu Queen, stalo se pobídkou prodeje kolekce jejích největších hitů a postaralo se o výrazné nasazení singlové nahrávky „Bohemian Rhapsody“ do rozhlasového vysílání více než patnáct let po jejím vzniku. Právě její úspěch přitom do značné míry souvisel s tím, v jakých souvislostech se objevila ve zmíněném filmu. Tenhle starý artrockový flák zněl na plné pecky ze stereoreproduktorů v autě vezoucím odvážného Waynea, Gartha a jejich kamarády předměstskými ulicemi v komické sekvenci, která je v řadě ohledů ekvivalentem písňových a tanečních čísel klasických hollywoodských muzikálů.

Příklad *WAYNEOVA SVĚTA* je obzvlášť zajímavý, a to nejen proto, že film sám si tropí žerty z hollywoodských reklamních praktik, mimo jiné z *product placementu*, nýbrž i proto, že nabízí pohled na kulturu nákupních středisek, která zaujímá nesmírně důležité místo ve zkušenostním světě současného návštěvníka kin. Zatímco v době předchozích generací spočívalo reklamní využití filmového soundtracku v instalaci speciálních vitrín ve foyer kin nebo v uzavírání zvláštních dohod s místními prodejci gramofonových desek, moderní filmoví diváci sotva vyjdou z bran multiplexu, okamžitě mohou v rámci téhož nákupního střediska vstoupit do prodejny zvukových nosičů a s vysokou pravděpodobností si tam koupit soundtrackové album k filmu, který právě zhlédli. Prostorová návaznost kinosálů a obchodů s nahrávkami vypovídá o míře, v níž takovéto reciproční dohody mezi zájmovými skupinami přispěly k institucionalizaci praxe, která byla

kdysi nákladným a časově náročným prvkem filmového marketingu. Tato koncepce „nákupu pod jednou střechou“ (*one-stop shopping*) dělá z nákupního střediska ideální působiště filmové reklamy, kde jsou v obchodech s nahrávkami k dostání soundtracková alba, v knihkupeckých regálech se nabízejí knižní verze filmových příběhů, videoprodějny vystavují plakáty, obchodní domy prodávají trička a film samotný běží na plátcích multiplexu.

Taková provázanost obchodních vztahů mezi zájmovými skupinami z oblasti filmu a hudby samozřejmě není ničím novým. Hollywood využívá hudbu k podpoře prodeje filmů a naopak již dlouho.¹⁾ Přesto ovšem, jak konstatuje Irwin Bazelon, jsou v tomto smyslu čtyři dekády uplynulé od padesátých let 20. století poněkud odlišné, a to proto, že tu došlo k rozvoji „organizované mašinérie, jež stojí v pozadí výroby filmových písničkových hitů“.²⁾ Rozvoj této „mašinérie“ byl reakcí na řadu výrobních, historických a sociologických faktorů působících v padesátých letech a na začátku let šedesátých, včetně tendence k diverzifikaci a konglomeraci filmové distribuce, vzniku gramofonových značek vlastněných filmovými studii, ustavení rozhlasu a gramofonových desek jako důležitých přidružených trhů (*ancillary markets*), a změn vkusu konzumentů populární hudby a jejich spotřebitelských návyků.

Během let přinesly investice vynakládané Hollywoodem na dceřiné hudební společnosti několik ekonomických výhod. Na prvním místě je fakt, že filmová studia vydělávají miliony dolarů dodatečných příjmů z přímého prodeje nahrávek a notových materiálů. Za druhé jim z jejich vlastnictví vydavatelských a nahrávacích podniků plynou i další prostředky v důsledku jejich kontroly nad různými materiály chráněnými autorským právem. Obecně řečeno pocházejí tyto příjmy ze dvou zdrojů – synchronizačních licencí (*synchronization license*) a licencí na užití originální nahrávky (*master use license*). *Synchronizační licence* se sjednává s vydavatelem určité písně a opravňuje nabyvatele licence použít noty a text daného hudebního díla ve filmu. *Licence na užití originální nahrávky* se naproti tomu sjednává s nahrávací společností a svému držiteli umožňuje použít ve filmu určitou nahrávku. V případě WAYNEOVA SVĚTA si tvůrci filmu zajistili právo použít píseň „Bohemian Rhapsody“ zaplacením obou těchto typů licenčních poplatků, jednoho vydavateli písně, druhého nahrávací firmě skupiny Queen. K získání licence na uvedení písně „Mickey“ v tomtéž filmu ovšem producenti zaplatili pouze synchronizační poplatek, protože použili jenom písničku, nikoli už její nahrávku od Toni Basilové. (Písničku „Mickey“ si za jízdy autem chvílku prozpěvují Wayne s Cassandrou.) Konečně pak se s přeměnou rozhlasu a hudebních nahrávek v důležité přidružené trhy filmu staly z ústředních melodií a soundtrackových alb i cenné nástroje vzájemné marketingové podpory (*cross-promotion*). Opakovaným hraním v rozhlase se ústřední píseň stává prakticky jakousi tříminutovou reklamou na film, v němž figuruje. Podobně i soundtracková alba, jakkoli se u nich více cení jejich prodejní úspěšnost než propagační hodnota, slouží jako účinný

1) Viz Douglas G o m e r y, *The Hollywood Studio System*. New York : St. Martin's 1986; a Alexander D o t y, *Music Sells Movies: (Re) New (ed) Conservatism in Film Marketing*. *Wide Angle* 10, 1988, č. 2, s. 70–79.

2) Irwin B a z e l o n, *Knowing the Score: Notes on Film Music*. New York : Van Nostrand Reinhold 1975, s. 30.

prostředek šíření názvu a obrázků z daného filmu pomocí úpravy prodejních regálů a výkladních skříní.
[...]

V této kapitole se budu zabývat zavedením soundtrackového alba jako nástroje vzájemné marketingové podpory. Než k tomu však přistoupíme, musíme si nejprve filmovou hudbu obecněji zařadit do ekonomického, oborového a historického kontextu. Důvody takové kontextualizace jsou prosté: teorie filmové hudby sice dokáží objasnit určité aspekty formy a funkce filmové hudby, jiné věci jim ale unikají. Je třeba vzít v úvahu i ekonomické a kulturní faktory, které vedly k jejímu vzniku a vývoji. V tomto případě se mezi tyto faktory řadí jak ekonomické struktury filmového a hudebního průmyslu, tak zavedení rozhlasu a hudebních nahrávek jako nejdůležitějších prostředků dalšího šíření filmové hudby.
[...]

*Budování písničkových království:
spojení filmového a hudebního průmyslu*

Padesátá léta 20. století byla pro filmové i hudební podnikání dobou uměřené přestavby. Po dlouhotrvajícím období nadvlády oligopolů se velké společnosti obou odvětví ocitly tvář v tvář změnám v oblasti podnikové organizace a struktury trhu. Zároveň s tím čelily i výzvám plynoucím z nových forem životního stylu a nových technologií na poli zábavy. V případě filmového průmyslu uspíšil mnohé z těchto změn v rámci oboru výnos Nejvyššího soudu z roku 1948 v záležitosti Paramountu, který učinil přítrž ne-spravedlivým praktikám v distribuci, mezi něž patřilo například tzv. navěšování programů (*block booking*), a prosadil postupný nucený rozprodej kin vlastněných studií. Výnos v záležitosti Paramountu *de facto* zrušil hollywoodský systém vertikální integrace, a tím napomohl oslabení Správy Haysova kodexu (*Production Code Administration*), obnovil důraz na zahraniční trhy a podpořil rozvoj nezávislé filmové produkce. Nikoli náhodou se stal sílící vliv nezávislé produkce důležitým faktorem i uvnitř hudebního průmyslu. V období mezi lety 1948 a 1955 dominovala gramofonovému průmyslu v USA čtveřice firem: Capitol, Columbia, Decca a RCA Victor. Po roce 1955 se ale proti tomuto oligopolu postavil mohutný příliv nových umělců a nezávislých gramofonových labelů.³⁾ Valná část této nově vznikající konkurence souvisela se zrodem rhythm and bluesové hudby a rokenrolu. Značky Atlantic, Chess, Monument, Sun Records a další využily těchto nově vzniklých hudebních forem k rozbití nadvlády velkých společností v žebříčcích prodeje desek. V letech 1955 až 1959 stoupl celkový prodej gramofonových desek o 261 procent a do konce desetiletí přesáhla hodnota

3) Stručný přehled ekonomické struktury gramofonového průmyslu viz Richard A. Peterson – David G. Berger, *Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music*. In: Simon Frith – Andrew G. O. G. (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon 1990, s. 140–159.

maloobchodního obratu částku půl miliardy dolarů. Na tyto nezávislé labely přitom připadalo přibližně 60 procent celkového prodeje singlů (45 otáček/min.) a asi 75 procent písniček zařazených na žebříčky nejprodávánějších desek uveřejňované časopisem *Billboard*.⁴⁾

K nástupu soundtrackového alba koncem padesátých a počátkem šedesátých let sice přispělo několik různých faktorů, nejdůležitější z nich však byla tendence k diverzifikaci a konglomeraci následující v návaznosti na výnos v záležitosti Paramountu. Počínaje převzetím Universal Pictures společností Decca Records v roce 1952 se několik filmových výrobních a distribučních firem stalo pobočkami obrovských konglomerátů s aktivními a vzájemně provázanými divizemi z různých odvětví zábavního průmyslu.⁵⁾ Pomocí takovéto diverzifikace pak mohly společnosti rozložit svá rizika vytvářením doplňkových „center zisku“ s cílem amortizace výrobních nákladů a využívání různých postupů reciproční reklamy a vzájemné marketingové podpory.⁶⁾

Historicky vzato sloužily hudební pobočky tradičně jako hlavní zdroje vzájemné marketingové podpory a diverzifikace. Relativně nedávným příkladem je tu myšlenka *synergie*, probíraná podrobněji v osmé kapitole. Tento termín, který zavedl hudební supervizor Danny Goldberg, se v průběhu osmdesátých let stal v marketingu módním termínem. Podle R. Serge Denisofova a George Plasketese vychází strategie synergie z předpokladu, že vzájemná marketingová podpora filmů a hudebních nahrávek může být téměř stejně prospěšná oběma odvětvím. Filmové společnosti tak mohl prodej soundtrackových alb amortizovat výrobní náklady, a rozhlasové vysílání nahrávek ústředních filmových melodií jí sloužilo jako laciná a praktická forma reklamy. Naproti tomu gramofonová společnost získávala spojením s filmem pro své soundtrackové album dostatečně prestižní titul, což se na vysoce konkurenčním trhu hodilo. Pokud všechna kolečka propagační mašinérie fungovala hladce, sytil se zájem o jednu komponentu „synergicky“ zájmem o komponentu druhou, a to až do bodu, kdy daný film i soundtrackové album naprosto ovládly pokladny kin a hudební žebříčky.⁷⁾

Jakkoli je termín *synergie* nedávného data, myšlenka, že filmová hudba hraje v rámci filmového průmyslu důležitou ekonomickou úlohu, se datuje minimálně již od počátku desátých let 20. století. Nejvýrazněji se tato ekonomická funkce uplatňovala na úrovni živých představení v éře němého filmu. Jak zdůrazňuje Chuck Berg, jedním z možných způsobů diferenciací mezi provozovateli kin byla propagace konkrétních živých hudebníků jakožto svého druhu mimořádné atrakce. Hudebníci si obvykle získávali pověst buď kvalitou svých výkonů, nebo jedinečností své osobnosti. Podle Berga se některým doprovázečům také říkalo „filmoví srandisti“ (*film funners*), což souviselo s komickou stránkou jejich vystoupení:

4) Viz Russell S a n j e k, *American Popular Music and Its Business from 1900 to 1984: The First Four Hundred Years*. 3. vols. New York : Oxford University Press 1988, s. 333–366.

5) A. D o t y, *Music Sells Movies*, s. 72.

6) Viz Tino B a l i o (ed.), *The American Film Industry*. Madison : University of Wisconsin Press 1985, s. 439–447.

7) R. Serge D e n i s o f f – George P l a s k e t e s, *Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology?* *Film History* 4, 1990, č. 3, s. 257–276.

Filmový srandista tak například mohl doprovázet dramatickou scénu, v níž se do hrdinčina příbytku mazaně dobývají lupiči, tóny romantické milostné písničky „Meet Me in the Shadows“. Takový muzikant se často stal charakteristickou součástí kina, v němž vystupoval, a měl tu zajištěný svůj vlastní okruh diváků, kteří sem chodili hlavně proto, „aby viděli, co zase s filmem udělá“.⁸⁾

Jiní muzikanti se stali známými díky své schopnosti zahrnovat obecenstvo známými melodiemi. Uspokojit určitý druh publika někdy znamenalo chtít po něm, aby vyžadovalo skladby na přání, hrát momentálně populární písničky nebo přizpůsobovat hudební doprovod specifickému složení obecenstva – třeba diváky převážně italského původu častovat italskými kousky.

Většina z těchto raných snah na poli vzájemné marketingové podpory se točila kolem prodeje notových materiálů, který roku 1910 přesáhl třiceti milionů výtisků ročně. Aby na tomto nově vznikajícím trhu vydělali, zařadili někteří provozovatelé kin do svých programů jako speciální atrakce písničkové diapozitivy a zpěváky. Tyto zpěváky nezřídka zaměstnávali vydavatelé hudebnin, a to nepokrytě za účelem prosazení určité písničky. Výměnou za takovou propagaci provozovatel kina zpravidla v biografu prodával výtisky not a ponechával si určitý malý podíl z výtěžku. Z dohod tohoto druhu měli prospěch jak vydavatelé, tak provozovatelé kin. Vydavatelé získávali větší reklamu pro svou hudbu, provozovatelé zase větší návštěvnost, spolu s účinkováním prvotřídních zpěváků za nepatrný honorář nebo zdarma.⁹⁾

Intenzivnější povědomí o roli hudby v kině vedlo ke vzniku několika svazků mezi filmovým a hudebním průmyslem. Tak například v roce 1914 se skladatelé písniček přičinili o vznik jakési vlny módního zájmu o popěvky pojednávající o seriálových hrdinkách. Jednou z prvních takových písniček byla „Kathlyn“, *hesitation waltz* oslavující hvězdu dvoucívkových filmů¹⁰⁾ Kathlyn Williamsovou, po níž vzápětí následovaly tematicky obdobně zaměřené skladby „Zudora“, „Runaway June“, „Lucille Love“ a „Poor Pauline“, z nichž poslední parodovala klasický film s Pearl Whiteovou THE PERILS OF PAULINE. Tato móda „seriálové“ hudby vlastně bezmála zastínila dvojici jiných filmem inspirovaných písniček, které vyšly tiskem v roce 1914: „Those Charlie Chaplin Feet“ a „He's Working in the Movies Now“, z nichž druhá je komický popěvek líčící proměnu pohodlného tatíka v horlivého filmového kaskadéra.¹¹⁾

V období mezi lety 1910 a 1918 došlo v prodeji veškerých notových materiálů k boomu, z valné části živěnému zaváděním hudebních oddělení v řetězcích obchodů se smíšeným zbožím („five and dime“ stores), jako byly Woolworth's, Kresge či McCrory. Woolworth's se se svou více než tisícovkou prodejen stal největším maloobchodníkem s hudebninami – jen v roce 1918 prodal přibližně dvě stě milionů výtisků. Při

8) Charles Merrell Berg, *An Investigation of the Motives for and the Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896–1927*. New York : Arno 1976, s. 244.

9) Tamtéž, s. 254.

10) *Two-reeler* – krátký němý film na dvou kotoučích (dřvech) filmového pásu, tj. 20–30 minut dlouhý (pozn. red.).

11) Jim Walsh, Fads, Foibles and History Reflected in Pop Songs of 50 Years Ago. *Variety*, 25. března 1964, s. 54.

standardní prodejní ceně deset centů a velkoobchodní ceně šest centů si Woolworth's přišel z každého prodaného výtisku not na pěkných 40 procent zisku.¹²⁾

Totéž období bylo rovněž érou vzestupu „hudební ilustrace“ jako specifického filmového žánru. Podle Berga byly tyto filmy variací na princip písničkového diapozitivu, nejenže totiž vznikaly jako doprovod nějaké konkrétní písničky, ale také tuto písničku ilustrovaly dramatickou látkou. Zájem o tento žánr kulminoval koncem desátých let 20. století dvěma řadami písničkových ilustrací, z nichž jednu produkoval Harry Cohn, druhou Carl Laemmle. Uváděním písničkových diapozitivů a filmových „ilustrací“ hudby se biografy připojily k obchodním domům, prodejnám hudebnin a vaudevilovým divadlům jako další z důležitých propagátorů písničkových hitů a center podnikání v tomto odvětví s milionovými obraty.¹³⁾

Praxe využívání písničkových diapozitivů se začala postupně vytrácet během dvacátých let, kdy se skladatelé pustili do psaní specifických ústředních melodií k jednotlivým filmům. Ačkoliv byl objem prodeje not k filmovým melodiím počátkem dvacátých let vcelku nevýznamný, hudebnímu průmyslu nicméně nešel reklamní potenciál nabízející se v podobě speciálně zkomponované či zkompilované filmové partitury. Například v roce 1920 oznamovala firma Columbia Records svým maloobchodním prodejcům, že „každý týden odcházejí vaši zákazníci z představení zvukového filmu plného melodií a v uších jim zní ozvěna působivě podaných ústředních písní“.¹⁴⁾

Podle Russella Sanjeka došlo k prvnímu pokusu o koordinovanou vzájemnou marketingovou podporu v roce 1918, když Marshall Neilan objednal vytvoření titulní písně k filmu s Mabel Normandovou MICKEY, z níž se později vzdor všem předpokladům stal hit. Prodejní úspěšnost „Mickey“, kterou složil a vydal tiskem písničkář z Kansas City Charles N. Daniels, nepochybně zvýšila fotografie Normandové a reklama, který upozorňovala na její roli ve stejnojmenném filmu. Nečekaný úspěch „Mickey“ byl ovšem zjevně spíš výjimkou než pravidlem. Ve většině případů tvořila tvrdá opozice ze strany American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP) nezdolatelnou hráz bránící běžnému využívání písničkové produkce Tin Pan Alley k propagaci filmů.¹⁵⁾

Pozdní němé a rané zvukové filmy však tento trend obrátily a přinesly slušný úspěch písním „Charmaine“ (NA POLI CTI A SLÁVY, 1926) a „Diane“ (V SEDMÉM NEBI, 1927). Zavedení předem nahraných hudebních soundtracků nejenom odstranilo z filmového představení poslední prvek, který měl dosud pod kontrolou provozovatel kina, ale také

12) Viz R. S a n j e k, *Pennies from Heaven: The American Popular Music Business in the Twentieth Century*. New York : Da Capo 1996, s. 34–35.

13) Ch. M. B e r g, *An Investigation of the Motives*, s. 255.

14) Cit. dle André M i l l a r d, *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge : Cambridge University Press 1955, s. 160.

15) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 47; R. S a n j e k – David S a n j e k, *The American Popular Music Business in the 20th Century*. New York : Oxford University Press 1991, s. 35. Zde je třeba poznamenat, že ačkoliv Sanjek označuje Neilana za osobu odpovědnou za objednávku titulní písně pro MICKEY, zároveň také mylně přisuzuje Neilanovi režii zmíněného filmu. Většina slovníkové literatury uvádí jako jeho režiséra Richarda Jonese. (Pozn. red.: Tin Pan Alley je kolektivní označení pro newyorské /zpoč. hlavně manhattanské/ hudební nakladatele a autory písní, kteří na konci 19. a v první třetině 20. století určovali dominantní styl americké populární hudby; na konci 20. let byla většina těchto společností skoupena hollywoodskými studií.)

zpochybnilo domnělou nadvládu ASCAP nad hudební složkou němých filmů. ASCAP po léta bojoval s majiteli kin o provozovací poplatky za používání hudebních děl ve vlastnictví ASCAPu k doprovodu němých filmů. Provozovatelé kin kontrovali zařazováním méně známých melodií a původních skladeb, jež jim často dodávaly produkční společnosti a studia. Tyto snahy ovšem nakonec ztroskotaly na relativním nedostatku kvalitní nechráněné hudby. Zvlášť jasně se to ukázalo ve chvíli, kdy reorganizace ASCAP uspěla náhlé stažení ohromného množství předtím autorskoprávně nechráněných hudebních skladeb. Velká část jich byla přichystaná pro 13 tisíc členů Motion Picture Theater Owners Association, jenže vzhledem k nově získaným pravomocím ASCAP v oblasti autorského práva byly nyní prakticky nedotknutelné. Obě strany dosáhly kompromisu v roce 1926, kdy se asi 11 tisíc majitelů kin stalo držiteli licence ASCAP, za což zaplatili přes půl milionu dolarů na poplatcích, tedy částku tvořící více než padesát procent příjmů asociace ve zmíněném roce.¹⁶⁾

Nástup zvuku tuto rovnováhu sil změnil tím, že Hollywood začal investovat do autorů písní, skladatelů a hudebních vydavatelství. Jelikož si teď filmoví tvůrci mohli být jistí, že každé promítání určitého filmu bude doprovázet tatáž hudba, vedlo uplatnění nové techniky *de facto* ke standardizaci filmové hudební partitury. Ještě důležitější bylo to, že prostřednictvím zakázek na původní písničky a skladby se výrobci mohli osvobodit od závislosti na hudebním materiálu ve vlastnictví ASCAP. To sice nutně nepomohlo provozovatelům kin, kteří nadále platili deseticentový provozovací poplatek z každého místa, odklonilo to ovšem pozornost ASCAP od majitelů kin směrem k filmovým studiím.

Vzdor počátečním námitkám studia Warner Brothers, že je chrání ustanovení autorského zákona o udělování tzv. mechanických práv (*mechanical licensing provision*), hrozilo, že kontrola ASCAP nad autorskoprávně chráněnou hudbou zabrání Warnerům v produkci vaudevilových a hudebních krátkých filmů ještě dřív, než ji naplno mohli rozjet. Warner Brothers si poté uvědomili zranitelnost svého postavení a podepsali z ASCAP dohodu, v níž se studio zavazovalo platit minimální roční paušál ve výši sto tisíc dolarů za práva na hudební nahrávky a synchronizovaný hudební doprovod. Nedlouho poté je následovaly společnosti RCA Photophone a East Coast Sonophone Company a v roce 1928 bylo oznámeno, že ASCAP a Music Publishers Protective Association (MPPA) budou pobírat minimálně milion dolarů ročně v poplatcích za synchronizační práva k hudebním dílům v jejich vlastnictví.¹⁷⁾

Hollywood si brzy uvědomil, že filmový průmysl musí kontrolovat dostatečně velký počet hudebních autorských práv, chce-li být zcela nezávislý na kterémkoli ze sdružení hudebních vydavatelů a autorů písní.¹⁸⁾ Ačkoliv prvními, kdo si koupili vlastní nakladatelství, byly Paramount a Loew's, až koupě prvního vydavatelského domu na Tin Pan Alley, firmy M. Witmark & Sons, studiím Warner Brothers v lednu 1929 se stala skutečným signálem agresivnějšího postoje Hollywoodu vůči ASCAP. Pět měsíců poté Warnerové svou nově vytvořenou hudební divizi rozšířili převzetím podílů

16) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 47–50.

17) Tamtéž, s. 52–54.

18) Tamtéž, s. 106–110.

Maxe Dreyfuse v oblasti hudebních nakladatelství (Harms Music Publishing Company, padesátiprocentního podílu v Remick Music Corporation, menšího podílu ve společnosti De Sylva, Brown, and Henderson a řady menších hudebních vydavatelství). Do poloviny roku 1929 už ovládla samotná hudební divize Warnerů majoritní počet hlasů nutných k určování budoucí politiky ASCAP. V důsledku procesu, v němž studia buď skupovala hudební vydavatelství, nebo zřizovala vlastní vydavatelské pobočky, se Hollywood nejen zbavil hrozby nehorázně vysokých synchronizačních poplatků, ale dokázal teď i vytvářet dodatečné příjmy plynoucí z písní, které uváděl v původních muzikálových filmech.¹⁹⁾

Je ovšem třeba připomenout, že tyto příjmy měly dvojí podobu. Jednak tu byly faktické finanční prostředky získávané z poplatků za vydávání a provozování chráněných skladeb. Například v roce 1935 studio Warner Bros. odhadlo, že mu jeho podnikání v oblasti hudebních nakladatelství ročně vynese přes milion dolarů.²⁰⁾ V letech 1937 až 1939 se také třináct hudebních vydavatelství přidružených k Hollywoodu podělilo o přibližně dvě třetiny veškerých příjmů, které ASCAP distribuoval mezi vydavatele. Za druhé pak tu byly dodatečné tržby vznikající v důsledku úspěšného zužitkování ústřední melodie toho kterého filmu nebo v něm použité hudby. Podle odhadu z roku 1939 přinášela kombinace rozhlasového vysílání, prodeje gramofonových desek a reklamy prostřednictvím notových materiálů dodatečné příjmy ve výši až jednoho milionu dolarů nad celkový objem kasovních tržeb z promítání jednoho filmu.²¹⁾

V letech 1930 až 1943 přispívala nadvláda Hollywoodu v oblasti hudebních vydavatelství a to, že zaměstnával nejvyšší soudobé autory písní, k nástupu nejúspěšnější éry filmových písniček. Ačkoliv valná část této písňové tvorby pocházela z původních filmových muzikálů (to se týká zejména děl Irvinga Berlina, Richarda Rodgerse a Lorenze Harta, a George a Iry Gershwinových), pozoruhodné filmové písně se objevovaly i ve westernech, romantických filmech a melodramatech. V letech 1936 až 1942 figurovaly filmové písně pravidelně na horních příčkách týdenního žebříčku časopisu *Variety* uvádějícího pětadvacet nejhranějších písniček. Jeden ze statistických průzkumů Johna G. Peatmana ukázal, že v roce 1942 se Hollywood a Broadway mezi sebou podělily o více než 80 procent nejhranějších písní.²²⁾

Přestože během velké hospodářské krize nahradil tištěné noty jakožto nejdůležitější přidružený trh filmového průmyslu postupně rozhlas, druhá světová válka přinesla obchodu s hudebninami novou prosperitu. Kombinace přidělového systému na benzin a daně z přepychu způsobila, že rodiny raději omezovaly své zábavní aktivity na domov, což byl faktor, který v počáteční fázi války velice silně podpořil prodej notových materiálů. Celkový roční objem prodeje hudebnin vzrostl v roce 1943 na čtyřicet milionů výtisků. Koncem války už hudební nakladatelství výhledově počítala s cel-

19) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 91–114; D. G e o m e r y, c. d., s. 106–110.

20) R. S a n j e k – D. S a n j e k, c. d., s. 43.

21) Viz R. S a n j e k, *From Print to Plastic: Publishing and Promoting America's Popular Music (1900–1980)*. Brooklyne, N. Y. : Institute for Studies in American Music 1983, s. 19.

22) Cit. dle R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 317–318.

kovými hrubými příjmy od ASCAP za prodej a poplatky z desek a hudebnin ve výši deseti milionů dolarů.²³⁾

K tomuto oživení přispívalo i zavedení prodeje hudebnin ze stojanů novinových stánků jakožto důležitého nového distribučního prostředku. Po uzavření dohody mezi MPPA a Hearst Corporation v roce 1940 byly instalovány nabídkové stojany s notami v asi pěti stovkách novinových stánků po celé zemi. Došlo k náboru takzvaných „rack jobbers“, jejichž úkolem bylo tyto nové prostředky prezentace, obvykle osazené dvěma výtisky od každé z dvacítky nejprodávanějších nových písniček, pravidelně doplňovat. Do roku 1944 vzrostl počet stojanů na přibližně 13 tisíc, což zaručovalo u každé z bestsellerových písniček startovací objednávku minimálně 93 tisíc výtisků. Notové stojany navíc díky své mobilitě umožňovaly rozšířit nabídku hudebnin do rozsáhlejší a různorodější sítě maloobchodních prodejních míst než kdykoli předtím. Noty tak nyní svým zákazníkům nabízely například holičské officíny, novinové stánky a papírnictví, které je předtím ve své nabídce nikdy neměly.

V prvních poválečných letech však už filmové písničky rozhlasovému a notovému trhu nedominovaly. Podle Peatmanova průzkumu poklesl podíl Hollywoodu a Broadwaye na nejhranějších písních v letech 1944 až 1951 zhruba na celkových 40 procent. Vydavatelé tento pokles přičítali trojici rozdílných faktorů: (1) filmy nedokázaly dostatečně připoutat pozornost k novým písničkám; (2) měnící se vkus filmových producentů a režisérů; a (3) všeobecný úpadek kvality písňové tvorby.²⁴⁾

Nejdůležitějším faktorem ovšem pravděpodobně byla skutečnost, kterou si vydavatelé nebyli ochotni připustit – totiž růst trhu s hudebními nahrávkami. Příchod dlouhohrající gramofonové desky (LP), singlu o rychlosti 45 otáček za minutu a tranzistorového rádia odstartoval pád po spirále, který pak měl pokračovat několik dalších let. Startovací objednávky not klesly na zhruba 75 tisíc výtisků, přičemž prodej většiny písniček nedosáhl ani tohoto základního objemu. Prvního titulu na žebříčku písničkových tisků v roce 1958, „Volare“, se prodalo méně než 250 tisíc kusů, tedy neporovnatelně méně než 3 až 5 milionů exemplářů skladby „Till We Meet Again“ z doby přibližně čtyřicet let předtím. Koncem padesátých let už vítězná písnička z televizního týdeníku *Your Hit Parade* dosáhla v tištěné formě průměru pouhých 15 tisíc výtisků. S postupujícím úpadkem trhu s hudebninami si vydavatelé brzy uvědomili, že zdroje svých příjmů budou napříště hledat spíš v oblasti tantiém a provozovacích poplatků než v přímém prodeji. Koncem padesátých let pak už stejné stojany, na nichž byly kdysi vystaveny tisíce výtisků not, nabízely místo nich gramofonová alba.

Vznik „soundtrackové“ nahrávky – velká filmová studia a jejich gramofonové pobočky

Ochabnutí trhu s notami však neznamenalo, že by se Hollywood vzdal myšlenky na vzájemnou marketingovou podporu mezi filmem a hudbou. Velké filmové společnosti místo toho přeorientovaly své snahy směrem k prudce se rozvíjícímu trhu

23) Viz R. S a n j e k, *Pennies from Heaven*, s. 251–253.

24) Tamtéž.

s hudebními nahrávkami. Podle statistických údajů vydaných Recording Industry Association of America (RIAA) došlo v celkovém objemu prodeje všech typů gramofonových desek k dramatickému nárůstu v období mezi rokem 1946, v jehož průběhu se prodalo osm milionů desek, a rokem 1951, kdy se prodalo přibližně 180 milionů desek.²⁵⁾ Tento vzestupný trend navíc vytrvale, byť už ne tak spektakulárním způsobem, pokračoval po celá padesátá léta. V letech 1951 až 1959 vzrostl roční celkový objem maloobchodního prodeje gramofonových desek ze 191 milionů dolarů na 514 milionů. Počátky historie investic Hollywoodu do gramofonového průmyslu přitom samozřejmě sahají minimálně do roku 1930, kdy studio Warner Brothers získalo po nákupu několika hudebních vydavatelství i firmu Brunswick Records. Warner v té době počítal do budoucna nejen s vlastnictvím hudebního obsahu svých filmů, nýbrž také s jeho vydáváním na deskách. Tato původní angažovanost Warnerů v gramofonovém průmyslu měla ovšem krátké trvání, jelikož studio zhruba o rok později svou filiálku Brunswick odprodalo společnosti American Record Company.²⁶⁾ Po tomto warnerovském koketování se Hollywood v gramofonovém průmyslu angažoval jen málo, a to až do chvíle, kdy studio MGM v polovině čtyřicátých let založilo vlastní nahrávací filiálku.

Po zlomové koupi studia Universal společností Decca začalo zbývajících pět velkých hollywoodských studií v letech 1957 a 1958 usilovat o založení nebo koupi gramofonových poboček. Jejich snahy uspíšilo spuštění několika kauzálních mechanismů, mimo jiné celkové ovzduší příznivé diverzifikaci a konglomeraci, zmenšující se trh s hudebními a náhlý boom prodeje gramofonových desek. Kromě vzniku příležitostí k vzájemné marketingové podpoře tato studia také doufala, že budou moci vytvořit filiálky, jež se samy o sobě stanou výnosnými podnikatelskými jednotkami. Jak v lednu 1958 konstatoval časopis *Variety*, „filmové společnosti sledují vstupem do gramofonového průmyslu cosi víc než jen sdruženou propagaci (*tie-in*) pro své filmy. Uvědomují si, že se jedná o maximálně prosperující obchod, a chtějí se na něm podílet.“²⁷⁾

První se do tohoto podnikání počátkem roku 1957 vrhl Paramount skoupením akcií firmy Dot Records, jednoho z nejúspěšnějších tehdy fungujících nezávislých labelů. Paramount za tuto značku zaplatil poměrně vysokou cenu, přibližně dva miliony dolarů, plus slušný balík firemních akcií. Koupí Dotu studio získalo nejen gramofonový label s dvanáctiprocentním podílem na trhu singlů, nýbrž i odborné znalosti a zkušenosti velice perspektivního mladého šéfa firmy Randyho Woodse. Pod Woodsovým pečlivým vedením dosáhl label v prvním roce svého fungování jakožto filiálka Paramountu celkového zisku přes deset milionů dolarů, a do pěti let vydělal mateřské společnosti její počáteční investici zpátky.²⁸⁾

25) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 245. Jak konstatuje autor, tento obrovský cenový skok byl přinejmenším zčásti způsoben vývojem nových nosičů a technologií. V roce 1946 byla 78otáčková gramofonová deska jediným dostupným typem nosiče. V roce 1951 ovšem už 78otáčkové desky soupeřily s 45otáčkovými singly a 33 1/3 otáčkovými dlouhohrajícími deskami, a všechny tři nosiče se dělily o trh tvořený majiteli přibližně dvaadvaceti milionů gramofonů všech typů.

26) Viz A. M i l l a r d, c. d., s. 161–167.

27) Mike G r o s s, *Indies' Inroads on Major Diskeries' Pop Singles; \$ 400,000, Record Mark. Variety*, 8. ledna 1958, s. 215.

28) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 344–347; M. G r o s s, c. d., s. 215.

V říjnu 1957 následovalo příklad Paramountu studio United Artists, které zřídilo dvě nové pobočky – UA Records Corporation a UA Music Corporation. Na rozdíl od Paramountu však United Artists nevolili odkoupení již existujících firem, nýbrž vybudovali od základů své vlastní značky. Jak konstatuje Sanjek, UA Music začínal do značné míry „od psacího stolu“, jako firmička obhospodařující snad jen padesátku autorských práv.²⁹⁾ UA Records v situaci, kdy neměl prakticky žádné smluvně vázané interprety ani vlastní dramaturgii, uzavřel distribuční smlouvy obdobné smlouvám mateřské společnosti. Během první nahrávky získané z cizích zdrojů. Nabízel financování, distribuci a padesátiprocentní podíl z čistého zisku příslušné gramofonové desky, a to na bázi jednotlivých produkcí. Ačkoliv tyto podmínky přivedly do UA Records několik zkušených autorsko-producentských týmů, nejcennějším aktivem tohoto labelu byly nepochybně soundtracky pocházející z filmů distribuovaných jeho mateřskou společností. Použití těchto filmových partitur jako těžiště celého jejich prodejního a distribučního programu vedlo UA Records ke stanovení značně ambiciózního cíle – dosáhnout do dvou let celkového hrubého příjmu ve výši deseti milionů dolarů.

Do poloviny roku 1958 už společnosti Warner Brothers, 20th Century-Fox a Columbia Pictures všechny naskočily do gramofonového byznysu prostřednictvím vlastních firem, které podobně jako UA Records začínaly od nuly. Filmové společnosti těžily z rostoucí prestiže gramofonového průmyslu i z doplňkových exploatačních možností, jež toto podnikání nabízelo jejich vlastním studiovým produkcím, stejně jako ze zvýšené míry publicity pro smluvně vázané interprety. Jelikož žádné z uvedených společností se nepodařilo odkoupit již zavedené gramofonové značky, sloužily produkci jejich vlastních gramofonových filiálek jako zavedené propagační kanály filmové burzy jednotlivých studií.³⁰⁾ Zjevnou nevýhodou takového uspořádání bylo to, že filmoví distributoři věděli málo o marketingu gramodesek. Na druhé straně to ovšem umožňovalo těmto nově založeným filiálkám překonávat ohromné bariéry bránící vstupu na trh a udržovat úzkou koordinaci plánování prodeje filmů a soundtracků.

Perspektivy těchto nových labelů paradoxně vylepšoval poněkud tápavý vývoj jednoho z jejich konkurenčních podniků. V únoru 1958 vydala společnost Loew's Inc. výroční finanční zprávu, v níž se objevilo několik poměrně překvapivých informací. Ačkoliv základní komoditou společnosti byly nepochybně filmy, jejími nejziskovějšími podnikatelskými jednotkami byly hudební a rozhlasové filiálky. Přestože tak společnost v oblasti filmové produkce a distribuce utrpěla ztráty ve výši bezmála 7,8 milionu dolarů, její celkovou finanční situaci zachránily 4 miliony dolarů tržeb z vlastní sítě kin a 5,5 milionů vytvořených labelem MGM Records, jeho pobočkou Big Three Music Company a newyorskou rozhlasovou stanicí WMGM Radio. Sečteno a podtrženo dosáhla společnost Loew's v roce 1957 čistého zisku 1,3 milionu dolarů, což firma

Odkoupení labelu Dot společností Paramount nelze směřovat s již existující firmou ABC-Paramount. Asi dva roky předtím zřídily United Paramount Theaters společně s American Broadcasting Company label ABC-Paramount Records. Tento podnik byl součástí rozsáhlejší fúze mezi UPT a ABC v roce 1953 a nijak nesouvisel s produkčními a distribučními pobočkami společnosti Paramount Pictures.

29) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 346.

30) 20th Century-Fox in Disk Field; Onorati Quits Dot to Head Subsid. *Variety*, 12. února 1958, s. 53.

sama přičítala z valné části výkonu svých gramofonových a vydavatelských podniků.³¹⁾ Navíc MGM ve snaze o maximalizaci svých zdrojů jmenovala novým prezidentem své gramofonové filiálky Arnolda Maxina a počátkem roku 1958 oznámila, že bude důrazněji koordinovat propagaci gramofonové a filmové produkce, přičemž se bude soustředit jak na muzikály, tak na ostatní filmy.³²⁾

Jak oznámil počátkem roku 1958 časopis *Variety*, měl prudký vstup filmových společností na trh s gramodeskami za následek nenápadnou změnu v geografickém rozložení sil uvnitř oboru. Centrem gramofonového průmyslu byl do té doby dlouhodobě New York, sídlo společností Columbia, Decca a RCA Victor. S rozvojem gramofonových filiálek studií se ovšem významným soupeřem New Yorku stal Hollywood, kde jádro nahrávacího průmyslu tvořila firma Capitol Records. Tváří v tvář hollywoodské konkurenci začala řada gramofonových firem a hudebních vydavatelství usilovat o rozšíření svých provozů na západním pobřeží USA a o vylepšení svých pozic na trhu s filmovou hudbou. Například společnost RCA Victor komplexně zmodernizovala svou organizační strukturu na západním pobřeží, aby tu novým labelům mohla konkurovat v soutěži o produkci soundtracků. Hudebně-vydavatelská agentura a majetkosprávní firma Harryho Foxe zase v Los Angeles koncem roku 1957 založila pobočku za specifickým účelem výběru výnosů z mechanických práv a synchronizačních licencí.³³⁾

Koncem roku 1960 už vyhlásil časopis *Variety* prodej soundtrackových alb jedním ze stěžejních komerčních trendů roku:

Spolu s komiksy a bicími nástroji zažila v roce 1960 jedno ze svých nejúspěšnějších období i filmová hudba. Šlo o jakýsi návrat do časů, kdy měl každý film svou titulní melodii, a to i tehdy, jmenovala-li se třeba „Woman Disputed, I Love You“. Letos ovšem názvy ani v nejmenším nebránily tomu, aby se filmové písničky a hudba natáčely ve velkém a aby se mezi nimi vyskytlo pozoruhodné množství hitů.³⁴⁾

K tomu ještě dodal *Billboard*: „Gramofonový a filmový průmysl dnes spolupracují v daleko těsnějším a efektivnějším souzvuku než kdykoli dřív od zlatých časů filmových muzikálů.“³⁵⁾

V polovině roku 1961 ovšem už analytici rovněž vyhlásili konec „éry ambiciózních nezávislých deskařů“.³⁶⁾ Řadě nezávislých labelů se předtím podařily významné průniky na trh s popovými singly, avšak obrovská kvantita vydávaných titulů – koncem padesátých let kolem stovky týdně – způsobila přesycení trhu a ztenčení prodejního potenciálu všech desek s výjimkou hrstky skutečných hitů. Ještě závažnější bylo to, že malé nezávislé firmy těžce poškodil korupční skandál, který propukl ve druhé polovině

31) Time to Grow Up. *Variety*, 12. února 1958, s. 53.

32) MGM Records and Metro Pix Getting Real Chummy; Maxin's All Family. *Variety*, 5. února 1958, s. 53.

33) Herm S c h o e n f e l d, New Big Street – B'Way and Vine. *Variety*, 5. února 1958, s. 53.

34) H. S c h o e n f e l d, R'n'R and Payola Still with the Music Biz: ASCAP Hassles; Diskeries' All 33-RPM Move. *Variety*, 4. ledna 1961, s. 207.

35) June B u n d y, Film Themes Link Movie, Disk Trades. *Billboard*, 24. prosince 1960, s. 8.

36) End of the Disk Era. *Variety*, 7. června 1961, s. 51, 54.

dekády. V situaci, kdy nejvlivnější rozhlasové stanice na trhu dostávaly každoročně kolem pěti tisícovek nových titulů, přicházely malé nezávislé firmy o důležitou zbraň potřebnou k ovlivňování diskžokejů a obsahu rozhlasového vysílání, v důsledku čehož se mnohým z nich nedařilo prosadit ani zkušební poslech svých desek. Vzhledem k tomu, že nepracovaly se zavedenými interprety a neměly stabilní distribuční síť ani stálé provozní struktury, rvaly se malé nezávislé labely o pouhé drobky v rizikovém prostředí byznysu, kde platilo pravidlo kdo z koho. S návratem obchodu s popovými singly pod kontrolu desítky velkých nahrávacích firem pak řada nezávislých gramofonových společností prostě vypadla z kola.

Labely vlastněné filmovými studii se ocitly mezi těmi nezávislými firmami, které přežily, byť s rozdílnou mírou úspěšnosti. Tak například Warner Bros. Records se během prvních tří let existence potýkal s nesnázemi a do poloviny roku 1961 nabral deficit ve výši dvou milionů dolarů. Společnost zvažovala ukončení činnosti, změnila však názor poté, co odhalila velké množství neproplacených distributorských pohledávek. Po kontraktaci interpretů, mezi nimiž byli např. Everly Brothers, Bob Newhart, Allan Sherman a Peter, Paul, and Mary, pak došlo v situaci Warnerů k prudkému obratu, takže v květnu 1963 už se firma ocitla bezpečně v černých číslech.³⁷⁾ Když teď byly vyhlídky společnosti jistější, obnovil Warner koncem roku 1963 své snahy na poli propagace soundtracků uvedením alb André Previna DEAD RINGER (1964), Manose Hadjidakise AMERICA, AMERICA (1963) a Neala Heftiho SEX AND THE SINGLE GIRL (1964), na němž hrál Count Basie se svým orchestrem.³⁸⁾

Filiálka společnosti Columbia, Colpix Records, zaznamenávala během prvních pěti let existence pozvolný ale nepřetržitý růst. Pod vedením Paula Wexlera a Jonieho Tapse udělal Colpix z řady teenagerských idolů, jakými byli např. James Darren nebo Shelley Fabaresová, singlové interprety, celkově se ale firmě nedařilo zužitkovat potenciál trhů s gramofonovými alby a filmovou hudbou.³⁹⁾ To se změnilo v polovině roku 1962, kdy společnost Columbia Pictures podnikla sérii kroků směřujících ke konsolidaci svých hudebních filiálek. Tehdy Columbia Pictures nejprve oznámila, že omezí své vazby na členskou firmu ASCAP Shapiro-Bernstein, a to ve prospěch spojení s pobočkou BMI, firmou Gower Music, a se svým vlastním vydavatelstvím Colpix Music. Mateřská společnost také jmenovala viceprezidentem a generálním ředitelem Goweru a Colpixu Marvinu Canea, což podle Lea Jaffeho, výkonného viceprezidenta Columbia Pictures, mělo za cíl konsolidaci a posílení jejích hudebně-vydavatelských aktivit.⁴⁰⁾

Asi šest neděl po tomto oznámení následovala zpráva, že Columbia chystá i podstatné rozšíření své gramofonové filiálky. Podle šéfa Colpixu Jerryho Rakera se label od nynějška soustředil na trh s gramofonovými alby a vydal plejádou LP desek rovnajících se co do objemu bezmála 25 procentům produkce společnosti za uplynulé čtyři roky. Mezi těmito deskami byla řada nabídkových balíčků s filmovými a televizními soundtracky,

37) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 388–389; Bob R o l o n t z, They Laughed When Film Firms Sat Down... *Billboard*, 11. května 1963, s. 1 a 6.

38) WB Label Gets' Track LPs to 3 Upcoming Pix. *Variety*, 18. prosince 1963, s. 45.

39) B. R o l o n t z, c. d., s. 6.

40) Columbia Pix' Buildup of BMI Subsid Strains Ties with Shapiro Bernstein. *Variety*, 27. června 1962, s. 39.

mezi dalšími tituly například THE WAR LOVER, THE INTERNS, DAMN THE DEFIANT, BARRABAS, THE FLINTSTONES a TOP CAT.⁴¹⁾ Ke sklizni plodů této nové politiky mělo dojít v následujícím roce, kdy dosáhl label mimořádného úspěchu se svým soundtrackem k filmu LAWRENCE Z ARÁBIE. Zdaleka nejdůležitějším krokem ovšem byl nákup právě vznikajícího vydavatelského a gramofonového impéria Ala Nevinse a Dona Kirshnera, za něž Columbia zaplatila 2,5 milionu dolarů. V rámci zmíněné transakce dostal Kirshner vrcholovou manažerskou pozici v Colpixu s ročním platem 75 tisíc dolarů, zatímco Colpix si připsal k dobru Kirshnerův gramofonový label Dimension, veškerá autorská práva Nevinsovy a Kirshnerovy firmy Aldon Music a v nastávajícím období i služby vynikajícího kolektivu autorů písní, známého jako „Brill Building Pop“, v jehož řadách působily tak věhlasné umělecké dvojice jako byli Carole Kingová s Gerrym Govfinem, Jeff Barry s Elliem Greenwichem či Neil Sedaka s Howardem Greenfieldem.⁴²⁾ Koncem roku 1963 už Colpix sebevědomě na veřejnosti vyhlásoval svůj úmysl zařadit se mezi největší značky.⁴³⁾

Pod novým vedením a se zajištěnou skupinou tvůrčích pracovníků teď Screen Gems-Columbia's Creative Group své zaměstnance cíleně vedla k tomu, aby se soustředili na televizní a filmové produkty společnosti. Podle *Billboardu* to mělo za cíl „podněcovat vznik hudebních děl využitelných pro komerční nahrávky“. ⁴⁴⁾ V následujících měsících vynaložila Columbia veškeré síly na poli propagace na podporu hudebního doprovodu k šestici chystaných filmů, mezi nimiž byly LOŮ BLÁZNŮ, CAT BALLOU, MAJOR DUNDEE a LORD JIM, vesměs připravované k uvedení do kin v roce 1965. Poslední ze jmenovaných snímků byl z hlediska plánů Columbie obzvlášť důležitý, neboť společnost doufala, že během následujících osmnácti měsíců prodá zhruba půl milionu výlisků desky se soundtrackem filmu vydaným na její etiketě Colpix. Naneštěstí ovšem LORD JIM ani žádný z pětice dalších soundtracků vysoká očekávání Columbie nesplnil.⁴⁵⁾

Label 20th Century-Fox Records se po celých prvních pět let existence potýkal s problémy a ze čtveřice takzvaných „filmových dítek“ („movie babies“) vykazoval nejhorší výsledky. Po jisté době zaplněné přesuny a reorganizacemi v roce 1962 omezil činnost a ohlásil, že se nadále chystá veškeré své aktivity v hudební oblasti úzce koordinovat s 20th Century-Fox Film Corporation. Podle Teda Caina, ředitele hudebního úseku 20th-Fox, se prakticky všechny aspekty podnikatelské činnosti labelu, od výběru interpretů a péče o jejich růst až po budování základního katalogu firmy, měly napříště řídit zájmy filmové a televizní výroby mateřské společnosti. Tento nový mandát znamenal, že výběr interpretů se nyní neřídil výhradně potenciálem jejich úspěšnosti na gramofonových deskách, nýbrž také jejich vyhlídkami na vzestup mezi filmové a televizní

41) Raker Cooking Major Buildup of Colpix Label. *Variety*, 1. srpna 1962, s. 37; Colpix Steps Up Soundtrack Ties with Columbia. *Billboard*, 1. září 1962, s. 6; Colpix and Parent Film Co. Hiking Cross-Promo Sked on Track LP's. *Variety*, 5. září 1962, s. 43.

42) Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 387; B. R o l o n t z, c. d., s. 6.

43) SG-Col Music Rolls Big Campaign to Build Colpix into Major Label Status. *Variety*, 25. září 1963, s. 55.

44) SG-Col Music's Creative Group Places Songs with Top Artists. *Billboard*, 23. ledna 1965, s. 10.

45) Viz "Lord Jim" LP Gets Royal Promotion. *Billboard*, 20. února 1965, s. 12; Col Films Looks to Disks as Promotion. *Billboard*, 13. března 1965, s. 3.

hvězdy. Navíc měl být od nynějška kladen větší marketingový důraz na nabídku labelu v kategorii soundtracků a na titulní melodie z filmových produkcí 20th-Fox.⁴⁶⁾ Tato nová politika naneštěstí přinesla jen velmi slabé výsledky; jediným povzbuzujícím signálem se tu stalo vydání hudby Alexe Northa k filmu KLEOPATRA v roce 1963.

V roce 1965 se šéf útvaru 20th-Fox pro výběr interpretů a repertoáru Bernie Wayne pokusil vylepšit skličující statistiku prodeje soundtracků labelu zavedením změn ve formátu jeho alb. Filiálka ohlásila, že veškeré nahrávky filmové hudby bude editovat tak, aby jednotlivé tracky nebyly nikdy delší než dvě a půl minuty. To mělo podle Waynea přidělit každé kapele zařazené do programu příslušného alba časový úsek totožný s dobou trvání populární písničky, a přispět tak k častějšímu zařazování filmové hudby od 20th-Fox do programů rozhlasových diskžokejů pouštějících pop music. Druhá změna se týkala současného využití filmových dialogů spolu s jejich hudebním pozadím. Společnost Fox se o tento přístup s úspěchem pokusila už dřív, u ŘEKA ZORBY (1964), kde byl každý hudební track desky uveden mluveným slovem v podání Anthonyho Quinna, a vedení Foxu nyní počítalo s širším uplatněním této formy při každé vhodné příležitosti. Podle Waynea byly z tehdy právě chystaných novinek produkce Foxu vytipovány pro uplatnění kombinace mluveného slova s hudbou například filmy AGÓNIE A EXTÁZE (1965) a BÁJEČNÍ MUŽI NA LÉTAJÍCÍCH STROJÍCH (1965), přičemž album k BÁJEČNÝM MUŽŮM dokonce obsahovalo mluvené pasáže uprostřed hudebních tracků desky, které tu měly „do elpíčka vpravit komediální příchuf filmu“.⁴⁷⁾ Wayne dodal, že filiálka uvažovala i o vydávání čistě mluvených soundtracků. Zájem o tento žánr se však ukázal být velice prchavý, takže se label záhy vrátil k titulním melodiím, dramatickým hudebním doprovodům a filmovým muzikálům.⁴⁸⁾

Firma UA Records v roce 1958 v tichosti zahájila svůj výrobní program soundtrackem k filmu PRÁZDNINY V PAŘÍŽI s Bobem Hopem a Anitou Ekbergovou.⁴⁹⁾ Toto album se sice stalo propadákem, ohlásilo nicméně neochvějně odhodlání UA těžit ze svého archivu filmové hudby, a to nejen k reklamním účelům, nýbrž i jako cesty k podpoře vlastního prodeje a distribuce nahrávek labelu. V prvních dvou letech činnosti UA byl objem prodeje nevalný, viceprezident a generální ředitel firmy Art Talmadge však na první výroční schůzi společnosti k otázkám distribuce v červenci 1960 zůstal optimistický. Na tomto zasedání Talmadge seznámil účastníky s novou strategií UA zaměřenou na „výběrová alba“, podle níž měla firma redukovat celkový objem produkce svých alb a soustředit se na vydávání řad titulů se zavedenými interprety a soundtracky. Smyslem této politiky bylo snížení nákladů a vytvoření prostoru pro propagační pracovníky společnosti k zaměření úsilí na menší počet potenciálně hitových alb. Talmadge připustil, že UA Records disponuje velice omezeným počtem smluvně

46) 20th-Fox Label Blueprints Closer Ties with Parent. *Variety*, 14. února 1962, s. 45.

47) 20th-Fox Label Tests New Slant on Track LPs. *Variety*, 21. dubna 1965, s. 49.

48) Viz 20th-Fox Is Making Giant Track Strides. *Billboard*, 18. prosince 1965, s. 1. *Billboard* uvádí, že prodejní plán společnosti 20th Century-Fox na zimu se soustředil na zhruba třináct úspěšných titulů, mj. *Náš muž Flint*, *Sand Pebbles* a *Modrý Max*.

49) Pro stručný historický přehled různých hudebních podniků společnosti UA viz T. B a l i o, *United Artists: The Company That Changed the Film Industry*. Madison : University of Wisconsin Press 1987, s. 112–116.

vázaných a prokazatelně kvalitních umělců, zároveň však zdůraznil, že propojení labelu s filmovým podnikáním mu zajišťuje produkt v hodnotě více než milionu dolarů, s jehož pomocí se lze přenést přes stávající fázi přestavby. Pro demonstraci nové strategie „výběrových alb“ Talmadge oznámil, že mezi plánovanými tituly v dramaturgii UA jsou soundtrackové balíčky s hudbou k filmům KDO SEJE VÍTR, WEST SIDE STORY, MUSTANGOVÉ a ALAMO.⁵⁰⁾

Do šesti měsíců začala strategie „výběrových alb“ společnosti přinášet první plody, paradoxně k tomu však došlo na trhu se singly. Hlavní melodie z filmů DĚTI Z PIREA, EXODUS, BYT a SEDM STATEČNÝCH se staly hity singlových žebříčků, což byl fenomén, který časopis *Billboard* přičetl k dobru pečlivému plánování ze strany vedení filmových i gramofonových společností během předprodukčních fází výroby těchto filmů. Podle Davida Pickera, jenž byl jakousi spojkou mezi mateřskou společností a filiálkou, spolupracovala firma UA Records „intenzivněji než kdy předtím s nezávislými filmovými producenty společnosti United Artists“, přičemž využívala průběžných konzultací, aby pomohla stanovit, kteří skladatelé a styly nabízejí ideální potenciál pro trh se singly a alby. Jako příklad uvedl Picker vlastní úspěch v případě, kdy přesvědčil producenty filmu PARIS BLUES, aby ke čtyřem klasickým čísům zařazeným původně do Ellingtonovy filmové hudby přidali ještě trojici jeho nových písní.⁵¹⁾

Do března 1961 byl dramaturgický plán „výběrových alb“ UA plně realizován a prodej všech typů desek se rozjížděl mohutným tempem. Po počátečním impulzu daném milionovým prodejem singlu s hudbou z filmu EXODUS a následnými více než 450 tisíci prodaných výlisků LP alba „Great Motion Picture Themes“ dosáhly hrubé příjmy UA za leden a únor hodnot o 300 procent vyšších než v předchozím roce.⁵²⁾ V dalších měsících objem prodeje UA oproti počátečnímu vrcholu poněkud poklesl, i nadále však byl velice vysoký. Prodejní plán labelu pro podzim se zaměřil na patnáct novinkových alb a výsledkem byly tržby ve výši bezmála 1,7 milionu dolarů.⁵³⁾ Celkový hrubý objem prodeje UA Records v roce 1961 přesáhl hodnotu 5 milionů dolarů, což bylo více než dvakrát tolik než v předchozím roce. Z velkých hitů lze uvést alba „Great Motion Picture Themes“, soundtrack k filmu DĚTI Z PIREA, jehož se prodalo přes 350 tisíc kusů, a LP Arthura Ferranteho a Louise Teichera k WEST SIDE STORY, jež dosáhl skromnějšího výsledku 150 tisíc prodaných výlisků.⁵⁴⁾

Během tohoto období se UA současně snažili o vylepšení své image na zahraničních trzích, protože před rokem 1961 vycházely desky této společnosti v Evropě pod řadou různých regionálních značek. Na základě nové smlouvy mezi UA a jejich zahraničními distributory měly být desky této firmy od nynějška vydávány pod vlastní značkou UA. Jak poznamenal Talmadge, tato dohoda poskytovala gramofonovému labelu řadu

50) UA Sets First Distrib Meets. *Billboard*, 20. června 1960, s. 4; UA Stresses Pic Ties at Its First Annual Conclave. *Variety*, 27. června 1960, s. 109.

51) J. B u n d y, Film Themes Link Movie, Disk Trades, s. 8, 10.

52) UA Label Booming 300 Percent Over Last Year. *Variety*, 1. března 1961, s. 75.

53) Viz UA Fall Sales Program Eyes \$1,700,000 Billings. *Variety*, 30. srpna 1961, s. 44; UA & Its Diskery in Joint Push on 3 Oct. Film Bows. *Variety*, 4. října 1961, s. 59.

54) UA's 1961 Gross Hits \$5,000,000, a 100 Percent Increase Over Last Year. *Variety*, 13. prosince 1961, s. 47.

výhod. Zahraniční kanceláře United Artists Pictures měly k dispozici již zaběhnutou armádu prodejců, jichž se dalo využít při uvádění evropské produkce značky na tamní trh. Navíc mohl UA Records také lépe využívat svých vazeb na filmový průmysl. To bylo na zahraničních trzích zvláště důležité, jelikož propagace nových nahrávek prostřednictvím rozhlasového vysílání tu byla vzácností, takže se v zahraničí stala centry propagace filmové hudby kina. Konečně pak mohl UA Records eliminovat administrativní problémy vznikající v situaci, kdy zahraniční distributoři UA obchodovali i s konkurenčními produkty. To se například stalo, když British Decca, anglický distributor produkce UA Records, vydal nejen veleúspěšnou Ferranteho a Teicherovu nahrávku hlavní melodie z filmu EXODUS z katalogu UA, ale zároveň i svou vlastní verzi v podání Mantovaniho.⁵⁵⁾

V následujících dvou letech expandoval UA Records na trhy s jazzem, country a hudbou pro děti, zároveň však nadále s velkým úspěchem těžil ze svých filmových zdrojů. V březnu 1962 oznámil dva poměrně ambiciózní jarní prodejní plány, z nichž jeden se zaměřil na vydání osmi nových alb a druhý se soustředil na produkci devatenácti různých LP desek s filmovou hudbou. Tento druhý program, pojmenovaný „All Out for Oscar“, byl časově synchronizovaný s předáváním Oscarů a kladl mimořádný důraz na soundtrackové komplety s hudbou všech nominovaných filmů z produkce UA.⁵⁶⁾ Úsilí o rozšíření vlastní stáje interpretů i repertoáru v kombinaci s podporou prodeje filmové hudby vedlo k nárůstu hrubého obrátu UA Records v roce 1972 až k maximální hodnotě 7 milionů dolarů, a jak konstatuje Tino Balio, v roce 1964 se už tato filiálka mohla oprávněně označovat za „nejvýznamnější gramofonovou společnost v oblasti filmové hudby“.⁵⁷⁾

Navzdory této expanzi však zůstával osud UA Records těsně svázan s filmy mateřské společnosti. Časopis *Variety* tak například v roce 1966 oznámil, že bezprostřední budoucnost labelu závisí na sérii třinácti novinkových soundtrackových alb. Seznam zahrnoval hudbu k filmům HAWAII, RUSOVÉ PŘÍCHÁZEJÍ! RUSOVÉ PŘÍCHÁZEJÍ!, PROKRISTA-PÁNA!, SOUBOJ V EL DIABLO a HON NA LIŠKU.⁵⁸⁾ Žádnému z těchto titulů se sice nepodařil průlom do albových žebříčků *Billboardu*, o rok později se UA nicméně podařil návrat na vrchol díky veleúspěšným soundtrackům z filmů MUŽ A ŽENA, ŽIJŠ JENOM DVAKRÁT A HODNÝ, ZLÝ A OŠKLIVÝ.

Zatímco se nové labely patřící filmovým společnostem snažily o prosazení, MGM jen znovu dokazovala, jakým přínosem mohou být již zavedené hudební filiálky.⁵⁹⁾ Podle

55) Talmadge Shapes Strong Global UA Image, Toting Label's Name. *Billboard*, 13. března 1961, s. 4.

56) UA Goes All Out for Sales Keyed to Oscar Awards. *Billboard*, 17. března 1962, s. 14.

57) Viz UA Records Preps Film Score Projects; Formats to Include a Jazz Tie. *Variety*, 15. srpna 1962, s. 41; UA Adds 3rd Soundtrack Album. *Billboard*, 15. září 1962, s. 5; Report UA Net Off Despite Peak \$7-Mil Biz in '62. *Variety*, 2. ledna 1963, s. 35; T. B a l i o, *United Artists*, s. 114.

58) UA Label Pegs Future to Flock of Film Tracks. *Variety*, 6. dubna 1966, s. 51.

59) Stejně jako další hollywoodské filiálky i MGM Records udržovala těsné styky s mateřskou společností a v letech 1958 až 1965 se často podílela na propagaci jejích filmových produkcí. Více o zájmech MGM v oblasti soundtracků viz MGM Label Promoting Two Metro Pic Scores. *Variety*, 13. července 1960, s. 46; *Variety*, 18. března 1961, s. 58; MGM Bountiful on Mutiny Disks. *Variety*, 5. září 1962, s. 41; Bounty Disks Get Big Push on West. *Variety*, 13. února 1963, s. 53; MGM in Summer Soundtrack Ride. *Variety*, 10. června 1964, s. 4; MGM to Bow Six Soundtracks. *Billboard*, 18. července

finanční zprávy z roku 1965 dosáhly MGM Records a jeho pobočka Big Three Music Company za předchozí fiskální rok společně hrubého výnosu ve výši přibližně 21 milionů dolarů. Tato suma přinesla do pokladny konglomerátu dva miliony dolarů zisku, ale zároveň také tvořila bezmála třináct procent celkových příjmů MGM za dané období. Navíc, jak konstatoval člen vedení labelu Robert H. O'Brien, hodlala gramofonová pobočka MGM, která za sebou měla jeden z nejúspěšnějších roků od svého založení, pokračovat v agresivním rozšiřování pole působnosti s využitím „nových interpretů, nových produktů a nových distribučních kanálů“.⁶⁰⁾

Takto optimistickému výroku nepochybně napomáhal neslábnuoucí proud zpráv o celkově dobrém ekonomickém stavu hudebního průmyslu. Analýza desetiletého vývoje zadaná kupinou CBS/Columbia například ukázala, že tržby ze souhrnného prodeje gramofonových desek v období 1956 až 1966 vzrostly z 250 milionů dolarů na 650 milionů. Navíc došlo i k nárůstu každoročního objemu novinkových titulů gramodesek ze 6 157 na 10 662. Zatímco tyto desky co do obsahu pokrývaly široké spektrum zájmů včetně klasické hudby, jazzu, country a folku, většinový spotřebitelský vkus se jasně přikláněl směrem k popu a rockové hudbě, oblastem, do nichž se soustředila téměř polovina veškerých nákupů alb.⁶¹⁾ Gramofonový průmysl zkrátka v polovině šedesátých let prožíval období bezprecedentní prosperity, přičemž filiálky patřící filmovému společenstvem z této úspěšnosti s velkou chutí těžily.⁶²⁾

Období růstu, který byl dominantním rysem gramofonového průmyslu v letech 1964 až 1969, však postupně vystřídal tendence ke koncentraci trhu a slučování podniků.⁶³⁾ V průběhu druhé poloviny dekády ovládla přes polovinu trhu s gramofonovými deskami pětice velkých společností – MGM, Columbia, Capitol-EMI (Electrical and Musical Industries), RCA Victor a Warner/Seven Arts. Gramofonové labely patřící filmovému společenstvem tento vývoj značně zasáhl, jelikož v jeho důsledku došlo k tomu, že buď je samotné nebo jejich mateřské společnosti pohltily větší gramofonové firmy nebo vysoce diverzifikované konglomeráty.⁶⁴⁾

V roce 1966 vydala signál svědčící o tomto novém pohybu Columbia, když pro svůj nově zřízený label Colgems sjednala a uzavřela distribuční dohodu s firmou RCA

1964, s. 35; MGM Records Rolls Big Push on Zhivago Theme. *Variety*, 22. prosince 1965, s. 46.

60) Cit. dle MGM Records, Big Three Annual Gross Hits \$20,900,000; Net Over \$2,000,000. *Variety*, 8. prosince 1965, s. 53.

61) Cit. dle *Time*, 7. října 1966, s. 56.

62) Viz 1965 a Boom Year in Disk Merchandising. *Billboard*, 29. ledna 1966, s. 1, 8; Retail Disk Sales Up 14 Percent; All-Time High. *Billboard*, 4. června 1966, s. 1, 16; \$1.1 Bil. in Sales Racked Up in '67. *Billboard*, 20. července 1968, s. 3; U.S. Record Survey. *Billboard*, 30. srpna 1969, s. 9–13 (přl.); Recorded Sales Put at \$1.7 Bil. for '70. *Billboard*, 7. listopadu 1970, s. 3.

63) R. A. P e t e r s o n – D. G. B e r g e r, c. d., s. 153–155. Někteří vedoucí činitelé gramofonového průmyslu rozpoznali tento trend koncentrace trhu dávno před rokem 1970. V roce 1967 Al Bennett z Liberty Records předpověděl, že v důsledku různých fúzí a nákupů dojde ke konsolidaci průmyslu kolem skupiny osmi až deseti gigantů. Konečným důsledkem pak bude vznik většího oligopolu, než byl ten, který odvětví ovládal v průběhu 50. let. Podle Bennetta měla zmíněná desítka labelů vybudovat oligopol, jehož síla bude srovnatelná s vlivem jeho protějšku ve filmovém průmyslu. Viz Disk Mergers to Create 10 Industry Giants, Predicts Liberty's Al Bennett. *Variety*, 13. prosince 1967, s. 49.

64) Viz Film Trade Powerplays – Its Effects on Industry. *Billboard*, 16. prosince 1966, s. 8.

Victor. Podle této dohody měl RCA Victor distribuovat a propagovat produkci značky Colgems s cílem zvýšit její podíl na trhu se singlovými nahrávkami, přičemž ovšem měla odpovědnost v oblastech produkce gramodesek a vyhledávání talentů připadnout Donu Kirshnerovi, který získal dvojí funkci uměleckého ředitele labelu Colgems Records a šéfa hudební divize firmy Columbia-Screen Gems. Zároveň se založením tohoto nového labelu se Columbia také rozhodla deaktivovat gramofonovou sekci své firmy Colpix, která v uplynulých letech pokulhávala v úspěšnosti, potýkala se s řadou změn ve vedení a s potížemi s distribucí.⁶⁵⁾

Krátce po změnách kolem labelu Colgems došlo k převzetí distribučních a merchandizingových aktivit společnosti 20th Century-Fox firmou ABC Records. Ačkoliv hudební ředitel 20th-Fox Lionel Newman zdůrazňoval, že tato fúze nebude mít žádný vliv na autonomii ani jednoho z obou labelů, ABC nicméně na tento obchod přistoupila kvůli získání přístupu k řadě chystaných filmových a televizních soundtracků, tedy k oblasti, v níž předtím nepodnikala. Brzy poté ABC hrdě oznámila, že její první řada titulů v produkci 20th-Fox pro rok 1966 až 1967 bude zahrnovat alba k filmům BATMAN, BIBLE, DOBRODRUŽSTVÍ MODESTY BLAISE, JAK UKRÁST MILION a DOKTOR DOLITTLE.⁶⁶⁾

Poté co se hudební divize 20th Century-Fox takto zbavila části svých obav o distribuci, nastartovala přibližně šest měsíců po fúzi s ABC překvapivě ambiciózní program orientovaný na expanzi. 20th-Fox zrušila svůj dlouhodobý status „přednostního prodejce“ u „velké trojky“ MGM a za přibližně 4,5 milionu dolarů koupil hudební vydavatelství Bregman, Vocco & Conn (BVC). Kromě získání kontroly nad katalogem BVC měl 20th-Fox v úmyslu přesunout do nově získaného vydavatelského podniku veškerou svou produkci filmových hudebních partitur a soundtracků.⁶⁷⁾ Toto uspořádání přineslo hudební pobočce 20th-Fox dva hitové tituly, DOKTORA DOLITTLA (1967) a DOBRODRUŽSTVÍ POSEIDONU (1972), dále pak už jen nepříliš pronikavé úspěchy, a to až do roku 1982, kdy firmu odkoupila společnost Warner Communications za částku, jejíž výše se odhaduje v rozmezí 16 až 18 milionů dolarů.

Podobně jako její konkurenti, i společnost Warner Bros. Records se zapojila do horečnatého procesu fúzí a nákupů. Na rozdíl od svých soupeřů patřících také filmovým společnostem však Warneri zaujali k otázce expanze daleko agresivnější postoj. Jako gramofonový label se firma prosadila záhy, po fúzi s firmou Franka Sinatry Reprise v roce 1963. Podle dohody vedoucí k tomuto spojení postoupil Warner Sinatrovi třetinný podíl akcií výměnou za archiv originálních nahrávek společnosti Reprise v hodnotě 3 milionů dolarů a její stáj interpretů, mezi nimiž byli Dean Martin, Trini Lopez a také sám pan předseda.

65) Victor's Col-SG Deal Accents Anew Indie Producer's Role in Disk Biz. *Variety*, 22. června 1966, s. 47. Viz také H. S c h o e n f e l d, BMI's Fastest Growing Pub. *Variety*, 13. dubna 1966, s. 55; Col Pix-SG Disk Division Beefs up Exec Wing in Broad Expansion Move. *Variety*, 6. prosince 1967, s. 43.

66) Viz ABC to Distrib 20th-Fox Disks. *Variety*, 6. července 1966, s. 39; ABC in Soundtracks with 20th-Fox Pact. *Billboard*, 9. července 1966, s. 4.

67) 20th-Fox Buyout of BVC Setting Stage for Big Move in Publishing and Disks. *Variety*, 1. února 1967, s. 57.

Po fúzi z ní oba labely vytěžily jisté krátkodobé zisky, do tří let se ale hudební fialiálky Warner Bros. opět ocitly na pokraji finančního krachu. Gramofonová společnost se ovšem dočkala náhlé změny k lepšímu, když Jack Warner v listopadu 1966 dojednal fúzi se Seven Arts Corporation. Tento krok okamžitě zařadil renovovaný label Warner-Reprise mezi přední výrobce a distributory desek, kde jeho postavení ještě upevnila smělá prorůstová politika prováděná korporací. Tak například v roce 1967 odkoupila společnost Warner/Seven Arts za zhruba 17 milionů dolarů firmu Atlantic Records a stala se tím patrně největším koncernem v hudebním průmyslu. Pod deštníkem WB-7 fungovalo několik velkých gramofonových labelů, jako byly Reprise, Atlantic či Atco, řada menších přidružených značek a úctyhodné seskupení hudebních nakladatelství. Mezi posledně jmenovanými byly tři vydavatelské pobočky Atlantiku (Cotillion, Pronto a Walden Music), dále Seven Arts Music, která vydávala warnerovskou filmovou a televizní hudbu, a Music Publishers Holding Corporation, což byla členská firma ASCAP a tehdy největší vydavatelský podnik působící v hudebním průmyslu.⁶⁸⁾ Po dokončení akvizičních operací nastalo v letech 1968 až 1975 v gramofonovém podnikání koncernu Warner/Seven Arts období úspěšného rozvoje. Za prvních devět měsíců roku 1968 vytvořila gramofonová divize čistý zisk ve výši přibližně 5,3 milionu dolarů při předpokládané hodnotě hrubých příjmů 50 milionů dolarů, což byl údaj zahrnující asi 76 procent souhrnného firemního zisku společnosti WB-7 za stejné období.⁶⁹⁾ Navíc i ve svých pozdějších převtěleních, jako součást Kinney National Service a Warner Communications, byla uskupení Warner-Reprise a Atlantic nadále nejvýnosnější složkou fungujících v rámci jejich mateřské korporace. Počátkem sedmdesátých let zaplňovala produkce gramofonové divize Warneru, která byla v té době i domovskou půdou labelů Elektra a Asylum Records, přes 25 procent příček na žebříčcích *Billboardu* a přispívala k hrubým ziskům firmy bezmála 50 procenty.⁷⁰⁾ Se vstupem společnosti do druhé poloviny dekády Warner bezpečně předstihl své hollywoodské konkurenty – byl teď jedinou firmou disponující podstatnými podíly na trzích s gramofonovými deskami i hudebninami.

Pro Paramount a UA platilo, že reorganizace jejich gramofonových poboček byla bezprostředně vyvolána vstupem velice silných zájmových skupin zvenčí do filmového a zábavního průmyslu. Tak v říjnu 1966 převzal společnost Paramount Pictures koncern Gulf & Western a usiloval o konsolidaci gramofonových a hudebněvydatelských podniků Paramountu pod jedním deštníkem. Gulf & Western doufal, že tím získá možnost agresivnějšího prosazení labelu Dot na trhu s popovými singly. Tato label měl na kontě dlouhou řadu úspěchů s interprety jako Billy Vaughan či Lawrence Welk, nevyvíjel však dostatečnou iniciativu směřující k získávání originálních nahrávek produkovaných nezávislými labely, jež by se daly prodávat na prudce rostoucím trhu zaměřeném na teenagery.

68) H. S c h o e n f e l d, WB-7 Arts Music Empire. *Variety*, 25. října 1967, s. 41.

69) Third Quarter Snappy for W7 Both in Sales, Profits; Big Eye on Disks. *Variety*, 22. května 1968, s. 30.

70) R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 510–511.

Gulf & Western si také přál oživit činnost značky Dot v oblasti soundtracků. Management konglomerátu si všiml, že Paramount počítá pro počátek roku 1967 s uvedením velkého počtu filmových novinek, následovalo ovšem zklamání, když se ukázalo, že hudební doprovod k těmto filmům už byl postoupen jiným gramofonovým labelům. Gulf & Western usiloval o vytvoření užších vazeb mezi svými filmovými a gramofonovými podniky a přistoupil k restrukturalizaci svých hudebních filiálek podle vzoru vydavatelského impéria tvořeného velkou trojkou Metro-Goldwyn-Mayeru a MGM Records.⁷¹⁾ Jeho filiálky, Paramount a Dot, však několik dalších let nijak neprosperovaly, a když Gulf & Western v roce 1974 redukoval svou činnost, došlo k prodeji těchto labelů za 55 milionů dolarů společnosti ABC Records.

Stejně jako Gulf & Western, i Transamerica počítala v roce 1967 po převzetí společnosti United Artists s mohutným průnikem do zábavního průmyslu. Transamerica své impérium dále rozšířila v následujícím roce koupí labelů Liberty a Blue Note za více než 25 milionů dolarů a spojila první z nich s vlastní již existující gramofonovou filiálkou ve společnost Liberty/United Artists Records. Toto spojení vedlo ke vzniku šestého největšího podniku působícího v gramofonovém průmyslu, jenže z Liberty/UA se pouhé dva roky po zmíněné koupi rychle stala finanční zátěž. Po ztrátách dosahujících v letech 1970 a 1971 devíti milionů dolarů Transamerica svou gramofonovou pobočku reorganizovala, přejmenovala ji na United Artists Records a začala postupně rozprodávat jednotlivé části jejího podílu připadajícího na Liberty. Label United Artists Records nadále zaznamenával občasné úspěchy, jako v případech soundtracků k ROCKYMU (1976) a k bondovkám, avšak příjmy z hudebního podnikání United Artists se v letech 1966 až 1976 držely na neměnných 25 procentech, takže jak konstatoval Tino Balio, UA „zůstali v průběhu celé své historie v první řadě filmovou distribuční společností.“⁷²⁾

Koncem šedesátých let už byly gramofonové labely patřící filmovým společnostem pevnou součástí nahrávacího průmyslu, ať už jako nezávislé firmy, kterým se podařilo přežít, nebo jako filiálky některého z velkých koncernů. Když Hollywood koncem padesátých let vstupoval do gramofonového průmyslu, stavěly filmové společnosti před své pobočky vesměs dva obecné cíle: (1) využívat gramofonových desek a rozhlasu jako propagačních nástrojů pro vlastní filmové hudební skladby a písně, a (2) diverzifikovat sféry jejich obchodních zájmů vytvářením soběstačných center vedlejších zisků. Pohled na jejich provozní praxi v dlouhodobé perspektivě ovšem naznačuje, že Hollywood nakonec dosáhl toliko jednoho z uvedených dvou cílů. Snahy filmových společností o zachování trhu s filmovou hudbou se ukázaly být daleko úspěšnější než jejich úsilí o udržení vlastních labelů.

Po zhroucení trhu s hudebními koncem padesátých let přesunul Hollywood prozíravě své zájmy v oblasti vzájemné marketingové podpory z hudebního vydavatelství na gramofonové desky a rozhlas. Výběry filmové hudby tehdy už dlouho fungovaly na nevelkém trhu určeném vyhraněným nadšencům, nyní se však gramofonová alba stala

71) Gulf & Western to Shuffle Par's Music, Disk Cos. to Beef up Their Operations. *Variety*, 21. prosince 1966, s. 43.

72) T. B a l i o, *United Artists*, s. 116.

propagačními prostředky zaměřenými na čím dál početnější publikum spotřebitelů desek a posluchačů rozhlasu.⁷³⁾ Nákupy či zřizováním vlastních labelů mohla studia generovat prodej gramofonových desek, z jehož výtěžku pak doplňovala značné výnosy licenčních a provozovacích poplatků plynoucích z činnosti jejich dlouho zavedených vydavatelských podniků. Soundtracková alba byla v tomto ohledu obzvlášť výhodnou formou, jednak jelikož jejich výroba byla laciná – negativní náklady totiž nesli spolu s odpovědností za ně už sami filmoví tvůrci – a také proto, že už jejich názvy fungovaly jako zcela zjevné signály upozorňující na primární produkty mateřských společností. Pokud filmové a hudební podniky fungovaly koordinovaně, pak se jim dařilo nejen zvyšovat kasovní tržby daného filmu, nýbrž i přispívat až 25 procenty k celkové výši příjmů filmové společnosti.

V letech 1960 až 1969 však začaly filmové společnosti chápat, že chtějí-li v extrémně finančně náročném a vysoce konkurenčním prostředí gramofonového průmyslu přežít, budou k tomu potřebovat daleko víc než jen své katalogy filmové hudby. Do roku 1970 přesáhl souhrnný objem prodeje v gramofonovém průmyslu hranici jedné miliardy dolarů, přičemž ovšem v poměru k tomu narostly i výrobní náklady. Jelikož pouze 40 procent všech gramofonových alb si udrželo počáteční úroveň výrobních nákladů, jednotlivé labely si záhy uvědomily, že jediným způsobem, jak rozložit svá obrovská finanční rizika, je produkce takového množství desek, aby stačily pokrýt celé spektrum spotřebitelského vkusu v oblasti pop music, a zvýšily tak zároveň stupeň pravděpodobnosti vzniku nějakého velkého hitu.

Aby se udržely v prostředí, kde jiné nezávislé firmy kvapem hynuly, spoléhaly labely patřící filmovým společnostem během prvních let svého fungování na svou finanční sílu a na marketingovou podporu ze strany filmu. Většina studiových filiálek však přesto nedokázala vychovat dostatečné množství tvůrců ani vybudovat repertoár postačující k udržení svého postavení jakožto nezávislých labelů. Když se společnosti jako Dot, 20th-Fox či UA začaly potýkat s finančními nesnázemi, řešily situaci zmrazením nákladů a zvýšeným důrazem na své produkty související s filmovou produkcí. Takovéto strategie odpovídaly propagačním zájmům mateřských společností, poškozovaly ovšem dlouhodobé perspektivy labelů jako takových. Mnohé z nich semlel trend z konce šedesátých let k vytváření fúzí a konglomerátů. Warner byl jediným labelem patřícím filmové společnosti, který si sledoval agresivní růstový program. Díky zisku talentovaných interpretů v důsledku akvizic firem Atlantic, Atco a dalších se Warnerům podařilo přežít rekoncentraci zdrojů, k níž tehdy v oboru docházelo.

Přesto však nelze posuzovat neschopnost Hollywoodu udržet si dlouhodobě svou pozici na gramofonovém trhu jako selhání. Ačkoliv se studiové labely staly oběťmi rostoucích nákladů a obrovských investic zvenčí, skýtalo jejich začlenění do větších gramofonových uskupení mateřským společnostem maximální výhody obou oborů. Filmové společnosti nyní mohly soustředit své zdroje na vzájemnou marketingovou podporu

73) Viz Fred K a r l i n, *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York : Schirmer Books 1994, s. 227. Mezi prvními gramofonovými alby s filmovou hudbou byly *Kniha džunglí* Miklóse Rózsy (1942), *Komu zvoní hrana* Victora Younga (1943) a *The Song of Bernadette* Alfreda Newmana (1943).

bez starostí s distribucí gramofonových desek a získáváním talentovaných umělců. Ještě důležitější pak bylo to, že filmová studia měla i nadále zajištěna odbytiště pro své filmové písničky a hudební díla a nadále mohla těžit z výhod „synergie“, jež se měla v brzké budoucnosti stát stěžejním heslem pro oba obory. Soundtrackové album zůstává stále nejběžnější a zcela zásadní formou zužitkování filmové hudby; v tom vlastně možná také tkví nejdůležitější odkaz období, v němž Hollywood vstoupil do gramofonového průmyslu.

Noty a dolary. Vzájemná marketingová podpora a trh s filmovou hudbou

V případě soundtracku k filmu MUŽ SE ZLATOU PAŽÍ se díky výraznému jazzovému pojetí doprovodné hudby [...] prodalo 100 tisíc elpíček, což bylo v té době cosi neslýchaného. Reakce se při tom dala opět vyjádřit slovy „Á, pop music – no to je úžasné!“ Začal jsem toho litovat, protože se tím otevřely dveře specifické koncepci, založené na snaze zase udělat filmovou hudbu tak, aby se z ní daly vytěžit dobře prodejné desky, a nikoli již tím způsobem, aby ta hudba prospěla danému filmu. [...] Tenhle trend byl, myslím, pro umění filmové hudby absolutně katastrofální.

Elmer Bernstein

V letech 1930 až 1950 vytvořili skladatelé jako Max Steiner, Alfred Newman či Erich Wolfgang Korngold symfonický styl, který se stal zosobněním zlatého věku hollywoodské filmové hudby. V polovině padesátých let však tento novoromantický model začal podléhat řadě rozkladných vlivů. Skladatelé jako John Addison začali zkoumat možnosti využití menších instrumentálních ansámbľů a různorodějších instrumentačních typů. Bernstein, Alex North a Henry Mancini přišli s jazzovými prvky, které se postupně ujímaly jakožto stylová alternativa klasicky zaměřeného symfonického přístupu. Hudba Dimitriho Tiomkina k filmu V PRAVÉ POLEDNE (1952) zpopularizovala monotematickou či k hlavnímu tématu soustředěnou filmovou partituru s rozložením melodického i motivického materiálu kolem jediné populární melodie, tedy ne již kolem několika charakteristických motivů.

Mnohé z těchto proměn byly souběžné s reorganizací filmového průmyslu, o níž byla řeč v předchozí kapitole, avšak náhlý vstup Hollywoodu do gramofonového podnikání v roce 1958 další rozvoj a vstřebávání těchto stylových alternativ jenom uspíšil. Tak například posedlost titulními písněmi, která se stala hnacím motorem vzniku monotematické filmové hudby, se proměnila v rutinu, jakmile měly filmové společnosti k dispozici vlastní gramofonové labely. Současně se do psaní filmové hudby pustili jazzoví muzikanti jako Duke Ellington či Miles Davis, jejichž využití ve filmu mělo za cíl těžit z jejich popularity mezi hudebními fanoušky. Zároveň s tím, jak se z gramofonových desek stával prvořadý prostředek vzájemné marketingové podpory filmu a hudby, začali producenti vyvíjet tlak na skladatele, od nichž žádali tvorbu komerčně perspektivních skladeb. Po vzoru producentů scénických show začali i filmoví výrobci požadovat od gramofonových společností vyšší ceny za práva k soundtrackům a výhodnější

podmínky obchodní spolupráce. Otto Preminger například dostal výměnou za práva k soundtracku pro film *EXODUS* od firmy RCA Victor 250 tisíc dolarů a závazný příslib rozsáhlé propagační kampaně.⁷⁴⁾ Jindy svedlo více než dvanáct labelů bitvu o práva k soundtracku pro film *ALAMO*, z níž vyšla vítězně firma Columbia Records, která nabídla uspořádání rozsáhlé reklamní kampaně a zavázala se vydat dva gramofonové singly s melodiemi z tohoto filmu.⁷⁵⁾

Koncem padesátých let ceny za práva k soundtrackům poskočily vzhůru, a to v důsledku řady faktorů, v neposlední řadě i vzestupu nezávislých producentů a zapojování hudebních skladatelů, kteří provozovali vlastní vydavatelství. Ve starém studiovém systému přecházela práva k filmové hudbě a soundtrackům prakticky bez výjimky na vydavatelské či gramofonové firmy patřící studiím. V současné situaci si ale nezávislí producenti častěji tato práva ponechávali sami a odprodávali je tomu, kdo nabídl nejvíce. Tím si pro svou hudbu zajišťovali ty nejvýhodnější reklamní kampaně a přísliby dodatečných příjmů, z nichž některé mohly vznikat ještě dlouho po stažení příslušného filmu z programů kin.⁷⁶⁾

Kombinace uvedených faktorů nutila skladatele filmové hudby k používání nejrozmanitějších stylových znaků populární hudby. Producenti, jejichž obživa zčásti závisela i na prodejnosti hudební složky, koneckonců usilovali o maximální efektivitu hlavních melodií a soundtracků svých filmů. Mělo se za to, že prvky jazzové hudby, stylu Tin Pan Alley a později rokenrolu dodávají hudební složce filmů vyšší komerční hodnotu, takže z laického pohledu se tato éra může jevit jako období, kdy producenti cpali populární písničky bezmála do každého filmového soundtracku, a to bez ohledu na to, co to udělá s filmem samotným.

Řeč žebříčků prodejnosti ale svědčí o čemsi značně odlišném. K jazzovým hudebním doprovodům, jako byl *MUŽ SE ZLATOU PAŽÍ* (1955) či televizní *PETER GUNN* s hlavní melodií od Henryho Manciniho, se připojily konvenčnější symfonické doprovody, mj. od Miklóse Rózsy (*BEN HUR*, 1959) a Ernesta Golda (*EXODUS*, 1960), a také nové vydání hudby Maxe Steinera z filmu *JIHU PROTI SEVERU* (1939). Komeracionalizace filmové hudby, která propukla v 50. letech, by se tedy na první pohled mohla zdát daleko složitější, než jak ji líčili pozdější skladatelé a hudební kritici.

V této kapitole se budu podrobněji věnovat situaci na trhu soundtrackových gramofonových alb raného období a propagačním strategiím používaným k využití tohoto trhu. První část kapitoly zkoumá, jak se měnil přístup Hollywoodu k tomuto trhu v letech 1958 až 1970. Vzhledem k různým obavám týkajícím se estetických kvalit rokenrolové

74) B. R o l o n t z, Record Firms Find Movie Sound Track Terms Tougher. *Billboard*, 5. září 1960, s. 1.

75) Col. Takes The Alamo. *Billboard*, 5. září 1960, s. 1. Viz také Open Bidding for Sound Tracks. *Billboard*, 19. října 1963, s. 3, 6. Druhý z článků poukazuje na to, že velké labely byly často ve svých snahách o získání práva na soundtracky k důležitým filmům neúspěšné z toho důvodu, jelikož tu narážely na dohody mezi hollywoodskými studii a jejich gramofonovými filiálkami. Vzhledem k tomu, že studia jevila tendenci ke zdůrazňování propagační hodnoty soundtrackových alb, upozorňovaly velké konkurenční gramofonované labely na to, že pobočky studií se dostatečně nesnaží o maximalizaci odbytu. Irv Townsend z Columbie například argumentoval tím, že soundtracky „nedosahují plného odbytového potenciálu, protože společnosti, které by pro ně mohly dělat nejvíce [tj. velká filmová studia], nejsou na příjmu“ (s. 3).

76) Viz B. R o l o n t z, Record Firms Find, s. 1.

hudby se producenti zpočátku stavěli k hudebním fanouškům z řad teenagerů rozpačitě. Raději se soustředili na lépe situovanou vrstvu dospělých spotřebitelů desek, zejména pak na zájemce o náladovou hudbu, lehkou klasiku a populární hudbu z produkce Tin Pan Alley. Úspěch, který zaznamenala společnost UA s Beatles a jejich filmem PERNÝ DEN (1964), ale Hollywood i jeho gramofonové fliálky přiměl k tomu, aby počáteční odpor vůči využití rockové hudby ve filmech produkováných velkými studii přehodnotili. Do konce šedesátých let už teenageři nahradili dospělé a stali se nejmasovějšími spotřebiteli gramofonových alb, zatímco do ohniska zájmu hudebních podnikatelů se místo jazzu a symfonické hudby přesunul rokenrol.

Druhá polovina této kapitoly zkoumá propagační strategie, k jejichž rozvoji docházelo ve spojitosti s přidruženými trhy s gramofonovými deskami a rozhlasovým vysíláním. Patřily mezi ně například různé reklamní triky, soutěže, ukázkové projekce pro potřeby diskžokejů či využití hudebních stojanů k prodeji gramofonových alb v kinech. Živý zájem filmového průmyslu o vzájemnou marketingovou podpory ze strany hudby během tohoto období zůstává dosud neprozkoumanou etapou dějin Hollywoodu. Doufám, že podrobnější pohled na celkový kontext tohoto jevu mi umožní přiblížit jak konkrétní ekonomické tlaky, jimž v daném období čelili skladatelé, tak dopady, jež z toho vyplývaly pro formální i stylový vývoj filmové hudby.

Od Mantovaniho k Beatles: proměny trhu s filmovou hudbou

Které segmenty trhu s deskami byly cílovými oblastmi pro soundtracková alba? Co se z historického hlediska rozumí termínem „pop“? Pozoruhodná práce Josepha Lanza *Elevator Music* nabízí podnětné pohledy na obě uvedené otázky, ale i některá užitečná zjištění o vztahu filmové hudby k rozhlasovému vysílání *easy listening* hudby a gramofonovým albům s *mood music*.⁷⁷⁾ Jak uvádí Lanza, řada filmových kompozic se stala jakýmsi základním materiálem pro *easy listening* úpravy. Lanza uvádí i konkrétní příklady některých nejoblíbenějších čísel *mood music*, mimo jiné ústřední melodii z filmu LETNÍ SÍDLO (1959), skladbu „Moon of Manikoor“ z filmu HURIKÁN (1937), „Fascination“ z ODPOLEDNÍ LÁSKY (1957) a „Moon River“ ze SNÍDANĚ U TIFFANYHO (1961). Kromě toho se řada skladatelů a aranžérů, například Nelson Riddle, Percy Faith, David Rose či Henry Mancini, pohybovali obousměrně mezi oblastmi „muzaku“ a filmové hudby. Manciniho nahrávky skladeb „You Don't Know Me“ a „Evergreen“ se také v roce 1983 ocitly mezi desítkou „nejkrásnějších instrumentálních skladeb“, které byly kdy nahrány na gramofonovou desku.⁷⁸⁾

Instrumentální a „environmentální“ kvality filmové hudby z ní činily přirozený zdroj zájmu pro řadu autorů *easy listening* a *mood music*.⁷⁹⁾ Na gramofonových albech, jako jsou „Film Encores“ či „Moon River and Other Great Film Themes“ uplatnil Mantovani

77) Viz Joseph L a n z a, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Mood-song*. New York : St. Martin's 1994.

78) Tamtéž, s. 182.

79) Tamtéž, s. 67–127.

svou vyhlášenou techniku houslového zvuku s ozvěnou při zpracování řady hlavních filmových melodií, přičemž jeho výběr melodií z filmu EXODUS se dokonce stal velkým hitem. Styl klavírní hry „ke světlu svíčky a sklence koktejlu“ praktikovaný Ferrantem a Teicherem přinesl jejich labelu UA řadu komerčních úspěchů, mezi nimiž nechyběly ústřední melodie z filmů EXODUS, BYT (1960) a PŮLNOČNÍ KOVBOJ (1969). V roce 1968 už reklamní materiály tuto dvojici běžně označovaly jako „The Movie Theme Team“.⁸⁰⁾ V polovině šedesátých let zase vytěžil Mystic Moods Orchestra z pokladnice smyčcového zvuku a zvukových efektů materiál pro sérii filmově laděných alb. Názorným příkladem přístupu aplikovaného orchestrem Mystic Moods je deska „Nighttide“, spojující zvuk mořských vln a dusot koňských kopyt s melodiemi z filmů SHANE (1953), DNY VÍNA A RŮŽÍ (1962), DOKTOR ŽIVAGO (1965) a NEVADA SMITH (1966).

Způsob, jakým si hudebníci z oblasti *easy listening* přivlastnili filmovou hudbu, může vést k oprávněnému závěru, že gramofonové labely se nezřídka pokoušely svými alby soundtracků a filmových melodií oslovit cílovou skupinu konzumentů nahrávek a vysílání *mood music*. Obě tyto formy koneckonců odpovídají slavné Stravinského charakteristice filmové hudby jakožto sluchové tapety, přičemž obě snad rovněž lze považovat za populární, nekonfliktní a intelektuálně nenáročné alternativy ke klasické hudbě na jedné straně a k rokenrolu na straně druhé. Hollywoodské gramofonové fliálky projevovaly trvalý zájem o využívání tohoto trhu s *mood music* ještě v roce 1964. Po obrovském úspěchu filmu PERNÝ DEN oznámila firma UA Records, že připravuje producenta skupiny Beatles George Martina k práci ve stylu Mantovaniho či Percyho Faitha.⁸¹⁾

To ovšem neznamená, že by filmové společnosti či gramofonové labely ignorovaly jiné segmenty hudebního trhu. Naopak, zdá se neméně pravděpodobné, že silný vliv na některé posluchače klasické hudby si mohly udržet i novoromantické symfonické doprovody k filmům. Počátkem padesátých let byli tito posluchači odběrateli 20 až 35 procent celkového objemu produkce gramofonového průmyslu, přičemž jejich množství se neztěnilo ani v době vstupu filmového průmyslu do gramofonového podnikání.

Jedním z ukazatelů významu posluchačů klasické hudby byl růst počtu gramofonových klubů zaměřených na klasickou hudbu, který začal v roce 1955 a pokračoval až do konce dekády. Sdružení jako Music Appreciation Record Club, Concert Hall Society či RCA Victor Society of Great Music přivábila do svých řad přes milion členů a stala se v uvedeném období místy, kde se realizovala přibližně jedna třetina veškerých nákupů desek s klasickou hudbou. Exkluzivní komplet nahrávek Beethovenových symfonií a deska s Debussyho „Mořem“, jejíž druhá strana obsahovala mluvené slovo s kritickým hodnocením díla, zaznamenaly po 200 tisících prodaných výtisků a přilákaly do příslušných gramoklubů zástupy nových členů.⁸²⁾

Vzdor svým deklarovaným vysokým metám si tyto organizace udržely solidní míru působnosti na intelektuálně nenáročném publikum. Důsledným soustředěním na katalog osvědčených klasických trháků se jejich nabídka titulů ze standardní literatury jevila

80) Viz např. reklamu na koncertní šňůru Ferranteho a Teichera po 126 městech v časopise *Variety*, 10. dubna 1968, s. 61.

81) Martin Getting United Artists' 4-star Buildup as Performer. *Billboard*, 19. září 1964, s. 15.

82) Víc o provozu gramofonových klubů viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 336–339.

jako přinejmenším bez fantazie a přinejhorším hrubě dezinterpretující příslušná díla. Aby rozšířily dopad těchto svých edic, volily RCA Victor a Reader's Digest občas zkrácenou podobu skladeb, přičemž je uváděly ve formě kompilací na populárních dvanáctipalcových „samplerových“ albech. Stejně jako v případě tzv. *beautiful music*, i tady důraz na chytlavé melodie a důvěrně známý harmonický výraz napovídá tomu, že tyto kluby ve vztahu ke klasické hudbě podporovaly spíše nekonfliktně konzumní přístup než hlubší porozumění. Vcelku se dá říci, že přes proklamace o svém poslání šířit hudební vzdělání se gramofonové kluby obecně osvědčovaly daleko více ve snáhách o komercializaci mistrovských děl klasické hudby tím, že je přizpůsobovaly měřítkům populárního vkusu a jim odpovídajícím formátům.

Koncem padesátých let se kluby začaly odklánět od výlučného důrazu na klasickou hudbu a postupně rozšiřovaly svou nabídku o jazz, pop music a alba z broadwayských muzikálů v původním obsazení. Tíž posluchači, kteří předtím nakupovali Beethovena a Debussyho, se pak záhy vrhali na alba Glenna Millera, Binga Crosbyho a „mistra *mood music*“ Jackieho Gleasona. Podle Sanjeka spočívala přitažlivost všech titulů z klubových nabídek, ať už z klasické oblasti či odjinud, zčásti už v atraktivnosti jejich obalů:

Dospělí spotřebitelé, kteří podlehli vemlouvavým reklamním sloganům slibujícím vysoce kvalitní nahrávky a propagujícím hi-fi gramofony, se stali hlavními odběrateli deskových kompletů v kartonových krabicích, pestrobarevných uměleckých obalech a dokonce i vázaných v kůži, jež chrlily velké společnosti i nejúspěšnější nezávislé labely a jež často končily na nabídkových seznamech gramofonových klubů.⁸³⁾

Je třeba upřesnit, že ne všechny spotřebitele desek s klasickou hudbou lze zařadit do cílové skupiny bující produkce soundtracků. Jelikož řemeslná zručnost spojená s tvorbou filmové hudby nebyla všeobecně uznávána jako umění, mnozí konzumenti koncertní hudby nepochybně měli sklon k opovrhování soundtrackovými alby coby nehodnotnými pretendenty na privilegovanou pozici vyhrazenou mistrovským hudebním dílům. Vedle těchto koncertních posluchačů však současně existovala i početný okruh milovníků lehké klasické hudby, kteří oceňovali důraz filmové hudby na snadno zapamatovatelné melodie a příjemná aranžmá. S čím dál hlubším odcizováním posluchačů klasiky od hledačství nové tvorby Milтона Babbitta, Pierra Bouleze či Johna Cage mohli šéfové gramofonových firem oprávněně doufat, že se výtvoři skladatelů, jako byli Rózsa, Newman a North, budou prodávat v těsném sousedství skladeb Straussových, Wagnerových a Čajkovského, z nichž ti první čerpali inspiraci. Ve snaze zvýšit přitažlivost filmové hudby pro tento specifický segment trhu napodobili výrobci soundtrackových alb strategii gramofonových klubů a začali na trh uvádět alba k filmům jako BEN HUR, VZPOURA NA LODI BOUNTY (1962) a JAK BYL DOBYT ZÁPAD (1962) s exkluzivními obaly, vizuálně atraktivním grafickým řešením a doprovodnými booklety s barevnými fotografiemi z filmů.

83) Tamtéž, s. 338.

Producenti a skladatelé také vyhledávali zpěváky všech žánrů pop music, kteří měli ještě zvýšit účinek titulních písní složených speciálně k příslušným filmům. Jakkoli se tu jednoznačně dávala přednost zpěvákům sinatrovského typu, vybírali producenti i z představitelů širokého spektra dalších hudebních stylů, mj. hvězdy countryové hudby, idoly generace teenagerů, tu a tam dokonce i nějakého toho rokenrolového zpěváka. Například Dimitri Tiomkin nejdřív počítal pro titulní píseň filmu PŘESVĚDČOVÁNÍ PO DOBRÉM (1956) se zpěvákem Perrym Comem, nakonec se však rozhodl pro Pata Boonea – a miliony prodaných singlů – protože Como požadoval za svůj výkon 50 tisíc dolarů, což se ukázalo být příliš. Další zpěváci popu, jako Frankie Laine, Sammy Davis Jr. či Steve Lawrence a Eydie Gorméová, natočili v uvedeném pořadí nahrávky písniček k filmům PŘESTŘELKA U OHRADY OK (1957), ROZTRŽITÝ SANITÁŘ (1964) a ŽIVOTNÍ FAKTA (1960). Hvězda nashvilleské country scény Conway Twitty nahrál dvojici písní, „Baby“ a „Teacher vs. Sexpot“, k filmu Alberta Zugsmitha TEACHER WAS A SEXPOT (uváděný rovněž pod názvem SEXPOT GOES TO COLLEGE, 1960).⁸⁴⁾ Obě herecké hvězdy filmu Blakea Edwardse HIGH TIME (1960), Bing Crosby a Fabian, k němu nahráli písničky, zatímco rockeři Jerry Lee Lewis s Duanem Eddym nazpívali titulní písně z filmů HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL (1958) a BECAUSE THEY'RE YOUNG (1960).⁸⁵⁾

V souhrnu se dá konstatovat, že schémata vydávání desek, formáty a stylové podobnosti nasvědčují tomu, že výrobci soundtracků cílili na řadu různých kategorií dospělých posluchačů, mezi něž patřili příznivci *mood music*, milovníci lehké klasiky a v širším slova smyslu i spotřebitelé popových nahrávek. Je paradoxní, že skupinou na trhu, jíž se výrobci soundtracků zpočátku nijak zvlášť nevěnovali, byli teenageri. Ačkoliv byla spotřebitelská aktivita dospívající mládeže v padesátých letech prvořadou ekonomickou i kulturní veličinou, velké gramofonové labely ji nepovažovaly z obchodního hlediska za významnou. Teenageři kupovali singly spíše než alba a jejich záliba v rokenrolu a rhythm and blues se všeobecně považovala za přechodnou módu.

Jelikož si velké firmy teenagerů nevšímalý, zaměřily se na ně malé nezávislé labely, jejichž produkce měla do značné míry těžiště v oblasti rokenrolových singlů, provozu jukeboxů a rozhlasových hitparád, jež jim měly zajišťovat krátkodobý úspěch. I tak ovšem podle statistických údajů Recording Industry Association of America (RIAA) představoval obchod se singly v letech 1959 až 1969 pouze něco mezi 20 a 25 procenty celkového objemu gramofonového průmyslu vyjádřeného v dolarech. Velké firmy

84) Viz J. B u n d y, Young Disk Talent in Hot Film Demand. *Billboard*, 22. února 1960, s. 1.

85) Ve skutečnosti, ačkoli k tomu docházelo poměrně zřídka, se broadwayští i ostatní divadelní producenti od počátku 60. let až do jejich poloviny občas pokoušeli přizivit na ziskovém potenciálu titulních melodií. Podle časopisu *Variety* si při tom broadwayští producenti brali za vzor kampaně vypracované hollywoodskými filmaři, přičemž se k této taktice uchýlovali obvykle spíše při uvádění činoherních komedií a dramát než u muzikálů. První cyklus ústředních melodií z divadelních představení se datuje k roku 1962, v souvislosti s inscenacemi *The Fun Couple*, *The Happiest Man Alive* a *Come on Strong*, z nichž poslední dokonce usilovala o motivaci dané písně za pomoci gramofonového přístroje, který se objevil na scéně v druhém jednání. Podobný cyklus se potom opakoval v roce 1965 ve hrách *Any Wednesday*, *Golden Boy* a *Minor Miracle*. S cílem maximálního využití ústřední melodie ze hry *Golden Boy* dokonce producent Hillard Elkins zařídil zařazení skladby na kompilační LP Percyho Faithe *Broadway Bouquet*. Viz Night of the Iguana Twist. *Variety*, 22. srpna 1962, s. 43, a Legit Gets New Trend as Producers Discover Plug Value of a Title Song. *Variety*, 29. září 1965, s. 43.

projevovaly soustavný zájem o kontraktaci rockových a rhythm-and-bluesových talentů k nahrávání singlů, činily to však spíše s ohledem na strategické ekonomické výhody než na faktické prodejní záměry. Tím, že si čas od času zavázaly nějakého rockového či rhythm-and-bluesového interpreta, mohly velké firmy rozložit svá rizika do větší šíře tím, že si takto udržovaly široký žánrový záběr a zajišťovaly si vliv na různé segmenty trhu. Navíc tak byly schopny konkurovat malým labelům na jejich vlastním hřišti, a tím mohly mírnit dopad invaze nezávislých na gramofonové žebříčky a v důsledku je vlastně eliminovat jakožto vážnou konkurenci. S významnou výjimkou Elvise Presleyho (který odešel od Sun Records, aby vzápětí nastoupil svou senzační dráhu u labelu RCA Victor) si velké firmy uvědomovaly, že základním zdrojem jejich „obživy“ jsou dospělí spotřebitelé a LP nosiče, a nikoli teenageři a rokenrolové singly.

Spor singly versus alba však měl pro výrobce soundtracků zvláštní význam z toho důvodu, že v něm krystalizovaly někdy konfliktní zájmy filmových společností a gramofonových labelů. Jednak tu platilo, že ústřední filmové melodie a singly z nich odvozené měly větší cenu pro filmové producenty než pro gramofonové společnosti, jelikož představovaly neobyčejně účinný a nízkonákladový prostředek sloužící seznámení veřejnosti s názvem příslušného filmu. Soundtracková alba na druhé straně měla obecně větší cenu pro gramofonové společnosti. Singlový hit se mohl proměnit v atraktivní track následného alba, naproti tomu soundtrack musel být úspěšný jako celek, měl-li vygenerovat vysoký finanční zisk, který by z něj učinil hit.⁸⁶⁾ Zatímco se k uspokojení obou zmíněných množin zájmů vyráběly singly s ústředními melodiemi i soundtracková alba, jistily si labely patřící filmovým společnostem zpravidla své investice tím, že se zaměřovaly na výběr interpretů z řad zpěváků popových balad a populárních instrumentalistů. Z jejich pohledu mohli Perry Como či Henry Mancini prodávat singly i alba dospělým konzumentům, zatímco vliv Chucka Berryho byl omezený na teenagerské posluchače kupující singly.

Druhým důvodem toho, proč producenti soundtracků obvykle ignorovali teenagerský trh, byla skutečnost, že významní představitelé gramofonového průmyslu měli o rokenrolu velice nízké mínění. Nejprizmatičnějším projevem těchto postojů se stala prudká negativní reakce vůči rokenrolu, k níž došlo v návaznosti na „korupční“ slyšení v kongresu USA v letech 1959 a 1960. Jak uvedl ve své svědecké výpovědi redaktor *Billboardu* Paul Ackerman, naprostý přebytek produktů v podstatě připravil vydavatele a autory z Tin Pan Alley o vliv na proces tvorby hitů, který přešel do rukou výrobců desek, režisérů rozhlasových pořadů a diskžokejů.⁸⁷⁾ Poslední z vyjmenovaných skupin se stala prvotním terčem kongresového vyšetřování, jehož pozornosti ovšem neunikly ani nezávislé labely, které poskytovaly úplatky, a teenagerské publikum, na něž byly tyto labely zaměřené. Herm Schoenfeld konstatoval:

Zatímco korupce existovala odnepaměti, diskžokejská fáze této specifické instituce nastala fakticky s nástupem rokenrolu a s ním související záplavou nezávislých labelů. Rokenrol s sebou přinesl amatérské zpěváky a skupiny,

86) Stručný souhrn relativních kladů filmových singlů a dlouhohrajících alb v soudobém kontextu viz R. S. Denisoff – G. Plasketes, c. d., s. 258–274.

87) Viz R. S. A. n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 448.

nahrávky zhotovované v garážích a příležitostné výrobce desek, kteří byli ochotní nahrávat kohokoli, kdo dokázal z jejich produktu udělat hit. Nárůst popularity nezávislých labelů před zhruba pěti lety podnítil vznik dalších, až nakonec počet novinkových desek vystoupal na 300 i víc týdně. Boj o čas v rozhlasovém vysílání se krajně vyostřil a jedinou bezpečnou cestou k zajištění přehrávky se stal úplatek.⁸⁸⁾

Ačkoliv byly jednotlivé otázky, o nichž se v korupčních slyšeních kongresu jednalo, komplikované, argumentační linie, již sledoval jak Harrisův výbor, tak kritikové gramofonového průmyslu, byla postavena na tvrzení o nízké kulturní hodnotě rokenrolu a rhythm and blues. Podle kongresového výboru byli teenageři, kteří jsou obzvlášť zranitelní vůči nástrahám bezskrupulózních obchodníků, „lživě lákáni“ diskžokeji k nákupům hudebních výrobků bez jakékoli estetické hodnoty. Diskžokejové zase byli upláćeni za účelem přehrávání této nehodnotné hudby zlotřilými pracovníky z oddělení A&R (péče o interprety a repertoár), jejichž stěžejním artiklem byly rockové a rhythm-and-bluesové singly. Úplatek sám byl přitom pokládán za doklad estetické vyprázdněnosti této hudby; pokud by daná píseň byla skutečně dobrá, argumentovalo se, pak by nebylo třeba upláćet diskžokeje, aby ji zařazovali do vysílání.⁸⁹⁾ Vzápětí po korupčních slyšeních došlo k prudké a silné reakci proti rokenrolové hudbě. Nat „King“ Cole si v té souvislosti postěžoval: „Korupce způsobila, že jsme si nechali vymývat mozky a dali se hypnotizovat rokenrolem.“⁹⁰⁾ Časopis *Variety* k tomu dodal:

Nikdo sice nečeká, že tenhle „big beat“ v dohledné době zmlkne, ale kvalita interpretů i hudebního materiálu bude mít na příštích deskách punc profesionality, na rozdíl od bezbřehého amatérství spousty gramofonových hitů několika uplynulých let.⁹¹⁾

88) H. S c h o e n f e l d, Payola Keys D.J. Eclipse. *Variety*, 6. ledna 1960, s. 6.

89) Míru, v jaké tvořil jádro celé polemiky kolem korupce hudební vkus a konkurence nezávislých firem, dokládá několik anekdotických příběhů z té doby. Jeden diskžokej ve své svědecké výpovědi v kongresu přiznal, že přijal peníze s tím, že upřednostní nahrávku jednoho labelu s Čajkovského symfonií před snímek jiné firmy, vyšetřovací výbor to ovšem nezajímalo. Podle jednoho z jeho členů nezajímalo výbor nic jiného než úplaty za přehrávání „špatné“ hudby. (Viz R. S a n j e k, *American Popular Music and Its Business* 3, s. 448, a T ý ž, *From Print to Plastic*, s. 52.) Obdobně člen sněmovny reprezentantů za Kalifornii John Moss připustil, že dostal řadu dopisů od teenagerů, kteří se ho ptali, co je na takovém placení špatné. Na to Moss reagoval prohlášením, že teenageři se nejen stali terčem ohlupování ze strany diskžokejů, ale kromě toho se jim nedostává ani řádné morální výchovy v církvích a školách. (Viz Payola and Teen Morality. *Variety*, 20. dubna 1960, s. 141.)

Navíc dokonce už v době před slyšením Harrisova výboru označila řada diskžokejů za viníka korupční aféry nezávislé labely. Podle časopisu *Variety* diskžokejové z Dallasu „za rozbujelý úplatkářství nepřímou obvinili rokenrolovou hudbu, přičemž poukazovali na náhlé vyrojení malých společností zaplavujících trh rokenrolovými deskami. [Dallaský diskžokej Nick] Ramsey zdůraznil, že některé z těchto desek jsou tak špatné, že se diskžokejům musí platit, aby je hráli.“ Viz Dallas Jocks Claim They've Been Bypassed by Payola Disk Firms. *Variety*, 2. prosince 1955, s. 55.

90) Nat King Cole Hits Diseries' Yen for Rock'n'Roll, But Sez TV Will Kill It. *Variety*, 25. května 1960, s. 57.

91) The No-Payola Sound of Music. *Variety*, 2. prosince 1959, s. 1.

Jeden autor dokonce sváděl dlouhověkost rokenrolu na zkorumpované sestavovatele žebříčků. Podle *Variety* newyorské žebříčkové kanceláře soustavně uváděly rozhlasové rockové programy na nejvyšších příčkách popularity, přičemž neformální telefonické ankety odhalily, že pouhých 14 procent dotázaných by za rokenrol dalo „zlámanou grešli“.⁹²⁾

Protikorupční nálady si dokonce našly cestičku i do samotných textů populárních písní. Jeden kritik ve svém hodnocení singlu Stana Freberga „The Old Payola Blues“ poznamenává, že zmíněná písnička si bere na mušku „zpěváky bez talentu a nepřímou také diskžokeje, kteří takovou muziku za úplatu pouštějí“.⁹³⁾ Skladatel písniček Pat Ballard pak také složil pro číslo časopisu *Varety* z 2. března 1960 následující veršovánku:

„Adijé, škváre“

(na melodii písně „Mr. Sandman“)

Sbohem uječenci,
škváru adijé!
Dobrá písnička nepospíchá,
ale víc peněz za ni je.
Už žádné úplatky,
ani kravál tříakordových řvounů –
z rádia jen zvuk pianissima tónů!
Dýdžejové, ztlumte ty hluky,
Hrajte mazurky pro holky a kluky,
Už žádné chytáky, už žádný hřích –
tam, kde vládne hudba a smích!⁹⁴⁾

Netrvalo dlouho a prognostici přišli s temnými předpověďmi dalšího osudu rokenrolu a žebříčků Top 40. John Box, vrchní ředitel Balabanových rozhlasových stanic, v roce 1959 směle předpověděl, že rozhlasový formát Top 40 do pěti let zanikne.⁹⁵⁾ O dva roky později se této zvěstovatelské polnice chopil Roger Coleman, ředitel newyorské WABC, který vyslovil odhad, že všech 1 075 rozhlasových FM stanic fungujících v USA – které vysílaly převážně klasickou hudbu, „kvalitní pop“, a muzikálové a filmové melodie – nakonec rokenrol „vyřadí ze svých hudebních programů“.⁹⁶⁾ V situaci, kdy provozovatelé rozhlasových stanic přestávali uvádět žebříčkové pořady Top 40, začali mít někteří pozorovatelé obavy, že se jediným veřejným prostředkem šíření hudby pro „džínovou generaci“ stanou jukeboxy.⁹⁷⁾

92) R & R Ratings Fool Indie AM Stations. *Variety*, 30. prosince 1959, s. 1.

93) *Variety*, 13. ledna 1960, s. 44.

94) Pat B a l l a r d, So Long Trash. *Variety*, 2. března 1960, s. 55.

95) Top 40 on the Pan Again. *Variety*, 30. září 1959, s. 45.

96) FM Throws Block at Rock. *Variety*, 16. srpna 1961, s. 43.

97) Jukeboxes May Become Last Refuge of Rock'n'Roll and Indie Diskers. *Variety*, 4. května 1960, s. 45.

Zároveň s tím, jak se teenagerský vkus ocital pod palbou kritiky, hlásil časopis *Variety*, že vývoj rozhlasového vysílání směřuje k „hudbě lepší kategorie či k ‚dospělým‘ písničkám“.⁹⁸⁾ Časopis přitom tento trend uváděl do spojitosti se strmým propadem prodeje singlů a trvalým růstem trhu s gramofonovými alby, tedy se scénářem, který vedl autory k závěru, že „existuje ‚nákupní‘ trh pro melodickou hudbu“.⁹⁹⁾ V důsledku toho pak čím dál víc provozovatelů rozhlasových stanic vzhlíželo k LP deskám samotným jako k „pravé pokladnici programového materiálu“.¹⁰⁰⁾ Seznam doporučujících námětů publikovaný zmíněným časopisem nabízel zvláštní hudební směsici Brahmse, Elvise, Mantovaniho, Harryho Belafonteho a rozmanitých filmových melodií – konkrétně například soundtracky z filmů *EXODUS*, *ALAMO*, *BYT*, a také kolekci z produkce UA, „Great Motion Picture Themes“.

Právě v tomto širším kontextu daném situací v odvětví vznikala první originální soundtracková alba. Konzervativní duch uvedených tržních analýz naznačuje, že tu existovaly vcelku ideální podmínky pro recepci filmové hudby počátku šedesátých let. Jelikož se rozhlas i velké gramofonové labely soustřeďovaly na dospělé posluchače, téměř jakýkoli soundtrack vydaný na desce měl slušné vyhlídky na široké zastoupení v rozhlasovém vysílání a na solidní odbyt. Představitel UA Art Talmadge zhodnotil úlohu filmové hudby v tomto novém kontextu prohlášením, že „bijákové melodie“ nejenže „dodávají jiskru vadnoucímu trhu se singly, ale zároveň znamenají i návrat kvalitnější hudby“.¹⁰¹⁾

Nebylo nijak překvapivé, že se gramofonovým filiálkám filmových společností po proběhlém korupčním skandálu nechtělo vyvíjet další úsilí na trhu s deskami pro teenagery. To neznamená, že by Hollywood dospívající konzumenty zcela ignoroval – spíš se dá říci, že jeho úsilí se soustřeďovalo spíš na filmové produkce než na gramofonové nahrávky. Tak například společnost MGM ochotně využila písničku Billa Haleyho „Rock Around the Clock“ při vytváření temné pověsti filmu *DŽUNGLE PŘED TABULÍ* (1955), přitom ale jejím jediným počinem na gramofonovém trhu byla cover verze písničky se studiovým orchestrem, která vyšla jako singl, jehož B stranu vyplnil milostný hudební motiv z téhož filmu.¹⁰²⁾

Když už se gramofonové pobočky filmových studií na teenagerský trh přece jen zaměřily, bývaly jejich snahy často zcela nepromyšlené nebo nevhodně usměrněné. Náзорným příkladem byla hudební kampaň společnosti UA v souvislosti s filmem *NA BŘEHU* (1959). Asi pět týdnů před uvedením filmu do kin oznámil David Picker, že propagace snímku společnosti UA *NA BŘEHU* bude největší hudební kampaní v historii doprovázející nehudební, čistě dramatický film. Producent a režisér snímku Stanley Kramer už předem prodal práva na soundtrack labelu Roulette Records, přesto však UA vydali i vlastní album „On the Beach“, s variacemi na ústřední melodii „Waltzing Mathilda“

98) The No-Payola Sound of Music, s. 1, 64.

99) Viz H. S c h o e n f e l d, Radio De-Rocks, Sales Roll. *Variety*, 3. února 1960, s. 55, 60; Abel G r e e n, Music Biz in Squeeze as Disk Jocks Play It Too Honestly in Payola Scare. *Variety*, 2. března 1960, s. 1, 58.

100) Programming the Top LP's. *Billboard*, 20. března 1961, s. 40–41, 94.

101) UA Riding High on Tidal Wave of Film Themes. *Variety*, 16. listopadu 1960, s. 55.

102) Úplnější rozbor kampaně kolem filmu *DŽUNGLE PŘED TABULÍ* viz R. S. D e n i s o f f – William D. R o m a n o w s k i, *Risky Business: Rock in Film*. New Brunswick, N.J. : Transaction Books 1991, s. 6–20.

na jedné straně desky a melodiemi z různých jiných produkcí UA na druhé straně. Kromě toho vydavatel Phil Kahl a promotér Fred Raphael propagovali širokou paletu singlových nahrávek z hudby k filmu NA BŘEHU, mj. skladbu „There's Still Time“, na labelech Roulette, RCA Victor, Hanover-Signature, Columbia a UA, a různé verze melodie „Waltzing Mathilda“ na labelech Decca, Mercury, Kapp, Hanover, Roulette, UA a Dynasty, přičemž posledně jmenovaná firma desku vydala v osmi různých jazykových mutacích.¹⁰³⁾

Podle vedoucích představitelů UA byl prvořadým důvodem rozsahu této kampaně zájem o teenagerský trh. UA konstatovali společenskou závažnost látky zpracované tímto filmem a zároveň prohlásili, že je mimořádně důležité, aby zaujali dospívající publikum, přičemž za nejbezprostřednějšími a nejúčinnějšími prostředky, jimiž toho lze dosáhnout, jsou hudba a gramofonové desky.¹⁰⁴⁾ „Waltzing Mathilda“ ovšem bohužel v éře, již dominovali Elvis, Little Richard a Buddy Holly, neprošla sítím teenagerského vkusu. Melodie se sice velice dobře hodila k australskému pozadí filmu, na prodejnost desek však měl celý ten obrovský reklamní tlak velice malý efekt.

Zatímco se teenagerská hudba prosazovala do filmů jen v nepatrné míře, pokoušel se Hollywood proniknout na tento trh různými jinými cestami. Jak upozorňuje Thomas Doherty, přišli nezávislí producenti jako Sam Katzman s řadou rokenrolových muzikálů cílených specificky na dospívající filmové diváky.¹⁰⁵⁾ Kromě toho studia uzavírala i herecké kontrakty na filmové role s teenagerskými idoly, například s Frankiem Avalonem, Jamesem Darrenem, Paulem Ankou a Patem Boonem. Názor převládající uvnitř filmového průmyslu, že totiž rokenrolovým muzikantům chybí průprava či dokonce schopnosti, vedl studia k využívání filmových hvězd, jako byli Marilyn Monroe, Tab Hunter, Rock Hudson, Robert Conrad, dokonce i Lloyd Bridges, prostřednictvím jejich gramofonových filiálek. Někteří hollywoodští cynikové argumentovali tím, že jsou-li schopni prodávat desky rockoví zpěváci bez sebemenšího hlasového nadání, pak takový Rock Hudson určitě dokáže prodat písničky jako „Pillow Talk“ či „Roly Poly“.¹⁰⁶⁾

103) Viz UA's Teener Prow with Atomic Bally for On the Beach. *Variety*, 9. listopadu 1959, s. 60; Beach Film Score Due for Plenty Wax. *Billboard*, 14. prosince 1959; Matilda Goes Berlitz Day-Dating On the Beach. *Variety*, 16. prosince 1959, s. 43.

104) UA's Teener Prow, s. 60. Ještě v roce 1963 nebyly filmové a gramofonové společnosti dostatečně obeznámené se vkusem teenagerů. Jak uvedl časopis *Variety*, „skladatel Dimitri Tiomkin, který složil hudební doprovod k více než 140 filmům, se minulý týden poprvé dostavil do studia k nahrávání singlu zaměřeného na teenagerský trh“. Dotyčný singl byl vybrán z Tiomkinovy hudby k filmu 55 DNÍ V PEKINGU a stal se z něj zcela předvídatelně stejný propadák jako ze singlů z filmu NA BŘEHU. Viz Dimitri Tiomkin, Vet Pic Composer, Cuts 1st Single from His Peking Score. *Variety*, 10. července 1963, s. 57.

105) Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies of the 1950s*. Boston: Unwin Hyman 1988.

106) Viz Abel Green, What Is Payola? Part III. *Variety*, 2. prosince 1959, s. 55; Pic Stars Get Itch for Disks. *Billboard*, 12. října 1959, s. 1. Greenova argumentace je zrcadlovým obrazem zápletky klasického rockového muzikálu Franka Tashlina THE GIRL CAN'T HELP IT (1956). V tomto filmu vidí gangster Fats Marty (Edmond O'Brien) v televizi Eddieho Cochranu zpívat písničku „Twenty Flight Rock“, což ho přesvědčí o tom, že jeho „netalentovaná“ přítelkyně Jeri Jewellová (Jayne Mansfieldová) se může stát pěveckou hvězdou. Paradoxní tu samozřejmě je to, že Jeri ve skutečnosti skrývá svůj skutečný hudební talent, aby neztratila šanci, že z ní jednou bude manželka a matka.

Když se ovšem v roce 1964 objevili Beatles a stali se předvojem takzvané „britské invaze“, začal dlouhodobý odpor Hollywoodu vůči rockovým soundtrackovým albům ochabovat. UA s Beatles natočili a v létě 1964 uvedli PERNÝ DEN, přičemž od filmu si příliš neslibovali, ale se soundtrackovým albem spojovali velké naděje. Vydání alba bylo také očekáváno tak dychtivě, že rozhlasové stanice v celých USA hrozily výrobou pirátských nahrávek z vysílání rádia WMCA ještě před uvedením desky na trh.¹⁰⁷⁾ Na tento tlak reagovala UA předčasnou distribucí objednávky prvních 500 tisíc výtisků, ani to však nedokázalo obrovskou poptávku uspokojit. Za první dva týdny se prodalo asi 1,5 milionu exemplářů, konečná bilance pak znamenala pro UA Records zisk ve výši 2 milionů dolarů.¹⁰⁸⁾ Ještě před vydáním desky v USA oznámil časopis *Variety*, že díky předobjednávkám soundtracku už došlo k mnohonásobnému vyrovnání negativních nákladů spojených s výrobou filmu PERNÝ DEN.¹⁰⁹⁾

Film sám si vedl téměř tak dobře jako album. Při stejně vysoké poptávce po předváděcích promítáních si UA přišli ještě před uvedením PERNÉHO DNE do běžné distribuční sítě na více než 500 tisíc dolarů jen za sérii mimořádných a premiérových představení.¹¹⁰⁾ Vzápětí následovalo sestavení plánu pro *saturation booking*,¹¹¹⁾ podle něž se distribuovalo do amerických kin sedm set filmových kopií, které během prvních šesti týdnů promítání vydělaly zhruba 5,8 milionu dolarů. Do následujícího roku pak PERNÝ DEN přinesl tržby ve výši více než 10 milionů dolarů a ještě vyšší částku z prodeje gramofonových desek.¹¹²⁾

Po tomto úspěchu s Beatles se řada britských i amerických filmařů horečně snažila zapojit do úspěšně rozjeté rokenrolové módní vlny. Společnost UA navázala na PERNÝ DEN programem sestávajícím ze šesti krátkých filmů pod společným názvem „Swinging U.K.“ Kromě toho plánovala i sérii ambicióznějších projektů s účastí interpretů jako Jerry Lee Lewis, Nashville Teens, Lulu a Graham Bond Organization.¹¹³⁾ Britské kapely, například Freddie and the Dreamers, Gerry and the Pacemakers či Dave Clark Five, se naproti tomu objevily v tomto pořadí ve filmech EVERY DAY'S A HOLIDAY (1965), FERRY ACROSS THE MERSEY (1965) a HAVING A WILD WEEKEND (1965).

Filmoví producenti v Americe se pokusili o znovuoživení zájmu o tzv. jukeboxové muzikály a hudební filmy s „plážovou tematikou“ (*beach party movies*) ve snímcích WILD ON THE BEACH s Frankiem Randallem, Cindy Nelsonovou, skupinou Astronauts a dvojicí Sonny and Cher, a GONE WITH THE WAVE s hudbou Lalo Schifrina ve stylu surf-bossa nova.¹¹⁴⁾ Nezávislé filmy, jako byl snímek Rogera Cormana TRIP (1967), se

107) Beatles' Soundtrack Is Blockbuster Before Their First Pic's Release. *Variety*, 1. července 1964, s. 70.

108) T. B a l i o, *United Artists*, s. 251; Roy P r e n d e r g a s t, *Film Music: A Neglected Art*. New York : Norton 1992 (2. vyd.), s. 147.

109) First Cream for Beatles Film May Net UA \$ 500,000. *Variety*, 15. července 1964, s. 52.

110) Tamtéž, s. 1.

111) Distribuční strategie založená na simultánním nasazení velkého množství kopií jednoho titulu (pozn. red.).

112) T. B a l i o, *United Artists*, s. 251.

113) Rock'n'Roll Pic Trend Returns. *Variety*, 16. prosince 1964, s. 24.

114) Viz stručné recenze soundtracku k filmu GONE WITH THE WAVE. *Variety*, 30. června 1965, s. 50; a k filmu WILD ON THE BEACH. *Variety*, 14. července 1965, s. 42.

také zabývaly drogovou kulturou šedesátých let a hudbou, která s ní byla v obecném povědomí spojována. Label Mercury Records vydal k TRIPU soundtrack, na němž se významně uplatnily bluesové skladby kapely Electric Flag a indická psychedelická hudba od Larse Erika a Richarda Bonda.¹¹⁵⁾

Na konci dekády zásadně přispěla k širšímu využití rockových a popových písniček v tvorbě dramatického hudebního podkreslení nesmírná úspěšnost titulů ABSOLVENT (1967) a BEZSTAROSTNÁ JÍZDA (1969). K tomuto fenoménu se ještě vrátím v jedné z dalších kapitol,¹¹⁶⁾ zde však alespoň ještě uvedu několik skutečností týkajících se toho, jak uvedené tendence ovlivnily celkové chápání teenagerského či mládežnického trhu. Předně už filmová hudba rockového typu nebyla výlučně doménou nízkorozpočtových béčkových a exploatačních filmů. Rockovou hudbu jistě nadále využívaly filmy zaměřené na mladé publikum, jakými byly JAHODOVÁ PROKLAMACE (1970) či VANISHING POINT (1971), zároveň však tento hudební styl infiltroval i do „dospělých“ snímků jako například PETULIA (1968), PŮLNOČNÍ KOVBOJ (1969) či SOVA A KOČIČKA (1970). V posledním jmenovaném filmu přitom paradoxně vytvořila hlavní roli Barbra Streisandová, přičemž ovšem na soundtracku zněly písně skupiny Blood, Sweat, and Tears.

Za druhé pak skutečnost, že Hollywood v zásadě akceptoval rockové a popové hudební žánry, umožnila některým filmovým tvůrcům využití této hudby jako vlastního inspiračního zdroje. Příkladem je tu film Arthura Penna ALICIN RESTAURANT (1969); hlavní roli v něm vytvořil zpěvák Arlo Guthrie a snímek adaptuje jeho klasický folkový repertoár pro potřeby filmového příběhu i soundtracku. Kasovní tržby v tomto případě nebyly závratné, i přesto však film dal vzniknout dvojici veleúspěšných desek – originálního soundtrackového alba vydaného labelem United Artists a nového vydání původních verzí Guthrieho skladeb pod značkou Warner Brothers. Dohromady se prodalo víc než milion exemplářů těchto alb, což, jak konstatoval skladatel Garry Sherman, postavilo celý proces vzájemné marketingové podpory na hlavu, jelikož se tu „z gramofonového hitu stal film, který vedl ke vzniku dalších gramofonových hitů“.¹¹⁷⁾

Konečně pak přítomnost rockové hudby na soundtracích také vedla k transformaci dělby práce při výrobě filmové hudby. V dnešní době jsme si díky filmům jako BATMAN (1989), JEDNEJ SPRÁVNĚ (1989), DICK TRACY (1990) či FORREST GUMP (1994) přivykli u soundtracku na to, že v něm vedle sebe odděleně figurují melodie funkční, jež podtrhují dramatickou akci, a melodie, jež jsou využitelné komerčně. Je ovšem třeba poznamenat, že tento kolaborativní přístup k filmové hudbě byl běžný už koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let. Garry Sherman tento proces tvorby komentuje v souvislosti s filmem PŮLNOČNÍ KOVBOJ:

John Schlesinger [...] využil řadu interpretů a postupů z různých oblastí. Hudební poradce filmu John Barry tak psal hudbu k retrospektivním pasážím. Při naplnění dramatických a emocionálních požadavků snímku se mu zároveň

115) Viz Merc Puts Trip Film in Groove. *Variety*, 31. května 1967, s. 41; a stručnou recenzi soundtracku k filmu TRIP. *Variety*, 31. října 1967, s. 42.

116) Kapitola 7: „The Sounds of Commerce. Sixties Pop Songs and the Compilation Score“ (pozn. red.).

117) Garry S h e r m a n, Pic Scores Follow Pop Trends from Jazz Singer to Beatles. *Variety*, 15. května 1974, s. 59.

podařilo vytvořit velice úspěšnou ústřední melodii (písničkový hit „Midnight Cowboy“). Jedna písnička z Nilssonova alba, „Everybody's Talking“, která byla přepracována jako doprovod k úvodní titulkové sekvenci, se následně rovněž stala hitem. Za účelem užší návaznosti na populární vkus jsem měl já doplnit kromě řady dalších soudobých stylů cosi odpovídající zejména poloze Arethy Franklinové a kapely Fifth Dimension. Schlesinger to v závěru propojil s elektronickou hudbou, čímž docílil celkového vysoce sofistikovaného a přitom funkčního soundtracku.¹¹⁸⁾

V roce 1970 byla už celá mašinérie vzájemné marketingové podpory filmu a hudebních nahrávek stabilně zajištěná, a rock, funk, soul i rhythm-and-blues se vesměs staly přijatelnými stylovými alternativami filmové hudby. Skladatelé jako David Raksin a Jerry Goldsmith sice pořád ještě vyjadřovali znechucení nad fenoménem filmové pop music, nicméně po filmech BEZSTAROSTNÍ JÍZDA a POSLEDNÍ PŘEDSTAVENÍ (1971) byli dokonce i oni ochotní připustit u projektů určitého typu využití populární hudby. Zároveň s tím, jak si rockové melodie postupně nacházely cestu do čím dál většího počtu soundtracků, se vlastně i samotná filmová hudba začala čím dál méně zřetelně odlišovat od popových alb, jimiž se inspirovala.

Prodává hudba filmy, nebo filmy prodávají hudbu?

Počátky propagace filmové hudby na deskách

Po vytvoření nezbytných organizačních článků a trhu připraveného absorbovat filmovou hudbu už zbývala jediná otázka, na niž si skladatelé a výrobci gramofonových desek ještě museli odpovědět: totiž jak tento produkt prodávat jeho potenciálnímu publiku. V hudebním průmyslu sestávala podpora prodeje (*sales promotion*) zpravidla z činností souvisejících s distribucí desek rozhlasovým a televizním společenstvem, kritikům a maloobchodním prodejnám, dále z tvorby reklamních materiálů, aranžmá výkladů v prodejních místech a přípravy propagačních dárků, plánování rozhlasových a televizních vystoupení interpretů, koordinace koncertních turné a konečně i poskytování písniček a demo verzí výtvarníkům uvažovaným pro tvorbu obalů.¹¹⁹⁾

Filmová hudba ovšem stavěla před tvůrce kampaní na podporu prodeje gramofonových desek určité problémy. Jednak v souvislosti s filmovou hudbou neexistovalo nic srovnatelného s koncertními turné interpretů. Některé z funkcí koncertního turné plnilo u filmu samotné jeho uvádění v kinech, a to v tom smyslu, že přinášelo hudbu širokému okruhu posluchačů představujících potenciální spotřebitele nahrávek, ale promítání bylo koneckonců vždycky spíše zážitkem diváckým než hudebním. Navíc mnohé filmové soundtracky té doby nedisponovaly veličinou srovnatelnou s hercem či hudebním interpretem hvězdného významu. Film jako takový zde sice opět sloužil

118) Tamtéž.

119) Michael Fink, *Inside the Music Business: Music in Contemporary Life*. New York : Schirmer Books 1989, s. 77–86; Paula Drano, *Inside the Music Publishing Industry*. White Plains, N.Y. : Knowledge Industry Publications 1980, s. 25–28, 108–110.

jako přijatelná forma diferenciacie výrobku, pravým lákadlem pro spotřebitele však nepochybně byla hudební skladba, nikoli konkrétní studiový orchestr, který ji nahrál. Nejdůležitější bylo, že každá propagační kampaň zaměřená na filmovou hudbu musela dbát na zachování rovnováhy mezi vzájemně si konkurujícími a občas i protikladnými zájmy gramofonových společností, hudebních nakladatelství a filmových výrobců. Nejenže musela být hudba v první řadě a bezpodmínečně v souladu s požadavky filmového vyprávění a kontinuity, nýbrž zároveň musela i generovat prodej gramofonových desek, získávat prostor v rozhlasovém vysílání a propagovat název filmu mezi jeho potenciálními diváky. Jak zdůrazňují Denisoff a Plasketes, docházelo mezi účastníky tohoto procesu k častým rozepřím co do ideálních cest k dosažení společného cíle.¹²⁰⁾ Gramofonové společnosti například měly prvořadý zájem na prodejnosti soundtrackových alb, jelikož LP desky byly nosičem, který jim navyšoval ziskovou marži a vytvářel lví podíl jejich příjmů. Oproti tomu pro filmovou společnost byla prodejnost příslušného alba důležitá z hlediska dalšího fungování jejích hudebních filiálek, přitom však pro ni samu měla podstatně menší propagační hodnotu než úspěch ústřední melodie filmu a její následný průnik do rozhlasového vysílání. V důsledku toho filmoví producenti všeobecně pokládali prodej singlů za dlouhodobě daleko lukrativnější než prodej dlouhohrajících alb. Naproti tomu hudební vydavatelé měli v první řadě zájem na co největší „vytíženosti“ svého katalogu a usilovali tudíž o výrobu maximálního počtu různých verzí nahrávek jedné skladby.

Koncem padesátých a počátkem šedesátých let se tyto konflikty zájmů zpravidla řešily tím, že se potřeby gramofonových a vydavatelských filiálek podřídily požadavkům mateřské společnosti. Jinými slovy, studia využívala filmovou hudbu jako zdroj dodatečných zisků z prodeje gramofonových desek a mechanických práv, přitom však hlavní komerční funkcí filmové hudby zůstávala nadále propagace filmů, z nichž pocházela. Reklamní pracovníci filmového průmyslu v souladu s logickými zásadami synergie argumentovali tím, že je-li publicita věnovaná hlavní filmové melodii či soundtrackovému albu účinným prostředkem ke zvýšení popularity daného filmu, musí zase naopak úspěšnost určitého filmu vést ke zvýšení prodeje gramofonových desek a růstu výnosů mechanických práv. Pracovníci filmové a gramofonové propagace se mezi sebou přeli o to, zda hudba prodává film, či naopak, všem zúčastněným stranám však při tom bylo jasné, že každá z obou složek má užitek z úspěchu té druhé.¹²¹⁾

Některé rané propagační aktivity v této oblasti se ve svých reklamních kampaních zaměřily na rozhlas jakožto ústřední médium. V polovině čtyřicátých let řídil tři takové kampaně pro producenta Davida O. Selznicka Ted Wick, jenž zastával funkci ředitele

120) R. S. Denisoff – G. Plasketes, c. d., s. 272–274.

121) Otázka, zda filmový hit vede ke vzniku písničkových hitů, je jednou z oněch otázek typu „byla dřív slepice, nebo vejce?“, na něž patrně nikdy nenajdeme uspokojivou odpověď. Všeobecně se ovšem má za to, že do roku 1970 obvykle filmy prodávaly filmovou hudbu spíše než naopak. Přesto však, jak zdůraznil v roce 1961 časopis *Variety*, „nové zkušenosti přispívají v této otázce jen k dalšímu zmatení, neboť v praxi to vlastně funguje oběma směry, rozdílně případ od případu“; viz *Pic Tunes Clicking Big Overseas Before and After Films Get Released. Variety*, 5. dubna 1961, s. 59. Já sám rozhodně žádnou definitivní odpověď na tuto otázku neznám, krom toho, že jsem si tu vědom zásadní symbiotické souvztažnosti.

pro reklamu a nepřímou propagaci (*exploitation*) prostřednictvím rozhlasu. Wickova práce sestávala z valné části ze psaní a inscenování rozhlasových spotů k Selznickovým filmům a z pašování bezplatných propagačních narážek (*plugs*) do rozhlasových pořadů. Poté, co si ovšem Wick poslechl hudbu Maxe Steinera k filmu *SINCE YOU WENT AWAY* (1944), navrhl, aby se zpracovala ve formě propagační nahrávky, která by se pak dala používat k bezplatnému umístění propagačních odkazů na film do vysílání.

Když pak přesvědčil Loua Forbese, zodpovědného za střih hudby zmíněného filmu, aby dosavadní hudební partituru upravil a tam, kde to bude nutné, ji doplnil o transkripční přechody, najal si Wick 77 hudebníků k nahrání základního snímku na šestnáctipalcový prepisovací disk.¹²²⁾ Wick k tomu poznamenává: „Jelikož mnoho rozhlasových pořadů trvalo patnáct minut, omezili jsme délku nahrávání na čtrnáct minut, což nechalo stanicím ještě chvilku na zařazení reklamy.“ Bylo vyrobeno přes tisíc kopií nahrávky, které pak byly distribuovány do rozhlasových stanic v celých USA. Do měsíce po premiéře filmu už rozhlas vysílal buď celou nahrávku nebo její části, přičemž hlasatelé uváděli nejen název filmu, nýbrž i jméno producenta a herecké obsazení. Wick na tento svůj první úspěch navázal obdobnými kampaněmi k Selznickovým filmům *ROZDVOJENÁ DUŠE* (1945) a *SOUBOJ NA SLUNCI* (1946).¹²³⁾

Obecně vzato však byly kampaně ve stylu propagační akce k filmu *SINCE YOU WENT AWAY* v období před rozsáhlými investicemi Hollywoodu do gramofonových filiálek relativně vzácné. Teprve v návaznosti na postupný rozpad studiového systému se gramofonová alba s filmovou hudbou začala osvědčovat jako atraktivní propagační nástroj. Podle Alexandera Dotyho napomáhala vzniku této situace řada faktorů včetně konkurence ze strany televize, úbytku diváků v kinech a nevýhodných podmínek půjčování filmů, což všechno nutilo provozovatele šetřit na nákladech na vlastní lokální propagační činnost a reklamní akce. Aby se s těmito novými úspornými opatřeními vyrovnal, vypracoval filmový průmysl plán kooperativní či participativní reklamní činnosti, v jehož rámci se provozovatelé kin uvolili ke hrazení některých propagačních výloh a distributoři k navýšení omezených rozpočtů na propagaci o dodatečné kapitálové prostředky určené na reklamu. Ve většině případů ovšem zůstaly propagační a reklamní rozpočty i po zvýšení o prostředky dodané distributory nadále nízké.¹²⁴⁾ V takové atmosféře propagační pracovníci vřele vítali každou příležitost k využití nenákladných a přitom účinných alternativních zdrojů publicity. Jak uvedl časopis *Variety*, filmová hudba byla v tomto směru obzvlášť užitečná, neboť písničkový hit či úspěšné album dokázaly „za hubičku“ vygenerovat reklamní účinek v hodnotě až jednoho milionu dolarů.¹²⁵⁾

Diskžokejové a provozovatelé rozhlasových stanic se zpočátku k přehrávání titulních písní a soundtrackových alb stavěli odmítavě, protože se obávali, že by taková bezplatná propagace případně mohla eliminovat nákupy reklamních spotů ze strany místních provozovatelů kin. S rostoucí popularitou filmové hudby však už diskžokejové nemohli

122) *Transcription platter (disc)* – 40cm záznamové médium, jež se používalo v amerických rozhlasových stanicích do 60. let (pozn. red.).

123) Viz Ted Wick, *Creating the Movie Music Album*. *Hi Fidelity*, duben 1976, s. 68–70.

124) Viz A. Doty, *Music Sells Movies*, s. 71.

125) M. Gross, *Pix Promotion's Cuffo Ride*. *Variety*, 6. září 1961, s. 45–46.

jejímu hitovému potenciálu dál vzdorovat, a tak si filmové melodie a alba záhy vydobyly pevné postavení v rozhlasových programech, a to napříč řadou různých vysílacích formátů. Když se pak tento rozhlasový čas zkombinoval s televizním, se stojanovým prodejem hudebních not a s výkladními skříněmi maloobchodů, byl celkový propagační dopad těchto prostředků ohromující. Jak prohlásil v roce 1961 jistý vedoucí pracovník gramofonového průmyslu, „filmová společnost *musí* mít gramofonovou odnož. I kdyby pak nakrásně utrpěla finanční ztrátu, pořád tím ještě velmi slušně vydělá na propagaci základního produktu.“¹²⁶⁾

Rozpočtová omezení snad mohla být jedním z impulzů vzájemné marketingové podpory mezi filmovou a gramofonovou produkcí, důkaz potenciální úspěšnosti takovýchto propagačních kampaní však podal už trend výroby titulních písní, který nastoupil v padesátých letech. Jak konstatuje Michael Fink i další historikové, „nesporným místrem této techniky“ byl Dimitri Tiomkin, jehož hudba k filmu *V PRAVÉ POLEDNE* exemplárním způsobem připravila půdu partiturám soustředěným na ústřední motiv, jež vznikaly v celé následující dekadě.¹²⁷⁾ Ačkoli měl film *V PRAVÉ POLEDNE* bezpochyby velký význam pro techniku skládání filmové hudby, snad ještě důležitější byl jeho přínos k jejímu marketingu.¹²⁸⁾ Společnost United Artists ve své vnitropodnikové korespondenci vyzdvihovala kampaň ke snímku *V PRAVÉ POLEDNE* jako jednu z nejrozsáhlejších vůbec, přičemž řada z jejích prvků, například mnohočetné nahrávky hlavní melodie a koordinovaná nasazení v rozhlase, byla pak běžně aplikována v pozdějších propagačních akcích.¹²⁹⁾

Už před uvedením filmu do kin umísťovali propagační pracovníci UA do oborových i běžných periodik materiály informující o hlavní melodii „Do Not Forsake Me, Oh My Darlin“, kterou pro film složil Tiomkin a nazpíval Tex Ritter. V květnu 1952 napsal Walter Winchell: „Slyšel jsem kytarový motiv z filmu s Garym Cooperem *V PRAVÉ POLEDNE*. Bude z něj důstojný soupeř pro ústřední melodii z *TŘETÍHO MUŽE*.“ *Billboard* melodii lichotivě přirovnal ke skladbám „Laura“ a „Third Man Theme“ a označil propagační kampaň UA za jednu z nejprůraznějších akcí na podporu filmové písně za řadu let. Max Youngstein, viceprezident UA odpovědný za reklamu, tvorbu publicity a nepřímou propagaci, o této činnosti informoval manažery oblastních podniků a poboček společnosti, přičemž jim připomněl: „Víte, jak velkým přínosem může být z hlediska

126) Tamtéž, s. 46.

127) Viz např. M. F i n k, *Inside the Music Business*, s. 182; Kathryn K a l i n a k, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : University of Wisconsin Press 1992, s. 185–186; Christopher P a l m e r, *The Composer in Hollywood*. New York : Marion Boyars 1990, s. 142–143; R. P r e n d e r g a s t, *Film Music*, s. 102–104; Marc E v a n s, *Soundtrack: The Music of the Movies*. New York : Hopkinson and Blake 1975, s. 191; Tony T h o m a s, *Film Score: The Art and Craft of Movie Music*. Burbank, CA : Riverwood 1991, s. 122.

128) Stephen Handzo si všímá, že film *V PRAVÉ POLEDNE* se pokládal za „jistý propadák“ až do chvíle, kdy Tiomkin udal jeho hlavní melodii gramofonovým společnostem. Viz S. H a n d z o, *The Golden Age of Film Music*. *Cineaste* 21, 1995, č. 1/2, s. 52.

129) United Artists Advertising, Publicity, and Exploitation Bulletin, 16. května 1952. State Historical Society Library, Madison, Wisconsin Center for Film and Theater Research, UA Collection Addition, k. 4, složka „High Noon“. (Pokud není uvedeno jinak, všechny níže citované interní zprávy, dopisy a smlouvy pocházejí z této sbírky.)

prodeje dobrá písnička.¹³⁰⁾ Kromě této propagace hlavní melodie ještě produkční společnost Stanleyho Kramera vylíčila hudbu k filmu jako „jednu z nejneobvyklejších hudebních skladeb všech dob.“¹³¹⁾ Na podporu tohoto tvrzení dotyčná tisková zpráva nejen vyzvedla monotematickou výstavbu hudebního doprovodu, ale zprostředkovala i Tiomkinův osobní názor, že se jedná o historicky první nahrávku filmové hudby, v níž se nevyskytuje ani jeden houslový part.

Jakkoliv ovšem byly tyto spouštěcí nástroje pro tvorbu publicity rozhodující pro pozdější úspěch zmíněné hudby, vlastním těžištěm kampaně se tehdy stala šestice gramofonových singlů s ústřední melodií filmu. Stěžejní přitom byly nepochybně verze Frankieho Lainea pro label Columbia a Texe Rittera pro Deccu, písničku však nahráli i Billy Keith, Lita Roseová, Bill Hayes a Fred Waring.¹³²⁾ Společnost UA sice nespojovala nějaké konkrétní očekávání se žádnou z uvedených verzí, Youngstein ale věřil, že jedna z nich se během dvou měsíců po uvedení filmu do kin vyšplhá mezi „top ten“ hitparádového žebříčku.¹³³⁾

Vedle své domácí reklamní kampaně v Americe použila společnost UA gramofonové desky, rozhlas a notové materiály i k propagaci na různých zahraničních trzích. Dvaatřicet italských kin tak například během třítydenního období bezprostředně před uvedením filmu přistoupilo na požadavek přehrávat o všech přestávkách ústřední melodii z filmu V PRAVÉ POLEDNE ve svých foyer. Ve Švédsku vydaly nahrávky melodie z filmu čtyři velké gramofonové firmy, a vydavatelství Reuter and Reuter Music Publishers souhlasilo, že vyrobí notové materiály se skladbou v nákladu 50 tisíc výtisků. Kromě toho evropští propagační pracovníci společnosti UA pořádali i živá provedení titulní písničky a zajišťovali její nasazení do rozhlasového vysílání. Melodii tak například 14. září 1952 zahrál v rámci večerního hudebního pořadu populární taneční orchestr Tristena Sjörgsena a o něco později během téhož měsíce doporučil jeden známý švédský diskžokej ve svém pravidelném rozhlasovém pořadu posluchačům nahrávku Frankieho Lainea.¹³⁴⁾

UA přistupovali k hudební propagaci filmu V PRAVÉ POLEDNE do značné míry tak, jak by ji vedl hudební nakladatel či popularizátor písniček (*song-plugger*). Zatímco gramofonový promotér by usiloval o prodejnost a zviditelnění určité konkrétní verze dané melodie, UA se prostě jen snažili o maximální možnou frekvenci jejího uvádění. Tomu přispěl i samotný film, jehož partitura byla založena na schématu strukturální repetice, ale tato podpora hudby ze strany filmového textu musela být dále posílena prostřednictvím konvenčnějších prostředků – rozhlasového vysílání a prodeje gramofonových desek. Vydáním několika různých verzí písně Tiomkin a UA dosáhli nejen navýšení výnosů provozovacích práv, ale i posílení jejích šancí na větší prostor v rozhlasovém vysílání a na úspěšný prodej gramofonových desek. Toto schéma založené na vydání řady gramofonových verzí (*multiple-release scheme*) označit za brokovnicový styl

130) United Artists Advertising, Publicity, and Exploitation Bulletin, k. 4, složka „High Noon“.

131) Nedatovaná tisková zpráva, Stanley Kramer Productions, Inc, k. 4, složka „High Noon“.

132) Tisková zpráva UA, 22. října 1952, k. 4, složka „High Noon“.

133) United Artists Advertising, Publicity, and Exploitation Bulletin, 23. června 1952, k. 4, složka „High Noon“.

134) Viz Continental Division Publicity Round-Up, k. 4, složka „High Noon“.

propagace; podobně jako rozptýl broků po výstřelu zvyšovalo tu zmnožení singlových i dlouhohrajících verzí pravděpodobnost zásahu cílového publika.¹³⁵⁾

Proto nepřekvapí, že když filmová studia koncem padesátých a počátkem šedesátých let začala soustavněji obchodně využívat svou filmovou hudbu, převzala ze svých dřívějších přístupů k propagaci soundtracků i tuto brokovnicovou strategii. Následující tabulka podává částečný seznam písní z filmů šedesátých let s počtem cover verzí vzniklých k jednotlivým titulům. Přestože není vyčerpávající, měl by tento soupis poskytnout jistou představu o počtu a typu filmů, jejichž reklamní kampaně využívaly této taktiky. Čísla ve sloupci na pravé straně nezahrnují veškeré vyprodukované verze příslušné písně, nýbrž pouze ty z nich, jejichž nahrávky vznikly přibližně do jednoho roku od data uvedení daného filmu do kin. Kromě označených případů jsou písně na seznamu titulními (stejnojmennými) skladbami filmů.

„Midnight Lace“	5 verzí
„The Sundowners“	6 verzí
„The Dark at the Top of the Stairs“	5 verzí
„The Green Leaves of Summer“ z filmu ALAMO	17 verzí
„Tender is the Night“	7 verzí
„The Second Time Around“ z HIGH TIME	5 verzí
„Moon River“ ze SNÍDANĚ U TIFFANYHO	27 verzí
„Love Song“ ze VZPOURA NA LODI BOUNTY	6 verzí
„More“ z MONDO CANE	27 verzí
„Lawrence of Arabia“	27 verzí
„Hurry Sundown“	11 verzí
„The Flight of the Phoenix“	8 verzí

135) Tato koncepce mnohočetných verzí nahrávek byla zcela v souladu s celkovou hollywoodskou filosofií filmové propagace. Odbory filmové propagace běžně diskutovaly stovky různých možností exploatace chystaného filmu a v poslední fázi pak začlenily velké množství těchto nápadů do finálního plánu reklamy a propagace daného produktu. Studia pochopitelně vkládala do hudebně-vydavatelské oblasti velké investice – jedním z prvořadých cílů jejich gramofonových filiálek tudíž bylo zajištění maximálního počtu cover verzí každé písničky. Ústřední filmové melodie v tomto smyslu jistě nebyly žádnou výjimkou, a pokud se z některé z nich, jako například z „Laury“ či „Moon River“, stal popový evergreen, sloužila každoročně jako zdroj plynulého přísunu poplatků za provozování a mechanickou reprodukci, bez ohledu na to, zda jí její vydavatel dělal reklamu, nebo ne. Jak konstatuje Paula Dranovová, pocházela většina popových evergreenů tradičně z broadwayských muzikálů, s průběhem let však v čím dál větší míře čerpaly z filmových melodií. Viz P. D r a n o v, *Inside Music Publishing*, s. 17. Systém mnohočetných nahrávek ovšem výrazně odlišuje propagaci filmové hudby v 50. a 60. letech od systému fungujícího dnes. Současná propagace filmové hudby je závislá méně na písních samotných a více na stylu a jedinečných osobnostech interpretů. Podle Dranovové je to proto, že hudba a texty jsou u většiny rockových interpretů šité na míru jejich individuálnímu stylu, a nehodí se tudíž pro zpracování do většího množství cover verzí. V důsledku toho se v dnešním kontextu dá u původní filmové písničky počítat spíše s její propagací ve formě jediné nahrávky v podání předního rockového interpreta. Zvlášť dobře tuto zásadu ilustruje využití rapových písní ve filmu – skladba skupiny Public Enemy „Fight the Power“ je výrazně působivým podkresem závěrečných titulků filmu Spikea Leea JEDNEJ SPRÁVNĚ, přičemž však působivost této písničky do značné míry pramení z nezaměnitelného stylu a vystupování jejích interpretů. Bylo by absurdní domnívat se, že by naprosto stejnou míru působivosti mohla úspěšně zopakovat nebo zvýšit jakákoli cover verze, a stejně tak se nelze domnívat, že by dokázala zvýšit prodej desek s originálem.

„The Shadow of Your Smile“ z PÍSEČNÉHO PTÁČKA

100 verzí

„A Time for Us“ z ROMEA A JULIE

30 verzí

Ačkoli v některých případech sloužila strategie pokrytí titulu několika gramofonovými deskami povýtce propagací filmu, byla přínosná i pro většinu hudebních skladeb, které se díky širšímu přístupu do rozhlasového vysílání výrazněji prosazovaly a získávaly také větší příjmy z mechanických práv. Náznorným příkladem je tu snímek společnosti UA DĚTI Z PIREA (1960). Odbyt titulní skladby nebyl zpočátku nijak závratný, s přibývajícím počtem nahraných verzí písně však začal narůstat. Do roka „Děti z Pirea“ („Never on Sunday“) vyšly jen v USA ve zhruba třiceti verzích a celosvětově jich byly přes čtyři stovky. Z hlediska odbytu gramodesek to představovalo mezi čtrnácti a šestnácti miliony prodaných singlů. Instrumentální nahrávka Dona Costy a zpívaná verze Meliny Mercouriové, obě vydané labelem UA, se staly bestsellery, přičemž ovšem byly jen třešničkami na velice lukrativním dortu. Dodatečně pak UA vydělali ještě i na soundtrackovém albu, jehož se prodalo půl milionu exemplářů, což firmě přineslo přes milion dolarů z provozovacích a mechanických práv, plus reklamu v hodnotě několika set tisíc dolarů díky televiznímu vysílání.¹³⁶⁾

Gramofonové desky ovšem tvořily pouze část pečlivě řízené kampaně zaměřené na filmovou hudbu. Zatímco zisky z prodeje singlů a dlouhohrajících alb byly nepochybně nejdůležitějším barometrem celkové úspěšnosti hudebního doprovodu určitého filmu, prodejní výsledky jako takové často závisely na těsné koordinaci a kooperaci mezi místními rozhlasovými stanicemi, prodejci gramodesek a majiteli kin. S cílem dosáhnout v obchodu s filmovou hudbou vyšší efektivity začali mnozí šéfové gramofonových firem osobně zasahovat již do daleko dřívější fáze tvorby hudebního doprovodu, často dlouho před zahájením vlastní produkce toho kterého filmu. David Picker z United Artists například pořádal před počátkem natáčení pravidelné porady s nezávislými producenty pracujícími pro jeho filmovou společnost, přičemž asi polovina z nich nakonec projevovala ochotu přijímat jeho podněty směřující ke zvyšování celkového komerčního efektu dané filmové hudby. Podle Pickera byl tento poradenský přístup zformulován už v samotných začátcích existence labelu, a prvním konkrétním výsledkem tohoto typu součinnosti se stal jeden z nejúspěšnějších titulů jeho gramofonové firmy, jazzová hudba Johnnyho Mandela k filmu CHCI ŽÍT! (1958).¹³⁷⁾

Obdobně Jerry Raker, generální manažer labelu Colpix, systematicky zdůrazňoval nutnost účasti vedení firmy na přípravě filmové hudby i jejím nahrávání. Raker tak například ve spojitosti s osobním dohledem nad výrobou soundtracku k filmu VÍTĚZOVÉ (1963) létal do Londýna, kde se zúčastňoval promítání hrubých sestřihů a následných diskusí o hudebním doprovodu. Během těchto porad probíral Raker celkový ráz a rozvržení hudební kompozice se skladatelem Solem Kaplanem, producentem Carlem Foremanem a dalšími členy vedení Columbie. V návaznosti na tyto schůze

136) Viz M. G r o s s, Pix Promotion's Cuffo Ride, s. 45; UA Sunday Tune Owner. *Billboard*, 11. července 1960, s. 2; France Follows U.S. in Pic Music Click. *Variety*, 26. října 1960, s. 55; Never on Sunday Racks Up 10-Mil Sales Worldwide in Over 30 Disk Versions. *Variety*, 9. srpna 1961, s. 1; Sunday Disks UA Hypo Plus. *Billboard*, 24. března 1962, s. 12.

137) Viz J. B u n d y, Film Themes Link Movie, Disk Trades. *Billboard*, 24. prosince 1960, s. 8, 10; J. B u n d y, Pic Tune Tie-Ups Spark UA Sales. *Billboard*, 23. května 1960, s. 4.

pak Raker pokračoval v rozpracovávání hudební složky společně s Kaplanem a aranžérem Wallym Stottem, a to přímou účastí na procesu komponování a následného nahrávání. Podle Rakera zapojení šéfa gramofonové firmy do procesu předcházejícího nahrávání i do nahrávání samotného zvyšovalo šance na vznik gramofonového hitu. Skladatelé totiž sice možná dokážou napsat partituru, avšak odpovědnost za vytvoření a optimalizaci komerčních perspektiv dané skladby leží na vedení gramofonové firmy. V případě filmu VÍTĚZOVÉ tento kolaborativní přístup podle Rakera vedl k vytvoření soundtracku obsahujícího šest různých milostných písní, jež dosáhly ohromného komerčního dopadu.¹³⁸⁾

V některých případech se ovšem filmoví a gramofonoví producenti snažili ověřovat si svá řešení tak, že využívali zkušební promítání mimo jiné k vyhodnocování odbytového potenciálu dané filmové hudby. U filmu V ŽÁRU NOCI (1967) využili producenti jednoho z předpremiérových předvádění k uspořádání divácké ankety o kvalitách hudebního partu od Quincyho Jonese a interpretace titulní písně Rayem Charlesem. Komentář k Jonesovu výtvaru vyzněl vcelku příznivě. Ačkoliv si jeden z diváků postěžoval, že to „není dost quincyovské“, celkově přítomní hudbu hodnotili jako velmi dobrou až vynikající. Oproti tomu Charlesův výkon se od obecnstva nedočkal bezvýhradné pochvaly. Asi třicet osm z celkem 240 shromážděných hodnocení obsahovalo námitky v tom smyslu, že Charles zpívá příliš hlasitě, příliš nevázaně nebo prostě že „dělá filmu ostudu“. Jako celek však přesto zpětná vazba v hodnocení Raye Charlese a hlavní písně filmu vyzněla poměrně pochvalně. Přes 75 procent dotázaných označilo píseň za „úžasnou“, „fantastickou“, nebo prostě „miloučkou“. Jeden z diváků dokonce dodal, že si „rozhodně koupí desku“. Přestože nic nenasvědčuje tomu, že producenti tehdy této zpětné vazby použili ve svých odhadech reálného odbytového potenciálu, zmíněný průzkum přinejmenším naznačuje, že zkušební předvádění filmů někdy sloužila jako prostředek měření potenciální propagační hodnoty soundtracku a hlavní melodie filmu.¹³⁹⁾

Po dokončení filmové hudby a jejím nahrání přistoupili vedoucí pracovníci filmového studia a gramofonového labelu k etapě, v jejímž průběhu bylo třeba koordinovat datum uvedení příslušného filmu s daty vydání desky s titulní písní či soundtrackového alba. Podle propagačních pracovníků byla propagace hudební složky nejúčinnější, když se desky distribuovaly mezi diskžokeje a maloobchodníky alespoň čtyři až šest týdnů před uvedením filmu do kin. Důležitost tohoto časového okna paradoxně vycházela nejvíc najevo tehdy, když se gramofonovým společnostem nepodařilo do uvedeného termínu vejít. U filmu POJĎ, BUDEME SE MILOVAT (1960) například dohady s Marilyn Monroe o podobě obálky soundtrackového alba a o výběru singlu zdržely vydání alba, které se objevilo na pultech až tři týdny po premiéře filmu. Toto zdržení zapříčinilo, že soundtrack mohl jen nepatrně přispět k propagaci během nejvýdělečnějšího premiérového uvedení filmu ve velkých městech. Oboroví analytici připustili, že i přesto

138) Don W e d g e, Co-Operation Key to Soundtrack Hit. *Billboard*, 15. června 1963, s. 37.

139) Summary of Music Comments on *In the Heat of the Night* Preview (kolonka 10, soubor 8), Norman Jewison Collection, Wisconsin Center for Film and Theater Research, State Historical Society Library, Madison.

snad soundtrack mohl filmu pomoci ještě v pozdějších fázích distribuce, trvali však na tom, že vzájemná marketingová podpora nejlépe funguje tehdy, má-li hudba sama o sobě několik týdnů k dobru, během nichž se může vyšvihnout na přední místa žebříčků a dostat tak název filmu do oběhu na rozhlasových vlnách a maloobchodních trzích.¹⁴⁰⁾

V souvislosti s úsilím o kontaktování diskžokejů a maloobchodníků vypracovali promotéři řadu různých postupů zaměřených na zajištění rozhlasového vysílacího času a místa ve výkladech obchodů s gramofonovými deskami. Nejběžnější strategií bylo zvaní prodejců desek a zaměstnanců rozhlasových stanic na speciální předpremiéry filmů s cílem vzbudit v nich zájem. Diskžokejové obvykle dostávali bezplatně propagační exempláře alb a singlů k tomu kterému filmu a maloobchodním prodejcům se nabízela možnost předobjednávek u distributora příslušných desek. V některých případech, například u filmu společnosti UA JESSICA (1962) s Mauricem Chevalierem a Angie Dickinsonovou v hlavních rolích, uspořádali představitelé gramofonového labelu i předpremiérovou přehrávku soundtrackového alba. Když pak prodejci zhlédli film, poslechli si desku a prohlédli vzorky propagačních materiálů, začali zástupci UA na místě přijímat objednávky, přičemž poskytovali slevy na veškeré prodejní položky dojednané v době tohoto předvádění.¹⁴¹⁾

Vzhledem k jejich širokému uplatnění byly speciální předpremiéry a objednávkové předváděčky pravděpodobně nejúčinnějšími cestami k navázání kontaktu s prodejci a diskžokeji. Tato strategie byla použitelná prakticky pro všechny filmy a samotná představení se dala snadno pořádat jako součást pravidelných styků gramofonové firmy se zaměstnanci obchodů a rozhlasových stanic. Speciální předpremiéry ovšem nebyly v žádném případě jedinou strategií. Promotéři vyzkoušeli i celou řadu dalších prodejních taktik, propagačních akcí a triků, o nichž se domnívali, že vyhovují konkrétním požadavkům komplexní reklamní kampaně k určitému filmu.

Firma MGM Records se například pokusila zvýšit úspěšnost svých soundtracků k BEN HUROVI a VZPOURE NA LODI BOUNTY přípravou speciálních rozhlasových pořadů věnovaných hudbě z těchto filmů. Soundtrack k BEN HUROVI tak proběhl počátkem roku 1960 řadou rozhlasových stanic, které jednak přehrávaly album, jednak ohlašovaly datum premiéry filmu a informace o místních kinech, jež ho měly na programu.¹⁴²⁾ O osmnáct měsíců později vyhlásila rozhlasová společnost KERR soundtrack ke VZPOURE NA LODI BOUNTY „deskou měsíce“ a v souvislosti s tím ho ve speciálním pořadu uvedla každá ze 150 stanic společnosti.¹⁴³⁾

Běžně se používalo i různých reklamních triků. U ŘEKA ZORBY například rozesílala společnost 20th Century-Fox diskžokejům zdarma exempláře alba a spolu s nimi i láhve řeckého brandy Metaxa.¹⁴⁴⁾ K LAWRENCOVÍ Z ARÁBIE si společnost Colpix zjedнала pro donášku reklamních výlisků soundtracku známým diskžokejům v celých USA služby „harémových krasavic“. Nadto ještě tento label ve své korespondenci s malo-

140) This Is 'Love'? *Variety*, 14. září 1960, s. 43.

141) Viz UA Previews Jessica Film, Disk for Dealers & Deejaays. *Billboard*, 24. března 1962, s. 5.

142) Ben-Hur in Stereo 2-to-1 Over Monaural. *Variety*, 10. února 1960, s. 55.

143) Bounty Disks Get Big Push. *Billboard*, 8. září 1962, s. 5.

144) Zorba Gets 20th-Fox's Full Drive. *Billboard*, 27. března 1965, s. 6.

obchodními prodejci lišácky využil i náhodné shody jmen. Hlavní odbytový manažer firmy Ray Lawrence se jmenoval stejně jako titulní postava filmu, vedení labelu tedy nechalo vytisknout zvláštní formuláře s textem „Objednávky LAWRENCE Z ARÁBIE prostřednictvím ‚Lawrence z Colpixu‘“. ¹⁴⁵⁾

Vzhledem k tomu, že diskžokejové byli jednou z klíčových skupin, na něž cílily kampaně na podporu prodeje filmové hudby, nepřekvapí, že se lokální rozhlasové stanice zhusta podílely na pořádání soutěží a rafinovaných reklamních akcí. Čtveřice diskžokejů newyorské stanice WINS tak například podpořila premiéru hororové filmové novinky studia Warner Brothers MASKA (1961) vysíláním třináctihodinového hudebního programu z předsálí kina Warner Theater. Obdobně zase konkurenční stanice WABC propagovala film společnosti Columbia Pictures ĎÁBEL VE ČTYŘI HODINY (1961) se Spencerem Tracym a Frankem Sinatrou v hlavních rolích prostřednictvím korespondenční soutěže, jejíž účastníci měli stanici posílat své „nejďábelštější“ nápady na změnu její podoby a programové skladby. V Hollywoodu sponzorovala společnost Paramount soutěž uspořádanou společně se stanicí KBIG, při níž měli posluchači telefonovat do rádia a sdělit maximálně pětadvaceti slovy, proč si myslí, že se jim bude líbit film SNÍDANĚ U TIFFANYHO. Odměnou pro vítěze byl plně hrazený výlet do Las Vegas. ¹⁴⁶⁾

Snad nejneobvyklejším příkladem filmové a rozhlasové reklamní akce ovšem byla soutěž uspořádaná ve spojitosti s filmem společnosti UA PTÁČNÍK Z ALCATRAZU (1962). United Artists zbudovali v předsálích kin ve velkých městech USA, která zmíněný film uváděla, speciální vězeňské cely, do nichž zavřeli místní diskžokeje. Po dobu svého pobytu v cele tito „uvěznění dýdžejové“ vysílali své obvyklé rozhlasové pořady, přičemž zároveň průběžně pouštěli návštěvníkům kina čekajícím v předsálí singl kapely The Highwaymen s písničkou „Bird Man“. Ještě před spuštěním této atrakce však United Artists rozdala náhodně vybraným lidem v různých částech příslušného města tisícovku klíčů. Ten, kdo pak svým klíčem otevřel celu, vyhrál balík rozmanitých cen, od stereo aparatury po soubory desek labelu UA. Soutěž proběhla nejprve v Memphisu, Akronu, St. Louis, Washingtonu, Clevelandu, Los Angeles a Salt Lake City a na následující týden byla naplánována pro více než desítku dalších měst. ¹⁴⁷⁾

Konjunktura filmové hudby, jež nastala v roce 1960, vedla některé distributory gramofonových desek ke zvažování možnosti využití vnitřních prostorů kin k prodeji hudebních nosičů. Tato forma prodeje se sice sporadicky praktikovala už před rokem 1960, regulérní součástí propagace filmové hudby se však nikdy nestala. V říjnu 1960 se společnost UA jako první začala zabývat úvahami o zavedení tohoto postupu v širším měřítku a instalovala nový stánek s LP deskami v brooklynském kině Loew's Metropolitan Theater. Kino tehdy zahajovalo oblastní premiérové uvádění snímku BYT a UA počítali s tím, že si nový prodejní stánek otestuje nabídkou soundtrackového alba k tomuto filmu. Stánek, připomínající obří pult na prodej buráků, byl kompaktní, rozložitelný a dal se přizpůsobit prakticky kterémukoli předsálí kina. Gramofonové desky byly zabalené do speciálně upravených polyetylenových fólií a zavěšené za

145) Colpix Pushes Movie Track. *Billboard*, 2. února 1963, s. 6.

146) J. B u n d y, Movie Theme Wax Adds Spark to Disk-Flick Ties. *Billboard*, 13. listopadu 1961, s. 2.

147) Imprison Disk Jocks as Bird Man Stunt. *Variety*, 25. července 1962, s. 91.

malé otvůrky v horní části obalů alb. V případě úspěchu této první zkoušky se UA chystali nabídnout stánek kinům na celém území USA, a dokonce hodlali dávat provozatelům kin z prodeje desek drobný podíl.¹⁴⁸⁾

I když nemáme k dispozici přesné statistické údaje o prodeji v rámci tohoto projektu, víme, že BYT se tehdy stal obrovským hitem, a to jak na plátně, tak v podobě soundtrackového alba. Společnost UA následovně praxi prodejních stánků v předsálích rozšířila a ještě dvakrát při tom narazila na zlatou žílu – s filmy a deskami EXODUS a DĚTI z PIREA. Aby předešel vzniku názoru, že UA podnikají invazi na trhy maloobchodních prodejců, zdůraznil Art Talmadge, že politikou společnosti je nabízet tyto soundtrac-ky vždy striktně v návaznosti na uvedení konkrétního filmu. Znamenalo to, že kina mohla prodávat pouze soundtrack k právě promítanému titulu a že dané album tu bylo k dostání výlučně během jeho uvádění v daném kině. Po stažení filmu z kina shromáždili distributoři UA případné zbylé exempláře a vrátili je zpět do firemních skladů. Do ledna 1961 se ovšem nabídka stánků UA v předsálích kin rozrostla o jiné LP desky a dokonce i o singly. V reakci na tento typ prodeje začali místní maloobchodníci zřizovat v předsálích kin vlastní pulty a stánky s nabídkou desek. Společnosti UA se tedy nepodařilo místní obchodníky získat pro své cíle a dokonce s nimi musela soupeřit.¹⁴⁹⁾

Takovýto konkurenční boj o maloobchodní prodejní místa a příjmy byl ovšem poměrně neobvyklý. Obecně vzato ze společné exploatace filmové hudby těžili jak distributoři, tak kina a maloobchodní prodejci. Distributoři a kina měli například ohromný prospěch z propagačních aranžmá ve výkladních skříních a interiérech maloobchodů, která nedělala reklamu jen soundtrackovému albu samotnému, nýbrž zprostředkovávala i informace o dnech a hodinách uvádění daného filmu v místních kinech. Kampaň společnosti 20th Century-Fox k filmu KLEOPATRA (1963) poukázala na některé z propagačních výhod takových aranžmá. S blížícím se datem uvedení filmu do kin odhalili propagační pracovníci dekorace výloh v přibližně dvou tisícovkách obchodů s deskami a obchodních domů, mezi nimiž nechyběly přední nákupní řetězce jako Sears, Woolworth's a Gimbel's. Speciální výkladní instalace navíc připravila řada luxusních obchodů na Manhattanu. Například firma Stern's si opatřila spoustu rekvizit z KLEOPATRY a koncipovala celou výzdobu svého výkladu na 42. ulici jako důmyslné aranžmá propagující film i doprovodné album.

Tato aranžmá měla patrně jen velmi malý dlouhodobý reklamní efekt, přesto však vytvářela vysokou počáteční vlnu poptávky po takto propagované hudbě. Den po premiéře KLEOPATRY zaznamenal 20th-Fox největší denní objem prodeje ve své historii. Gramofonový label tehdy přijal objednávky na více než 102 tisíc soundtrackových alb, počet, který přispěl k dosažení úhrnného prodeje přes 300 tisíc exemplářů za dobu jen o málo delší než dva týdny.¹⁵⁰⁾

148) UA to Test New LP Rack for Theaters. *Billboard*, 19. září 1960, s. 18.

149) Viz Sell Pic Packs in Theatre Lobbies. *Variety*, 18. ledna 1961, s. 53.

150) Viz Cleopatra Fever Spreads to Records. *Billboard*, 8. června 1963, s. 1, 8; Jack M a h e r, The Cleo Disk Gets Giant Splash, But Everybody's Dipping Toe in Nile. *Billboard*, 15. června 1963, s. 3; 20th Records in Biggest Days as Cleo Opens. *Billboard*, 22. června 1963, s. 1, 8.

Maloobchodní prodejci zase čerpali užitek z vysokého katalogového potenciálu soundtrackových alb a ze zvýšeného spotřebitelského zájmu vyvolaného předváděním filmu. Podle Bernarda Braddona, šéfa odboru gramofonových desek newyorského maloobchodního řetězce Liberty Music Shops, patřila soundtracková alba mezi nejsolidnější a nejtrvalejší položky repertoáru hudebních nosičů. Braddon doslova řekl: „Filmový a revuální materiál je absolutně nejlukrativnějším typem katalogového zboží. Tyto položky se prodávají soustavně po celé roky. Existuje-li v obchodu s gramofonovými deskami cosi jako základní komodita, pak jsou to právě ony.“¹⁵¹⁾

Díky svému katalogovému potenciálu se filmová hudba osvědčila jako zvláště cenný přínos pro drobné prodejce. Nájemci prodejních stánků a obchodní domy měli na skladě hlavně hitové nahrávky a jejich nabídka filmových a revuálních titulů tudíž nešla nijak do hloubky. Jelikož se filmová a revuální hudba prodávala poměrně dobře, a to bez ohledu na stáří, odlišovaly se menší obchody od konkurence právě specializovanější nabídkou titulů, které stánkoví prodejci na pultech neměli. Jak konstatoval Braddon, klíčem k úspěšnému maloobchodnímu prodeji filmové hudby bylo udržování dobře vybaveného skladu soundtrackových a revuálních alb. Ať už se jednalo o malý či velký podnik, disponoval-li takovýmto skladem, mohl si být jist přílivem zákazníků, kteří pak nezřídka projeví i zájem o jiné zboží nabízené daným obchodníkem.¹⁵²⁾

Samy gramofonové společnosti často tento setrvalý prodejní potenciál stvrzovaly zkoumáním možností prodeje své staré filmové hudby v novém balení. Labely MGM Records (v roce 1960) a UA Records (1962) tak provětraly nabídkové katalogy svých mateřských společností a spojily dvojice dříve vydaných soundtracků do „dvojprogramových“ (*double feature*) kompletů. Firma UA vydala v rámci zahajovací série pět LP balíčků, mezi nimiž byly dvojice soundtracků k filmům EXODUS a BYT; VELKÁ ZEMĚ (1958) a KAVALERISTÉ (1959); a CHCI ŽÍT! a ODDS AGAINST TOMORROW, což byl jazzový komplet s hudbou Gerryho Mulligana a Modern Jazz Quartet.¹⁵³⁾

Když získal Isaac Hayes v roce 1972 nominaci na Oscara za svou hudbu ve stylu funky soul k filmu SHAFT, stala se tato pocta jednak signálem nadcházející proměny celého oboru, jednak zvěstovala, co konkrétně se v budoucnu chystá. Na rozdíl od svých klasicky hollywoodských předchůdců, kteří vystudovali evropské konzervatoře, byl Hayes Afroameričan, jehož cesta vzhůru vedla prostředím gramofonového průmyslu. Hayes, který vyrůstal v Tennessee a poslouchal tam blues, rhythm and blues a countryovou hudbu, nastoupil kariéru v polovině šedesátých let jako klávesista a aranžér legendární studiové kapely labelu Stax. Předtím, než složil hudbu k SHAFTOVI, se Hayes uplatnil jako producent a spoluautor řady hitů pro soulové duo Sam and Dave, a dokonce si sám připsal několik méně výrazných žebříčkových úspěchů za vlastní nahrávky. Na filmového skladatele s oscarovou nominací by se takový background mohl zdát neadekvátní, to, že se Hayes prosadil však jasně poukazuje na sílící tenden-

151) Ren G r e v a t t, Movie, Show Material Spell Big Dealer Profit. *Billboard*, 24. března 1962, s. 9.

152) Tamtéž.

153) MGM Soundtrack LP's to be Double Featured. *Variety*, 13. dubna 1960, s. 45; United Artists Lifts Movie Gambit; Now It's Double Feature Sound Track. *Billboard*, 21. července 1962, s. 5. Zde bych chtěl čtenářům připomenout, že hudbu k filmu CHCI ŽÍT! složil Johnny Mandel a hudbu k filmu ODDS AGAINST TOMORROW napsal pianista Modern Jazz Quartet John Lewis.

ci uvnitř oboru k přijímání popových, funkových, soulových a rockových hudebníků coby plnohodnotných skladatelů filmové hudby.

Hayesova nominace ovšem přesto byla především vyvrcholením řady historických tendencí projevujících se během předchozích patnácti let. Vstup filmových společností do gramofonového průmyslu vytvořil silnou ekonomickou základnu a infrastrukturu potřebnou k exploataci filmové hudby. Tyto gramofonové filiálky často s velice omezeným počtem kmenových umělců a úzkým repertoárem soustřeďovaly své nevelké zdroje a propagační činnost kolem filmových produktů mateřských společností, čímž zároveň vytvářely příznivé klima pro odbyt ústředních filmových melodií a soundtracků. Poprvé v dějinách tak dosahovaly soundtracky jako EXODUS či DOKTOR ŽIVAGO stejných kvantitativních ukazatelů prodeje jako tržby z uvádění jejich broadwayských a hollywoodských protějšků, nebo dokonce vyšších.

Propagační pracovníci filmového a gramofonového průmyslu se snažili z tohoto trhu vytěžit kapitál za pomoci pečlivě koordinovaných prodejních kampaní, v nichž využívali rozhlasové a televizní vysílání a „brokovnicové“ metody vydávání desek, čímž si zajišťovali lacinou reklamu v hodnotě až milionu dolarů. S cílem povzbudit zájem o své produkty se gramofonové společnosti často zaměřovaly na diskžokeje a místní maloobchodníky, na něž působili prostřednictvím filmových předváděček a rafinovaných reklamních triků. V některých případech dokonce samy filmové společnosti fungovaly jako prodejci desek, když se pustily do zřizování speciálně konstruovaných prodejních stánků v předsálích kin. Úspěšné filmy vedly ke vzniku hitových alb, což se odráželo v dalším navýšení finančních zisků obou odvětví.

Jak konstatoval v roce 1979 Henry Mancini: „V okamžiku, kdy pustíte přes titulky nebo v libovolné části filmu písničku, nevědomky se tím snažíte hrát na peněženku diváka – zkoušíte ho přimět, aby se zaposlouchal, šel a koupil to.“¹⁵⁴⁾ Propagační kampaně na podporu prodeje filmové hudby jistě významnou měrou působily na příliv lidí do kin, neměli bychom však přehlížet ani vklad, jímž do této synergické rovnice přispělo na druhé straně promítání filmů. Pro gramofonové společnosti to znamenalo, že většina propagačních akcí souvisejících s filmovou hudbou probíhala na základě zvláštního paradoxu: ačkoliv měla většina velkých labelů v celostátním měřítku tři až osm prodejních zástupců, kteří měli na starosti jejich nabídku z oblasti filmové hudby, nakonec se stejně vždycky ukázalo, že nejlépe dokáže soundtracková alba a ústřední melodie prodávat sám film.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Jeff S m i t h, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York : Columbia University Press 1998, s. 1–2, 25, 26–68.

154) F. K a r l i n, c. d., s. 221.

Citované filmy:

Absolvent (The Graduate; Mike Nichols, 1967), *Agónie a extáze* (The Agony and the Ecstasy; Carol Reed, 1965), *Alamo* (The Alamo; John Wayne, 1960), *Alicin Restaurant* (Alice's Restaurant; Arthur Penn, 1969), *America, America* (Elia Kazan, 1963), *Báječní muži na létajících strojích* (Those Magnificent Men in Their Flying Machines or How I Flew from London to Paris in 25 hours 11 minutes; Ken Annakin, 1965), *Barabbas* (Richard Fleischer, 1961), *Batman* (Leslie H. Martinson, 1966), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Because They're Young* (Paul Wendkos, 1960), *Ben Hur* (William Wyler, 1959), *Bezstarostná jízda* (Easy Rider; Dennis Hopper, 1969), *Bible* (The Bible; John Huston, 1966), *Byt* (The Apartment; Billy Wilder, 1960), *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965), *Ďábel ve čtyři hodiny* (The Devil at 4 O'Clock; Mervyn LeRoy, 1961), *Damn the Defiant* (Lewis Gilbert, 1962), *Dead Ringer* (Paul Henreid, 1964), *Děti z Pirea* (Pote tin Kyriaki; Jules Dassin, 1960), *Dick Tracy* (Chester Gould, 1990), *Dny vína a růží* (Days of Wine and Roses; Blake Edwards, 1962), *Dobrodružství Modesty Blaise*, Modesty Blaise; Joseph Losey, 1966), *Dobrodružství Poseidonu* (The Poseidon Adventure; Ronald Neame, 1972), *Doktor Dolittle* (Doctor Dolittle; Richard Fleischer, 1967), *Doktor Živago* (Doctor Zhivago; David Lean, 1965), *Džungle před tabulí* (Blackboard Jungle; Richard Brooks, 1955), *Every Day's a Holiday* (James Hill, 1965), *Exodus* (Otto Preminger, 1960), *Ferry Across the Mersey* (Jeremy Summers, 1965), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Having a Wild Weekend* (John Boorman, 1965), *Hawaii* (George Roy Hill, 1966), *High School Confidential* (Jack Arnold, 1958), *High Time* (Blake Edwards, 1960), *Hodný, zlý a ošklivý* (Il Buono, il brutto, il cattivo; Sergio Leone, 1966), *Hon na lišku* (Caccia alla volpe; Vittorio De Sica, 1966), *Chci žít!* (I Want to Live! Robert Wise, 1958), *Jahodová prohlášení* (The Strawberry Statement; Stuart Hagmann, 1970), *Jak byl dobyt západ* (How the West Was Won; John Ford, Henry Hathaway, 1962), *Jak ukrást milion* (How to Steal a Million; William Wyler, 1966), *Jednej správně* (Do the Right Thing; Spike Lee, 1989), *Jessica* (Jean Negulesco, 1962), *Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Sam Wood, Victor Fleming, George Cukor, 1939), *Kavaleristé* (The Horse Soldiers; John Ford, 1959), *Kdo seje vítr* (Inherit the Wind; Stanley Kramer, 1960), *Kleopatra* (Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz, 1963), *Lawrence z Arábie* (Lawrence of Arabia; David Lean, 1962), *Letní sídlo* (A Summer Place; Delmer Daves, 1959), *Loď bláznů* (Ship of Fools, Stanley Kramer, 1965), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965), *Major Dundee* (Sam Peckinpah, 1965), *Maska* (The Mask; Julien Roffman, 1961), *Mickey* (Richard Jones, James Young, 1918), *Mondo Cane* (Paolo Cavara, 1962), *Mustangové* (The Misfits; John Huston, 1961), *Muž a žena* (Un homme et une femme; Claude Lelouch, 1966), *Muž se zlatou paží* (The Man with the Golden Arm; Otto Preminger, 1955), *Na břehu* (On the Beach; Stanley Kramer, 1959), *Na poli cti a slávy* (What Price Glory; Raoul Walsh, 1926), *Nevada Smith* (Henry Hathaway, 1966), *Odds against Tomorrow* (Robert Wise, 1959), *Odpolední láska* (Love in the Afternoon; Billy Wilder, 1957), *Paris Blues* (Martin Ritt, 1961), *Perný den* (A Hard Day's Night; Richard Lester, 1964), *Petulia* (Richard Lester, 1968), *Pšečný ptáček* (The Sandpiper; Vincente Minnelli, 1965), *Pojď, budeme se milovat* (Let's make Love; George Cukor, 1960), *Poslední představení* (The Last Picture Show; Peter Bogdanovich, 1971), *Prázdniny v Paříži* (Paris Holiday; Gerd Oswald, 1958), *Prokristapána!* (Lord Love and Duck; George Axelrod, 1966), *Přestřelka u ohrady OK* (Gunfight at the O.K. Corral; John Sturges, 1957), *Přesvědčování po dobrém* (Friendly Persuasion; William Wyler, 1956), *Ptáčník z Alcatrazu* (Birdman of Alcatraz; John Frankenheimer, 1962), *Půlnoční kovboj* (Midnight Cowboy; John Schlesinger, 1969), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Romeo a Julie* (Romeo and Juliet; Paul Czimmer, 1966), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1945), *Roztržitý sanitář* (The Disorderly Orderly; Frank Tashlin, 1964), *Rusové přicházejí!* (The Russians Are Coming! The Russians Are Coming! Norman Jewison, 1966), *Řek Zorba* (Alexis Zorbas; Mihalis Kakogiannis, 1964), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Sex and the Single Girl* (Richard Quine, 1964), *Shaft* (Gordon Parks, 1971), *Shane* (George Stevens, 1953), *Since You Went Away* (John Cromwell, 1944), *Snídaně u Tiffanyho* (Breakfast at Tiffany's; Blake Edwards, 1961), *Souboj na slunci* (Duel in the Sun; King Vidor, 1946), *Souboj v El Diablo* (Duel at Diablo; Ralph Nelson, 1966), *Sova a kočička* (The Owl and the Pussycat; Herbert Ross, 1970), *Teacher Was a Sexpot* (Albert Zugsmith, 1960), *The Flintstones* (Charles A. Nichols, 1960), *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956), *The Interns* (David Swift, 1962), *The War Lover* (Philip Leacock, 1962), *Top Cat* (Joseph Barbera, William Hanna, 1961), *Trip* (Roger Corman, 1967), *Třetí muž* (The Third Man; Carol Reed, 1949), *V sedmém nebi* (Seventh Heaven; Frank Borzage, 1927), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *V žáru noci* (In the Heat of the Night; Norman Jewison, 1967), *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971), *Velká země* (The Big Country; William Wyler, 1958), *Vítězové* (The Victors; Carl Foreman, 1963), *Vzpouza na lodi Bounty* (Mutiny on the Bounty; Lewis Milestone, 1962), *Waynův svět* (Wayne's

World; Penelope Spheeris, 1992), *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), *Wild on the Beach* (Maury Dexter, 1965), *Žiješ jenom dvakrát* (You Only Live Twice; Lewis Gilbert, 1967), *Životní fakta* (The Facts of Life; Melvin Frank, 1960), *55 dní v Pekingu* (55 Days in Peking; Nicholas Ray, 1963).

Poznámka o autorovi:

Jeff Smith působí jako profesor filmových studií na Univerzitě Wisconsin-Madison (Department of Communication Arts), v minulosti řídil program filmových a mediálních studií na Washingtonské univerzitě v St. Louis a příležitostně se věnuje doprovázení němých filmů na klavír. Kromě výzkumu dějin populární filmové hudby, který shrnul ve své první knize *The Sounds of Commerce* (1998), se v současnosti zabývá analýzou filmového průmyslu a interpretačních strategií filmové kritiky z doby protikomunistických kampaní konce čtyřicátých a začátku padesátých let.

*Články k tématu***FILM A NAHRÁVACÍ PRŮMYSL:
PŘÍPAD ULTRAPHONU¹⁾**

Petr Szczepanik

Na přelomu 20. a 30. let prošla nejmladší masová média své doby – gramofon, rozhlas a film – zásadní technickou, ekonomickou a kulturní transformací, jež je přivedla k těsnější spolupráci v rovině „hardwaru“ i „softwaru“. Gramofonový průmysl kolem roku 1926 přestal používat metodu akusticko-mechanického záznamu, při němž je zapisovací jehla rozechvívána membránou, na kterou přímo dopadají zvukové vlny. Nejprve se začal zvuk přijímat s pomocí mikrofónů, elektronkových zesilovačů a elektrodynamických zapisovacích hlav. Pak se postupně šířily i elektrické přehrávací přístroje, které rýhy na deskách snímaly elektrickými přenoskami, měničmi mechanické kmitů v elektrické, a takto vzniklý signál zesilovaly rozhlasovým zesilovačem napojeným na reproduktory. Tato technologická změna znamenala přelomový mezník v kvalitě záznamu i reprodukce: rozšířila frekvenční a dynamické rozpětí, snížila šum a barevné zkreslení, při nahrávání se začalo pracovat s umístěním mikrofónů a mixáží jednotlivých kanálů, což vše v důsledku umožnilo snímat větší orchestry, upravovat sílu zvuku a pracovat s akustikou prostoru. Jak na toto téma v roce 1940 napsal dirigent Václav Smetáček: „Zdá se nám dnes, pustíme-li si takovou [mechanicky nahranou] desku, že slyšíme starý rozladěný klavír bez resonanční desky“. ²⁾ Nástup elektrického záznamu společně s přílivem kapitálu a růstem gramokoncernů proměnil celé odvětví v podobné míře, v jaké zavedení zvuku proměnilo kinematografii.

Rozhlas, který nyní s gramofonem sdílel klíčové součástky, na přelomu 20. a 30. let opouštěl vývojovou fázi technické novinky a nástroje pro šíření vysoké kultury mezi malou skupinou nadšenců a postupně se stával masovým médiem pro všechny sociální vrstvy. Paralelně s gramofonem se „elektronizoval“ i film, když přístroje pro zvukové ateliéry a kina pro své potřeby adaptovaly základní prvky gramofonové a rozhlasové techniky. Obdobné metody překlady mechanických vln do elektrických signálů

1) Za cenné podněty při přípravě této studie děkuji Gabrielu Gösselovi, Ivanu Klimešovi a Wolfgangu Mühl-Benninghausovi; za zpřístupnění archivních pramenů děkuji pracovnícům a. s. Supraphon Music Heleně Bartíkové a Janě Tomáškové.

2) Václav S m e t á č e k, *Hudba na gramofonových deskách*. In: Václav M i k o t a (ed.), *Hudba a národ*. Praha : Svaz českých knihkupců a nakladatelů 1940, s. 147.

a jejich zesilování tedy našly uplatnění ve všech třech zvukových médiích. Podle Steva J. Wurtzlera tak elektrický zvuk zpochybnil tradiční koncepci média a jeho specifčnosti, protože rozhlas, gramofon i film začaly fungovat jako vzájemně propojené aplikace téhož „elektroakustického aparátu“. Elektricky zapisovaný, přenášený, zesilovaný a reprodukováný zvuk se tak stal společným technickým základem pro „synerгии“ klíčových masových médií té doby.

V ekonomické rovině tato synergie nebyla jednoduše výsledkem nových vynálezů a inovací, ale spíše mnohaletých aktivit elektrokonzernů, spojených do patentových kartelových sdružení, která usilovala o komerční exploataci patentových práv na co nejširším poli komerčních aplikací elektroakustiky. Pro tyto potřeby vznikaly nové multimediální korporace jako RCA v USA nebo Küchenmeisterova skupina v Evropě. Různé aplikace elektroakustiky neměly společné pouze tytéž patenty, vědecké principy a technické součástky, ale také nové ekonomické a kulturní vazby v rovině softwaru, které dostaly konkrétní podobu „synergetické akustické komodity“, v níž „jeden příběh, postava, píseň nebo jiný obsah mohly ke spotřebiteli putovat paralelně různými mediálními kanály a v různých formátech“. ³⁾ Článek generálního ředitele Ufy, uveřejněný v nejdůležitějším českém časopise provozovatelů kin *Filmový kurýr*, shrnul novou situaci takto:

Dříve byl filmový průmysl úplně odkázán na sebe, kromě surového materiálu, jímž vázal se na jiná průmyslová odvětví. Za poslední tři léta stal se však více méně závislým na světových elektrokonzernech (Western Electric, Telephone and Telegraph, RCA, Siemens, AEG, Tobis), které nyní jako majitelé různých patentů kontrolují nejen výrobu, nýbrž i kinematografii [kina]. [...] Radio, gramofonový průmysl, hudební a divadelní nakladatelství získávají zvukovým filmem nové možnosti odbytu a zájmu. Šlágr ze zvukového filmu, který slyší v kinu miliony lidí, docílí v některých případech milionového rozmnožení na gramofonových deskách a v notách, jak nikdo dříve si ani nepředstavoval. [...] tato odvislost nejrůznějších průmyslových odvětví, která byla svou povahou nacionální, stává se podstatou filmu mezinárodní. ⁴⁾

Hlavním předmětem této studie je nejúspěšnější „synergetická komodita“ migrující mezi gramofonem, rozhlasem a filmem – populární píseň neboli „šlágr“ – a v obecnější rovině lokální projevy globální koncentrace mediálního průmyslu 30. let.

Kolem roku 1929 začal český odborný tisk rozebírat tendence ke koncentraci a expanzi ve slaboproudém průmyslu na příkladu pronikání mezinárodních konzernů jako American Telephone & Telegraph, General Electric, Siemens či AEG na domácí trh. Na rozdíl od dobře známého principu kartelů, založených na dohodách nezávislých společností o horizontální monopolizaci trhu prostřednictvím různých omezení nabídky, regulací cen aj. restriktivních opatření, zasahovala koncentrace hlouběji do

3) Steve J. Wurtzler, *Electric Sounds: Technological Change And the Rise of Corporate Mass Media*. Columbia University Press 2007, s. 3.

4) L. Klitsch [Ludwig Klitzsch], Zvukový průmysl je novým hospodářským faktorem. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 41 (9. 10.), s. 1.

struktury výroby a měnila její povahu. V Československu chyběli silní producenti slaboproudé techniky a držitelé důležitých patentů, a proto docházelo ke složitým aliancím místních společností se vzájemně si konkurujícími mezinárodními koncerny. Místní trh se stával bojištěm globálních konglomerátů a domácí ekonomové se začínali obávat přílišné závislosti na cizím kapitálu a monopolizace domácího trhu prostřednictvím patentů zahraničních společností.⁵⁾

V roce 1929 se také drasticky prohloubila pasivní bilance zahraničního obchodu ve filmovém i gramofonovém průmyslu. Do ČSR se začaly ve velkém dovážet zvukové kinoaparaty, jež byly chráněny zahraničními patenty a za jejichž nájem či prodej kina platila statisícové částky.⁶⁾ Cena monopolních práv na distribuci zahraničních zvukových filmů se v sezóně 1929–1930 pohybovala na trojnásobné výši oproti filmům němým (z průměrných 86 stoupla na 270 tis. Kč za jeden celovečerní titul).⁷⁾ Rovněž dovoz gramofonů a desek, jehož hodnoty se roku 1929 dostaly na maximum, dalece převyšoval domácí výrobu, a to do té míry, že statistiky Svazu průmyslu a obchodu gramofony v ČSR jej používaly jako měřítko celkového obratu odvětví.⁸⁾ Neméně pasivní bilanci vykazovala patentní ochrana. Počet patentů přihlášených v ČSR trvale stoupal po celá 20. léta a roku 1930 dosáhl meziválečného vrcholu, přičemž na konci 20. let připadalo téměř 80 % patentních přihlášek na cizinu a z hlediska oborů byla na prvním místě elektrotechnika.⁹⁾ Není proto divu, že velkou část důležitých patentních sporů z oblasti filmového a elektrotechnického průmyslu, jež během 30. let proběhly v ČSR, lze vysvětlit jako projevy konkurenčního boje mezi elektrokoncerny, jež se snažily ovládnout domácí trh: americkými (AT&T, mateřská společnost Western Electric), německými (Siemens a AEG, mateřské společnosti Klangfilmu a Telefunken) a holandským Philipsem.¹⁰⁾

Podobně jako v oblasti radiotechniky a aparatur pro zvukový film, i gramofonové odvětví celosvětově ovládala hrstka mezinárodních koncernů, protože výroba byla – zvláště po zavedení elektrického záznamu a reprodukce – technologicky náročná, a tudíž

5) Srov. např. Josef K a š p a r, Boj mezinárodních skupin o československý obchod. I. T. & T. Co. – Telegrafia – Siemens. *Hospodářský rozhled* 2, 1929, č. 25 (27. 6.), s. 3–4; Mezinárodní koncentrace průmyslu. Na řadě je Československo. *Hospodářský rozhled* 2, 1929, č. 26 (4. 7.), s. 1; General Electric – Siemens. První krok k mezinárodnímu elektrotrustu. *Hospodářský rozhled* 3, 1929, č. 5 (8. 2.), s. 2.

6) Pavel S m u t n ý, Platební bilance roku 1929. *Československý statistický věstník* 11, 1930, č. 9–10 (prosinec), s. 615–617.

7) P. S m u t n ý, Platební bilance roku 1930. *Statistický obzor* 12, 1931, č. 5–6 (červen), s. 311.

8) K této skutečnosti srov. Statistická data dovozu gramofonů a jejich součástí v letech 1920–1930. *Gramotechnika* 3, 1931, č. 7 (1. 7.), s. 3–4.

9) P. S m u t n ý, Platební bilance roku 1929, s. 617–618; *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha: SNTL 1985, s. 848.

10) V časopise *Hospodářský rozhled* vyšla roku 1932 série článků o monopolizačních snahách firem Telefunken a Philips v oblasti domácí výroby radiopřijímačů, časopis provozovatelů kin *Filmový kurýr* zase pravidelně informoval o patentních sporech souvisejících s expanzí zahraničních elektrokoncernů v oblasti aparatur pro zvuková kina a filmové ateliéry. O problematice přihlašování patentů a patentních sporů na příkladu výroby zvukových filmových aparatur pojednává historická studie Ivana Jakubce *Patentová problematika v meziválečném Československu. Rozpravy Národního technického muzea v Praze*, sv. 145. Praha: NTM 1997, s. 110–116.

závislá na silném kapitálovém zázemí a přístupu k patentům. Obdobná situace panovala i na domácím trhu s filmy a gramodeskami, kde drtivá většina uváděných titulů pocházela ze zahraničí. Na rozdíl od oblasti hardwaru se zde nicméně v průběhu 30. let čím dál více prosazovali i domácí výrobci, z nichž na předních místech figurovaly společnosti AB s Elektou ve filmovém a Ultraphon s Estou v nahrávacím průmyslu, zatímco rozhlasové vysílání bylo od počátku v rukou státem ovládaného Radiojournalu. V přítomné studii proto nezůstanu u konstatování o dominanci nadnárodních korporací, ale pokusím se odpovědět na otázku, jak lokální projevy zmíněné globální technicko-hospodářské změny proměňovaly domácí mediální prostředí zevnitř a jak interagovaly s místními ekonomickými a kulturními zájmy.

Nahrávací průmysl v ČSR na přelomu 20. a 30. let

Rozvoj gramofonového odvětví, jenž začal po první světové válce, se prudce zrychloval ke konci 20. let, kdy přední koncerny zaznamenávaly milionové zisky a růst cen akcií o stovky procent ročně, a celosvětově kulminoval roku 1929. Celková produkce desek se pro tento rok odhadovala na 60 mil. ks v Německu, 120 mil. ve Velké Británii a 150 mil. v USA.¹¹⁾ Dietrich Schulz-Köhn, německý znalec jazzu, ekonom a zaměstnanec firem Deutsche Grammophon a Telefunken, ve své disertaci tuto konjunkturu vysvětlil jako důsledek proměny trhu, technického pokroku a nástupu nové generace spotřebitelů s odlišným vkusem. Po válce vzrostla poptávka po lehké (především taneční) hudbě, protože lidé chtěli zapomenout na strádání a inflaci, posléze se zvýšila koupěschopnost a volný čas nižších společenských vrstev, zatímco elektroakustická technologie radikálně rozšířila možnosti zábavního průmyslu. Senzacechtivé publikum již nemělo dostatek sociální motivace, času ani prostoru (ve svých malých bytech) k výuce hry na hudební nástroje a místo toho upřednostňovalo rychlé a snadné atrakce v podobě stále nových „šlágrů“.

Po roce 1929 se také obrátil poměr mezi výrobou gramofonů a desek. Jestliže do té doby tvořily hlavní složku odvětví gramofony a ještě na konci 20. let byl např. v Německu poměr jejich výroby vzhledem k deskám 1:1, od roku 1930 se na obratu ve stále větší míře podílely desky, jejichž produkce v polovině 30. let dosáhla ve vztahu ke gramofonům trojnásobného objemu. Snižoval se především zájem o stolní a skříňové přístroje, zatímco stabilnější popularitě se i nadále těšily akustické kufříkové gramofony a především elektrické kombinované aparáty (tzv. gramoradia), které byly určeny k propojení s rozhlasovými reproduktory a zesilovači. Trh s přístroji, jež měly víceletou životnost, se již nasytil, konzumenti chtěli hlavně doplňovat desky, které se rychle opotřebovávaly. Prudký pokles poptávky tak gramofony změnil v pouhý přívažek obchodu s deskami, které byly původně jejich vedlejším produktem.

V průběhu krize odbytu, která gramofonový průmysl zasáhla po roce 1929 a prohlubovala se celou první půlí 30. let, se v Německu celkový obrat odvětví propadl až na 15 % hodnoty z doby konjunktury, v USA zase klesla produkce ze 150 mil. kusů desek

11) Dietrich S c h u l z - K ö h n, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*. Berlin : Reeder 1940, s. 108, 126–127.

v r. 1929 na 10 mil. v r. 1934. Výrobní společnosti krachovaly, procházely sanacemi nebo vynucenými fúzí a orientovaly se na levnější výrobky, jež se pak prodávaly často spíše v obchodních domech než ve specializovaných prodejnách. Schulz-Köhn krizi odvětví vysvětluje jednak celkovou ekonomickou depresí, jednak přílišným zvyšováním výroby, rizikovými investicemi a bujením koncernů do roku 1929, a nakonec pak zostřeným konkurenčním bojem, kterým koncerny reagovaly na pokles kupní síly konzumentů a jenž vedl k prudkému pádu cen. Odbyt se začal pomalu zvyšovat až od roku 1936, přičemž konzumenti se tehdy opět začali zajímat i o dražší desky a náročnější hudbu.¹²⁾

Podobně i v ČSR se poválečný růst obchodu zrychlil v druhé půli 20. let a vyvrcholil roku 1929. Časopis *Gramotechnika* tehdy prohlásil, že „ani průkopníci našeho oboru se nemohou upamatovat, že by kdy zažili takové obraty,¹³⁾ a konjunkturu ilustroval na příkladu počtu prodejců:

Na území Československé republiky, včetně Slovenska a Podkarpatské Rusi, existovalo před válkou as 150 obchodníků s gramofony. Dnes sama Praha čítá 165 legálních obchodníků. Sám náš svaz má téměř 1000 členů legálních obchodníků gramofony a celkem jest přibližně as 4000 obchodníků gramofony v RČS.¹⁴⁾

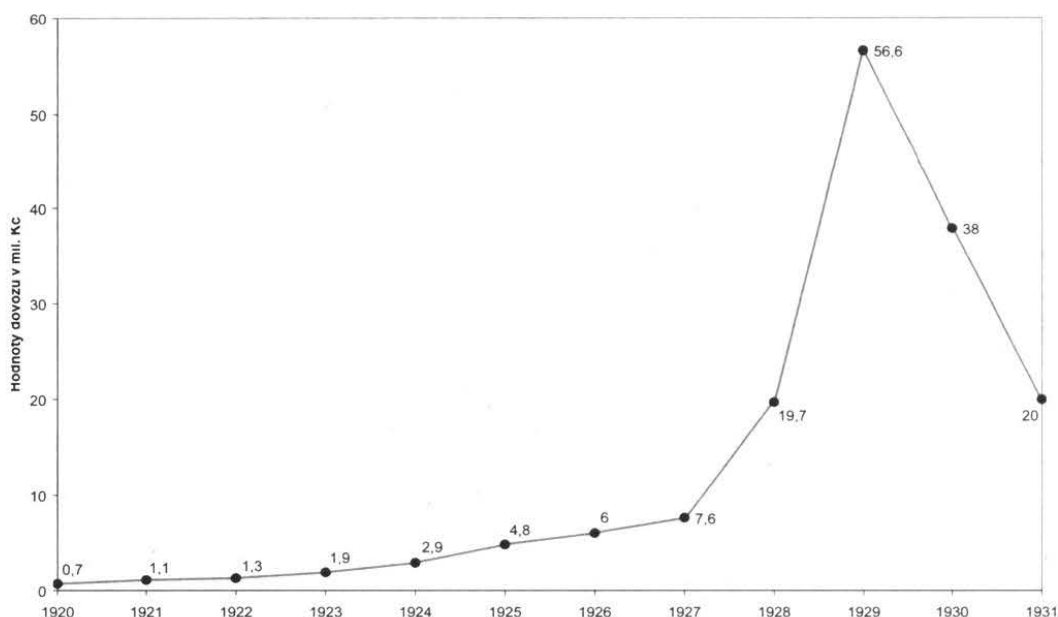
Po období boomu ovšem následoval relativně strmý pokles, který dozníval do poloviny 30. let, dokud počátkem druhé poloviny desetiletí nedošlo k opětovnému oživení a na počátku války dokonce k obnovenému prudkému růstu. Rozkvět na přelomu 30. a 40. let se již ovšem netýkal filiálek zahraničních koncernů, ale spíše domácích výroben Ultraphon a Esta (viz níže).

Dějiny gramofonového průmyslu jsou ve světě i u nás zmapovány nepoměrně hůře než film a rozhlas, ba dokonce zde chybějí i základní číselné údaje. Jeden z hlavních problémů spočívá v tom, že dobové statistiky nerozlišovaly gramofony a desky, často je navíc spojovaly s hudebními nástroji. Oborový časopis *Gramotechnika* (1929–1933) ve svých výročních přehledech používal jako měřítko vývoje na domácím trhu pro období do roku 1930 údaje o dovozu, protože naprostá většina desek a aparátů pocházela ze zahraničí, v 60–70 % z Německa (viz graf č. 1). Tato situace se ovšem změnila v roce 1931, kdy vláda poprvé zvýšila dovozní cla, zahraniční firmy již částečně přesouvaly výrobu do ČSR a výrazněji se začínali prosazovat domácí výrobci. Přesunem lisování do již existujících českých továren se totiž koncernům dařilo obcházet zvýšené celní poplatky, aniž by v ČSR museli zřizovat drahá nahrávací studia. Pro období od roku 1931 proto věrohodné statistické údaje o počtu desek na trhu chybějí.

12) K vývoji na světových trzích a zvláště v Německu srov. D. S c h u l z - K ö h n, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, s. 95–145.

13) Emil S c h m e l k e s, Výzva ke všem obchodníkům. *Gramotechnika* 1, 1929, č. 1 (1. 11.), s. 7–8.

14) Z činnosti Svazu. *Gramotechnika* 1, 1929, č. 1 (1. 11.), s. 9. K obchodním výsledkům za rok 1929 srov. Gramofon ve světle čísel. *Gramotechnika* 2, 1930, č. 12 (1. 12.), s. 8–9.



Graf č. 1

Vývoj domácího gramofonového obchodu (přibližně vyjádřený objemem dovozu gramofonů, desek ad. součástek do ČSR)¹⁵⁾

Přibližné dobové odhady celkové domácí spotřeby desek udávají čísla 3 mil. kusů pro rok 1929, 2,5 mil. pro r. 1930, 2 mil. 1931, 1 mil. 1932 a 600–700 tis. 1933. Jestliže roku 1929 byly téměř všechny desky dováženy, o rok později měly z dovozu pocházet 2/3 a v r. 1932 se poměr obrací: 2/3 prodaných nahrávek byly údajně lisovány (ať již z domácích nebo z dovezených matic) v pražských továrnách Esty a Ultraphonu a zahraničními koncerny v severočeském Střekově.¹⁶⁾ Výrobci museli dodržovat rychlé tempo obměny repertoáru, protože poptávka se orientovala na žhavé novinky a zboží velmi rychle zastarávalo. Analýza *Hospodářského přehledu* z konce roku 1933 odhadla, že ročně se v ČSR nahraje 1.000–1.200 gramofonových snímků (v pozdějších letech to bylo pravděpodobně ještě více).¹⁷⁾ Podle jiné analýzy z roku 1932 se např. jedné nahrávky Ultraphonu na domácím trhu prodalo průměrně 700–1.200 kopií v ceně 20–25 Kč za kus, přičemž náklady na nahrání činily asi 2–3 tis. Kč, k nimž ovšem bylo třeba připočíst mj. lisování, autorské poplatky 7 %, nezbytnou reklamu a obchodnický rabat 33 %. U výjimečných hitů, podpořených masivní reklamou, se prodej mohl vyšplhat až na desetitisíce, jako v pověstném případě písně „Cikánka“ od

15) Údaje pro roky 1920–1930 viz in: Statistická data dovozu gramofonů a jich součástek v letech 1920–1930, s. 3–4. Číslo za rok 1931 viz in: Cenová diktatura světových gramofonových koncernů. Snahy o osamostatnění tuzemské výroby desek. *Hospodářský rozhled* 5, 1932, č. 13 (31. 3.), s. 5; číslo za rok 1932 in: Rozčarování z dosažené autarkie. *Hospodářský rozhled* 6, 1933, č. 44 (1. 11.), s. 6.

16) Tato čísla jsou uvedena in: Gramofonová dovozní statistika. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 46 (13. 11.), s. 5; Nacionalisace gramofonového průmyslu. *Hospodářský rozhled* 5, 1932, č. 15 (14. 4.), s. 2; Gramofoniana. *Revue Ultraphonu* 1, 1932, č. 1 (prosinec), s. 11; Rozčarování z dosažené autarkie, s. 6.

17) Rozčarování z dosažené autarkie, s. 6.

Karla Vacka, které se na různých nahrávkách prodalo rekordních 100 tis. kusů (z toho 65 tis. na etiketách Ultraphonu).¹⁸⁾

Na domácím gramofonovém trhu si ve 20. letech sice konkurovaly desítky zahraničních značek, ale pokud se zaměříme jen na ty ekonomicky nejvýznamnější, zjistíme, že zde dominovaly filiálky dvou mezinárodních koncernů, které své desky (včetně českých titulů) nahrávaly a z velké části i lisovaly v zahraničí. Angloamerická společnost The Gramophone Co. (Czechosl.) Ltd. uváděla na čs. trh především značku His Master's Voice (HMV), zatímco německý koncern C. Lindström AG dovážel desky s etiketami Homocord, Odeon a Parlophon.

The Gramophone Co. vlastnila největší českou lisovnu ve Střekově u Ústí nad Labem, která v konjunktuře kolem r. 1928 vyráběla asi milion desek ročně, na počátku 30. let pak kolem půl milionu, z toho polovinu pro domácí trh a zbytek na export.¹⁹⁾ Na etiketě HMV již od roku 1929 vycházel početný repertoár filmové hudby, v němž převládaly skladby z amerických a německých hudebních filmů, ale menší část tvořily i české tituly (např. TONKA ŠIBENICE, MADLA Z CIHELNY, POSLEDNÍ BOHÉM, SRDCE ZA PÍSNÍČKU) nebo písně ze zahraničních filmů zpívané česky (ze ZPÍVAJÍCÍHO BLOUDA Karlem Hašlerem nebo z filmu POD STŘECHAMI PAŘÍŽE Janem Mestekem).²⁰⁾ Českou nabídku HMV původně tvořili také někteří autoři a interpreti filmové hudby, kteří kolem roku 1932 přecházeli ke konkurenčnímu Ultraphonu a stali se jeho kmenovými tvůrci, např. Vlasta Burian a Jára Pospíšil.²¹⁾

Firmy patřící do berlínského koncernu švédského podnikatele Carla Lindströma na přelomu 20. a 30. let uváděly na český trh mj. desky značek Homocord, Odeon a Parlophon. Nejvýznamnější z nich byl tehdy Homocord,²²⁾ vyráběný společností Homophon-Company s. r. o., kterou Lindström vlastnil od roku 1925 a jejíž české výrobky se od r. 1923 lisovaly v továrně v Praze-Bubenči. Počátkem roku 1929 se generálním zástupcem Homocordu pro ČSR stal Emil Schmelkes, obchodník s rozhlasovými přístroji, gramofony a deskami, kterému se podařilo zvýšit odbyt prostřednictvím populárního českého repertoáru, včetně mnoha filmových skladeb z českých i zahraničních filmů. Například František Smolík pro něj nazpíval šlágry z filmů POD STŘECHAMI PAŘÍŽE a KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ, Tino Muff z FIDLOVAČKY, MUŽŮ V OFFSIDU, AFÉRY PLUKOVNÍKA REDLA či TŘETÍ ROTY, Jára Kohout a Ferenc Futurista z MILÁČKA PLUKU. Roku 1930 byla zastaralá lisovna v Bubenči zrušena a po třech letech končí samotný Homocord.²³⁾

18) Nacionalisace gramofonového průmyslu, s. 2. K číslům o prodeji „Cikánky“ srov. Lubomír D o r ů ž - k a, Karel Vacek. Praha : Editio Supraphon 1979, s. 130.

19) Cenová diktatura světových gramofonových koncernů, s. 5.

20) Podrobnou populární historii gramofonových etiket a nahrávacích společností v ČSR do r. 1945 zpracoval Gabriel G ö s s e l v knihách *Fonogram. Praktický průvodce historií záznamu zvuku*. Praha : Radioservis 2001; *Fonogram 2. Výlety k počátkům historie záznamu zvuku*. Praha : Radioservis 2006. K české produkci HMV srov. též Jindřich M e s z n e r, *Dějepis zvukového záznamu. Studijní materiály. The Gramophone Company Ltd. 1. díl, 1895–1925*. Praha 1984 (strojopis v Knihovně kabinetu hudební historie, EÚ AVČR).

21) Celkový přehled českého repertoáru HMV srov. G. G ö s s e l, *Fonogram 2*, 411–425.

22) Dříve Homokord, resp. Homophone. K historii této značky viz G. G ö s s e l, *Fonogram 2*, s. 426–433.

23) Tamtéž, s. 433.

Filmová hudba vycházela ale i na dalších značkách Lindströмова koncernu, například Jindra Lázníčka nazpíval pro Parlophon šlágry z nejpobulárnějších amerických talkies, uváděných roku 1929 v českých kinech (LOĎ KOMEDIANTŮ, BÍLÉ STÍNY, ZPÍVAJÍCÍ BLOUD), Anny Ondráková pro stejnou značku nahrála česky i německy písničky z filmu ON A JEHO SESTRA, Odeon vydal skladby z filmů ZE SOBOTY NA NEDĚLI, MUŽI V OFFSIDU nebo melodie z německých hudebních komedií v podání orchestru Jaroslava Ježka.²⁴⁾ Třetí místo ve skupině mezinárodních koncernů působících na čs. trhu zaujímala Columbia Graphophone Co. Ltd., jejíž mateřská holdingová společnost získala r. 1926 majoritu v Lindströmově koncernu. Columbia, která vyráběla také gramofony a rozhlasové přijímače a měla pobočky po celém světě, koncem roku 1931 fúzovala s The Gramophone Co. Ltd., čímž vznikl největší koncern nahrávacího průmyslu té doby: EMI (Electrical & Musical Industries Ltd.) se sídlem v Londýně a 50 továrnami v 19 zemích, existující dodnes. Sloučené firmy si uchovaly své značky a programovou autonomii, ale jejich vzájemná konkurence byla od té doby „regulována shora“.²⁵⁾ V letech 1925–34 řídil zastoupení Columbie v ČSR velkoobchodník Josef Vrba, za jehož vedení filiálka vydávala mj. i nahrávky z českých zvukových filmů (KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ, ON A JEHO SESTRA, PSOHLAVCI, TO NEZNÁTE HADIMRŠKU), ale podle Gabriela Gössela v této oblasti nedosáhla většího úspěchu.²⁶⁾

První dvě české nahrávací společnosti vznikaly ve stejné době, kdy začínala výroba českých zvukových filmů, čili v letech 1929–1932. V polovině roku 1930 rozšířila akciová společnost Foresta, dosud obchodující se stavebním dřívím, svou činnost o výrobu gramodesek. Lisovnu a galvanoplastiku si zařídila v Praze Holešovicích, koncem roku inzerovala již i vlastní nahrávací studio. 5. září 1930 byl pro tento účel do obchodního rejstříku zapsán podnik „Esta, výroba a prodej gramofonových desek, společnost s r. o.“, s kmenovým kapitálem 200 tis. Kč, který zčásti vložila Obchodní banka, jež si i v budoucnu udržela hlavní vliv na vývoj společnosti a její různí zaměstnanci působili jako jednatelé Esty. V roce 1938 vstoupila do Esty akciová společnost Melantrich, která tak své hudební nakladatelství doplnila o nahrávací firmu. Jako programový šéf sestavoval repertoár zpočátku Rudolf Hájek z Foresty, roku 1935 jej po zrušení Homocordu nahradil dosavadní český zástupce této značky Emil Schmelkes, jenž roku 1939 musel z Esty odejít kvůli svému židovskému původu, a program pak až do znárodnění řídil skladatel Jan Seidel.

Esta od začátku lisovala z matric cizích značek, ale již v říjnu 1930 zahájila nahrávání vlastního českého repertoáru dvěma písněmi z filmu C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK, podle reklamy uvedenými na trh v den premiéry, a to v české i německé verzi.²⁷⁾ V následujícím roce vydávala melodie z dalších raných českých zvukových filmů (KDYŽ STRUNY LKAJÍ, ON A JEHO SESTRA, ZE SOBOTY NA NEDĚLI, TO NEZNÁTE HADIMRŠKU), v letech 1932–1935 se objem filmové hudby v jejím repertoáru snížil, ale po roce 1936, kdy se z domácího

24) Podrobněji ke gamofonovým nahrávkám různých společností z raných zvukových filmů viz G. G ö s s e l, *Fonogram* 2, s. 128–140. Srov též G. G ö s s e l, *Fonogram*, s. 131.

25) D. S c h u l z - K ö h n, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, s. 46–48, 64–65.

26) G. G ö s s e l, *Fonogram* 2, s. 367–373.

27) Viz J. M e s z n e r, *Přehled zvukového průmyslu. Studijní materiály*. Praha 1985 (strojopis v Knihovně kabinetu hudební historie, EÚ AVČR); srov. též G. G ö s s e l, *Fonogram* 2, s. 388–391.

trhu stáhla velká část značek zahraničních gramokonecernů, patřila Esta vedle Ultraphonu opět k neaktivnějším výrobcům filmových nahrávek, přičemž v době války byla filmová nabídka obou značek velmi podobná.²⁸⁾

Zárodkem druhé české nahrávací firmy se již roku 1929 stala spol. s r. o. Ravitas, vydávající pod značkou Ultraphon nejen nahrávky mateřské společnosti Deutsche Ultraphon AG, ale téměř od počátku své existence z velké části také původní české nahrávky. Počátkem roku 1933 se Ravitas osamostatnil a přejmenoval na Ultraphon (podrobný výklad o této společnosti viz níže). V první polovině 30. let měly oba české podniky v mnohém podobné postavení: ekonomicky byly přibližně stejně silné (či slabé), stál za nimi český kapitál, oba zpočátku čelily koordinovanému tlaku zahraničních koncerů a jejich kartelové cenové politiky, zaměřovaly se na domácí repertoár a intenzivně spolupracovaly s respektovanými českými institucemi a organizacemi (Esta s Československou akademií věd a Československou obcí sokolskou, Ultraphon s Radiojournalem). Ačkoli ještě roku 1934, v době silné krize odbytu, Leopold Hájek neúspěšně jednal o sloučení Esty s Ultraphonem, již o dva roky později, kdy se naplno projeví účinky ochranných devizových a celních opatření ústupem zahraničních výrobců, se z obou společností stali hlavní rivalové a Ultraphon dokonce zvažoval podání žaloby na Estu poté, co ta na čs. trh uvedla desky vylisované ze starších matric Deutsche Ultraphon.²⁹⁾ Ultraphon si na rozdíl od Esty, která volila strategii co nejlevnější výroby a nejnižších cen, vydobyl pověst vysoké kvality zvukového záznamu i repertoáru, ale minimálně za války měla výborné ekonomické výsledky i Esta, jejíž hlavní společník Melantrich roku 1941 navýšil kmenový kapitál z původních 200 tis. na 1 milion Kč (v téže době, kdy byl základní kapitál Ultraphonu zvýšen na 1,2 mil. Kč).³⁰⁾ Gramofonové společnosti působící na domácím trhu byly sdružené do Svazu průmyslu a obchodu gramofony,³¹⁾ jemuž předsedal Diego Fuchs, generální zástupce Lindströмова konceru v ČSR a ředitel firmy Novitas, která distribuovala desky Parlophon. Podle Jana Valentiniho, obchodního ředitele Ultraphonu, se Fuchs snažil prostřednictvím časopisu *Gramotechnika*, který Svaz vydával jako svůj oficiální orgán (v české a německé jazykové mutaci), prosazovat zájmy Lindströmových značek. Svaz stanovil společnou cenovou politiku a kontroloval její plnění u výrobců, distributorů i maloobchodníků, přičemž změny cen se z části řídily rozhodnutími zahraničních koncerňových centrál.³²⁾ Ravitas-Ultraphon – přestože již r. 1930 do Svazu vstoupil –

28) Toto stručné hodnocení filmového repertoáru Esty vychází z pracovní diskografie hudby z českých filmů, kterou mi laskavě zapůjčil Gabriel Gössel.

29) J. M e s z n e r, *Přehled zvukového průmyslu*, s. 209; Protokol ze schůze správní rady z 24. února 1936. Listinný archiv Supraphon Music, a. s. (dále jen „ASM“), k. 1, složka Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

30) Fragment archivu Esty z doby druhé světové války se zachoval in: ASM, k. 1.

31) „Svaz průmyslu a obchodu s gramofony, hudebními stroji a jich příslušenstvím pro RČS“ byl založen r. 1923, r. 1930 přejmenován na „Svaz průmyslu a obchodu gramofony, hudebními stroji i nástroji v RČS“, od r. 1933 „Říšský svaz průmyslu a obchodu gramofony, radiopřístroji a hudebními nástroji v ČSR“; zanikl 1939. Viz Marek L a š ť o v k a a kol., *Pražské spolky*. Praha: Scriptorium 1998, s. 153.

32) Srov. V pravý čas! *Gramotechnika* 3, 1931, č. 9 (1. 9.), s. 8. Srov. též Cenová diktatura světových gramofonových koncerů, s. 5.

se ale této politice nepodřizoval a ceny snižoval podle vlastních potřeb, a tak se mezi ním a ostatními členy počátkem 30. let rozpoutala cenová válka, která v letech 1930 až 1933 společně s poklesem poptávky postupně srazila ceny za 25 cm desky z 27 na 15 Kč za kus. Ještě důležitějším faktorem v konkurenčním boji ale pravděpodobně bylo zvyšování dovozních cel a devizová opatření, která nahrávala domácím výrobcům a nutila zahraniční koncerny přesouvat výrobu do ČSR.³³⁾ Od 30. září 1931 se celní poplatky uvalené na dovážené gramodesky zvedly ze 7,70 na 11,90 Kč za 1 kg (tj. za 1 desku 25 cm o 0,84 Kč více), mnohem výrazněji byla dovozní cla zvýšena 15. července 1933, a to z 11,90 na 42,50 Kč za 1 kg (tj. o 6 Kč za jednu desku 25 cm: celkem nyní tvořil poplatek za jeden kus 8,65 Kč). Třebaže roku 1933 již většina desek na čs. trhu pocházela z domácích lisoven, stalo se v této situaci řízené zlevňování ekonomicky mnohem bolestnějším, a koncernové zahraniční značky se do roku 1936 postupně z československého trhu z velké části stáhly.³⁴⁾

Na závěr úvodního přehledu je nutné alespoň krátce charakterizovat další dvě oblasti, jež úzce souvisely s rozvojem a proměnami na poli elektroakustických médií, ale které z pragmatických důvodů zůstanou mimo ohnisko přítomné studie: obchod s hudebninami a hudební nakladatelství na jedné straně a autorskoprávní ochranu na straně druhé. Obchod s hudebninami byl právně i organizačně spjat s knižním obchodem, a nikoli s výrobou a prodejem hudebních nástrojů, jako tomu bylo v případě gramofonů a desek. S filmem měli nakladatelé a prodejci hudebnin již bohaté zkušenosti, protože k žádanému zboží ve 20. letech patřily popularizující úpravy pro kina (tzv. kinoteky).³⁵⁾ Po zavedení elektrického záznamu a zvýšení odbytu gramodesek nastal nový boom i v oboru hudebnin (který se začal prudce rozvíjet od konce války), zvláště v žánru tzv. šlágrů. Konjunktura přetrvávala o něco déle než v případě gramofonových desek, a to i vlivem zvukového filmu – do roku 1932. Ve statistice hudební produkce Jana Gottharda jsou „novodobé šlágry“ – ve 30. letech již dalece největší skupina hudebnin – z větší části (nikoli však výhradně) zařazeny do kategorie „sólový hlas bez doprovodu“, kde sumy jednotek stoupají z 66 za rok 1930 na 161 (1931) a 415 (1932), pak klesají na 371 (1933), 297 (1934) a 271 (1935), až od roku 1936 začínou opět kolísavě stoupat.³⁶⁾ Celkový počet „šlágrových tisků“ za období 1918–1948, vydávaných nejčastěji v podobě písničkových dvojlistů osmerkového formátu po 1,80 Kč, někdy až ve stotisícových nákladech, odhaduje Josef Kotek na 7,5 tisíce. Písničkové edice byly

33) V oborovém časopise vyšel již roku 1930 článek tvrdící, že „jeden ze dvou výrobců, kteří v Československu vyrábějí desky“ podal na Obchodní komoru v Praze žádost o zvýšení cla na dovoz desek v zájmu ochrany domácího průmyslu. Vzhledem ke konfliktním vztahům mezi Ravitasem a gramofonovým svazem sdružujícím hlavně filiálky zahraničních koncernů a vzhledem k tomu, že v dalším čísle časopisu se od výzvy distancovala Esta, je zřejmé, že oním žadatelem byl Ultraphon. Viz Zvýšení cla na gramofonové desky. *Gramotechnika* 2, 1930, č. 7 (1. 7.), s. 6.

34) Karel B r u š á k, Gramofonové desky a clo. *Gramotechnika* 5, 1933, č. 7–8 (prosinec), s. 6–7. Srov. též Jan V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (10. díl). *Hudba a zvuk* 3, 1969, č. 10, s. 391–392.

35) V. M i k o t a, Obchod hudebninami u nás a jeho organizace. In: V. M i k o t a (ed.), *Hudba a národ*, s. 134–135.

36) Srov. Jan G o t t h a r d, Statistika hudební produkce české a slovenské. In: V. M i k o t a (ed.), *Hudba a národ*, s. 135.

navíc jen částí vydávané populární hudby, na trhu často testovaly poptávku a v případě úspěchu je následovaly další hudební úpravy.³⁷⁾

Klíčovou roli ve vývoji obchodu s hudebninami sehrála autorskoprávní ochrana. Díky tomu, že nakladatel v polovině 20. let získal podíl na výnosech provozovacích a hlavně tzv. mechanických práv, dostala jeho činnosti zcela nové základy. V souvislosti s následným rozšířením gramofonové výroby, zvukového filmu a rozhlasu došlo nejen ke kvantitativní, ale také ke strukturální proměně hudebního trhu. Jednak začal převažovat zájem pasivní (poslech) nad aktivním (provozování), jednak nastal „přesun výnosu z tisku a prodeje hudebnin na výnos všech ostatních druhů práv autorských (gramofonové desky, zvukový film, rozhlas)“,³⁸⁾ což mělo za následek, že z tištěných not se postupně stal spíše neprodejný propagační materiál, sloužící k podpoře častějšího provozování. Hlavní ochranné autorské sdružení OSA (Ochranné sdružení skladatelů, spisovatelů a nakladatelů hudebních děl, založené 1919) na základě nového zákona o právu původském (ze dne 24. listopadu 1926, č. 218 Sb.), který rozšířil ochranu na rozhlas, gramofon a jejich veřejné předvádění, postupně vyjednávalo smluvní podmínky (paušální poplatky) s představiteli obou těchto médií a později i s filmovými výrobci a provozovateli kin. Hudebním nakladatelům byl takto zaručen 25% podíl na autorském výtěžku ze všech zvukových médií, jež se brzy stala jejich klíčovým zdrojem tržeb. Příjmy se zvýšily také pro skladatele (50% výnosů) a textaře (25%), u úspěšných šlágrů až na stotisícové tantiémové položky, jež radikálně převyšovaly jejich dosavadní nakladatelské honoráře. Ve výrobě gramodesek obnášely paušální poplatky průměrně 3,5% maloobchodní ceny na každou stranu desky (7% na celou desku), což např. za vrcholný rok 1929 podle dobových odhadů činilo 2,5 mil. Kč z domácí spotřeby (1,5 mil. pro domácí, 1 mil. pro zahraniční autory a nakladatele). Provozovací poplatky ovšem musel zvlášť platit ještě každý, kdo chtěl nahranou hudbu veřejně předvádět, včetně Radiojournalu, jenž dostával proměnlivé sazby paušálních poplatků podle počtu koncesionářů a doby vysílání. Po nástupu zvukového filmu se vedly spory, zda poplatky mají odvádět pouze výrobny za použití skladeb, nebo také kina za jejich reprodukci ze zvukových stop filmů, přičemž výklad autorského zákona se více méně sjednotil ve prospěch původců hudby a svazy provozovatelů kin začaly s OSA uzavírat kolektivní smlouvy o paušálních ročních platbách. Tuto praxi nakonec postavila na pevnější právní základy novela autorského zákona z r. 1936 a zavedení vzorových smluv mezi filmovými výrobci a původci s povinnou účastí OSA.³⁹⁾

37) Josef K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia 1998, s. 14–18.

38) V. M i k o t a, *Obchod hudebninami u nás a jeho organisace*, s. 136.

39) V. M i k o t a, *Hudební nakladatelství v ČSR mezi dvěma válkami, 1918–1938*. *Hudební věda* 3, 1966, č. 2, s. 343–352; č. 3, s. 503–518. Osamostatnění čs. výroby gramofonových desek. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 15 (8. 4.), s. 5; Z kruhu hudebních. *Gramotechnika* 2, 1930, č. 7 (1. 7.), s. 15; Autorské poplatky. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 1 (1. 1.), s. 2.

Küchenmeisterův Ultraphon: technoutopie zábavního průmyslu

Název „Ultraphon“ je spjat se samotnými počátky tzv. Küchenmeisterova koncernu, nejvýznamnější evropské korporace podnikající na přelomu 20. a 30. let ve všech zvukových médiích. V únoru 1925 německý vynálezce a podnikatel Heinrich J. Küchenmeister založil s pomocí holandského bankovního kapitálu první společnost budoucího koncernu (Heinrich J. Küchenmeister & Co. KG) s úmyslem obchodně využít stovky patentů z oboru elektroakustiky, které předtím registroval v desítkách zemí po celém světě. Společnost svou činnost zahájila v Berlíně výrobou nového typu gramofonů se dvěma zvukovkami, jež byly v září téhož roku uvedeny na trh pod značkou Ultraphon a brzy si vysloužily pochvaly odborníků za vysokou zvukovou kvalitu reprodukce i funkční design. 17. listopadu 1925 Küchenmeisterova komanditní společnost s dalšími osmi partnery založila akciovou společnost Deutsche Ultraphon AG (Duag), jejímž cílem měla být výroba a prodej gramofonů. Prodej gramofonů se přes jejich počáteční vysokou cenu (450–500 RM) zvyšoval tak rychle, že již v dalším roce mohla vzniknout první filiálka. Původní Ultraphon brzy prošel úpravami, které zjednodušily konstrukci a ovládání a koncem roku 1928 byl na trh uveden levnější přístroj s jednou zvukovkou pod názvem Ultraphonic. Mezitím se práce Küchenmeisterových laboratorů strategicky zaměřila na vývoj nových elektronek, jež by obešly cizí patenty a byly by využitelné v radiotechnice, gramofonu, zvukovém filmu i technologiích pro zesílení zvuku ve veřejných prostorech (tzv. *public address system*). Na podzim roku 1929, v době dosud největší světové konjunktury v obchodě s gramodeskami, Duag začal produkovat také vlastní gramofonové nahrávky. Desky, které lisoval s pomocí výrobních zařízení sesterské Orchestrola-Vocalion AG, se setkaly s velkým zájmem odborníků i veřejnosti a rychle se staly hlavním těžištěm jeho práce.⁴⁰⁾

Küchenmeisterův koncern, jenž zatím prostřednictvím dceřiné společnosti Tobis Tonbild-Syndikat AG expandoval do oblastí zvukové techniky pro filmové ateliéry a kina a začal také vyrábět filmy, se tak proměnil v mezinárodní multimediální konglomerát nového druhu, spojující v sobě všechny klíčové aplikace elektroakustiky s produkcí softwaru pro domácí i veřejnou konzumpci.⁴¹⁾ V letech 1929 a 1930 se zdálo, že Küchenmeisterův koncern odstartoval novou éru evropského mediálního průmyslu. Tomu odpovídala i techno-utopistická rétorika vedoucích představitelů koncernu. V obsáhlé interní zprávě za rok 1930 se například o koncernu píše:

Byl založen první a dosud jediný podnik, který jednotně spojuje a rozvíjí všechny oblasti elektroakustiky, tvořící dohromady základní kameny zábavního průmyslu (*Unterhaltungsindustrie*). Pod pojem elektroakustiky spadají především hospodářské obory 1. mluvícího a zvukového filmu, 2. gramofonů a gramofonových desek a 3. radiofonie. Ve všech třech oblastech činnosti byly vytvořeny

40) Bericht an den Aufsichtsrat der Deutschen Ultraphon AG anlässlich der Aufsichtsratsitzung, 29. 11. 1929, Berlin. Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, archief A. E. Struve (dále jen „Struve“), k. 12.

41) Ke vzniku a rané fázi vývoje Küchenmeisterova koncernu srov. Wolfgang M ü h l - B e n n i n g - h a u s, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro – und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste 1999, s. 81–86.

hodnoty, které uspokojují více než naléhavou potřebu velké většiny kulturního obyvatelstva – v každém člověku tkvící vrozenou touhu po zábavě.⁴²⁾

„Sounáležitost“ zvukového filmu, gramofonu a rozhlasu Küchenmeister úspěšně propagoval v rámci své expozice na slavné výstavě rozhlasu a gramofonu „7. Große Deutsche Funkausstellung und Phonoschau Berlin“ (22. – 31. srpna 1930), kterou zahajoval Albert Einstein. Na rozdíl od jiných gramofonových společností, jež výstavu bojkotovaly, se Küchenmeister představil ve velkolepém stylu řadou výrobků dceřiných společností Ultraphon, Tobis, Clausophon, Orchestrola a Adler, např. novým typem tzv. kombinovaného aparátu (*Kombinationsgerät*), který spojoval gramofon s rádiem. Senzací vyvolala zvláště jeho „zvuková revue“ *Fu-To-Pho* (Funk-Tonfilm-Phonographie), předváděná ve speciálním kině „T.T.T.“ (Tobis-Tonfilm-Theater), která novátorským způsobem ztvárnila vizi vývoje v oblastech gramodesek, zesilovačů, reproduktorů a zvukového filmu. Podle oborového časopisu německého gramofonového průmyslu se název *Fu-To-Pho* u novinářů i publika rychle vžil: „*Fu-To-Pho* – tři odvětví – jeden cíl: to je dnes pojem, heslo pro všechny zúčastněné obory, krátce a stručně obsahující vše, co dnes a v blízké budoucnosti povede k důležitému vývoji.“⁴³⁾

Těmto ideovým a strategickým posunům odpovídala také reorganizace Küchenmeisterova koncernu, která vytvořila přehlednou horizontálně-vertikální strukturu řízení a koordinace všech elektroakustických odvětví od finančního vedení přes vývoj a výrobu až po filiálky v různých zemích Evropy. V dubnu 1929 se tak změnil také status Duagu, který přešel pod kontrolu holdingové společnosti Internationale Ultraphoon Maatschappij, Amsterdam (zkráceně Intraphoon, založená v říjnu 1928), jež dostala do kompetence celé gramofonové odvětví; pro tuto společnost měl Duag spravovat veškerou výrobu a obchod s gramofony a deskami.⁴⁴⁾

Jak ukazuje interní zpráva o Küchenmeisterově koncernu z 31. prosince 1930,⁴⁵⁾ lze strukturu koncernu zjednodušeně znázornit ve tříúrovňovém schématu:

1. Zastřešující „mateřská“ holdingová společnost (*Mutterholdinggesellschaft*) N. V. Küchenmeister's Internationale Maatschappij voor Accoustiek, založená v březnu r. 1929, jejíž akcie držela komanditní společnost Heinrich J. Küchenmeister & Co.
2. Tento mateřský holding se dělí na tři podřízené holdingové společnosti (*Unterholdinggesellschaft*), v nichž drží majoritní podíly:

42) Bericht in Sachen der Heinrich J. Kuechenmeister & Co., Kommandit-Gesellschaft, 31. 12. 1930. Struve, k. 7.

43) Revue *Fu-To-Pho* měla formu jakéhosi multimediálního představení, složeného z hudebních skladeb přehrávaných z desek Ultraphon s pomocí velkých reproduktorů a zesilovačů, živé „akustické konference“ moderátora mluvícího přes mikrofon, vizuálních dekorací a filmové projekce. Der Küchenmeister-Konzern auf der Phonoschau 1930. *Phonographische Zeitschrift* 31, 1930, č. 19 (1. 10.), s. 1412–1413.

44) Bericht an den Aufsichtsrat der Deutschen Ultraphon AG anlässlich der Aufsichtsratsitzung, 29. 11. 1929, Berlin. Struve, k. 12.

45) Bericht in Sachen der Heinrich J. Kuechenmeister & Co., Kommandit-Gesellschaft, 31. 12. 1930. Struve, k. 7.

- a) N.V. Küchenmeister's Internationale Maatschappij voor Sprekende Films, Amsterdam; kapitál 10 mil. RM; 99% podíl;
 - b) N.V. Küchenmeister's Internationale Ultraphoon Maatschappij, Amsterdam (Intraphoon); kapitál 6 mil. RM; 56% podíl;
 - c) N.V. Küchenmeister's Internationale Radio Maatschappij, Amsterdam; kapitál 5 mil. RM; 100% podíl.
3. Každý z těchto tří holdingů řídil proměnlivou skupinu dceřiných společností v různých zemích Evropy. V případě Intraphoonu to dle obchodní zprávy z konce r. 1930 byly tyto (názvy a pořadí dle originálu):
- a) Deutsche Ultraphon Aktiengesellschaft, Berlin; kapitál 1,5 mil. RM; 100% podíl.
 - b) Prager Ultraphon Gesellschaft, Prag (in Gründung); kapitál 200 tis. Kč (plně investován); 100% podíl.⁴⁶⁾
 - c) Société Ultraphone Française S. A., Paris; kapitál 3 mil. Frs; 55% podíl.
 - d) Turicaphon AG, Zürich; kapitál 200 tis. Sfrs; 12,5% podíl.
 - e) Nederlandsche Ultraphoon Maatschappij, Amsterdam; kapitál 100 tis. hfl.; 30% podíl.
 - f) Clausophon G.m.b.H., Berlin; kapitál 300 tis. RM; 50% podíl.

K pražské filiálce, která pro koncern spravovala tamní továrnu na výrobu desek, se ve zprávě dále píše pouze toto:

Tato společnost má příslušná práva na využívání patentů a licencí koncernu. [...] Její továrna má kapacitu ca. 5 tis. desek za den [stejně jako např. pařížská – pozn. PS]. Budovy a pozemky jsou pronajaty, přístrojové vybavení je vlastnictvím Küchenmeisterova koncernu.⁴⁷⁾

Továrnou se zde míní galvanoplastika a lisovna Na Rokosce v Praze 8 (viz níže). Ve zprávě z 25. listopadu 1930 pražská filiálka figuruje bez připsu „in Gründung“, a to pod názvem „Ultraphon-Schallplatten GmbH, Prag“. Zpráva k její dosavadní činnosti uvádí toto pozitivní hodnocení:

Tato společnost se zabývá výrobou gramofonových desek opírající se o český repertoár [podtrženo v orig.], který lze označit jako prvotřídní. Je nám potěšením zdůraznit, že továrna podle názoru klíčových kruhů představuje vzorový příklad řádně vedeného podniku. První deska, která opustila lisovnu, se vskutku vyrovná nejlepším produktům naší berlínské továrny. Celá produkce je dodávána spol. s r. o. Ravitas, Praha, naší distribuční společnosti, která nám v atmosféře přátelské spolupráce zajišťuje dalekosáhlou kontrolu.⁴⁸⁾

46) Dále ve zprávě označována alternativními názvy: „Ultraphongesellschaft Prag (Tschecho-Slowakei) in Gründung“, „Ultraphon-Fabrik, Prag (Tschecho-Slowakei) in Gründung“.

47) Bericht in Sachen der Heinrich J. Kuechenmeister & Co., Kommandit-Gesellschaft, 31. 12. 1930. Struve, k. 7.

48) Bericht des ausserordentlichen Bevollmächtigten des N.V. Küchenmeister's Internationalen Ultraphoon Maatschappij an den Aufsichtsrat. Aufsichtsrat-Sitzung am 25. November 1930 in Amsterdam. J. C. Klaus. Struve, k. 19.

Zpráva evidentně podceňuje roli Ravitasu, který byl nejen distribuční společností, ale rovněž hlavním tvůrcem českého repertoáru na etiketách Ultraphon. Další osud firmy „Ultraphon-Schallplatten GmbH, Prag“ je možné vyčíst z nájemní smlouvy Ravitasu s Intraphoonem z 31. července 1931 a z navazujícího ujednání z 15. srpna 1931 (podrobněji viz níže). Firma sice byla založena, jejím jednatelem se stal jistý dr. Karpe, ale formálně nikdy nevznikla, protože nebyla zapsána do obchodního rejstříku. Zahájila svou činnost jako filiálka Duagu a provozovatel pražské továrny Ultraphonu koncem roku 1930, v létě 1931 prakticky přestala být aktivní vlivem zmíněné nájemní smlouvy a s koncem roku 1931 zanikla i právně, protože nebyl splněn termín pro podání žádosti o zápis do rejstříku (konec září 1930). Na výrobu Ravitasu a jeho jednání s Duagem neměla tato filiálka zřetelný vliv, nicméně její existence může ilustrovat nerealizované plány Küchenmeisterova koncernu na upevnění pozice v ČSR.⁴⁹⁾

Příznačné pro strategii expanze Intraphoonu je také místo českého repertoáru v jeho celkovém programovém plánu na další obchodní období. Budoucí repertoár je rozdělen na dvě části: hlavní složku tvoří jazykové oblasti německá, francouzská, španělská (vč. Jižní Ameriky) a italská; do kategorie tzv. doplňkového repertoáru (*Ergänzungs-repertoire*) spadá program (v pořadí dle originálu) holandský, český, maďarský, vlámský, portugalský, polský, švýcarský. K realizaci takto rozsáhlého plánu již nedošlo, protože Duag se během roku 1931 dostal do platební neschopnosti a následně do likvidace (viz níže).

V pasáži, která popisuje strategii řízení, se zdůrazňuje důležitost vertikální kontroly zastřešujících společností nad jednotlivými obchodními zástupci a jejich rychlá komunikace:

[...] mezi výrobcem a distributorem/prodejcem musí být k dispozici téměř hodinové spojení, které umožní nápravu fluktuací a podchycení nových možností. Obecně platí, že kde tento kontakt chybí, je pravděpodobnost neúspěchu mnohonásobně vyšší.⁵⁰⁾

Na základě tohoto vyjádření je potřeba korigovat pohled českých představitelů Ravitasu, kteří měli tendenci marginalizovat vliv zahraniční centrály na jejich výrobní a obchodní strategii.

Po spuštění programu výroby desek se zavedené gramofonové koncerny jako Lindström či Polyphon, které ovládaly trh s deskami po celá desetiletí, k nováčkovi chovaly jako k nepohodlnému vetřelci a snažily se ovlivňovat odběratele v jeho neprospěch (totéž se dělo i v ČSR). Ačkoli se již po třech letech výroby dostal Duag do likvidace, desky Ultraphon si i za tak krátkou dobu stihly vydobýt pověst špičkových výrobků, což byla zásluha pečlivě vybíraného repertoáru a moderního nahrávacího systému, jenž byl patentovaný pro Německo i zahraničí. Desky Duagu ovšem vycházely nejen na prvotřídní značce „Ultraphon Musik-Platte“ (v ceně 3–6 RM), nýbrž v menší míře také na levnějších etiketách, produkováných sesterskými firmami Adler-Phonograph Comp. AG a Orchestrola-Vocalion AG: Adler (2 RM) a Orchestrola (2,25 RM).

49) Viz ASM, k. 1., sl. Ultraphon – Ravitas.

50) Tamtéž.

Z hlediska obchodní strategie tyto tři značky tvořily nedělitelný celek; etiketa Ultraphon byla nejdůležitějším, reprezentativním produktem, zatímco další dvě Duag používal jako obranu proti snižující se koupěschopnosti publika v době hospodářské krize a počítal s tím, že postupně konzumenty přivedou zpět ke kvalitnějším deskám Ultraphon.⁵¹⁾ Prodej méně kvalitních desek za dumpingové ceny narazil na odpor obchodních svazů v Německu i v ČSR, kde značku Orchestrola krátce distribuovala spol. Ravitas (za 18 Kč).⁵²⁾

Duag svůj repertoár ve značné míře budoval z filmové hudby a svou vůli spolupracovat s filmovým průmyslem demonstroval i vydáním zvláštní desky s proslovem vedoucího výroby prvních zvukových filmů Ufy a Tobisu dr. Guido Bagiera „o spolupráci mezi výrobny zvukových desek a filmovými producenty“.⁵³⁾ Značný ohlas si získal např. hudební průřez ŽEBRÁCKOU OPEROU, vydaný na sérii desek Ultraphon (A752 – A755) krátce po premiéře filmu. Nahrávky byly pořízeny během natáčení s účastí hvězd německé i francouzské verze a díky smluvnímu vztahu Duagu s hudební sekcí koproducenta filmu Warner Bros. se dostaly do USA, kde údajně silně zapůsobily mj. na George Gershwina a Leonarda Bernsteina.⁵⁴⁾ Jak dokládá diskografie Gabriela Gössela, obsažená v přítomném čísle *Iluminace*, na produkci Duagu také často participovali čeští hudebníci, jejichž interpretace melodií z německých filmů se pak prodávaly na českém trhu.

V červnu 1931 se Duag dostal do platební neschopnosti a požádal svého hlavního akcionáře Intraphoon o hotovostní půjčku.⁵⁵⁾ Na několika následujících schůzích věřitelů vznikl plán na sanaci a záchranu podniku, ale po zjištění pravé finanční situace bylo nakonec rozhodnuto o úplné likvidaci. Protokoly ze zasedání věřitelů jmenují tyto hlavní důvody úpadku: Duag vstoupil do obchodu s deskami mnohem později než ostatní koncerny, na konci konjunktury, a proto si nemohl vytvořit rezervy pro překonání finančních obtíží; krátkodobé půjčky využíval k dlouhodobým investicím; celková hospodářská krize v Německu způsobila oslabení kupní síly konzumentů; omezení kreditů ze zahraničí německou vládou znemožnilo čerpání dalších půjček od holandských bank.⁵⁶⁾ Pozdější analýza gramofonového průmyslu jako hlavní důvod uvedla ukvapenou expanzi do různorodých odvětví, akvizice nevýdělečných společností a příliš rychlé zakládání firem jen volně spojených s hlavním předmětem činnosti koncernu.⁵⁷⁾ Wolfgang Mühl-Benninghaus v této souvislosti zdůrazňuje, že krach Duagu

51) Bericht des Vorstandes der Duag für die Zeit vom 1. 7. 1929 bis 30. 6. 1930, 13. 3. 1931; Protokoll über die Sitzung der Gross-Gläubiger am 31. 7. 1931, 4. 8. 1931. Struve, k. 12.

52) Srov. G. G ö s s e l, *Fonogram* 2, s. 462–463; J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (1. díl). *Hudba a zvuk* 2, 1968, č. 10, s. 389. Více ke smlouvě o zastupování firmy Orchestrola-Vocalion AG Ravitasem viz níže.

53) Deska Ultraphonu o zvukovém filmu. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 33 (15. 8.), s. 5.

54) Die Dreigroschenoper auf Ultraphon. *Phonographische Zeitschrift* 32, 1931, č. 5 (28. 2.), s. 366; Charles O ' B r i e n, Film, Gramophone, and National Cinema: Die Dreigroschenoper and L'Opera de quat'sous. *Cinema & Cie*, 2005, č. 7 (podzim), s. 37.

55) Dopis zástupců Duagu Hauffeho a Tannena Intraphoonu, 15. 6. 1931. Struve, k. 13.

56) Protokoll über die Sitzung der Gross-Gläubiger am 31. 7. 1931 (4. 8. 1931), 3. 8. 1931 (5. 8. 1931). Struve, k. 12.

57) D. Schulz-Köhn, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, s. 37–39.

otřásl samotnými základy Küchenmeisterova koncernu: odhalil slabiny jeho finanční koncepce – koncern systematicky nevytvářel kapitál, ale čerpal půjčky holandských bank, které si od rizikových investic do tehdy nových technologií slibovaly vysoké dividendy – a ohrozil jeho hlavní ideu, čili propojení všech médií zábavního průmyslu, které se nyní proměnilo v nebezpečí pro zúčastněné společnosti, hlavně Tobis, jenž jako stále výdělečná část koncernu musel splácet škody vzniklé likvidací Duagu. Pro vztah mezi Tobisem a Duagem bylo také důležité, že v době vrcholící krize Duagu byla jeho nejlépe prosperující složkou výroba desek pro deskové kinoaparaty, které se v té době používaly hlavně v menších kinech. Zvuk na speciální desky k filmům, jež sesterská firma Tobis natáčela původně na optický zvukový systém, přepisovala z filmových pásů k tomuto účelu založená spol. Ultraphon Tonfilm GmbH, v níž měl Duag 90% podíl. Samotný Küchenmeisterův koncern procházel v roce 1931 pod vlivem úpadku Duagu restrukturalizací a poté, co se jeho finanční obtíže dále prohlubovaly, bylo v létě 1932 na nátlak věřitelů rozhodnuto o jeho rozčlenění a postupné likvidaci, přičemž jeho klíčové patenty a licence na zvukový film převzal Tobis.⁵⁸⁾ Nástupnickou společností Duagu se v únoru 1932 stala německá firma Telefunken-platte GmbH, která se zaručila splácet část pohledávek Duagu, levně odkoupila matrice Ultraphonu a od června 1932 navázala vlastními nahrávkami, jež pod značkou Telefunken vycházely až do r. 1950. Tyto desky si brzy vydobýly minimálně stejně dobrou pověst (díky moderní nahrávací technologii a prestižnímu repertoáru), jako měl jejich předchůdce.⁵⁹⁾ Mateřská firma Telefunken, Gesellschaft für drahtlose Telegraphie mbH (založená koncerny Siemens a AEG r. 1903) se tak díky silné pozici ve výrobě rozhlasových vysílačů a přijímačů, elektronek, reproduktorů, mikrofonů, gramofonů a zvukových aparatur pro kina etablovala jako další konglomerát spojující všechny klíčové aplikace elektroakustiky s výrobou softwaru pro zábavní průmysl (k nim později přibýly ještě televize, radary, počítačové technologie atd.). Její budoucí činnost ale byla silně poznamenána nacistickou kulturní politikou, od r. 1935 zákazem publikování židovských umělců a v neposlední řadě i spoluprací s wehrmachtem za druhé světové války.

Ravitas-Ultraphon: české šlágry mezi gramofonem, rozhlasem a filmem

Úspěšný vývoj podnikání Duagu po spuštění masové výroby gramofonů si brzy vyžádal zřizování obchodních zastoupení a filiálek v dalších zemích. Roku 1927 získala v Praze výhradní zastoupení pro prodej Küchenmeisterových gramofonů firma Gustav Sušický, která do té doby na Václavském náměstí v Lindtově pasáži prodávala elektrické spotřebiče pro domácnosti, včetně radiopřijímačů. Jako společník a zástupce vstoupil do firmy Jan Valentini, jenž s G. Sušickým založil společnou firmu Avus. Gustav Sušický, resp. Avus si úspěšným prodejem gramofonů Ultraphon (na domácím trhu

58) Ke krizi a úpadku Duagu srov. W. Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm*, s. 280, 361–362, 369–372.

59) Srov. W. Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm*, s. 366–367; G. Gössel, *Fonogram 2*, s. 496–501.

pod značkou Avuston) získal důvěru koncernu, a proto mu po zavedení berlínské výroby desek bylo ještě roku 1929 nabídnuto obchodní zastoupení i v této nové oblasti. Küchenmeisterův koncern ale požadoval, aby pro tento účel vznikla nová společnost s kapitálem minimálně 200 tisíc Kč. Společníci firmy Sušický si tedy vzali půjčku a 2. října 1929 založili firmu Ravitas, spol. s r. o. (od fr. *ravir* – nadchnout, naklonit si), jejíž činnost měla být omezena na obchodování s deskami a dalšími výrobky Duagu.⁶⁰⁾

V říjnu 1929 si Ravitas zařídil provozní místnosti a sklad desek v bývalém velkoobchodu se stavebním sklem na Klimentské ulici.⁶¹⁾ Zpočátku měl k dispozici jen mezinárodní tituly Ultraphonu, které z důvodu nedostatku financí musel získávat do komisního prodeje, ale již v listopadu 1929 organizuje programový ředitel František Valentini nahrávání domácího repertoáru v berlínském studiu Duagu, s českými interprety a německým orchestrem. Hned v prvním souboru 20 nahrávek byly vedle operet a populárních písní údajně i snímky s českými texty ze zvukových filmů.⁶²⁾

Duag sice i v následujících letech dával Ravitasu k dispozici veškerý svůj repertoár do komisního prodeje, což pražský partner hojně využíval, ale v konkurenčním boji se zavedenými zahraničními firmami na českém trhu Ravitas stále více vsázel na domácí repertoár. Kromě vážné hudby se zaměřil i na zábavní žánry a pro pravidelnou spolupráci získal řadu klíčových jmen české populární hudby: F. A. Tichého, R. A. [Rudolfa Antonína] Dvorského, Jiřího Voldána, Karla Vacka, Jiřího Voskovce a Jana Wericha ad. Nahrávání českých snímků probíhalo až do roku 1930 v Berlíně. Duag sice Ravitasu neúčtoval nájemné za studio, techniku a štáb, ale časté dojíždění a nutné přesuny interpretů produkci komplikovaly.⁶³⁾

V té době již postupně začínala dlouhodobá a těsná spolupráce Ravitasu-Ultraphonu s čs. rozhlasovou stanicí Radiojournal. Bratři Valentiniové se na jaře 1930 domluvili s technickým ředitelem Radiojournalu Eduardem Svobodou, že požádají Duag o instalaci nahrávací aparatury v jednom z rozhlasových studií v Národním domě na Vinohradech a pozvou do Prahy německý personál, aby zde nahrál sérii českých snímků. Radiojournal na oplátku požadoval, aby pro jeho archiv nechal Ravitas vyrobit řadu skladeb české vážné hudby na 30cm desky. Od té doby již Ravitas nahrával téměř všechny snímky v rozhlasovém studiu s pomocí německých techniků. Pražské nahrávání snížilo cestovní náklady a Ravitas si mohl dovolit angažovat větší hudební tělesa. V prvních letech ale musela být před každým nahráváním z Berlína do Prahy dovážena aparatura, jejíž obsluhu a mixáž zpočátku zajišťovali dva zvukoví technici Duagu. Německý štáb nicméně postupně zaučoval technika Radiojournalu Jana Vali-

60) Firma „Sušický Gustav, obchod elektrickými přístroji“ byla do živnostenského rejstříku zapsána 19. února 1923; firma AVUS byla do rejstříku zapsána 29. září 1929; „Ravitas, obchodní společnost akustickými výrobky s r. o.“ se sídlem v Praze II, Klimentská 32 byla založena společenskou smlouvou z 2. října 1929 a do obchodního rejstříku zapsána 25. dubna 1930. Jejími prvními jednatelem se stali: Gustav Sušický, Gustav Ultmann, Jan Valentini a Leon Weismann. Viz J. M e s z n e r, *Přehled zvukového průmyslu*, s. 255–256. Srov. též J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (1. díl), s. 352–353.

61) Do obchodního rejstříku byla firma zapsána až v dubnu 1930 – viz J. K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 22.

62) J. V a l e n t i n i, c. d., s. 353.

63) Viz J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (2. díl). *Hudba a zvuk* 2, 1968, č. 11, s. 389.

še, který se později, po instalaci stabilní aparatury v Praze, stal údajně prvním českým nahrávacím technikem gramofonového průmyslu.⁶⁴⁾

V létě 1930 se berlínská centrála na žádost bratří Valentiniových rozhodla podpořit rozvoj české výroby desek zřízením pražské lisovny a galvanoplastiky pro výrobu lisovacích matric. Jan Valentini tento krok spojuje s nástupem nového generálního ředitele Duagu Clemense Klause, který se tehdy se svým štábem vydal na prohlídku provozovny Ravitasu a byl údajně spokojený.⁶⁵⁾ Lisovna vznikla v Praze Libni, v budově pronajaté od Ústavu pro vědecký výzkum uhlí Na Rokosce 94, montáž vybavení a technický dozor nad zahájením provozu zajišťoval tovární mistr, který dříve zařizoval i berlínskou lisovnu Ultraphonu. Lisovna desek ze šelakové hmoty spustila výrobu již 1. října 1930, o něco později byla ve stejné budově zřízena i galvanoplastika.⁶⁶⁾ Krátce předtím, 8. července 1930, podepsal Ravitas s Duagem a jeho sesterskou společností Orchestrola Vocalion AG novou smlouvu o obchodním zastupování v ČSR, která upravovala jejich vztahy po celý následující rok.⁶⁷⁾

Měsíc poté, co se v létě roku 1931 Duag dostal do platební neschopnosti a v době, kdy se holandské vedení koncernu rozhodovalo o jeho likvidaci (viz výše), dostal Ravitas nabídku, aby odkoupil pražský komisioní sklad desek, matrice a další výrobní materiál a aby převzal libeňskou lisovnu s galvanoplastikou do pronájmu. Následný proces postupného osamostatňování Ravitasu nejprve jako nájemce a poté jako vlastníka pražské výroby Ultraphonu je nejlépe zdokumentovanou fází ve vývoji společnosti a pravděpodobně vůbec v dějinách čs. gramofonového průmyslu 30. let. V nájemní smlouvě z 31. července 1931 již figuruje jako hlavní partner pražské společnosti místo Duagu Intraphoon. Duag zde na něj převádí práva i povinnosti spojené s českou výrobou a podpisem stvrzuje své závazky ze smlouvy vyplývající. Intraphoon pronajímá Ravitasu továrnu za 15 tis. RM ročně (v měsíčních splátkách). Ravitas se ale navíc zavazuje platit Duagu za tzv. goodwill⁶⁸⁾ ročně dalších 10 tis. RM. Intraphoon má zajistit, aby desky značky Ultraphon na čs. trhu nedistribuovala žádná jiná společnost, přičemž Ravitas může desky Ultraphon distribuovat jen v ČSR. Intraphoon prohlašuje, že dle potřeby bude Ravitasu zapůjčovat přijímací aparaturu, poskytne mu nahrávací techniky a bude mu výhodně dodávat hmotu na lisování. V dodatečných ujednáních ke smlouvě z 1. a 15. srpna 1931 se upřesňuje rozsah odprodaného materiálu (gramofonů, suroviny, matric, desek ad.) a jeho cena: celkem 110 tis. RM (rovněž ve splátkách).⁶⁹⁾ Situace se opět změnila, když se Duag dostal do konkurzu a připravovalo se jeho převzetí Telefunkenem (viz výše). Jak plyne s korespondence Ravitasu s Intraphoonem,

64) Viz J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (3. díl). *Hudba a zvuk* 2, 1968, č. 12, s. 425. Roku 1933 se všechna studia Radiojournalu přestěhovala z Národního domu do nové budovy ministerstva pošt a telegrafů na Fochově třídě. Viz A. J. P a t z a k o v á, Vývoj československého rozhlasu. In: A. J. P a t z a k o v á (ed.), *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935, s. 653.

65) Tamtéž.

66) Viz J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (4. díl). *Hudba a zvuk* 3, 1969, č. 1, s. 31.

67) ASM, k. 1., sl. Ultraphon – Ravitas.

68) *Goodwill* – nadhodnota placená při koupi, jejímž prostřednictvím jsou oceněna nehmotná aktiva (dobrá pověst podniku či výrobku, kvalita personálu, odbytová síť atd.).

69) ASM, k. 1., sl. Ultraphon – Ravitas.

byla někdy před vánočními 1931 vznesena nabídka na odkoupení celého zařízení li-beňské továrny včetně práv k užívání ochranné známky Ultraphon na území ČSR. V průběhu ledna až března 1932 pak probíhala intenzivní jednání o podmínkách koupě, komplikovaná nesrovnalostmi v právních vztazích mezi Intraphoonem na jedné straně a Duagem s Telefunkenem na straně druhé. Ravitas si v těchto jednáních od počátku kladl podmínku, že musí disponovat výhradním právem na užívání všech variant ochranné známky Ultraphon ve slovní i grafické podobě pro ČSR, a to včetně některých souvisejících značek (hl. Supraphon)⁷⁰⁾ a známého hesla „Ultraphon – spiegelt den Ton“ (v české verzi „Ultraphon – věrný tón“). Intraphoonu se nakonec podařilo prokázat, že práva k ochranným známkám přísluší výhradně jemu, a do smlouvy mezi Duagem a Telefunkenem z 16. února 1932 prosadil klauzuli, že na Telefunken sice přecházejí práva k mezinárodním ochranným známkám, ale s výjimkou zemí, kde již působí dceřiné společnosti Intraphoonu. Smlouva takto vyhrazuje ochranu pro Holandsko vč. kolonií společnosti N. V. Neederlandsche Ultraphoon Maatschappij, Amsterdam, pro Rakousko zástupci Siegmundu Rubelovi, pro Francii vč. kolonií firmě Sociétés Ultraphone Française S. A., Paris, a pro ČSR Ravitasu.⁷¹⁾

Po vyjasnění právních otázek spojených s ochrannými známkami se zástupci Ravitasu a Intraphoonu rychle dohodli na konkrétních podmínkách prodeje. 10. března 1932 se setkali v Berlíně (za Ravitas byli přítomni bratři Ulmannovi a Jan Valentini) a téhož dne byl hotový text smlouvy, která rušila platnost nájemní smlouvy z 31. července 1931. Dosud pronajaté přístrojové vybavení továrny a výhradní právo užívat ochranné známky Ultraphonu v ČSR (s omezením, že při likvidaci nebo konkursu Ravitasu práva přecházejí na Telefunken) získal Ravitas za 290 tis. Kč (80 tis. hned, zbytek ve splátkách). Po čtyřech měsících se sice na Ravitas ještě obrátil Duag, resp. Telefunken, s protestem, že kupní smlouva byla uzavřena bez součinnosti s ním, ačkoli se tím ruší jeho výhody plynoucí z nájemní smlouvy, ale žádné právní následky to již nemělo. Ačkoli proces převádění registrace ochranných známek trval až do konce roku a vyvolal spory s Intraphoonem, protože Ravitas v reakci odmítal převádět splátky, vcelku již nic nebránilo plnému osamostatnění Ultraphonu jako české výrobní společnosti. V srpnu 1932 si ještě Ravitas vyžádal souhlas Intraphoonu se změnou názvu na Ultraphon a s transformací v akciovou společnost (viz níže).⁷²⁾

Společnost se nyní již nemohla spoléhat na podporu a repertoár z Berlína, musela zabezpečit zaměstnanost v lisovně a sama čelit konkurenci zahraničních gramofonových koncernů na trhu rozšiřováním českého katalogu, novátorskou reklamou a budováním vlastní sítě odběratelů. Transformovaný Ravitas-Ultraphon tehdy zaměstnával

70) Podle nájemní a posléze i kupní smlouvy (viz níže) měl Ravitas právo na obchodní využití značky Ultraphon pro čs. trh, ale nikoli pro export. Bratři Valentiniové se proto rozhodli, že pro zahraniční obchod si zajistí jinou z ochranných známek Küchenmeistera, „Supraphon“, kterou měl koncern vyhrazenou pouze pro Holandsko a holandské kolonie. J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (4. díl), s. 32.

71) ASM, k. 1., sl. Ultraphon – Ravitas.

72) Tamtéž. Poněkud odlišně popisuje osamostatnění Ravitasu ve svých vzpomínkách Jan Valentini, srov. J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (4. díl), s. 31.

asi 80 pracovníků, z toho 30 techniků a kancelářských sil a 50 manuálních dělníků.⁷³⁾ Technici zaniklého Duagu byli sice propuštěni, ale založili si vlastní nahrávací studio v Berlíně, a tak Ravitas mohl jejich služby a nahrávací aparaturu využívat stejně jako dříve, až do doby, než získal vlastní.⁷⁴⁾ Převzetí výroby od Duagu bylo odborným tiskem vnímáno jako projev „nacionalizace“ čs. gramofonového průmyslu a Ravitasu se dostalo neobyčejné publicity.⁷⁵⁾

Dne 15. dubna 1933 převzala veškerá aktiva a pasiva Ravitasu nově založená společnost, zapsaná do obchodního rejstříku se zpětnou platností od 1. ledna 1932: „Ultraphon, akciová společnost pro průmysl a obchod gramofonový“ se sídlem na Klimentské ul. 32 v Praze 2.⁷⁶⁾ Jako zakladatelé ve stanovách figurují společníci Ravitasu Gustav a Hugo Ultmannovi a Jan Valentini. Majetek Ravitasu, který po odečtení pasiv činil k 31. prosinci 1931 celkem 400 tis. Kč, byl převeden na akciový kapitál ve dvou tisících akciích po 200 Kč.⁷⁷⁾ Správní radu a nepočetné akcionáře tvořili odborníci z oblasti zvukové techniky, elektrotechnického průmyslu, rozhlasu a hudebních vydavatelství. Za předsedu správní rady byl zvolen hudební nakladatel Mojmír Urbánek, místopředsedou se na půl roku stal ing. Arnošt Steinbach, bývalý rada na ministerstvu pošt a telegrafů, nyní ředitel firmy Radiotechna, jež měla generální zastoupení Telefunken A. G. pro ČSR, úřadujícím správním radou byl jmenován advokát Antonín Jelínek (r. 1938 nahradil v pozici předsedy M. Urbánka, který rezignoval již v září 1936).

A. Steinbacha v listopadu 1933 ve funkci místopředsedy vystřídal kapelník R. A. Dvorský. Bratři Valentiniové se spolu s Gustavem a Hugem Ultmannovými stali prokuristy a společníky.⁷⁸⁾ Jak podotýká Josef Kotek, složení správní rady Ultraphonu bylo „dokladem o stále užším a nezbytnějším propojování hlavních hudebně zprostředkovatelských center a masových médií“.⁷⁹⁾ Na novou společnost přešla také ochrana známek Ultraphon pro ČSR a Supraphon pro celý svět mimo Holandsko a jeho kolonie. Již předchozího roku 1932 uzavřeli Valentiniové smlouvu o výhradním zastoupení, exploitaci matric a koupi nové nahrávací aparatury s Telefunkenplatte GmbH, čímž

73) Do r. 1945 vzrostl počet zaměstnanců na 115. Jan Valentini, *Vzpomínky na Ultraphon* (14. díl). *Hudba a zvuk* 5, 1971, č. 8, s. 299.

74) J. Valentini, *Vzpomínky na Ultraphon* (5. díl). *Hudba a zvuk* 3, 1969, č. 2, s. 71.

75) Srov. Gramofonový průmysl v Československu. *Hospodářský rozhled* 5, 1932, č. 20 (19. 5.), s. 6.

76) Gramofoniana. *Revue Ultraphonu* 1, 1933, č. 3 (březen–duben), s. 13.

77) Viz stanovy Ultraphonu, schválené ministerstvem vnitra 24. února 1933 pod č. 11.987/33. ASM, k. 2, sl. Statut závodu Ultraphon. O životě a práci bratrů Ultmannových, společníků Ravitasu a prokuristů Ultraphonu, toho není mnoho známo a ani Jan Valentini se o nich ve svých vzpomínkách překvapivě nezmiňuje, ačkoli je zřejmé, že zvláště Gustav Ultmann, původním povoláním velkoobchodník s dřívím v Boskovicích, hrál klíčovou roli v obchodním řízení podniku. Viz Nacionalisace gramofonového průmyslu, s. 2.

78) Ve správní radě během 30. let došlo k několika dalším personálním výměnám, mj. se stal členem zvukový inženýr František Oskar Zatočil (od r. 1939). K složení správní rady srov. protokoly ze schůzí správní rady z 1. dubna a 16. listopadu 1933, 25. září 1936, 2. března 1938, 4. ledna a 16. března 1939, 28. května a 4. června 1941, 17. února, 24. března a 19. května 1943. ASM, k. 1., sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946. Dále srov. J. Valentini, *Vzpomínky na Ultraphon* (9. díl). *Hudba a zvuk* 3, 1969, č. 6, s. 229. Valentiniim podané informace o složení první správní rady se od protokolů mírně liší.

79) Josef Kotek, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 23.

začala těsná spolupráce, která trvala až do okupace a po krátkém přerušení opět v době druhé světové války. Telefunken dodávkami svých desek a matric (hlavně vážné hudby) poskytl Ravitasu náhradu za ztracený mezinárodní repertoár Deutsche Ultraphon a umožnil v Praze zřídit stabilní studio, Ultraphon naopak pro Telefunken lisoval desky s německým repertoárem, od r. 1933 nabízel desky Telefunken ve svých katalogích, obě firmy si příležitostně vyměňovaly matrice a částečně sdílely systém cenového rozlišení desek podle barvy etiket a písmen.⁸⁰⁾ Moderní nahrávací aparatura Telefunken byla do studia Radiojournalu dodána v průběhu r. 1933 a od 5. září se začala testovat. Její obsluhu zajišťovali technici Telefunkenplatte, kteří do Prahy museli dojíždět.⁸¹⁾

Na přelomu let 1932 a 1933 Ultraphon navázal na tradici Küchenmeisterových gramofonů elektrickým přístrojem Supraphon vlastní výroby, určeným pro připojení k elektronkovému zesilovači radiopřijímače nebo zvukové aparatury v kině. Ultraphon při zavádění jejich výroby a prodeje vycházel z osvědčeného předpokladu (dodnes typického pro obchod s hardwarem a softwarem k domácí spotřebě), že každý prodaný gramofon zvýší poptávku po deskách. V letech 1933–1945 bylo na domácí trh uvedeno přes 23 tisíc těchto přehrávacích strojů.⁸²⁾

Roku 1936 se v protokolu ze správní rady objevuje stížnost na nedostatečné technické podmínky studia Radiojournalu a následně plán na výstavbu vlastního atelieru v budově Na Rokosce. Nahrávací aparatura byla do nově zřízeného studia přestěhována v lednu 1937 a další měsíc již zde vznikaly zkušební snímky.⁸³⁾ Němečtí technici pak s pražským Ultraphonem nahrávali až do roku 1939, kdy se odborného vedení studia ujal ing. František Oskar Zatočil, který pro Ultraphon do té doby vypracovával technické a zvukové posudky vyrobených desek, a režie zvuku František Valentini. I když Jan Valentini ve svých vzpomínkách zdůrazňuje, že angažmá německých techniků nijak neovlivnilo repertoár Ultraphonu, což dokládá realizovanými protifašistickými songy Voskovce a Wericha, otázkou zůstává, nakolik spolu s aparaturou Telefunkenu určovalo zvukovou estetiku nahrávek a jak spolupráce obou firem ovlivnila obchodní strategii Ultraphonu.⁸⁴⁾ Podle zápisu z valné hromady, konané 16. června 1937, bylo 2 tis. akcií v hodnotě po 200 Kč rozděleno mezi podílníky Jana Valentiniho, jenž zastupoval i bratra Františka (1217), Hugo Ultmanna (533), Antonína Jelínka (150), hudebního nakladatele Ferry Kovaříka (50) a nejmenovaného akcionáře (50).⁸⁵⁾ V lednu

80) K historii a repertoáru desek Telefunken v ČSR viz G. G ö s s e l, *Fonogram* 2, s. 496–501.

81) J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (5. díl), s. 71–72.

82) Gramofon byl sestaven na zakázku Ultraphonu s využitím součástek německých firem Braun a Perpetuum a švýcarské Paillard; tyto součástky byly ke konci 30. let postupně nahrazovány českými výrobky. K vývoji a prodeji Supraphonu srov. J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (11. díl). *Hudba a zvuk* 3, 1969, č. 12, s. 470–471; J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (14. díl), s. 299; Protokol ze schůze správní rady z 5. ledna 1938. ASM, k. 1, sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

83) Protokoly z první schůze správní rady z 30. října a 10. prosince 1936 a 23. února 1937. ASM, k. 1, sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

84) J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (5. díl), s. 71; srov. též J. K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 24.

85) ASM, k. 1, sl. Ultraphon – změna stanov, akcie.

1939 správní rada kooptovala nového člena Františka O. Zatočila, který získal 760 akcií, z větší části odkoupených od H. Ultmanna.⁸⁶⁾

Podle analýzy *Hospodářského rozhledu* z dubna 1932 si Ravitas-Ultraphon, který se v té době objemem výroby pro domácí trh již vyrovnal hlavním koncernům, musel opatřovat chybějící kapitál „zrychlováním prodejního tempa, častým nahráváním (v extrémních případech až 100 snímků měsíčně) a likvidací skladů i za snížené výprodejní ceny.“⁸⁷⁾ Výroba Ravitasu a později Ultraphonu se na rozdíl od mezinárodních koncernů působících na čs. trhu jednoznačně zaměřovala na český repertoár, který tvořil 75 % jeho celkové produkce. Téměř 400 pořízených nahrávek filmových melodií představovalo v celkové produkci firmy z let 1929–1946 asi 13% podíl.⁸⁸⁾ Jan Valentini ve svých vzpomínkách uvedl, že se počty desek vylišovaných ve vlastní režii Ravitasem a posléze osamostatněným Ultraphonem pohybovaly v následujících výších (v tisících vylisků):⁸⁹⁾

1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
320	371	295	244	319	321	350	354	384	529	604	607	671	546	645

Z přehledu je zřejmé, že Ultraphon po počátečním rychlém rozvoji prošel krizí, kterou začal překonávat roku 1935 a již nakonec vystřídala bezprecedentní konjunktura během války, kdy se výroba dostala přibližně na dvojnásobek výkonu z počátku 30. let. Těmto závěrům odpovídají také dostupné údaje o ekonomických výsledcích firmy z let 1932–1941. Rozdíly mezi krizí let 1932–1934 a obdobím po roce 1936 a hlavně 1937, který je v protokolech ze zasedání správní rady označen za bod zlomu a kdy Ultraphon již nečelil žádné výraznější konkurenci mimo Estu, se zde jeví jako ještě mnohem zřetelnější:⁹⁰⁾

1932/33	1934	1936	1937	1938	1939	1940	1941
– 80 (tis. Kč)	31	61	40	107	385	713	627

Již druhý den německé okupace odvolala správní rada z funkcí jednatelů bratry Ultmannovy, nepochybně pro jejich židovský původ, a později jim přisoudila urči-

86) Srov. zápis z valné hromady, konané 30. ledna 1939. ASM, k. 1, sl. Ultraphon – změna stanov, akcie.

87) Nacionalisace gramofonového průmyslu, s. 2.

88) Srov. diskografie Ultraphonu v přítomném čísle *Iluminace*; provizorní soupis celkové produkce českého Ultraphonu srov. online: < <http://www.gramodesky.cz/> > (verif. 2. 7. 2007).

89) J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (14. díl), s. 299. Údaj pro rok 1931 doplněn dle: Nacionalisace gramofonového průmyslu, s. 2.

90) Protokoly ze schůzí správní rady z 26. května 1937, 5. ledna 1938, 7. dubna 1939, 6. listopadu 1940, 11. června 1941, 4. června 1942; protokol z valné hromady 25. května 1938. ASM, k. 1, složky Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946, a Ultraphon – změna stanov, akcie. Údaj pro obch. rok 1932/1933 viz in: *Compass 1935*, s. 1094; pro rok 1934 in: *Bilance Ultraphonu. Filmový kurýr* 9, 1935, č. 23 (7. 6.), s. 6. Na výsledky z první poloviny 30. let ovšem měly vliv také dluhy splácené Intraphoonu (viz výše).

té finanční kompenzace.⁹¹⁾ Ke konci války bylo vedení firmy podrobena německému dozoru prostřednictvím dvou zástupců firmy Telefunken, vyvíjející tehdy nátlak z titulu akcionářky, na základě 45% podílu německého obchodníka Karla Polty, který převzal bývalý podíl H. Ulmanna od F. Zatočila.⁹²⁾ Přesto se českému vedení Ultraphonu v průběhu celého válečného období podařilo udržet majoritní podíl i původní programovou orientaci na český repertoár. Společnost navíc dosahovala největších zisků za celou dobu existence, což se odráží i v rozhodnutí valné hromady z 18. června 1941 o navýšení akciového kapitálu o 800 tis. K na celkovou hodnotu 1,2 mil. K.⁹³⁾ Po tomto navýšení se o 2 tisíce akcií v hodnotě po 600 K dělili tito akcionáři: Karl Polta (783), Jan Valentini (425), František Valentini (317), R. A. Dvorský (275), Antonín Jelínek (150) a F. Kovařík (150); roku 1942 se Poltův podíl ještě zvýšil na 45 % (908 akcií).⁹⁴⁾ Po válce byl Ultraphon – spolu s ostatními složkami „výroby gramofonových desek“ v ČSR – znárodněn Benešovým dekretem ze dne 24. října 1945,⁹⁵⁾ přičemž správní rada a prokuristé se ve smyslu tohoto dekretu ujali až do doby zřízení národního podniku prozatímní správy.⁹⁶⁾ Národním správcem zestátněného Ultraphonu se stal advokát Antonín Jelínek, dosavadní předseda správní rady a akcionář. Počátkem dalšího roku byl Ultraphon spolu s dalšími gramofonovými společnostmi, vč. majetkových podstat zahraničních filiálek, začleněn do národního podniku Gramofonové závody, který zřídil ministr průmyslu Bohumil Laušman vyhláškou ze 7. března 1946, a to se zpětnou platností od 1. ledna 1946.⁹⁷⁾ V rámci tohoto národního podniku sice na začátku roku 1949 vznikl „Ultraphon, závod tuzemské distribuce“, ale s původní firmou měl společné jen jméno. Komunistické vedení se tak pokusilo využít dobré pověsti nejlepšího soukromého výrobce k vybudování nové distribuční sítě. Krátce nato vznikl odštěpný závod pro zahraniční obchod, jenž dostal jméno podle druhé ochranné známky bývalého Ultraphonu: Supraphon.⁹⁸⁾

V té době již nikdo z užšího vedení původního Ultraphonu v branži nepůsobil. Programový ředitel František Valentini v únoru 1945 těžce onemocněl a přestože pro firmu i poté pracoval ze svého bytu a z lázní, do zaměstnání se již naplno nevrátil a zemřel 7. září 1947. Jan Valentini sice po znárodnění Ultraphonu i nadále vykonával svou

91) Viz Protokol ze schůze správní rady z 16. března 1939. ASM, k. 1, sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

92) Počátkem roku 1943 se stal Karl Polta jednatelem a členem správní rady byl jmenován ředitel Telefunkeny z Berlína dr. Walter Facius, ani o jednom z nich se protokoly ze schůzí podrobněji nezmiňují a oni sami se jich neúčastnili. Viz protokoly ze schůzí správní rady ze 17. února, 24. března a 19. května 1943. ASM, k. 1, sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

93) Viz druhý dodatek ke stanovám Ultraphonu z 13. února 1943. ASM, k. 2, sl. Statut závodu Ultraphon.

94) ASM, k. 1, sl. Ultraphon – změna stanov, akcie.

95) Dekret presidenta o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků ze dne 24. října 1945, č. 100 Sb. Online viz in: <www.lexdata.cz/web/lexdata.nsf>.

96) Protokol ze schůze správní rady z 9. listopadu 1945. ASM, k. 1, sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

97) Společnost „Gramofonové závody, národní podnik“, se sídlem Praha 2, Klimentská 36, byla do obchodního rejstříku zapsána 26. listopadu 1946 a jejím prvním ředitelem byl jmenován Josef Haša. Viz ASM, k. 2, sl. Statut závodu Ultraphon.

98) ASM, k. 2, sl. Ultraphon. Vznik a vývoj.

funkci, ve které od 1. ledna 1947 pokračoval jako náměstek ředitele Gramofonových závodů Josefa Haši, ale téhož roku jej vedení závodu obvinilo z obohacování na úkor podniku a počátkem roku 1948 si akční výbor Národní fronty a závodní rada vyžádaly jeho propuštění. Vymáháním nároku podnik pověřil bývalého člena správní rady Ultraphonu Antonína Jelínka, který pak Valentiniho v úředních dopisech oslovoval „příteli“. V průběhu roku 1949 tak Jan Valentini čelil třem žalobám za škodu v celkové výši 1,4 mil. Kč na základě obvinění, že po znárodnění Ultraphonu z firmy neoprávněně čerpal mzdy a provize z obrátu pro sebe a ve prospěch svého bratra v době jeho nemoci. Valentini se přesvědčivě bránil, poukazoval na bratrovy zásluhy o vybudování českého gramofonového průmyslu a nakonec se mu podařilo prokázat nevinu, protože všechny peníze přijímal podle stále platných služebních smluv z r. 1939. Nicméně zůstal bez zaměstnání a bez prostředků, brzy po začátku sporu onemocněl a od prosince 1948 začal pobírat invalidní důchod.⁹⁹⁾ Zatímco jméno Valentini upadalo do zapomnění, původní značka elektrických gramofonů Supraphon se postupně stávala synonymem čs. gramofonového průmyslu, který ovšem na předválečnou tradici vydávání filmové hudby již nikdy výrazněji nenavázal.

Zrození „šlágru“ a diskurs o vztazích mezi akustickými médii

Diskurs o populární hudbě a vztazích mezi akustickými médii se po nástupu zvukového filmu obzvlášť bohatě rozvinul v Německu, jež bylo československému trhu kulturně i obchodně nejbližší. Německé oborové i kulturní časopisy je třeba zohlednit jako základní ideové pozadí domácích diskusí; jejich dlouhodobý vliv lze sledovat na řadě více či méně věrných parafrází, citátů i plagiátů v českém tisku.

Vynikající interpretaci historického významu kulturní zkušenosti posluchače populární hudby a diskursu o filmovém „šlágru“ ve Výmarské republice nabídl americký kulturolog Brian Currid. Písňové hity se podle něj díky rozhlasu, gramofonu a zvláště zvukovému filmu staly naléhavým symptomem i aktivním činitelem rozkladu buržoazního subjektu a tradiční měšťanské veřejnosti. Mediatizovaný „šlágr“, který se šířil dosud neslýchanou rychlostí různými komunikačními kanály a vyvolával dojem simultaneity, „hyperpřítomnosti“ napříč sociálními vrstvami, vytvářel novou formu kolektivity – *Schlageröffentlichkeit*, jež vznikala v momentě masového poslechu a osvojení šlágru. V dobovém diskursu vystupoval jako úniková fantazie pro „pradlenky“, vyjadřující své pocity prostřednictvím nejnovějších popěveků a imitace filmových hvězd, a jako *Schlagerindustrie*, jež nahradila tradiční hudební kulturu monopolní sériovou výrobou braku. Na druhé straně ale také konkretizoval dosud nezřetelné pronikání komodifikace do oblasti osobních prožitků, infiltraci kapitalistických forem produkce do intimní sféry, a umožňoval tak kritiku nové formy subjektivity. Currid, inspirovaný frankfurtskou školou, dospívá k závěru, že filmový šlágr činí lépe pochopitelným historický moment formování masové společnosti, kdy se mění vztah mezi veřejnou a privátní sférou.¹⁰⁰⁾ Zde ovšem nebudeme zkoumat široký sociální význam šlágru, nýbrž se

99) ASM, k. 5, sl. Jan Valentini.

100) Brian Currid, *Das Lied einer Nacht. Filmschlager als Organe der Erfahrung*. In: Malte Hagener – Jan

zaměříme na konkrétní kulturně-ekonomické vztahy mezi filmem a hudebním průmyslem, jak byly reflektovány v českém a německém odborném tisku.

Řada komentátorů si brzy po uvedení prvních amerických talkies v Berlíně uvědomila, že s nástupem zvuku se musí otevřít hranice filmu jako soběstačného „organismu“ a „zájmové sféry“, aby mohl těžit ze zdrojů, kapitálu a distribučních kanálů elektroprůmyslu, rozhlasu, gramofonu či hudebních vydavatelství.¹⁰¹⁾ Kurt London, známý filmový publicista a autor knihy *Film Music* (1936), prohlásil rok 1929 za moment zrodu nového umění mechanizované hudby, zcela odlišného od zvukových ilustrací němých filmů: „filmového šlágru“ (*Filmschlager*), jenž definoval jako „hudební kus, který sám o sobě jakožto hudba může proslavit film více, než by to on dokázal vlastními silami.“ Aby takto šlágr fungoval, musí být podle Londona šířen a popularizován dalšími kanály, nejlépe již před filmovou premiérou.¹⁰²⁾ Naproti tomu hudební vydavatelé a gramofonové společnosti ve stejné době rychle zjišťovali, že skutečný hit se z písně stane nejlépe tím, že bude propagována filmem, a že filmové šlágry jdou na odbyt snáz než jiná hudba, a to jak na deskách, tak ve formě hudebnin. Roku 1930 proto nebyly neobvyklé odhady (jistě poněkud nadnesené), že 80–95 % prodávaných nahrávek či hudebnin pochází ze zvukových filmů.¹⁰³⁾

Gramofon společně se zvukovým filmem a rozhlasem pochopitelně vyvolával kritické reakce kulturních elit, stejně jako zástupců hudebnických svazů v nejrůznějších diskusích o „strojové“, „konservované“ či „mechanické“ hudbě a obecněji o zmasovění a internacionalizaci kultury, zpasivnění hudební veřejnosti, demoralizujícím účinku městské taneční hudby na nižší sociální vrstvy a na venkov nebo o potřebě přísnějších kontrolních mechanismů.¹⁰⁴⁾ Na rozdíl od filmu a rozhlasu ale gramofonový průmysl po celé meziválečné období nepodléhal cenzuře písňových textů a dokonce ani povinnosti úřední registrace nahrávek.¹⁰⁵⁾ Když roku 1936 podala Společnost pro hudební výchovu návrh zákona o zřízení „státní diskotéky“, registrace a cenzury desek, vznesl proti tomu Svaz průmyslu a obchodu gramofony účinný protest, připravený členem

Hans (eds.), *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938*. München : Edition text+kritik 1999, s. 48–60.

101) Film – Schallplatte – Musikverlag – Radio. *Film und Ton* (příloha čas. *Lichtbildbühne*), 1929, č. 56 (7. 9.), s. 1.

102) Kurt L o n d o n, Die Filmmusik – ein Seismograph der kulturellen Entwicklung. *Der Film* 14, 1929, č. 5 (21. 12.), 4. Beilage, s. 2, 5. Beilage, s. 1.

103) Schallplatte und Film: Der Tonfilm macht den Schlager. *Film-Kurier* 12, 1930, č. 81 (3. 4.), nestr.; Tonfilmschlager reorganisiert den Musikhandel! Tonfilmlieder, Tonschallplatten bevorzugt. *Film und Ton* (příloha čas. *Lichtbildbühne*), 1930, č. 12 (22. 3.), s. 1.

104) Srov. např. Jaromír F i a l a, Technika a hudba. *Hudební výchova* 10, 1929, č. 2–3, s. 30–33; Proti strojové hudbě, zvukovému filmu a cizincům. *Hudebník* 11, 1930, č. 11 (15. 1.), s. 5–6; Jčk, Strojový film po stránce českosti a pravda o některých pražských „zvukových“ filmech. *Věstník československých hudebníků* 23, 1930, č. 3 (16. 2.), s. 3–4.

105) Srov. Mirko O č a d l í k, Před gramofonovým zákonem. *Přehled rozhlasu* 1, 1932, č. 5, s. 3–4. Problematika cenzurních opatření a úřední evidence v oblasti populární hudby a gramofonového průmyslu by si žádala samostatné podrobnější zpracování. Povinnost předkládat dokladové desky z každé série k úřednímu schválení byla zavedena pravděpodobně až za Protektorátu. Viz J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (14. díl), s. 299.

správní rady Ultraphonu Karlem Buršákem.¹⁰⁶⁾ Gramofonová hudba tak ve větší míře než film a rozhlas poskytovala prostor pro periferní kulturní projevy od drsné politické satiry (jako je Hašlerův kuplet „My nejsme národ fašistů“) přes obhroublé odrhovačky až po pornografii, aniž by existovaly centrální mechanismy pro její regulaci.¹⁰⁷⁾

Na druhé straně ovšem s modernizací reprodukční techniky a s rozšířením repertoáru nahrávek stoupal kulturní status gramofonu, který již ani pro intelektuály nebyl „nejprotivnějším nástrojem 20. století“.¹⁰⁸⁾ Hudební vědec a programový ředitel Radio-journalu Mirko Očadlík například v článku pro první číslo časopisu *Přehled rozhlasu* (s příznačným podtitulem *Kulturní měsíčník radiofonie, zvukového filmu a gramofonní hudby*) definoval kritéria hodnocení gramofonové nahrávky se zvláštním důrazem na technická specifika média: nutnost odpoutat se od tradičního vztahu k živé hudbě a rozlišovat mezi kvalitami interpretace a samotného záznamu na základě porozumění reakcím mikrofonů na výškové frekvence, účinkům různých způsobů rozmístění mikrofonů v ateliéru, jejich selektivnosti a mixování, akustice nahrávacího studia, tvůrčí roli zvukového technika atd.¹⁰⁹⁾

Rodil se také nový typ náročného konzumenta. Tento „diskofil“, „gramofil“ či „fono-amatér“ si kultivoval svůj vkus opakovaným přehráváním oblíbených skladeb, systematicky si rozšiřoval domácí sbírku, „diskotéku“, učil se správně ošetřovat desky a vyměňovat jehly, dokázal si kvalifikovaně vybírat z katalogů mezi různými nahrávkami stejných skladeb, budoval si vztah k oblíbeným značkám, žánrům a interpretům.¹¹⁰⁾ Časopis *Přehled rozhlasu* v parodickém medailónku charakterizoval soudobého diskofila takto:

Uplynulo pár let a nyní byste diskofilovu pracovnu nepoznali. Podél stěn táhnou se vysoké police až ke stropu a v nich desítky a desítky krabic. Samé desky. Mechanický gramofon nahrazen elektrickým a nechán stranou pro potřebu v případě, že by nastala porucha proudu. Pick-up [přenoska] převádí vibraci do čtyřlampovky a do drahého anglického tlampače. V této pracovně žije diskofil celý svůj život, dokonce tu i jí.¹¹¹⁾

Evropští diskofilové se ve 30. letech začali sdružovat v klubech a spolcích, jejichž prostřednictvím nejenže rozvíjeli své hudební a sběratelské vědomosti, ale často i prosazovali vlastní repertoár nebo zakládali hudební tělesa.¹¹²⁾ Nejvýznamnější české usku-

106) Protokol ze schůze správní rady z 20. října 1937. ASM, k. 1, sl. Protokoly ze schůzí správní rady Ultraphonu, 1933–1946.

107) Roku 1931 odhadl *Filmový kurýř* počet „pornografických a triviálních“ desek prodávaných v ČSR na 100. Viz V české výrobě gramofonových desek... *Filmový kurýř* 5, 1931, č. 18 (1. 5.), s. 6. Srov. též Josef K r u ž í k, Gramofon a kultura. *Svět mluví* 5, 1936, č. 4 (25. 2.), s. 4; G. G ö s s e l, *Fonogram*, s. 174.

108) Takto o 20 let dříve gramofon označil básník František Seraf Procházka ve své odpovědi do „Ankety o biografech“. *Samostatnost* 2, 1912, č. 156 (7. 6.), s. 2.

109) M. O č a d l í k, Návod ke kritice gramofonových desek. *Přehled rozhlasu* 1, 1932, č. 1–2, s. 4–5.

110) Srov. M. O č a d l í k, Domácí diskoteka. *Žijeme* 2, 1932, s. 141–145; srov. též Desatero gramofila. *Hlavní seznam desek Ultraphon a Telefunken*. Praha: Ultraphon 1937, s. 7.

111) Jan W e n i g, Diskofilovo zrození a zánik. *Přehled rozhlasu* 3, 1934, č. 4, s. 9.

112) D. S c h u l z - K ö h n, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, s. 183.

pení tohoto druhu, „Gramoklub, spolek čs. diskofilů a sdružení pro moderní hudbu“ (založ. 1935),¹¹³⁾ vzniklo z popudu sběratele desek, jazzového publicisty a redaktora českých repertoárů několika zahraničních gramofonových značek Emanuela Uggého (1900–1970) a jeho členskou základnu tvořili většinou vysokoškolští studenti. V letech 1935–1937 v rámci spolku působil také amatérský hot-jazzový „Orchestr Gramoklubu“, jenž nahrával desky ve studiu Ultraphonu.¹¹⁴⁾ V druhé polovině 30. let tento kulturní vzestup gramofonové hudby dále pokračoval snahami (byť neúspěšnými) o přijetí „gramofonového zákona“, o zřízení „státní diskotéky“, povinné registrace a konzervace desek nebo o restaurování starých snímků.¹¹⁵⁾

Ačkoli to nemuselo platit pro úzký okruh náročných znalců jazzu, širší skupiny příznivců gramofonové hudby se od nástupu filmového zvuku nepochybně překrývaly s filmovým a rozhlasovým publikem. Jak napsal Dietrich Schulz-Köhn, „Všechna tato tři odvětví se dnes prezentují jako jednotný celek, jenž se dělí o stejnou skupinu konzumentů, kterou každé z nich připravuje pro další dvě složky akustického oboru.“¹¹⁶⁾ V této dělbě zvukových médií o stejné skupiny konzumentů hrál klíčovou roli intermedialního spojení filmový šlágr. Jaroslav Přibík to v textu s příznačným názvem „Film, který se dá předvádět při černé kávě“, vydaném v *Revue Ultraphonu*, vyjádřil takto:

Mezi fanoušky filmovými a gramofonovými není velkého rozdílu od té doby, co se úspěšné šlágry, písničky nebo arie ze zvukových filmů natáčejí ještě jednou na černý kotouč, který nám zvukově předvede naše miláčky z plátna a my přitom sedíme v klubovce [...]. Když si mladý muž pozve přítelkyni s chvalitebným úmyslem, aby jí činil nástrahy, jistě neroztočí desku z „Mé vlasti“ ani „Missu solemnis“, ale napustí ovzduší své garçoniery jedovatým chraptěním Marleny v „Jonnym“ nebo „Petrovi“, jimž až na tvrdošíjné případy neodolá žádná dobře vychovaná slečna. Když si pak tentýž mladý muž pozve několik kamarádů, aby s nimi oslavoval poslední státnici nebo povýšení v úřadě, nechtějte po nich, aby pili minerální vodu a poslouchali Karla Hašlera nebo Jarmilu Novotnou, ale pochopte, že sborem spustí s mládencem paní Hussonové: „Maintenant je sais ce que c'est“. A když k nám přijede tetička ze Žabovřesk, to se ví, že jí nezahrajete nic jiného než PÍSNÍČKÁŘE nebo V TOM DOMEČKU POD EMAUZY.¹¹⁷⁾

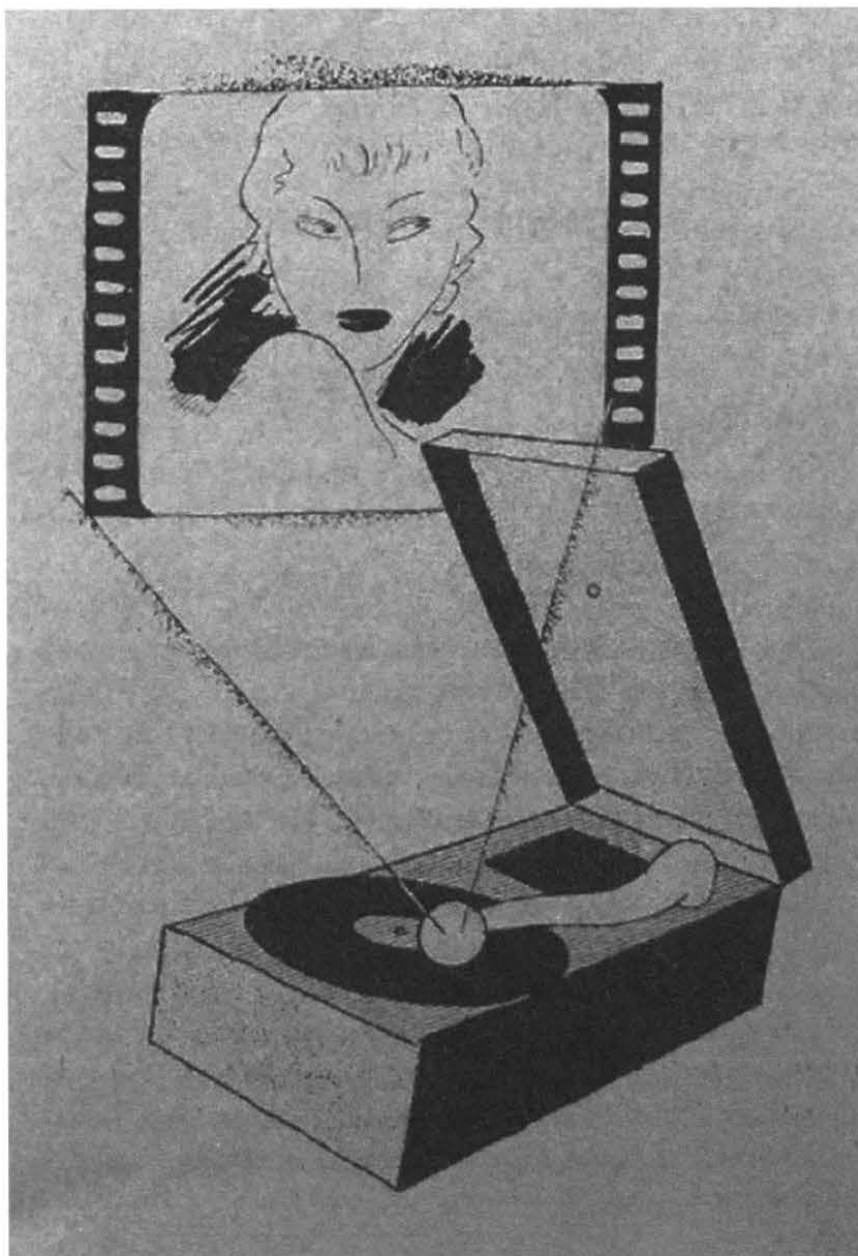
113) M. L a š f o v k a a kol., *Pražské spolky*, s. 277.

114) Srov. J. K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 82–83. Uggého si bratři Valentínové vybrali také jako redaktora firemního časopisu *Revue Ultraphonu* (1932–1933).

115) M. O č a l í k, Diskotéka a povinná registrace a konzervace gramofonových desek. In: V. M i k o - t a (ed.), *Hudba a národ*, s. 149–151.

116) D. S c h u l z - K ö h n, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, s. 141.

117) Jaroslav P ř i b í k, Film, který se dá předvádět při černé kávě. *Revue Ultraphonu* 1, 1933, č. 4 (léto), s. 3. Přibík v citátu odkazuje na konkrétní desky, většinou nabízené českým Ultraphonem. Písň Friedricha Holländera „Jonny“ a „Peter“ v interpretaci Marlene Dietrichové vyšly společně na desce Ultraphonu A887; sérii nahrávek z cyklu „Má vlast“ vydal rovněž Ultraphon; „Maintenant je sais ce que c'est“ je píseň z filmu MLÁDENEC PANÍ HUSSONOVÉ; nahrávky Ultraphonu z PÍSNÍČKÁŘE viz v diskografii G. Gössela v tomto čísle *Iluminace* (vyšly i na šesti dalších etiketách); písň z filmu V TOM DOMEČKU POD EMAUZY vydal Odeon, Beethovenovu „Missu solemnis“ hrál měsíc před vydáním Přibíkova článku Radiojournal.



Obr. č. 1

„Film, který se dá předvádět při černé kávě“
(Revue Ultraphonu 1, 1933, č. 4, s. 3)

Příbík v tomto citátu anekdoticky vystihuje, jak se vkusová kritéria posluchačů desek orientovala podle analogických hodnotových měřítek filmové recepce. Jak naznačuje článek z časopisu *Film*, desky se pro filmové fanoušky měly stát novým, technicky pokročilejším zástupným předmětem, umožňujícím přenést auru uctívaných hvězd z veřejného prostoru kina do soukromí: „Jestliže dříve sbírali filmoví entusiasti obrázky filmových hvězd, způsobil nyní zvukový film rozšíření jejich zálib napísně z jednotlivých filmů. Jejich přehrávání doma umožňuje ideálně gramofonová deska.“¹¹⁸⁾

118) Gramofonové desky a zvukový film. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 5, 1931, č. 4 (1. 4.), s. 4.

Na druhé straně filmový šlágr, migrující mezi kinem, gramofonem a rozhlasem, vstupoval také do již ustavených sociálně-kulturních modelů poslechu a použití mechanické hudby. Z hlediska recepce zesílil základní rozpor mezi poslechovou nahrávkou jako „účelem o sobě“, jehož jediným smyslem bylo zprostředkovat kontakt s jedinečnou osobností interpreta a jeho hlasem, a mezi standardizovanější užitou hudbou, čili nejčastěji taneční deskou. Muzikolog Hans Mersmann v této souvislosti zdůraznil, že užití či „neosobní“ desky (*Gebrauchsplatte*) nejsou jednoduše podřadnějšími napodobeninami desek poslechových, ale že musejí splňovat sobě vlastní specifická kritéria: hlas zpěváka zde nemá přitahovat pozornost k sobě samému, nýbrž se má podříditi metrice tance. Na příkladu nahrávek filmových písní Marlene Dietrichové a Maurice Chevaliera ukazuje, že jejich různé verze usilují buďto o zpřítomnění hereckých osobností skrze nezaměnitelný hlasový projev, nebo naopak osobitost hlasu potlačují ve prospěch rozpracovanější instrumentální složky. Na rozdíl od dřívější praxe zde ale vzniká nepřekonatelná disproporce mezi filmovou písní, pro diváka neodlučně spojenou s mimikou a gestikou herce či dějovou situací, a toutéž písní izolovanou na zvukové nahrávce.¹¹⁹⁾ Deska sice může stimulovat diváckou paměť posluchače, ale nikdy nenahradí vizuální konkrétnost jeho filmového prožitku.

Jaroslav Přibík ve výše citovaném textu definuje potěšení z poslechu nahrávky filmového šlágru nikoli jako příležitost k tanci nebo hluboký hudební zážitek, ale v souladu s prvním Mersmannovým modelem šlágru jako „zvukové evokace po výtce subjektivní“, jejichž cílem je vyvolat „pocity, které máme k určitým oblíbeným představitelům filmovým“:

Ať už je to tedy pan Načeradec [Hugo Haas] nebo Chevalier, [Jeanette] MacDonaldová nebo Dietrichová, [Albert] Préjean nebo [Štefan] Hoza, je to vždy jejich osoba a jejich osobní kouzlo, které nám vyvolá gramofonová deska. Ne ovzduší filmu, ale ovzduší těchto představitelů je začarováno do rýh gramofonové desky. Můžeme proto říci, aniž bychom ubližovali hudební stránce těchto osobních zvukových projevů, že hudba v nich hraje úlohu druhořadou. Kdyby Marlenu zpívala třeba „Cikánku“, bude to zase Marlenu a naše Bětuška, která tutéž Cikánku zpívá při máchání prádla, nás nikdy nebude ohrožovat sex-appealem. Je to takzvané kouzlo osobnosti, které nám učarovává, a ne kouzlo nápěvu nebo hudby.¹²⁰⁾

Podobný typ poslechu, tentokrát orientovaný spíše na evokaci prostředí filmového příběhu než na hvězdy, čtenáři-spotřebitelé navrhuje další článek z časopisu *Revue Ultraphonu*, vychvalující sugestivní účinek nahrávek melodií z filmů Reného Claira:

Díky gramofonové desce můžeme si tento waltz opět oživit v paměti a evokovati si tak kouzlo pařížského Montmartru, které přímo číší z Clairova filmu [...]. Obě melodie opět vyjadřují skvěle charakter filmu a evokují jeho usměvavost a zdravou veselost.¹²¹⁾

119) Hans M e r s m a n n, Schlagerplatte und Persönlichkeit. *Melos* 10, 1931, č. 1, s. 19–21.

120) J. P ř i b í k, c. d.

121) B ř e z n í c k ý, Desky z filmů René Claira. *Revue Ultraphonu* 1, 1933, č. 4 (léto), s. 17.

Takto definované potěšení z poslechu nahrávky filmového šlágru je ovšem třeba brát s rezervou: jako určitý ideál fanouškovského zanícení a způsob reklamního oslovení. Konstruuje se zde kontemplativní model recepce, založený na téměř fetišistickém obcování s hlasem hvězdy či stopami filmové atmosféry, ale praxe české gramofonové produkce mluví spíše ve prospěch *Gebrauchsplatte*, protože většinu desek nahrávali náhradní interpreti (viz níže).

Ve filmové branži se vůči šlágrům vyprofilovaly dva postoje: esteticky motivované odmítnutí jeho strukturně rozkladného účinku a pragmatická vůle využít jeho komerční potenciál, přičemž tato hlediska se setkávala na stránkách stejných časopisů a do určité míry se i prolínala. *Filmový kurýr* uveřejnil např. tuto tradicionalistickou lamentaci:

Místo [filmové hudby] zaujal šlágr. Pronikl všemi vážnými hudebními pokusy a opanoval pole jako vítěz. Bacil šlágru šířil se na všechny strany, založil výrobu šlágrů a plánovitě rozkládal zvukový film. [...] Udělal z dramatu operetu a z hry pózu. Roztrhal dramatickou tkáň nejpečlivějšího libreta, zničil nejdůležitější napínavé momenty [...]. „Pásovou“ výrobou šlágrů nastala šlágrová inflace a šlágr sám stále více stíral filmu jeho charakter.¹²²⁾

Na druhé straně si filmaři i publicisté z popularity lehké filmové hudby vzali ponaučení, že potenciální šlágr je od nynějška nezbytným ohniskem zvukové dramaturgie každého filmu, bez ohledu na jeho žánr. Skladatele filmových písní, tzv. šlágristu, pasovali na nejdůležitějšího tvůrčího spolupracovníka a neváhali, byť s politováním, tvrdit, že „až na výjimky se dnes filmy točí jen kvůli písním“ a že nějaký příběh, který je pak doplní, se již vždy najde.¹²³⁾ Šlágr se tedy na rozdíl od hudební ilustrace připojuje k vyprávění a postavám bez vnitřní motivace, jako předem hotová a soběstačná jednotka s vlastní ekonomickou agendou, jež se od filmu zase snadno odpoutá a po vlastní trajektorii doputuje k novým okruhům konzumentů.¹²⁴⁾ Není proto divu, že *Filmový Kurýr* v létě 1930 doporučuje zařazovat do tištěných programových letáků „texty šlágrů zpívaných ve filmu a často v podtitulkách nepřekládaných“.¹²⁵⁾ Zvukový film dal v součinnosti s gramofonem a rozhlasem pojmu šlágr kvantitativně nový význam prostřednictvím široké a rychlé působnosti, jaké mohla tato média docílit jen společnými silami a jaká byla nedosažitelná pro živé koncerty či operetu: schopností bleskově šířit melodii mezi obrovským počtem diváků po celé zemi jako „epidemii“ či „požár“ a zakrátko ji nahradit novou melodií.¹²⁶⁾

Tento cyklický proces sestávající z fází nečekaného zrodu, agresivní expanze, pokračující regionální, sociální i kulturní hranice, a nakonec rychlého vyčerpání a zániku

122) C. [Kurt] L o n d o n, Hudba tvoří sloh zvukového filmu. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 48 (25. 11.), s. 2.

123) Dr. F. H., Das Musikproblem im Tonfilm: Los vom Schlager! *Film-Kurier* 12, 1930, č. 195 (19. 8.), nestr.

124) H. H. W i n s., Der unmotivierter Schlager. *Film-Kurier* 12, 1930, č. 22 (18. 9.), nestr.; Význam šlágru ve zvukovém filmu. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 16 (21. 4.), s. 3.

125) Vyhledky do nové sezony. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 34 (22. 8.), s. 1.

126) Wie nutzt der Schaumann den Schlager. *Film-Kurier* 12, 1930, č. 205 (30. 8.), nestr.; ch., 500 let šlágru. *Radiojournal* 10, 1932, č. 52 (24. 12.), s. 11.

expresivně vylíčil E. F. Burian ve svém článku oslavujícím subverzivní písňovou tvorbu městské periferie jako parodizující obranu proti prefabrikovanému šlágru z desek, filmů a rozhlasu:

Na rozích se objeví nejnovější šanson, plakátovaný nejnovějším stylem nejnovějšího kýčáře. Plakát řve, že už 10.000 ploten hýbe městem a vesničkami, že už ministranti v kostele odpovídají knězi refrénem „Cikánky“ ... že vrahci se už vykašlali na věčné čimčarování a zpívají sladké „Nikdy se nevrátí...“ Biografie vychrlí ve čtyři, v šest a v osm své obecenstvo, otrávené a zpocené věčným: „Teď jste slyšeli naši znamenitou desku jediné a pravé čs. výroby.“ Rádio se činí, aby své populární (už je to tady zase) posluchače uničilo neméně než biografie. Flašiny, niněry a fujary, dráteníci, danciny a dupárny, kavárny a restaurace, slečny domácí i trampové přírodní, všechno to huláká a řve z profese a ze zábavy, dokud se nenaplní osud určitého počtu výtisků ploten a not. Pak rámus podezřele utichne, aby začal znovu na plakátovém nároží s novým humbukem atd. atd...¹²⁷⁾

Při bližším pohledu je zřejmé, že Burian zde ironizuje obchodní strategii Ultraphonu, který v první polovině 30. let vedl ofenzívu proti filiálkám zahraničních koncernů s pomocí vlastenecké rétoriky a promyšlené spolupráce s českým filmem i rozhlasem (viz níže). Písně Karla Vacka „Cikánka“ a „Nikdy se nevrátí pohádka mládí“ patřily k nejúspěšnějším nahrávkám firemního katalogu, které vycházely opakovaně v různých verzích.

V obou hlavních českých oborových časopisech, *Filmovém kurýru* (reprezentujícím zájmy kin) a *Filmu* (zastupujícím půjčovny), vycházely v době raného zvukového filmu, tj. v letech 1929–1934, relativně pravidelné přehledy nových nahrávek filmových melodii včetně jejich objednacích čísel. Filmoví žurnalisté si dobře uvědomovali, jaký obchodní význam má šlágr pro odbyt nových filmů: „Slyšená melodie, doprovázená obrazem, působí mnohem intenzivněji a často byla příčinou, proč se na jeden film šlo vícekrát.“¹²⁸⁾ Inzerující výrobci desek zase spoléhali na podporu odbytu svých nahrávek prostřednictvím filmu:

Nyní se chodí do kina hodně kvůli hudbě. Stále hledáte nové písně a zajímavé je, že kdybyste mnohé slyšeli pouze v gramofonu a neviděli film, nezaujmu vás. Kdežto slyšíte-li je v kině, zpívané takovou Marlene Dietrich nebo Liane Haidovou, musíte si je pořídit a hrajete je tak dlouho, až zase objevíte nový film s novými šlágry.¹²⁹⁾

Zajímavé je, že na tomto poli jednoznačně dominovala (stejně jako ve vztazích mezi gramofonovým průmyslem a rozhlasem) jediná firma: Ultraphon. Ve *Filmu* se sice vedle reklam na desky Ultraphonu objevovaly i soupisy filmového repertoáru značky His

127) Emil František B u r i a n, Šlágr a dnešní periferie. *Magazin Dp*, 1933–1934, č. 3, s. 73–75. Cit. dle: E. F. B u r i a n, *Nejen o hudbě*. Praha: Editio Supraphon 1981, s. 193–194.

128) Film a gramofonové desky. *Film* 11, 1931, č. 11 (1. 11.), s. 5.

129) Filmové hvězdy u „His Master's Voice“. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 5, 1931, č. 1 (1. 1.), s. 2–3.

Master's Voice s připojenými inzeráty prodejny Karla Hašlera, ale *Filmový kurýr* tiskl výhradně seznamy Ultraphonu; ostatní výrobci desek si do filmových časopisů cestu nenašli. Ultraphon byl v těchto odborných listech chválen za pohotovité uzavírání smluv s autory a vydavateli nejžhavějších novinek:

Gramofonový obor pracuje se zvukovým filmem nyní ruku v ruce. [...] Ultraphon nejen že vydává ihned z každého zvukového filmu ty nejúspěšnější písně, ale zásluhou ředitele p. Valentiniho od zdejší odbočky Ultraphonu, spol. Ravitas, přináší vždy nejméně jednu desku z každého českého zvukového filmu, zakládajíc tak náš deskový zvukový archiv.¹³⁰⁾

Kromě toho filmoví publicisté připisovali Ultraphonu hlavní zásluhy o „nacionalizaci“ gramofonového průmyslu po osamostatnění firmy roku 1932 a po zavedení dovozních cel:

Po vyřazení německých filmových šlágrů ze světové produkce a cizích šlágrů u nás vůbec má vydávání těchto desek [Ultraphonem] se skladbami českých autorů, které jsou nahrávány u nás s našimi hudebníky, vedle propagace pro český film i velký význam hospodářský.¹³¹⁾

Na přelomu let 1930 a 1931 se dokonce v obou časopisech objevily zprávy, že Ravitas-Ultraphon s pomocí investic holandské centrály staví v Libni ateliér na synchronizaci němých českých filmů, výrobu českých vsuvek do zahraničních filmů a elektrické přepisování optické zvukové stopy na 45 cm desky pro reprodukci filmového zvuku na deskovém systému. K realizaci těchto plánů ovšem nikdy nedošlo a synchronní zvuk z českých filmů v kinech i nadále reprodukovaly jen aparatury s optickým systémem.¹³²⁾

Povědomí filmových tvůrců, podnikatelů a publicistů o obchodních a kulturních vazbách mezi filmem, populární hudbou a gramofonovými deskami lze dokumentovat také na příkladu tzv. filmových výstav, které ve 30. letech sloužily jako nejprestižnější veřejná platforma pro sebe prezentaci odvětví. První samostatná propagační akce tohoto druhu (byť byla formálně součástí Pražských vzorkových veletrhů – PVV) se konala pod názvem „I. mezinárodní filmová výstava“ ve Veletržním paláci od 13. do 19. března 1932. Z katalogu je zřejmé, že jedním z přímých impulsů k jejímu vzniku byla transformace národního filmového průmyslu po nástupu zvuku. Porota pod vedením Jiřího Havelky se tehdy rozhodla zařadit do „kulturního oddělení“ výstavy (konkrétně do 6. sekce „Tisk, propaganda a reklama“) i expozici Kruhu autorů písniček a operet (KAPO),¹³³⁾ zaměřenou na „hudebniny z českých zvukových filmů“. Součástí

130) Gramofonové desky a zvukový film, s. 4.

131) Filmoví umělci na deskách. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 46 (16. 11.), s. 5.

132) Atelier na synchronizaci filmů v Praze. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 47 (21. 11.), s. 4; Atelier na synchronizaci filmů v Praze. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 4, 1930, č. 12 (1. 12.), s. 4; Budeme mít cizí filmy česky synchronisované? Domácí velkovýroba zvukových filmů na deskách. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 7 (13. 2.), s. 2; Gramofonové desky a zvukový film, s. 4.

133) KAPO se ustavil r. 1930 jako volné zájmové sdružení, jež koordinovalo „snahy skladatelů, textařů a libretistů z okruhu populární hudby a operet v jejich poměru k zprostředkovatelským a provozovacím institucím (rozhlas, gramofonové společnosti, operetní divadla, nakladatelé apod.).“ J. K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 14.

„obchodního a průmyslového oddělení“ se zase stal stánek firmy Ravitas, která zde prezentovala „propagační materiál, gramofonové desky a přístroje“.¹³⁴⁾ O rok později sice filmová výstava při PVV pokračovala v mnohem menším měřítku, ale i zde se vedle výrobců filmů či zvukové techniky představily „desky ze zvukových filmů Ultraphon“ a „komposice ze zvukových filmů“ Vlkova hudebního nakladatelství.¹³⁵⁾ Gramofonové desky nechyběly ani při třetím a posledním pokračování filmové výstavy na podzim téhož roku 1933, kde se mezi pouhé čtyři stánky vešla expozice značek Ultraphon a Telefunken, které zde návštěvníkům předváděly „ukázky písní a hudby ze zvukových filmů“.¹³⁶⁾

Synergie I: desky v kinech

Pojem mediální synergie v kontextu tématu této práce označuje vzájemně prospěšnou součinnost mezi jednotlivými odvětvími zábavního průmyslu, a to jednak ve smyslu průmyslové organizace založené na koncentraci dříve samostatných odvětví a podniků, jednak a především ve smyslu vzájemné marketingové podpory (*cross-promotion*), jejímž prostřednictvím se recipročně stimuluje návštěvnost filmů, prodej gramodesek a poslechovost rozhlasu.¹³⁷⁾ Gramofonové společnosti si rychle uvědomily, že film je „ideálním doporučovatelem gramofonových desek“. Spojení s ním jim dávalo možnost využít zavedených jmen (filmových titulů, hereckých hvězd, žánrů) k marketingu vlastních výrobků, a tím i výhodu na vysoce kompetitivním trhu, orientovaném na plynulý přísun novinek. Rovněž pro filmové výrobce a kina představovalo šíření filmových melodií a jmen (např. prostřednictvím stejnojmenné titulní písně) na deskách, respektive jejich prostřednictvím v rozhlase, účinný nástroj reklamy, a to jak před premiérou, tak v průběhu jednotlivých distribučních cyklů.¹³⁸⁾

Povědomí o příbuznosti zvukových médií pro vydavatele nahrávek i pro filmové podnikatele znamenalo především to, že se mají společně snažit o časovou koordinaci a sémantickou asociaci filmové premiéry s uvedením desky, aby tak docílili co nejsilnějšího efektu reciproční reklamy (*Gemeinschaftspropaganda*). Podle dobových doporučení měla jít deska do prodeje ještě před premiérou, ale ne příliš brzy, aby publikum, zhýčkané nepřetržitým přísunem novinek, nepokládalo melodii za „ohranou“: nejlépe tedy asi o osm dní dříve. Německé i české oborové časopisy provozovatelům kin radily, aby s předstihem zjišťovali, jaké šlágry jejich budoucí programy obsahují, aby dojednali s lokálním prodejcem desek a hudebnin dekorování výloh těmito písněmi a přímými poukazy na blížící se filmové představení a aby na oplátku v kině propagovali místního prodejce hudebnin či desek reklamními diapozitivy nebo rovnou přehráváním desek z nadcházejících filmů.¹³⁹⁾ V článku z *Filmového kurýru*, který téměř doslova kopíroval

134) Srov. *Katalog I. mezinárodní filmové výstavy v Praze 1932*. Praha : Čefis 1932, nestr.

135) Filmová výstava na veletrhu. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 13 (31. 3.), s. 2.

136) Filmová výstava na PVV. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 36 (8. 9.), s. 3.

137) K pojmu synergie mezi hudebním a filmovým průmyslem srov. Jeff Smith, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York : Columbia UP 1998.

138) Film a gramofonové desky. *Film* 11, 1931, č. 11 (1. 11.), s. 5.

139) Wie nutzt der Schaumann den Schlager. *Film-Kurier* 12, 1930, č. 205 (30. 8.), nestr.; Der Tonfilm

starší německá doporučení tohoto druhu, se objevil i konkrétní návod pro reklamní diapozitiv: „Právě slyšíte píseň (šlágr) z předváděného (připravovaného) zvukového filmu... Desky dostanete u...“¹⁴⁰⁾ Jiný článek provozovatele kin nabádal, aby „na rozloučenou“ doprovázeli odchod obecnstva ze sálu reprodukcí ústředního šlágru z gramofonové desky.¹⁴¹⁾

Byť je dnes nemožné prokázat, do jaké míry se podobné návody uplatnily v praxi, lze důvodně předpokládat, že kino sloužilo (nejen gramofonovým firmám) jako vhodný prostor pro zvukovou reklamu a že propagace prostřednictvím desek se začala masivněji šířit zvláště v letech 1932–1933. Kino totiž shromažďovalo velké množství potenciálních konzumentů, jež bylo možné vystavit účinku propagační kampaně, aniž by se před ní měli kam skrýt. *Filmový kurýř* popsal praxi zvukových reklam spojujících diapozitivu a desky takto:

Zvukový doprovod nahrán je na gramofonové desce a „synchronisován“ velmi jednoduchým způsobem. Po ukončení jednotlivých proslovů ozve se úder na gong, který nejen že odděluje jednotlivé oddíly akusticky, ale zároveň jest signálem pro operátora k výměně diapozitivu. Jelikož však ze serie reklam nahraných na desce nelze pak jednotlivé hlášení vynechat, nutno tedy reklamy zadávati na určitou, dosti dlouhou dobu [...].¹⁴²⁾

Kapitola o „zvukové reklamě“ z dobové technické příručky končí tvrzením, že publikum pražských kin přijímá reklamní sdělení reprodukované z desek a doplněné diapozitivem příznivě. Provozovatelům kin se zde také doporučovalo, aby si pořizovali a hráli desky „s proslovem o příštích programech, jež mají v kinu být předváděny“ v kombinaci s němým „ukázkovým filmem“ (v dnešní terminologii trailerem). Reklamní deska měla obsahovat stručný obsah, jména režiséra a herců, případně i hodnocení kritiky.¹⁴³⁾

Ultraphon používal diapozitivu se zvukovými nahrávkami jako standardní propagační prostředky určené k předvádění na začátku filmového představení nebo v přestávkách.¹⁴⁴⁾ Jiří Voldán ve svých vzpomínkách uvádí, že jeden takový diapozitiv nesl nápis „Písň z tohoto filmu obdržíte na deskách Ultraphon“ a byl promítán při každém představení daného filmu.¹⁴⁵⁾ Jak plyne z článku v časopise *Film*, Ultraphon také jistou dobu poskytoval nahrávky šlágrů provozovatelům kin, aby s jejich pomocí propagovali své chystané programy.¹⁴⁶⁾ Gabriel Gössel zmiňuje, že firma roku 1935 u příležitosti premiéry amerického filmu *TARZAN, SYN DIVOČINY* natočila reklamu (v české a německé verzi), která sestávala z opakující se věty „Nový Tarzán přichází“, doplněné „sugestiv-

fördert die Schallplatte! *Film-Kurier* 12, 1930, č. 98 (24. 4.), nestr.

140) Gramofonová deska ve službách reklamy. *Filmový kurýř* 6, 1932, č. 6 (5. 2.), s. 3.

141) Film a gramofonové desky. *Film* 11, 1931, č. 11 (1. 11.), s. 5.

142) Zvuková reklama v pražských kinech. *Filmový kurýř* 7, 1933, č. 3 (20. 1.), s. 2.

143) B. N o v á k – Jiří H a v e l k a, *Základy zvukové techniky*. Praha : Čefis 1934, s. 134, 146.

144) J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (6. díl). *Hudba a zvuk* 3, 1969, č. 3, s. 110.

145) Jiří V o l d á n, *Šli tři muzikanti a jiné vzpomínky na ty, o nichž se málo psalo*. Praha : Panton 1970, s. 145.

146) Krise v kinech. *Film* 13, 1933, č. 2 (1. 2.), s. 5 a 8.

ním opičím řevem“.¹⁴⁷⁾ Gramodesky bylo pochopitelně možné také přehrávat ve foyer, v promítacím sále jako předeheru nebo mezi jednotlivými částmi filmového představení, v době tehdy povinné přestávky. Nabízela se také možnost umístit reklamu gramofonové firmy přímo do úvodních titulků filmu. Na rozdíl od standardní praxe uvádění filmových názvů na etiketách desek je četnost odkazů na hudební nahrávky ve filmových titulcích obtížné posoudit, protože velká část z původních titulkových sekvencí se nedochovala a byla nahrazena novými, stručnějšími verzemi. Ačkoli je zřejmé, že tato technika nebyla zcela běžná, minimálně Ultraphon ji využíval opakovaně, jak dokazují firemní loga a nápisy „Písňe jsou nahrány na deskách Ultraphon“, „Písňe z tohoto filmu na deskách Ultraphon“ a „Desky: Ultraphon“ v titulcích na archivních kopiích filmů ZE SOBOTY NA NEDĚLI, OKÉNKO a ZA ŘÁDOVÝMI DVEŘMI.

Z Německa je známá praxe prodeje gramodesek a hudebnin přímo v kinech. Této množnosti zpočátku využíval hlavně Ufaton, a to v kinech spřízněných s koncernem Ufa, ale již od prvního čtvrtletí 1930 někteří velkoobchodníci uzavírali s provozovateli kin dohody o společném prodeji a spouštěli k tomuto účelu zvláštní reklamní kampaně.¹⁴⁸⁾ Na čs. trhu pravděpodobně převládaly individuální dohody provozovatelů kin s místními prodejci desek a hudebnin o společné reklamě, ale vyloučit nelze ani prodej nahrávek přímo v budovách kin, jak naznačuje přítomnost jedné z nejznámějších pražských prodejen, patřící Karlu Hašlerovi, v pasáži kina Světozor ve Vodičkově ulici, jejíž reklamy se kolem r. 1930 pravidelně objevovaly v časopise *Film*.

Nahrávky pro synchronní deskové aparatury zvukových kin, které se používaly zvláště v prvních letech zvukového filmu, než byly vytlačeny aparaturami optickými, měly zvláštní formát (45 cm, 33,3 ot./min.) a jejich výroba i distribuce s běžným provozem gramofonových společností přímo nesouvisela. Nicméně desky v normálních formátech (25 a 30 cm, 78 ot./min.) se v kinech uplatňovaly nejen jako reklama, ale i jako nesynchronní doprovod k němým filmům nebo němým verzím zvukových filmů pro venkovská kina, a zde vznikala další prostor pro synergii. Kolem roku 1933 se již ve většině kin, které dosud nedisponovaly synchronní zvukovou aparaturou, promítalo v doprovodu reproduktované hudby, a nikoli živého orchestru. Pro tyto potřeby se používaly elektrické gramofony, nazývané též „nonsynchrony“ či „nonsyny“, z nichž byl signál veden do zesilovačů a reproduktorů (u modernějších přístrojů ještě procházel filtrem a „tonmixerem“). Kinooperatérovi se doporučovalo mít k dispozici zvláštní „zásobník desek“ s hudebními úryvky a zvukovými efekty, označenými štítky, které usnadní řazení k jednotlivým filmovým scénám. Některé z těchto desek dodávaly k filmovým titulům půjčovny, jindy si sám operátor sestavil výběr z běžného katalogu nahrávacích společností nebo zakoupil speciální desky se soubory zvukových efektů. Například Ultraphon nabízel na desce A10542 sadu různých fanfár, bubnování, zvuků bitevní vřavy, větru apod.¹⁴⁹⁾ Propagační potenciál nonsynchronního deskového doprovodu je naznačen v článku o filmu ZPÍVAJÍCÍ BLOUD, jednom z nejúspěšnějších amerických titulů na čs. trhu z doby nástupu zvuku:

147) Gössel zmiňuje ještě reklamní gramodesky propagující premiéry filmů OHNIVÉ LÉTO, EVA TROPÍ HLOUPOSTI a ŠTASTNOU CESTU. Viz G. G ö s s e l, *Fonogram*, s. 122.

148) W. M ü h l - B e n n i n g h a u s, *Das Ringen um den Tonfilm*, s. 272.

149) B. N o v á k - J. H a v e l k a, c. d., s. 127–132.

I jako němý film bude mít SINGING FOOL úspěch, stačí, použije-li se k ilustrační hudbě obyčejných gramofonových desek buď Brunswick, zpívaných samotným Jolsonem, neb His Master's Voice, česky zpívaných Hašlerem.¹⁵⁰⁾

Z jiného článku (rovněž se skrytým reklamním podtextem) vyplývá, že menší a venkovská kina tento postup skutečně používala a že byla také náležitě oslokována nahrávacími firmami.¹⁵¹⁾ Ze způsobu propagace elektrického gramofonu značky Supraphon plyne, že s praxí gramofonového doprovodu k němým filmům počítali výrobci přístrojů ještě v polovině 30. let:

„Továrna Ultraphon, a.s. v Praze, svým novým výrobkem, hracím přístrojem Supraphon, přináší na trh velmi zajímavý aparát, který zejména pro kinomajitele má značný význam. Je to přístroj, který ve spojení se zesilovačem zvukového zařízení nebo radiopřijímačem umožní přehrávat i gramofonové desky, jako doprovod k němému filmu nebo v přestávkách ap., při čemž možno sestavit program podle libovolné volby gramofonových desek. [...] Zvuk přehrávané desky může se libovolně zesilovat a zeslabovat (stejně jako u radia), takže přístroj se dá použít i pro jiné velké místnosti, zahrady, restaurace a pod., stejně jako pro diskretní hudbu v pokoji.“¹⁵²⁾

Reprodukováná hudba mezi představeními či v přestávkách se uplatňovala i později a po různých proměnách funkce a technické realizace ji v kinech můžeme slyšet dodnes (jako zvukovou reklamu, hudební složku trailerů či jako background music, která má diváky správně naladit na konzumpci filmového produktu). Za zmínku ovšem stojí zvláště její použití v době stalinismu. V roce 1947 zahájila Státní půjčovna filmů (r. 1948 přeměněná na Rozdělovnu filmů) centrální distribuci desetitisíců gramodesek do kin, vybíraných tak, „aby byla zvýšena úroveň reprodukováné hudby v kinech“.¹⁵³⁾ Roku 1949 zde vzniklo zvláštní hudební oddělení, jež kromě rozesílání desek začalo pod vedením skladatele Jiřího Strniště vydávat „hudební pásy k jednotlivým filmům“, jimiž měl být „odstraněn nesoulad mezi přestávkovou hudbou v kinech a promítaným filmem“, a to tím, že „hudba byla stejného původu jako promítaný film, nebo ze země, kde se děj odehrává“.¹⁵⁴⁾ Těchto filmových pásů, jež nahrával Filmový symfonický orchestr, bylo do roku 1950 vydáno celkem 47, v letech 1951 až 1955 dalších 20, přičemž v repertoáru převládala ruská a česká klasická hudba nebo revoluční skladby soudobých sovětských autorů.¹⁵⁵⁾ Reprodukováná hudba v kinech, podřízená centrálnímu plánování, se takto stala nástrojem ideologické kontroly potenciálně rušivých přechodů mezi jednotlivými částmi filmového představení, které do té doby spadaly do kompetence lokálních provozovatelů.

150) Singing Fool. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 4, 1930, č. 1 (1. 1.), s. 3.

151) Hudba a zvukový film. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 4, 1930, č. 9 (1. 9.), s. 8.

152) Co je Supraphon? *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 25 (22. 6.), s. 3.

153) Artuš Č e r n í k, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1948*. Praha : Čs. státní film [nedat.], s. 166.

154) J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha : Český filmový ústav 1970, s. 216–217.

155) A. Č e r n í k, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1950*. Praha : Čs. státní film [1952], s. 191–193;

J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951–55*. Praha : Český filmový ústav 1972, s. 336.

Synergie II: šlágry ve filmech

Zhodnotit vztah českých filmových výrobců ke gramofonovému průmyslu je obtížnější než vztah představitelů gramofonového průmyslu k filmu. Je to dáno tím, že v ČSR neexistovaly přímé strukturální vazby mezi oběma odvětvími. V USA v letech 1928–1929 velká studia propadla „merger manii“ a horizontálně se integrovala s nahrávacími firmami, rozhlasovými společnostmi a hlavně skupovala klíčová hudební nakladatelství, aby si zajistila přístup k autorským právům. V Německu r. 1929 založila Ufa nakladatelství Ufaton, aby lépe zhodnotila hudbu z filmů, a Tobis počátkem 30. let spolupracoval se sesterskou firmou Deutsche Ultraphon na vydávání desek pro kina.¹⁵⁶⁾ Naproti tomu české filmové výroby přímo neinvestovaly do gramofonové výroby ani do hudebních vydavatelství, a proto se hlavním pohonem spolupráce obou odvětví stala snaha filmařů umístit do filmu co nejatraktivnější šlágry a úsilí nahrávacích společností využít filmů k propagaci nahrávek.

Jeff Smith ve své knize o vztazích hudebního a filmového průmyslu zdůrazňuje, že význam synergie není možné hodnotit pouze na základě tržeb a tvrdit například, že tato obchodní strategie je úspěšná jen tehdy, pokud se nosiče s filmovou hudbou prodávají lépe než ostatní nahrávky. Kromě vzájemné marketingové podpory zde totiž hrají klíčovou roli také ekonomické principy „úspor z rozsahu“ (*economies of scale*), konkrétně snížení nákladů prostřednictvím efektivního managementu zdrojů jejich sdílením a opakovaným zužitkováním, a za druhé rozložení finančních rizik pomocí tvorby mnohonásobných center výnosů.¹⁵⁷⁾ Na československém trhu, kde neexistovala přímá organizační ani kapitálová spojení mezi gramofonovým a filmovým průmyslem, se úspory z rozsahu a rozložení rizik týkaly spíše výrobců hudebních obsahů (nakladatelství), kteří zvyšovali příjmy z provozovacích poplatků umisťováním svých skladeb do filmů, rozhlasu a na desky, a jednotlivých umělců-podnikatelů, kteří mohli využívat a více či méně i kontrolovat šíření svých skladeb různými mediálními kanály.

K nejúspěšnějším tvůrcům-podnikatelům, schopným efektivně využít své lidské a tvůrčí zdroje ve všech zvukových médiích, patřili R. A. Dvorský, Karel Hašler a Vlasta Burian. Dvorský (1899–1966) působil jako skladatel, pianista, zpěvák, filmový herec, nakladatel a od r. 1929 především kapelník jazzového orchestru Melody Boys. Jeho soubor se stylově pohyboval po celém spektru tehdejší populární hudby a nahrál přibližně dva tisíce gramofonových snímků, z nichž podstatná část byly melodie z filmů, ať už českých nebo německých. Největší díl z nich vyrobil Ultraphon, v jehož správní radě Dvorský od roku 1933 zasedal jako místopředseda a později i akcionář. Paralelně vedl úspěšné hudební nakladatelství (1936–1948), zaměřené na edice populárních písní, podílel se jako herec, zpěvák či autor hudby, často i se svým orchestrem, na více než 30 filmech a vystupoval v rozhlasových pořadech věnovaných lehké taneční hudbě.¹⁵⁸⁾

156) Srov. Douglas G o m e r y, *Coming of Sound. A History*. New York – London : Routledge 2005, s. 118–124; W. M ü h l - B e n n i n g h a u s, *Das Ringen um den Tonfilm*, s. 143.

157) J. S m i t h, *The Sounds of Commerce*, s. 187–189.

158) J. K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 70–71.

Burian (1891–1962), bezkonkurenčně nejpopulárnější český filmový herec meziválečného období, v letech 1923–1932 nazpíval minimálně 40 snímků pro HMV, včetně německých a českých verzí písniček z C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA nebo titulní písně z filmu TO NEZNÁTE HADIMRŠKU, pak přestoupil k Ultraphonu, pro nějž nahrál mj. písně z filmů ANTON ŠPELEC, OSTROSTŘELEC a U SNĚDENÉHO KRÁMU, a po válce vydal několik desítek nahrávek na etiketě Supraphonu. V období 1925–1943 řídil úspěšné Divadlo Vlasty Buriana, současně od roku 1925 hojně vystupoval v kabaretních pořadech Radiojournalu, který pravidelně zařazoval také cykly jeho gramofonových nahrávek a vysílal přenosy z jeho divadla. O vánocích 1931 Burian spustil provoz vlastního biografu Kinema, přičemž závěrečnou scénu zahajovacího představení C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA dohrál živě na jevišti.¹⁵⁹⁾

Ještě bohatší zkušenosti s gramofonovým průmyslem získal legendární písničkář, herec a kabaretiér Karel Hašler (1879–1941), který si roku 1919 otevřel vlastní „Nakladatelství Hašlerových písniček“, 1921 prodejnu hudebnin v pasáži Lucerna a v letech 1924–1932 řídil pražskou pobočku The Gramophone Co., pro niž sestavoval český repertoár značky HMV (sám na tuto etiketu česky přezpíval např. filmové hity Ala Jolsona). Ve své nové prodejně „Karel Hašler a spol.“ v budově kina Světozor hned od r. 1929 nabízel desky ze zvukových filmů, jež si od něj zpočátku pravidelně půjčoval Radiojournal, v jehož studiu byl Hašler pravidelným hostem již od r. 1924. Kromě toho se od poloviny 10. let až téměř do konce života podílel na tvorbě více než 30 filmů jako herec, scenárista, autor písní, ba dokonce i režisér a vedoucí produkce. Již ve 20. letech vznikly tři hrané snímky na námět jeho stejnojmenných písniček a po nástupu zvuku se s ním počítalo jako s osobností, jež měla spoluurčovat podobu budoucího českého filmu: V prologu Antonovy TONKY ŠIBENICE se domácímu publiku představil jako jakýsi „posel“ mluvícího filmu, společnost AB mu na jaře 1930 plánovala světit režii svého prvního (nakonec nerealizovaného) zvukového titulu „Filosofská historie“, ambiciózní družstvo pro výrobu českých filmů Čefid si jej v říjnu 1930 zvolilo za komerčního ředitele.¹⁶⁰⁾

Ačkoli dobové práce o české filmové hudbě před rokem 1945 kladou důraz na její teleologický vývoj k funkční podřízenosti celkové struktuře díla,¹⁶¹⁾ při zohlednění jejího „mimotextuálního“ a komerčního kontextu dospíváme k poněkud odlišnému závěru. Josef Kotek odhadl, že populární hudba hrála zásadní roli nejméně ve 200 českých hraných filmech vyrobených mezi lety 1930 a 1945, což představuje výrazně nadpoloviční většinu celkové produkce. Nejrozumnější kuplety a šlágry, které současně vydávaly gramofonové firmy, se uplatnily napříč žánrovým spektrem od operet přes frašky až po vážná dramata.

159) Vladimír J u s t, *Vlasta Burian. Mystérium smíchu*. Praha : Academia 2001 (2. vyd.), s. 216–217; A. J. P a t z a k o v á (ed.), *Prvních deset let československého rozhlasu*; Burianovo Kinema. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 52 (25. 12.), s. 9.

160) G. G ö s s e l, *Fonogram*, s. 172–175; Eva J e š u t o v á a kol., *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha : Český rozhlas 2003, s. 161; Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945*, sv. 3. Praha : Čs. filmový ústav [interní tisk] 1990, s. 132, 170; Rudolf D e y l, *Písničkář Karel Hašler*. Praha : Panton 1968, s. 166, 172.

161) A. M. B r o u s í l, *Hudba v našem filmu*. Praha : ČSFD 1948; Vladimír B o r, *O filmové hudebnosti*. Praha : ČSFD 1946.

Skladatelé jako Jára Beneš, Josef Kumok či Josef Stelibský paralelně působili i v jiných odvětvích hudebního průmyslu (divadelní opereta, písňová tvorba, rozhlas, gramodesky) a práci pro film chápali jen jako jednu z řady možností, jak uplatnit své skladby nebo interpretační umění. Není tedy divu, že jejich přínos se často omezil na dodání ústředních melodií a písní, zatímco instrumentaci a úpravu pro konkrétní film obstarávali řemeslní specialisté jako Miloš Smatek.¹⁶²⁾ Hlavním cílem filmové hudby z tohoto hlediska nebylo emocionální podbarvení příběhu, rozvinutí dramatického potenciálu scény nebo charakterizace postav, ale spíše vhodné podání šlágru, který se měl vryt divákovi do paměti jako soběstačná atrakce, dosáhnout toho, aby „si jej při odchodu z kina musel už sám pískat nebo zpívat“, a tím rozšířit pověst filmu mezi další potenciální konzumenty. Konvenční motivace, které odůvodňovaly umístění zpěvních vložek s opakující se ústřední melodií do narativní stavby, trefně vystihl Lubomír Dorůžka:

Hrdinka naslouchala písničce z gramofonové desky (záběr na točící se gramofonovou desku i se zdůrazněnou firemní značkou najdeme v mnoha filmech z třicátých let); v nočním podniku, kam hrdinové zavítali, ji hrál některý populární orchestr a zpíval zpěvák, zabíraný přímo v obraze.¹⁶³⁾

V českých filmech 30. let můžeme objevit bezpočet scén z vináren, barů, operetních divadel či dancingů, v nichž zpěváci a orchestry hrají sami sebe, zatímco hrdinové příběhu stojí opodál a poslouchají nebo tancují. R. A. Dvorský takto představoval dirigenta či zpěváka v téměř 20 snímcích a podobnou roli plnili v desítkách dalších filmů např. Oldřich Kovář nebo soubory Setleři a Bajo trio. Snahu filmových výrobců o ztotožnění filmu s ústředním šlágrelem (a nepřímou s deskou, rozhlasovou relací nebo písničkovým tiskem) dokládá široce uplatňovaná technika volby totožného názvu pro titulní píseň a pro samotný film. V letech 1930–1945 tuto strategii zvolili filmoví výrobci ve 30 případech, z nichž značná část patřila k největším diváckým hitům své doby (měřeno podle doby premiérového uvádění): C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK, TO NEZNÁTE HADIMRŠKU, ANTON ŠPELEC, OSTROSTŘELEC, U SVATÉHO ANTONÍČKA, DOKUD MÁŠ MAMINKU, SVĚT PATŘÍ NÁM, FALEŠNÁ KOČIČKA, ULICE ZPÍVÁ, PŘEDNOSTA STANICE, NOČNÍ MOTÝL ad. Skutečným mistrem ve využití filmu jako zprostředkovacího média pro šíření svých písniček se stal Karel Hašler, autor či spolutvůrce takových titulů jako PÍSNIČKÁŘ, SRDCE ZA PÍSNIČKU či JARNÍ PÍSNIČKA. U příležitosti dokončení svého autorského snímku SRDCE ZA PÍSNIČKU Hašler vyjádřil svou představu filmové formy jako záminky pro prezentaci pěveckých čísel: „[...] omezil jsem dialogy [...] na nutné expositivní vysvětlivky a natočil film skoro němý, jehož děj jsem podložil hudbou a doplnil písněmi. Je to pokus o jinou formu filmu; pokus jít jinou cestou, než dosud české filmy šly.“¹⁶⁴⁾ Písničky, které ve filmu znějí, si Hašler vydal ve svém nakladatelství a kromě toho byly zachyceny na 12 gramofonových snímcích, prodávaných pod 16 objednávacími čísly.¹⁶⁵⁾

162) J. K o t e k, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, s. 28–29.

163) L. D o r ů ž k a, *Karel Vacek*, s. 115.

164) Karel H a š l e r, *Srdce za písničku*. K premiéře filmu ve Fénixu a Hollywoodu. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 51 (22. 12.), s. 15.

165) V přítomné studii používám jako základní identifikační údaj a měrnou jednotku pro kvantitativní hodnocení výroby a prodeje nahrávek filmových melodií tzv. objednávací čísla. Dobová evidence gra-

včetně desek na etiketách HMV. Podobně postupoval ale již v případě o rok staršího vlasteneckého dramatu PÍSNÍČKÁŘ (1932), jakési autoapoteózy, kterou pro něj režíroval Svatopluk Innemann. Sentimentálním příběhem o buditeli s loutnou, maskovaném za rakouského úředníka, se Hašler s Innemannovou pomocí pokusil divákům vsugerovat představu (vlastních) písniček jako nástroje v boji za svobodu národa a sjednocení všech sociálních vrstev. V rozhovoru pro *Revue Ultraphonu* se Hašler vyjádřil jasně: „Bude mi jen oceněním, uzná-li je [jeho válečné písničky] jednou historie za součást toho, čemu se dnes říká domácí odboj a co jsem chtěl naznačit ve filmu PÍSNÍČKÁŘ.“¹⁶⁶⁾ Pěvecká čísla v Hašlerově podání jsou důsledně integrována do diegeze, zatímco ne-diegetická symfonická hudba v úpravě Miloše Smatka se jim strukturně podřizuje, aby je prostřednictvím rozmanitých přechodů a variací mohla obrazně povznášet do vyšší kulturní roviny, kde by sousedila např. se Smetanovou „Vltavou“.

Výmluvnější než samotná hudba je ovšem modernistická montáž zdůrazňující alegorickou funkci komunikační techniky a její vztah k populární hudbě. Hašlerův hlavní hrdina, revoluční písničkář skrývajícím se pod maskou poštovního ředitele, provádí špiónáž v telefonní centrále, která spojuje armádní velení s frontou, ale v rukou odbojářů se mění v pomyslné spojení s bratry uvězněnými na bojištích první světové války. Síť telegrafních a telefonních kabelů je jako synekdocha moderních sdělovacích prostředků v dynamických montážních sekvencích stavěna do paralely k síti souvěrců, mezi něž Hašlerův hrdina úspěšně distribuuje své písně a kteří, jakoby nakažení jejich suggestivní silou, společným zpěvem vytvářejí imaginární komunitu národa a budoucího státu, překračující prostorové, sociální i politické bariéry stávající reality.

Nahrávky písní, jejichž tištěné edice vydalo Hašlerovo nakladatelství, se začaly prodávat již několik týdnů před premiérou a celkově dosáhly tehdy rekordního počtu 23 objednacích čísel (Ultraphon 5, Artona 2, Selektion 1, Esta 7, Odeon 3, Slavia 1, Monopol 1, Aso 1, Homokord 2). 28. listopadu, tedy pouhé tři dny po slavnostním uvedení filmu ve třech pražských kinech současně (Lucerna, Kotva, Metro), již Radijournal vysílal dvě písničky z nahrávky Ultraphonu (10538A): „Českého písničkáře“ a „Pochod svobody“ v podání R. A. Dvorského a jeho Melody Boys. Ačkoli Hašlerovo

mofonových desek sice neměla zcela jednotný systém, ale ve většině případů byl každý zvukový záznam označen nejprve tzv. matričním číslem (tzn. jedna dvoustranná deska měla ve výsledku dvě matriční čísla) a každá deska, zařazená do katalogu firmy a uvedená na trh, dostala přiděleno jedno objednacím číslo, jež sloužilo k usnadnění objednávání zboží maloobchodníky a koncovými spotřebiteli a bylo také hlavním identifikačním údajem v reklamních materiálech a rozhlasovém vysílání. Jelikož je přítomná studie zaměřena na vzájemnou marketingovou podporu filmu a populární hudby, jeví se jako vhodnější základní údaje objednacím číslo (hledisko prodejce a konzumenta) než číslo matriční (hledisko výrobce), protože jedna nahrávka mohla na trh vstupovat v různých vydáních, a tudíž pod různými objednacími čísly. Píše-li se v přítomném textu o určitých sumách objednacích čísel na jeden film, mluví se tím nikoli jednoduše počet pořízených nahrávek, ani počet desek, nýbrž počet prodávaných nahrávek neboli stran desek, na nichž se melodie z daného filmu dostaly do prodeje. Takže když byla jedna původní nahrávka z filmu s jedním matričním číslem vydána pod třemi objednacími čísly, do součtu objednacích čísel se započte číslo tři; když na dvou stranách jedné desky s jedním objednacím číslem vyšly dvě písně z téhož filmu, do celkové sumy objednacích čísel na daný film se promítnou jako dvě jednotky; když vyšla na jedné straně desky píseň z daného filmu a na druhé straně např. melodie z operety, do celkové sumy se započte jedna jednotka.

166) g., Několik minut s Karlem Hašlerem. *Revue Ultraphonu* 1, 1933, č. 4 (léto), s. 8.

jméno v předcházejících týdnech v programových přehledech *Radiojournalu* chybělo, v průběhu následujícího měsíce, kdy stále film běžel ve třech premiérových kinech, se jeho písničky z éteru ozývaly nezvykle často: 9., 14., 21. a 22. prosince, přičemž poté byl Hašler nasazován opět jen tu a tam.¹⁶⁷⁾ Jak je zřejmé z výše uvedených souvislostí, Hašlerovi zdaleka nešlo jen o úspěch samotného filmu a o samolibou oslavu vlasteneckých zásluh, ale také o realizaci promyšlené obchodní strategie založené na koordinaci všech odvětví zábavního průmyslu, o opakované využití vlastních zdrojů a rozšíření možností jejich dalšího komerčního i kulturního uplatnění. Nikoli tedy pouze o imaginární komunitu národa, ale také o komunitu posluchačů stejné desky a rozhlasové relace či diváků téhož filmu, kterou spojuje „okřídlený“ šlágr.

Šíření filmového obsahu do dalších komoditních forem a mediálních kanálů se pochopitelně nemuselo omezovat na gramofon, rozhlas a písničkové edice. V případě výrazných diváckých hitů docházelo i k tomu, že filmová látka byla pohotově adaptována pro divadlo nebo vydána knižně. Zpráva o úspěšném osmitýdenním uvádění prvního amerického zvukového filmu *LOĎ KOMEDIANTŮ* zdůrazňuje, že románová předloha Edny Ferberové současně vychází v českém překladu. Největší německý hit českých kin *DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU* zase v operetní verzi upravené Františkem Nekvapilem uvedlo rok a půl po filmové premiéře Tylovo divadlo v Nuslích. Melodie z obou filmů současně patřily k úspěšným gramofonovým titulům, které vyšly v řadě verzí u různých značek.¹⁶⁸⁾

Synergie III: filmy na deskách

Podobně jako v případě diskursivních praktik, i výběr filmového repertoáru nahrávacích společností lze zkoumat na pozadí dobové situace v Německu, které bylo domácími podnikateli i publicisty minimálně do nacistického převratu reflektováno jako hlavní referenční pozadí pro hodnocení českého trhu. Dietrich Schulz-Köhn popsál německou praxi 30. let takto:

Programová oddělení gramofonových firem sledují novinky v rozhlase a ve filmu nejen kvůli novým umělcům a melodiím. S filmovými výrobci navazují velmi těsnou spoluprací. Již několik týdnů před premiérou navštěvují příslušní referenti představení pro tzv. interesenty, aby zhlédli nejnovější filmy a seznámili se s jejich melodiemi, a podle toho mohli vybrat vhodné interprety. Některé skladby vyžadují orchestrální zpracování, jiné je nejlepší podat ve volném stylu, ještě jiné se nejvíce hodí pro pěvecké provedení. Mnoho zkušenosti a citu vyžaduje také rozpoznání, které z melodií si mohou snadno získat přízeň publika. Výběr orchestru, obstarání not, nahrání snímku, výroba kopií a distribuce sice zaberou dost času, ale desky by měly být v prodeji již v den filmové premiéry.¹⁶⁹⁾

167) Srov. programové přehledy věstníku *Radiojournal*.

168) Universal. *Film* 9, 1929, č. 10 (1. 10.), s. 3; „Dvě srdce ve ¾ taktu“... *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 41 (9. 10.), s. 4; Edna F e r b e r o v á, *Divadelní loď*. Praha: Otto 1929.

169) D. S c h u l z - K ö h n, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, s. 140.

Domácí praxi vytváření repertoáru metodou iniciativního vyhledávání novinek a talentů ze všech oborů zábavního průmyslu zachytil ve své vzpomínkové knize textař a kmenový autor Ultraphonu Jiří Voldán:

François [František] Valentini měl na starosti nahrávání desek, Žanek [Jan] jejich prodej. François byl duší Ultraphonu po stránce umělecké, Žanek byl duší Ultraphonu po stránce výrobní, distribuční a účetní. A protože François měl na starosti nahrávání desek, byl vlastně všude. Na koncertech. V kinech. V divadlech. V barech. V koncertních kavárnách. Nenadsazují – opravdu všude. Byli jsme spolu jedno půldne ve dvou kinech na filmech, které musel vidět. Šli jsme vlastně z představení na představení. A večer, když něco narychlo pojedl v bufetu, šel do divadla za E. F. Burianem. A po divadle ještě do kavárny, kde hrál koncertní virtuos Dol Dauber. Kam šel ještě o půlnoci? V jednom baru hrál kapelník něco, co by mohl být šlágr, tož šel si to poslechnout...¹⁷⁰⁾

Za tuto pohotovost a úzkou spolupráci s českými autory si František a Jan Valentiniové vysloužili chválu v oborovém tisku, který jim přisuzoval rozhodující podíl na rychlé proměně nabídky na trhu s deskami od převážně internacionálních šlágrů z přelomu 20. a 30. let k většinově českému repertoáru.¹⁷¹⁾

Jak dokládá pasáž ze vzpomínek Jana Valentiniho, Ultraphon sestavoval repertoár filmových melodií v přímé návaznosti na probíhající filmovou výrobu a jejich marketing koordinoval s připravovanými premiérami:

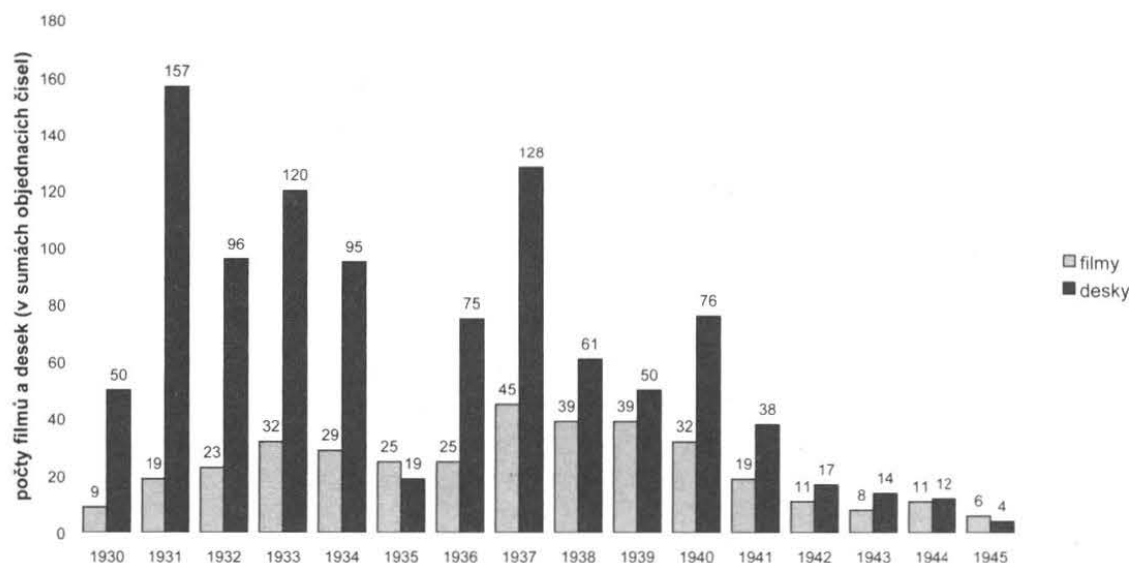
Byli jsme vždycky předem informováni, kdy bude mít nový film premiéru v určitém biografu. Snímky z tohoto filmu už byly zavčas nahrány, jelikož materiál nám obvykle dodal sám skladatel nebo nakladatel. Také jsme kladli důraz na to, aby snímky byly u nás nazpívány umělci, kteří účinkovali ve filmu. V biografu už při premiéře byl promítán diapozitiv, že písně z tohoto filmu jsou nahrány na deskách Ultraphon a jsou v obchodě již k dostání. Někdy se také hned při premiéře filmu v přestávce přehrávaly.¹⁷²⁾

Výmluvné závěry o dobové praxi „timingů“, načasování prodeje desek vzhledem k filmové premiéře, lze vyvodit ze vzorové diskografie Ultraphonu, kterou pro přítomné číslo *Iluminace* připravil Gabriel Gössel. V 62 % českých filmů byly související nahrávky pořízeny (a ve většině těchto případů pravděpodobně i uvedeny do prodeje) ještě před premiérou filmu. Jelikož se v intervalech vyskytují extrémní výkyvy (záznamy pořízené téměř rok před premiérou nebo po ní), může nám nejpřesnější představu o dobové praxi poskytnout nikoli průměr, ale spíše střední hodnota (statistický medián) ze všech 100 % filmů vzorku, jež činí přibližně jeden týden mezi pořízením nahrávky a premiérou. Znamená to tedy, že Ultraphon se skutečně snažil následovat strategii popsanou v oborových časopisech: uvádět desky na trh ještě před začátkem filmové distribuce, ale nikoli příliš brzy, aby se melodie publiku neoposlouchaly, a mohl tak vzniknout kýžený synergetický efekt vzájemné propagace.

170) J. V o l d á n, *Šli tři muzikanti*, s. 68.

171) *Filmoví umělci na deskách*, s. 5.

172) J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (6. díl), s. 110.



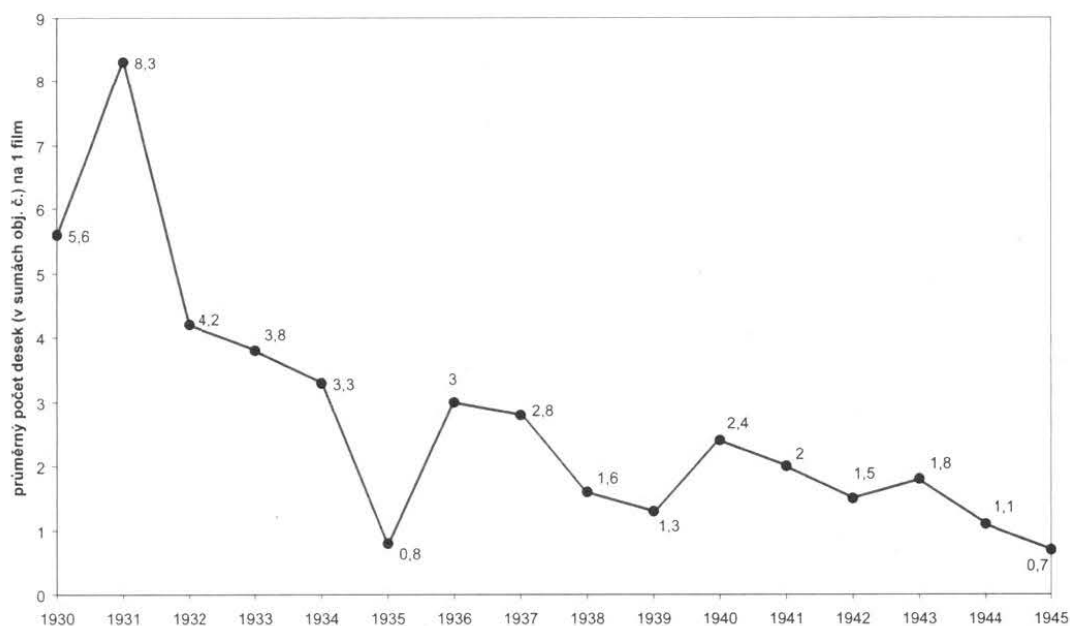
Graf č. 2

Počty českých filmů a desek s filmovou hudbou¹⁷³⁾

Po roce 1931 se v absolutních a hlavně v relativních číslech (ve vztahu k počtu filmů) projevuje trvalý pokles celkové produkce nahrávek melodií z českých filmů. Roku 1937 sice počet filmových nahrávek nakrátko opět vzrostl, což lze přičítat počínající konjunktuře Esty a Ultraphonu po odchodu zahraničních koncernů, nicméně v období největšího boomu domácích výroben na začátku druhé světové války se již objem desek s filmovou hudbou pohybuje na úrovni nepatrného zlomku jejich počtu z počátku 30. let. Suma nahrávek z českých filmů, uvedených na čs. trh všemi firmami do roku 1946, přesahuje jeden tisíc objednacích čísel, což v průměru znamená 2,7 objednacích čísel (tedy nahrávek v prodeji) na jeden film (viz graf č. 2). Pokud se ovšem zaměříme na skupinu největších diváckých hitů z období nejintenzivnější spolupráce gramofonového a filmového průmyslu (1930–1934), dospějeme k průměru mnohem vyššímu: 8 objednacích čísel na film.¹⁷⁴⁾

173) Zdroj: pracovní diskografie poskytnutá Gabrielem Gösselem; uvedená čísla je nutno považovat za pouze orientační; k jejich upřesnění dojde až v rámci chystané kompletní diskografie melodií z českých filmů vydaných na všech etiketách (jejím autorem bude rovněž G. Gössel). Hlavním nedostatkem využitých dat je absence údajů o době pořízení nahrávek, takže v sumách objednacích čísel jsou zahrnuty i desky vydané se značným zpožděním vzhledem k filmové premiéře a stejnojmenné melodii z operet apod.

174) K metodice měření popularity na základě doby premiérového uvádění srov. P. S z c e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze. Recepce „německých verzí“ a popularita zahraničních filmů v pražských kinech počátkem třicátých let. *Iluminace* 18, 2006, č. 1, s. 59–84.



Graf č. 3

Míra synergie mezi filmovým a gramofonovým průmyslem, přibližně vyjádřená průměrnými počty desek s filmovou hudbou na 1 český film.¹⁷⁵⁾

Přesnější představu o vývoji synergie mezi filmem a nahrávacím průmyslem nám může poskytnout graf tendence, vyjadřující změny v průměrných počtech objednávacích čísel desek na jeden český film (graf č. 3). Z něj je možné vyvodit několik hypotetických závěrů. Vrchol synergetické součinnosti mezi oběma odvětvími lze spolehlivě situovat do přechodného období nástupu zvukového filmu, kdy nová mediální forma teprve hledala svou kulturní identitu v symbiózách se zavedenějšími konkurenty. Klesající míra součinnosti koresponduje s proměnou filmového vyprávění a stylu, které postupně v menší míře než v době nástupu zvuku spoléhaly na populární písně jako hlavní divácké atrakce, zdroje dynamičnosti filmové formy a samostatně obchodovatelné komodity, jež by film spojovaly s dalšími médii. Nepřímo tak lze usuzovat i o změně recepce, která se po odeznění transformačního procesu nástupu zvuku postupně přeorientovala na filmový text a filmové hvězdy jako do sebe uzavřené, monomediální entity. Za druhé můžeme uvažovat o tom, proč gramofonový průmysl, jehož odbyt se ocitl v hluboké krizi, hledal východisko v součinnosti s jiným médiem. Na základě výše uvedených souvislostí lze usuzovat, že v zosílené konkurenci poskytoval film gramofonovým výrobcům především rozpoznatelnou značku a pevný rámec k efektivnímu načasování prodeje. Dokazují to i tzv. situační zprávy časopisu *Gramotechnika*, které v době prudkého poklesu odbytu tvrdily, že zákazníci žádají „hlavně novinky z posledních zvukových filmů“, a s filmovými šlágry proto mají obchodníci počítat jako s „vedlejšími činiteli při prodeji desek“, přičemž největší nebezpečí spočívá v tom, že

175) Zdroj: pracovní diskografie G. Gössela.

„zmizí-li dotyčný film z plátna, zmizí též veškerá poptávka a desky zatěžují tak, jako neprodejné zboží, zbytečně skladiště“.¹⁷⁶⁾

Z diskografie filmových nahrávek Ultraphonu dále vyplývá, že jenom přibližně 30 % desek využívalo původních zpívajících herců nebo alespoň interpretů, jejichž hlas zněl ve zvukové stopě filmu, zbytek tvořily instrumentální verze, přede hry nebo podání náhradních interpretů, a to často opakovaně stejných (z okruhu kmenových spolupracovníků firmy), bez ohledu na původní filmový kontext. Pro trh byly tedy důležitější samotné melodie, texty a názvy písní než jejich autoři či interpreti, což je v rozporu s výše citovaným Příbíkovým modelem fanouškovské recepce. U konzumentů se předpokládala spíše znalost a obliba filmové hudby, prezentované jako semiautonomní komodita, než identifikace s hvězdou a fixace na filmový příběh či atmosféru. Disponenti provozovacích práv měli logicky zájem na co největší exploitaci a rozšíření svých skladeb, a proto bylo běžné, že tatáž filmová melodie vyšla na řadě etiket, případně ve více verzích u téže značky (instrumentální a zpívané, české a německé atd.), běžně v počtech kolem 20, v extrémních případech až 30 objednacích čísel na film.¹⁷⁷⁾ Někdy byla jednoduše vydána starší nahrávka v reedici a nově prezentována jako melodie z filmu, např. když se chystala premiéra zfilmované operety.

Synergie IV: filmové nahrávky v rozhlasu

Rozhlas, který se svou centrální organizací a 51% účastí státu lišil od ostatních masových médií, v první polovině 30. let neprošel na rozdíl od filmu a gramofonu depresí, ale naopak mu rostla poslechovost rychleji než před krizí. Současně se díky investicím do modernizace vysílačů a studií rychle zvyšovala i technická kvalita a výkonnost vysílání, podpořená na straně konzumentů postupným vytlačováním krystalových přijímačů tzv. lampovými. Koncesionářské poplatky činily v letech 1926–1946 pouhých 10 Kč měsíčně, což se rovnalo 1–2 vstupenkám do kina, a proto není divu, že počty koncesionářů stoupaly o mnoho desítek tisíc ročně: z 268 tis. (1929) na 315 (1930), 385 (1931), 472 (1932), 573 (1933), 694 (1934), 848 (1935), až roku 1937 přesáhly 1 mil. a po zpomalení růstu za války stouply na 1,7 mil. v r. 1946. Roku 1934 tak počet přijímačů přesáhl součet sedadel kin (587 tis.). Vezmeme-li v úvahu, že jeden přijímač často poslouchalo více osob, lze s jistotou říci, že při kapacitě míst 587 tis. a roční návštěvnosti kin 64,6 mil. diváků (1934), kterou lze vyjádřit i průměrem 177 tis. za den, byl již v první půli 30. let sociálně-kulturní dopad rozhlasu kvantitativně vyšší než filmu.¹⁷⁸⁾

Gramofon navzdory dobovým předpovědím nebyl rozhlasem vytlačen, ale naopak došlo k jeho modernizaci s pomocí těchž elektroakustických principů, které se uplatnily v radiotechnice. Ačkoli kolem roku 1933 dle odhadu *Hospodářského rozhledu* rostl

176) Situační zpráva. *Gramotechnika* 3, 1931, č. 4 (20. 3.), s. 1; Situační zpráva. *Gramotechnika* 3, 1931, č. 6 (1. 6.), s. 1.

177) To dokazuje pracovní diskografie melodií z českých filmů na všech etiketách, poskytnutá autorovi přítomné studie G. Gösselem.

178) E. J e š u t o v á a kol., *Od mikrofonu k posluchačům*, s. 612–613; J. H a v e l k a, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 102.

počet majitelů přehrávacích přístrojů jen asi o 2–3 tis. ročně, lze předpokládat, že jich mnoho zůstalo v domácnostech z dřívější doby a že většina rozhlasových posluchačů vlastnila také gramofon, část z nich jej dokonce měla připojený na zesilovač a reproduktory radiopřijímače.¹⁷⁹⁾ Rozhlasové stanice sice vysílaly většinu pořadů živě, ale brzy začaly ve svém vysílání využívat i reprodukci z desek, ať už jako neutrální výplň prázdných míst v programu, obohacení živého repertoáru či „železnou rezervu“ pro případ poruchy. Zpočátku snímaly desky přímo z obyčejného mechanického gramofonu mikrofonom, později s pomocí speciálních adaptorů s elektromagnetickými přenoskami a synchronními talířovými stoly.¹⁸⁰⁾ Spolupráce mezi gramofonovým průmyslem a Radiojournalem se začala systematictěji rozvíjet r. 1929, kdy se výrazně prodloužila doba denního vysílání a rozhlas potřeboval vyplnit programem více času než dosud. Desky v té době fungovaly především jako levná „programově nevyjádřená náplň mezi relacemi“, která „neměla jiného určení než poskytnouti lehkou zábavu a rozptýlení, nejnovější módní filmový nebo kabaretní šlágr, árii slavného zpěváka nebo lidovou písničku“. Radiojournal ale záhy zřídil vlastní archiv gramofonových desek a ve spolupráci s firmami Pathé a později hlavně Ultraphon začal také organizovat natáčení české hudby a dokumentárních snímků veřejných osobností či folkloru. Roku 1931 pak vzniklo zvláštní gramofonové oddělení, které mělo za cíl pozvednutí úrovně gramofonových bloků: řídilo akvizice, soupisy a sběrné akce, začalo relace reprodukovat hudby druhově strukturovat a vytvářet z nich tematické cykly. Podle statistiky Radiojournalu za rok 1933 dosáhl podíl gramofonové reprodukce na vysílacím čase pražské stanice 18%. Podle časopisu *Svět mluví* vysílal Radiojournal v roce 1934 na všech svých stanicích celkem 48.315 „rozhlasových čísel“ reprodukováných z desek (97% z toho byla hudba, v 65% „lehká“), což v součtu činilo 3.213 vysílacích hodin čili 15% celkové vysílací doby.¹⁸¹⁾

Rozhlasové vysílání nahrávek rychle zaujalo domácí zástupce gramokonzernů. Již koncem roku 1929 prokurista firmy Emil Schmelkes, generálního zástupce značky Homocord, jasně popsal, jak by se dal rozhlas využít k propagačním účelům:

Již dnes se ukazuje, že obchodník gramofony může mít z radia výhody. Sleduje-li pozorně program vysílacích společností a nabízí-li vysílané desky ve své výkladní skříni obecenstvu, bude mít určitě lepší obrát, jelikož leckterý účastník rozhlasu [...] rád uslyší opět na desce, co slyšel jednou v radiovém přijímači.¹⁸²⁾

Zástupci Svazu, nespokojení s nerovnoměrným výběrem gramofonových firem ve vysílání, se 6. listopadu 1929 sešli s vedoucími představiteli Radiojournalu, aby dojednali výhodnější podmínky spolupráce. Schůze skončila touto rezolucí:

179) Rozčarování z dosažené autarkie. *Hospodářský rozhled* 6, 1933, č. 44 (1. 11.), s. 6.

180) M. O č a d l í k, Smíření rivalové. Spolupráce gramofonu s rozhlasem – Radio ve službě deskové propagandy – Výměnná služba rozhlasových společností. *Hospodářský rozhled* 5, 1932, č. 36 (8. 9.), s. 13.

181) A. J. P a t z a k o v á, Vývoj československého rozhlasu, s. 292–293, 567–572, 694–695; Pavel H o r v á t h, Radiotelegrafia a radiotelegrafia IV. *Svět mluví* 5, 1936, č. 19–20 (31. 12.), s. 10.

182) Artur P o l á k, Radio a my. *Gramotechnika* 1, 1929, č. 1 (1. 11.), s. 21.

věděli, o kterou značku při vysílání jde. [...] Před vysíláním každé desky a po ukončení vysílání oznámí hlasatel text, číslo a továrnu dotyčné desky.¹⁸³⁾

Zástupci Radiojournalu na setkání také upřesnili svou tehdejší týdenní spotřebu desek, jež měla činit 300 ks týdně (100 pro pražskou stanici a po 50 ks pro Brno, Ostravu, Bratislavu a Košice). O dva měsíce později již svazový časopis kvituje nový přístup Radiojournalu k deskám prostřednictvím přetištěného dopisu údajného radioamatéra:

Byl jsem příjemně překvapen, když jsem na Tři krále zapnul svoji dvoulampovku v jednu hodinu odpoledne a slyšel jsem, že hlasatel jmenoval značku desek, číslo a přehraný kus. [...] Vždyť každý radioamatér má již dnes gramofon a slyšeli novinku, hned si zapisuje značku a číslo, aby si desku pořídil. Škoda, že není gramofonové hudby více.¹⁸⁴⁾

Představitelé gramokoncernů si dobře uvědomovali, že rozhlas jim může nabídnout bezkonkurenčně nejefektivnější a nejlevnější reklamu. Oprávněnost jejich postoje zpočátku potvrzovaly i zkušenosti prodejců, jak plyne z ankety, kterou s nimi Svaz uspořádal, aby se ujistil, že vysílání desek nejde na škodu odbytu. Na otázku, zda uvádění desek v rozhlasu prospívá obratu, odpovědělo kladně 77 % prodejců (celkový počet odpovědí bohužel není uveden). Na dotaz, zda se zvyšuje obrat u desek, které vysílá rozhlas, přitakalo dokonce 87 % respondentů a jen ve 4 % byly odpovědi jednoznačně záporné. Prodejci se pouze ve 37 % obávali, že časté přehrávání šlágrů může konzumenty přesytit a někteří doporučovali hrát každou desku jen jednou. Z jednotlivých krajů navíc přicházely různé doplňující komentáře: dělnické regiony preferovaly gramofonovou hudbu v rozhlasu více než jiné a např. Kladno „žádalo bouřlivě šlágr a hudbu ze zvukových filmů“, venkovští prodejci volali po včasnějších informacích o chystaném vysílání desek a pražských programech kin, aby podle nich mohli upravit nabídku.¹⁸⁵⁾

Již v září 1931, dva měsíce po zveřejnění výsledků ankety, se ale začal přístup gramokoncernů měnit. Na základě údajných stížností prodejců, že vlivem nejednotnosti programů jednotlivých čs. stanic lze „téměř po celý den“ poslouchat reprodukovanou hudbu, což zmenšuje potřebu konzumentů kupovat si desky, Svaz intervenoval u vedení Radiojournalu, které odvětilo, že náhrada hudby z desek živými pořady bude možná jen postupně, protože není dostatek vystupujících umělců.¹⁸⁶⁾ Na konci téhož roku členské koncerty vypověděly smlouvu s Radiojournalem a stanice musela jejich nahrávky na čas kupovat za maloobchodní ceny.¹⁸⁷⁾ Stížnosti Svazu na nadměrné vysílání reprodukované hudby se přiostrily roku 1933, kdy časopis *Gramotechnika* uveřejnil výpočet, že všechny stanice Radiojournalu věnovaly deskám v součtu plných devět hodin za

183) Ego., Radiožurnál. *Gramotechnika* 1, 1929, č. 2 (1. 12.), s. 7.

184) Radiojournal vysílá reprodukovanou hudbu. *Gramotechnika* 2, 1930 (1. 2.), č. 2, s. 15.

185) Bk., Vysílání reprodukované hudby rozhlasem. *Gramotechnika* 3, 1931, č. 6 (1. 6.), s. 8–10; č. 7 (1. 7.), s. 9.

186) Jak je oblíbena v rozhlasu reprodukováná hudba. *Gramotechnika* 3, 1931, č. 9 (1. 9.), s. 23.

187) Devátá výroční řádná valná hromada Svazu průmyslu a obchodu gramofony, hudebními stroji a nástroji v ČSR. *Gramotechnika* 4, 1932, č. 4 (duben), s. 5–6.

jediný den, což vzhledem k nejednotě v jejich programovém rámci znamenalo, že posluchač, který by přeladil mezi jejich frekvencemi, mohl desky poslouchat zdarma 4,5 hodiny.¹⁸⁸⁾ Filiálky zahraničních koncernů pak koncem r. 1934 definitivně odmítly poskytovat své výrobky a počátkem roku 1935 jejich značky zmizely i z programu Radiojournalu, který nadále čerpal ze svého archivu a z nabídky českých výroben Ultraphon a Esta.¹⁸⁹⁾

Ultraphon s Radiojournalem po celá 30. léta udržoval intenzivní a částečně exkluzivní spolupráci, která byla výhodná pro obě strany. Ultraphon nahrával ve studiu Radiojournalu a dostával od něj zakázky na vyvolávání vosků nebo kompletní výrobu desek, Radiojournal zase dostával bez úplaty desky, jimiž levně zaplňoval program. To vyvolávalo protesty konkurenčních gramofonových firem ze Svazu průmyslu a obchodu gramofony, které nebyly Radiojournalem stejně favorizovány a na druhé straně mu nedávaly k dispozici své desky. Z obchodního hlediska bylo pro Ultraphon ještě důležitější, že rozhlas se pro něj stal nejvýznamnějším médiem propagace:

Od začátku naší činnosti reprodukoval Radiojournal naše desky a zároveň hlásil naši značku. Tímto bezprostředním a rychlým způsobem nemohl být žádný jiný druh zboží ani žádný podnik tak účinně propagován, neboť naše zboží – deska byla vysíláním nejen předvedena, ale i nabídnuta a vlastně hned ověřována a to ne jednomu zájemci, nýbrž snad milionu posluchačů najednou.¹⁹⁰⁾

Z evidence desek zapůjčených Ultraphonem Radiojournalu v letech 1932–1937, kterou Jan Valentini reprodukuje ve svých vzpomínkách, plyne, že počty vysílaných nahrávek musely být relativně vysoké, v řádu 2–6 tis. ks. za rok, což činí průměrně 13 desek na vysílací den.¹⁹¹⁾

rok	ks desek 25 cm	30 cm
1932	3905	1126
1933	4955	1250
1934	5100	907
1935	3927	606
1936	2699	555
1937	1732	365

Konkrétní strategii nasazování gramofonových nahrávek do vysílání lze vyčíst z rozhlasového věstníku *Radiojournal*, který uveřejňoval nejúplnější denní programy všech čs. stanic.¹⁹²⁾ Pražské studio do konce roku 1929 veškeré relace z desek skrývalo pod označením „Reprodukováná hudba“, přičemž u dopoledních bloků (11:15–12h, denně kromě neděle), vyhrazených vážné hudbě, přehled jmenoval skladatele a dílo,

188) Reprodukováná hudba v rozhlasu. *Gramotechnika* 5, 1933, č. 7–8 (prosinec), s. 2–3.

189) E. J e š t o v á a kol., *Od mikrofonu k posluchačům*, s. 161; srov. též programové přehledy, které uvádí věstník *Radiojournal*.

190) J. V a l e n t i n i, *Vzpomínky na Ultraphon* (5. díl), s. 72.

191) Toto číslo je pochopitelně jen orientační: všechny ze zapůjčených desek nemusely být zařazeny do vysílání, mnohé naopak mohly být vysílány opakovaně.

192) Následující analýza vychází primárně z programových přehledů pražské stanice Radiojournalu.

z něž pocházel výňatek, ale večerních bloky (22:20–23h, několikrát týdně), věnované převážně lehké hudbě, se obešly bez bližší specifikace. Od ledna roku 1930 se praxe změnila v souladu s výše citovanou dohodou s gramofonovým průmyslem a programový přehled ve většině případů začal uvádět značky i objednáací čísla desek. Reprodukovaná hudba současně pronikla i do odpoledních časů a její celkový objem se zvýšil. Populární písničky spadaly do rozhlasové kategorie tzv. lehké hudby (společně s hudbou taneční, operetní, dechovou atd.) a podobně jako reprodukováaná vážná hudba, která zpočátku převládala, byly většinou řazeny do různých tematických cyklů, ale filmové melodie se mezi nimi zatím příliš nevyskytovaly. V prvních devíti měsících roku 1930 se jednotlivé značky podílely na vysílání všech čs. stanic v tomto pořadí: Parlophon (1644), Homocord (1448), Polydor (1432), Columbia (1343), Odeon (1296), Kristall (640), Ultraphon (527), Kalliope (267), HMV (211); celkový součet za toto období činil 10.698 desek, čili 21.396 snímků.¹⁹³⁾

Šlágry z českých i zahraničních filmů se do programu pražské stanice začaly výrazněji prosazovat až v polovině roku 1931, nejprve nenápadně roztroušeny v blocích „taneční hudby“, „popěveků“ či „chansonů“, zakrátko i v samostatných pořadech, označených např. „Reprodukovaná hudba. Zvukové filmy“ (21. srpna, 14–14:25h), „Písničky z filmů poslední doby“ (19. listopadu, 14:10–14:25) nebo „Vlastenecké scény ze zvukových filmů“ (1. prosince, 17:55–18:05). V listopadovém bloku zazněly melodie z diváckých hitů POSLEDNÍ BOHÉM a TO NEZNÁTE HADIMŘSKU, které krátce před vysláním ukončily své premiérové uvádění a přecházely do reprízových kin, a proto lze předpokládat, že nahrávací firma Odeon mohla spekulovat s podporou prodeje desek prostřednictvím jejich spojení s již dobře zavedenými filmy. Zařazení písní z filmů KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ a PŠOHLAVCI do prosincového bloku zjevně vycházelo spíše ze snahy Homocordu či Radiojournalu spojit desky do určité tematické série, která takto již byla ustavena v divácké recepci. Ačkoli se ojediněle objevovaly případy předpremiérového vysílání filmové melodie (např. z LOUPEŽNÍKA), obecně lze říci, že desky byly do programu zařazovány týden až několik měsíců po uvedení daného titulu do distribuce.

Na začátku roku 1932 – poté, co filiálky zahraničních gramokoncernů vypověděly smlouvu o bezplatném zapůjčování desek Radiojournalu a přestaly spolupracovat – ovládl gramofonové pořady Ultraphon a ačkoli se po půlroce některé koncernové značky do vysílání na čas vrátily, svou dominanci si udržel po celá 30. léta. Z jeho desek byl hned v pondělí 4. ledna sestaven večerní blok „Filmové hvězdy na deskách Ultraphon“ a zakrátko se ustálilo poněkud pevnější schéma nasazování filmových melodií: přibližně jednou až dvakrát měsíčně se vysílaly dopolední nebo odpolední speciální bloky („Taneční hudba z českých zvukových filmů“, „Od operety ke zvukovému filmu“, „Ze starších zvukových filmů“, „Z prvních českých zvukových filmů“ atd.), kde se objevovaly nové, ale i přes rok staré nahrávky, a několikrát týdně byly zařazovány do večerních bloků „taneční hudby“ převážně novější desky. Mohlo se snadno stát, že filmové melodie zněly v několika blocích během jednoho dne. Např. v úterý 12. února 1932 byly na programu tyto pořady: 12:20–12:30 „Písničky Jára Beneše ze zvukových

193) Gramofonová deska v rozhlasu. *Gramotechnika* 3, 1931, č. 1 (1. 1.), s. 19.

filmů“ (tři nahrávky z filmů ON A JEHO SESTRA a POSLEDNÍ BOHÉM), 15:30–15:55 „Filmové hvězdy na gramofonových deskách z archivu Radiojournalu“ (PŘEHLÍDKA LÁSKY, POD STŘECHAMI PAŘÍŽE), 22:20–23:00 „Český kabaret dříve a nyní“ (mj. dva songy označené jako z filmu PUDR A BENZIN, jenž ještě stále běžel v premiéře). Paralelně s masivním nástupem filmových desek se na programu objevovaly i koncerty různých „jazzorchestrů“, které obsahovaly čísla jako např. „fox z filmu KONGRES TANČÍ“ nebo „Loupežník. Ze stejnojmenného zvukového filmu“, takže jeden filmový šlágr mohl znít z rádia opakovaně po řadu měsíců: v poměrně častých reprízách téže desky, z nahrávek různých značek nebo živě.

V roce 1933 se snižuje počet speciálních filmových bloků, melodie z filmů se převážně mísí s tanečními šlágry či „chansony“ a ke značce Ultraphon se připojuje Telefunken. Po krátkém období obnovené výraznější přítomnosti zahraničních značek v roce 1934 se v následujícím roce nabídka reprodukováné hudby definitivně omezuje na Ultraphon, Estu a s nimi spojené značky. V letech 1935 a 1936 se speciální filmové bloky objevují v průměru asi jednou za dva měsíce, ztlačují i celkový počet filmových šlágrů, ale začínají se vysílat pořady věnované jednotlivým filmům, což naznačuje rostoucí kulturní status filmové hudby. Např. v úterý 9. dubna 1935 se ve 12:10–12:25 vysílaly „Ukázky ze Škvorova zvukového filmu ZEM SPIEVA na gramofonových deskách Ultraphon“ a v 18:55–19:00 „Grey Schertzinger: Píseň ze zvukového filmu PŘEHLÍDKA LÁSKY“, 20. června 1936 v 10:11–10:15 „Josef Kumok: Portorico, pochod ze zvukového filmu LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE“ a 12:05–12:10 „R. Stolz: Pochod ze zvukového filmu KOMANDO LÁSKY“. V roce 1937 a 1938 se sice ještě občas vyskytne blok filmových melodií, ale celkový počet desek z filmů dále klesá, častěji jsou zařazovány jen americké písně a někdy je dokonce jmenovité uvedení nahrávek lehké hudby nahrazeno prostým „Gramofonové desky“. I na konci desetiletí se stávalo, že filmové šlágry zněly v přímém přenosu, např. Košícký rozhlasový orchestr jich 6. června 1938 stihl v půlhodinovém pásmu „Melodie z českých filmů“ zahrát pro pražskou stanici celkem devět.

Ultraphon se ovšem nespokojoval jen pasivní dodávkou desek, nýbrž snažil se ovlivňovat také čas jejich vysílání, aby tak docílil co největšího reklamního efektu. To bylo důležité především v případě gramofonových nahrávek filmové hudby, jejichž nasazení do rozhlasového programu bylo možné koordinovat s premiérovým či reprízovým uváděním filmu, a to takovým způsobem, aby si posluchač, který byl zároveň divákem, mohl nahrávku vyslechnout hned po návratu z kina, tj. mezi 22. a 23. hodinou:

Návštěvník se vrátil domů z biografu, zapojil rozhlas, aby si poslechl ještě zprávy, a po chvíli slyší melodii z filmu, který dnes večer viděl a která mu utkvěla v paměti. Na to hlášení: To byla deska Ultraphon číslo A 10684. To ovšem způsobilo v mnoha případech, že si zítra desku obstaral. Byly případy, že druhý den vznikla po té desce velká poptávka a obchodníci byli překvapeni, že zrovna tato deska se dnes tolik žádá.¹⁹⁴⁾

194) J. V a l e n t i n i, Vzpomínky na Ultraphon (6. díl), s. 110.

Docházelo tak k synchronizované koordinaci všech tří klíčových elektroakustických médií té doby, které se spojily v zájmu propagace společného softwaru, populární písně, jež mezi nimi mohla relativně volně přecházet.

Závěr

Na základě analýzy českého mediálního průmyslu a kultury 30.–40. let (a na příkladu značky Ultraphon) lze definovat šest nejdůležitějších technik synergie mezi filmovým a nahrávacím průmyslem:

1. Opakované využití stejných zdrojů umožňující úsporu nákladů a tvorbu vedlejších center příjmů: melodie, písňové texty a jejich interpreti migrovali mezi hudebními nakladatelstvími, živými produkcemi, filmem, gramofonem a rozhlasem.
2. Mnohočetné verze písní na nahrávkách téže značky nebo na různých etiketách (spíše než koncentrace na jedinečnou osobnost hvězdy).
3. Filmy prodávaly hudbu (spíše než aby hudba prodávala filmy). Na rozdíl např. od americké praxe fúzí mezi hollywoodskými *majors* a nahrávacími firmami, která od konce 20. a především pak od 50. let minulého století studiím umožňovala efektivní propagační využití hudebních nosičů vyrobených ve vlastních filiálkách, přejímaly na českém trhu hlavní iniciativu v oblasti vzájemné marketingové podpory gramofonové firmy a prodejci desek, kteří systematicky sestavovali repertoár podle chystaných filmů.
4. Timing čili koordinace uvedení desky na trh s filmovou premiérou. Ze vzorku filmových nahrávek Ultraphonu lze vyvodit závěr, že většina desek byla nahrávána a nasazována do prodeje před filmovou premiérou nebo souběžně s ní, přičemž střední hodnota intervalu mezi pořízením záznamu a premiérou činila jeden týden. Volba předstihu byla motivována snahou o maximalizaci synergetického efektu vzájemné propagace na jedné straně a zamezení přílišného zestárnutí nahrávky na straně druhé.
5. Vzájemná marketingová podpora a reklama formou aranžmá obchodních výloh, plakátů, nápisů na etiketách desek, diapositivů a reprodukováné hudby v kinech, nápisů ve filmových titulcích, inzerátů a skryté reklamy ve filmových časopisech.
6. Vysílání nahrávek filmových melodií v rozhlasě, včetně ohlašování výrobce a objednacího čísla nebo dokonce synchronizace času vysílání s dobou, kdy se diváci vracejí z kin.

České filmové a gramofonové společnosti 30. let sice na rozdíl od Německa, USA nebo Velké Británie neprošly vlastním procesem koncentrace, ale globální proměna mediálního průmyslu se jich přesto citelně dotkla, protože domácí trh se musel vyrovnávat s intenzivní expanzí nadnárodních mediálních konglomerátů, které upevňovaly kontrolu patentních práv a zakládaly kapitálově silné filiálky, jež kartelově ovládaly místní trh. Po období rychlé technické modernizace a záplavy zahraničním zbožím ale současně s kumulujícími se důsledky hospodářské krize nastal obrat k částečné „nacionalizaci“ mediálního průmyslu, podpořené ochrannými zákroky vlády ve

formě cel, devizových opatření a kontingentů. V polovině 30. let se jako nejsilnější hráči na restrukturalizovaném gramofonovém trhu vynořily dvě české firmy, Esta a Ultraphon, které také byly hlavními partnery domácího filmového průmyslu a paralelně s ním dospěly ke konjunktuře válečných let i následnému znárodnění. Lokální projevy synergie mediálního průmyslu lze tedy charakterizovat jako proces přechodu od silně internacionálního a otevřeného trhu k postupnému uzavírání, kulturní nacionalizaci a upevňování lokální infrastruktury spíše neformálních vazeb mezi malými firmami bez silného kapitálu a relativně úzkou skupinou flexibilních tvůrců-podnikatelů.

Nejvýznamnějším prostředkem synergie mezi elektroakustickými médii 30. let, jež usilovaly o oslovení stejných skupin publika a o vzájemně prospěšnou součinnost, byla populární píseň neboli šlágr, kolem nějž se nově zformovala součinnost hudebních nakladatelství, gramofonového průmyslu, rozhlasu a zvukového filmu. Jak zdůrazňují Rick Altman a Jeff Smith, populární písničky použité ve filmech (v kontrastu ke klasické doprovodné hudbě) vždy představovaly body vyjednávání mezi vnitrotextovými a mimotextovými zájmy.¹⁹⁵⁾ Ačkoli šlágry často aktivně vstupovaly do diegeze, více či méně se integrovaly do filmového vyprávění, sdílely jméno s filmem a byly interpretovány hlavními hereckými představiteli, vždy si současně udržovaly relativní autonomii a fungovaly jako spojnice mezi filmem a dalšími médii, od gramofonu a rozhlasu přes televizi až po internet. Tato relativní textuální autonomie a samostatná komoditní hodnota filmových písní se postupně projevovala v případech *illustrated songs* z nickelodeonů, písní zpívaných v prolozích před projekcemi němých filmů, tištěných šlágrových edic a šelakových singlů 30.–40. let, LP soundtracků z 50.–80. let, stejně jako digitálních nosičů, trailerů a videoklipů současnosti. Nicméně ve 30. letech hrála populární písnička ve filmu mnohem důležitější roli než dnes a z určitého hlediska se mohly první zvukové filmy dokonce jevit jako pouhé záminky k šíření šlágrů novými prostředky. Česká filmologická literatura dosud ekonomickou a kulturní funkci písně ve filmu opomíjela a jediné relevantní příspěvky k tomuto tématu lze nalézt v pracích o populární hudbě. Nabízí se zde proto široké pole pro další výzkumy, ať už z hlediska muzikologického, ekonomického nebo sociálně-kulturního.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Odborný asistent FF MU a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA;
zabývá se mj. nástupem zvukového filmu v kontextu dějin médií.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)

195) J. S m i t h, *The Sounds of Commerce*; R. A l t m a n, *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition* (překlad v tomto čísle *Iluminace*).

Citované filmy:

Aféra plukovníka Redla (Karel Anton, 1931), *Anton Špelec, ostrostřelec* (Martin Frič, 1932), *Bílé stíny* (White Shadows in the South Seas; W. S. Van Dyke, 1928), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Dokud máš maminku* (Jan Svíták, 1934), *Dvě srdce ve ¾ taktu* (Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt; Géza von Bolváry, 1930), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, 1930), *Jarní písnička* (Karel Hašler, 1937), *Karel Havlíček Borovský* (Svatopluk Innemann, 1931), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Komando lásky* (Liebeskommando; Géza von Bolváry, 1931), *Kongres tančí* (Der Kongress tanzt; Erik Charell, 1931), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932), *Lod komediantů* (Show Boat; Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929), *Loupežník* (Josef Kodíček, 1931), *Madla z cihelny* (Vladimír Slavínský, 1933), *Miláček pluku* (Emil Artur Longen, 1931), *Mládenec paní Hussonové* (Le Rosier de Madame Husson; Bernard-Deschamps, 1932), *Muži v offsidu* (Svatopluk Innemann, 1931), *Noční motýl* (František Čáp, 1941), *Ohnivě léto* (František Čáp – Václav Krška, 1939), *Okénko* (Vladimír Slavínský, UFA, 1933), *On a jeho sestra* (Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *Písničkář* (Svatopluk Innemann, 1932), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Poslední bohém* (Svatopluk Innemann, 1931), *Přednosta stanice* (Jan Svíták, 1941), *Přehlídka lásky* (The Love Parade; Ernst Lubitsch, 1929), *Psohlavci* (Svatopluk Innemann, 1931), *Pudr a benzin* (Jindřich Honzl, 1931), *Srdce za písničku* (Karel Hašler, 1933), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937), *Šťastnou cestu* (Otakar Vávra, 1943), *Tarzan, syn divočiny* (Tarzan the Ape Man; W. S. Van Dyke, 1932), *To neznáte Hadimršku* (Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Třetí rota* (Svatopluk Innemann, 1931), *U snědeného krámu* (Martin Frič, 1933), *U svatého Antoníčka* (Svatopluk Innemann, 1933), *Ulice zpívá* (Čeněk Šlégl – Ladislav Brom – Vlasta Burian, 1939), *V tom domečku pod Emauzy* (Otto Kanturek, 1933), *Za řádovými dveřmi* (Leo Marten, 1934), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Zem spíeva* (Karel Plicka, 1933), *Zpívající bloud* (Singing Fool; Lloyd Bacon, 1928), *Žebrácká opera* (Die Dreigroschenoper; Georg Wilhelm Pabst, 1931).

SUMMARY

FILM AND RECORDING INDUSTRY: THE CASE OF ULTRAPHON

Petr Szczepanik

In the late 1920s and early 1930s, all key mass media of the time – gramophone, radio and film – went through technological and economical transformation that brought them close together (introduction of electrical gramophone and sound film, radio transformed from the technical novelty into a mass medium). According to Steve Wurtzler, innovations of electrical sound technology challenged traditional conceptions of media specificity and prompted a new kind of synergetic acoustic commodity, “in which a single story, character, song, or other product is made available to consumer in multiple media forms and formats”. The transformation started as an attempt of patent-holding companies and their patent pools to exploit their rights in as many commercial applications of electrical acoustic as possible. Thus, new multimedia conglomerates like RCA in the US or Küchenmeister group in Europe were established that covered all sound media of the time. The smaller countries like Czechoslovakia became battlefields of the global conglomerates interacting with each other. However, the local interests emerged as an important agent as well, especially on the level of software.

The most important technique, with which the three sound media attempted to address the same audiences and competed or cooperated with each other on the same market, was popular song. As Rick Altman and Jeff Smith argued, the usage of pop song in film – in contrast to classical symphonic film score – has always been a point of negotiation between textual and extratextual interests; it has always kept relative autonomy within filmic text and functioned as a link between different media. The concept of media synergy refers to the mutually advantageous conjunction between film and musical industry. A significant example for that is the Czech Ultraphon label, originally a subsidiary of the Küchenmeister group, but after 1932 the most successful Czech recording company, which was able to capitalize on the structural changes that emerged in the transitional period of the early 1930s by using film music as a key content for cross-promotion between film and gramophone. In 1930-1945 it published approximately 400 film music records, while 75% of them included tunes from Czech films.

Most of film music recorded on discs in the 1930s was put on the Czechoslovak market by companies operating only in loose coordination with the studios. Such coordination didn't function as a conglomeration in economic sense, instead, it had specifically local characteristics and it was based on rather informal social networks, reciprocal services and above all on overlaps between groups of people from various businesses. The main interest of local recording companies was to sell discs with help of films. On the other hand, film companies and artists implemented popular songs into their films in a way allowing them to function as semi-independent commodities and thus as a means of additional publicity and ancillary “profit centers” for exploiting their talent and content.

Recording itself took place approximately one week before the film was premiered and its release date and marketing was planned to run parallel with the film's first run. However, the Czech recording companies often recorded also their own versions of tunes from various foreign films. In that case, they had to wait until the film was premiered in Prague cinemas, then judge its potential popularity and decide whether it is worth to invest in a record. Amount of programming time spent by the Czechoslovak radio station with playing gramophone records was much higher than the official image of the radio (as a public educator and mediator of live art events) would suggest. During the early 1930s, the total percentage of air time amounted to 15–18%. Judging by numbers, it is highly probable that almost all discs featuring

Czech musicians and singers made it to radio. Gramophone music reproduced in movie theaters during intermissions or before a screening was quite common practice, too. The recordings played at theaters in the 1930s could serve as a promotion for an upcoming film and gramophone disc itself, sometimes supported by a slide, occasionally by a special title placed into the title sequence of a film. On the other hand, gramophone shops could display film music records as a special attraction, referring to the film's screening in the local cinemas.

As Jeff Smith reminds us, the basic strategy of synergy until 1960s was the "multiple single release", which meant producing or licensing as many versions of the same theme tune or title song as possible. Important was not so much the identity of an original artist, but rather lyrics, melody and film title alone. It indicates that those recordings attempted to address a viewer's memory of the film song rather than building on her/his identification with a star. The mode of address was based on the assumption that a song is perceived by an audience as a semi-autonomous unit, extractable from the soundtrack and consumable as an isolated commodity, rather than as an integral part of the filmic text and dramatic action. It was quite common that more than 20 or occasionally even 30 records were produced for just one Czech film. Of course, many of them were various versions of the same tune: instrumental and sung, with original singer and cover artist, in Czech and German language.

Translated by Petr Szczepanik

*Články k tématu***K R O L I P O P U L Á R N Í H U D B Y
V P Ř E D V Á L E Č N É D R A M A T U R G I I
R A D I O J O U R N A L U**

Petr Macek

Od konce dvacátých let minulého století se ke stávajícím zprostředkovatelům a šířitelům populární hudby v českých zemích připojila dvě zcela nová a velmi účinná masová média: rozhlasové vysílání a o něco později pak také ozvučený film. Jejich prudký vzestup se nápadně shodoval s novým přeskupováním hudby, k němuž právě na rozhraní dvacátých a třicátých let docházelo. Šlo přitom hlavně o vyhraňování jejích jednotlivých žánrů a produkčních center, o zvýšený ohlas veřejnosti, stále rostoucí poptávku a odtud i zjištění překvapivé hospodářské a finanční potenciality této hudby, dobovou publicitou jinak dosud opomíjené. Podíl rozhlasového vysílání byl v tomto procesu mimořádně významný.

České rozhlasové vysílání bylo od samého počátku existenčně závislé na počtu platících koncesionářů. Začínalo-li se roku 1923 s pouhými 47 přihlášenými a platícími posluchači, pak v následujících letech jejich počet prudce a trvale narůstal, koncem roku 1937 už bylo více než jeden milion koncesionářů. Podle dobových zkušeností se přitom okruh naslouchajících obvykle ještě rozšiřoval o dva až čtyři rodinné příslušníky, proto skutečný počet posluchačů několikanásobně převyšoval počet evidovaných koncesionářů.¹⁾

Po překonání elementárních technických problémů musel Radiojournal stále více brát do úvahy potřeby a zájmy koncesionářů-posluchačů a vytvářet takovou programovou nabídku, která by jejich požadavky respektovala. Na druhé straně se vedení rozhlasové společnosti od počátku snažilo, byť poněkud idealisticky, stanovit rozhlasovému programu náročnější umělecké cíle. Řešení tohoto rozporu v programové tvorbě, tj. rozporu mezi „lacinou zábavnou a vysokou uměleckou kvalitou, mezi požadavky posluchačů a představami rozhlasového vedení“ provázelo Radiojournal po celou předválečnou etapu jeho vývoje.²⁾

1) Josef K o t e k, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918–1968*. Praha : Academia 1998, s. 24.

2) Eva J e š u t o v á kol., *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha : Český rozhlas 2003, s. 39.

Podle představ prvního programového šéfa Radiojournalu Miloše Čtrnáctého by měl rozhlasový program plnit dvě základní podmínky: měl by být „pro všechny“ a měl by posluchače kultivovat, vzdělávat, a to zejména náročným uměleckým obsahem, který viděl hlavně v umělecky hodnotné hudební složce vysílání:

Hlavním jádrem našich programů musí ovšem zůstatí vážné, umělecké koncerty, které nás mají reprezentovati nejen doma, nýbrž i za hranicemi, které mají uspokojiti uměnímilovné kruhy a které mají buditi zájem i u těch, kdož dosud do mystérií hudebního umění nevnikli a snad se o to ani nepokusili. Radio může jim rozšířiti obzor a otevřítí jim nové světy.³⁾

Nešlo tedy o jakoukoliv hudbu, ale téměř výhradně o hudbu vážnou, nejvyšší umělecké úrovně:

Naší zásadou vždy bylo a bude nehledati laciné popularity v sestupování k nejširším zálibám, nýbrž povznášeti posluchače na vyšší stupeň, což je nevyhnutelné, má-li se radio státi předmětem zábavy a má-li plniti svoje poslání kulturní.⁴⁾

Mezi proklamovanými cíli vysílání a skutečností rozhlasové praxe se ale brzy začaly objevovat rozpory. Na jedné straně zde byla zdůrazňována myšlenka rozhlasu „pro všechny“, na druhé straně byly v podstatě z vysílání vyloučeny všechny hudební i slovesné žánry, které neodpovídaly představě o „vysoké umělecké úrovni“. V programu například zcela chyběla taneční hudba a zpočátku i jazz, za nejnižší přípustnou hranici zábavy byla v podstatě stanovena opereta.

Na takovou poněkud naivní představu o všemocné funkci umění v rozhlase a z ní odvozenou koncepci programu pochopitelně posluchači (ale i novináři) začínali reagovat nespokojeně. Stále častěji se ozývaly požadavky zařadit do vysílání i hudbu dechovou, koncerty vojenské hudby apod. Programový šéf Miloš Čtrnáctý se zpočátku těmto požadavkům tvrdšíjné bránil:

Z některých stran bylo nám vytýkáno, že náš program je příliš vážný. Snad je to pravda. Ale myslím, že je to pouhá souvislost s celkem. V našem dnešním životě je příliš mnoho těžkého a chmurného. Ozývá se v něm příliš málo veselých tónů, a proto je jedním z nejtěžších úkolů sestavit program, který by byl veselý a nezabíhal do banálností. [...] Hlavním jádrem našich programů musí ovšem zůstat vážné umělecké koncerty, které nás mají reprezentovat nejen doma, ale i za hranicemi.⁵⁾

Postupně však i on musel slevit ze svých představ a připustit do vysílání také hudbu zábavnou. Avšak i zde vedení Radiojournalu neustále zdůrazňovalo požadavek kvality. Proto také i populární hudba zaznívala ve vysílání v podání nejlepších hudebníků, zejména z orchestru České filharmonie:

3) Miloš Čtrnáctý, Naše programy v RJ. *Radiojournal* 3, 1925, č. 2, s. 1.

4) Anna Patzková, *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935, s. 44.

5) Jiří Hubík, Miloš Čtrnáctý aneb Dvě rozhlasová hesla. *Rozhlasová práce*, 1991, č. 1, s. 77.

Nemusí se hrát vždycky symfonie, může se hrát také valčík, ale záleží na tom, aby se hrál dobře. A naši filharmonikové se snaží nám v tomto směru vyhovět, jak dokazují koncerty, věnované dobré, veselé hudbě. Naši filharmonikové, pokud hrají lehkou hudbu, hrají ji umělecky. Pokusů, které nás neuspokojily, jsme raději zanechali.⁶⁾

Zastoupení populární hudby v programové nabídce Radiojournalu se částečně zvýšilo až s příchodem Karla Boleslava Jiráka v roce 1930, i když i nadále převažovala hudba vysokého standardu.

Dne 15. srpna 1926 se stal prvním šéfem hudebního vysílání Radiojournalu profesor konzervatoře v Praze Jaroslav Krupka, pod jehož vedením pokračoval Radiojournal na konci dvacátých let zejména v hudebních pořadech vytvářených ve spolupráci s Českou filharmonií, ve vysílání převládala hudba symfonická a komorní, součástí hudebního programu byly časté operní přenosy.

Hudební vysílání Radiojournalu už ale doplňovala hudba zábavná, která byla vnitřně členěna na tzv. hudbu *populární* a *lehkou*. Vymezení těchto skupin může napovědět o dobových estetických kritériích i výchovných záměrech rozhlasu:

Rozhlasová kategorie „populární hudba“ zahrnovala: populární opery, z instrumentálních žánrů ouvertury, směsi, fantazie a výňatky z populárních oper, salonní suity z populárních baletů, směsi národních písní, drobné orchestrální formy, instrumentální skladby pro sólisty i komorní ansámblы, žertovné melodramy, z vokálních žánrů pak árie z populárních oper, populární písně umělé, populární sbory, lidové národní písně zpívané umělci, folklór a jeho písně v podání lidových zpěváků.

Do kategorie „lehká hudba“ náležely: operety a revue, z instrumentálních žánrů ouvertury, výňatky a fantazie z operet, šansony a písně, trampské aj. ansámblы, humoristické sbory atd.

Vysílací rozsahy všech těchto tří kategorií byly v roce 1937 v rámci hudebního programu českých stanic rozděleny takto: „vážná hudba“ = 24,5 %, „populární hudba“ = 35,3 %, „lehká hudba“ = 40,2 %. V následujícím roce 1938 zůstal podíl „populární hudby“ stejný, snad v důsledku politicky neutěšené situace však procento „vážné hudby“ kleslo na 18 % a pořady „lehké hudby“ naopak stouply na 47 %. Nutnost zaplnit rozsáhlé vysílací časy vedla přitom ke zvýšenému využívání gramofonových nahrávek (v roce 1938) cca 25 % veškerého hudebního vysílání, a tím i k pohotovému zařazování úspěšných písní a šlágrů.⁷⁾

Výše popsané rozhlasové třídění může dnes vzbudit jistý údiv, a to hlavně co se týče kategorie „populární hudba“, kam bychom dnes zařadili asi už jen část tehdy uváděných žánrů. Rozhlasová hudební redakce si však už od počátku své práce stanovila za cíl výchovu posluchačů k vážným hudebním hodnotám. Předpokládala, že právě ona střední kategorie „populární hudby“ se stane jakýmsi mezistupněm, který rozhled méně zkušených posluchačů časem rozšíří a postupně převede do upřednostňované kategorie „vážné hudby“. Takové očekávání se ovšem ukázalo jako příliš odvážné. Z již tenkrát značně rozvinutých německých výzkumů zároveň vyplynulo i zjištění, že

6) A. Patzaková, c. d., s. 45.

7) J. Kotecký, c. d., s. 26.

zájem o „vážnou hudbu“ nestoupá ani při delším vlastnictví radiopřijímače. Preferen-
ce „lehké hudby“ zůstala u většiny rozhlasových posluchačů naopak pevně fixována
a ani sebehodnotnější programy „vážné hudby“ na tom nemohly příliš změnit.⁸⁾

Rozhlas přesto ovšem pro hudbu nastolil zcela novou recepční situaci. Zájemci se už
nemuseli omezovat pouze na živé, zejména veřejné provozování hudby, spokojovat se
s relativně řídkými poslechovými příležitostmi a jedině odtud si odnášet přitažlivé
poznatky a dojmy v podobě citově atraktivních melodií či přímo šlágrů. Hudba ztratila
své někdejší výjimečné postavení a stala se naopak běžnou součástí všedního dne.

Také sama posluchačská základna se však sociálně proměňovala. Zatímco se příliv
nových koncesionářů zhruba až do první třetiny třicátých let rekrutoval hlavně ze
středních vrstev, tj. z inteligence a různých samostatných živnostníků a podnikatelů
s jistým stupněm kulturních potřeb, v dalších letech a po překonání tíživé hospo-
dářské krize se do rozhlasového poslechu masově zapojovalo dělnictvo a zemědělci.
Nejpočetnější vrstvy posluchačů se přirozeně zaměřovaly na „lehkou hudbu“, zejmé-
na tedy na hudbu dechovou, lidovky a operety. V tomto směru začali také posluchači
vyvíjet na programové pracovníky rozhlasu nemalý tlak: ať dopisy, nebo stanovisky
ochotně publikovanými dobovým tiskem. Dílčí dotazníková akce na Moravě z květ-
na 1935, u nás patrně první svého druhu, podobné požadavky plně ověřila a zároveň
je i zdůvodnila oprávněnou potřebou rekreace a hudební relaxace.⁹⁾ Rozhlas se tak
i proti své vůli stal jakýmsi indikátorem, zviditelňujícím skutečnou úroveň hudebního
vkusu a kulturních potřeb většiny českého obyvatelstva.

Uvedená posluchačská stanoviska se ovšem prudce rozcházela s již zmíněnými před-
stavami rozhlasových a kulturních pracovníků a s jejich nadějným přesvědčením, že
právě rozhlas bude schopen začlenit do recepce „vážné hudby“ všechny, tedy i kul-
turně dosud jen málo orientované vrstvy posluchačů. Šok z takového poznání se stal
zřejmě podnětem k rozsáhlé diskusi o „lehké a vážné hudbě“ v hudebním časopise
Tempo (ročníky 15 a 16, 1935/36 a 1936/37). Přispěl do ní i sám programový šéf
rozhlasu, skladatel Karel Boleslav Jirák. Ve svém fundovaném stanovisku odhadu-
je rozsah veřejného provozování „vážné a lehké hudby“ poměrem nejvýše 10:90 %,
v rozhlase naopak asi 65:35 %, přičemž ovšem k vážné hudbě připojuje i onu střední,
specificky rozhlasovou kategorii „populární hudby“. Námitky některých hudebníků
a kritiků proti tehdejšímu podílu „lehké hudby“ v rozhlase (podílu přitom relativně
nizkému) pak odráží argumentem přesně vystihujícím reálnou situaci dobové hudební
kultury, jejího recepčního zázemí, zároveň však též zvratu, jaký i ze sociologického
hlediska nadále představovalo šíření hudby prostřednictvím rozhlasových vln.

Populární hudba byla zastoupena pravidelnými poledními koncerty vysílanými ve
všedních dnech a odpoledními hodinovými koncerty vysílanými nejprve od 16:30
hodin, později od 17 hodin. Hudební program zajišťoval hlavně orchestr Radiojour-
nalu, který hrál zejména různé ouvertury, suity, fantasie, koncertní tance a doprovázel
instrumentální sólisty a zpěváky, hlavně z Národního divadla. Vysílaly se ale také
přenosy z různých míst Prahy, například v neděli ze Slovanského ostrova (Ludvíkova

8) Tamtéž.

9) Tamtéž.

kapela), v pondělí odpoledne ze Stromovky a později z Národního domu (Hudba 28. pluku). Ve středu a v sobotu byl pravidelně vysílána hudba jazzová (Melody Makers F. Cinka, Hofmanův Jazz orchestr, Bohemian Propaganda Band), taneční a pochodová (Benešova dechová hudba, Dechová hudba Milinovského, Hudba československé ozbrojené jednoty č. 1 ad.).¹⁰⁾

Ve večerních relacích se populární hudba vysílala v podání orchestru Radiojournalu v operetách a také často ve spojení s dramatickým a literárním programem. Stále zastoupení měl tento druh hudby v kabaretních večerech (věnovaných například Červené sedmě) a při tzv. veselých matiné vysílaných z Radiopaláce. Podařilo se vytřídit i lehký program a dosáhnout vyšší reprodukční jakosti získáním nejlepších sil tohoto oboru.¹¹⁾

V roce 1929 došlo k vyhraněnější specializaci hudebních těles, která působila v jednotlivých pobočkách Radiojournalu. V té době rozhlas zaměstnával celkem 126 hudebníků. Programově se pražský rozhlasový orchestr začal zaměřovat na hudbu symfonickou, brněnský orchestr na komornější hudební formy moravských skladatelů a populárnější hudbu, bratislavský orchestr na operetu a orchestr studia v Moravské Ostravě se měl věnovat moderní taneční hudbě a jazzu.

Podle *Ročenky posluchače rozhlasu* z roku 1934 se v roce 1932 na hudebním vysílání všech českých rozhlasových stanic, tj. Praha, Brno, Moravská Ostrava, podílely:

Opery:	2 700 minut
Operety:	1 000 minut
Vážná hudba:	16 100 minut
Lehká hudba:	30 400 minut
Taneční hudba:	3 700 minut ¹²⁾

Typická je diskuse o jazzové hudbě na programové konferenci vedení Radiojournalu v Olomouci v roce 1933: Karel Boleslav Jirák zde konstatuje, že hudba jazzová nachází se ve velmi žalostném úpadku. Kompozičně prý nepřináší nic nového, instrumentálně jeví šablonovitost, zájem posluchačů o ni poklesl na minimum.

Proto vedení přijímá tuto rezoluci:

Hudební sekce konstatuje, že v programu živé hudby hrajeme čistého jazzu mnohem méně než dříve. V Praze je to orchestr kapelníka Smilinga nebo kapelníka Čecha, kteří účinkují jednou za dlouhý čas, v Ostravě se jazzová hudba vyskytuje pouze v úterý v odpoledních koncertech a sice jenom na dobu půl hodiny a kromě toho pak v sobotu v nočních koncertech půl hodiny, v Brně jazzu není. Poměrně nejvíce jazzu se vyskytuje v gramofonových programech. Usneseno, aby gramofonové oddělení jazzové desky i v těchto relacích omezilo na minimum.¹³⁾

10) E. Jeřutová a kol., c. d., s. 76.

11) Tamtéž, s. 77.

12) Tamtéž, s. 100.

13) Archiv Českého rozhlasu, HM 20/1077.

V roce 1927 konstatoval muzikolog a rozhlasový pracovník Mirko Očadlík, že právě hudba „tvoří podstatu rozhlasového vysílání“, protože zasílání hudby odběratelům, kteří se nemohou dostavit do koncertní nebo operní budovy, „je vlastně odůvodněním jeho existence“. Za to je rozhlas zavázán hudbě, aby plnil její vlastní potřeby. Mezi ně patří, aby nešířil „onen druh hudby, který je všude přístupný a nejrozšířenější“.¹⁴⁾ A tak rozhlas stále víc narážel na preference své posluchačské obce, jak popisuje Václav Holzknecht:

Posluchače již přešlo první ohromení, že to mluví a hraje, a začali se zaposlouchávat do programů. Platíce měsíční poplatky, byť nepatrné, cítili se zákazníci, a tudíž pány. Tento pocit vyjadřovali hlavně kritikou. Nyní nastala pravá mela. Mezi ředitelstvími rozhlasů a velkou částí dopisujícího obecenstva došlo k výměně názorů, která na straně ředitelství byla obranná, kdežto na straně nespokojených abonentů útočná. Běda! Škrtili téměř celou vážnou hudbu, neboť se přičila jejich vkusu. Nechtěli to poslouchat a strašně nadávali.

Nešlo o nedorozumění, nýbrž o jasnou skutečnost, se kterou se zprvu nepočítalo, vynálezem rozhlasu dostalo se umění hudby mnoha lidem, kteří až dosud znali jen několik pouličních písniček a najednou měli dohonit staletý vývoj, rázem chápat složité formy, různé slohy a osobnosti – nemluvě ani o tom, že pro vnímání hudby jakožto umění je třeba některých přirozených předpokladů, které nejsou každému dány. Zázračný vynález, který se již mezitím okoukal a oposlouchal, začal působit rozpaky a nesnáze.¹⁵⁾

Problému poměru vážné a populární hudby ve vysílání se zčásti věnovala programová konference ve Sliači v roce 1934. Poukazováno bylo na přemíru vážné hudby v hlavním programu a na nedostatek programů populární hudby. Bylo navrženo přesunout část programů s vážnou hudbou na odpolední relace. Důvodem tohoto nepoměru je prý nedostatek české populární hudby a obtíže, s jakými se potkávají hudební šéfové, kteří mají sestavit atraktivní program, když musí dodržet stanovené procento československé hudby, které podle přání spolku KAPO, kruhu autorů písniček a operet, má obnášet až 90 procent.

Tyto nesnáze koncem desetiletí analyzoval Karel Vetterl. Hudba opustila vyhrazený prostor a vstoupila do domácností, pojem „publikum“ nahradil pojem „posluchač“; přestala cesta za hudební produkcí, hudba přicházela sama k posluchači; možnost sledovat umělce při výkonu odpadla. Ale průzkumy ukazují zcela jinou skutečnost:

Průměrný lidový posluchač hledá v hudebním rozhlasu nejčastěji jasnou, melodickou notu a svižný taneční rytmus, které mu vnášejí do přibýtku bezstarostnou náladu, uklidňují nervy, zahánějí trudné myšlenky i dlouhou chvíli a zpřijemňují práci. Touha po rekreaci bývá hlavní pohnutkou příjmu hudebního rozhlasu.¹⁶⁾

14) Mirko O č a d l í k, Význam hudebního rozhlasu. *Radiojournal* 5, 1927, č. 5, s. 2–3.

15) Václav H o l z k n e c h t, Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo. Praha: SNKLHU 1957, s. 250.

16) Karel V e t t e r l, K sociologii hudebního rozhlasu. *Musikologie*, 1938, č. 1, s. 27.

Přednost dostává tedy hudba spíše lehká a melodická, nejsrozumitelnějších hudebních forem. Analýza Karla Vetterla potvrdila dvojí cestu, kterou se český rozhlas rozhodl obtížnou situaci hudebního vysílání řešit: jednak denní skladbou programu, jednak hudebně výchovným vysíláním.

V polovině desetiletí se ustavilo Sdružení radioposluchačů lidových programů a dechové hudby, které zcela vážně vzneslo požadavek, aby bylo přizváno k sestavování rozhlasových programů. Tyto tendence populisticky podporoval také dobový tisk, viz například obranný článek Ladislava Žáka:

Národně sociální list *A-Zet* vede prudkou ofensivu pro tak zvaný lidový program v Československém rozhlase. Hlavně se to týká hudby. [...] Při pozorném sledování tohoto novinářského boje však poznáváme, že v boji *A-Zetu* za lidovost je velmi vážné nebezpečí, že bude vybojována s lidovostí i nekvalitnost, a že v boji proti přemíře dobré vážné hudby bude kvalitní hudba vůbec zatlačena do pozadí.¹⁷⁾

Odbornou diskusi na téma tzv. lehké hudby vedli na stránkách časopisu *Tempo* Pavel Haas a Karel Boleslav Jiráček, přičemž konstatovali následující závěry:

1. Lehká hudba je hudbou a má svoji tradici.
2. Výroba (gramofonového a filmového průmyslu) záměrně produkuje práce falešně sentimentální a převládajícího pohybově-rytmického charakteru.
3. Nebezpečím není lehkost, ale nekvalitnost a finančně lukrativní eklektičnost těchto skladeb.
4. Nespokojenci s rozhlasovou nabídkou dovolávají se demokratického práva většiny, když „všechno ostatní u nás určuje kvantita a nikoliv kvalita“.
5. Rozhlas přitom je mimořádně demokratickým producentem – všechny pražské koncertní a operní sály pojmu asi osm tisíc návštěvníků, zatímco rozhlas svoji nabídku adresuje cca 2 700 000 posluchačů, tj. sedmnácti procentům všeho obyvatelstva.
6. Významně tím normalizuje skóre nabídky, když mimo rozhlas se nabízí necelá tři procenta vážné hudby a naopak lehké hudby přes devadesát sedm procent.

Na základě těchto závěrů plnil rozhlas v předválečné době dál pečlivě službu zejména vážné hudbě, jen pražská stanice odvysílala za rok 1937 879 symfonických děl a 333 děl komorních.¹⁸⁾

Jirákův příspěvek je patrně prvním zamyšlením nejen nad sociální funkcí rozhlasu, ale v jeho rámci i nad nadále už zcela zjevnou existencí rozdílných posluchačských skupin, jejich vkusu a potřeb. Z tohoto hlediska se postavení a působení „lehké hudby“ pro rozhlas jeví jako neodmyslitelné a nezastupitelné. Rozhlas se ve třicátých letech stal takřka hlavním zprostředkovatelským zázemím této „lehké hudby“. Takto

17) Ladislav Ž á k, Ticho a hluk neboli Lidový program rozhlasu. *Magazin Družstevní práce* 4, 1936/37, s. 222–223.

18) E. J e š u t o v á a kol., c. d., s. 138.

razil i cestu dalším masovým médiím, jež se k němu v propagaci a distribuci populární hudby začala vbrzku přidružovat. Nápadná je tu zejména časová shoda s rozvojem domácího gramofonového průmyslu a také zvukového filmu.

PhDr. Petr Macek, Ph.D. (1967)

Narozen ve Valašském Meziříčí, vystudoval hudební vědu a estetiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (Mgr. 1993, Ph.D. 1996). Zde také od roku 1995 pedagogicky a vědecky působí, od roku 2004 jako vedoucí Ústavu hudební vědy. Odborně se zaměřuje zejména na problematiku hudební lexikografie, redakčně a autorsky se spolupodílel na *Slovníku české hudební kultury* (Praha 1997), nyní připravuje ve vědecké redakci spolu s Mikulášem Bekem rozsáhlý elektronický on-line projekt *Českého hudebního slovníku osob a institucí* (www.ceskyhudebnislovník.cz). Dále se zajímá o hudbu 18. a 20. století (knižní práce *Franz Xaver Richter, Kroměříž 1989; Směleji a rozhodněji za českou hudbu! „Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945-1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*, Praha 2006), o dějiny rozhlasového vysílání, o teorii a dějiny populární hudby, o využití výpočetní techniky v hudbě a hudební vědě atd. Je místopředsedou České společnosti pro hudební vědu v Praze, členem prezidia České hudební rady (národní sekce nevládní organizace Mezinárodní hudební rady při UNESCO) i členem řady odborných grémíí.

(Adresa: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity;
Arne Nováka 1, 602 00 Brno; macek@phil.muni.cz)

Použité prameny a literatura:

- Zápisy z programových konferencí Radiojournalu. Archiv Českého rozhlasu Praha.
Miloš Čtrnáctý, Naše programy RJ. *Radiojournal* 3, 1925, č. 2, s. 1.
Mirko Očadlík, Význam hudebního rozhlasu. *Radiojournal* 5, 1927, č. 5, s. 2–3.
Karel Vetterl, Hudební programy v rozhlase. *Radiojournal* 8, 1930, č. 25, s. 1.
Anna Patzaková, *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha : Radiojournal 1935.
Karel Boleslav Jiráček, Hudba lehká a vážná. *Tempo* 15, 1935/36, č. 10.
Karel Boleslav Jiráček, Diskuse o vážné a lehké hudbě. *Tempo* 15, 1935/36, č. 16.
Ladislav Žák, Ticho a hluk neboli Lidový program rozhlasu. *Magazin Družstevní práce* 4, 1936/37, s. 222–223.
Karel Vetterl, K sociologii hudebního rozhlasu. *Musikologie* č. 1, 1938, s. 27–44.
Lubomír Dorůžka, Kde se rodil šlágr: rozhlas, film, gramodeska, nakladatelství. *Karel Vacek*. Praha : Editio Supraphon 1979, s. 111–115.
Jiří Fukač – Jiří Vysloužil – Petr Macek, *Slovník české hudební kultury*. Praha : Editio Supraphon 1997.
Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918–1968*. Praha : Academia 1998.
Eva Ješutová a kol., *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha : Český rozhlas 2003.
Václav Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha : SNKLHU 1957.

S U M M A R Y

THE ROLE OF POPULAR MUSIC
IN THE PRE-WAR DRAMATURGY OF RADIOJOURNAL

Petr Macek

The study describes the role and the representation of popular music in the pre-war dramaturgy of Czech radio broadcast. Having overcome the elementary technical problems, *Radiojournal* had to consider the needs and preferences of its listeners—licensees and to create a programme scheme that would respect their demands. On the other hand, the management of the radio company from the beginning followed a rather idealistic path of establishing ambitious artistic objectives in the radio's programme. The whole pre-war period of *Radiojournal*'s development was accompanied by constant solving of this crucial conflict in the programme's creation – the one “between the cheap entertainment and the high artistic quality, between the listeners' wishes and the radio management's conceptions.”

Translated by Petr Macek



Články k tématu

PÝTHAGORŮV ZÁVOJ

Tomáš Dvořák

To oko by vážně zasloužilo vytahat za uši.¹⁾

Traduje se, že Pýthagorás přednášel svým přívržencům skrytý za jakousi plentou či paravánem (podle jiných výkladů pak pouze v noci), aby vnímání jeho řeči nebylo rušeno pohledem na jeho osobu. Při těchto přednáškách nešlo pouze o vzdělávání, neboť pýthagoreismus mísí vědu a filosofii s náboženstvím a šarlatánstvím a vytváří sektu s přísnou hierarchií a pravidly chování. Novicové řádu byli nazýváni *akúsmatikoi* (z řeckého *akúsma* – něco slyšeného, termín se dnes v některých jazycích používá pro sluchové halucinace či tinnitus), byli tedy „posluchači“, kteří museli po dobu pěti let zachovávat mlčení, aniž by kdy viděli Pýthagoru samotného; teprve poté mohli být případně přijati do jeho domu a stát se zasvěcenými učedníky (matematiky). Ať už byla technika skrývání mluvčího jakákoli, jejím cílem bylo nejen přimět publikum k větší soustředěnosti na řeč samu, nýbrž i posílit legendárnost jejího zdroje. Pýthagorás doslova znamená „mluvící jako bůh pýthijský“, jeho nadlidský charakter byl také posílen tím, že „napnul-li všechny síly svého ducha, viděl vše v rozměrech desíti, dvaceti svých minulých životů“, jak nás zpravuje Empedoklés.²⁾ Závoj nelze jednoduše odstranit a odhalit za ním jednu konkrétní bytost, závoj je totiž bytostnou součástí Pýthagory, polyfonního, nadlidského hlasu, podílejícího se na kosmickém rytmu. Byl-li polomytickou figurou již pro svou dobu, je pro nás o to více nehmatným a těžko zjištělným, neboť je skryt ještě za historickou zástěnou desítek komentářů, vyprávění

1) Samuel Beckett, *Nepojmenovatelný*. Praha : Argo 1998, s. 70.

2) Posilován byl ovšem i mnohem pragmatičtějším prostředky. Tak třeba Hermippos o Pýthagorovi vypráví, „že když byl v Itálii, zhotovil si pod zemí malé obydlí a uložil své matce, aby zapisovala na desky i s udáním času všechny události a posílala mu je pod zem, pokud se nevrátí. Matka to učinila. Po čase se Pýthagorás vrátil vyschlý jako kostlivec. Dostaviv se do shromáždění lidu, tvrdil, že přichází z podsvětí, a předčítal jim též, co se u nich stalo. Občané, dojati jeho slovy, plakali a naříkali a věřili, že má Pýthagorás v sobě cosi božského, takže posílali k němu i své ženy, aby se také naučily něčemu z jeho nauk...“ (Díogenés Laertios, *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Pelhřimov : Nová tiskárna 1995, s. 329–330). Skrývání či využívání jistého elementu zástupnosti je tedy obecnější strategií Pýthagory: ke svým akusmatikům promlouvá jako telematik.

a převyprávění, z nichž se jen pouhý zlomek uchoval v písemném záznamu – historie zvuku je „rozptýlená, prchavá a vysoce zprostředkovaná“.³⁾

Dnes jsme ostatně na podobnou neukotvenost zvuku celkem dobře uvyklí, jsme sekularizovanými akusmatiky, které mnohdy ani nenapadne po zdroji svých slyšín pátrat. Technika jejich skrývání se ovšem poněkud proměnila:

Ve starověku byla aparát zástěna; dnes je jím rozhlas a metody reprodukce spolu s celým souborem elektro-akustických transformací, jež nás, moderní posluchače neviditelného hlasu, uvádějí do podobné situace.⁴⁾

„Podobnou situaci“ Pierre Schaeffer (původně inženýr telekomunikací a rozhlasový hlasatel, známý později především jako zakladatel *musique concrète*) samozřejmě odkazuje na Pýthagorovy studenty, od nichž si vypůjčuje označení pro specifický typ „redukovaného“ či „akusmatického“ poslechu. Inspirován je však primárně Husserlovou fenomenologií a snaží se prosadit takový postoj k hudbě a zvukům vůbec, který by stál na názoru/poslechu věci samé, nikoli na zkoumání jejích výkladů/zdrojů. Schaefferova reinterpretační fenomenologická přístup je v mnoha ohledech problematická,⁵⁾ mj. v tom, že akt *epoché* je pro něj uskutečněn již samotným zprostředkováním zvuku, třeba prostřednictvím rozhlasu, gramofonové desky či magnetofonové pásky. Důraz na tento aspekt je však pro nás zvláště zajímavý (a Schaefferovy intelektuální zdroje si můžeme klidně uzávorkovat), neboť mechanická reprodukce zvuku zásadním způsobem proměnila způsob jeho vnímání: zejména tím, že díky ní existuje nezávisle na původních podmínkách svého vzniku (Murray Schafer označuje technologie oddělující poslech od pohledu a původní zdroj zvuku od publika termínem „schizofonní“).⁶⁾ Mezi situací produkce a situací konzumpce se otevírá a stále rozšiřuje prostor, jenž je obecným rysem modernity vůbec:

Podstatné v hospodářsko-psychologické oblasti je, že v primitivnějších poměrech se vyrábí pro zákazníka, který si zboží objedná, takže se výrobce a odběratel navzájem znají. Moderní velkoměsto se však skoro úplně živí výrobou pro trh, tzn. pro celkem neznámé odběratele, kteří se nikdy neobjevili v zorném poli skutečných výrobců.⁷⁾

3) Douglas Kahn, Introduction: Histories of Sound Once Removed, In: Douglas Kahn – Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge – London: The MIT Press 1992, s. 2.

4) Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions de Seuil 1966, s. 91.

5) K jejich vztahu viz kupř. Brian Kane, L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organized Sound* 12, 2007, č. 1, s. 15–24.

6) Viz Murray R. Schafer, *The New Soundscape*. Toronto: Berandol 1969. Do nástupu elektronických technologií představovalo takové rozpojení spíše výjimku: „V průběhu západních dějin existovala mezi kategoriemi [poslechu a pohledu] skutečná homologie, při níž průběžně docházelo k vzájemným sémiotickým transformacím [...] Historicky vzato byly různé postupy skrývání hudebníků, k nimž docházelo při inscenování dramát – v pozdně středověkých mystériích, pastorálách italské renesance, alžbětinských maskách a konečně ve Wagnerově Bayreuthu – snahami o dosažení konkrétních účinků. [...] právě prostřednictvím sociálně abnormálních roztržky mezi poslechem a pohledem.“ – Richard Leppert, Music, Representation, and Social Order in Early-Modern Europe. *Cultural Critique* 1989, č. 12, s. 26.

7) Georg Simmel, Velkoměstá a duchovní život. In: Týž, *O podstatě kultúry: Eseje*. Bratislava: Kalligram 2003, s. 36.

My bychom dnes, s více než stoletým odstupem od Simmelova eseje, důraz spíše přenesli z pólu produkce na pól spotřeby: zboží pochází od výrobců, kteří se nikdy neobjevili v zorném poli odběratelů.⁸⁾ Nejsou sice vidět, slyšet však až velmi dobře. Jsou skryti za pýthagorovským závojem, tvořeným nepřehlédnutelnou vzdáleností mezi výrobcí a odběrateli. Není to „Maja, závoj klamu, který zahaluje zraky smrtelných a dává jim vidět svět, o němž nelze říci, ani že je, ani že není“⁹⁾ a není to ani závoj ideologie, jež by bylo možné strhnout, a zhlédnout tak skutečný stav věcí, nýbrž prostě jen důsledek komplexity, plurality a dynamičnosti naší technologizované a medializované společnosti. Zkušenost z ní možná lépe než Schaefferův idealizovaný poslech „zvučících objektů“ vystihuje Chionův¹⁰⁾ termín *acousmêtre* – je to postava-hlas, jejíž vztah k viděnému nelze přesně určit; není ani zvukem synchronizovaným s obrazem, ani čistě akusmatickým hlasem (jakým je *voice-over*); splynutí takového zvuku a jeho příčiny je oddáleno a dramaturgicky využito; osciluje mezi obrazem a zvukem, neboť čistá, autonomní zkušenost zvuku je nemožná: zvuk neustále odkazuje mimo sebe, je vždy ještě něčím navíc, žádá si potvrzení a ověření zrakem či hmatem, obsahuje vždy nějaký „reziduální význam“¹¹⁾: „jeho původ není odstraněn; spíše jen nekonečně zrelativizován.“¹²⁾ (Tak jako v ZÁVĚTI DR. MABUSE od Fritze Langa, jednom z filmů analyzovaných Chionem, v němž je hlas přiřazovaný Mabusovi slyšet pouze zpoza závěsu, v telefonu či z gramofonové desky a ve skutečnosti patří někomu úplně jinému).

Díky své všudypřítomnosti, neukotvenosti, neurčitosti (neustálému odkazování na více či méně skryté zdroje ověřitelné jinými smysly), zprostředkovanosti a pomíjivosti se zvuk a způsoby jeho vnímání stávají ideální metaforou života v dnešní společnosti a zpochybňují tak tradiční důraz na modely vizuální. Zpochybňují, nikoli nahrazují: ucho nestřídá oko coby vůdčí epistemologická figura právě díky „principu relativity, jež akustično definuje, nedostatečnosti, jež znemožňuje, aby existovalo samo o sobě“.¹³⁾ Akustické modely bývají zřídka explicitně a systematicky popsány, spíše jen zaznívají v okamžicích, kdy je vizuální scéna pro popis nějakého jevu nedostatečná či vůbec nevhodná: vždy, když se „obraz světa“ stává z nějakého důvodu nepřehledným a ztrácí svůj jednoznačný úběžník. Jako příklad může posloužit kniha Joshuy Meyrowitze, nazvaná v originále příznačně *No Sense of Place* (i v českém překladu: *Všude a nikde*), jež je přepsáním Goffmanova scénografického přístupu s ohledem na

8) Ani jedno tvrzení samozřejmě není úplně přesné: odběratelé se dostávají do zorného pole výrobců prostřednictvím nejrůznějších průzkumů trhu, výrobci zas do zorného pole odběratelů prostřednictvím značek, reklamy a marketingu; znají se navzájem vcelku dobře, i když prostřednictvím zástupných identit. Meziprostor je pak vyplněn řadou prostředníků, mezi nimiž vyniká hudební producent, viz Antoine Hennion, *An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music*. *Science, Technology, and Human Values* 14, 1989, č. 4, s. 400–424.

9) Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov : Nová tiskárna 1997, s. 23.

10) Michel Chion, *The Voice in Cinema*. New York : Columbia University Press, 1999.

11) Timothy Taylor, *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*. New York – London : Routledge 2001, s. 46.

12) Chris Cutler, *Plundrofonie*. *Teorie vědy* 27, 2005, č. 2, s. 88.

13) Steven Connor, *The Modern Auditory I*. In: Roy Porter (ed.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. London – New York : Routledge 1997, s. 220.

nový sociální rámec, proměněný vlivem elektronických médií. Zatímco Goffman¹⁴⁾ interpretoval sociální chování jako svého druhu divadelní hru, představení prováděné před pozorovateli, odehrávající se vždy na určitém jasně vymezeném prostoru – jevíšti, všímá si Meyrowitz toho, jak jsou jejich hranice stále poréznější a propustnější:

Teoretikové zabývající se situacemi a rolemi vnímají sociální situace jako poměrně stabilní mimo jiné snad i proto, že jen vzácně dochází k náhlé rozsáhlé změně v rozestavení stěn a dveří, v projektech měst a jiných architektonických či geografických strukturách. Ke změně situací srovnatelných s otevřením a zavřením dveří či stavbou nebo povalením zdi však dnes dochází zapnutím mikrofónu, puštěním televizoru nebo zvednutím telefonního sluchátka. [...] Klíčovým faktorem, který určuje, nakolik je daná situace izolovaná od ostatních, je povaha dělící hraniční čáry. Membrány, zapouzdující sociální situace, neovlivňují chování jen tím, že některé členy zcela zahrnují nebo vylučují, ale i proto, že některé členy zahrnují nebo vylučují pouze částečně. Vizualně může být člověk od určité situace oddělen zdí, sluchově se jí však může účastnit v závislosti na tom, jak je tenká. Stejně tak média mohou ovlivňovat chování přemostěním tradičních fyzických omezení informačního toku.¹⁵⁾

Ideál obrazu světa s jeho souřadnicovým systémem, jasně vymezeným a rozhraničeným prostorem, v němž se vyskytují jednotlivé, navzájem izolované a uspořádané předměty, pozorované z odstupu nezaujatým pozorovatelem, je stále výrazněji narušován šelesty, pro něž vytyčená centra a hranice jednoduše neplatí.¹⁶⁾ Na problematičnost vizuálního paradigmatu v rozmanitých vědách bylo samozřejmě již mnohokrát poukázáno,¹⁷⁾ nicméně kritika se nejčastěji nese ve formě pouhé negace či poukazu na extrémní vizuální formy (typu anamorfické perspektivy atp.), namísto toho, aby byly coby model naší interakce s okolním světem zhodnoceny jiné smyslové modality, resp. jejich vzájemná souhra. Přitom pro některé otázky, provázející moderní kulturu od jejích počátků (jakou je třeba tradiční protiklad soustředěného a rozptýleného vnímání, originálu a kopie, analogového a digitálního), může být drobný akusmatický exkurs dosti prospěšný. Koneckonců, dříve než člověk prvně spatří světlo světa, zakouší jej v akusmatickém modu *par excellence*, slyší jej (slyší ovšem i sám sebe), je „hlavou přilepenou k uchu“, „transformátorem, v němž se zvuk mění bez pomoci rozumu na zlost a strach“:

14) Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Praha : Ypsilon 1999.

15) Joshua Meyrowitz, *Všude a nikde: Vliv elektronických médií na sociální chování*. Praha : Karolinum 2006, s. 44–46.

16) Platí to i pro obraz světa v nikoli metaforickém smyslu, v současné geografii kupříkladu je tento posun zvláště patrný, viz Daniel S. Zui, *Visuality, Aurality, and Shifting Metaphors of Geographical Thought in the Late Twentieth Century*. *Annals of the Association of American Geographers* 90, 2000, č. 2, s. 322–343.

17) Nejprůhledněji asi v knize: Martin J. a y, *Downcat Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley : University of California Press 1993. Srov. též Richard Rorty, *Filozofia a zrkadlo prírody*. Bratislava : Kalligram 2000; a David Michael L e v i n (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley : University of California Press 1993.

[...] možná cítím zrovna tohle, že je nějaké venku a vevnitř a já se nacházím mezi nimi, možná jsem právě tohle, hranice, která dělí svět na dvě části, jedna je venku, druhá vevnitř, může být úzká jako čepel, nejsem ani na jedné její straně, jsem uprostřed, jsem ohrada, mám dvě strany a žádnou tloušťku, možná cítím právě tohle, cítím, jak se chvěji, jsem buben, na jedné straně lebka, na druhé svět, nepatřím k jednomu ani k druhému...¹⁸⁾

Sonofory

Než přistoupíme ke způsobům vnímání takového auditivního subjektu, rád bych se stručně věnoval zvukovým a hudebním metaforám, jež lze v dějinách západního myšlení zaslechnout. Ozývají se především na třech rovinách: lidské (metafory těla i mysli), sociální a kosmické.

Od antické filosofie a vědy existovaly úzké vztahy mezi zvukem, hlasem, dechem, duší a vzduchem, které zapříčinily časté uvažování o rozmanitých mentálních i tělesných pochodech jako pneumatických procesech. Řada lékařsky-magických praktik proto také souvisela s hudbou a tancem, jejichž prostřednictvím byly zejména duševní afekce ovládány a uváděny do pořádku. Svou roli ovšem hrály i samotné hudební nástroje. Benjamin Farrington¹⁹⁾ ve svých úvahách o počátcích vědeckého poznání ve starém Řecku zdůrazňuje roli, již – počínaje Miléťany, pro které celé universum fungovalo podobně jako jeho drobné části, jež má člověk pod svou kontrolou – sehrály rozmanité nástroje a technologie. Hippokratovi pak připisuje reflexivní zhodnocení tohoto vztahu: díky tomu, že bohové naučili člověka napodobovat své tělesné funkce ve svých nástrojích, stačí tyto podle Hippokrata pozorovat a tak v analogii nahlédnout i to, co je jinak neviditelné, jako třeba procesy odehrávající se uvnitř těla. Dechové i strunné nástroje pak sehrály svou metaforickou úlohu všude tam, kde bylo třeba zohlednit vztah mezi tělem a duší, zejména při uvažování o mentálních pochodech;²⁰⁾ totéž se týče i aparátů zvukové reprodukce, jak prokazuje kupříkladu slavná stať Jean-Maria Guyaua o mozku jako fonografu nadaného vědomím²¹⁾ – díky využití různých blán a membrán se tato zařízení metaforicky přimkla k tělu ještě o něco blíže.

Můžeme však nalézt ještě další rovinu, v níž se zvuk zásadním způsobem podílí dokonce na utváření samotné subjektivity. V psychoanalytických dílech Didiera Anzieua, Williama Niederlanda, Denise Vasse či Guy Rossolata²²⁾ je kladen důraz na vnímání

18) S. Beckett, c. d., s. 65, 91.

19) Benjamin Farrington, *Head and Hand in Ancient Greece*. London : Watts 1947.

20) Přehled těchto obrazů v antické a klasické vědě a filosofii podává Jamie C. Kasser, *Man – A Musical Instrument: Models of the Brain and Mental Functioning Before the Computer*. *History of Science* 22, 1984, č. 55, s. 59–92.

21) Jean-Marie Guyau, *La mémoire et le phonographe*. *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 5, 1880, s. 319–322. Přetištěno s komentářem in: Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford : Stanford University Press 1999, s. 30–33; parafrázi článku lze nalézt také in: Douwe Draaisma, *Metafory paměti*. Praha : Mladá fronta 2003, s. 102–104.

22) Pro oblast filmu tyto přístupy zhodnocuje Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 1988; pro problematiku hudebního poslechu pak zejm. David Schwarz, *Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the*

mateřského hlasu coby primární zkušenosti, v níž je dítě uzavřeno v jakémisi „zvučícím obalu“, chráněno povlakem šumů a hlasů, ponořeno v sonosféře šepotu, mumlání, ale i doteků, pachů a vůní, od nichž v této fázi zvuky ještě nejsou jasně odděleny. Je tu řeč o období, kdy je dítě v matčině lůnu a prvních týdnech po narození, tedy o fázi předcházející proslulému Lacanovu „stadiu zrcadla“²³⁾, v němž se dětská psychika formuje prostřednictvím jeho zevního obrazu, představovaného osobami v nejbližším okolí. Anzieu studoval zvuky vydávané dětmi krátce po narození a způsob, jakým se synchronizují a navzájem ovlivňují s hlasem matky – ten dítě rozezná v pěti týdnech, kdy ještě vizuálně není schopné rozlišit její obličej od jiných. Mezi třetím a šestým měsícem si hraje se zvuky, jež vydává a stále přesněji dokáže napodobit hlas rodiče. Při této hře (Anzieu hovoří o stadiu „zvukového zrcadla“ či „audio-fonické kůži“) se utváří těsný, synestetický vztah mezi rodičem a dítětem, dítě však zároveň rozpoznává sebe sama, a tak se distancuje od okolí.

Tato koncepce zvukového obalu je samozřejmě retrospektivní rekonstrukcí, fantazií, tak jako každý pokus o popsání předsymbolické zkušenosti. I v jiných takových rekonstrukcích slouží zvuk k vykreslení ještě nerozlišitelné jednoty, prostupnosti a sympetického souznění, jako je tomu v úvahách o prvotních lidských společenstvích:

V určitém ohledu lze existenční modus předdějinných skupin označit jako globální – nikoli proto, že by lidé věděli, že země je fyzický glóbus, na němž by všude mohli existovat, nýbrž proto, že existovali v psychickém glóbu, ve zvukové kouli, a že přežít mohli všude tam a toliko tam, kde tato akustická *sphaira* zůstala nedotčena. Rané tlupy [...] socializují své příslušníky v psychosférickém a sonosférickém kontinuu, v němž život a soupatřičnost jsou ještě téměř nerozlišitelné veličiny. Nejstarší společnost je malá štěbetající kouzelná koule [...] Každé individuum je více či méně kontinuálně spjato se zvukovým tělem skupiny psychoakustickými pupečními šňůrami [...] Soupatřičnost neznačí nejdříve skutečně nic jiného nežli navzájem se slyšet – avšak to až do objevení písemných kultur a impérií zakládá kvintesenciální sociální vazbu. Setkáváme se zde s nefalšovaným případem toho, co mohlo znamenat romantismem pokřivené slovo „materšтина“.²⁴⁾

Fylogeneze tak bývá paralelou ontogeneze, alespoň pokud jde o první vývojová stadia, kdy je původní akustická soupatřičnost narušena vizuální distancí, když se orální kultury naučí psát (na sociální rovině přecházíme ze stadia zvukového zrcadla do

Music of John Adams and Steve Reich. *Perspectives of New Music* 31, 1993, č. 2, s. 24–56 a T ý ž. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press 1997.

23) Jacques Lacan, Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti. *Aluze* 4, 2000, č. 1, s. 158–163.

24) Peter Sloterdijk, *Na jedné lodi: Pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia 1997, s. 19–20. Sloterdijk patří vedle Dona Ihdeho (*Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University Press 1976) k největším audiofilům mezi filozofy, viz též jeho Tonalita jako Nová syntéza. In: *Pluralita, skepse, tonalita: Studie Odo Marquarda a Petera Sloterdijka*. Brno: Masarykova Universita 1998, s. 59–82.

stadia zrcadla vizuálního): „Zvnitřnění technologie fonetické abecedy přenáší člověka z magického světa ucha do neutrálního vizuálního světa.“²⁵⁾

Tyto dva principy po sobě nemusejí nutně následovat vždy přísně chronologicky a nemusejí být ani výlučně vázány na polaritu vizuálního a akustického, jak naznačuje Nietzscheův protiklad apollinského a dionýského principu, jež nachází v řecké kultuře a vývoji umění vůbec. V apollinském světě, v němž je člověk sice součástí kosmického řádu, zároveň však izolován principem individuace, hudba zní. Je to ovšem povytce hudba strunných nástrojů, odhalujících pythagorejskou harmonii světa: „dórská architektonika tónů, ale tónů jen naznačovaných, jaké se vyluzují z kithary“.²⁶⁾ Apollón byl Nietzscheovi mnohem více bohem světla a obraznosti: bohem výtvarných umění, sochařství a architektury, a epiky. Kontemplativní apollinské vědomí žije ve snu, zahaleno Májiným závojem, pod nímž se skrývá sféra Dionýsa symbolizovaná „nižšími“ dechovými nástroji, „orgiastickými melodiemi fléten“.²⁷⁾

Plastik i spřízněný s ním epik je ponořen v pouhé vnímání obrazů. Dionýsský hudebník je bez jakéhokoli obrazu, je sám prabol a jeho prazvuk. Lyrický geni-
us cítí, kterak z mystického stavu odosobnění a sjednocení vyrůstá svět obrazů a podobenství, jenž má barvitost, příčinnost a rychlost docela jinou než onen svět plastikův a epikův.²⁸⁾

Dionýsský svět karnevalového řádění a pištění je světem jednoty člověka s přírodou i s druhými, individuum se v něm rozpouští a splývá s ostatními v narkotickém opojení a sebezapomnění. Nietzscheovo volání po rehabilitaci tohoto původnějšího dionýského světa, překrytého ve vývoji evropské kultury „umělou budovou“ apollinského principu, přichází v době, do níž mnozí takový návrat (či alespoň počátek obratu) skutečně kladou. „Hlas, umlčený písmem a tiskem, znovu ožil“²⁹⁾ prostřednictvím telegrafu, telefonu, fonografu, mikrofonu, rozhlasu, zvukového filmu, televize a počítačů.

Historický posun od mechanického věku k elektrickému, od průmyslových technologií ke komunikačním byl popsán McLuhanem jako odklon od distancujícího a individualizujícího smyslu zraku k inklusivnímu a implosivnímu akustickému prostoru, a jeho studentem Ongem jako nástup věku „sekundární orality“. Retrospektivní rekonstrukce idylického komunikačního modu předhistorických společenství je tu transponována do vize nové organické pospolitosti, oné štěbetající sonosféry, jejímž médiem však už není „matka pobrukuje si u ohně [a udržující] svou v okolním porostu rozptýlenou velkorodinu pokojným kouzlem“,³⁰⁾ nýbrž „hlas – částečně planetarizovaný, dokonce stratosférizovaný“³¹⁾ moderními komunikačními prostředky. Expanze této akustické

25) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto : University of Toronto Press 1962, s. 27.

26) Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie*. Praha : Nakladatelství Aloisa Srdce 1923, s. 29.

27) Tamtéž, s. 41.

28) Tamtéž, s. 37.

29) Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven – London : Yale University Press 1967, s. 88.

30) P. Sloterdijk, c. d., s. 20.

31) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York – London : W. W. Norton & Co. 1978, s. 274.

koule do podoby globální vesnice však není úplným návratem – k čemu taky, je-li její pravzor pouhou fantazií. Je spíše jejím zdvojením, znásobením, halucinací: fantazmatem integrace kosmického prostoru zvukovými vlnami na straně jedné a šelestem v uších na straně druhé. Namísto mateřského zvukového povlaku nás pokrývá pýthagorovský závoj dozvuků a ozvěn: sekundární oralita umožněná elektronickými technologiemi se „primární oralitě na jedné straně pozoruhodně podobá, a na straně druhé je pozoruhodně odlišná“, neustále totiž „vychází z užívání psaných a tištěných textů, jež jsou nezbytné pro výrobu a fungování daných zařízení a rovněž pro jejich použití“.³²⁾ Díky tomuto základnímu zprostředkování je tudíž hybridem či spíše remediací vizuálního akustickým; ani lyra, ani flétna, nýbrž elektrická kytara.

Toto zprostředkování, rozšíření a zesílení zvuku lze nejlépe popsat termínem amplifikace. Amplifikace je původně zvětšení, rozhojnění, rozšíření, prodloužení, ale také dodatek či přídavek. Dva konkrétnější technické významy tohoto termínu jsou pro nás zvláště důležité: v elektrotechnice označuje zesilovač (*amplifier*, *amplificateur*) zařízení zesilující nějaký signál, zvyšující napětí, proud nebo výkon (v radiofonii zesiluje zachycený slabý elektrický proud, aby nabyl slyšitelné podoby); v rétorice je pak figurou, jež dodává na síle nějakému tvrzení a zvýrazňuje jej opakováním jinými slovy, přeháněním, přidáváním detailů, ilustrací a dodatečných vysvětlení:

Dodatky, s kterými amplifikace přichází, je však možné nahlížet i jinak: jejím plodem nemusejí být jen ornamenty, jejichž účelem je zkrášlit předcházející řeč a zvýšit tak její účinnost; amplifikační pokračování může svoje schopnosti využít na zachycení imanentního pohybu předcházející sekvence, může tomuto pohybu dát novou intenzitu a směr, může ho přivést k novým závěrům a pozicím. Potom už nebude vhodné omezovat se na rétoriku a její umění přesvědčovat. Pokud tato amplifikace přichází s nějakým uměním, potom jde o umění prodlužovat a zintenzivňovat pohyb.³³⁾

Marcelli označuje tento druh amplifikace, jež je prodloužením řeči a zároveň jejím odchýlením směrem k něčemu novému, jako amplifikaci ireverzibilní. K podobně nevratnému odchýlení dochází i při „amplifikaci“ prostřednictvím technologických aparátů: zvuk či hlas prodloužený telefonem, rozhlasem či nějakým zvukovým nosičem se původním zvukům a hlasům pozoruhodně podobá a zároveň se od nich pozoruhodně liší.

Poslouchat na půl ucha

Ještě předtím, než se elektrizovaný éter modernity začne naplňovat rozmanitými signály, začíná se zahušťovat zvuky sice lidskými, přesto však již podivně „nepřirozenými“. Tyto nevytvářejí akustický tmel planetární harmonie a pocit oceánického splnutí, jako spíše důvod ke stíznostem (a jeden ze základních modelů, jimiž bude nová elektrizovaná sonosféra později posuzována). Nejhlasitějším karatelem těchto urbánních zvuků byl v 19. století Schopenhauer, který zvláště nesnášel práskání bičem:

32) Walter J. Ong, *Technologizace slova: Mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum 2006, s. 155.

33) Miroslav Marcelli, *Příklad Barthes*. Bratislava: Kalligram 2001, s. 117.

Tyto neočekávané, ostré, mozek ochromující, všechno přemýšlení rozbíjející a myšlenky vraždící rány musí bolestivě vnímat každý, komu se v hlavě točí jen něco podobného myšlenkám. [...] Při všem respektu k přesvaté užitečnosti přece nechápu, že nějaký chlap, který veze fůru písku nebo hnoje, se tím má dožadovat privilegia postupně v desetitisících hlavách v zárodku zardousit každou, třeba povstávající myšlenku [...] Rány kladivem, štěkání psů a křik dětí jsou odporné: ale opravdovým vrahem myšlenek je jedině praskání bičem. Jeho určením je rozmělnit každý dobrý, smysluplný okamžik, který má někdo teď a tady.³⁴⁾

Kdyby byly tyto rány alespoň užitečné – nejsou však, poněvadž koně si na ně stejně dávno zvykli a nevnímají je. Jsou „čistou svévolí“, „drzým výsměchem části společnosti pracující rukama vůči těm, kdo pracují hlavou“.³⁵⁾ Ba jsou dokonce ještě něčím více: nejenže se koně neustále vystavovaní zvuku biče naučili jej neslyšet, často lze vidět i něco horšího, „totiž formana, který jde sám, bez koně ulicemi a ustavičně praská bičem. Natolik se v důsledku nezodpovědné shovívavosti těmito lidem stalo praskání zvykem.“³⁶⁾ Hluky ulice rozptylují Schopenhauerovu soustředěnou mysl, drobí jeho pozornost, vytrhávají jej z teď a tady. Jsou násilím přicházejícím zvenčí, od proletářů, jimž samotným ostatně nevádí, neboť jsou necitliví nejen vůči hluku, ale vůbec vůči veškerým duchovním dojmům, což vyplývá z tuhé, strnulé textury jejich mozkové hmoty. Mozek myslitelů se vyznačuje naopak velkou hybností a pružností, a protože sluchový počitek nevzniká v uchu, nýbrž přímo v mozku, kde se střetávají oba sluchové nervy, mají zvuky tak intenzivní rušivé účinky. Schopenhauer nachází citlivost na šum v životopisech celé řady myslitelů (tak „Goethe ve svých posledních letech koupil zchátralý dům vedle svého, jen aby neslyšel hluk spojený s jeho vylepšováním. Údajně také již ve svém mládí chodil za bubnem, aby se obrnil proti hluku.“³⁷⁾). Kromě těchto fyziologických příčin je rušivost zvuku dána také tím, že sluch je podle Schopenhauera pasivním smyslem. Slyšení je pouhým přijímáním vzruchů, od nichž se nelze nijak odvrátit nebo se před nimi skrýt, ani za zavřenými okny pracovní.³⁸⁾ Naopak zrak je smyslem povýtce aktivním, je „skutečnou *akcí* sítnice, která je pouze podrážděna světlem a jeho modifikacemi“.³⁹⁾ Je příznačné, že Schopenhauer nijak nerozlišuje mezi slyšením a posloucháním či nasloucháním, upírá sluchu jakýkoli potenciál pozornosti; zvuk je naopak tím, co pozornost vždy nutně vyrušuje. Dokonce i pokud se jedná o účinky hudby a nikoli hluku ulice, zůstává posluchač bytostně pasivním.

34) Arthur Schopenhauer, O hluku a zvucích. In: T ý ž, *O osudu, duchařství a hluku*. Pelhřimov : Nová tiskárna 2002, s. 82.

35) Tamtéž.

36) Tamtéž, s. 83.

37) Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov : Nová tiskárna 1997, s. 25–26.

38) Stížitosti intelektuálů viktoriánského Londýna shrnuje John M. Picker, *The Soundproof Study: Victorian Professionals, Work Space, and Urban Noise*. *Victorian Studies* 42, 2000, č. 3, s. 427–454.

39) Tamtéž, s. 25.

Na podobné rušivé elementy, jichž ostatně v evropských městech jen přibývalo, existují dvě základní reakce: jednou je pokusit se je normativně⁴⁰⁾ či technologicky⁴¹⁾ omezit, druhou pak se jim přizpůsobit a proměnit se. Tu je modelem Goethe kráčející za bubnem (a jeho rubem forman práskající naprázdno bičem), jehož vzoru o století později chtěl nechtě následuje každý obyvatel většího města, o další století pak nejčastěji se sluchátky na uších. Pojetí radikální společenské změny, s níž přichází zahlcení smyslů schopných jen s obtížemi zpracovávat nové a stále intenzivnější vjemy,⁴²⁾ vedlo ke zdůraznění deterministického modelu, v němž je moderní subjekt vytvářen svým okolím. Je tedy mnohem spíše auditivním nežli vizuálním subjektem: ocitá se uprostřed světa, jemuž se nedokáže uzavřít, je mu otevřený a vůči jeho působení poddajný. Nemá o něm dokonalý přehled ani od něj odstup.

Alespoň potud, pokud bychom důvěřovali běžně tradované, zde Schopenhauerem vyjádřené polaritě mezi aktivním zrakem a pasivním sluchem. Jak již bylo naznačeno, přinejmenším je třeba rozlišovat mezi slyšením a poslechem, nicméně přenášet protiklad aktivity a pasivity takovýmto způsobem do jednoho smyslu je stejně nepřesné jako jím vymezovat oba smysly vůči sobě. Nezřídka se také stává, že je určitá forma smyslového vnímání charakterizována svým protějškem a různé protiklady se tak navzájem prolínají a mísí. Příkladem tu může být Adornovo rozlišování strukturálního a regresivního poslechu, jež je do značné míry paralelou, zároveň také kritikou Benjaminovy polarity soustředěného a rozptýleného vnímání. V situaci kulturního průmyslu je podle Adorna posluchač odpoutáván od soustředění se na celek díla, ztrácí schopnost vztahovat jednotlivé prvky díla k totalitě jeho celku a jeho poslech se tak stává rozptýleným: „[fluktuuje] mezi širokým zapomínáním a náhlým, okamžitě se opět ztrácejícím připamatováním; [poslouchá] atomisticky a disociovaně vnímanou hudbu“.⁴³⁾ U Adorna platí přísná homologie mezi formou díla a formou poslechu („Vědomí posluchačských mas je z fetišizované hudbě adekvátní“; „posluchač odpovídá produktům“ atp.); tedy zatímco archetypem strukturálního poslechu je Beethoven, regresivně posloucháme jakoukoli hudbu reprodukovanou či jazz. Podstatné však je, že Adornova ideální podoba strukturálního poslechu či analýzy hudebního díla je potenciálně odlučitelná od slyšení vůbec, pro strukturální poslech je totiž zvuk pouze sekundární

40) Schopenhauer navrhuje policejně nařídít uzel na každém konci biče a v hlavách formanů zavést „nezničitelný *nexus idearum* mezi práskáním bičem a výpraskem“ (O hluku, s. 83). V Schopenhauerových stopách kráček pozapomenutý, pravděpodobně první akustický ekolog Theodor Lessing, autor dvousvazkové studie *Der Lärm: Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens* z roku 1908 a zakladatel Německého spolku za ochranu před hlukem.

41) Vedle reorganizace urbánního prostoru, snahy o využití méně hlučných materiálů, zvukové izolace a produkce tišších strojů byla od počátku 20. století také zdůrazňována vizualizace dříve akustických signálů, zejm. v dopravě. Radikální řešení pak představují různé snahy nikoli o omezení, jako spíše neutralizaci hluku, kupř. analýzou existujících zvuků a jejich negací prostřednictvím aparátu vysílajícího fázově posunuté zvukové vlny. Na tomto principu funguje „Silence Machine“ Selwyna Wrighta, jež ovšem zatím našla uplatnění pouze ve sluchátkách používaných v letadlech (Silence Machine Zaps Unwanted Noise. *New Scientist*, 28. března 2002).

42) Různé přístupy k problému adaptace v 19. století shrnuje Charles E. Rosenberg, *Patologie pokroku: Představa civilizace jako rizika. Teorie vědy* 27, 2005, č. 4, s. 131–152.

43) Theodor W. Adorno, O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. *Divadlo* 15, 1964, č. 1, s. 16–22 a č. 2, s. 12–18.

záležitostí a může probíhat v mysli díky pouhému čtení partitury: „tiché, imaginativní čtení hudby může učinit vlastní hraní nadbytečným, podobně jako je mluvení učiněno nadbytečným díky četbě psaného materiálu“. ⁴⁴⁾ Význam hudebního díla tudíž pro strukturální poslech/čtení spočívá výhradně v kompozici, již by mohlo narušit jakékoli konkrétní provedení svou nedokonalostí a různá konkrétní provedení svými odlišnostmi. Celistvost a jednota uměleckého díla je tak stabilizována jeho redukcí na čitelný text, sofistickovaný poslech není než viděním. ⁴⁵⁾

V jistém smyslu se tak Adornovo pojetí ideálního hudebního díla a jeho poslechu svým důrazem na kompozici a strukturní vztahy drží tradice uvažování o „hudbě sfér“, v níž šlo také primárně spíše o harmonický systém poměrů než o skutečné, slyšitelné zvuky. Zfetišizovaná fragmentarizovaná hudba je totiž vlastně jen hlukem, postrádajícím syntetické sjednocení: nepředstavuje soulad a jednotu, nýbrž zmatek a chaos. Proto je také posuzována analogicky k rušivým zvukům ulice, rozmělnujícím a ochromujícím vědomí soustředěného posluchače. Vztah mezi hudbou a hlukem však není nikterak statický a jednou provždy daný, ba právě naopak: „co vnímal starý řád jako hluk, vnímá řád nový jako harmonii“. ⁴⁶⁾ Podle Attaliho je hudba postupnou formalizací a strukturací hluku a zároveň i politickým procesem strukturace společnosti. Je zrcadlem společnosti a zároveň jejím proroctvím, neboť dokáže prozkoumávat možnosti daného kódu mnohem rychleji než vlastní materiální skutečnost. ⁴⁷⁾

V hudbě 20. století se takový strukturující pohyb na rozhraní hluku a hudby stává běžným zjevem, který nutně zároveň nahloďává protiklady soustředění a rozptýlenosti, aktivity a pasivity, celistvosti a fragmentárnosti. Zmíním se závěrem o několika momentech zdůrazňujících možnost plynulých přechodů či spíše výkyvů směrem k idealizovaným extrémům. Jeden z nich, „Musique d'ameublement“ Erika Satie, vycházel z pozice „mezi“ doslova, poprvé byl totiž uveden roku 1920 o přestávce divadelní hry Maxe Jacoba. Cílem tohoto díla, skládajícího se z fragmentů populárních refrénů z několika oper a dokola opakovaných izolovaných frází, bylo pouhé navození atmosféry, vytvoření zvukového pozadí, jež by nijak intenzivně nenaléhalo na pozornost návštěvníků divadla, a ti tak mohli volně přecházet mezi jejím slyšením a poslechem. „Nábytková hudba“ fungující jako součást prostředí obklopujícího své posluchače měla podle Satieho znít v kavárnách, restauracích, kancelářích, bankách, obchodních domech či na výstavách. Měla být součástí okolních zvuků a brát je v potaz.

Vnímám ji jako melodickou, maskující chřestění nožů a vidliček, aniž by jej však docela překryla a vnucovala se. Vyplnila by trapné ticho, jež občas doléhá

44) Theodor W. Adorno, Arnold Schoenberg (1874–1951), In: T ý ž, *Prisms*. Cambridge – London : The MIT Press 1983, s. 147–172.

45) Ke kritice Adornova a Schoenbergova pojetí strukturálního poslechu viz Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1996.

46) Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1985, s. 35.

47) Tak ostatně již Lewis Mumford viděl v Beethovenových a Brahmových symfoniích – a ve složení symfonického orchestru vůbec – ideální předobraz nové společnosti, viz jeho *Technika a civilisace*. Praha : Práce 1947, s. 224.

na hosty. [...] Také by neutralizovala zvuky z ulice, jež se indiskrétně vtírají do obrazu.⁴⁸⁾

Pro Satieho představovala taková hudba jeden z případů „užitkové hudby“ (*Gebrauchsmusik*), o níž na počátku 20. století intenzivně diskutovala zejména německá muzikologie; jiným takovým případem pak pro něj byla hudba pro film (MEZIHRA Reného Claira), kde podobně řešil problém míry intenzity a chytlavosti hudby ve vztahu k filmovému obrazu, jež měla pouze doplnit a nikoli přehlušit. Všechny tyto snahy však nebyly pouhými formálními hříčkami, nýbrž vycházely ze Satieho velmi neortodoxního náboženského postoje a potřeby nalézt nějakou formu spojení s celkem světa: jeho hudba měla činit okolní svět, upozaděný při soustředění se na nějaký jeho dílčí aspekt, permanentně přítomným.

V sedmdesátých letech 20. století Satieho pokusy rozvedl (a prohloubil pod vlivem Johna Cage) zakladatel ambientní hudby Brian Eno. Jeho hudba je určena pro podobné příležitosti – a tedy podobný typ poslechu: „Ambientní hudba musí vyhovovat různým rovinám sluchové pozornosti, aniž by nějakou z nich zvláště vnucovala; musí být stejně ignorovatelná jako zajímavá,“ píše ve svém manifestu z roku 1978 na bookletu přiloženém k první ambientní nahrávce nazvané „Music for Airports“. Název je to příznačný: už Satieho nábytková hudba byla určena zejména pro situace, v nichž je člověk nucen sdílet společný prostor s neznámými, s nimiž není nutně v přímé interakci.

Z podobných pohnutek byla ostatně od konce 19. století a systematicky od dvacátých let 20. století různá taková místa⁴⁹⁾ vyplňována standardizovanou nenásilnou hudbou. (Označována bývá jako *elevator music*, *canned music*, nejčastěji pak jako *muzak* podle názvu jejího prvního komerčního výrobce, který vznikl kombinací slov *music* a *Kodak*.) Vůči tomuto typu hudby se však Eno přirozeně vymezoval, jeho cílem nebylo pouze dané prostředí neutralizovat jakousi zvukovou tapetou, nýbrž navodit atmosféru, v níž hudba prozvučí okolí, a tak s ním posluchače propojí. Myšlenka na hudební dílo, jež by nebylo jasně vymezeným a soustředěně vnímaným artefaktem, nýbrž spíše prostředím, do něhož je třeba se vnořit, jej údajně napadla začátkem roku 1975, kdy byl po nehodě upoután na lůžko:

Přišla mě navštívit přítelkyně Judy Nylon a přinesla mi nahrávku harfové hudby 17. století. Požádal jsem ji, aby mi ji při odchodu pustila, což učinila, ale teprve když odešla, všiml jsem si, že hraje příliš potichu a jeden z reproduktorů vůbec nefunguje. Venku silně pršelo a přes déšť jsem hudbu stěží slyšel – jen nejhlasitější noty, jako malé krystaly, zvukové ledovce vynořující se z bouře. Nedokázal jsem vstát a změnit hlasitost, tak jsem dál ležel a čekal na další návštěvu, aby věc napravila. Postupně mě ale zkušenost z tohoto poslechu úplně svedla.

48) Cit. dle Joseph Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Mood-song*. New York : Picador 1994, s. 17.

49) Přesněji řečeno „ne-místa“ – viz Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Super-modernity*. London – New York : Verso 1995.

Uvědomil jsem si, že právě taková by měla hudba být – místo, pocit, celkové zabarvení mého zvukového prostředí.⁵⁰⁾

Taková hudba vytváří závoj, který nezakrývá a neodděluje, nýbrž naopak propojuje člověka s okolím; svou „nedostatečností“ do sebe vtahuje jinak nevnímané zvuky, posouvá je do popředí a vytváří nesouvislý zvukový povlak, jež nelze přesně lokalizovat. Díky své neohraničenosti a neustálé proměnlivosti také v jejím případě nemůže být žádná řeč o deterministické „adekvátnosti“ mezi dílem a způsobem jeho recepce. Ten je totiž v permanentním pohybu mezi slyšením a poslechem, figurou a pozadím, celkem a částí, soustředěním a rozptýlením.

Tomáš Dvořák, Ph.D. (1975)

Je vědeckým pracovníkem Filosofického ústavu Akademie věd ČR.

Věnuje se filosofii vědy a teorii a dějinám médií.

(Adresa: tomdvorak@flu.cas.cz; FLÚ AV ČR, Jilská 1, 11000 Praha 1)

Citované filmy:

Mezihra (Entr'acte; René Clair, 1924), *Zpověď Dr. Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1933).

50) Brian Eno, Ambient Music. In: Christoph Cox – Daniel Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York – London : Continuum 2004, s. 95–96.

SUMMARY

PYTHAGORAS'S VEIL

Tomáš Dvořák

While lecturing, Pythagoras reputedly used to hide himself from the sight of his students – the *acousmatics*. This practice of divorcing sound from sight is taken as a prototype of our contemporary experience of sound, detached from its source by methods of electronic reproduction – perhaps as a prototype of our contemporary experience in general, since it might be defined much more productively in terms of hearing rather than sight (as was traditionally done). The article does not call for substitution of sonic metaphors for visual ones, however, since one of the main characteristics of sound is its indeterminacy and insufficiency: the auditory always requires completion by the other senses.

The tradition of sonorous or musical metaphors used throughout the history of Western thought is sketched out on three levels: personal, social, and cosmic. Since antiquity, musical instruments were used as models of the human body and mind; more recently the sonorous experience and its vital importance in early infantile life has been acknowledged in psychoanalysis in the concept of “sonorous envelope” (Anzieu). On the social level, the acoustic has always served as a model medium of the early, pre-historic communities; sound is said to gain new importance again towards the end of the nineteenth century with the rise of the “secondary literacy” (Ong). When turned electronic and metropolitan, the mythical “music of the spheres” becomes rather unsettling and distracting, as many complaints of nineteenth century intellectuals about urban noise reveal.

These complaints also provide a paradigmatic approach towards modern sounds, based upon the opposites of concentration and distraction, activity and passivity, order and chaos, music and noise. Adorno's concept of structural listening as opposed to regressive listening is one such approach, which does not do justice to the acoustic experience because it basically reduces it to reading a musical notation. Reflecting on the works of Satie and Eno, a more dynamic concept of the acoustic experience is therefore suggested: one that acknowledges the transactions between hearing and listening, foreground and background, activity and passivity, signal and noise.

Translatsumed by Tomáš Dvořák

*Edice a materiály***DISKOGRRAFIE FILMOVÉ HUDBY
NA NAHRÁVKÁCH ČESKÉHO
ULTRAPHONU (1929–1946)**

Gramodesky značky Ultraphon s českým repertoárem byly uvedeny na domácí trh na podzim roku 1929. Měly průměr 25 cm, švestkově modrou etiketu s prefixem A u ob-
jednacího čísla a prodávaly se za 25 Kč. V roce 1931 došlo k zavedení červené etikety
s prefixem B, jež se prodávala za 36 Kč, v letech 1935 až 1940 vycházely snímky
populáru též na zelené etiketě s prefixem Z (cena 15 Kč). Na přelomu let 1931 a 1932
lisoval Ultraphon některé vlastní snímky také na gramodesky značek Orchestrola
a Ultraphonet – tyto desky se prodávaly za 15 Kč, měly průměr 20 cm a vzhledem
k menší rozteči záznamových drážek obsáhly stejnou délku nahrávky jako gramodes-
ky o průměru 25 cm. V letech 1932 až 1935 Ultraphon umisťoval některé snímky též
na lacinější etikety Artona (s prefixem R, cena 15 Kč) a Selektion (s prefixem S, cena
12 Kč). Na těchto etiketách se Ultraphon v různých kombinacích obou stran gramode-
sek snažil uplatnit především starší snímky německé společnosti Deutsche Ultraphon,
vycházely zde ale také kromě velice úspěšných titulů převzatých z mateřské etikety
(„Cikánka“, „Mexicanola“ atd.) též snímky nepovedené či vyloženě podřadné (např.
dvojsmyslné komické scény Vojty Mertena či Jára Kohouta).

V rámci smlouvy o technické a repertoárové spolupráci mezi Ultraphonem a němec-
kým Telefunkenem distribuoval Ultraphon po roce 1933 některé své snímky populáru
též na etiketě v tuzemsku lisovaných gramodesek této německé značky. Telefunken na
oplátku přebíral pro svůj německý katalog některé snímky z českého Ultraphonu (mj.
nahrávky orchestru Jaroslava Ježka).¹⁾

Jako melodie ze zvukových filmů jsou do tabulek zařazeny všechny snímky označo-
vané na etiketách gramodesek výše zmíněných značek a v katalogích firmy Ultraphon
jako písně pocházející z filmů a dále i ty, které takto označeny nejsou, ale zjevně se
jedná o hudbu z filmu. Nejsou tedy zařazeny písně, které v předmětných filmech sice
zaznívají, avšak pocházejí například z operety, jež posloužila jako předloha pro daný

1) Okolnosti vzniku české společnosti Ultraphon a její vztahy k firmám Deutsche Ultraphon a Telefun-
ken podrobněji popisuje Petr Szczepanik ve studii zařazené do přítomného čísla *Iluminace*.

film, či byly natočeny dříve a jsou v daném filmu jen použity. V některých případech jsou naopak písně na etiketách označeny jako pocházející z filmu, i když v něm ve skutečnosti vůbec nezaznívají. Na všechny tyto případy – a na další anomálie – upozorňují příslušné poznámky.

Názvy písní uvedené v němčině jsou v případě zpívaných verzí s německými vokály. Transkripce vlastních jmen je dodržovaná v podobě, jak je uvedena na etiketě gramodesky, doplněna jsou jen křestní jména (jsou-li známa).

Nahrávky ze zahraničních filmů jsou zařazeny pouze v případech, že vyšly pod ob-
jednacím číslem českého Ultraphonu. V některých případech ovšem vydavatel po-
užil i snímky natočené původně pro německý či francouzský trh bez účasti českých
interpretů.

Zvláštní kategorii tvoří filmy, jejichž existenci se nepodařilo prokázat – názvy uváděné
na etiketách gramodesek mohly být pracovní, uvažovaný film nebyl realizován či šlo
o vědomou klamavou reklamu podnícenou obecnou atraktivitou gramodesek s nahráv-
kami filmových melodií. Takové snímky jsou uvedené v separátní tabulce.

Datum nahrání matrice neodpovídá datu jejího lisování na gramodesku či uvedení na
trh – prodleva mezi natočením snímku a jeho lisováním činila obvykle několik dnů až
týdnů. U jednotlivých matric nejsou uváděna objednáací čísla výrazně pozdějších ree-
dic daného snímku na téže etiketě ani poválečných výlisků na značce Supraphon. Na-
hrávky jsou řazeny podle data premiéry filmu, z něhož předmětné melodie pocházejí.
Jako základní pramen pro sestavování následujících tabulek sloužily údaje uváděné
na etiketách konkrétních gramodesek. V několika málo případech byly použity též
údaje z rukopisné verze generálního katalogu firmy Ultraphon postupně rekonstruo-
vaného několika sběrateli starých gramodesek mimo jiné ze zachovaných nahrávacích
listů této firmy uložených v archivu a. s. Supraphon Music (kde též lze nahlédnout do
jeho poslední pracovní verze). V této souvislosti je ovšem třeba konstatovat, že zmíně-
ná dokumentace není úplná a značné mezery existují především u nahrávek určených
pouze pro německy mluvící obyvatelstvo ČSR, jež firma Ultraphon umisťovala hlavně
na etikety Artona a Selektion. Údaje o většině těchto snímků bohužel byly zničeny
v „revoluční“ atmosféře bezprostředně po skončení druhé světové války.

Zařazeny jsou všechny filmové melodie natočené na gramodesky českého Ultraphonu
před datem 1. ledna 1946, kdy tato firma začleněním do nově zřízeného národního
podniku Gramofonové závody *de jure* zanikla (několik dalších let poté existoval národ-
ní podnik Ultraphon ještě jako distribuční závod).

Použité zkratky: H (hudba), T (text), dir. (dirigent), instr. (instrumentace), ar.
(aranžmá).

Gabriel Gössel

Tabulka 1.
Melodie z českých filmů

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
PLUKOVNÍK ŠVEC (Svatopluk Innemann, 1929)	14. II. 1930	10199 10200	?. XI. 1929	10015A, 10015A	Odkaz plukovníka Švece (část I+II)	A: Bohdan Gselhofer, Lev Uhlíř	orchestr	přednes Lev Uhlíř	Nahrávka: melodram. Film natočen jako němý, ale v kinech často doprovázen rozšířenými orchestry či zpěvem.
KDYŽ STRUNY LKAJÍ (Friedrich Fehér, 1930)	19. IX. 1930	15017	14. VIII. 1930	10111A	Madlenka	H: F. A. Tichý	Ultraphon jazzorchestr dir. F. A. Tichý	--	
		15049	?. VIII. 1930	10111A	Koukej, ty mně houpáš	H: F. A. Tichý	Ultraphon jazzorchestr dir. F. A. Tichý	--	
C. A K, POLNÍ MARSÁLEK (Karel Lamač, 1930)	24. X. 1930	15816	?. XII. 1930	10150A, 10179A	Číš poslední	H: Jára Beneš T: Emanuel Brožík	Ultraphon jazzorchestr dir. F. A. Tichý	Antonín Holzinger	Zn. Orchestrola.
		15970	?. I. 1931	10186A	Náš starý c. k. polní maršálek	H: Jára Beneš	Orch. Ultraphonu	--	
		459	?. ?. 1931	15051C	Ten starý c. k. polní maršálek	H: Jára Beneš T: Emanuel Brožík	Ultraphon orchestr dir. Josef J. Libor	František Kreutzmann	
FIDLOVAČKA (Svatopluk Innemann, 1930)	25. XII. 1930	15727	?. XI. 1930	10156A	Slib	H: František Škroup, ar. Erno Košťál T: Ruda Jurist, Karel Tobis	orchestr	zpěv	
		15726	?. XI. 1930	10156A	Se srdcem divno hrát	H: Erno Košťál, Ruda Jurist T: Ruda Jurist, Karel Tobis	orchestr	zpěv	
NEPOČESTNÁ ŽENA (Oldřich Kmínek, 1930)	16. I. 1931	15765	?. XI. 1930	10161A	Píseň o štěstí	H: Zdenko Bayer T: Jiří Voldán	Orch. Radiojournalu dir. Otakar Pařík	Karel Zavřel	Film byl plánován jako zvukový, ale nakonec natočen jen v němém verzi.

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písne	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA (Karel Anton, 1931)	20. II. 1931	16100	11. II. 1931	10195A	Žena má uspává doma děti	H: Willy Engel-Berger T: Karel Tobis, Ruda Jurist	Ultraphon orchestr dir. Josef J. Libor	Vlado Klemens	
		16101	11. II. 1931	10195A	Jen jednou je nám dvacet let	H: W. Engel-Berger T: Emanuel Brožík	Ultraphon orchestr dir. Josef J. Libor	Vlado Klemens	
ON A JEHO SESTRA (Karel Lamač a Martin Frič, 1931)	3. IV. 1931	16448	?. III. 1931	10220A, 10222A, *915A	Růžové psaníčko (*Schreib deine Liebste dir)	H: Jára Beneš	Jazzorchestr dir. Jára Beneš	--	*Něm. verze etikety.
		16449	?. III. 1931	10221A	Růžové psaníčko	H: Jára Beneš T: Emanuel Brožík, František Vodička	Jazzorchestr dir. Jára Beneš	zpěv	
		16450	?. III. 1931	10220A	Ach, kdo líbá jako ty (*Wer kann küssen so wie du)	H: Jára Beneš	Jazzorchestr dir. Jára Beneš	--	
		16451	?. III. 1931	10221A	Ach, kdo líbá jako ty	H: Jára Beneš T: Emanuel Brožík, František Vodička	Jazzorchestr dir. Jára Beneš	dvojzpěv	
SPEJBLOVO FILMOVÉ OPOJENÍ (Josef Skupa, 1931)	10. IV. 1931	16518	18. III. 1931	10222A	Rukulíbám, milostpaní	H: Rudolf Kubín	Jazz orchestr dir. Rudolf Kubín	--	Krátký loutkový film.
		16519	18. III. 1931	10223A	Rukulíbám, milostpaní	H: Rudolf Kubín T: Josef Skupa	Jazz orchestr dir. Rudolf Kubín	Josef Skupa	
ZE SOBOTY NA NEDELI (Gustav Machatý, 1931)	1. V. 1931	16563	?. IV. 1931	10217A	Slovník lásky (*What I Want to Say)	H: Jaroslav Ježek	Jazz-orchestr dir. Jaroslav Ježek	Jaroslav Gradwohl	*Něm. verze etikety v angličtině.
		16622	?. IV. 1931	10217A	Ted' ještě ne	H: Jaroslav Ježek T: Vítězslav Nezval	Jazz-orchestr dir. Jaroslav Ježek	Jaroslav Gradwohl	
		16699	18. IV. 1933	10217A, * 915A	Slovník lásky	H: Jaroslav Ježek T: Vítězslav Nezval	Jazz-orchestr dir. Billy Barton	--	
POSLEDNÍ BOHÉM (Svatopluk Innemann, 1931)	21. VIII. 1931	14063	2. X. 1931	10334A	Řeknem si nashledanou	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
		14066	3. X. 1931	10334A, 10348A	Já a můj pes	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jindra Lázníčka	
		14094	22. X. 1931	10367A, 10348A	Řeknem si nashledanou	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	doprovod klavíru	Melody Boys	
MILÁČEK PLUKU (Emil A. Longen, 1931)	31. VIII. 1931	14014	?. IX. 1931	10305A, 10312A	Jsou vojáci děti malovaný	H: Jára Beneš T: Emanuel Brožík	Hudba Národní gardy 1. dir. Jaroslav Labský	Fanda Mrázek	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
OSADA MLADÝCH SNŮ (Oldřich Kmínek, 1931)	4. IX. 1931	14039	30. IX. 1931	10322A	Neříkejte, slečno	H: Antonín M. Nademlejský, Josef Nademlejský T: Karel Tobis, Václav Mírovský	Jazz orchestr dir. Karel Pečke	Richard Kubla	
MUŽI V OFFSIDU (Svatopluk Innemann, 1931)	11. IX. 1931	14017	? IX. 1931	10303A	Šijem, pořád šijem	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Bajo trio	
		14018	? IX. 1931	10303A	Dej gól, jen gól	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
PSOHLAVCI (Svatopluk Innemann, 1931)	18. IX. 1931	14054	1. X. 1931	10341A	Hlavy vzhůru	H: Erno Košťál T: Václav Wassermann	Košťálův orchestr dir. Erno Košťál	Ferri Mandaus a sbor	
KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ (Svatopluk Innemann, 1931)	25. IX. 1931	14080	6. X. 1931	10340A	Moje barva červená a bílá	H: Erno Košťál T: Josef Kytka	Košťálův orchestr dir. Erno Košťál	Antonín Holzinger	
TO NEZNÁTE HADIMRŠKU (Karel Lamač, Martin Frič, 1931)	16. X. 1931	14085	6. X. 1931	10342A, 10347A	To neznáte Hadimršku	H: Jára Beneš T: František Vodička, Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	František Kreutzmann	
		14086	6. X. 1931	10342A	Mě koupali co děčko v horké lázni	H: Běda Kerten T: František Vodička, Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Fanda Mrázek	
SKALNÍ ŠEVCI (Emil A. Longen, 1931)	20. XI. 1931	14093	22. X. 1931	10347A	Ševcovská	H: Jára Beneš T: Václav Špilar, Václav Mírovský	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	František Kreutzmann	
KARIÉRA PAVLA ČAMRDY (Miroslav J. Krňanský, 1931)	25. XII. 1931	14176	? I. 1932	10387A, 10419A	Večer na Kampě	H: Josef Dobeš T: Jan Reiter	Ultraphon jazz orchestr	dr. Otto Rádl	
OBRÁCENÍ FERDYŠE PIŠTORY (Josef Kodáček, 1931)	1. I. 1932	14098	22. X. 1931	10349A	Píseň vyhynulého drožkáře	H: Julius Kalaš T: Karel Hrnčíř	Fred Fredoly Band dir. Emil Konček	Jindřich Plachta a Kocourkovští učitelé	
		14099	22. X. 1931	10349A	Píseň o krizi	H: Julius Kalaš T: Karel Hrnčíř	Fred Fredoly Band dir. Emil Konček	Hugo Haas a Kocourkovští učitelé	
		14172	? I. 1932	10387A	Svět mám tak rád	H: Julius Kalaš T: Karel Hrnčíř	Jazzorchestr	Zdeněk Štěpánek	
DOBŘÝ VOJÁK ŠVEJK (Martin Frič, 1931)	13. I. 1932	14125	24. XI. 1931	10367A	Poslušně hlásím	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	doprovod klavíru	Melody Boys	
		14171	? I. 1932	R 025	Poslušně hlásím	H: Jára Beneš	Ultraphon jazzorchestr	--	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
PUDR A BENZIN (Jindřich Honzl, 1931)	15. I. 1932	14105	17. XI. 1931	10355A	Foxtrot o mravencích	H: Jaroslav Ježek	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	--	
		14120	24. XI. 1931	10362A	Nikdo nic nikdy nemá	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	Jiří Voskovec, Jan Werich	
		14121	24. XI. 1931	10362A	Ezop a brabenec	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Jiří Srnka	Jiří Voskovec, Jan Werich	
NAČERADEC, KRÁL KIBICŮ (Gustav Machatý, 1932)	12. II. 1932	14193	22. I. 1932	10404A, R 036	Edith	H: Josef Kumok	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Jaroslav Ježek	--	
SNÁTKOVÁ KANCELÁŘ (Svatopluk Innemann, 1932)	11. III. 1932	14220	8. III. 1932	10428A, 10692A	Tvé oči to poznaly	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE (Karel Lamač, 1932)	23. III. 1932	14225	9. III. 1932	10434A, 10446A	Portoriko	H: Josef Kumok	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
		14240	29. III. 1932	10446A, 10457A	Rosita	H: Josef Kumok T: František Vodička, Ruda Jurist	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
FUNEBRÁK (Karel Lamač, 1932)	10. VI. 1932	14251	30. III. 1932	10462A	Ta naše kolej	H: Eman Zeman T: Jarka Lada	klavír	Settler's club	E. Z. = Vašek Zeman, J. L. = Jarka Mottl.
MALOSTRANSTÍ MUŠKETÝŘI (Svatopluk Innemann, 1932)	17. VI. 1932	14329	9. VI. 1932	10495A	Jednou, snad, se všechno změní	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	klavír Eman Fiala	Jiřina Šejbalová a Settler's club	
ZLATÉ PTÁČE (Oldřich Kmínek, 1932)	17. VI. 1932	14338	9. VI. 1932	10498A	Kdybych se byl nenarodil	H: Emil F. Burian T: Otto Rádl	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	Emil F. Burian	
		14340	9. VI. 1932	10498A	Má panna je v Panama sama	H: Emil F. Burian T: Josef Gruss	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	Emil F. Burian	
RŮŽOVÉ KOMBINÉ (Leo Marten, 1932)	26. VIII. 1932	14337	9. VI. 1932	10497A	Irena	H: John Gollwell T: John Gollwell	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	Jára Pospíšil	
PRÁVO NA HŘÍCH (Vladimír Slavínský, 1932)	2. IX. 1932	14383	30. VII. 1932	10513A	Jablíčko lásky	H: Saša Razov, Jerry Prophet T: Saša Razov	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
PŘED MATURITOU (Vladislav Vančura, 1932)	9. IX. 1932	14358	25. VIII. 1932	10507A	Kaktus	H: Emil F. Burian T: Josef Gruss	Orchestr Emila F. Buriana	Emil F. Burian	Matrice 14359 a 14398 zůstaly ve stadiu zkušebních výlisků.
		14359	25. VIII. 1932	nevyšlo	Opice	H: Emil F. Burian T: Josef Gruss	Orchestr Emila F. Buriana	Emil F. Burian	
		14398	1. IX. 1932	nevyšlo	Petřín	H: Emil F. Burian T: Vítězslav Nezval	Orchestr Emila F. Buriana	Emil F. Burian	
KANTOR IDEÁL (Martin Frič, 1932)	23. IX. 1932	14421	2. IX. 1932	10520A	Promiňte, prosím	H: Jára Beneš T: Karel Lamač	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Karel Lamač	
		14422	2. IX. 1932	10520A	Jaro je tady	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Karel Lamač	
PENÍZE NEBO ŽIVOT (Jindřich Honzl, 1932)	14. X. 1932	14490	20. X. 1932	10532A	Rej vážek	H: Jaroslav Ježek	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	--	
		14493	20. X. 1932	10532A, 10695A	Život je jen náhoda	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	Anita Schlesingerová a Jožina Šrbová	
		14522	5. XI. 1932	10556A	Peníze nebo život	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Orchestr Jaroslava Ježka dir. Karel Ančerl	Jiří Voskovec, Jan Werich	
PEPINA REJHOLCOVÁ (Václav Binovec, 1932)	14. X. 1932	14134	14. I. 1932	10405A	Ty jsi jak rozmarýna	H: Jaroslav Jankovec T: František Voborský	Aréna orchestr dir. Jaroslav Jankovec	Fanda Mrázek	M. č. 14418 neoznačena jako z filmu. M. č. 16088 natočena 1930, nové lisování na 10455A označeno jako z filmu, kde ovšem tato píseň vůbec nezaznívá.
		14414	2. IX. 1932	10518A, R 152	Pojď, holka, křídlovka zpívá	H: Jaroslav Jankovec T: František Voborský	Aréna orchestr dir. Jaroslav Jankovec	Fanda Mrázek	
		14415	2. IX. 1932	R 90, R 152	Černá čára na zdi	H: Jaroslav Jankovec T: František Voborský	Aréna orchestr dir. Jaroslav Jankovec	Fanda Mrázek a Máňa Hanková	
		14418	2. IX. 1932	10518A	Štěstí, štěstí	H: Jaroslav Jankovec T: František Voborský	Aréna orchestr dir. Jaroslav Jankovec	Fanda Mrázek a Máňa Hanková	
		16088	? I. 1930	10405A	Já mám holku novou, Pepku Rejholcovou	H: Jaroslav Jankovec T: František Voborský	Orchestr Ultraponu Dir. Josef J. Libor	František Kreutzmann	
SESTRA ANGELIKA (Martin Frič, 1932)	28. X. 1932	14506	3. IX. 1932	10560A, 10576A	Ztracená	H: Jára Beneš T: Hugo Haas	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Hugo Haas	
		14549	19. XI. 1932	10576A	Když jsem prvně zřel tvé ruce bílé	H: Jára Beneš T: Karel Tobis	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
ZAPADLÍ VLASTENCI (Miroslav J. Krňanský, 1932)	28. X. 1932	14514	4. IX. 1932	10560A	Večerní píseň	H: Josef Dobeš T: Pavel Schäffer	Orchestr Antonína Drábka	Jára Pospíšil	
		14543	18. XI. 1932	10577A, 10591A	Muziky, muziky, hrajte	H: Josef Dobeš T: Pavel Schäffer	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
PÍSNÍČKÁŘ (Svatopluk Innemann, 1932)	25. XI. 1932	14458	7. X. 1932	10538A	Český písničkář	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
		14459	7. X. 1932	10538A	Pochod svobody	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
		14615	19. I. 1933	10959Z, R 156, R 166, S 3081	Česká písnička	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	Orch. Artona jazz dir. Antonín Drábek	Antonín Holzinger	
ANTON ŠPELEC (Martin Frič, 1932)	16. XII. 1932	14573	7. XII. 1932	10585A	Už to máme hotový	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Vlasta Burian	
		14574	7. XII. 1932	10585A	Anton Špelec – ostrořelec	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Vlasta Burian	
EXTASE (Gustav Machatý, 1932)	20. I. 1933	14584	16. I. 1933	10598A, 10602A	Extase	H: Guiseppe Becce	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
ZÁHADA MODRÉHO POKOJE (Miroslav Cikán, 1933)	3. II. 1933	14632	22. I. 1933	10610A, 10621A	Po tobě toužím	H: Heinz Letton T: Karel Hašler	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jiřina Šejbalová a Melody Boys	
OKÉNKO (Vladimír Slavínský, 1933)	3. III. 1933	14634	22. I. 1933	10621A	Serenáda touhy	H: Josef Kumok T: Saša Razov	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Hugo Haas	
		14635	22. I. 1933	R 165	Marjo	H: Josef Kumok T: Saša Razov	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Arno Velecký	Lisováno pouze na zn. Artona.
POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (Martin Frič, 1933)	14. IV. 1933	14767	4. V. 1933	10688A	Ein bisschen Liebe, was braucht man mehr	H: Eman Fiala T: Hans R. von Nack	R. A. Dvorský's Melody Boys	Else Lord-Meissner	Německá verze valčíku „Zapomeň, že už se loučíme“.
		14725	31. III. 1933		Zapomeň, že už se loučíme	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Bajo-Trio	Nepovedený snímek – nevydáno.
		14772	4. V. 1933	10684A, 10695A	Zapomeň, že už se loučíme	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Bajo-Trio	
		14864	11. X. 1933	R 222, S 3010	Zapomeň, že už se loučíme	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	Artona jazz dir. Antonín Drábek	Jára Pospíšil	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písňe	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
MADLA Z CIHELNY (Vladimír Slavínský, 1933)	22. IX. 1933	14904	28. X. 1933	10747A, 10748A, 10843A, S 3023, R 228	Láska jenom jednou v žití kvete	H: Josef Kumok T: Saša Razov	Artona Jazz dir. Antonín Drábek	Jára Pospíšil	
ŘEKA (Josef Rovenský, 1933)	13. X. 1933	14903	28. X. 1933	10843A, R 228, S 3028	Silnice šedivá	H: Josef Dobeš T: Saša Razov	Artona jazz dir. Antonín Drábek	Jára Pospíšil	
ZEM SPIEVA (Karel Plicka, 1933)	27. X. 1933	14797	2. VII. 1933	10706A	Radost jari, Čertovo koleso	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	--	
		14798	2. VII. 1933	10706A	Na hody	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	--	
		14799	2. VII. 1933	10707A	Píseň Prahy	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	--	
		14800	2. VII. 1933	10707A	Zbojnické hry na pastve	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	--	
		14886	15. X. 1933	10738A	Pofukuj, povievaj, vetříček voňavý	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	Štefan Hoza	
		14885	15. X. 1933	10738A	Tancovala a neznala	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	Pěvecké sdružení pražských učitelů	
		14887	15. X. 1933	10739A	Ore Janík, ore	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	Štefan Hoza	
		14884	15. X. 1933	10739A	Ej, zalůžický pofo	H+ar.: František Škvor	Orch. ND v Praze dir. František Škvor	Pěvecké sdružení pražských učitelů	
U SVATÉHO ANTONÍČKA (Svatopluk Innemann, 1933)	27. X. 1933	14823	9. IX. 1933	10729A, 10731A, R 232	Když v srdcích láska dřímá	H: Jára Beneš T: Václav Mírovský, Karel Tobis	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil a Melody Boys	
U SNEDENÉHO KRÁMU (Martin Frič, 1933)	1. XI. 1933	14951	11. XI. 1933	10750B	In Italien	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Vlasta Burian	
DOBŘÝ TRAMP BERNÁŠEK (Karel Lamač, 1933)	24. XI. 1933	14946	11. XI. 1933	10779A, R 243	Jen ty jediná	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
SRDCE ZA PÍSENIČKU (Karel Hašler, 1933)	22. XII. 1933	14880	13. X. 1933	10742A, 10745A, 10838A, R 260, S 3034	Proč si si	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
JINDRA, HRABĚNKA OSTROVÍNOVÁ (Karel Hašler, 1933)	3. I. 1934	40019	8. II. 1934	10912A, R 258, S 3035	My nikdy svoji nebudem	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
ZLATÁ KATEŘINA (Vladimír Slavínský, 1934)	23. II. 1934	40059	7. III. 1934	10796A	Láska a přátelství	H: Josef Kumok T: Otakar Hanuš	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
ZA ŘÁDOVÝMI DVEŘMI (Leo Marten, 1934)	25. V. 1934	40060	7. III. 1934	10796A, 10836A, 10889A	Nikdo se neptá, co srdce šeptá	H: Josef Stelibský T: Karel Růžička	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil, R. A. Dvorský a Bajo trio	
DOKUD MÁŠ MAMINKU (Jan Svíták, 1934)	16. X. 1934	40198	1. XI. 1934	10935A, 10944A	Dokud máš maminku	H: Josef Kumok T: Bedřich Šulc, Bedřich Wermuth	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
		40208	2. XI. 1934	10935A	Možná, možná	H: Josef Kumok T: Bedřich Šulc, Bedřich Wermuth	Orchestr FOK dir. Běda Kerten	Lída Baarová	
HEJ-RUP! (Martin Frič, 1934)	26. X. 1934	40144	7. X. 1934	10907A	Ze dne na den	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Ježkův orch. OD dir. Robert Brock	Jiří Voskovec, Jan Werich	
		40145	7. X. 1934	10913A	Hej rup, chceme žít	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Ježkův orch. OD dir. Robert Brock	Jiří Voskovec, Jan Werich a sbor	
U NÁS V KOCOURKOVĚ (Martin Frič, 1934)	23. XI. 1934	40214	28. XI. 1934	10951A	Šaty dělaj člověka	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Ježkův Jazz dir. Robert Brock	Jiří Voskovec, Jan Werich	
BABY (1934)	1934	40088	24. III. 1934	10797A	Baby	H: Běda Kerten T: Karel M. Vltavský	klavír Běda Kerten	Melody Babies	Reklamní film ČKD.
GRANDHOTEL NEVADA (Jan Svíták, 1934)	4. I. 1935	40248	18. I. 1935	10975A	Jediná mezi všemi	H: Josef Kumok T: Otakar Hanuš	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
JEDNA Z MILIONU (Vladimír Slavínský, 1935)	22. II. 1935	40278	4. III. 1935	10996A, 11030A	Pod modrou oblohou	H: Jára Beneš T: Jarka Mottl, Karel Tobis, Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
POLIBEK VE SNĚHU (Václav Binovec, 1935)	29. III. 1935	40275	4. III. 1935	11027Z	Dej mi svoji lásku	H: Ferry Gyulai, Hans J. Salter T: Emanuel Železný	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Tessa Lorelli a Karel Leiss	
POZDNÍ MÁJ (Leo Marten, 1934)	29. III. 1935	40167	28. X. 1934	10943A	Obláčky bílé	H: Josef Stelibský T: Karel Růžička	klavír dr. Ladislav Vachulka	Settler's Club	
		40199	1. XI. 1934	10933Z, 10940A, S 3085	Obláčky bílé	H: Josef Stelibský T: Karel Růžička	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Melody Boys	
POZDNÍ LÁSKA (Václav Kubásek, 1935)	7. VI. 1935	40376	14. IV. 1935	11050A	Sbohem, mé štěstí	H: Josef Stelibský T: Josef Melíšek, Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Tessa Lorelli	
PRVNÍ POLÍBENÍ (Vladimír Slavínský, 1935)	23. VIII. 1935	40505	28. VIII. 1935	11095A	První políbení	H: Josef Dobeš T: Jarka Mottl, Karel Melíšek	Jazz orchestr dir. Antonín Drábek	Oldřich Kovář a Bajo trio	
KRÁL ULICE (Miroslav Cikán, 1935)	20. IX. 1935	40641	16. I. 1936	11213A	Na světě máme jedinou	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Oldřich Kovář, Bajo trio a sbor	
		40691	16. II. 1936	11238Z	Na světě máme jedinou	H: Karel Hašler T: Karel Hašler	harmonika a housle	František Blahník a Eda Gratz	Není označena jako píseň z filmu.
OSUDNÁ CHVÍLE (Václav Kubásek, Josef Kokeisl, 1935)	20. IX. 1935	40693	17. II. 1936	11239Z	Jediná lásko má...	H: Saša Grossmann T: Petr Wok	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
KOMEDIANTSKÁ PRINCEZNA (Miroslav Cikán, 1936)	6. II. 1936	40677	15. II. 1936	11237Z	Každý má pohádku svou	H: Eman Fiala T: Vilda Sýkora	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
SVĚTLO JEHO OČI (Václav Kubásek, 1936)	6. III. 1936	40664	18. I. 1936	11214Z, R 281	Sen lásky	H: Josef Stelibský T: Karel Růžička	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
NAŠE XI (Václav Binovec, 1936)	9. X. 1936	21318	? . X. 1936	11318Z, 11326Z	Ta naše jedenáctka	H: Josef Kumok T: Otakar Hanuš	Ultraphon orchestr (= Swingorchestr, dir. Heinz Wehner)	Oldřich Kovář a Karel Vacek	Natočeno v Berlíně, matrice Telefunkenu.
MANŽELSTVÍ NA ÚVĚR (Oldřich Kmínek, 1936)	6. XI. 1936	40836	15. IX. 1936	11330Z	Zatoulané štěstí	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Setleři	
		40838	15. IX. 1936	11330Z	Růže řeknou víc	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
DEJTE NÁM KŘÍDLA (Jiří Weiss, 1936)	1936	40879	7. X. 1936	11356Z	Dejte nám křídla	H: Jiří Srnka T: K. M. Walló	Ježkův Hot jazz dir. Jiří Srnka	Sbor Ultraphonu	Krátký propagační film o letectví.
ROZKOSNÝ PŘÍBĚH (Vladimír Slavínský, 1936)	29. I. 1937	40994	20. I. 1937	11417Z	Neboj se rozloučení	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl, Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Setleři	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
ROZVOD PANÍ EVY (Jan Svíták, 1937)	12. II. 1937	41024	2. III. 1937	11442Z, 11460Z	Señorito, až se setmí	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Dolfi Langer se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		41094	23. III. 1937	11460Z	Nevěřím hvězdám	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl, Karel Melfšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Bajo trio	
KRB BEZ OHNĚ (Karel Špelina, 1937)	26. III. 1937	41090	23. III. 1937	11456Z	Ukolébavka	H: Dol Dauber T: Daisy Jelenová	Dol Dauber se svým orchestrem	Hana Vítová a R. A. Dvorský	
		41091	23. III. 1937	11456Z	Krb bez ohně	H: Dol Dauber T: Daisy Jelenová	Dol Dauber se svým orchestrem	R. A. Dvorský	
		41308	1. IX. 1937	11575Z	Ukolébavka	H: Dol Dauber T: Daisy Jelenová	Dol Dauber se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		41373	5. X. 1937	11599Z	Wiegenlied	H: Dol Dauber T: Rudi Kerten	Dol Dauber se svým orchestrem	Franz Swoboda	Německá verze titulu „Ukolébavka“.
HARMONIKA (Ladislav Brom, 1937)	16. IV. 1937	41139	16. IV. 1937	11481Z	Harmonika	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	Dol Dauber se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
SRDCE NA KOLEJÍCH (Jan Svíták, 1937)	23. IV. 1937	41210	13. V. 1937	11510Z	Já mám kluka od mašin	H: Josef Dobeš	Jazz orchestr, dir. Antonín Drábek	--	
ADVOKÁTKA VERA (Martin Frič, 1937)	30. IV. 1937	41143	20. IV. 1937	11485Z	Na děvče mi nesahej	H: Julius Kalaš T: Karel Hrnčář	Dolfi Langer se svým orchestrem	Oldřich Nový	
PÍSEŇ DROŽKÁŘE (Hubert Marischka, 1936)	30. IV. 1937	40978	5. XII. 1936	11403Z	Mach' Musik, Schatz!	H: Robert Stolz T: Hans Honer	Ultraphon orchestr dir. Marco Baben	Karl Steininger	Koprodukce ČSR – Rakousko natočená jen v němčině (Wien- er Fiakerlied / Liebe in Dreivierteltakt).
SVĚT PATŘÍ NÁM (Martin Frič, 1937)	20. VII. 1937	41277	25. VI. 1937	11554A	Early morning mist	H: Jaroslav Ježek	Jaroslav Ježek se svým orchestrem	--	
		41278	25. VI. 1937	11554A	World is our	H: Jaroslav Ježek	Jaroslav Ježek se svým orchestrem	--	
		41279	25. VI. 1937	11553A	Stonožka	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Jaroslav Ježek se svým orchestrem	Jiří Voskovec, Jan Werich	
		41280	25. VI. 1937	11553A	Svět patří nám	H: Jaroslav Ježek T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Jaroslav Ježek se svým orchestrem	Jiří Voskovec, Jan Werich	
ŠVANDA DUDÁK (Svatopluk Innemann, 1937)	30. VII. 1937	41328	2. IX. 1937	11578Z	Lásky květ voní růžemi	H: Erno Košťál T: Jarka Mottl	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Jaroslav Gleich	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
FALEŠNÁ KOČIČKA (Vladimír Slavínský, 1937)	6. VIII. 1937	41216	28. V. 1937	11522Z	Falešná kočička	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Vladimír Slavínský	Jazz orchestr dir. Antonín Drábek	Setleři	
		41218	28. V. 1937	11522Z	Kdyby tak Pán Bůh dal	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Vladimír Slavínský	Jazz orchestr dir. Antonín Drábek	Ultraphon duo	
JARČIN PROFESOR (Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček, 1937)	13. VIII. 1937	41068	4. III. 1937	11442Z, 11461Z	Snad se mi poštěstí	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		41324	2. IX. 1937	11561Z	Až jedenkrát	H: Josef Stelibský T: Antonín Čejka, Jarka Mottl	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
KARIÉRA MATKY LÍZALKY (Ladislav Brom, 1937)	10. IX. 1937	41314	1. IX. 1937	11569Z	Nad Granadou slunce nezhasíná	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		41315	1. IX. 1937		Když to má v manželství klapat	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	sbor	Nepovedený snímek – nevydáno.
		41345	14. IX. 1937	11569Z	Když to má v manželství klapat	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	sbor	
		41640	31. I. 1938	11731Z	Nad Granadou slunce nezhasíná	H: Josef Dobeš	Dol Dauber se svým orchestrem	--	
PORUČÍK ALEXANDR RJEPKIN (Václav Binovec, 1937)	24. IX. 1937	41342	14. IX. 1937	11587Z	Kupředu, kamarádi	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	sbor	
TŘI VEJCE DO SKLA (Martin Frič, 1937)	24. IX. 1937	41356	22. IX. 1937	11594Z	Já neříkám tak ani tak	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	Orchestr Burianova divadla dir. Eman Fiala	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
ŽENA POD KŘÍŽEM (Vladimír Slavínský, 1937)	24. IX. 1937	41307	1. IX. 1937	11570Z	Neříkej, že jsem jediná	H: Zdeněk Moudrý, J. B. Majer T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Alena Pečérková	J. B. Mayer = Dolf Brandmayer.
		41317	1. IX. 1937	11570Z	Život je soužení	H: Zdeněk Moudrý, J. B. Majer T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		41655	11. II. 1938	11743Z	Warum schwärme ich für dich, schöne Frau	H: Dolf Brandmayer T: R. Kreitner	Dolfi Langer se svým orchestrem	Dolf Brandmayer	Něm. verze tanga „Život je soužení“.
BATALION (Miroslav Cikán, 1937)	1. X. 1937	41313	1. IX. 1937	11583Z, 11687Z, 11583Z	Do naší ulice	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Setleři	
		41360	22. IX. 1937		Nemám nic, než to co mám	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Míla Spazierová- -Hezká	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
VDOVIČKA SPADLÁ S NEBE (Vladimír Slavínský, 1937)	22. X. 1937	41401	15. X. 1937	11611Z	Snad se zas sejdem	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Vladimír Slavínský	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Rudolf L. Vašata	
PANENSTVÍ (Otakar Vávra, 1937)	4. XI. 1937	41447	29. X. 1937	11627Z	Vím, vrátíš se...	H: Roman Blahník T: Antonín Čejka	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		41449	29. X. 1937	11627Z	Proč se mi to někdy zdá	H: Roman Blahník T: Antonín Čejka	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
ZE VŠECH JEDINÁ (Václav Binovec, 1937)	5. XI. 1937	41448	29. X. 1937	11635Z	Dvě oči krásné	H: Jára Beneš T: Karel Tobis, Václav Špilar	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Ultrapphon duo	
		41532	2. XII. 1937	11684Z	Děkuji, bylo to krásné	H: Erich Sennhofer T: Karel Tobis, Václav Špilar	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
		41533	2. XII. 1937	11686Z	Dankeschön, es war zauberhaft	H: Erich Sennhofer T: Raimund Danberg	R. A. Dvorský's Melody Boys	Ernst Schön	Německá verze písně „Děkuji, bylo to krásné“.
VÝDELEČNÉ ŽENY (Rolf Wanka, 1937)	26. XI. 1937	41311	1. IX. 1937	11571Z	Zpívám, a to mně stačí	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl, Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Setleři	
		41316	1. IX. 1937	11571Z	Pro tebe až s nebe	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl, Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
VYDĚRAČ (Ladislav Brom, 1937)	26. XI. 1937	41529	2. XII. 1937	11684Z	Kavárna hříchů	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA (Miroslav J. Krňanský, 1937)	14. I. 1938	41402	15. X. 1937	11611Z	To byl ten nejhezčí valčík	H: Josef Dobeš T: Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
ARMÁDNÍ DVOJČATA (Jiří Slavíček, Čeněk Šlégl, 1937)	4. II. 1938	41610	17. I. 1938	11723Z	Jen měsíc nad řekou...	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
LÍZIN LET DO NEBE (Václav Binovec, 1937)	11. II. 1938	41621	25. I. 1938	11729Z	Zpívejte se mnou	H: Josef Dobeš T: Jaromír V. Šmejkal	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Ultrapphon duo	
		41623	25. I. 1938	11728Z	Romance dvou srdcí	H: Josef Dobeš T: Jaromír V. Šmejkal	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
		42813	15. VII. 1940	12426B	Hajej, hou, hou...	H: Josef Dobeš T: Jaromír V. Šmejkal	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Zdenka Sulanová	
KROK DO TMY (Martin Frič, 1938)	18. II. 1938	41718	8. III. 1938	11808Z	Jen málo věřím	H: Eman Fiala T: Jiří Sternwald	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
KLATOVŠTÍ DRAGONI (Karel Špelina, 1937)	25. II. 1938	41521	1. XII. 1937	11673Z, 11690Z	Já vím, já vím, že máš mne rád	H: Dol Dauber T: Daisy Jelenová	Dol Dauber se svým orchestrem	Eman Fiala a Máňa Hanková	
		41522	1. XII. 1937	11673Z, 11897Z	Pod Gerlachem	H: F. Škrobák T: L. Volprecht	Dol Dauber se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Rudolf L. Vašata	
		41523	1. XII. 1937	11674Z	Když tichý večer...	H: Dol Dauber T: Daisy Jelenová	Dol Dauber se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Rudolf L. Vašata	
		41526	1. XII. 1937	11674Z, 11690Z	Krásný sen nechám si zdát	H: Dol Dauber T: Daisy Jelenová	Dol Dauber se svým orchestrem	Jára Pospíšil a Zita Kabátová	
DĚTI NA ZAKÁZKU (Čeněk Šlégl, 1938)	25. II. 1938	41765	23. III. 1938	11809Z	Zvonilo klekání	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Ultrapphon duo	
NAŠI FURIANTI (Vladislav Vančura, Václav Kubásek, 1937)	4. III. 1938	41607	15. I. 1938	11746Z	Verunka	H: Jaroslav Kříčka	Orchestr FOK dir. Rudolf Pekárek	--	
		41608	15. I. 1938	11721Z	Myslivecká	H: Jaroslav Kříčka	Orchestr FOK dir. Rudolf Pekárek	--	
VČERA NEDELE BYLA (Walter Schorsch, 1938)	11. III. 1938	41898	19. V. 1938	11861A	Bloudíme životem	H: Jiří Smka T: Jarka Mottl, Josef Neuberg	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Míla Spazierová- -Hezká	
KLAPZUBOVA XI. (Ladislav Brom, 1938)	2. IX. 1938	41991	23. VIII. 1938	11918Z	Krčma v Oděse	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		41992	23. VIII. 1938	11905Z, 12110A	Mladá stráž	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a sbor	
IDEÁL SEPTIMY (Václav Kubásek, 1938)	16. IX. 1938	42030	9. IX. 1938	11930Z	Hledám štěstí	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		42031	9. IX. 1938	11930Z	Myslím jen na tebe	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
STŘÍBRNÁ OBLAKA (Čeněk Šlégl, 1938)	16. IX. 1938	42045	10. IX. 1938	11931Z	Kam asi plujete, stříbrná oblaka	H: Otto Lampel T: Otto Lampel	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
PÁN A SLUHA (Walter Schorsch, 1938)	30. IX. 1938	42021	9. IX. 1938	11926Z	Zní píseň přírody	H: Roman Blahník T: Antonín Čejka, Karel Kozel	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář a sbor	
		42046	10. IX. 1938	11926Z	Směj se jen	H: Roman Blahník T: Antonín Čejka, Karel Kozel	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
DRUHÉ MLÁDÍ (Václav Binovec, 1938)	7. X. 1938	42020	8. IX. 1938	11925Z	Večerní klekání	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Dol Dauber se svým orchestrem	Jára Pospíšil a Karel Vacek	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
MANŽELKA NĚCO TUŠÍ (Karel Špelina, 1938)	14. X. 1938	42019	8. IX. 1938	11925Z	Tmou mé sny jdou	H: Sláva Mach T: Bedřich Šulc, Jan Kaplan	Dol Dauber se svým orchestrem	Jára Pospíšil	
BLÁHOVÉ DĚVČE (Václav Binovec, 1938)	18. XI. 1938	42065	25. XI. 1938	11968Z	Jen jednu touhu mám	H: Josef Stelibský T: Bedřich Šulc, Bedřich Wermuth	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
		42164	6. II. 1939	12063A	Chci žít a jen tebe mítí rád	H: Josef Stelibský T: Bedřich Šulc, Bedřich Wermuth	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Ultraphon duo	
JARKA A VĚRA (Václav Binovec, 1938)	2. XII. 1938	42117	17. I. 1939	11995A	Máňo, Máňo	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Orchestr Antonína Bašánka	Ultraphon duo	
		42118	17. I. 1939	11995A	Pojď v náruč mou	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Orchestr Antonína Bašánka	Oldřich Kovář	
SLÁVKO, NEDEJ SE! (Karel Lamač, 1938)	20. I. 1939	42160	6. II. 1939	12060A	Hrajte, hrajte mi tu mou	H: Eman Fiala T: Jarka Mottl	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Bajo trio	
UMLČENÉ RTY (Karel Špelina, 1938)	27. I. 1939	42157	2. II. 1939	12055A	Hvězdu mám jedinou...	H: Dol Dauber T: Jan Kaplan	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
HOLKA NEBO KLUK (Vladimír Slavínský, 1938)	3. II. 1939	42174	7. II. 1939	12065A	Dejte si radit	H: Josef Stelibský T: Karel Melfšek	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Adina Mandlová	
U POKLADNY STÁL (Karel Lamač, 1939)	10. II. 1939	42155	2. II. 1939	12055A	Řekněte mi, seňorito	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		42156	2. II. 1939	12054Z	Valčík naší lásky	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
KDYBYCH BYL TÁTOU (Miroslav Cikán, 1939)	10. III. 1939	42065	25. XI. 1938	12063A	Život je plničký nadějí	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Ultraphon duo	
VENOUSEK A STÁŽIČKA (Čeněk Šlégl, 1939)	24. III. 1939	42214	26. IV. 1939	12108A	Ten lásky čas	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	Orchestr Antonína Bašánka	Ultraphon duo	
OSMNÁCTILETA (Miroslav Cikán, 1939)	21. IV. 1939	42244	22. V. 1939	12125A	Zpívám si na cestu	H: Josef Stelibský T: Karel Melfšek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
VESELÁ BÍDA (Miroslav Cikán, 1939)	26. V. 1939	42243	22. V. 1939	12125A	Láska brány otevírá	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl, Josef Neuberg	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		42245	22. V. 1939	12126A	Polibek za mřížemi	H: Josef Stelibský T: Josef Neuberg	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Ultraphon duo	
PRAHA, LÁSKA MÁ... (Oldřich Kmfnek, 1939)	1939	42373	25. VII. 1939	12188A	Praha, láska má...	H: Jan Pešta T: Jarmila Kmínková	klavír Jan Pešta	Bořek Rujan	Dokument o gotické a barokní architektuře Prahy.

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
BÍLÁ JACHTA VE SPLITU (Ladislav Brom, 1939)	25. VIII. 1939	42320	14. VI. 1939	12164A	Mám rád moře	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		42376	2. VIII. 1939	12190A	Kamarád vítř	H: Václav Bláha T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
PŘÍKLADY TÁHNOU (Miroslav Cikán, 1939)	25. VIII. 1939	42419	24. VIII. 1939	12211A	Život je krásný	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
		42424	24. VIII. 1939	12213A	Právě proto	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
TULÁK MACOUN (Ladislav Brom, 1939)	1. IX. 1939	42448	18. X. 1939	12223A	Zapadlo slunko za horv	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Ultrapphon duo	
DOBŘE SITUOVANÝ PÁN (Miroslav Cikán, 1939)	8. IX. 1939	42420	24. VIII. 1939	12211A	Každý má právo	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Karel Vacek	
KRISTIAN (Martin Frič, 1939)	8. IX. 1939	42383	2. VIII. 1939	12193A	Nečekej, nečekej	H: Sláva E. Nováček T: Josef Gruss	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
		42428	27. IX. 1939	12215A	Jen pro ten dnešní den	H: Sláva E. Nováček T: Josef Gruss	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Nový	
OHNIVÉ LÉTO (František Čáp, Václav Krška, 1939)	20. X. 1939	42429	27. IX. 1939	12216A, 12218A	Milujeme to, co ztrácíme	H: Jiří Srnka T: K. M. Walló	R. A. Dvorský a jeho tan. orchestr	Lída Baarová	
		42441	11. X. 1939	--	Reklama na film Ohnivě léto	???	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	mluvené slovo (?)	
U SVATÉHO MATĚJE (Jan Svíták, 1939)	27. X. 1939	42592	29. XI. 1939	12289A	Matějčičku, Matěji	H: Jára Beneš T: Ladislav Brom	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Ultrapphon duo	
EVA TROPÍ HLOUPOSTI (Martin Frič, 1939)	10. XI. 1939	42484-5	31. X. 1939	--	Reklama na film Eva tropí hlouposti	H: ?? T: ??	R. A. Dvorský se svým tanečním orchestrem	??	Zkušební snímek – nevydáno.
NEVINNÁ (Václav Binovec, 1939)	24. XI. 1939	42650	30. I. 1940	12320A, 12429A	Nevidím, neslyším	H: František Svojk T: František Kudrna	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
SRDCE V CELOFÁNU (Jan Svíták, 1939)	5. I. 1940	42647	30. I. 1940	12320A	Láska je lež (Mám tě nesmírně rád)	H: Josef J. Houštecký T: Saša Razov, Jiří Červený	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
DÍVKA V MODRÉM (Otakar Vávra, 1939)	26. I. 1940	42617	19. I. 1940	12308B	Dívka v modrém	H: Sláva E. Nováček T: K. M. Walló, Oldřich Nový	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Nový	
		42618	19. I. 1940	12308B	Růže nad mojí mříží	H: Sláva E. Nováček T: K. M. Walló	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Lída Baarová	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
TO BYL ČESKÝ MUZIKANT (Vladimír Slavínský, 1940)	9. II. 1940	42732	17. V. 1940	12368B	To byl český muzikant I – II.	H: František Kmoch	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
		42733	17. V. 1940	12368B					
		42860 42861	9. X. 1940	12451B 12451B	Na stříbropěnném Labi I – II.	H: František Kmoch T: František Kudrna	Orchestr FOK dir. René Kubínský	Julie Vildová	
PÍSEŇ MLÁDÍ (Jan Svoboda, 1940)	1940	42740	17. V. 1940	12372B	Signál zní	H: Rudolf M. Mandée T: Rudolf M. Mandée	R. A. Dvorský se svým orchestrem	sbor	Propagační film o brannosti mládeže.
		42741	17. V. 1940	12372B	Znovu s chutí do toho	H: Rudolf M. Mandée T: Rudolf M. Mandée	R. A. Dvorský se svým orchestrem	sbor	
PŘÍTELKYŇE PANA MINISTRA (Vladimír Slavínský, 1940)	22. III. 1940	42696	25. IV. 1940	12351B	Oči čokoládové	H: Jiří Míhule T: František Kudrna	Karel Vlach se svým orchestrem	Oldřich Nový	
MADLA ZPÍVÁ EVROPE (Václav Binovec, 1940)	29. III. 1940	42914	25. X. 1940	12426B	Ty lesovské stráně	H: František Svojk T: František Kudrna	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Zdenka Sulanová	
OKÉNKO DO NEBE (Gino Hašler, 1940)	19. IV. 1940	42805	26. VI. 1940	12411B	V objetí tvém	H: Kamil Běhounek T: Karel Kozel	Karel Vlach se svým orchestrem	Inka Zemánková	
		42806	26. VI. 1940	12411B	Káčata	H: Kamil Běhounek T: Karel Kozel	Karel Vlach se svým orchestrem	Inka Zemánková	
MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA (Martin Frič, 1940)	7. VI. 1940	43329	31. X. 1941	12676A	Lásko, bože, lásko	H+ ar.: Jiří J. Fiala	Orchestr FOK řídí Fr. Dyk	Karel Šroubek sólo housle	
ARTUR A LEONTÝNA (Miroslav J. Krňanský, 1940)	16. VIII. 1940	42867	11. X. 1940	12459B	Půlnoční tango	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		42868	11. X. 1940	12459B, 12517B	Kosí fox	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Jarka Mottl	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Oldřich Kovář	
		43040	13. II. 1941	12529B	Kosí fox	H: Josef Stelibský Ar.: František Svojk	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
ŠTĚSTÍ PRO DVA (Miroslav Cikán, 1940)	16. VIII. 1940	42699	25. IV. 1940	12352B	Praha je krásná	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Jarka Mottl	Karel Vlach se svým orchestrem	Oldřich Kovář, Věra Hrubá, Setleři	
		42700	25. IV. 1940	12352B	Já vím	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Jarka Mottl	Karel Vlach se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Věra Hrubá	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
MINULOST JANY KOSINOVÉ (J. A. Holman, 1940)	27. IX. 1940	42866	11. X. 1940	12458B, 12517B	Modravé dálky	H: Jiří Srnka T: K. M. Walló	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Zdena Vincíková	
		43041	13. II. 1941	12529B	Modravé dálky	H: Jiří Srnka Ar.: František Svojk	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
POSLEDNÍ PODSKALÁK (Jan Sviták, 1940)	18. X. 1940	42898	22. X. 1940	12476A	Podskaláček	H: Josef Dobeš T: Ladislav Brom	Vašatův orchestr	Ultraphon duo	
		42901	22. X. 1940	12478A	Mám domeček pod skalou	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Vašatův orchestr	Ultraphon duo	
POZNEJ SVÉHO MUŽE (Vladimír Slavínský, 1940)	8. XI. 1940	42869	11. X. 1940	12460B	Bloudím, jen věrný stín jde se mnou	H: Roman Blahník T: František Kudrna	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
BABIČKA (František Čáp, 1940)	15. XI. 1940	43328	31. X. 1941	12676A	Předehra, Na zámku	H: Jiří J. Fiala	Orchestr FOK dir. František Dvřk	--	
DVA TÝDNY ŠTĚSTÍ (Vladimír Slavínský, 1940)	29. XI. 1940	42904	22. X. 1940	12478A	Láska je věčná	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Vašatův orchestr	Ultraphon duo	
ŽIVOT JE KRÁSNÝ (Ladislav Brom, 1940)	20. XII. 1940	42972	27. XI. 1940	12514B	Bílé ruce	H: Sláva E. Nováček T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Oldřich Nový	
		42997	4. XII. 1940	12514B	Jednou, jen jedenkrát	H: Sláva E. Nováček T: Ladislav Brom, Josef Gruss	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Trio Zdeny Vincíkové	
ZA TICHÝCH NOCÍ (Gino Hašler, 1940)	17. I. 1941	42998	4. XII. 1940	12513B	Za tichých nocí	H: Rudolf Friml T: Jan Červenka	R. A. Dvorský se svým orchestrem	R. A. Dvorský a Allanovy sestry	
PRO KAMARÁDA (Miroslav Cikán, 1940)	31. I. 1941	42975	22. XI. 1940	12511B	Já to dneska platím	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Ultraphon duo	
		42976	22. XI. 1940	12511B	S láskou je soužení	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Ultraphon duo	
PŘEDNOSTA STANICE (Jan Sviták, 1941)	12. IV. 1941	43101	25. III. 1941	12574A	Přednosta stanice	H: Jára Beneš T: Ladislav Brom	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Ultraphon trio	
PROVDÁM SVOU ŽENU (Miroslav Cikán, 1941)	8. VIII. 1941	43211	20. VIII. 1941	12635B	Annie	H: Josef Stelibský	Karel Vlach se svým orchestrem	--	
		43212	20. VIII. 1941	12628B	Annie	H: Josef Stelibský T: Karel Melfšek	Karel Vlach se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
		43214	20. VIII. 1941	12628B	To už je zbožňování	H: Josef Stelibský T: Karel Melfšek	Karel Vlach se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
HOTEL MODRÁ HVĚZDA (Martin Frič, 1941)	29. VIII. 1941	43208	2. VII. 1941	12625B	Mám život hrozně rád	H: Sláva E. Nováček T: Josef Gruss	Karel Vlach se svým orchestrem	Arnošt Kavka	
		43210	19. VII. 1941	12325B	Slunečnice	H: Sláva E. Nováček T: Josef Gruss	Karel Vlach se svým orchestrem	Inka Zemánková se sborem	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
TETIČKA (Martin Frič, 1941)	5. IX. 1941	43222	2. IX. 1941	12633B	Malé znamení	H: Roman Blahník T: K. M. Walló	Karel Vlach se svým orchestrem	Arnošt Kavka	
		43224	2. IX. 1941	12633B	Stín mládí	H: Roman Blahník T: K. M. Walló	Karel Vlach se svým orchestrem	Arnošt Kavka	
NOČNÍ MOTÝL (František Čáp, 1941)	10. X. 1941	43233	5. IX. 1941	12639B	Noční motýl	H: Roman Blahník (na motiv Johanna Strausse) T: K. M. Walló	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Zdena Vincíková	Pro konkurenční gram. firmu Esta nazpívala oba tituly Míla Spazierová-Hezká, která ve filmu dabovala zpěv H. Vítové. Esta pak svoji desku uvedla na trh pod sloganem „s původním zpěvem, jak jej slyšíte ve filmu“.
		43234	5. IX. 1941	12640B	Noční motýl	H: Roman Blahník (na motiv Johanna Strausse) T: K. M. Walló	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Hana Vítová	
		43235	5. IX. 1941	12639B	Zdá se mi	H: Roman Blahník (na motiv maď. lid. melodie) T: K. M. Walló	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Zdena Vincíková	
		43236	5. IX. 1941	12640B	Zdá se mi	H: Roman Blahník (na motiv maď. lid. melodie) T: K. M. Walló	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Hana Vítová	
NEBE A DUDY (Vladimír Slavínský, 1941)	31. X. 1941	43335	31. X. 1941	12677A	Nám je to jedno	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Václav Bláha se svým orchestrem	Jirka a Lumír Blahníkoví	
TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA (Martin Frič, 1941)	28. XI. 1941	43269	30. IX. 1941	12674B	Každý musí někdy něco mít	H: Eman Fiala T: Josef Gruss	R. A. Dvorský se svým orchestrem	R. A. Dvorský a Lišáci	
		43333	31. X. 1941	12674B	Sám já chodívám rád	H: Eman Fiala T: Josef Gruss	R. A. Dvorský se svým orchestrem	R. A. Dvorský	
PRAŽSKÝ FLAMENDR (Karel Špelina, 1941)	23. I. 1942	43435	26. III. 1942	12724B	Srdce je lásky chrám	H: Josef Stelibský T: Karel Melfšek, Jarka Mottl	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Jiřina Salačová a Máša Allanová	
MUŽI NESTÁRNOU (Vladimír Slavínský, 1942)	3. IV. 1942	43436	26. III. 1942	12724B	Chci říci vám	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Jaroslav Pivec	
		43474	24. IV. 1942	12752A	Za úsměv jediný	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Rudolf L. Vašata se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
VALENTIN DOBROTIVÝ (Martin Frič, 1942)	31. VII. 1942	43501	30. VI. 1942	12766B	Zpívám květům	H: Josef Stelibský T: Karel Melfšek, Jarka Mottl	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Míla Spazierová- Hezká	
		43503	30. VI. 1942	12762B, 12846B	Dlouhý je měsíc	H: Josef Stelibský	R. A. Dvorský se svým orchestrem	--	

Název filmu, režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo	Název písně	Autoři hudby, autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
KAREL A JÁ (Miroslav Cikán, 1942)	4. XII. 1942	43619	22. XI. 1942	12846B	Pro dívčí úsměv	H: Josef Stelibský T: Karel Melíšek, Jarka Mottl	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Oldřich Kovář a Sestry Allanovy	
EXPERIMENT (Martin Frič, 1943)	3. IX. 1943	43904	12. VII. 1943	12971B	Bílý jasmín	H: Josef Stelibský T: Jiří Fledr	housle Vasil Truchlý, klavíry Jar. Hromádka a Arnošt Vrána	Marie Burešová	
BLÁHOVÝ SEN (J. A. Holman, 1943)	3. XII. 1943	43936	28. IX. 1943	14015B, 14139B	Láska je fata morgana	H: František Svojík T: Jarka Mottl	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Zdena Vincíková a smíšený sbor	
		44120	8. III. 1944	14072B	Vám píseň svou zpívám	H: František Svojík T: Jarka Mottl	Malý rozhl. orch. dir. Vlastislav A. Vipler	Oldřich Kovář	
NEVIDĚLI JSTE BOBÍKA? (Vladimír Slavínský, 1944)	15. IX. 1944	44250	21. IX. 1944	14146B, 14480B	Proč jenom lásku	H: Josef Dobeš T: František Kudrna	Karel Vacek se svým orchestrem	Jarmila Smejkalová a Oldřich Kovář	
SOBOTA (Václav Wassermann, 1944)	12. I. 1945	44284	1. XII. 1944	14175B	Konec týdne	H: Jiří Traxler	Karel Vlach se svým orchestrem	--	
		44285	1. XII. 1944	14173B	Jen ten, kdo miluje	H: Josef Stelibský T: Jiří Traxler	Karel Vlach se svým orchestrem	Oldřich Kovář	
		44286	1. XII. 1944	14173B	Opona padá	H: Jiří Traxler T: Jiří Traxler	Karel Vlach se svým orchestrem	Jiřina Salačová	
ŘEKA ČARUJE (Václav Krška, 1945)	1. I. 1946	44347	19. III. 1945	14199B	Kouzelný valčík	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Oldřich Kovář a M-trio	Píseň nebyla do filmu zařazena.
PREDTUCHA (Miroslav Cikán, 1944) Film nebyl dokončen.	--	44349	20. III. 1945	14200B	Když sluníčko zazáří	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Karel Vlach se svým orchestrem	smíšený sbor	Píseň nebyla do filmu zařazena.
BLUDNÁ POUŤ (Václav Binovec, 1945) Film nebyl dokončen	--	44348	19. III. 1945	14200B	Conchita pláče	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Karel Vlach se svým orchestrem	Jiřina Salačová a sbor	
		44353	20. III. 1945	14199B	Láska všude kolem nás	H: Josef Stelibský T: Jarka Mottl	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Ultrapphon duo	

Tabulka 2.
Melodie ze zahraničních filmů na českém Ultraphonu 1929–1945

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
ZPÍVÁJÍCÍ BLOUD (Singing Fool; Lloyd Bacon, 1928)	6. XII. 1929	10411	? X. 1929	10044A	Sonny Boy	H: Al Jolson, Ray Henderson T: František Vodička	Jazzorchestr Ultraphonu dir. F. A. Tichý	Jan Laube	
DÍTĚ PARÍŽE (Innocents of Paris; Richard Wallace, 1929)	7. II. 1930	10796	? II. 1930	10054A	Louise	H: Richard A. Whiting	Billy Barton a jeho Havana-Band	--	Nahrávka německého Ultraphonu.
POHANSKÁ PÍSEŇ LÁSKY (The Pagan; W. S. Dyke, 1929)	21. III. 1930	15325	? X. 1930	10187A	Báji má z Tahiti (Pagan Love Song)	H: Nacio H. Brown	Alfred Beres Orchestr	--	Převzato z německé U 631A.
DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU (Zwei Herzen im ¾ Takt; Géza von Bolváry, 1930)	30. V. 1930	15045	15. VIII. 1930	10107A	Dvě srdce v taktu tříčtvrtním (Zwei Herzen im ¾ Takt)	H: Robert Stolz T: František Kudrna	Jazzorchestr Ultraphonu dir. F. A. Tichý	Jára Pospíšil	
PŘEHLÍDKA LÁSKY (The Love Parade; Ernst Lubitsch, 1929)	1. VIII. 1930	15802	? XII. 1930	10180A	Pojď pohádku snít se mnou krásnou (Dream Lover)	H: Victor Schertzinger	Jaroslav Vojtek varhany, Oldřich Letfus klavír	--	
KRÁL JAZZU (King of Jazz; John Murray Anderson, 1930)	5. IX. 1930	16557	? IV. 1931	10218A	Chodidla (Happy Feet)	H: Milton Ager, Jack Yellen T: Jiří Voskovec, Jan Werich	Orch. Osvoboze- ného divadla dir. Jaroslav Ježek	Jiří Voskovec, Jan Werich	V české verzi filmu vsuvky s konferen- ciéry Antonínem Vavrkou a Helenou Bendovou.
HOLLYWOOD REVUE (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, 1929)	24. X. 1930	15032	14. VIII. 1930	10110A	Pojďte, slečno	H: F. A. Tichý, Ruda Jurist T: Karel Tobis, Ruda Jurist	Ultraphon jazzorchestr dir. F. A. Tichý	Jára Pospíšil	Česká verze filmu obsahuje vsuvky režirované Svatoplukem Innemannem s konferenciéry Jiřím Sedláčkem a Slávkou Tauberovou zpívajícími kuplety „Pojďte, sleč- no, budeme si tykat“ a „Má sladká Julie“.
		15041	15. VIII. 1930	10110A	Julie	H: F. A. Tichý, Ruda Jurist T: Karel Tobis, Ruda Jurist	Ultraphon jazzorchestr dir. F. A. Tichý	Jára Pospíšil	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
SENSACE (Die vom Rummelplatz; Karel Lamač, 1930)	31. X. 1930	15162	? IX. 1930	10122A	Jen obrázek tvůj ví (Ich sag's Deinem Bild)	H: Jára Beneš T: Emanuel Brožfk	Ultraphon jazzorchestr dir. F. A. Tichý	Antonín Holzinger	V české verzi filmu vsuvky zpívané česky A. Ondrákovou, Karlem Kosinou, Járou Pospíšilem a Ant. Holzingerem.
S BYRDEM K JIŽNÍMU PÓLU (With Byrd at the South Pole; Joseph Rucker, Willard Van der Veer, 1930)	7. XI. 1930	15773	? XI. 1930	10167A	Píseň polárních vlků	H: Zdenko Bayer T: Jaromír V. Šmejkal	Orch. Osvozoze- ného divadla dir. Jaroslav Ježek	Karel Zavřel a Vinohradské pěv. kvarteto	
POD ŠTŘECHAMI PARÍŽE (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930)	21. XI. 1930	15639	? X. 1930	10150A, 10131A	Pařížská děvčátka (Sous les toits de Paris)	H: Raoul Moretti T: Josef Odcházal	šraml	Vladimír Klemens	
DOZNĚLA PÍSEŇ (Das Lied ist aus; Géza von Bolváry, 1930)	25. XII. 1930	16103	? I. 1931	10190A, 10202A	Dozněla píseň (Das Lied ist aus: Frag mich nicht, warum ich gehe)	H: Robert Stolz T: Jan Fífka	Orchestr Ultraphonu dir. Josef J. Libor	Vladimír Klemens	
		16171	? II. 1931	10202A, R 025	Buď zdrav, ty milý důstojníku můj (Adieu, mein kleiner Gardeoffizier)	H: Robert Stolz	Orchestr Ultraphonu dir. Josef J. Libor	--	
ARIANA (Ariane; Paul Czinner, 1930–1931)	3. VII 1931	14114	19. I. 1931	10359A	Irgenteinmal kommt Irgentwer	H: Leo Archer T: Peter Herz	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Hans Dotzauer	
		14528	15. XI. 1932	--	Anja	H: Leo Witt T: Emanuel Brožfk	Artona Jazz dir. Antonín Drábek	Ferry Mandaus	Nepovedený snímek – nevyšlo.
KOUZLO VALČÍKU (The Smiling Lieutenant; Ernst Lubitsch, 1931)	31. VII. 1931	14027	? IX. 1931	10310A	Nemysli na zítřek (Live for today!)	H: Oskar Straus	Jazzorchestr Čink & Schwarz	--	
		14028	? IX. 1931	10310A	Láska vládne v ar- mádě (Toujours l'a- mour in the Army)	H: Oskar Straus	Jazzorchestr Čink & Schwarz	--	
OPERNÍ REDUTA (Opernredoute; Max Neufeld, 1931)	4. IX. 1931	14064	3. X. 1931	10335A	V Santa Lucia (In Santa Lucia)	H: Otto Stransky	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
LOUPEŽ MONY LISY (Der Raub der Mona Lisa; Géza von Bolváry, 1931)	18. IX. 1931	14056	2. X. 1931	10326A	Warum lächelst du, Mona Lisa?	H: Robert Stolz T: Walter Reisch	R. A. Dworski's Melody Boys	Fred Hartford	
		14058	2. X. 1931	10326A	Du dummer, kleiner Korporal!	H: Robert Stolz T: Walter Reisch	R. A. Dworski's Melody Boys	Fred Hartford	
		14079	6. X. 1931	10333A	Vojáčku můj (Du dummer, kleiner Korporal!)	H: Robert Stolz T: Ruda Jurist	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jindra Láznička	
		14083	6. X. 1931	10333A	Kdo zná úsměv tvůj, Mono Liso? (Warum lächelst du, Mona Lisa?)	H: Robert Stolz T: Ruda Jurist	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
HURÁ, LÁSKA JE TU (Trara um Liebe; Richard Eichberg, 1931)	2. X. 1931	14029	29. IX. 1931	10328A	Trara! Die Liebe	H: Hans May T: Fritz Rotter	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
NEVĚRNÝ EKEHART (Der ungetreue Ekehart; Carl Boese, 1931)	16. X. 1931	14115	19. XI. 1931	10359A	Was schenkst du mir dann?	H: Franz Grothe T: Kurt Schwabach	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Hans Dotzauer	
KONGRES TANČÍ (Der Kongress tanzt; Erik Charell, 1931)	6. XI. 1931	14100	? . XI. 1931	1013A	Heurigenlied	H: Werner R. Heymann T: Robert Gilbert	Emil Konček mit dem Fred Fredoly Band	Ferry Löring	
		18162	? . VI. 1931	1013A	Das gib's nur einmal	H: Werner R. Heymann T: Robert Gilbert	Efim Schachmeister m. seinem Jazz Orchester	Eric Helgar	Nahrávka německé- ho Ultraphonu.
KOMANDO LÁSKY (Liebeskommando; Géza von Bolváry, 1931)	17. XI. 1931	14143	15. I. 1932	10394A, R 035	Komando lásky (Kameraden, wir sind die Jugend)	H: Robert Stolz	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
BOMBY NAD MONTE CARLEM (Bomben auf Monte Carlo; Hanns Schwarz, 1931)	17. XI. 1931	14131	? . XI. 1931	20039 A	Pontenero	H: Werner R. Heymann T: Robert Gilbert	Emil Konček mit dem Fred Fredoly Band	Ferry Löring	
JEHO DŮVOD K ROZVODU (Sein Scheidungsgrund; Alfred Zeisler, 1931)	22. I. 1932	14186	20. I. 1932	10392A, 10412A 10411A	Zwei blaue Augen und ein Tango, die sind Schuld daran	H: Otto Stransky T: Ruth Feiner	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
DVĚ MODRÉ OČI (Zwei himmelblaue Augen; Johannes Meyer, 1931)	22. I. 1932	14227	29. III. 1932	10441A	Zwei himmelblaue Augen	H: Fred Raymond T: Ernst Neubach	R. A. Dworski's Melody Boys	Franz Swoboda	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
O DÉLKU NOSU (Um eine Nasenlänge; Johannes Guter, 1931)	29. I. 1932	14185	20. I. 1932	10393A, 10411A, 10413A	Was tut man nicht alles aus Liebe	H: Will Meisel T: Kurt Schwabach, Willy Prager	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
LÁSKA NA ZKOUŠKU (Es wird schon wieder bes- ser; Kurt Gerron, 1932)	19. II. 1932	14213	23. II. 1932	10433A	Es wird schon wieder besser	H: Walter Jurmann, Bronislaw Kaper T: Fritz Rotter	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
V BOURI VÁSNÍ (Stürme der Leidenschaft; Robert Siodmak, 1931)	26. II. 1932	14226	29. III. 1932	10440A, 10441A	Ich weiss nicht zu wem ich gehöre	H: Friedrich Holländer T: Robert Liebmann	R. A. Dworski's Melody Boys	Vera Trolle	
MANŽELSTVÍ S R.O. (Ehe mit beschränkter Haftung; Franz Wenzler, 1931)	4. III. 1932	14222	9. III. 1932	14023A, 10433A	Wer weint heut' aus Liebe Tränen	H: Walter Jurmann, Bronislaw Kaper T: Fritz Rotter	R. A. Dworski's Melody Boys	Vera Trolle	
DVĚ SRDCE JEDNÍM TEMPEM (Zwei Herzen und ein Schlag; Wilhelm Thiele, 1932)	25. III. 1932	14238	29. III. 1932	10445A	Du wärst was für mich	H: Jean Gilbert T: Robert Gilbert	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	Jean Gilbert = Max Winterfeld.
		14239	29. III. 1932	10445A	Das macht Baby	H: Jean Gilbert T: Robert Gilbert	R. A. Dworski's Melody Boys	Else Lord-Meissner	
DVĚ ŠTASTNÁ SRDCE Ein bißchen Liebe für Dich / Zwei glückliche Herzen; Max Neufeld, 1932)	1. IV. 1932	14242	30. III. 1932	10454A	Ein bißchen Liebe für Dich	H: Paul Abraham T: Robert Gilbert, Armin Robinson	R. A. Dworski's Melody Boys	Else Lord-Meissner	
ODVÁŽLIVEC (Der Draufgänger; Richard Eichberg, 1931)	8. IV. 1932	14184	20. I. 1932	10393A	Kind, du brauchst nicht weinen	H: Hans May T: Kurt Schwabach	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
JEN ZPĚV, RTY A DĚVČE (Ein Lied, ein Kuß, ein Mädel; Géza von Bolváry, 1932)	29. IV. 1932	14269	24. V. 1932	10472A	Ein Lied, ein Kuß, ein Mädel	H: Robert Stolz T: Robert Gilbert	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
VÍTEZ (Der Sieger; Hans Hinrich, Paul Martin, 1932)	29. IV. 1932	14275	26. IV. 1932	10467A	Es führt kein and'rer Weg zur Seligkeit	H: Werner R. Heymann T: Robert Gilbert	R. A. Dworski's Melody Boys	Ferry Löring	
NICEMA (Der Frechdachs; Carl Boese; Heinz Hille, 1932)	13. V. 1932	14294	27. IV. 1932	10472A	Stundenlang – Tagelang	H: Stephan Samek T: Rudolf Bernauer	R. A. Dworski's Melody Boys	Erik Sylvester	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
DÁMSKÝ DIPLOMAT (Der Frauendiplomat; E. W. Emo, 1932)	27. V. 1932	14274	26. IV. 1932	10467A	Musik muss sein beim ersten Kuss	H: Hans May T: Robert Gilbert, Karl Brüll	R. A. Dvorski's Melody Boys	Ferry Löring	
		14291	27. IV. 1932	10491A	Mir fehlt ein Freund wie du	H: Hans May T: Robert Gilbert, Karl Brüll	R. A. Dvorski's Melody Boys	Erik Sylvester	
DĚVČÁTKO NA VDÁVÁNÍ (Mädchen zum Heiraten; Wilhelm Thiele, 1932)	2. IX. 1932	14273	26. IV. 1932	10467A	Ich möcht' heiraten	H: Michael Krausz T: Robert Gilbert, Armin Robinson	R. A. Dvorski's Melody Boys	Ferry Löring	
PAŘÍŽSKÉ NOCI (Un soir de raffle; Carmine Gallone, 1931)	2. IX. 1932	14360	25. VIII. 1932	10507A	Kdybych tě děvče nepoznal (Si l'on ne s'était pas connu)	H: Philippe Parès, Georges Van Parys T: Karel Tobis	harmonika solo	Emil F. Burian	
PRINC Z ARKÁDIE (Der Prinz von Arkadien; Karl Hartl, 1932)	9. IX. 1932	14228	29. III. 1932	10456A, 10459A	Princ z Arkádie (Das ist die Sonne von Arkadien)	H: Robert Stolz	R. A. Dworski's Melody Boys	--	
MELODIE LÁSKY (Melodie der Liebe; Georg Jacoby, 1932)	30. IX. 1932	14456	7. X. 1932	10537A	Schade, dass Liebe ein Märchen ist	H: Bronislaw Kaper, Walter Jurmann T: Fritz Rotter	R. A. Dvorský's Melody Boys	Ernst Davis	
PÍSEŇ NOCI (Das Lied einer Nacht; Anatole Litvak, 1932)	3. X. 1932	14361	26. VIII. 1932	10508A	Heute Nacht oder nie...	H: Mischa Spolianski T: Marcellus Schiffer	Dr. Harry Osten mit seinem Orchester	Franz Swoboda	
		14362	26. VIII. 1932	10508A	Nur dir will ich gehören	H: Mario von Aaken T: Karl Wilczynski	Dr. Harry Osten mit seinem Orchester	Franz Swoboda	
		14507	3. XI. 1932	10551B	Dnes neb nikdy víc (Heute Nacht oder nie)	H: Mischa Spolianski T: Ruda Jurist	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
NEPTÁM SE, KDO JSI (Ich will nicht wissen, wer du bist; Géza von Bolváry, 1932)	23. IX. 1932	14457	7. X. 1932	10537A	So eine Nacht wie heute müsste es sein!	H: Robert Stolz T: Ernst Marischka	R. A. Dvorský's Melody Boys	Ernst Davis	
		14503	3. XI. 1932	10559A	Ich will nicht wissen, wer du bist!	H: Robert Stolz T: Ernst Marischka	R. A. Dvorský's Melody Boys	Else Lord-Meissner	
BABY (Karel Lamač, 1932)	3. II. 1933	14642	21. I. 1933	R 163	Auf Wiedersehen, Baby	H: Leo Leux T: Hans Hannes	Jazzorchester (=R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpěv	
KDYŽ VŘES SVOU POHÁDKU ŠEPTÁ (Grün ist die Heide; Hans Behrendt, 1932)	17. II. 1933	14374	28. VIII. 1932	10512A	Ja, grün ist die Heide	H: Karl Blume T: Hermann Löns	Alcron Jazz Dir. Harry Osten	Franz Swoboda	Alcron Jazz = Dr. Harry Osten mit seinem Orchester.

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
SLEČNA YO-YO (So ein Mädel vergißt man nicht; Fritz Kortner, 1932)	3. III. 1933	14643	21. I. 1933	R 163	So ein Mädel vergißt man nicht	H: Ralph Erwin T: Robert Gilbert	Jazzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpívány refrén	
GITTA OBJEVILA SVOJE SRDCE (Gitta entdeckt ihr Herz; Carl Froelich, 1932)	18. XI. 1932	14366	26. VIII. 1932	10509A	Was kann so schön sein wie deine Liebe	H: Nicolas Brodsky T: Johannes Brandt	Dr. Harry Osten mit seinem Orchester	Franz Swoboda	
		14551	19. XI. 1932	10578A	Co je tak krásné	H: Nicolas Brodsky T: Josef Chlumecký	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jožina Srbová	
ZLATOVLASE OPOJENÍ (Ein blonder Traum; Paul Martin, 1932)	23. XII. 1932	14571	?. XI. 1932	10584A	Irgendwo auf der Welt	H: Werner R. Heymann T: Robert Gilbert	Tanzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpívány refrén	
POVIDKY SLEČNY HOFFMANNOVÉ (Fräulein Hoffmanns Erzählungen; Karel Lamač, 1933)	29. IX. 1933	14892	15. X. 1933	R 224	Bei der blonden Kathrein	H: Leo Leux T: Hans Hannes	Tanzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpívány refrén	
ZDRAVÍ A LÍBÁ TĚ VERONIKA (Gruss und Kuss, Veronika; Carl Boese, 1933)	10. XI. 1933	14894	15. X. 1933	R 225	Gruss und Kuss, Veronika	H: Franz Wachsmann T: Kurt Schwabach	Tanzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpívány refrén	
ZÁHADNÝ PAN GRAN (Ein Gewisser Herr Gran; Gerhard Lamprecht, 1933)	24. XI. 1933	14893	15. X. 1933	R 224	Bella Venezia	H: Hermann Schulenberg	Tanzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)		
PÍSEŇ PRO TEBE (Ein Lied für Dich; Joe May, 1933)	29. IX. 1933	14815	9. IX. 1933	10722A, R 219	Ninon	H: Bronislaw Kaper, Walter Jurmann T: Hanuš Píchal	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Zdeněk Knittl	Hanuš Píchal = Zdeněk Vlk.
PÍSEŇ ŠLA SVĚTEM (Ein Lied geht um die Welt; Richard Oswald, 1933)	5. XII. 1933	14831	21. IX. 1933	10722A	Jde píseň v celý svět (Ein Lied geht um die Welt)	H: Hans May T: J. F. Fabia	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Zdeněk Knittl a Melody Boys	J. F. Fabia = dr. Jaromír Fiala.
OBCÁNKU, CO TED? (Kleiner Mann, was nun?; Fritz Wendhausen, 1933)	17. IX. 1933	14895	15. X. 1933	R 225	Kleiner Mann, was nun?	M: Hans Böhmelt T: Richard Busch	Tanzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpívány refrén	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
CELÝ SVĚT SE SMĚJE (Vesjolyje rebjata; Grigorij Alexandrov, 1934)	22. II. 1935	40288	6. III. 1935	11015A	Celý svět se směje (Vjesjolyje rebjata)	H: Isaak Dunajevskij T: Jiří Voldán	(= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	--	
		40294	6. III. 1935	10998A, S 3112, 12424A	Kdo je rád na světě, ten si zpívá	H: Isaak Dunajevskij T: Jiří Voldán	(= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	Jára Pospíšil	
		40504	28. VIII. 1935	11096A, S 3112	Láska, to dva se mají rádi (Ja chaču ljubit' tšbja)	H: Isaak Dunajevskij T: Jiří Voldán	Jazzorchestr dir. Antonín Drábek	Julie Vildová a Oldřich Kovář	
OD VEČERA DO PŮLNOCI (Murder at the Vanities; Mitchell Leisen, 1934)	24. V. 1935	40659	17. I. 1936	11217A	Coctail pro dva (Cocktails for Two)	H: Arthur Jonston, Sam Coslow T: Karel Kozel	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Bajo trio	
TARZAN, SYN DIVOČINY (Tarzan the Ape Man; W. S. Van Dyke, 1932)	9. VIII. 1935	40512 (česky) 40513 (něm.)	28. VIII. 1935	--	Nový Tarzan přichází (reklama na film <i>Tarzan, syn divočiny</i>)	H: ?? T: ??	??	??	
ROBERTA (Roberta; William A. Seiter, 1935)	23. VIII. 1935	777467	?. 1936	11121Z	Smoke gets in your Eyes	H: Jerome Kern T: neuveden	Stephane Grappelli a Django Reinhardt	Pierre Lord (francouzsky)	Převzato z fran- couzské etikety Ultraphone.
		777466	?. 1936	11121Z	I won't Dance	H: Jerome Kern	John Elsworth et son Orchestre	--	
FRA DIAVOLO (The Devil's Brother/ /Fra Diavolo; Hal Roach, Charley Rogers, 1934)	13. IX. 1935	40531	30. VIII. 1935	11122Z	Tanec kukaček (pochod klubu Laurel a Hardy) (Dance of the Cuckoos)	H: Marvin Hatley T: Harry Steinberg	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	Melodie písně byla jakousi znělkou Lau- rela a Hardyho, obje- vila se v řadě jejich filmů (alternativní názvy „The Cuckoo Song“, „Ku-Ku“).
VESELÁ VDOVA (The Merry Widow; Ernst Lubitsch, 1934)	27. IX. 1935	40534	30. VIII. 1935	11097A	Veselá vdova I – směs	H: Franz Lehár Instr. Carl Robrecht	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
		40537	30. VIII. 1935	11097A	Veselá vdova II – směs	H: Franz Lehár Instr. Carl Robrecht	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	
THE MUSIC GOES' ROUND (Victor Schertzinger, 1936)	--	40795	20. VI. 1936	11314A	The music goes round and around	H: Red Hodgson, Edward Farley, Michael Riley	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	sbor	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
GOLD DIGGERS OF 1935 (Busby Berkeley, 1935)	--	40730	12. III. 1936	11258Z, 11262Z	Ukolébavka Broadwaye (Lullaby of Broadway)	H: Harry Warren	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	--	Německý titul na etiketě „Sensation am Broadway“.
		40809	20. VI. 1936	11314A	Ukolébavka Broadwaye (Lullaby of Broadway)	H: Harry Warren T: Karel Kozel	dva klavíry a string-bass	Oldřich Kovář a Bajo-trio	
CIRKUS (Cirk; Grigorij Alexandrov, 1935)	2. X. 1936	40881	7. X. 1936	11356A	Pochod mladých (Marš vjesjolych rebjat)	H: Isaak Dunajevskij T: Jiří Voldán	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	sbor Ultraphonu	
SAN FRANCISKO (San Francisco; W. S. Van Dyke, 1936)	5. III. 1937	41111	25. III. 1936	11469Z	San Francisco	H: Bronislaw Kaper, Walter Jurmann T: F. Nora	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Oldřich Kovář a sbor	Fred Nora = dr. Norbert Frýd.
DĚTI KAPITÁNA GRANTA (Děti kapitana Granta; Vla- dimir Vajňstok, David Gut- man, 1936)	30. IV. 1937	41386	6. X. 1937	11609Z	Kapitán	H: Isaak Dunajevskij T: Jiří Voldán	Dr. Harry Osten se svým orchestrem	Ferdinant Pour a sbor Ultraphonu	
SEDM POLÍČKŮ (Sieben Ohrfeigen; Paul Martin, 1937)	27. VIII. 1937	41496	25. XI. 1937	11660Z	Ich tanze mit dir in den Himmel hinein	H: Friedrich Schröder T: Hans Fritz Beckmann	Dol Dauber mit seinem Orchester	Rudi Kreitner	
BYL LÁSKY ČAS (Maytime; Robert Z. Leonard, 1937)	25. XII. 1937	41706	28. II. 1938	11767Z	Byl lásky čas (Blossom Time)	H: Sigmund Romberg T: Miroslav A. Gebert	Dol Dauber se svým orchestrem	Jára Pospíšil	
BRANKAŘ (Vratar; Semjon Timošenko, 1936)	--	41810	11. IV. 1938	11822Z, 11918Z	Do daleka pluje Volha	H: Isaak Dunajevskij T: Jiří Voldán	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
LA HABANERA (Detlef Sierck, 1937)	14. I. 1938	41865	6. V. 1938	11857Z, 12429A	O lásce vítr vypráví (Der Wind hat mir ein Lied erzählt /Habanera/)	H: Lothar Brühne T: František Kudrna	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	Jára Pospíšil	
DRUHÁ ŽENA (Serenade; Willy Forst, 1937)	14. I. 1938	43322	30. X. 1941	12671A	Serenáda (Schön war die Zeit)	H: Peter Kreuder	Josef Venců s orchestrem	--	

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ (Snow White and the Seven Dwarfs; prod. Walt Disney, 1937)	16. IX. 1938	42029	9. IX. 1938	11920Z	Jen hvízdej! (Whistle while you Work)	H: Frank Churchill T: Erik A. Saudek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
		42044	10. IX. 1938	11920Z	Jen s písničkou se smát (With a Smile and a Song)	H: Frank Churchill T: Erik A. Saudek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský a sbor	
		42060	25. XI. 1938	11966Z	Haj-hou (...trpaslci jdou) (Heigh-Ho)	H: Frank Churchill T: Erik A. Saudek	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	sbor	
ŠPANĚLSKÁ VYZVĚDAČKA (The Firefly; Robert Z. Leonard, 1937)	21. X. 1938	42053	15. XI. 1938	11960Z, 11961A	Oslí serenáda (The Donkey's Serenade)	H: Rudolf Friml, Herbert Stothart, Bob Wright T: Karel Hašler	Orch. Velké operety dir. R. Kubínský	Jára Pospíšil a sbor	
		42083	14. XII. 1938	11984Z	Oslí serenáda	H: Rudolf Friml, Herbert Stothart, Bob Wright	R. A. Dvorský a jeho orchestr	--	
		42048	15. XI. 1938	11960Z, 11961A	Má jediná... (Giannina mia)	H: Rudolf Friml T: Karel Hrnčář	Orch. Velké operety dir. R. Kubínský	Jára Pospíšil	
JUBILEJNÍ SMĚS SVĚTOVÝCH MELODIÍ MGM	--	42077	14. XII. 1938	11970A	Filmová symfonie I. Sweetheart (BYL LÁSKY ČAS), San Francisco, Viljo, 6 Viljo (VESELÁ VDOVA), Cucaracha (VIVA VILLA)	Instr.: František Svojk	R. A. Dvorský a jeho symfonický jazz orchestr	--	BYL LÁSKY ČAS (Maytime; Robert Z. Leonard, 1937), VESELÁ VDOVA (The Merry Widow; Ernst Lubitsch), VIVA VILLA (Jack Conway, 1934).
		42078	14. XII. 1938	11970A	Filmová symfonie II. You are my Lucky Star (MELODIE SVĚTA 1936), The Donkey's Serenade (ŠPANĚL- SKÁ VYZVĚDAČKA), Indian Love Call (ROSE-MARIE)	Instr.: František Svojk	R. A. Dvorský a jeho symfonický jazz orchestr	--	MELODIE SVĚTA 1936 (Broadway Melody of 1936; Roy del Ruth, 1935), ŠPANĚLSKÁ VYZVĚDAČKA (The Firefly; Robert Z. Leonard, 1937), ROSE-MARIE (W. S. Van Dyke, 1936).
HONBA ZA TATÍNEM (Mad about Music; Norman Taurog, 1938)	16. XII. 1938	42158	2. II. 1939	12059A	Rád si pískám (I Love to Whistle)	H: Jimmy McHugh T: Karel Hrnčář	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	

ILLUMINACE

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
DĚVČE ZE ZLATÉHO ZÁPADU (The Girl of the Golden West; Robert Z. Leonard, 1938)	13. I. 1939	42140	19. I. 1939	12042A	Señorita	H: Sigmund Romberg T: Karel Hrnčář	Orch. Velké operety dir. René Kubínský	Jára Pospíšil	
BEL AMI, MILÁČEK KRÁSNÝCH ŽEN (Bel Ami/Der Liebling schöner Frauen; Willy Forst, 1939)	18. VIII. 1939	42380	2. VIII. 1939	12192A, 12267A	Bel ami	H: Theo Mackeben T: Karel Kozel	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
		43392	15. XII. 1941	12708A	Bel ami	H: Theo Mackeben	Josef Venclů s orchestrem	--	Není označeno jako melodie z filmu.
TANEČNICE JANINA (Hallo, Janine; Carl Boese, 1939)	15. IX. 1939	42430	27. IX. 1939	12215A	Hudba, hudba, hudba jen! (Musik! Musik! Musik!)	H: Peter Kreuder T: Jan Fíška	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
		42519	17. XI. 1939	12267A	Každý má svůj sen (Auf dem Dach der Welt)	H: Peter Kreuder T: Daisy Jelenová, Jan Fíška	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
HVĚZDA Z RIA (Stern von Rio; Karel Anton, 1940)	22. III. 1940	43324	30. X. 1941	12672A	Hvězda z Ria (Stern von Rio)	H: Willy Engel-Berger	Josef Venclů s orchestrem	--	
VIVERE (Guido Brignone, 1937)	21. VI. 1940	7577-B	????	11589Z 11657Z	Vrať se mi zpět, milá	H: Cesare A. Bixio	Taneční orchestr	--	Italská nahrávka.
OPERETA (Operette; Willy Forst, 1940)	17. I. 1941	43237	5. IX. 1941	12638B	Jsem zamilován (Ich bin heute ja so verliebt)	H: Willy Schmidt-Gentner T: Ella Hrušková	R. A. Dvorský a jeho Melody Boys	R. A. Dvorský	
		43320	30. X. 1941	12668B	Jsem zamilován (Ich bin heute ja so verliebt)	H: Willy Schmidt-Gentner T: Ella Hrušková	Orchestr FOK dir. Vlastimil A. Vipler	Oldřich Kovář	
		43326	30. X. 1941	12671A	Jsem zamilován (Ich bin heute ja so verliebt)	H: Willy Schmidt-Gentner	Josef Venclů s orchestrem	--	
CELÁ ŠKOLA TANČÍ (Swing it, Magistern!; Schamyl Bauman, 1943)	27. II. 1940	43657	10. XII. 1942	12866B	Tempo je naše heslo (Swing it, magistern!)	H: Kai Gulmar T: Adam Adam (=František Kožík)	Karel Vlach se svým orchestrem	Inka Zemánková	Jako z filmu označe- no jen na tištěném vydání písně.
PILOT BEZ BÁZNĚ A HANY (Quax, der Bruchpilot; Kurt Hoffmann, 1941)	6. III. 1942	26752	? XII. 1941	10474A	Heimat deine Sterne	H: Werner Bochmann T: Erich Knauf	R. A. Dvorský Tanzorchester	Allan-Terzett (= Sestry Allanovy)	Oblíbená píseň německých letců. Pro něm.Telefunken.

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
VELKÁ LÁSKA (Die große Liebe; Rolf Hansen, 1942)	11. VIII. 1942	43961	21. X. 1943	14058B	Jednou se musí stát zázrak (Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschēh'n)	H: Michael Jary T: Jiří Aplt	Karel Vlach se svým orchestrem	Jiřina Salačová	
KAREL III. A ANNA I. (Wir machen Musik; Helmut Käutner, 1942)	20. XI. 1942	43850	4. VI. 1943	12944B	Ty máš mne a já mám tebe (Ich hab' Dich und Du hast mich)	H: Peter Igelhoff, Adolf Steimel T: Jiří Aplt	Karel Vlach se svým orchestrem	Jiřina Salačová a Arnošt Kavka	
		43851	4. VI. 1943	12944B	My umíme hrát (Wir machen Musik)	H: Peter Igelhoff, Adolf Steimel T: Jiří Aplt	Karel Vlach se svým orchestrem	Arnošt Kavka a Sestry Allanovy	
		43933	28. IX. 1943	12993B	Velká směs z filmu Karel III. a Anna I. (první díl)	H: Peter Igelhoff, Adolf Steimel T: Jiří Aplt	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Zdena Vincíková a R. A. Dvorský	
		43934	28. IX. 1943	12993B	Velká směs z filmu Karel III. a Anna I. (druhý díl)	H: Peter Igelhoff, Adolf Steimel T: Jiří Aplt	R. A. Dvorský se svým orchestrem	Zdena Vincíková a R. A. Dvorský	
MĚJ MĚ RÁD (Hab mich lieb; Harald Braun, 1942)	25. XII. 1942	44086	18. II. 1944	14057B	Po čem tolik toužím (Ich möchte so gerne)	H: Franz Grothe T: Jiří Aplt	Karel Vlach se svým orchestrem	Sestry Allanovy	
		44092	20. II. 1944	14059B	Po čem tolik toužím (Ich möchte so gerne)	H: Franz Grothe	R. A. Dvorský se svým orchestrem	--	
ŽENY NEJSOU ANDELE (Frauen sind keine Engel; Willy Forst, 1943)	18. VI. 1943	44083	18. II. 1944	14057B	Ženy nejsou andělé (Frauen sind keine Engel)	H: Theo Mackeben T: Ella Hrušková	Karel Vlach se svým orchestrem	Arnošt Kavka	
DRUHÝ VÝSTŘEL (Der zweite Schuß; Martin Frič, 1943)	2. VII. 1943	43783	14. V. 1943	12923B	Stín můj kráčí nocí	H: Jiří Srnka T: K. M. Walló	Velký orchestr R. A. Dvorského	Hana Vítová	
		43784	14. V. 1943	10517A	Sternen Serenade	H: Georg Sirkner (= Jiří Srnka) T: K. M. Walló	Velký orchestr R. A. Dvorského	Hana Witt (= Hana Vítová)	Pro něm. Telefunken.
OSUD NA ŘECE (Schicksal am Strom; Heinz Paul, 1944)	--	43785	14. V. 1943	10517A	Wenn ein Menschen- herz auf Reisen geht	H: Harald Böhmelt T: Hans Fritz Beckmann	Velký orchestr R. A. Dvorského	Maria von Buchlow (= Zita Kabátová)	Pro něm. Telefunken.
		43786	14. V. 1943	12923B	Srdce mé za štěstím putuje	H: Harald Böhmelt T: Zita Kabátová	Velký orchestr R. A. Dvorského	Zita Kabátová	Film, vyrobený firmou Prag-Film, byl povolán pro protek- torátní distribuci, ale neměl pražskou premiéru.

Název filmu režisér	Dat. prem.	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes	Poznámka
KARNEVAL LÁSKY (Karneval der Liebe; Paul Martin, 1943)	25. VI. 1943	44144	6. IV. 1944	14084B	Kolotoč (Das Karussell)	H: Michael Jary T: Jaroslav Moravec	Karel Vlach se svým orchestrem	Sestry Allanovy	
ROMANCE (Romans; Åke Ohberg, 1940)	3. IX. 1943	44224	30. VI. 1944	14124B	Romance	H: Peter Kreuder T: Adam Adam	Peter Kreuder se svými sólisty	Hana Vítová	Adam Adam = František Kožík.
VERWITTERTE MELODIE (Hans Fischerkoesen, 1943)	?	27176	15. VIII. 1944	10558A	Wenn die Woche keinen Sonntag hätte	H: Lothar Brühne T: Bruno Balz	Karel Vlach Tanzorchester	Allan-Terzett (= Sestry Allanovy)	Pro Telefunken. Krátký kreslený film.
NEMLUVME O LÁSCE (Ein Mann mit Grundsät- zen, 1943)	15. X. 1943	27177	15. VIII. 1944	10558A	Lass dein Herz bei mir zurück	H: Michael Jary T: Bruno Balz	Karel Vlach Tanzorchester	Allan-Terzett (= Sestry Allanovy)	Pro Telefunken.
BÍLÝ SEN (Der weiße Traum; Géza von Cziffra, 1943)	3. XII. 1943	44143	6. IV. 1944	14081B	Kup si pěkný balo- nek (Kauf dir einen bunten Luftballon)	H: Anton Profes T: Jan Fíkka	Karel Vlach se svým orchestrem	Jiřina Salačová	
TANEC S CÍSAŘEM (Tanz mit dem Kaiser; Georg Jacoby, 1944)	4. II. 1944	44142	6. IV. 1944	14081B	Dnes krásně tak (So schön wie heute)	H: Anton Profes T: Jan Fíkka	Karel Vlach se svým orchestrem	Sestry Alanovy	
ZENA MÝCH SNŮ (Die Frau meiner Träume; Georg Jacoby, 1944)	6. X. 1944	44345	19. III. 1945	14198B	V noci přec nikdo samoten rád není (In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine)	H: Franz Grothe T: Jan Fíkka	Jaroslav Malina se svým orchestrem	Ela Šárková	
ZPÍVAJÍCÍ DĚVČE (En trallande janta; Börje Larsson, 1942)	8. XII. 1944	44272	9. XI. 1944	14168B	Rytmus v srdci (Oh-ho-ho)	H: Jack Geddes T: J. Moravec	Karel Vlach se svým orchestrem	Inka Zemánková	Melodie „Oh-ho-ho“ se ve filmu zpívá též anglicky jako „Got a Rhythm in my Heart“. V české distribuční kopii ji ve zvukové stopě musela přezpívat I. Zemán- ková s orch. K. Vla- cha do němčiny.
		44273	9. XI. 1944	14168B	Hej, diddle, diddle	H: Jack Geddes T: Jaroslav Moravec	Karel Vlach se svým orchestrem	Inka Zemánková	
DVA KAMARÁDI (Dva bojca; Leonid Lukov, 1943)	19. IV. 1946	44391	12. VI. 1945	45041B	Temná noc	H: Nikita Bogoslavskij T: Nikita Bogoslavskij	harmonika Grigorij Lata	Vladimír Portnov	

Tabulka 3.

Nerealizované filmy inzerované na etiketách gramodesek a v katalogích firmy Ultraphon v letech 1930–1939

Název filmu režisér	Matr. číslo nahr.	Datum vzniku snímku	Objedn. číslo desky	Název písně	Autoři hudby, Autoři textu	Orchestr, dirigent	Zpěv, přednes
POHÁDKY Z NAŠÍ VESNICE	15038	14. VIII. 1930	10114A	Krvavé růže	H: John Gollwell T: John Gollwell	Ultraphon jazz dir. F. A. Tichý	Jára Pospíšil
	15039	14. VIII. 1930	10115A	Ze všech nejkrásnější	H: John Gollwell T: John Gollwell	Ultraphon jazz dir. F. A. Tichý	Jára Pospíšil
CHODSKÉ REBELIE	15040	14. VIII. 1930	10115A	Já tě mám nejradši	H: John Gollwell T: John Gollwell	Ultraphon jazz dir. F. A. Tichý	Jára Pospíšil
EIN EDELWEISS AM HUT	14966	? I. 1934	S 3027	Ein Edelweiss am Hut	H: Fred Raymond T: Charles Amberg	Tanzorchester (= R. A. Dvorský a jeho Melody Boys)	zpívaný refrén
DĚVČE Z USA	40320	3. IV. 1935	11046A, 11231Z	Tys láska moje	H: S. Peřina T: O. Kolata	Jazzorchestr Ultraphonu dir. Antonín Drábek	Oldřich Štefan (=Oldřich Kovář) Původně označené jako píseň z filmu, v reedici již jako melodie z operety.

Ad Fontes

Ad Fontes čili Z nově zpřístupněných fondů

Prostřednictvím nové stálé rubriky si oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu (dále jen NFA) klade za cíl informovat badatelskou obec o nově zpřístupněných a zpřístupňovaných „papírových fondech“ v NFA uložených. Jde o archivní fondy významných českých produkčních a distribučních společností a profesních kinematografických sdružení z období meziválečné první republiky a často i z období Protektorátu Čechy a Morava, souhrnně označovaných jako „filmové instituce“. V NFA jsou rovněž uloženy a postupně zpřístupňovány i písemné pozůstalosti osob a osobností, které se podílely na vývoji a rozvoji filmového oboru v českých zemích. V hierarchii historických pramenů se v obou zmiňovaných případech jedná o primární prameny s větší informační hodnotou než dosud – z nedostatku jiných možností – užívané prameny sekundární (především literární povahy) nebo filmová periodika či denní tisk. Ačkoli i pro archivní fondy v NFA uložené platí stará moudrost, že „ne vše, co se událo, bylo zapsáno a ne vše, co bylo popsáno, se událo“ – bez studia primárních pramenů se žádná seriózní historická práce neobejde. Primární prameny jsou prvotním záznamem rozhodnutí, plánů či úvah a lze je v rámci archivních fondů kriticky interpretovat, konfrontovat s dalšími dokumenty a statisticky vyhodnocovat.

Archivní fondy mnoha filmových institucí prošly pohnutou dobou arizace a likvidace, v jiném případě vnucené německé správy, nuceným kontingentem odvodu starého papíru do sběru a nakonec mnohonásobným stěhováním při likvidaci v rámci zestátněné kinematografie. Z těchto či jiných důvodů se žádný z institucionálních fondů neuchoval v žádoucí úplnosti. Rovněž i skladba obsahu pozůstalostí či osobních fondů, které NFA získával a získává formou darů či nákupů, je ovlivněna mnoha faktory: nejen pečlivostí jejich zůstavitelů, ale i jejich leckdy omezenými „skladovacími možnostmi“.

I přes svoji větší či menší torzovitost jsou fondy filmových institucí nenahraditelným zdrojem informací nejen o procesu vzniku jednotlivých firem a jejich více či méně úspěšném působení v oboru, ale vypovídají též o nucené likvidaci „neárijských“ filmových společností v Protektorátu, o těžké a složité každodennosti tohoto období, dramaturgické a produkční činnosti, postojích a chování Čechů a německé vrchnosti a o škodách způsobených nacistickou okupací. Dochované dokumenty v neposlední řadě též vypovídají o poválečném procesu znárodnování kinematografického oboru a následné chaotické likvidaci někdejších subjektů soukromého podnikání.

Při poválečné likvidaci byly centrem zájmu především účetní doklady a podklady, které se dochovaly v relativní úplnosti. Jejich součástí jsou i personálie, které umožní budoucím sociologicky orientovaným badatelům výzkum společenského postavení vůdčích osobností filmového průmyslu i jeho řadových zaměstnanců. Obdobně podrobné jsou leckdy dokumenty o produkčních výdajích, celopodnikové bilance a rozpočty. Neocenitelným pramenem jsou občas zachované zápisy z jednání vedení filmových firem s rozбором aktuální situace ve filmovém podnikání (např. v počátcích zvukového filmu či v období vyhrčené politické situace v druhé polovině roku 1938).

Spolehlivým vodítkem pro budoucí studium jak institucionálních, tak i osobních fondů jsou tzv. archivní inventáře. Tyto pomůcky obsahují nejen dostatečně podrobný soupis a přehledné uspořádání všech uložených dokumentů, ale i stručně zpracované dějiny jejich původců – ať se již jednalo o firmy, či jednotlivce. Úvod každého inventáře upozorňuje na obsahově zvláště zajímavé skupiny dokumentů, případně odkazuje na další významné primární prameny uložené

v archivní síti České republiky. Rejstříky inventářů odkazují na vše podstatné, co tvoří obsah fondu, ať se již jedná o jména osob, institucí, názvy míst, či názvy filmových titulů.

Základem nové pravidelné rubriky tedy bude informačně hutný výtah z jednotlivých archivních inventářů, který podle okolností doplní i edice zvláště významných dokumentů.

Tomáš Lachman

Ad Fontes

Koruna-film, spol. s r. o. (/1929/ 1935–1950)

„Koruna-film, půjčovna a prodej filmů, společnost s r. o.“ byla zapsána do obchodního rejstříku u Krajského soudu obchodního (dále jen KSO) v Praze dne 11. prosince 1935, založení společnosti však bylo akceptováno KSO již 4. června 1935.¹⁾ Na kmenový kapitál společnosti složili stejný podíl (à 150 000 Kč) společníci Karel Popper (obchodník z Prahy, *1893) a Arnošt Roth (obchodník z Ostravy, *1890). Od počátku až do konce své existence sídlila společnost v Praze na Václavském nám. č. 1 v podkroví paláce Koruna. Skladové místnosti byly podle tehdejších bezpečnostních předpisů vybaveny i speciálními protipožárními vodními rozstřikovači.

Důležité postavení ve společnosti měla i manželka Karla Poppera Marie, dcera filmového podnikatele Vítězomíra Ballenbergera. Spolupodílník Arnošt Roth opustil společnost již v roce 1936, postoupil celý svůj podíl Karlu Popperovi a jednatelkou společnosti se stala Marie Popperová. Až do roku 1935 působili manželé Popperovi v pražské pobočce společnosti UFA, Marie Popperová dokonce ve funkci její ředitelky. Podnikat ve filmovém oboru v rámci vlastní české firmy se pravděpodobně rozhodli díky obeznámenosti s politickým vývojem v Německu.

Z doby svého působení v pražské pobočce společnosti UFA si Popperovi přinesli zkušenosti s exploatací filmů. Z dochované korespondence vyplývá, že Popperovi ovládali perfektně češtinu, němčinu i další jazyky a již během svého dřívějšího působení navázali řadu kontaktů se zahraničními filmovými společnostmi. Společnost Koruna-film se tedy zaměřila na spolupráci se zahraničními firmami (zejména s americkou Columbia Pictures) a distribuovala jejich filmy do kin v celé Československé republice. V roce 1937 měla společnost obrát 1 670 127 Kč, o rok později ještě 1 490 147 Kč. V roce 1936 společnost Koruna-film oznámila Obchodní a živnostenské komoře v Praze, že „bude vyrábět filmy“. Tento záměr však společnost naplnila výrobou jediného celovečerního hraného filmu OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA (1937)²⁾. Další produkční záměry již Popperovi nemohli realizovat. Jediný celovečerní film v produkci Koruna-filmu byl vyroben se státní zárukou, obdržel i čestný diplom časopisu *Filmové listy* pro nejlepší českou veselohru roku a o jeho rentabilitě není třeba pochybovat. Zda téměř průběžné problémy s opožděným placením různých daní patřily k obchodní strategii společnosti či byly výsledkem jejího nedobrého hospodaření, posoudí až případný detailní rozbor pramenů.

Pohromu pro společnost a osobní tragédii manželům Popperovým přinesla německá okupace a následná protižidovská opatření. Prakticky ihned po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava se Popperovi pokusili zachránit společnost před možnou vnucenou německou správou. Na valné hromadě společnosti dne 23. března 1939 rezignovala Marie Popperová na svůj post a finanční podíl (300 000 K) převedla na dosavadního účetního společnosti Františka Morávka, který byl jmenován ředitelem. V srpnu 1939 bylo rozhodnuto o úplné likvidaci společnosti, manželům Popperovým byl přiznán měsíční příspěvek na obživu ve výši 2 000 K na osobu. Svaz filmového průmyslu a obchodu posléze stanovil, že filmy budou předány k exploataci společnosti Lepka-Film. Tato společnost však hospodařila s filmy velmi liknavě a s pasivní bilancí, likvidace Koruna-filmu se tedy neplánovaně komplikovala. Dne 14. února 1940 byl jmenován treuhänderem Dr. Wilhelm Söhnel, který likvidaci fakticky dokončil. Poslední písemná zmínka o styku Koruna-filmu s Marií a Karlem Popperovými pochází z 27. května 1941 – záznam, že

1) Státní oblastní archiv v Praze, fond Krajský soud obchodní, spis sign. CXX/46.

2) Pro podrobné filmografické údaje viz *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha : Národní filmový archiv 1998, s. 232–233.

se vzdávají nároků na pohledávky u společnosti. Marie Popperová byla v říjnu 1942 odtransportována do vyhlazovacího tábora Treblinka, lze předpokládat, že stejný osud postihl i jejího manžela.

Během svého působení rozprodal Dr. W. Söhnle veškerý majetek společnosti a zařídil vyrovnání (v rozmezí 5–30 %) s většinou věřitelů. Od roku 1943 společnost existovala pouze formálně, zbyly jen místnosti a imobilní protipožární zařízení.

Po květnu 1945 bylo právní postavení společnosti nejasné. Popperovi zřejmě za války zahynuli a na základě dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o znárodnění československého filmu připadla firma pod Státní půjčovnu filmů. Ta převzala její písemnosti a vyčíslila, že k 9. květnu 1945 obnáší celková ztráta společnosti 292 235,60 Kč. Dne 17. září 1946 byl konečně jmenován správcem a likvidátorem v jedné osobě Richard Ulmann, na tomto postu se až do ukončení likvidace vystřídal několik dalších osob. Po vyrovnání dluhů byla společnost vymazána z obchodního rejstříku dne 20. dubna 1950.

Navzdory své neúplnosti – zapříčiněné okupací a následnou nepříliš odbornou péčí o písemné dokumenty v éře zestátněné kinematografie – je fond významným zdrojem informací o dějinách větší pražské půjčovny filmů (soupisy filmů, jejich ocenění, smlouvy aj.) a může poskytnout i detailnější náhled na platební morálku kin. Obsáhle je dokumentace geneze a následné exploatace filmu OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA. Pozornosti badatele by neměly uniknout fragmenty dokumentů o záměrech na produkci filmů s bojovně vlasteneckým zaměřením z roku 1938: *Lešetínský kovář* (scénář Lomikar Kleiner) a *Dcera 2. roty* (scénář Karel Hašler). Velmi zajímavé jsou doklady dokumentující výše zmiňované úsilí zachránit společnost v roce 1939 před arizací. Pro období okupace fond dále poskytuje doklady o cenzurních zásazích do skladby dobové filmové nabídky (jednoslovná zdůvodnění zákazu) a v obecné rovině též přibližuje každodenní agendu nucených správců v oblasti kinematografie.

Dochované písemnosti z poválečné doby dosti podrobně dokumentují chaotickou koncepci a nejasnosti v procesu zestátnování filmových podniků. Fond může v druhém plánu posloužit též jako pramen k poznání osudů židovských podnikatelů v oblasti kinematografie.

Tomáš Lachman

Ad Fontes

Moldavia-Film a. s. (1937–1948)

Předchůdkyní společnosti Moldavia-Film a. s. byla společnost Moldavia spol. s r. o., která zahájila svoji činnost v roce 1918. Předmětem jejího podnikání byl nákup a prodej filmů, půjčování filmů, výroba filmů a obchod kinematografickými potřebami.¹⁾ Společnost Moldavia-Film spol. s r. o. sídlila nejprve na Václavském náměstí č. 11, od roku 1924 v Hybernské ulici č. 9. Ještě téhož roku se přestěhovala do ulice U půjčovny č. 4, kde měla své sídlo až do roku 1930. Poslední adresou společnosti bylo Václavské náměstí č. 51, kde sídlila až do svého zániku. Kmenový kapitál společnosti, který činil 20 000 Kč, vložili rovným dílem dva společníci: Hugo Bondy, obchodník ve Vídni, a Alois Weil, prokurista firmy „Wilsdorfer Gerbextraktwerke A.G.“. Jednatel společnosti byl v počátečním období její činnosti Jan Reiter. Hugo Bondy vystoupil ze společnosti dne 6. října 1921 a postoupil svůj podíl A. Weilovi. V únoru 1924 byl kmenový kapitál společnosti navýšen na 100 000 Kč, navýšení o 80 000 Kč provedl sám A. Weil, který zůstal jediným podílníkem ve společnosti.

Po několika personálních změnách a finančních transakcích v letech 1924 až 1931 se situace společnosti částečně stabilizovala v prosinci 1931, kdy A. Weil postoupil zbytek svého podílu (50 000 Kč) Ludvíku Kantůrkovi, který se stal vedle společnosti Elektafilm a. s. druhým společníkem Moldavie. V prosinci 1933 převedla společnost Elektafilm a. s. svůj podíl (50 000 Kč) na Ludvíka Kantůrku, jenž byl od té doby jediným podílníkem ve společnosti. Na valné hromadě dne 3. listopadu 1934 odsouhlasila společnost Moldavia-Film spol. s r. o. svoji transformaci v akciovou společnost. Ta měla převzít veškeré jmění (aktiva i pasiva) společnosti Moldavia-Film spol. s r. o. dle bilance k 1. lednu 1934. Od roku 1923 do roku 1934 vyrobila společnost Moldavia-Film spol. s r. o. čtyři filmy, dva němé a dva zvukové.²⁾

Společnost Moldavia-Film a. s. byla do obchodního rejstříku zapsána dne 4. září. 1936,³⁾ upisovaný vklad činil 460 000 Kč, upisovateli akcií byli: Stanislava Kantůrková, Pavla Kantůrková, Vilém Kantůrek, JUDr. Viktor Martínek⁴⁾ a společnost Moldavia-Film spol. s r. o., jejímž vlastníkem byl Ludvík Kantůrek. Kromě výroby vlastních filmů se společnost Moldavia zabývala též distribucí českých i zahraničních filmů, zejména filmů amerických společností MGM a Columbia Pictures. Pro společnost Moldavia-Film a. s. pracovali mj. režiséři Martin Frič, Otakar Vávra či Hugo Haas, v produkci společnosti vznikly mj. filmy *VELBLOUD UCHEM JEHLÝ* (1936), *BILÁ NEMOC* (1937) či *FILOSOFSKÁ HISTORIE* (1937).

V listopadu 1939 oznámila společnost Moldavia-Film a. s. ukončení činnosti, ale ponechala si živnostenské oprávnění. Prokurista společnosti Josef Valenta současně založil společnost Praha-Film, která měla od likvidované společnosti Moldavia-Film a. s. převzít veškeré filmové zboží se všemi monopolovými právy. Důvodem této dohody byla obava před postupem na-

1) Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha), fond Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C VIII/275.

2) Pro podrobné filmografické údaje viz *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha : Národní filmový archiv 1995 a *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha : Národní filmový archiv 1998.

3) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XXIII – 320.

4) JUDr. Viktor Martínek si dne 28. května 1936 nechal změnit příjmení na **Martin** (výměr Zemského úřadu č.j. 1438/2 z r. 1936/ odd. 9). V dalších letech tedy figuruje v kinematografickém oboru pod tímto příjmením.

cistických správních úřadů a možnou aplikací rasových zákonů. Společnost se tedy pokusila o provedení likvidace ve vlastní režii.

Nucené správě se společnost přesto nevyhnula, dne 12. ledna 1940 byl výnosem říšského protektora jmenován treuhänderem Dr. Wilhelm Söhnle, jenž postupně provedl likvidaci společnosti. Filmy byly posléze předány k exploataci společnosti Dafa-Film, společnost Moldavia-Film a. s. však právně existovat nepřestala.

Po osvobození Československa v roce 1945 bylo kinematografické podnikání dekretem prezidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 plně vyhrazeno státu, obnova společnosti Moldavia-Film a. s. s původním předmětem činnosti tedy nebyla možná. Proto byla na valné hromadě dne 9. dubna 1946 dohodnuta změna názvu na „Moldavia-export-import a. s.“ a změna předmětu obchodování na export, import a komise. Změna názvu společnosti a změna předmětu podnikání však nebyla vzhledem k dobovým společenským změnám povolena a v květnu 1951 se valná hromada akcionářů usnesla na zrušení a likvidaci společnosti, z obchodního rejstříku byla společnost vymazána dne 25. února 1954.

Ačkoli společnost Moldavia fungovala již od roku 1918, ve fondu se uchovaly dokumenty až od roku 1937. Jedná se zejména o materiály týkající se správních záležitostí společnosti, firemní korespondenci a účetní dokumenty. I přes svoji neúplnost může fond poskytnout zajímavé informace o chodu menší výrobní a distribuční společnosti na sklonku třicátých let minulého století a o jejím osudu v Protektorátu Čechy a Morava. Uložené materiály obsahují informace o působení nucené správy po jejím zavedení v roce 1940. Badatelsky atraktivní materiál je obsažen ve zprávě o činnosti společnosti mezi lety 1939 až 1945 sepsané dne 2. září 1945. Zpráva poskytuje poměrně detailní informace o fungování společnosti na počátku okupace, o pokusu o likvidaci společnosti ve vlastní režii i o situaci české kinematografie těsně po druhé světové válce. Dochovaná korespondence se týká jak exploatace filmů, tak i rozmanitých finančních záležitostí společnosti, konvolut dokumentů nechává nahlédnout do pozadí exploatace filmu *DER SCHEIDUNGSGRUND* (1937, německá verze filmu *DŮVOD K ROZVODU*)⁵⁾.

Pro vytvoření ucelenějšího obrazu o dějinách společnosti je třeba informace z dochovaných materiálů doplnit o informace z dalších zdrojů, například ze spisů vedených u obchodního rejstříku Krajského soudu obchodního v Praze či z dobových filmových periodik.

T o m á š L a c h m a n

5) Pro podrobné filmografické údaje viz *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha : Národní filmový archiv 1998, s. 84–85.

Obzor

Digitální filmová knihovna NFA

Bude to znít neuvěřitelně, ale i u tak relativně mladého oboru, jakým je film, se může řada jeho písemných pramenů během několika let proměnit v pouhou hromádku útržků a sypké drtě. Degradace papíru není „problémem novin 18. století a starších dokumentů“. Rozpadem či křehnutím papíru a vyblednutím písma jsou ohroženy i prameny kinematografie z doby zcela nedávné, poznamenané nekvalitou tisku na nekvalitním papíře a druhotně poškozeny fyzicky nevhodnou manipulací uživatelů. Včasná záchrana dokumentů formou mikrofilmování a digitalizace (tzv. ochranné reformátování) je tedy akutním úkolem. Čitelnost a fyzický stav předlohy je přitom zásadní pro kvalitu reformátovaných dokumentů a ovlivňuje i další možnosti práce s nimi, využití nových technologických postupů, jako je například převod obrazových souborů na text metodou OCR¹⁾ a fulltextové vyhledávání. K nejohroženějším sbírkám knihovny Národního filmového archivu patří fond filmových periodik, unikátní kolekce novinových výstřižků (dobové recenze, ohlasy), sbírka filmových scénářů a knižní tituly, které byly vytištěny na cyklostylu. Naším cílem je zachránit pro další generace pramennou základnu oboru kinematografie a zároveň je zpřístupnit v kvalitativně novém badatelském prostředí v podobě digitální knihovny oboru filmu, o který v posledních letech zaznamenáváme nebývalý zájem.

Této problematice se již sedmým rokem věnuje „Projekt knihovny Národního filmového archivu na ochranu ohrožených dokumentů a jejich zpřístupnění na nových nosičích“,²⁾ realizovaný formou jednoletých grantů (2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007) v rámci „Národního programu mikrofilmování a digitálního zpřístupňování dokumentů ohrožených degradací kyselého papíru – Kramerius“,³⁾ který je zároveň jedním z programů Veřejné informační služby (VISK) Ministerstva kultury ČR⁴⁾ a který se zaměřuje na záchranu a zpřístupnění bohemikálních dokumentů tištěných na kyselém papíru, jejichž existence je ohrožena rozpadem (křehnutím) papírového nosiče.

Reformátování v rámci podprogramu „VISK7 – Kramerius“ tvoří promyšlený a ucelený systém. Všichni zainteresovaní dodržují jednotné standardy a jejich digitální knihovny se mohou podílet či již se podílejí na tvorbě univerzální české digitální knihovny. Metodologické zázemí pro tvorbu standardů a archivaci zdrojových digitálních dokumentů pro případnou obnovu dat zajišťuje Národní knihovna České republiky (NK ČR). Digitální dokument obsahuje obrazové soubory a popisné a administrativní údaje (tzv. metadata⁵⁾) v předepsaných formátech. Metadata⁶⁾ jsou vytvářena ve formátu XML podle DTD⁷⁾ pro periodika a monografie. Dokumenty jsou digitalizovány z mikrofilmu ve dvou úrovních kvality – pro archivaci ve formátu JPEG a pro zpřístupňování uživatelům ve formátu DjVu. K předcházení tvorby duplicit je vedena česká

1) OCR je zkratkou angl. spojení Optical Character Recognition – optické rozpoznání znaků.

2) Viz <www.nfa.cz/index.html?faid=20800>

3) Viz <visk.nkp.cz/VISK7.htm>

4) Viz <visk.nkp.cz/VISKcile.htm>

5) Viz <digit.nkp.cz/techstandards.html>

6) Jiří P o l i š e n s k ý, Implementace formátu METS v Systému Kramerius. In: Daniela T k a č í k o - v á – Barbora R a m a j z l o v á (eds.), *Automatizace knihovnických procesů – Sborník z 11. ročníku semináře pořádaného ve dnech 16.-17. května 2007 v Liberci*. Praha: ČVUT – Výpočetní a informační centrum 2007, s. 101–108.

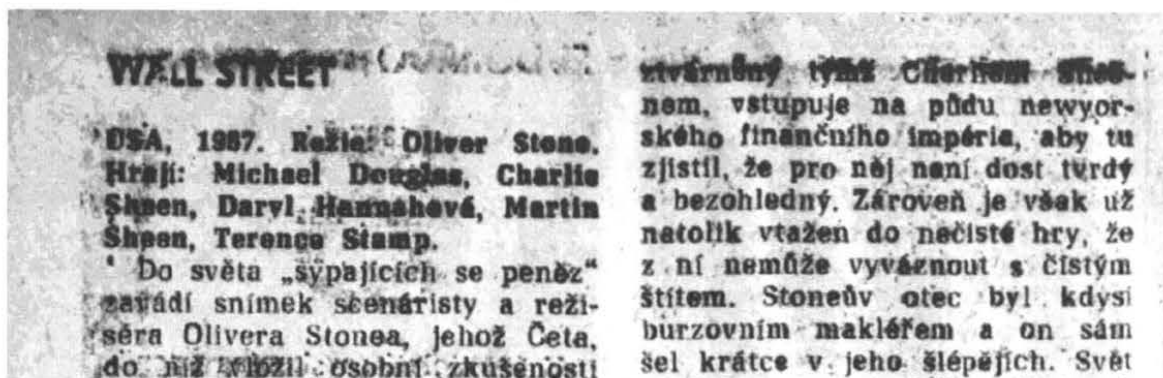
7) Definice typu dokumentu.

hospodarského řádu a zivně bylo tvrdým opískem pro pomocné režiséry.

Celé filmování, sestřih filmu i montáž byly nepřetržitým řetězem pracovních dnů. Dnes už je po premiéře – a jsem v nové práci; filmuji pro Ufu na Barrandově "Zlatou Kateřinu", původní věc Evžen Holého, která to vyhrála i v německé soutěži.

Na "Zlatou Kateřinu" se zvlášť těším, poněvadž hlavní úloha Kateřiny Udatné je podle mého názoru nejlepší role, která byla v českém filmu pro její představitelku Antonii Nedošínskou napsána.

1. Ukázka vytrácení písma
a rozpadu papíru (Pressa 1934, č. 1, s. 1)



2. Ukázka špatné kvality tisku
na novinovém papíře (Záběr ze dne 11. 1. 1990, s. 4)

centrální evidence reformátovaných dokumentů CZROMM⁸⁾ a evropská databáze EROMM.⁹⁾ Pro všechna reformátovaná periodika se zpětně žádá České národní středisko ISSN¹⁰⁾ o přidělení International Standard Serial Number, které slouží pro jednoznačnou identifikaci dokumentu v celosvětovém měřítku. Ke zpřístupnění digitálních dokumentů byl za finanční podpory NK ČR a Knihovny Akademie věd České republiky (KNAV) vyvinut firmou Qbizm technologies a.s. volný software Systém Kramerius,¹¹⁾ ve kterém je zpřístupněna i digitální filmová knihovna NFA a který je stále zdokonalován.¹²⁾ Uživatel systému může vyhledávat v metadatech i v samotném textu (fulltextové vyhledávání), pokud stav předlohy umožnil použít metodu OCR.

Realizace

Záchrana dokumentů z fondu knihovny NFA se uskutečňuje postupně na etapy. Knihovna NFA nemá vlastní pracoviště reformátování, práce jsou realizovány smluvně formou zakázky prostřednictvím dodavatelských firem,¹³⁾ které splňují technické požadavky.

Pracovní postupy jsou následující:

- 8) Czech Register of Microform Masters.
- 9) European Register of Microform Masters.
- 10) Viz <www.issn.cz>
- 11) Viz <kramerius.qbizm.cz>
- 12) Martin Lhoták, Open source pro digitální knihovnu. In: D. Tkáčková – B. Ramajlová (eds.), c. d., s. 70–71.
- 13) V první fázi projektu byly mikrofilmování i digitalizace realizovány NK ČR; od roku 2004 se mikrofilmování a kopírování mikrofilmů zadává firmě MICRONA a skenování mikrofilmů, úpravy dat, konverze a tvorba metadat firmě ELSYST Engineering.

Typy dokumentů

Abeceda

Výběr titulu

* Film a doba	(1/30970)
* Filmová hvězda	(1/18)
* Filmová kartotéka	(1/36769)
* Filmová tisková korespondence	(1/1607)
* Filmové a televizní noviny	(1/528)
* Filmové informace	(1/24490)
* Filmové listy	(1/1359)
* Filmové noviny	(1/36)
* Filmové zajímavosti	(1/1519)
* Filmové zpravodajství	(1/3125)
* Filmové zprávy	(1/3125)
* Filmový kurýr	(1/272)
* Filmový přehled	(1/36769)

3. Ukázka prostředí Systému Kramerius v menu Výběr titulu

- výběr dokumentů k reformátování;
- registrace ISSN + bibliografický popis dokumentu;
- kompletace titulu a výběr nejlepší předlohy;
- zhotovení archivního negativu;
- zhotovení negativní kopie (matriční) z archivního negativu;
- skenování mikrofilmů;
- úprava obrazových souborů – ořezy a narovnání;
- konverze obrazových souborů z formátu JPEG do formátu DjVu;
- konverze obrazových souborů pomocí OCR do textového formátu;
- vytvoření popisných údajů – metadat ve formátu XML dle platných DTD/XSD;
- vytvoření administrativních dat – metadat ve formátu XML podle platných DTD/XSD;
- záznam komplexních dokumentů ve formátu DjVu a XML na fyzická média;
- instalace dat do Systému Kramerius;
- archivace komplexních dokumentů ve formátu JPEG a DjVu a XML;
- registrace v CZROMM;
- nastavení zpřístupnění dokumentů v Systému Kramerius;
- katalogizace a zpracování mikrofilmů.

Každý titul dostává následující dvě nové podoby:

1. mikroforma:¹⁴⁾

- archivní negativ – mikrografický neperforovaný jemnozrný film 35 mm/30,5 m;
- negativní kopie z archivního negativu (uživatelská kopie) – kopírující film (Direct Duplicating Film 35 mm/30,5 m).

2. digitální kopie:

- formát JPEG (v šedé škále) v rozlišení 300 DPI (pro archivaci);
- formát DjVu (pro zpřístupnění).

14) Splňuje technické parametry dle mezinárodní normy ISO 4087 :1991(E).



4. Ukázky titulů periodik digitální filmové knihovny NFA

Výsledkem projektu je rozšiřující se fond mikrodokumentů¹⁵⁾ a nově vzniklá digitální filmová knihovna zpřístupněná počátkem roku 2006. Archivní kopie reformátovaných dokumentů vytvořených v rámci tohoto programu zůstávají v majetku NFA, který je vlastníkem originálu daného titulu. Správně archivovaný mikrofilm vydrží až pět set let. Naše archivní negativy jsou uloženy ve vhodných skladovacích depotech filmotéky. Uživatelé kopie mikrofilmů jsou k dispozici ve studovně knihovny. Digitální knihovna je přístupná na internetové adrese <kramerius.nfa.cz>. V rámci retrospektivního zpracování fondu probíhá formou hyperlinkových odkazů propojování bibliografických a faktografických záznamů s digitální podobou dokumentu. On-line katalog společně s digitální knihovnou vytváří kompaktní informační systém knihovny pro své uživatele.

Financování

Dotace z programu „VSK7 – Kramerius“ může pokrýt maximálně 70 procent nákladů projektu. Významná je při financování spoluúčast NFA, která se každý rok pohybuje mezi 30 až 40 procenty z celkových nákladů. Značnou nevýhodou je, že jde jen o jednoleté projekty, u nichž není jistota návaznosti rozpracovaných činností a výše finančního krytí v dalších letech. Instituce

15) Sběrka mikrodokumentů obsahuje také mikrofiše českých filmových periodik a uživatelské kopie mikrofilmů německých a rakouských filmových periodik z první poloviny 20. stol. Celkový rozsah sbírky je 1330 mikrofišů a 800 svitků mikrofilmů. Špatná kvalita mikrosnímkování v 70. a 80. letech znemožnila využít mikrofiše jako předlohu pro digitalizaci. Reformátování bylo nutné provést znovu.

požadující dotaci na projekt reformátování jsou povinny do rozpočtu zahrnout náklady na jednu kopii kompletního reformátovaného dokumentu (včetně metadat) s obrazovými soubory ve formátu JPEG pro archivaci v Národní knihovně ČR. Dotace jsou určeny jen na vlastní mikrofilmování a digitalizaci, ale už ne na nezbytné investice (nákup serveru), odpovídající vybavení studoven (velkoplošné monitory) a na finanční podporu vývoje softwaru pro zpřístupnění, což postrádá logiku a je na škodu věci.

Přehled dotací projektu NFA 2001–2007 v programu VISK7 – Kramerius

Dotace (tis. Kč)	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Celkem
Požadavek	525	492	* ¹⁶⁾	234	200	438	608	2498
Získaná dotace	500	141	*	129	100	90	569	1529

Doufejme, že výše grantu v roce 2007 (viz tabulka) definitivně změnila směr klesající křivky přidělených dotací v letech 2002 až 2006.

Grantová politika VISK 7 podporuje záchranu ohrožených periodik a monografií jako celku. Novinové výstřižky nejsou její dnešní prioritou a nejsou pro ně vytvořeny standardy. Přitom u specializovaných knihoven právě ony tvoří unikátní sbírky daného oboru a odbornou veřejností jsou velmi vyhledávanými fondy. Pro ně budeme muset hledat finanční zdroje a řešení jejich záchranu někde jinde. Humanitní obory jsou již tradičně popelkou ve srovnání s jinými vědními obory jako například lékařství, farmacie, chemie, ekonomie, které mají finanční podporu průmyslu ve výzkumu, školství a následně i silné vydavatelské lobby, které podporuje jejich informační záze-
mí, tvorbu fulltextových informačních zdrojů (digitálních knihoven). Správná grantová podpora kinematografie rovnoměrně zohledňuje celou šíři svého oboru, tedy i záchranu a zpřístupnění filmového kulturního dědictví, a ne jen tvorbu novou. Zdroj financí pro reformátování sbírky novinových ohlasů na českou filmovou tvorbu budeme hledat ve Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie.

Obsah digitální knihovny

V nově vzniklé specializované digitální knihovně čtenáři koncem roku 2007 naleznou na šedesát titulů filmových periodik vydaných na území dnešní České republiky v období let 1911 až 2000 o rozsahu asi 275 tisíc stran. Dá se říci, že letošním rokem se podařilo zachránit většinu významných bohemikálních filmových časopisů.¹⁷⁾

U českého filmového tisku můžeme v průběhu celého století jeho existence vysledovat několik linií, které spojuje určení a povaha titulu a tomu odpovídající forma, kvalita tisku a papíru a následně stejný osud poškození.

Divácky zaměřená filmová periodika vycházela ve velkém nákladu, každý je znal a četl, ale běžte je dnes hledat do knihoven. Která z nich má kompletní, svázané, nepoškozené, nevystříhané ročníky z celého období, kdy vycházely, a na kterých nezůstala stopa po nůžkách filmových fanoušků? I tyto „populární tituly“ s bohatou obrazovou výpravou jsou dokumentem doby, mají svoji významnou vypovídací hodnotu. V naší digitální knihovně jsou zastoupeny v úplnosti

16) V roce 2003 jsme o grant nežádali, prioritou byly projekty knihoven zasažených povodněmi.

17) Srov. s přehledem čs. filmového tisku in: Jiří H a v e l k a, *50 let československého filmu*. Praha : Československý státní film 1953, s. 18–23 (sama tato publikace se také rozpadá, proto připravujeme její reformátování).

tyto divácké časopisy: *Hollywood* (1927–1932), *Kinorevue* (1933–1945), *Kino* (1946–1993), *Kinorevue* (1991–1997). Z datace je zřejmé, že na sebe zároveň chronologicky navazují.

Informačně-dokumentační linii reprezentuje *Filmový přehled*, který kompletně a podrobně zachycuje českou filmovou distribuci a premiéry filmů a který je svoji povahou českou národní bibliografií na poli filmu. V digitální podobě je tak zachyceno celé půlstoletí české filmové distribuce (období let 1950 až 2000) s podrobnými obsahy filmů, technickými údaji a komentáři, ve kterých je možno hledat fulltextově.

Samostatnou řadu tvoří časově na sebe navazující zpravodajské tituly *Filmová tisková korespondence* (1934–1939), *Filmové zajímavosti* (1936–1940), *Pressa* (1933–1945), *Filmové zprávy* (1945), *Filmové zpravodajství* (1946–1949), *Filmové informace* (1950–1972), *Filmový informační bulletin* (1973–1974), *Zpravodaj Československého filmu* (1975–1990), které zaznamenávají filmové události často den po dni. Tyto informační bulletiny a filmové tiskové korespondence měly převážně podobu cyklostylovaných interních strojopisných dokumentů a jsou nejvíce zasaženy křehnutím papíru a vytrácením písma.

Další skupinu tvoří tituly, které měly podobu novin, jsou to většinou zpravodaje a věstníky spolků, filmových studií a profesních svazů jako například *Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů* (1917–1920), *Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů* (1921–1922), *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* (1922–1928), *Český filmový zpravodaj* (1921–1942), *Film* (1921–1938), *Filmové listy* (1929–1941), *Filmový kurýr* (1927–1944), *Filmová práce* (1945–1946), *Filmové noviny* (1947–1948), *Filmové a televizní noviny* (1966–1969), *Záběr* (1968–1990) a řada dalších.

Mezi periodiky naleznete také ve světě respektovaný teoreticko-kritický časopis *Film a doba* (1955–1999), analyticky zpracovaný v mezinárodní bibliografické databázi FIAF, dále i tituly bohemikálních periodik vydávaných v němčině, např. *Filmschau* (1919–1920), *Internationale Filmschau* (1920–1936) a *Lichtspielbühne* (1920–1933), nebo dvojjazyčný česko-německý *Kinoreflex* (1929–1931). Podrobný přehled všech titulů je uveden v příloze.

Záměrem projektu v příštích letech bude rozšířit obsah digitální filmové knihovny také o poškozené monografie, filmové scénáře a další vybrané texty z oboru kinematografie na doporučení filmových historiků.

Zpřístupnění

S tvorbou oborově specializované filmové digitální knihovny je spojena celá řada otázek, jednou z nich je otázka přístupnosti, která zcela pochopitelně zajímá (asi jako jediná) uživatele nejvíce. Na tomto poli stojí oblast autorsko-právní ochrany a zájmy knihoven a jejich uživatel proti sobě. Původně bylo zamýšleno digitální knihovnu zpřístupnit volně na <www.nfa.cz> jako další službu knihovny. Autorský zákon¹⁸⁾ a jeho následná novelizace¹⁹⁾ v roce 2006 tento záměr

18) Zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

19) Zákon č. 216/2006 Sb. Zákon, kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, a některé další zákony, kde se říká: „do práva autorského nezasahuje knihovna [...] zpřístupňuje-li dílo, včetně zhotovení jeho rozmnoženiny nezbytné pro takové zpřístupnění, které je součástí jeho sbírek a jehož užití není předmětem prodejných nebo licenčních podmínek, s výjimkou sdělování díla způsobem uvedeným v § 18 odst. 2 jednotlivcem ze strany veřejnosti prostřednictvím k tomu určených technických zařízení umístěných v jeho objektech, a to výhradně pro účely výzkumu nebo soukromého studia takových osob, a zamezí-li takovým osobám zhotovit rozmnoženinu díla; ustanovení § 30a odst. 1 písm. c) a d) tím nejsou dotčena.“



5. Prostředí Systému
Kramerius s ukázkou titulního listu posledního vyšlého čísla Filmového kurýra
(roč. 18, 1944, č. 34/25. 8./, s. 1)

pohřbily. Digitální kopie může vlastnit jen ten, kdo má fyzický dokument ve svých sbírkách a zpřístupňovat ho může jen ve svých prostorách. V současnosti je možné se v digitální filmové knihovně pohybovat jen na úrovni metadat. Volně na internetu mohou být dokumenty zpřístupněny 70 let po smrti autora nebo u anonymního díla 50 let po vydání. Tiskoviny dvacátého století, kam časově spadají prakticky všechny vydané prameny kinematografie jako oboru jen se „stoletou“ historií, je možno zpřístupnit pouze se souhlasem autora. V našem případě, u českých zdigitalizovaných filmových periodik z období 1911 až 2000, kde v průběhu desítek let publikovaly stovky autorů, není reálné smluvně a technicky ošetřit každou stať, zvláště u novin, kde je na jedné straně otištěno vícero článků od různých autorů, včetně autorů fotografií a ilustrací. Čtenáři knihovny NFA si však nemusejí zoufat. Knihovna NFA může svým registrovaným uživatelům prostřednictvím jejich osobních kont a hesel v nové verzi on-line katalogu knihovny (IPAC2) zprostředkovat služby a přístupy do databází ve stejném rozsahu, které jim běžně poskytuje ve své studovně, to znamená dvacet čtyři hodin denně, nezávisle na výpůjčních hodinách knihovny a odkudkoliv, tedy tam, kde se připojí k našemu on-line katalogu, ale bez možnosti zhotovení kopie uživatelem. Toto řešení není v rozporu s § 37 Knihovní licence odst. 1 písm. c autorského zákona.



6. Ovládací panel pro práci s obrazovým souborem (stránkou dokumentu) ve formátu DjVu

Podmínkou k prohlížení digitální knihovny je instalace pluginu²⁰⁾ Lizardtech (obrázek č. 6) na uživatelský počítač, který umožňuje pracovat se soubory ve formátu DjVu v prohlížeči Microsoft Explorer.²¹⁾ Výsledkem je níže zobrazená lišta, která umožňuje uživateli obraz stránky dokumentu dle potřeby zvětšovat, zmenšovat, obracet, pracovat s výřezem a podobně.

Závěr

Reformátované dokumenty se postupně scházejí na jedné adrese, v jednom uživatelském prostředí a svým obsahem jako celek utvářejí svébytnou kroniku českého filmu v přesné podobě, jak byla zachycena na papíře v průběhu minulého století. Digitální knihovna je zároveň dokladem typografické úrovně dokumentů a grafických proměn jednotlivých filmových titulů, je výpovědí doby vzniku dokumentu a jejím odrazem do obsahu a formy díla. Uživatel má možnost na jednom místě (doslova na jedné židli) dvacet čtyři hodin denně pracovat se souborem o téměř třístatisících stranách z oboru kinematografie. Pro studijní, badatelské či čistě zájmové účely vznikly nové možnosti pro práci s dokumenty z oboru kinematografie, a to bez ztráty pro historiky a badatele tak významné vizuální autenticity původních pramenů.

Pavla Janásková

20) Plug-in je software, který nepracuje samostatně, ale jako doplňkový modul jiné aplikace, a rozšiřuje tak její funkčnost – definice dle <cs.wikipedia.org/wiki/Plugin>

21) Tento volně přístupný software si může každý zájemce stáhnout z adresy: <www.lizardtech.com/download/dl_download.php?detail=doc_djvu_plugin&platform=win>

Příloha

Přehled reformátovaných titulů periodik a obsah digitální filmové knihovny k 31. 12. 2007

Titul periodika	Rozpětí let	ISSN
Československá kinematografie v zahraničním tisku	1973–1976	1801–3597
Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku	1959–1973	1801–3600
Český filmový svět	1922–1926	1802–5838
Český filmový zpravodaj	1921–1942	1801–9455
Český kinematograf	1911–1912	1801–3309
Divadelní a filmové noviny	1965–1966	1802–3606
Divadelní noviny (1957)	1957–1965	1802–3592
Divadelní noviny (1966)	1966–1970	1802–3614
Divadlo budoucnosti	1920–1922	1801–9463
Film	1921–1938	1801–9706
Film (Jules René)	1918–1919	1801–9560
Film a doba	1955–1999	0015–1068
Film a doba (Československý státní film)	1952–1954	1801–9730
Filmová hvězda (M. Fuchs)	1926	1802–310X
Filmová hvězda (Rud. J. Neshoda)	1934–1935	1801–335X
Filmová kartotéka	1949	0015–1645
Filmová politika	1934–1937	1801–9471
Filmová práce	1945–1946	1801–948X
Filmová Praha	1923	1801–9498
Filmová tisková korespondence	1934–1939	1801–6928
Filmové a televizní noviny	1966–1969, 1992	0430–4500
Filmové informace	1950–1972	1801–691X
Filmové listy	1929–1941	1801–3341
Filmové noviny	1947–1948	1801–9722
Filmové noviny (Jiří Formánek)	1929	1801–3333
Filmové zajímavosti	1936–1940	1801–6936
Filmové zpravodajství	1946–1949	1801–6952
Filmové zprávy	1945–1945	1801–6944
Filmové zprávy (Bořivoj Weigert)	1923–1924	1801–9676
Filmový informační bulletin	1973–1974	1802–3096

Titul periodika	Rozpětí let	ISSN
Filmový kurýr	1927–1944	1801–9501
Filmový přehled	1950–2000	0015–1645
Filmový svět	1921–1922	1801–951X
Filmový věstník (Josef Mrkvička)	1921–1923	1801–9714
Filmový věstník (Libuše Trnečková)	1926–1926	1801–9528
Filmschau	1919–1920	1801–9536
Hollywood	1927–1932	1801–9552
Internationale Filmschau	1920–1936	1801–9544
Kinematografie	1926–1926	1801–9579
Kino (Josef Koza a Josef Jíra)	1926–1927	1801–9692
Kino (Ludvík Tomášek)	1931–1934	1801–9684
Kino (Praha)	1945–1993	0323–0295
Kinopublikum	1920	1801–9587
Kinoreflex	1929–1931	1801–3325
Kinorevue (Praha)	1991–1997	1211–3832
Kinorevue (Průmyslová tiskárna)	1934–1945	1214–5122
Lichtspielbühne	1920–1933	1801–9641
Měsíční zpravodaj Universal Filmu	1927	1801–9595
Náš film	1927	1801–9609
Panorama zahraničního filmového tisku	1956–1973	0231–5270
Pás	1935	1801–3368
Pressa	1933–1945	1214–5866
Svět ve filmu	1932	1801–9617
Svět ve filmu a obrazech	1932–1933	1802–7733
Školní kinematografie	1921	1801–3317
Záběr	1968–1990	0139–7664
Zpravodaj Československého filmu	1975–1990	0862–4712
Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů	1921–1922	1801–9633
Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách	1922–1928	1802–5846
Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů	1917–1920	1801–9625

Projekty

Gustav Machatý v kontextu české a světové kinematografie

Prolog

Gustav Machatý se jako jeden z mála českých režisérů první poloviny 20. století dokázal svou prací prosadit v širším mezinárodním měřítku, a to jak po stránce umělecké, tak i obchodní. Jeho nejslavnější filmový titul – EXTASE, realizovaný ve třech jazykových verzích (české, německé, francouzské), se po svém dokončení dostal, byť zásahem cenzury někdy se zpožděním, do kin ve většině zemí Evropy, ve Spojených státech, ve Střední a Jižní Americe a také v Asii. Navzdory celosvětovému úspěchu EXTASE a vysoké profesionální úrovni Machatého dalších filmových děl natočených na přelomu dvacátých a třicátých let (KREUTZEROVA SONÁTA; EROTIKON; ZE SOBOTY NA NEDĚLI) česká filmová historiografie nevěnovala tomuto režisérovi adekvátní pozornost. Jediný ambicióznější pokus podrobněji zmapovat Machatého kariéru představuje článek Jaroslava Brože a Myrtila Frídy z roku 1969 publikovaný v časopise *Film a doba*.¹⁾

Ani sté výročí narození Gustava Machatého v roce 2001 nevyvolalo u české odborné veřejnosti výraznější aktivitu, až na několik dílčích studií vypracovaných pro sborníky textů, jejichž vydání se uskutečnilo z iniciativy rakouských filmových historiků. První z těchto publikací, která vyšla v roce 2001, je věnovaná výhradně filmu EXTASE. Příspěvky v ní obsažené se podrobně věnují produkčnímu zázemí, okolnostem distribuce jednotlivých jazykových verzí filmu nebo EXTASI zkoumají v rámci estetických či sociologických analýz.²⁾ Druhá kniha publikovaná o čtyři roky později sleduje celou Machatého filmařskou dráhu.³⁾ Sborníky přinášejí řadu zcela nových či upřesňujících poznatků a pozoruhodným způsobem rozkrývají režisérovu osobnost a jeho tvorbu. Mimořádně cenná je různorodost přístupů zúčastněných odborníků z Rakouska, Česka, Itálie, Německa a USA. Tato pestrost a kosmopolitnost obou knih zdůrazňující mezinárodní charakter Machatého osobnosti na druhou stranu nabízí prostor k pohledu na Gustava Machatého coby režiséra, který vzešel z českého filmového prostředí a který s ním byl svým způsobem „svázán“ i během svého pobytu v emigraci. Skutečnost, že světového renomé Machatý dosáhl filmy natočenými pro zdejší produkční firmy, pro mne představuje další důvod pokusit se o rekapitulaci jeho profesionální dráhy jako nedílné součásti určitého kinematografického prostředí. Přitom plánovaná publikace se bude na rozdíl od svých rakouských předchůdkyň při popisu české části Machatého kariéry důsledněji opírat o pečlivý průzkum písemných materiálů uložených v českých archivních institucích.

Prameny základního výzkumu

Tříletý badatelský projekt nazvaný „Gustav Machatý v kontextu české a světové kinematografie“, jehož realizace započala v roce 2005 díky podpoře Grantové agentury České republiky,

1) J. B r o ž – M. F r í d a, Gustav Machatý. Legenda a skutečnost. *Film a doba* 15, 1969, č. 4–7.

2) Armin L o a c k e r (ed.), *Ekstase*. Wien : Filmarchiv Austria 2001.

3) Christian C a r g n e l l i (ed.), *Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*. Wien : Synema 2005.

navazuje na moji předchozí spolupráci na výše zmíněné knize *Ekstase* a s tím spojený průzkum historických dokumentů. Dílčím cílem projektu bylo dohledat dosud neznámé prameny, přičemž základní výzkum se soustředil především na primární archivní prameny – fondy kinematografických společností, státních institucí či osobní fondy uměleckých osobností, které v určité době byly s Gustavem Machatým v bližším profesionálním kontaktu. Vzhledem k režisérovu téměř třicetiletému tvůrčímu pobytu v cizině (Rakousko, Itálie, USA, Německo) bylo nezbytné zaměřit se kromě domácích archivů také na materiály uložené v zahraničních archivech a knihovnách ve výše zmíněných zemích, včetně zahraničních periodik.

V současnosti se projekt nachází v závěrečné fázi, kdy byl dokončen průzkum ve vybraných institucích. Nové poznatky o Machatého pobytu v Hollywoodu přineslo bádání v amerických archivech a knihovnách – Library of Congress, Museum of Modern Art v New Yorku, New York State Archives v Albany, University of California v Los Angeles. Nejcenější materiály se nacházejí v Margaret Herrick Library (filmové scénáře, scénáře nerealizovaných projektů, korespondence s MPAA atd.) a v archivu University of Southern California (především materiály k Machatého filmům natočeným pro Metro-Goldwyn-Mayer). Z navštívených evropských institucí (Biblioteca Luigi Chiarini – Centro Sperimentale di Cinematografia, Deutsche Kinemathek, Bundesarchiv-Filmarchiv) bych zdůraznil význam vídeňského Filmarchiv Austria, kde se nachází pozůstalost Gustava Machatého, kterou archivu věnovala jeho druhá manželka Helga Machaty.

Z českých institucí jsem se soustředil především na dokumentaci uloženou v Národním filmovém archivu (fond Elektafilm, osobní korespondence s archivářem B. Veselým atd.), Národním archivu (fond Policejní ředitelství, fond MPOŽ), v Archivu Ministerstva zahraničních věcí (fond III. sekce, Osvěta), v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (osobní fond Vítězslav Nezval). Během projektu jsem spolupracoval také s kolegy z oblastních archivů a muzeí v Pardubicích, Chrudimi a Havlíčkově Brodě. Podařilo se také navázat kontakt s režisérovy mi žijícími příbuznými – manželkou Helgou Machaty a sestřenicí Marií Vondřejcovou, i když realizované rozhovory potvrdily nutnost uvážlivého přístupu k informacím v nich obsažených. Další pramen poznatků poskytlo oddělení orální historie NFA v záznamech rozhovorů vedených s Machatého spolupracovníky (J. S. Kolár, Jan Stallich).

Výsledná struktura studie

Z faktografického hlediska vycházím při přípravě konečného textu z konfrontace tří druhů získaných poznatků:

1. vylíčení situace samotným režisérem (dobové články, rozhovory, texty, korespondence);
2. obraz, který o Machatém a jeho tvorbě vytvářela dobová média (časopisy);
3. informace pocházející z primárních archivních pramenů.

Zdůraznění výzkumu primárních archivních zdrojů souvisí se záměrem nesoustředit se pouze na Machatého osobnost a jeho tvorbu, ale nejméně stejnou pozornost věnovat dobovému kinematografickému kontextu, situaci konkrétní země, ve které režisér v daném období působil. Hlavním cílem projektu je tedy zasazení Machatého tvorby do obecné společenské, kulturní a především filmařské situace (např. Československo v období mezi dvěma světovými válkami, emigrantská komunita v Hollywoodu třicátých a čtyřicátých let).

Text výsledné studie bude koncipován chronologicky jako historická rekonstrukce režisérovy kariéry, v níž se propojuje pozice umělce-režiséra s pozicí filmového podnikatele, obchodníka.

Ostatně Machatému tento aspekt práce režiséra rozhodně nebyl cizí, často participoval na svých projektech jako producent, resp. koproducent.

Během své profesionální dráhy Gustav Machatý natočil jedenáct celovečerních hraných filmů. Právě počet titulů ovlivní i konečnou strukturu studie, která by měla být (předběžně) rozdělena do odpovídajícího množství kapitol. V každé z nich se chce zaměřit na některý z jevů typických pro dobovou kinematografii, ať už českou, evropskou, nebo zámořskou.

Příklady témat některých kapitol z různých období:

KREUTZEROVA SONÁTA (1926)

Téma: Počátky formování českého filmového průmyslu

ZE SOBOTY NA NEDĚLI (1931)

Téma: Nástup zvukového filmu v české kinematografii

EXTASE (1932)

Téma: Propagace československé kinematografie v zahraničí

JEALOUSY (ŽÁRLIVOST, 1945)

Téma: Emigrantská komunita v Hollywoodu

Tato témata, vybraná vždy ve vztahu k Machatého tvorbě, rozpracuji v širších souvislostech. Machatého osobnost by zde měla fungovat jako názorný příklad určitých provozních mechanismů typických pro dobovou kinematografii.

Zmíněné historicky zaměřené pasáže, které budou tvořit základ studie, doplní paralelní linie méně rozsáhlých tematických a formálních analýz Machatého filmových děl. V nich obsažená charakteristika režisérova uměleckého stylu zkompletuje zamýšlenou rekapitulaci profesionální dráhy jednoho z nejvýznamnějších filmařů české kinematografie. Profesionální dráhy formované nejen osobností samotného režiséra, ale i prostředím, v nichž se snažil uplatnit svůj talent.

Jiří Horníček

(Grantový projekt GAČR číslo 408/05/2091;
Národní filmový archiv; 3. rok řešení; j.hornicek@email.cz)

Projekty

Obzory a ruiny

Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře

Tato disertační práce se zabývá jedním specifickým obrazovým motivem z počátku 19. století, který zajímavým způsobem reprezentuje a problematizuje otázku raně moderní vizuální kultury. Vizuální kultura zahrnuje jak soubor reprezentací (artefaktů, masových obrazů, vizuálních znaků apod.), tak metody vizuální percepce a potažmo recepce. Oblasti vnímání a reprezentací jsou pevně provázány: nelze si představit určitý typ obrazu bez určitého typu vizuální komunikace. Vztah mezi obrazem a vnímáním má řadu historických, kulturních, sociálních variant. Cílem práce je sledovat, jak se konkrétní historická varianta vizuální kultury sebereflexivním způsobem odráží a konstruuje v samotných vizuálních artefaktech (v rámci relevantního teoretického kontextu). Budu se zabývat určitými projevy romantického malířství a budu tvrdit, že v této produkci se dobový vizuální „režim“ odráží stejně jako v textech a navíc, že se romantická malba určitým způsobem spolupodílí na konstrukci moderního vizuálního režimu, především pak na jeho elitní a ikonoklastické složce.

Vizuální percepci budu sledovat v období, kdy se její reflexe nebývale rozšiřuje a proces vidění tedy začíná být hojně teoretizovanou praktikou. Vidění se stalo přinejmenším od romantiky, přes impresionismus až ke kubismu velmi reflektovanou podmínkou vzniku uměleckého díla a k této problematice lze nalézt řadu pramenných textů (od Goetha, přes Ruskina až ke Kupkovi atd.). Tato problematika se odráží i v českém uměleckém diskursu druhé poloviny 19. století a začátku století dvacátého v textech teoretiků i umělců (Karla Purkyně, F. X. Jiříka, Václava Nebeského, Františka Kupky či Emila Filly). Bylo by možné se soustředit třeba na proměnu moderní konceptualizace vnímání mezi jeho optickým vymezením (třeba u F. X. Šaldy) a tělesným pojetím – třeba pojem rozpohybovaného pohledu u Emila Filly. Fillovo pojetí pohyblivého oka lze vztáhnout k problematice filmu a lze ho srovnat s pozdější teorií vztahu obrazu a vidění u Normana Brysona (zde jde hlavně o dichotomii mezi pevným, klasickým zrakem – „gaze“ – a moderním těkajícím pohledem – „glance“)¹⁾. Téma reflexe dobové koncepce vidění v umění je potřeba sledovat od základů moderního diskursu a vrátit se ještě jednou k raně moderní kultuře (tento průzkum sice nepřekonatelným způsobem provedl Jonathan Crary²⁾, ale, jak se ukáže dále, záměr mé práce je trochu jiný).

Disertační práce bude strukturována na dvě hlavní části, které budou obsahovat další podkapitoly. První část je teoretická, zabývá se teorií vnímání a určitých vizuálních nástrojů, druhou část představuje interpretace konkrétního obrazového materiálu. V první části bude popsána historická, kulturní a konvencionální povaha vnímání a krátce budou komentovány hlavní historické módy vnímání. Tato část bude vycházet hlavně z dobové i sekundární literatury z oblasti fyziologie, filosofie a vizuálních studií. Vizuální studia budou jedním z hlavních metodologických nástrojů práce. První část bude obsahovat též delší studii o problematice rámování (rámování reprezentace či vizuálního jevu a rámování jakožto jistá konceptuální operace). Rámování

- 1) Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London : Macmillan Press 1983.
- 2) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA : MIT Press 1991.

je od novověku jedním z hlavních nástrojů vnímání (v souvislosti s konstrukcí perspektivy). Protože chce moje práce komentovat změnu vizuálního režimu mezi klasickým (či novověkým) modelem a moderním viděním, musí sledovat i proměňování jednoho z hlavních vizuálních nástrojů (rámu, který v moderní době doznal zásadní změny, když došlo k jistému „odrámování“³⁾). I tato kapitola bude vycházet především z publikované literatury, ale zároveň se bude zabývat i rozбором obrazového materiálu (od klasických, hlavně novověkých médií, až po současná nová média).

Druhá, interpretační část práce, se bude zabývat rozбором obrazového materiálu ze začátku 19. století (především skupiny děl od Caspara Davida Friedricha, umístěných dnes v Nationalgalerie v Berlíně). Interpretace bude prováděna metodou „nové“ ikonografie či ikonologie. Sledovány tedy nebudou tolik literární významy obrazů, ale významy jejich materiálních či formálních složek (světla a stínu, zřetelnosti či nezřetelnosti, zobrazení vzduchu apod.). Podobným přístupem k ikonografické metodě se vyznačují například texty současného teoretika Georgese Didi-Hubermana. Budou však sledovány i některé tradiční či literární motivy, hlavně motiv ruiny a horizontu (tyto pojmy byly kolem roku 1800 hojně reflektovány). Při ikonografickém rozboru budu vycházet z obrazového materiálu, z dobových pramenů (dopisy, texty z periodik, knihy) i ze sekundární literatury. I český teoretický diskurs zde bude představovat jeden ze sledovaných kontextů. Německou romantickou malbou se chci zabývat proto, že se zde odehrávaly velmi dramatické proměny a pohyby v souvislosti s přerodem vizuálního režimu a teorie vnímání.

Jak již bylo řečeno, východiskem interpretační části práce je konkrétní obrazový motiv, který je pojmenován v názvu práce jako „obzory a ruiny“. Tento ikonografický motiv bude sledován na signifikantním příkladu jednoho obrazového diptychu od Caspara Davida Friedricha, německého malíře z období rané romantiky. Tento motiv, přesněji řečeno dvoj-motiv či binárně opoziční motiv vypovídá neobyčejně mnoho o dobové koncepci vnímání a jejích důsledcích pro moderní pojetí vizuální kultury. Motiv lze chápat nejen jako ztělesnění dobového percepčního režimu, ale i jako metaforu dobové širší kulturní situace, jež představuje zakládající etapu moderní kultury vůbec. Tento binárně opoziční motiv lze totiž úspěšně interpretovat jako metaforu základního a zcela nového štěpení (nejen) vizuální kultury na její masovou a elitní část, z nichž každá se vyznačuje specifickým a nepřenositelným percepčním režimem. Při recepci, ale už i percepci masové kultury se používají zásadně jiné strategie než při vnímání a posuzování produktů elitních. Mezi těmito různými mody pohledu lze bezpochyby přepínat, což naznačuje i souběžnost dichotomických pólů sledovaného dvoj-motivu. Nechci hlouběji zabíhat do definování rozdílů percepce a recepce, protože se domnívám, že tyto složky (rozumějíciho) vnímání jsou nakonec neoddělitelné a, jak tvrdí už raně moderní teorie vnímání, jedinec se učí vidět v součinnosti smyslové aktivity, rozumových operací, paměti, projekce atd. A teprve v případě tohoto poučeného pohledu můžeme mluvit o vidění v plném slova smyslu (jak se domnívá třeba Hermann von Helmholtz ad.).

Masová per/recepce jakožto jeden pól sledované binární opozice, vyjádřené v dobovém vizuálním materiálu, se vyznačuje například určitým zmnožením stanovíšť, urychlením počítku, rozkolísáním pozornosti a rozšířením záběru a četnosti pozorovaných jevů. Naproti tomu elitní vjem je nově jakousi negací či kritikou vnímání. Koncept elitního vidění se objevuje ve většině dobových teorií vizuální percepce, které pojmají vnímání s velkou mírou skepse a kritičnosti. Kritika se obrací víceméně proti dřívější převládající koncepci pohledu, která byla pevně zakořeněná v novověké tradici a jejími konstruktéry byli například Descartes či Newton. I jejich

3) Základní literaturu k rámu představuje sborník: Paul D u r o (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge : Cambridge University Press 1996.

pojetí lze označit za jazyk elit, který ovšem do značné míry podmiňoval i dobovou masovou podívanou (například kvadrurní malbu v kostelech, kukátkové výjevy na poutích apod.). V novověké kultuře však nebyl ještě plně definován masový či veřejný divák. Masy se často setkávaly s obrazem jako s didaktickou pomůckou či s reprezentací moci či ideologie. Obraz měl v novověku na masového diváka působit jako zázrak či zjevení. Moderní doba přichází s novou koncepcí masového diváka, jakožto toho, kdo se dívá pro potěšení. Obrazy mohou sice stále mít didaktický nebo mocensky manipulativní rozměr, účelem je ale mnohdy akt vidění sám, podívaná, show, vizuální potěšení.

Moderní elitní percepce se tedy vymezuje vůči dvěma velmi odlišným vizuálním režimům. Jednak odmítá tradiční výklad vnímání jakožto technického vidění a zrcadlení (v novověku byl správným způsobem vidění pohled přístroje a nikoli pohled tělesný; metaforou správnosti byl zrcadlový odraz či obraz v čočce), jednak se už velmi časně kriticky staví vůči nastupující masové podívané a jejímu kvantitativnímu nárůstu. Obraz, který je vyhrazen elitnímu percepčnímu režimu, je ikonoklasticky destruován či vytlačován z vizuálního pole. Tento fakt představuje právě novou sféru neviditelnosti jakožto součásti moderní vizuální kultury. O moderním ikonoklasmu bývá hovořeno většinou až v souvislosti s avantgardami 20. století. Ve své práci chci počátek tohoto fenoménu posunout a hledat ho již v raně moderní diskusi o vidění a raně moderní proměně koncepce obrazu a ikonografie.

Ikonografická témata jsou většinou sledována jakožto určité jednotky. Budu se snažit prokázat, že námět (třeba právě duální námět horizontu a fragmentu) má mnohdy binární povahu a souzní tak s běžným či přinejmenším stereotypním typem myšlení ve struktuře binárních opozic (běžné je například uvažování v opozicích dobro a zlo, krásné a ošklivé atd. a binarita je základním konstrukčním nástrojem jazyka, a to jak přirozeného, tak umělého). Budu se snažit rozkrýt význam konkrétního dobového využití binárního motivu horizontu a ruiny, což jsou sice ambivalentní termíny, nicméně teprve v kontrastní součinnosti dávají smysl a vypovídají mnoho jak o dobové percepční praxi, tak o nové koncepci kultury jakožto rozporuplného, štěpícího se celku (vysoké a nízké apod.), kde jsou nicméně jeho složky závislé z hlediska kontrastního vymezování pozic (elitní kultura by nebyla definovatelná bez „pozadí“ masové produkce atd.).

Mediální vrstvu sledované proměny percepčního režimu budu sledovat především na problematice rámování vizuálního jevu. V moderní kultuře už nejsou rám a obraz nutně spojité, jako v klasickém vizuálním režimu, kdy rám definoval pole viditelnosti, za kterým se už neskrývala žádná relevantní skutečnost (i neviditelné jevy se dostávaly do takto zarámovaného vizuálního pole a byly odděleny od reality pouze určitými narativními figurami – například věncem oblaků apod.). V moderní vizuální kultuře obraz rám opouští – to se děje hlavně v masové podívané, kde tuto obrazovou expanzi vhodně charakterizuje právě metafora horizontu jakožto profánní a synchronní vizuální osy. Rám sám naproti tomu obraz vytlačuje a osamostatňuje se. Obraz uvnitř rámu se rozpadá, zbylý fragment podléhá nezadržitelné erozi. Rám se stává prázdným rámcem, kterým se elitní kultura zabývá jakožto místem uskutečňování určitého typu diskursu (uměleckého či snad estetického, který je v moderní době, ale už i tradičně, ikonoklastický). Prázdný rám je hranicí neviditelného, místem čistě konceptuálních operací. Toto vyprázdnění dále rozvíjí teorie autonomní umělecké tvorby se svým zájmem o seberefrenčnost díla, která nutně vyústí v absenci díla.

Horizont lze chápat jako metaforu viditelnosti všeho, jak to koncipoval třeba Francis Bacon nebo osvícenství.⁴⁾ Zájem o viditelnost a pozorovatelnost všeho se objevuje na konci 18. století

4) Historické proměny horizontu komentuje kniha: Albrecht K o s c h o r k e, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M : Suhrkamp 1990.

v souvislosti s ustavením strategie pan-opticismu. K této nové transparentnosti světa směřuje dobová věda i moderní vizuální touha, jež je, jak si ukážeme, neustále zklamávaná a naráží na vnitřní paradoxy své definice. Horizont se na rozdíl od své novověké koncepce stává výraznou metaforou nedosažitelnosti vzdáleného, objektivního, celostního. Touha po vzdáleném je vždy doprovázena smutkem, neboť vzdálené začíná být chápáno zároveň jako minulé (například „touha po Itálii“ Ludwiga Tiecka), které je pochopitelně navždy ztracené, neboť minulé postupně podléhá zkáze. Dříve byl horizont hranicí budoucnosti a příslibem definitivního poznání (jako už u zmíněného Francise Bacona). Romantický pohled do dálky, k horizontu, je pohledem do minulosti, který nakonec může obcovat pouze s fragmenty jakožto stopami erodovaného celku. Divákovi zůstává k dispozici pouze fragment, od nějž není oddělen nepřekročitelnou a vlastně též nepřehlédnutelnou propastí.⁵⁾ Bariéra mezi divákem a celkem není jen bariérou konceptuální, gnoseologickou trhlinou, ale též bariérou optickou (v dalších kapitolách interpretační části budu komentovat optické znejasnění výjevu – témata mlhy, temnoty, prázdna apod.). Fragment se stále rozpadá, postupně mizí viditelné tvary, obraz se naplňuje neviditelným (například zmíněnou mlhou atd.).

Moderní vizuální kultura se od svých počátků v romantické době (nikoliv v osvícenství, které je v jistém smyslu vyvrcholením novověkých gnoseologických snah) pohybuje uvnitř této dichotomie vše-viditelnosti a neviditelnosti, touhy a zklamání, futurismu a skepse. Tyto póly představují základní varianty moderní vizuální kultury a znamenají její nový rozštěp. Friedrichův diptych tuto situaci zakládání moderního vizuálního režimu neobyčejně jasně ukazuje. Friedrich se pochopitelně pohybuje na pozicích dobových elitních uměleckých projevů, jeho díla nebyla určena nejširší veřejnosti, ale prominentním objednavatelům a mecenášům. Friedrichova díla bývají běžně označována za jakési manifesty dobového percepčního režimu. Většinou se tím myslí koncepce vnímání, jak byla nastolena v elitní kultuře, ať už v oblasti filosofických, fyziologických či uměleckých teorií nebo v oblasti produkce samotných uměleckých artefaktů. Nesetkáme se s Friedrichovou přímou reflexí populární či masové vizuální kultury (třeba panoramat apod.). Přesto je tato reflexe v jeho dílech latentně přítomna. Panoramata bývají třeba označována za jakési obrazy horizontu a stejný pojem nacházíme jako nejčastější přípis ve Friedrichových skicách. Autor málokdy opomněl označit i slovně linii horizontu a dal tomuto rozměru ve svých dílech smysl, který dobová vizuální kultura vyžadovala. I horizont sám je zde jakýmsi duálním pojmem, neboť reprezentuje dvě zcela protichůdné tendence: panopticismus a gnoseologickou skepsi. Tento dualismus Friedrich vyjadřuje tím, že pohled k horizontu zneusnadňuje či téměř znemožňuje zatemněním a rozostřením hloubky. Dosažení horizontu je sice ctižádostí moderní vizuální kultury (ve smyslu průniků do vzdálených míst, do mikrostruktur a makrostruktur apod.), nicméně zároveň je limitováno gnoseologickou skepsí v oblasti komunikace mezi subjektem a objektem. Rozvázání přímé vazby mezi vnitřním a vnějším světem poznamenalo i koncepci vnímání, jak to známe třeba u J. E. Purkyně, Arthura Schopenhauera či Hermanna von Helmholtze (ti všichni chápou vizuální vnímání jako zprostředkované znaky, konvenční a subjektivní).

Moderní vizuální kultura tedy přichází s radikálním odloučením sféry viditelného a neviditelného. Nová možnost sloučení těchto kvalit se rýsuje znovu až v kultuře nových médií díky možnosti provázání virtuálního a reálného, kódu a těla. Tradičně nicméně viditelné a neviditelné žilo v úzké symbióze, především ve středověkém, ale i novověkém, hierarchicky strukturovaném obraze (například se jedná o provázání sfér pozemského a nebeského na barokních

5) K problematice fragmentu existuje velmi rozsáhlá literatura, např. Lucien D ä l l e n b a c h – Christian L. H a r t N i b b r i g (eds.), *Fragment und Totalität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1984.

oltářích, jde tedy o provázání přítomnosti a budoucnosti a vertikální osa propojení je časovým i pohledovým vektorem). V tomto klasickém režimu bylo ovšem neviditelné (v tomto případě sakrální či budoucí) reprezentováno prostřednictvím rozpoznatelných tvarů a přehledných narativních postupů. Neviditelné se stává skutečně neviditelným teprve v moderní vizuální kultuře, hlavně od období romantiky. Témata jako mlha, temnota, přesvětlení scény apod. nejsou dříve tolik frekventovaná, nebo mají úplně jiný význam. Například temnota dříve obsahovala určité náboženské významy, zatímco v moderní době je metaforou vizuálního vnímání a určitých tendencí vizuální kultury a pojetí obrazu. I moderní pojmový aparát je schopen tuto proměnu koncepce a reprezentace neviditelného charakterizovat, objevuje se třeba pojem nezřetelnost, který označuje vjem nevnímání něčeho za vznešený zážitek (v rámci dobové polarity vznešeného či hrozivého a krásného). Současně byl široce zkoumán i pojem hieroglyf, který měl význam nejen dnešního znaku, ale znamenal i zápis neviditelného či božského v reálném světě (např. německý romantický malíř Runge plédoval pro to, aby krajinomalba byla nadále hieroglyfická, tedy hluboce symbolická a nikoli napodobivá). Pojem hieroglyf využíval i J. E. Purkyně při svém popisu vizuálního vjemu (podle Purkyněho nevnímáme věci, jaké jsou, ale jejich hieroglyfy, které už máme jistým způsobem ve vědomí).

Tato obsese neviditelným či fragmentarizovaným (tedy směřujícím k neviditelnosti) je příznačná pro začínající elitní, kritickou kulturu moderní doby. Fragment byl ve své raně moderní reflexi slučován s pojmem neviditelného až do té míry, že jeho vnímání přestalo být vyhrazeno zraku a stalo se doménou dotyku. Je to zjevný paradox: na jednu stranu se v raně moderní době objevuje řada nových optických aparátů a obrazových formátů, které sféru viditelného nebývalým způsobem rozšiřují (obraz expanduje za klasické hranice rámu, divák a zvláště jeho tělo jsou „osvobozováni“), a na druhou stranu se vůči vizuální percepci staví řada vizuálních teorií i praktik skepticky a s nedůvěrou. Právě Friedrichův diptych tuto schizofrenickou situaci rozštěpení vizuální kultury a příslušných emočně-kognitivních reakcí plasticky komentuje a vlastně spoluutváří. V interpretační části práce se budu věnovat hlavně dobové ikonografii spojené s viděním, neboť to je dosud málo prozkoumaná oblast. Můj zájem o ikonografii není irelevantní, neboť specifický vizuální režim se neuskutečňuje jen v rámci mediálních prostředků a strategií, ale i v rámci významů a dobových „mýtů“. Tento specifický typ ikonografie se dá označit za ikonografii pohledu, v níž se ale zároveň uskutečňuje širší kulturní posun a má v něm původ pojetí (nejen) vizuální kultury, které známe ještě i ze současnosti.

V á c l a v H á j e k

*(Vedoucí disertační práce: doc. PhDr. Lubomír Konečný;
Ústav pro dějiny umění FF UK; 5. rok řešení; EKVA@seznam.cz)*

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ČESKO. MINISTERSTVO KULTURY

Teze zákona o kinematografii [rukopis] / pracovní skupina Ministerstva kultury ČR. – [Praha : s.n.], 2007. – 25 l. : tabulky. – PC kopie – Kroužková vazba – Teze zákona o kinematografii jsou výsledkem činnosti Pracovní skupiny zřízené Ministerstvem kultury ČR v srpnu 2006, přináší koncepční řešení pro celou oblast kinematografie a měly by se stát základem pro vytvoření nového střešního zákona o kinematografii a úpravu souvisejících zákonů. – (Brož.)

DRÁBEK, Ondřej

5 let AniFestu / text Ondřej Drábek. – Praha : Corona, 2006. – 47 s. : il. – Průřez historií konání MF animovaných filmů v Třeboni od prvního ročníku v roce 2002–2006 (nejvýznamnější osobnosti a hosté, ozvěny, retrospektivy, ceny). – ISBN 80–903363–9–6 (brož.)

FILMOVÉ

Filmové dědictví : malý průvodce dějinami filmu / [editor Tomáš Seidl ; autoři textů Jindřiška Bláhová ... et al.]. – Uherské Hradiště ; Praha : Asociace českých filmových klubů, 2007. – 30 s. : il. (některé barev.). – Autoři textů Jindřiška Bláhová, Briana Čechová, Jan Foll, Věroslav Hába, Galina Kopaněva, Jan Lukeš, Alena Prokopová a Tomáš Seidl – Příručka seznamující ve stručnosti s dějinami světového filmu je určena především středoškolským pedagogům pro základní orientaci v oblasti kinematografie. Každá stať věnovaná jednotlivým desetiletím a klíčovým etapám filmu je uvozena seznamem nejvýznamnějších filmů tohoto období na základě ankety filmových odborníků z České republiky, Slovenska a Polska (připojen celý seznam účastníků ankety). Na závěr je představen projekt Film a škola, který se pokouší v rámci středoškolského vzdělávání zvýšit znalosti a historické kontexty dějin kinematografie. – (Brož.)

FORMAN, Miloš

Co já vím ?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda? : autobiografie / Miloš Forman, Jan Novák ; [z anglických originálů ... přeložili Jiří Josek a Jan Novák]. – Vyd. 2., přeprac. a dopl. – Praha : Bookman, 2007. – 469 s. : il, portréty. – Vydalo nakladatelství Jiří Krechler – bookman – Úvod, seznam fotografií, o autorech – Druhé, doplněné a rozšířené vydání vzpomínkové knihy režiséra Miloše Formana, který své vyprávění dovedl až k filmu Goyovy přízraky (2006). – ISBN 978–80–903455–7–7 (brož.)

HORÁK, Jiří

Krásní dnové koločavští : filmové literární scénáře / Jiří Horák. – 1. vyd. – Praha : Jaroslava Jiskrová – Máj, 2007. – 357 s. : il. – Vydalo nakladatelství Jaroslava Jiskrová – Máj v produkci nakladatelství Dokořán – Ediční poznámka, o autorovi – Obsahuje: Západ slunce – Liška Bystrouška – Marie a zahradník – Krásní dnové koločavští – Nahoře a dole – Kniha přináší pět filmových literárních scénářů, které nebyly dosud natočeny. Původní text Krásní dnové koločavští (jak Ivan Olbracht a Vladislav Vančura s přáteli natáčeli v roce 1933 na Zakarpatské Ukrajině film Marijka nevěrnice) doplňují čtyři scénáře na motivy literárních děl jiných autorů: Nahoře a dole (podle knihy Figurky ze šmantů Františka Stavinohy, humorných próz z kladenského, hornického prostředí), Liška Bystrouška (podle slavné prózy Rudolfa Těsnohlídka), Marie a zahradník (podle milostného románu Vladimíra Neffa, s dnes už zaniklou atmosférou pražské hrnčářské Kámpy) a Západ slunce (na motivy povídek Isaaka Babela z oděského podsvětí). – ISBN 978–80–86643–00–7 (váz.)

JAMES

James Bond a major Zeman : ideologizující vzorce vyprávění / sestavil a redigoval Petr A. Bílek. – Vyd. 1. – Příbram : Pistorius & Olšanská ; Litomyšl : Paseka, 2007. – 132 s. – (Scholares

; sv. 14). – Předmluva, poznámky v textu – Bibliografie na s. 119–121 a 128–132 – Sborník studií zabývajících se dvěma fenomény mediálních ideologizovaných hrdinů. Studie jsou výsledkem práce doktorandského semináře v rámci studia oboru česká literatura na FF UK, který se věnoval ideologizaci vyprávění. Jádrem semináře byly analýzy a interpretace filmové série s Jamesem Bondem v hlavní roli a televizního seriálu 30 případů majora Zemana. – – ISBN 978–80–87053–06–5 ((Pistorius & Olšanská) : brož.). – – ISBN 978–80–7185–827–0 ((Paseka) : brož.)

KAŠPAR, Lukáš

Český hraný film a filmaři za protektorátu : propaganda, kolaborace, rezistence / Lukáš Kašpar. – – Vyd. 1. – – Praha : Nakladatelství Libri, 2007. – – 491 s. : il., portréty. – – Autor předmluvy Robert Kvaček – Úvod, seznam zkratek, poznámky na s. 414–434, anglické a německé resumé, o autorovi – Bibliografie na s. 396–409 – Kniha je vzhledem ke komplexnosti, fundovanosti, šíři a novosti zpracování zásadním příspěvkem k dějinám kultury a filmu ve sledovaném období. Autor sleduje filmy samotné, postoj jejich tvůrců k okupačnímu režimu a působení kinematografie na tehdejší společnost. Přestože se zde objevuje mnoho populárních témat, filmů a osobností (herců, režisérů, producentů apod.), nejsou lacině publicisticky obhajovány nebo skandalizovány, ale představeny ve své plnosti stejně jako kulturní ovzduší protektorátního údobí. – – ISBN 978–80–7277–247–3 (váz.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Filmová ročenka 2006 = Film yearbook 2006 / [sestavili Ivana Tibitzlová, Eva Bainová a Eva Kučerová ; ve spolupráci s Milošem Fikejzem, Zdeňkou Srbovou a Václavem Strachotou]. – – Praha : Národní filmový archiv, 2007. – – 864 s. – – Souběžný anglický text – Překlad do angličtiny Daniel N. Morgan – Ediční poznámka, zkratky, doplňky a opravy – Rejstřík názvů filmů, institucí a jmen – Filmová ročenka sumarizuje data a informace za rok 2006. Je rozdělena na kapitoly: kalendář filmových událostí, česká filmová tvorba a videotvorba (hraná, dokumentární, animovaná a částečně reklamní), česká filmová distribuce, vývoz filmů z České republiky, oceněné české filmy a osobnosti,

dále publikace a periodika vydané v roce 2005, adresář hlavních institucí, organizací a společností české kinematografie i seznam významných českých filmových osobností, které v roce 2006 zemřely. – – ISBN 978–80–7004–130–7 (brož.)

NÁRODNÍ TECHNICKÉ MUZEUM

Z dějin rozhlasu, televize a filmu 3 / [redakce Pavel Pitrák, Jiří Pazderák, Aleš Krumphanzl]. – – Praha : Národní technické muzeum, 2007. – – 187 s. : il., faksim. portréty. – – (Rozpravy Národního technického muzea v Praze ; 201). – – Redakční poznámka, grafy, o autorech – Bibliografie v textu – Třetí rozměr a jeho perspektivy / Přemysl Prokop – Třetí sborník, který je tvořen referáty přednesenými na konferenci Klubu rozhlasové, televizní a filmové techniky v květnu 2006. Obsahuje autentické texty autorů, kteří měli nebo ještě mají významnou úlohu ve vývoji těchto oborů v našich zemích. – – ISBN 80–7037–159–5 (brož.)

O

O Janu Špátovi / [připravily Olga Sommerová a Marta Šímová]. – – Plzeň : Dominik centrum : Festival českých filmů Finále, c2007. – – [cca 120] s. : portréty + 1 DVD. – – Úvod, filmografie – Sborník věnovaný osobnosti českého dokumentaristy Jana Špáty, který byl vydán při příležitosti jeho retrospektivy na Festivalu českých filmů Finále Plzeň 2007. Publikce je sestavena ze vzpomínek Špátových přátel, spolupracovníků a těch, které sám filmoval. K publikaci je přiloženo DVD, které obsahuje Špátův životopis, fotografie a především jeho filmy *Respice finem*, *Mezi světlem a tmou*, *Kreutzerova sonáta*, *Země svatého Patrika* a *Variace* na téma Gustava Mahlera. – – (Brož.)

OSOBNOSTÍ

21 osobností českého herectví : devadesátá léta a současnost / kolektiv autorů. – – Vyd. 1. – – Čechovice : Nakladatelství BVD, 2007. – – 321 s. : portréty. – – Úvod, filmografie – První svazek čtyřdílného cyklu přibližující v portrétech životy, osudy a tvorbu 84 nejvýraznějších představitelů české divadelní a filmové scény. Tento svazek přináší portréty 21 herců a hereček, jejichž popularita kulminuje od 90. let: Jiří Bartoška, Tereza Brodská, Vilma Cibulková, Martin Dejdar, Vladimír Dlouhý,

Miroslav Donutil, Anna Geislerová, Eva Holubová, Ivana Chýlková, Oldřich Kaiser, Pavel Kříž, Jiří Langmajer, Petr Nárožný, Jan Potměšil, Karel Roden, Jiří Schmitzer, Zdeněk Svěrák, Ivan Trojan, Lukáš Vaculík, Ondřej Vetchý, Tatiana Vilhelmová.
— — ISBN 80-87090-02-2 (váz.)

POLAN, Dana

Pulp Fiction / Dana Polan ; [z anglického originálu ... přeložila Denisa Šmejkalová ; doslov napsal Pavel Skopal]. — — Vyd. 1. — — Praha : Casablanca, 2007.
— — 109 s. : barev. il. — — (Moderní film ; sv. 1.).
— — Předmluva k českému vydání, poznámky v textu a na s. 100–101, závěrečné titulky filmu, o autorovi — Bibliografie na s. 102–104 — Velmi oživující pohled na stylovou a technickou stránku tohoto moderního kultovního snímku, který si pohrává s žánry, překračuje je a mísí s četnými citacemi na známé filmy minulosti. Autor zkoumá, proč se tento film stal takovou všeobecně oblíbenou ikonou, jakou strategii Tarantino při psaní, natáčení a produkci filmu použil. — — ISBN 978-80-903756-3-5 (brož.)

SALT, Barry

Moving into pictures : more on film history, style, and analysis / Barry Salt. — — [1. vyd.]. — — London : Starword, 2006. — — 444 s. : 589 il, diagramy.
— — Technický slovník a rejstřík — Názvový rejstřík — Jmenný rejstřík — Obsáhlá a výpravná monografie je základní prací o dějinách filmového stylu, analyzuje umělecké směry a pracovní postupy řady významných filmových tvůrců (Alfred Hitchcock, Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Cecil B. DeMille, Max Ophüls), věnuje se i stylu televizního dramatu a stylům animované tvorby. — — ISBN 978 0 9509066 4 5 (brož.)

SLOVENSKÝ FILMOVÝ ÚSTAV

Slovak films / [editors Miro Ulman ... et al.]. — — Bratislava : Slovak film institute, 2007. — — 88 s. : il. — — Souborný katalog slovenských dlouhometrážních a krátkometrážních filmů z let 2005–2007 zahrnuje informace o filmech, které jsou abecedně

řazeny a obsahují fotografii, technické údaje, základní obsazení a krátký obsah. Doplňující aparát tvoří seznam oceněných filmů, adresář filmových a televizních společností a organizací, seznam festivalů a slovník režisérů. — — (Brož.)

TAUSSIG, Pavel

Hvězdy českého filmového nebe / Pavel Tausig. — — vyd. 2., rozš. — — Praha : Nakladatelství Brána, 2007. — — 335 s. : potréty. il. — — Úvod, filmografie, o autorovi — Podstatně rozšířené vydání jedné z nejúspěšnějších knih filmového historika Pavla Taussiga, který systematicky sleduje osudy i tvorbu hereckých hvězd, jejichž záře na českém filmovém nebi neslábne. Od roku 2001, kdy vyšlo první vydání této knížky (s názvem České filmové nebe), přibýlo bohužel dost umělců, jejichž životní příběh se uzavřel, a oni už také mají své čestné místo na filmovém nebi vedle svých předchůdců či kolegů. Autor hodnotí každý herecký vklad do zlatého fondu české kinematografie a přináší i méně známá fakta o šťastných či truchlivých životních momentech slavných osobností. Kromě doplněné fotografické přílohy je kniha nově opatřena i filmografií jednotlivých herců. — — ISBN 978-80-7243-309-4 (váz.)

VIRILIO, Paul

Válka a film : logistika vnímání / Paul Virilio ; [z francouzského originálu ...] přeložili Tereza Horáková a Michal Pacvoň. — — Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2007. — — 185 s. : il. — — Předmluva, poznámky v textu, soupis zdrojů vyobrazení, o autorovi — Filozofická esej se zabývá otázkou systematického využití kinematografických technik během válečných konfliktů 20. století. V eseji je popisován Viriliův „válečný model“, — tj. forma fungování moderní společnosti, založené na násilné a konfrontační organizaci našeho života, ovládané cílenou distribucí obrazových informací. Kulturní filozof Paul Virilio proslul především jako teoretik „filozofie rychlosti“. — — ISBN 978-80-86818-38-2 (váz.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopeček, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

V oblasti *film studies* došlo k odklonu od soustředění na text samotný ke kontextuálním vlivům a k filmové recepci výrazně později než v mediálních a televizních studiích – v posledních dvaceti letech je ovšem tento posun naprosto zřejmý (srov. např. Robert C. Allen, *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*, 1990). Tento vývoj, zpožděný mj. literárněvědnými kořeny *film studies*, neznamená nutně zřeknutí se teoretických rámců, které dominovaly v sedmdesátých letech – tedy především psychoanalýzy a marxismu. Ukazují to například vlivné práce Jackie Staceyové (*Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*) či Janet Staigerové (*Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*), které spojují empirický výzkum publika s interpretačním potenciálem psychoanalýzy v případě prvním a marxistická teoretická východiska s historickou analýzou dobových diskursivních sfér a praktik v případě druhém. Nicméně ignorování historického kontextu už není našťástí přijatelné a výzkum institučních a socioekonomických podmínek produkce i konkrétní historické situace uvádění vytvořil příhodné podmínky také pro recepční studia a pro výzkum filmového publika.

Filmoví diváci byli samozřejmě objektem zájmu již dlouhou dobu, a to ve dvou rozdílných sférách. První je oblast sociologických výzkumů (počínaje prací Emilie Altenloheové *Zur Sociologie des Kinos* z roku 1914, přes sérii výzkumů ze 30. let dvacátého století, známých jako Payne Fund Studies a spojených s chicagskou sociologickou školou, po empirická ověřování moderních teorií mediálních účinků, jako kultivační teorie či teorie „užívání a uspokojení“). Druhou pak představují průzkumy zadávané filmovým průmyslem ve snaze efektivněji oslovovat publikum. Tento typ analýz sleduje především demografické charakteristiky a preference publika – a může se sám stát velmi zajímavým objektem zájmu badatelů. Ukazují to práce Bruce Austina či Richarda Maltbyho, přičemž toto téma je dostupné i tuzemským historikům – obdobné úkoly (sledování výkyvů ve složení publika v různých dnech v týdnu, srovnání křivek návštěvnosti starých a nových kin, ale také třeba výzkum zaměřený na dětské filmy BUDULÍNEK A LIŠTIČKY a MLSNÝ BUDULÍNEK) měl, třebaže v podmínkách zestátněného filmového průmyslu, provádět koncem 40. let i Filmový ústav.

Výzkum filmové recepce se v oblasti *film studies* rozvíjel ve dvou liniích. První se soustředí především na intertextuální vazby a na kontext, v němž se recepce odehrává. Tradice recepčních studií, rozvíjená především v americké oblasti, chápe význam jako produkt nikoli pouze samotného textu, ale také specifických historických podmínek jeho recepce – snaží se tedy o co nejširší rekonstrukci předpokladů, znalostí a vlivů, které byly dobovému divákovi dostupné a z nichž můžeme vyvozovat škálu významů, které mohl určitý film v daném okamžiku nabývat. Linie etnografického výzkumu pak navazuje především na britskou tradici výzkumů publika (*audience studies*) v rámci kulturních studií a pro kvalitativní výzkum kulturních hodnot a významů určitého textu využívá metod zúčastněného pozorování, hloubkových rozhovorů či *focus groups*. Specifickou metodologickou variantu představuje etnohistorický výzkum Annette Kuhnové. Ta využívá mj. i stále vlivnější a respektovanější metodu orální historie, která se úspěšně rozvíjí i v tuzemském prostředí především v rámci Centra orální historie při Ústavu soudobých dějin.

Dominantní diskursivní přístup recepčních studií na jedné straně a empirická tradice *audience studies* na druhé se ovšem v poslední době stále více sbližují a prolínají. I my nabízíme

v monotematickém čísle *Illuminace* prostor jak pro historické studie recepčního horizontu, široké škály kontextů podílejících se na produkci významu filmu, tak pro výsledky metodologicky adekvátně podložených a přesných empirických výzkumů. Vyzýváme ke spolupráci odborníky nejen z oblasti filmových studií, ale také ze sociologie, mediálních studií, historie, orálních dějin či psychologie.

Širokou škálu otázek, kterými je možné se v rámci výzkumu recepce zabývat, mapuje Barbara Klingerová, která je člení do sfér diachronního a synchronního výzkumu („Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích“).

Pro inspiraci a načrtnutí možností výzkumu nabízíme některá z témat:

- Filmová distribuce: jak se měnil systém distribuce, jaká byla dostupnost určitého filmu, žánru, národní produkce, s jakými dalšími snímky (týdeníky, dokumenty, krátkými filmy) byl film uváděn, jaké posuny recepčních rejstříků mohla tato spojení vyvolávat?
- Filmová propagace a konkrétní podmínky uvádění – jaké recepční odbočky do horizontu určitého žánru, tvůrce, národní produkce, filmové hvězdy apod. mohly iniciovat propagační materiály typu traileru, plakátu, fotosek, článků v populárních magazínech, samostatně vydávané filmové hudby...? Jakou roli hrálo prostředí konkrétního kina nebo lokality?
- Širší intertextuální zóny: jak ovlivňují produkci významů, ať už se jedná o vazby k jiným průmyslovým odvětvím (gramofonový, televizní, ale třeba také automobilový či oděvní), jiným uměleckým oblastem (divadla a varieté – např. intertextuální vazby posilované účastí divadelních herců nebo populárních zpěváků; architektura, malířství, hudba), či o vliv filmové žurnalistiky jako vlivného činitele v tvorbě diskursivního rámce recepce?
- Společensko-politický kontext: jaká místa konfliktu či různých typů čtení mohl vyvolávat film či nějaký jeho prvek (estetický – např. avantgardní prvky, či ideologický – hodnoty demokracie, kolektivismu, konzumerismu...) ve vztahu například k oficiální kulturní politice nebo naopak opozičním či alternativním kulturním a politickým sférám?
- Role národní, etnické, rodové, sexuální identity: jak může konstruovaná individuální či kolektivní identita ovlivňovat produkci významů? Související okruh otázek se může týkat střetávání sfér individuálního a kolektivního, soukromého a veřejného.
- Bylo by možné vyjmenovat velké množství dalších témat a okruhů, jako je opakované sledování, kultovní recepce, fanouškovské subkultury, diachronní výzkum proměny recepce téhož filmu v různých historických kontextech, interkulturní recepce zahraničních filmů českým publikem, nebo naopak českých filmů národnostní či etnickou menšinou, popř. recepce českých filmů v zahraničí, vliv specifických institucí a s nimi souvisejících praktik a diskursů na recepci – například filmového festivalu, školy, muzea, televize, filmového klubu atd. Výhodou badatele v oblasti dějin recepce česko-slovenské kinematografie přitom je, že téměř jakékoli zvolené téma na něj čeká dosud nezpracované.

Výběrová literatura:

Robert C. Allen, *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*. *Screen* 31, č. 4, 1990, s. 347–356.

Emilie Altenloh, *Zur Sociologie des Kino. Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena 1914.

Online: www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh/index.htm

Bruce Austin, *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*. Belmont: Wadsworth 1989.

Jacqueline Bobo, *Black Women as Cultural Readers*. Columbia University Press 1995.

- Ann Gray, *Video Playtime. The Gendering of a Leisure Technology*. London – New York: Routledge 1992.
- Jostein Gripsrud, *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London: Routledge 1995.
- Sue Harper – Vincent Porter, Moved to Tears: Weeping in the Cinema in Postwar Britain. *Screen* 37, č. 2, 1996, s. 152–173.
- Mark Jancovich – Antonio Lázaro Rebli – Julian Stringer – Andy Willis (eds.), *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press 2003.
- Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003.
- Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge 1992.
- Henry Jenkins, Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire's Kiss. In: Ch. Gledhill – L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000.
- Barbara Klinger, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.
- Barbara Klinger, Digressions of the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture. In: James Naremore – Patrick Brantlinger (eds.), *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1991, s. 117–134.
- Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2006.
- Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Annette Kuhn, *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press 2002.
- Lisa A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London – New York: Routledge 1992.
- Tamar Liebes – Elihu Katz, *The Export of Meaning: Cross Cultural Readings of Dallas*. Cambridge: Polity Press 1993.
- Richard Maltby, Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of Its Audiences. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: BFI 1999.
- Ernest Mathijs – Janet Jones, *Big Brother International: Format, Critics and Publics*. London: Wallflower Press 2004.
- Lothar Mikos, *Filmgeschichte als Rezeptions- und Wirkungsgeschichte*. Potsdam-Babelsberg 1995.
- Shaun Moores, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage 2000, 5. vydání.
- Rachel Moseley, *Growing up with Audrey Hepburn. Text, Audience, Resonance*. Manchester: Manchester University Press 2003.
- Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987.
- Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London – New York: Routledge 1994.
- Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York – London: New York University Press 2000.
- Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Janet Staiger, *Media Reception Studies*. New York – London: New York University Press 2005.

- Helen Taylor, *Scarlett's Women. Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 1989.
- Janet Wasko – Mark Phillips – Eileen R. Meehan (eds.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*. London – New York: Leicester University Press 2001.
- Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perception of Cinema Audiences*. London: BFI, 2001.
- Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: BFI 1999.
- Internetový časopis *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*.
www.participations.org.

2 / 2008

Filmový exil

(uzávěrka 29. února 2008)

hostující editor čísla: Jiří Voráč

Dějiny světové kinematografie skýtají množství příkladů, kdy byli filmaři nuceni vinou politických poměrů odejít z vlasti do exilu. Významný byl ruský exil po bolševické revoluci 1917, německý antinacistický exil třicátých let, poválečný antikomunistický exil ze zemí sovětského impéria, chilský exil sedmdesátých let po Pinochetově vojenském puči nebo iránský exil po islámské revoluci 1979.

K dějinám filmového exilu významně přispěly také české země (resp. Československo), jež zažily ve dvacátém století tři velké emigrační vlny: antinacistickou po Mnichovu 1938 a dvě poválečné – po komunistickém puči v únoru 1948 a po sovětské okupaci v srpnu 1968, přičemž antikomunistický exil během čtyřiceti let přesáhl (dle oficiálních statistik) tři sta tisíc osob. Z filmařů namátkou připomeňme: Hugo Haas, Alexander Hackenschmied, Voskovec a Werich, Herbert Lom nebo Karel Dodal (z pomnichovské vlny), František Čáp, Ladislav Brom, Adina Mandlová, Lída Baarová, Jára Kohout nebo Miloš Havel (z poúnorové vlny), Vojtěch Jasný, Jan Němec, Ivan Passer, Pavel Landovský, Jana Boková, Bernard Šafařík, Václav Reischl, Otakar Votoček, Ivan Fíla nebo Miroslav a Tonička Jankovi (z nejsilnější vlny posrpnové).

Filmový exil byl až donedávna filmovou historiografií opomíjen nebo marginalizován, neboť jako hraniční, hybridní a heterogenní (transnacionální) jev neodpovídal konceptu lineárních, chronologických dějin v rámci homogenizovaného (národního) celku.

Změna přišla s nástupem tzv. nové filmové historie. Od osmdesátých let se výzkumy filmového exilu stávají součástí akademického diskursu (především v USA) a předmětem bohaté narůstající literatury. Impozantně se jeví jednak německy psaná literatura o antinacistickém exilu, jednak a zejména anglicky psaná literatura o hollywoodské imigraci. Metodicky se tu uplatnil princip integrace, který bere v úvahu specifický status exilových filmařů.

Exilový aspekt či status bývá definován jako existence v „mezi-prostoru“, která souvisí se specifickou situovaností exilového tvůrce, jež vychází z napětí mezi kontextem původním (domácím) a přisvojeným (exilovým). Takto je nastolen klíčový vzorec exilového údělu, totiž opozice vlasti jako domova a exilu jako vyhnanství. S tím souvisí vazba k původnímu kulturnímu prostředí, vědomí spojitosti s určitou kulturní tradicí a na druhé straně nutnost adaptovat se na nový kontext. Exil takto představuje primárně politicky motivovanou formu migrace, jejíž rozhodující moment spočívá v nemožnosti návratu. Tím se filmový exil odlišuje od běžné pracovní migrace, jež se ve světové kinematografii prosadila jako přirozený a mnohdy záměrně iniciovaný jev.

Zřejmě nejvlivnější a nejpropracovanější pojetí filmového exilu rozvinul americký filmový historik iránského původu Hamid Naficy, profesor Filmových a mediálních studií na Rice University (Houston, Texas), který svůj koncept „kinematografie s přízvukem“ souhrnně pojednal v knize *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Jakkoli je Naficy zaměřen zejména na filmaře z Iránu, respektive z třetího světa v USA, poskytuje pojmový a metodický aparát obecnějšího dosahu, jenž se nám může stát inspirací.

Naficy zavádí termín *accented cinema* / kinematografie s akcentem (kam vedle zmíněných řadí ještě třetí typ, a sice postkoloniální etnické filmy/filmaře a filmy/filmaře identity), jímž nemíní nějaký ustálený a soudržný kinematografický celek, nýbrž proměnlivou, ale rozpoznatelnou formaci rozmanitých forem a kultur, kterou chápe jako součást alternativní/menšinové kinematografie (spolu s avantgardou, undergroundem, osobním či radikálním filmem). K jejímu popisu užívá termínu *accented style*, respektive *accented mode of production*.

Formativní komponenty stylu s přízvukem nachází v estetice smíšených forem, v neúplnosti, neuzavřenosti, improvizovanosti, v neurovnaném tempu či v převaze slov a emocí nad akcí, jež uvádí mezi hlavními rysy vizuálního stylu; ve fragmentárních, multilingválních, epistolárních, sebereflexivních a kontrastně juxtaponovaných narativních strukturách; ve dvojznačných, zdvojených, zkřížených a ztracených typech postav; v předmětech a tématech, jež se týkají cesty/cestování, dějinnosti, identity, domova a vysídlení; v dysforických/euforických, nostalgických, prahových a politizovaných pocitových strukturách; v intersticiálním a kolektivním modu produkce; v sebevypisování – zaznamenávání biografického, sociálního a kinematografického (ne)umístění filmařů. Jsou to filmy osobní, autorské vize a stylu.

Exilový/*accented* modus produkce vyznačuje Naficy takto: autorské, nekomerčně motivované, nízkorozpočtové projekty; vícezdrojové financování (granty, nadační příspěvky, osobní vklady filmařů); rozmanitost audiovizuálních praxí (amatérská, profesionální; kinematografický film, videodokumenty, etnická televize, internet ad.); zvláštní distribuční oběh a adresné cílové publikum (artkina, festivaly, specializovaná turné, TV, videodistribuce, univerzity, etnické/exilové organizace ap.); multiplikace funkcí (filmař zaujímá více rolí ve štábu a osobně dohlíží na film ve všech jeho fázích od předprodukce až k uvádění) a spolupráce na bázi krajanských či příbuzenských vztahů. Tyto momenty posilují autorský, řemeslný a kolektivní princip tvorby a současně se tak umožňuje minimalizace ekonomických nákladů. Vyšší míru autonomie/kontroly přitom provází komplikovanost výrobního procesu a relativně velké odstupy mezi výrobou a distribucí, případně mezi jednotlivými projekty.

Naficy označuje díla takto vzniklá jako z podstaty kritická, opoziční a menšinová, a to umělecky i politicky, přičemž kriticky využívají postupů a estetiky dominantní kinematografie tím, že je přetváří vlivem sobě vlastních limitů ekonomických, technických a profesionálních. Tato omezení se zároveň stávají zdrojem a podněcovatelem exilové produkce.

Dalším klíčovým pojmem je intersticiální modus, čili existence v mezerách či meziprostorech společnosti a mediálního průmyslu, jež umožňuje prospěšně těžit z protikladů, odchylek a různorodosti. Naficy současně poukazuje k možnosti transformace z minoritního v mainstreamový status, jinak řečeno z minoritního *filmaře* v mainstreamového *režiséra*.

Tento koncept budiž možným východiskem k promýšlení nastolených otázek a témat.

Náměty a preferované okruhy:

- Teoretické a metodologické otázky nad koncepty a pojmy: *accented* / *exilic* / *diasporic* / *post-colonial ethnic* a *identity cinema* (srov. Naficy).
- Filmový exil a kinematografie s přízvukem v době globálního mediálního průmyslu a postindustriálního modu produkce.
- Koncept národní kinematografie a migrace, emigrace, exil; dějiny národní kinematografie a tvorba (českých) filmařů v zahraničí: co s ní?
- Filmový exil a exiloví filmaři v dějinách kinematografie: historické a mezinárodní srovnání.
- Čeští filmaři ve světě (případové studie).
- Specifické projevy exilové audiovizuální subkultury – etnické (českojazyčné) komunitní aktivity: etnická TV, videodokumentární produkce.
- Filmoví exulanti v českých zemích.
- Recepty exilové audiovizuální kultury v dobovém českojazyčném tisku: srovnání domácího oficiálního a neoficiálního (nezávislého, samizdatového) tisku a tisku exilového.
- Filmový obraz emigrace/exilu a hranice/útěku v české/exilové kinematografii (příp. komparativní analýzy se zahraničními filmy).
- Obraz českých dějin a zkušenosti exilu ve filmech exilových filmařů.
- Česko a Slovensko – filmová migrace a emigrace: dějiny a současnost vzájemných vztahů.

Vybraná literatura:

- Christian Cargnelli & Michael Omasta (ed.), *Aufbruch ins Ungewiesse. Bd. 1: Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945. Bd. 2: Lexikon, Tributes, Selbstzeugnisse*. Wien: Wespennest 1993.
- Christian Cargnelli, *Schatten – Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. Wien: PVS-Verlag 1997.
- FilmExil* [časopis]. Ed. Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek. Edition Text + Kritik.
- Jan-Christopher Horak, *Anti – Nazi – Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*. Münster: Moks 1985.
- Jan-Christopher Horak, *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Münster: Moks 1986.
- Jiří Horníček, V mezích zákona (Hollywoodu). Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer. *Iluminace* 18, 2006, č. 1, s. 45–58.
- Helena Lorenzová & Vladimír Papoušek (eds.), Kultura českých enkláv ve světě. *Estetika* 36, 1999, č. 1–3.
- James Morrison, *Passport to Hollywood. Hollywood Films, European Directors*. Albany: State University of New York Press 1998.
- Hamid Nacify, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001.
- Hamid Nacify (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999.
- Gene D. Phillips, *Exiles in Hollywood. Major European Film Directors in America*. Bethlehem: Lehigh University Press 1998.
- Bořivoj Srba, *Múzy v exilu*. Brno: Masarykova univerzita 2003.
- Jiří Voráč, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.
- Jiří Voráč (ed.), Dokument (v) exilu. In: *DO. Revue pro dokumentární film* 3, 2005, s. 11–66.

Vědecko-populární film jako žánr mezi vědou a uměním

(uzávěrka 30. května 2008)

hostující editorka čísla: Veronika Klusáková

Ačkoliv má český vědecko-populární film silnou tradici a jeho přínos je uznáván i v mezinárodním kontextu, jeho domácí odborná reflexe po roce 1989 stojí ve stínu zájmu o většinové žánry. Vývoj vědecko-populárního filmu v zahraničí je přitom radikálně odlišný od směřování tohoto žánru v českém (a slovenském) kontextu. Zatímco v našem prostředí je problémem trvalá podfinancovanost oblasti, nedostatek produkčních společností zaměřených výlučně na žánr vědecko-populárního filmu a minimální zájem o distribuci mimo standardní kanály, zahraniční vědecko-populární film má svou pevnou platformu v rozvoji kabelové televize (kanály specializující se na řadu oborů od přírodních věd po historii a umění), vědeckém výzkumu a jeho potřebě prezentovat své výsledky v mediálním prostoru.

Vizuálně atraktivní projekty, jejichž prototyp mohou díky rozšíření nabídky kabelové televize v posledních letech představovat pořady kanálů National Geographic, Viasat Explorer, Viasat History ad. s českou jazykovou podporou, přicházejí s propojením edukace a zábavy často kombinované s prvky reality show a prezentují přitom mnohdy zcela nové vědecké poznání či jeho pokrok dokonce iniciují. Český vědecko-populární film posledních 18 let se zaměřuje především na mapování humanitních věd s jasnou preferencí historických dokumentů zabývající se nedávnou minulostí a kontroverzními etapami českých dějin. Mapování přírodních věd se omezuje na portréty významných vědců či exkurzy po odborných pracovištích (seriál *České hlavy* aj.).

Celé této hraniční oblasti mezi vědeckým výzkumem a médií (nebo uměním) chybí, zvláště při jejím současném dynamickém rozvoji, pozornost teoretiků a historiků. Přístup k vědecko-populárnímu filmu ze strany filmařů, kritiků i institucí je patrný z neúspěšných snah o vymezení samotného žánru – o nemožnosti dobrat se jednotného názoru (Jsou televizní *Myth Busters* vědecko-populárními filmy? Je na vědecko-populární film třeba aplikovat estetická kritéria? Je možné televizní tvorbu poměřovat stejnými kritérii jako filmové distribuční tituly?) svědčily i poslední ročníky mezinárodního festivalu Academia film Olomouc (viz www.afo.cz). Snaha o redefinici žánru a diskuse napříč obory i kontexty byla páteří celého festivalu i jeho jednotlivých tiskových výstupů (festivalový deník *AFO hled.*, připravovaný sborník). Přes přítomnost vědeckých kapacit z různých oborů a teoretiků i historiků žánru festival zatím k jednoznačnému konsensu nedošel.

Jednou z platforem, na něž se diskuse o vědecko-populárním filmu přesouvá, je i tematický blok *Iluminace*, který si klade za cíl reflektovat interakce mezi vědou a uměním, jež mohou vést k originálním stimulům v obou těchto oblastech, stejně jako historický vývoj žánru a způsoby, jak ovlivňuje a rozvíjí podobu samotného filmu.

Vědecko-populární film se ve svém vývoji vždy musel zabývat svou hybridní povahou a hledat vlastní pozici na ose mezi vědou a uměním. Požadavek atraktivního zprostředkování vědeckého poznání a exaktních metod jeho získávání laickému publiku přináší nutná zjednodušení a manipulaci s fakty. Tato zjednodušení jsou často vykupována „uměleckými“ postupy dokumentárního filmu či dokonce prvky fikce. Je úkolem historiků a teoretiků žánru zkoumat, nakolik jsou oba diskursy se svými aplikacemi kompatibilní, do jaké míry mohou své poznání vzájemně korigovat a obohacovat.

Možné tematické okruhy příspěvků:

- proměny vědecko-populárního filmu s příchodem televize a s nástupem kabelového vysílání (sociální, ekonomické i žánrové souvislosti);
- historie (českého) populárně-vědeckého filmu, vývoj jeho tvůrčích metod, institucí, stylu, produkce, distribuce a prezentace;
- vědecko-populární film z hlediska teorie žánrů a kritérií jeho kritického hodnocení;
- film jako technologie využívaná ve vědeckém výzkumu;
- film jako prostředek popularizace vědeckého výzkumu;
- estetika vědy a technologie její vizualizace; média či medialita vědy;
- tělo jako průsečík vědy a umění (způsoby vizualizace těla ve vědě a umění, proměny jeho vnímání v důsledku dominantních modů vizualizace apod.);
- role univerzitních pracovišť ve výrobě i distribuci populárně-vědeckých filmů;
- historie a mýty, mýty historie ve filmovém dokumentu;
- historické poznání prostřednictvím filmu;
- vývoj evoluční teorie po nástupu teorie inteligentního plánu (*intelligent design*) v USA, jejich odraz ve vzdělávacím systému, jejich zachycení ve filmovém a televizním dokumentu (viz např. HEJNO BLBOUNŮ Randyho Olsona ad.).

Výběrová literatura:

Virgilio Tosi, *Cinema before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*. London: BUFVC 2005.

Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. University of Minnesota Press 1995.

Timothy Lenoir (ed.), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford University Press 1998.

Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*. New York: Longman 2006.

Frances Guerin – Roger Hallas, *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower Press 2007.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

HELENA BENDOVÁ
MICHAL BREGANT
MÁRIA FERENČUHOVÁ
PETRA HANÁKOVÁ
MARTIN KAŇUCH
MIROSLAV MARCELLI
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK
PETER MICHALOVIČ
MIROSLAV PETŘÍČEK
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. +420/22423 1988
www.iluminace.cz

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: ALEGRA – Albert Bartoš

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2007

Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno

Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 60 Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje/

Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko

180 Kč + 40 Kč poštovné

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. +420/2340 928 51
tel. +420/2340 928 30
fax +420/2340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / 49,-

Individual: US\$ 32,- / 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-

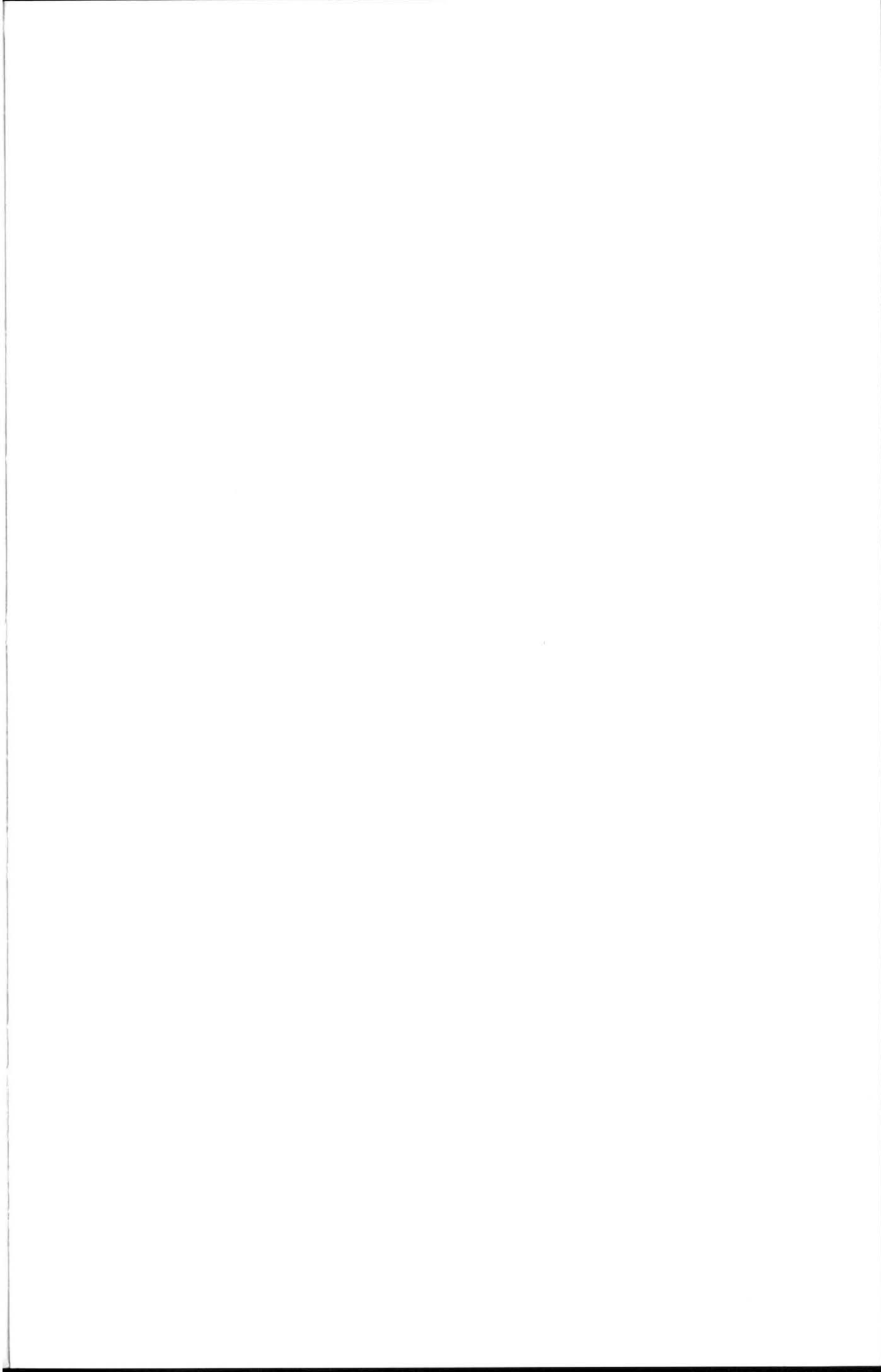
Individual: US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

*Titulní list šlágrové edice ústřední písně
z filmu ZE SOBOTY NA NEDĚLI Gustava Machatého
(Praha: Hudební matice Umělecké besedy 1931)*



35029/2007/3



10100893 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osrčení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, chled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínů, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.