

Články

ČLOVĚK A STROJ V BIOGRAFU

Filmové představení v němé éře

Ivan Klimeš

Je všeobecně známo, že v biogramech němé éry doprovázela „pohyblivé obrazy“ živě produkovaná hudba. Je rovněž známo, že k tomu účelu byly vydávány tiskem speciální notové materiály, z nichž kapelníci sestavovali ilustrační hudební doprovod. Podobně je známo, že při představeních byly živě vytvářeny i různé zvukové efekty. Často se také připomíná praxe živého komentování filmu „vysvětlovačem obrazů“. Ptejme se, co tato známá fakta znamenají.

Originál a reprodukce

Životní způsob industriální společnosti dal vzniknout masám a film a gramofonová deska přišly zrovna včas, aby těmto masám poskytly zábavu. Síla těchto médií tkvěla právě v možnosti sériové výroby, masové exploatace a masové konzumace. V tomto směru byla obě média zcela na úrovni doby a v krátkém čase také kolem nich vyrostla dvě robustní odvětví zábavního průmyslu, hýbající celým světem.

Technická podstata filmu a možnosti v ní obsažené vynesly toto médium na výsluní společenského zájmu. Diskutovány byly především jeho možné funkce, případně otázky jeho kladného či záporného vlivu na společnost, „podprahové“ vrstvy problému však zůstávaly poměrně dlouho nezaznamenány. Na jednu z nich upozornil teprve v polovině třicátých let Walter Benjamin, když se pozastavil nad situací vnímatele, který nemá bezprostřední kontakt s originálem díla a přijímá je jen prostřednictvím reprodukce. Jedna podstatná dimenze uměleckého zážitku odumírá, protože ono „Zde a Nyní“ originálu reprodukováním nenávratně mizí. Dílo ztrácí svou „auru“, dochází ke „standardizaci jedinečného.“¹⁾ Benjamin věnuje velikou pozornost právě filmu, u něhož je vše zkomplikováno ještě skutečností, že jej divák nikdy nemůže spatřit v podobě jedinečného „prototypu“, vyznařujícího onu auru neopakovatelnosti, neboť filmové dílo žádný originál nemá, jen „matrici“ na výrobu kopií.

Je svým způsobem symbolické, že Benjaminův esej vznikl až v éře zvukového filmu,

1) Walter B e n j a m i n , *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: W. B., *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 20-21.

kdy už diváci v kině s reprodukováným filmovým dílem skutečně osaměli. Ale do příchodu zvuku byla situace přece jen poněkud odlišnější. Zde musíme brát na zřetel nikoliv „stereotyp“ promítaného filmového díla, nýbrž „prototyp“ filmového představení, v němž se v kuriózní celek spojoval kdykoliv opakovatelný, technicky reprodukováný obraz s živě produkovaným, vždy jedinečným zvukem. Tato praxe vlastně zastírala zrod zábavní produkce nového typu, tak charakteristické pro životní styl 20. století. Jestliže autentické zážitky z kontaktu s „originály“ byly v každodenním životě moderní industriální společnosti stále více vytlačovány vjemy prostředkovanými různými médii, pak biograf „němé éry“ dával ještě podstatnou měrou najevo své příbuzenství s „živými“ zábavními produkcemi 19. století, mezi nimiž ostatně vyrůstal a od nichž se teprve postupně odděloval.²⁾

Přítomnost neměnné složky technické a proměnlivé složky „živé“ činila de facto z každého takového představení malý zápas, jehož ideálním, ale jen zřídka dosahovaným cílem byla umělecky přesvědčivá syntéza obou.³⁾ Bylo to soužití trvale rozporné a principiálně neřešitelné. Vzniklo následkem technické nedokonalosti filmu a jen technické dořešení média mohlo celý problém odstranit. Vynálezci také na tom již od konce 19. století pracovali.⁴⁾ Kinematografický i hudební průmysl se nicméně pozoruhodným způsobem přizpůsobily situaci a ve snaze toto soužití usnadnit přišly s celou řadou iniciativ, jimž zde dále věnujeme pozornost. Byl to bezpochyby tlak distribuční praxe, který si tuto aktivitu vynutil a který vlastně vypovídá o pocitu nespokojenosti s daným stavem, o dobové reflexi nedostatků média. Na nemožnost fixovat ve filmovém díle stabilní zvukovou stopu musel reagovat každý účastník tvůrčího a výrobního procesu – libretistou filmu počínaje, stejně jako všechny následné články řetězce končícího u diváka v biografu. Jsou to reakce velmi rozmanité, vždy úměrné příslušné profesi. Z nich zde ponecháme stranou především linii řešící problém technickou cestou a nebudeme se zde věnovat ani ambicím filmařů učinit filmovou naráci co možná nejméně závislou na slovu kultivací vlastní schopnosti vyprávět v obrazech. Přednostně nás zajímá právě ono disparátní spojení technického obrazu a „živého“ zvuku, problémy jejich soužití a pokusy o jeho „smírné“ řešení.

Biograf a jiné zábavní podniky

Rozhlédneme-li se po světě, v jakých prostorách se kde konala první veřejná filmová představení, je vše zřejmé hned na první pohled: vaudevillová divadla ve Spojených státech, anglické music-hally, francouzské café-chantant, středoevropská

2) Srov. Ivan Klimeš, *Biograf jako nový typ lidové zábavy*. In: *Proudý české umělecké tvorby. Smích v umění*. Praha 1991, s. 189-193.

3) K tomu srov.: Michal Bregant, *Obraz jako metafora zvuku*. „*Iluminace*“ 4, 1992, č. 2, s. 15-28.

4) Srov. Miloslav Hůrka, *Když se řekne zvukový film...* (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu). Praha 1991, s. 30an. Dále srov. např.: Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films. Band 2. 1928-1933*. Berlin 1976, s. 7-26; Jürgen Ristow, *Vom Geisterbild zum Breitwandfilm. Aus der Geschichte der Filmtechnik*. Leipzig 1986, s. 111an.

varieté. Film začal svou dráhu jako jedna z atrakcí varietních programů v sousedství pestré směsice drobných pódiových hudebních a divadelních žánrů a dále artistických a eskamotérských čísel. Konečně i profesní rodokmen pražských průkopníků kinematografie promlouvá stejně jasnou řečí – první autor a herec českého filmu Josef Šváb Malostranský byl „salónní humorista“ a autor i vydavatel kupletů a drobných scénických výstupů, majitel prvního stálého biografu v Praze Viktor Ponrepo byl „salónní magik“, iluzionista, a majitel Kouzelného divadla. Varieté, někdejší tingl-tangly, šantány a zpěvní síně, pozdější kabarety⁵⁾ – to bylo prostředí, z něhož vzešel biograf. O přímých vazbách biografu k této divadelní periférii nejlépe vypovídají dobová pojmenování kin – divadlo živých obrazů, divadlo živých fotografií, elektrické divadlo, kinotěatr, Lichtspielbühne, Lichtspieltheatr. Někdy šlo dokonce o jednoduchou modifikaci, inovaci, zábavního podniku pomocí filmu. Například v Itálii se z oblíbených café-chantants zrodily kolem roku 1907 tzv. cinema-chantant nebo též cinema-concerto. V Neapoli dokonce vycházel od října 1907 týdeník *Il cinema chantant* jako odnož časopisu *Il cinematografo*.⁶⁾ Nástup stálých biografů byl pozvolný, rychleji – už koncem 19. století – se pochopitelně objevily v hustě osídlených oblastech, zejména v průmyslových centrech. Na venkově probíhala kinofikace pomaleji, v českých zemích to bylo v průběhu hlavně desátých a počátkem dvacátých let. V té době už byl biograf dávno zcela autonomní institucí.

Před první světovou válkou nalezneme v biografu stále řadu prvků, které byly typické pro zmíněné zábavní podniky. Už vlastní program filmového představení měl vlastně „varietní“ charakter. Skládal se ze série žánrově rozmanitých krátkometrážních filmů – počet dosahoval až dvaceti titulů –, které byly sestavovány s určitým dramaturgickým rozmyslem. Lze dokonce hovořit o jakémsi praxi zformovaném dramaturgickém modelu. Německý časopis *Licht-Bild-Bühne* uvádí v roce 1910 jako „běžný vzorec pro sestavení programu“ takovýto model: „Hudební předehra, aktualita, humoristický film, drama, komický film. – Přestávka. – Přírodní film, komický film, velká atrakce, vědecký film, fraška (derbkomisch).“⁷⁾ Z této sestavy dýchá ctižádost uspokojit každého návštěvníka; varieté sledovalo stejný cíl. Princip skladby spočíval v přesném určení funkce jednoho každého titulu programu a každého žánru, což zpětně přispívalo k tříbení jednotlivých žánrových typů. Základní tón zjevně udávaly žánry komediální, k nim se po různých vybočeních k tragice, k sentimentu, osvětě či „zpravodajství“ představení vždy znovu a znovu vracelo a do něho také ústilo. S prosazením dlouhé metráže ztratila skladba programu poněkud na významu.

Celá řada biografů však do programu zařazovala i různé živé výstupy a nejen

5) K otázce vývoje, charakteru, žánrů a osobností těchto zábavních forem viz: Josef K o t e k, *Český kuplet, jeho prostředí a pěstovatelé. K historii pódiových vokálních žánrů*. „Hudební věda“ 22, 1985, č. 2, s. 99-133.

6) Srov. Aldo B e r n a r d i n i, *An Industry In Recession: The Italian Film Industry 1908-1909*. „Film History“ 3, 1989, č. 4, s. 351-353.

7) Cit. podle: Walter P a n o f s k y, *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte*. Würzburg 1944, s. 60.

v počátečním období, kdy se biograf teprve odděloval od varietních produkcí. Ještě v sezóně 1926/1927 vynaložila některá berlínská kina koncernu UFA na varietní doplňky filmového programu až 10% z celkových ročních výdajů.⁸⁾ Také ve Spojených státech se některá filmová představení měnila v show, v níž film tvořil jedno z čísel programu. Mimofilmové atrakce měly přilákat více diváků. Takto například vypadal program newyorského Capitol Theatre uváděný čtyřikrát denně v týdnu od 5. do 11. prosince 1926:

1. Orchesterální průřez operou Ch. Gounoda Faust a Markétka. (10')
2. Recitál saxofonového virtuosa Rudy Wiedoefta. (20')
3. *Capitol Magazine*, sestřih z filmových týdeníků. (10')
4. Celia Turillová (mezzosoprán), árie z Gounodovy opery Faust a Markétka. (5')
5. Valpuržina noc, balet z Gounodova Fausta a Markétky, tančí čtyři sólisté z Capitol Ballet Corps a šestnáct tanečnic z Chester Hale Girls. (10')
6. *Faust*, film F. W. Murnaua. (60')
7. Na závěr hraje dr. Melchiorre Mauro-Cottone na Capitol Grand Organ varhanní skladby.⁹⁾

Obdobný trend zaznamenáváme i v Československu. Viktor Ponrepo požádal v roce 1924 znovu o udělení licence na eskamotérská a kouzelnická vystoupení, aby mohl čelit návštěvnické krizi zpestřením filmového programu o vlastní živé výstupy.¹⁰⁾ Podobně reagovali někteří majitelé kinolicencí v době hospodářské krize na sklonku němé éry, a to v takové míře, že se musely ozvat úřady. Například krajský úřad v Bratislavě považoval za nutné upozornit oběžníkem ze dne 27. 2. 1931 okresní úřady a policejní komisariáty, že kinolicence se vztahují pouze na pořádání kinematografických představení, ale ne už na jiné produkce v jejich rámci. „V posledním čase byly pozorovány případy, že majitelé kinematografických licencí spojují kinematografická představení s různými produkcemi (přednáškami, zpěvy, tanci), popřípadě pořádají tyto produkce jako samostatné vložky v přestávkách kinematografických představení,“ praví se v úvodu dokumentu.¹¹⁾

Od předválečného období biografu je neodmyslitelná praxe „vysvětlování obrazů“ komentátorem, další z přímých pout biografu k „živým“ zábavním produkcím. Komentátoři bezpochyby pomohli filmu překlenout období, kdy se filmaři teprve začínali učit vyprávět obrazem a diváci se učili film „číst“. Ale hledat příčiny zrodu této praxe v nedostatečné srozumitelnosti filmů by bylo jistě chybné. Přítomnost „vysvětlovačů obrazů“ v biografu vyplynula spontánně z praxe zábavních podniků přelomu století. Byli to vypravěči a moderátoři v jedné osobě, kteří vystupovali jako prostředníci mezi publikem a filmovým plátnem - vysvětlovali děj filmu, „tlumočili“ cizojazyčné mezititulky, propojovali jednotlivé části programu. Navazovali s pu-

8) Srov. Friedrich P. K a h l e n b e r g, *Der wirtschaftliche Faktor „Musik“ im Theaterbetrieb der UFA in den Jahren 1927-1930*. In: *Stummfilmmusik gestern und heute*. Berlin 1979, s. 56.

9) Srov. Hansjörg P a u l i, *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart 1981, s. 172.

10) Srov. Luboš B a r t o š e k, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*. Praha 1957, s. 73.

11) Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 183. Dále srov.: nesign., *Kabaretní čísla v biografových programech*. „Večerní České slovo“ 30. 6. 1933, č. 149, s. 4.

Program filmového představení v berlinském kině Gloria-Palast z listopadu 1926;
jednu část programu tvoří živá vystoupení jazzbandu a tanečního páru.



GLORIA PALAST



SPIELFOLGE:

I.

„Mit Vollgas durch die Alpenpässe“

(Ufa-Kulturfilm)

II.

Ufa-Wochenschau

III.

Auf der Bühne:

1. „Becce-Mexiko-Jazzband“ funiculi-funiculä als Jazz
2. Carlos und Marguitt (das internationale Tanzpaar)
„Vom Walzer zum Black Bottom“
 - a) Walzer
 - b) Tango
 - c) Charleston
 - d) der neue amerikanische Gesellschaftstanz

Black Bottom

Musik von Giuseppe Becce

IV.

„Die Großfürstin und ihr Kellner“

Ein heiteres Filmspiel in 7 Akten

Nach einem Lustspiel von Alfred Savoir für den Film
bearbeitet von Pierre Collings

Regie: Malcolm St. Clair

Paramount-Film der PARUFAMET

PERSONEN-VERZEICHNIS:

Albert Belfort	Adolphe Menjou
Die Großfürstin Xenia	Florence Vidor
Der Großfürst Peter	Lawrence Grant
Der Großfürst Paul	André de Béranger
Gräfin Awaloff, die Hofdame	Dor Farley

(Der Film spielt in Paris und Umgebung)

Musikalische Illustration: Dr. Becce

Gloria-Palast-Kammer-Orchester

Dirigent: Dr. Giuseppe Becce

Programm-Änderungen vorbehalten

Täglich 7 und 9 Uhr

Nachmittags 5 Uhr: Teatro dei Piccoli (Theater künstlicher Menschen) ermäßigte Preise / Nachtvorstellung ab 11 Uhr: Teatro dei Piccoli

Anfahrt: Eingang Kurfürstendamm / Aufstellung der Wagen zur Abfahrt: Kantstraße.



UFA-PALAST AM ZOO

PROGRAMM

Wochentags 3 Vorstellungen: 5, 7, 9 Uhr
Sonn- und Feiertags 4 Vorstellungen: 3, 5, 7, 9 Uhr

- 1) Ouvertüre zu „Orpheus in der Unterwelt“ . Offenbach
Neue Geigenkadenz von B. KROYT
Ufa-Symphonie-Orchester: Dirigent: Ernő Rapee, zweiter Dirigent:
Franco Fideli, Konzertmeister: B. Kroyt, Solo-Cellist: Juri Schorr
- 2) „Kikeriki“ Kulturfilm der Ufa
Eine Geschichte vom Hühnerhof
- 3) Ufa-Wochenschau Sonder-Abt. der Ufa
- 4) Ufa-Ballett
Choreographie: Alexander Oumansky
 - a) Frühlingsstimmen Joh. Strauß
(Ufa-Ballett-Corps)
 - b) Pizzicato-Polka aus „Sylvia“ L. Dèlibes
(Valentina Belowa)
 - c) 6. Ungarischer Tanz J. Brahms
(A. Oumansky, Peggy White, Ufa-Ballett-Corps)
- 5) Eine Fabel Aesops Pathé Film der Ufa
- 6) „Carmen“ à la Jazz
Ein musikalischer Scherz
Ufa-Symphonie-Orchester

Program předcházející hlavnímu filmu v berlínském kině Ufa-Palast am Zoo, 1925.

blikem přímý kontakt, na jaký byli diváci zvyklí z varieté, šantánů či kabaretů. V glosování promítaných filmů tušíme tradici kramářských písní a jejich podání. Lze si představit, že komentátoři přizpůsobovali své vstupy provenienci a žánru filmu, reakcím publika, popřípadě dalším podnětům plynoucím z charakteru místa a času daného filmového představení. Josef Lada vzpomíná na své návštěvy biografu ve společnosti Jaroslava Haška, který prý během představení kladl takové komentátorce dotazy.¹²⁾ V Ponrepově biografu dělal po válce „vysvětlovače obrazů“ herec, zpěvák a imitátor Karel Šlambor, majitelův bratr, který proslul svým slovním doprovodem k českým filmům. Karikoval zde herce, které dobře znal.¹³⁾ Stávalo se také, že nikoliv filmy, nýbrž výrazná osobnost komentátora byla hlavním magnetem pro diváky a že tito komentátoři měli u publika větší úspěch než primitivní filmy, které komentovali.¹⁴⁾

V Japonsku čerpala tato praxe z jiných zdrojů. Pod vlivem tradičních typů japonského divadla zde byl komentátor pojat jako vypravěč (zvaný benši), který provázel film vysoce stylizovaným deklamativním přednesem. Jeho výkon byl respektován jako plnohodnotná součást filmového díla, proto se jeho jméno také běžně objevovalo na plakátech. Benši z velkých kin byli absolventy speciální deklamátorské školy a jejich vystoupení byla vydávána i na deskách a přenášena rozhlasem. Udrželi se v japonských kinech až do počátku zvukové éry.¹⁵⁾ V západních zemích zaniklo „vysvětlování obrazů“ až na lokální výjimky mnohem dříve – komentátory nahradily mezititulky. Podle Friedricha Kohnera se v roce 1925 komentátoři už nevyskytovali ani v těch nejzapadlejších provinčních kinech.¹⁶⁾ Krátce se prý ještě udržovala praxe jakýchsi „živých postsynchronů“, kdy biograf angažoval skupinku herců, kteří skryti za plátnem film živě ozvučovali, ale iluzivní princip této praxe už odkazuje do zvukové budoucnosti. Ústup od „kabaretního“ komentování filmů je výrazným signálem budoucího definitivního rozchodu biografu s divadelními zábavními produkcemi přelomu století.

12) Srov. Josef L a d a, *Kronika mého života*. Praha 1954, s. 318.

13) Srov. L. B a r t o š e k, c. d., s. 68.

14) Srov. Hans E r d m a n n – Giuseppe B e c c e (unter Mitarbeit von Ludwig Brav), *Allgemeines Handbuch der Film-Musik. I. Musik und Film*. Berlin-Lichterfelde – Leipzig 1927, s. 3. (Dále jen *Handbuch*.)

15) Srov. Jerzy T o e p l i t z, *Geschichte des Films. Band 1. 1895-1928*. Berlin 1979, s. 502-503. K tomu srov. popis projevu vypravěče (gidajú) v japonském loutkovém divadle bunraku v knize *Divadelné kultúry východu*, Bratislava 1987, s. 358.

16) Viz Friedrich K o h n e r, *Der deutsche Film. Tatbestand und Kritik einer neuen Kunstform*. Diss. (strojepis), Wien 1929. Odkaz podle: Susanne O r o s z, *Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus Der Student von Prag (1913)*. In: Elfriede L e d i g (Hg.), *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Diskurs Film 2, München 1988, s. 136.



„Vysvětlovači obrazů“ v biografech měli své předchůdce v pouťových zpěvácích kramářských písní. Honoré Daumier, litografie.

Orchestr v biografu

Němé filmy se v biogramech promítaly vždy s hudebním doprovodem. Od práce Kurta Londona z poloviny třicátých let se ve filmové hudební literatuře opakovaně objevuje teze, že zrod filmové hudby souvisel s hlučností projektoru, který zpočátku ještě nebyl izolován od hlediště a uzavřen do samostatného prostoru; hudba prý měla překrýt rušivý chod stroje.¹⁷⁾ Toto tvrzení má tolik zastánců možná proto, že navozuje vzrušující dojem, jako by tato specifická a později tak rozšířená hudební disciplína vznikla vlastně náhodou, málem jakýmsi nedopatřením. Ale hudba doprovázela už lumièrovská představení v Grand Café na Boulevard des Capucines, ačkoliv zde používaný projektor na ruční pohon byl celkem nehlučný.¹⁸⁾ Ani názor amerického znalce této problematiky Arthura Kleiner (inspirovaným nejspíše Adornem a Eislerem), že hudba měla zbavovat diváky strachu, který v temnotě sálu pociťovali,¹⁹⁾ nepostihuje hlavní příčiny jejího spojení s filmem. Jistě tyto i jiné podobné funkce plnila, ale k meritu věci mají blíže ti, kteří odkazují na staletou tradici účasti hudby na zábavních produkcích všeho druhu. Přítomnost hudby byla samozřejmostí, nad kterou nebylo třeba přemýšlet. S trochou nadsázky můžeme dokonce říci, že „vynalezeno“ by naopak muselo být filmové představení bez hudebního doprovodu.

Hudební doprovod obstarávaly buď mechanismy, nebo – živě – přítomní hudebníci. Ponechme stranou hudbu strojů – fonografu, gramofonu, případně orchestrionu; o ní snad jen tolik, že byla brána spíše jako řešení nouzové. Pravidelně se s ní setkáme v kočovných biogramech, ale ctižádostí stálých kin byl hudební doprovod „živý“, varianta mimochodem podstatně nákladnější. Důvody lze hledat jednak v nedostatečné kvalitě technicky reprodukováné hudby a jednak – opět – v genetických vazbách biografu na zábavní produkce z konce 19. století. Jako základní doprovodný nástroj sloužil klavír, případně harmonium, často ve spojení s houslemi. Počet hudebníků i nástrojové obsazení závisely na zájmu a solventnosti provozovatele biografu i místních „muzikantských“ možnostech a pohybovaly se od sólového doprovazeče až po velký orchestr. V Ponrepově biografu hrálo k filmům – po dlouhé počáteční etapě Edisonova fonografu – duo klavír a housle.²⁰⁾ Ve středních a větších biogramech se diváci mohli setkat s tzv. malým salónním obsazením, které tvořily dvoje housle, violoncello, basa, klavír, harmonium, piston, případně flétna a bicí nástroje,²¹⁾ nebo se salónním orchestrem „berlínského“ obsazení o dvanácti hráčích, kde vedle smyčcového kvinteta s kontrabasem figurovala flétna, klarinet, trubka, trombón, klavír, harmonium a bicí nástroje. Tento typ orchestru se v českých biogramech začal uplatňovat od

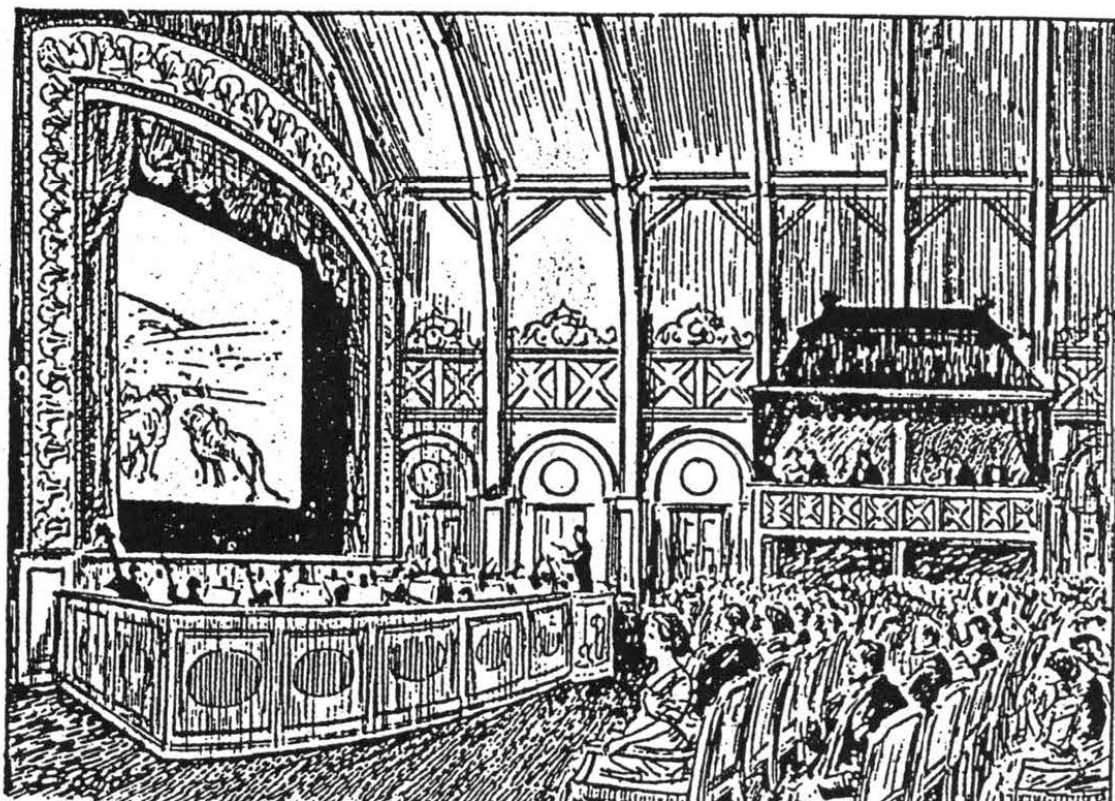
17) Srov. Kurt L o n d o n , *Film Music*. London 1936.

18) Srov. H. P a u l i , c. d., s. 40.

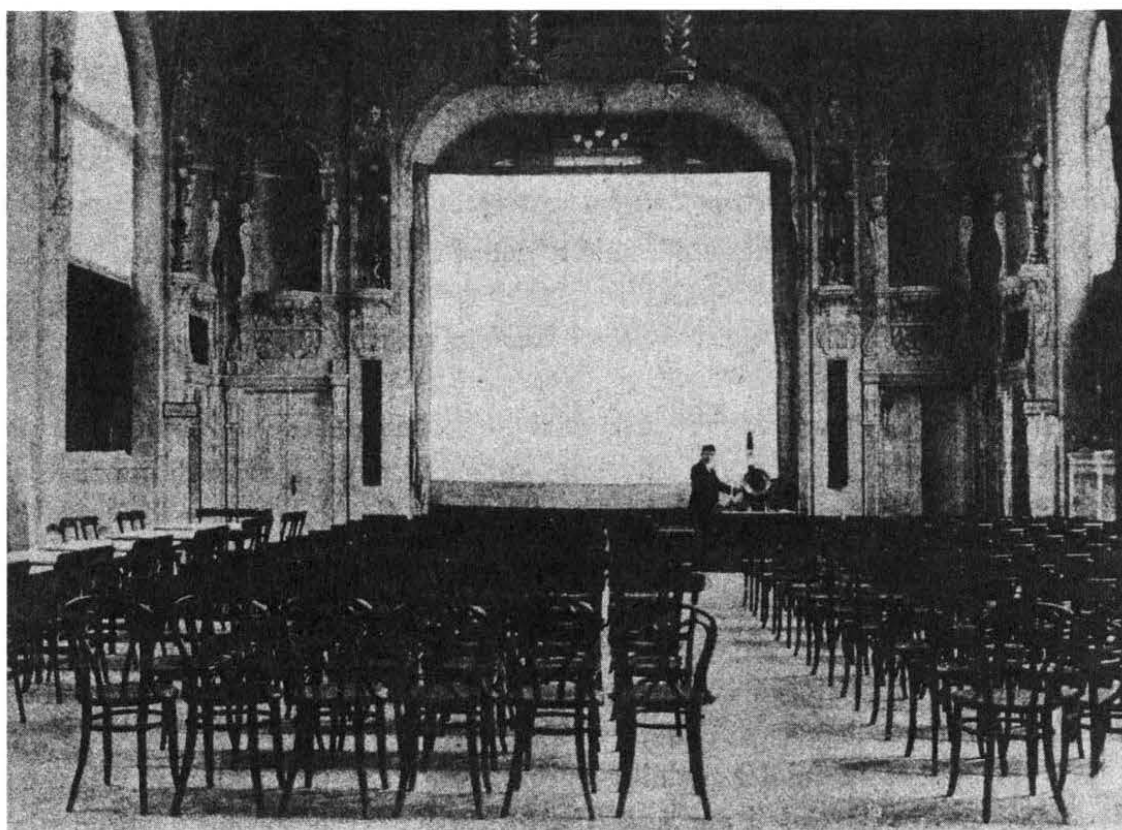
19) Tamtéž.

20) Srov. Karel S m r ž , *Dějiny filmu*. Praha 1933, s. 645.

21) Srov. Eduard W i k t o r a , *O tom, jak se hrávalo v biogramech*. „Klubový bulletin“ 1970, č. 2, s. 7.



*Kresba kodaňského kina Palads-Teatret s orchestrem a královskou lóží,
kolem roku 1915.*



*Biograf Orient v Hybernské ulici, jeden z nejstarších v Praze; hudební doprovod zde
zajišťoval gramofon umístěný vpředu pod projekčním plátnem.*

přelomu desátých a dvacátých let.²²⁾ Ve světových metropolích hrály v biogramech i velké symfonické orchestry, které měly k dispozici také elektrické varhany, umožňující různé zvukové efekty. V Praze bylo velikými varhanami vybaveno například kino Lucerna.²³⁾ Jinak se bylo možno v biografu setkat také se sólovým i sborovým zpěvem. Kvalita hudebního doprovodu ovšem nezávisela tolik na početnosti orchestru, jako na technické zdatnosti hráčů. Biograf poskytl pracovní příležitost velikému počtu hudebníků – velmi rezervované odhady hovoří o čísle 1 800 pro Československo počátku dvacátých let.²⁴⁾ Úroveň hráčů však byla víc než rozmanitá. Provoz biografu vyžadoval pohotové rutinéry, dobré „listaře“, kteří by dokázali zvládnout rozsáhlý repertoár, a přitom se obejít téměř bez zkoušek. V solidních biogramech s dobrými orchestry hrávali většinou konzervatoristé nebo bývalí hudebníci vojenští. Řada provinčních kin ale zůstávala odkázána na výpomoc místních muzicírujících amatérů a tady se bylo lze nadít všeho. Vypadalo to například takto: „Stává se často, že se nabídne několik bratří (učitelů apod.), kteří se uvolí zdarma při představení hráti. Jejich dobrá vůle však záhy poleví a všichni hudebníci učiní zkušenost, že hrají-li z not, nemohou sledovat film, čili, že z představení nic nemají. Upraví si potom doprovod tak, že pozorují téměř do poloviny každý díl filmu, aniž by hráli, načež teprve přehrají nějaký valčík „jednou skrz“ a zase pozorují děj na plátně.“²⁵⁾ Jinde máme zaznamenán zážitek z představení, kde autor článku seděl shodou nešťastných okolností vedle profesora hudby, „...jenž byl celý nervosní „z toho skřípání“.“²⁶⁾ Podobně jeden z návštěvníků filmové burzy, kde se filmy promítaly bez hudebního doprovodu, konstatoval, že zatímco si člověk snadno zvykne na jednotvárné hrčení stroje, nezvykne si nikdy na houslistu, který hraje falešně.²⁷⁾ Je tedy třeba mít neustále na paměti, že každý filmový zážitek diváků němé éry byl filtrován zvukovým, resp. hudebním doprovodem, který někdy filmové dílo zhodnocoval, jindy naopak znehodnocoval.

22) S laskavým svolením autorů zde čerpám z rukopisu zatím nedokončené knihy Antonína Matznera a Jiřího Pilky *Česká filmová hudba*. O zřízení „úplného orchestru“ v kině Lucerna přinesl tisk zprávu již v roce 1911 (nesign., *Biograf Lucerna*. „Národní listy“ 2. 2. 1911, č. 33, s. 3). Nově vybudované kino v pasáži pražského paláce Koruna na Václavském náměstí, otevřené v roce 1914, mělo již orchestr i místo pro 18 hudebníků (nesign., *Bio Koruna*. „Národní listy“ 18. 10. 1914, č. 286, s. 2).

23) V českém prostředí byla zřejmě jejich instalace takovou událostí, že ji vícenásobně zaznamenal i tisk: -jal. [Quido E. Kujal], *Varhany v „Bio Lucerna“*. „Český filmový zpravodaj“ 4, 1924, č. 38 (18. 10.), s. 2; nesign., *Bio Lucerna v popředí světových kin*. „Národní osvobození“ 17. 10. 1924, č. 256, s. 9, aj.

24) Srov. Jiří Pilka, *Počátky české filmové hudby*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 176.

25) -t-, *Otázka hudby v sokolských kinech*. „Filmový kurýr“ 1, 1927, č. 16, s. 14. Autor citovaného článku těmito provinčním biografům mimochodem doporučil řešit problém hudebního doprovodu instalováním radiopřijímače (!) a vyslovil nabídku, že by se redakce Filmového kurýra ujala role prostředníka mezi biografi a výrobcem přijímačů.

26) F. K., *Hudba v kinu*. „Divadlo budoucnosti“ 1, [1920], č. 2, nestr.

27) Sheriff [J. M. Janatka], *O hudbě v kinu*. „Lidové noviny“ 5. 3. 1927, č. 116, s. 4. Recesisté Jaroslav Hašek a Josef Lada si naopak jeden biograf právě pro jeho neskonale falešný hudební doprovod oblíbili. „...tam hrál orchestr strašně falešně, tak falešně, že to bylo k smíchu i Haškovi, jenž přece neměl hudebního sluchu ani za groš. Sedávali jsme až vzadu v jakési lóži a při smutných scénách, k nimž hudba zvlášť falešně kvílela, svíjeli jsme se s Haškem smíchy.“ J. Lada, c. d., s. 318.

Hudba v biografu

Hudbu, která v biografech při promítání zněla, bychom mohli dělit podle nejrůznějších kritérií. Nás však přednostně zajímá kritérium její vazebnosti na obraz a z tohoto hlediska lze z dobové praxe vypreparovat tři základní typy: a) hudba jakákoliv, užitá bez hlubšího dramaturgického rozmyslu.... nejčastěji prostě proto, že byla po ruce (na gramofonové desce, v útlém repertoáru místních amatérských hudebníků); figurovala zde jako zvuková výplň a vytvářela s obrazem nahodilé významové vazby a emocionální situace; b) hudba ilustrační (Illustrationsmusik), sestavovaná z existující hudební literatury se zřejmou ambicí docílit emocionální, případně i sémantické korespondence s obrazem; c) hudba pro daný film komponovaná, vlastně již téměř „regulérní“ filmová hudba, jak ji známe ze zvukové éry. (Do druhé a třetí skupiny – podle kvality hráče – by spadaly i hudební improvizace inspirované filmovým obrazem.)

Stav pramenné základny nám neumožňuje výskyt těchto jednotlivých typů kvantifikovat. Snad ale můžeme předpokládat, že do první skupiny spadala praxe naprosté většiny kočovných biografů i některých stálých kin venkovských a maloměstských, zvláště v desátých letech. (Procento by bylo možná překvapivě vysoké.) Z pamětnických líčení si můžeme udělat o hudbě v takových biografech dosti konkrétní představu: „U plátna dole byl postaven malý stolek s gramofonem, jehož trouba byla obrácena přímo do hlediště. U stolku zaujal své místo mladík, který během promítání neustále natáčel stroj a měnil jehly. Desky zpravidla neměnil, protože jich také mnoho nebylo. Jeden valčík ‚Na vlnách Dunaje‘ vystačil mnohdy na celé představení.“²⁸⁾ Wiktora dokonce tvrdí, že se diváci biografům se stále stejnou hudbou pokud možno vyhýbali.²⁹⁾

Ilustrační hudba (o komponované ani nemluvě) už byla důsledkem kultivačního procesu a předpokládala také určité zázemí. Stav tohoto zázemí zrcadlí úroveň regionálního kinematografického průmyslu výmluvněji, než by se mohlo zdát při prvním pohledu. Filmová historiografie bohužel tuto skutečnost zatím přehlíží a při srovnávání národních kinematografií se spokojuje s tradičně petrifikovaným hlediskem uměleckého přínosu vlastní filmové tvorby. Přitom právě „biografická“ praxe – život filmového díla v „terénu“ – vypovídá mnohé o kulturním zázemí filmu v jednotlivých zemích, o intenzitě jeho přijímání jako uměleckého faktu. Nemuseli bychom vidět ani jediný československý a německý film a jen z hudebního provozu biografů bychom spolehlivě rozpoznali, že srovnáváme kinematografickou provincii s kinema-

28) L. T. S t r o u p i n s k ý, *Dvacet let nazpět do minulosti*. „Filmový kurýr“ 5, 1931, č. 21 (22. 5.), s. 2. Líčeno je předválečné venkovské představení v „Grand bio Kludský“. Podobný, velmi plastický popis filmového představení v roce 1914 Rychnově nad Kněžnou nám zachoval Karel P o l á č e k ve svém románu *Okresní město* (Praha 1953, s. 161-165). I ostatní Poláčkovy dílo je v tomto smyslu pro historiky filmu cenným pramenem. Srov. I v a n K l i m e š – J i ř í R a k, *Zážitky biografu v díle Karla Poláčka*. In: *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním*. Praha – Rychnov nad Kněžnou 1992, s. 229-236. Dále srov. též: M i r o s l a v Č v a n ě a r a, *Biografie biografů*. „Svět práce“ 9 (13), 1976, č. 9 (3. 3.) – 18 (5. 5.).

29) E. W i k t o r a, c. d., s. 8.

tografickou velmocí. Vliv Německa zasahoval ovšem v tomto ohledu i do Československa, konkrétně do prostředí německé menšiny. O její kinematografické každodennosti toho dosud víme pramálo, ale některé signály by měly náš zájem o tuto oblast probudit. Zatímco například český filmový tisk (o hudebním ani nemluvě) věnoval hudbě v biogramech pozornost opravdu sporadickou a v každém případě nahodilou, objevuje se v roce 1927 v sudetoněmeckém časopise Die Lichtspielbühne pravidelná čtyřstránková měsíční příloha nazvaná Der Kinokapellmeister, kde byly mimo jiné uveřejňovány i sestavené hudební doprovody k právě distribuovaným filmům.³⁰⁾ Její příbuznost s berlínským měsíčníkem Film-Ton-Kunst je zřejmá.³¹⁾ I v tomto směru byli sudetští Němci daleko vnímavější vůči Berlínu než vůči Praze. V českém prostředí zaznamenáme náznaky koncepčnější iniciativy podobného druhu na sklonku dvacátých let v souvislosti se společností Filmkompass. V roce 1928 inzeroval časopis Hudební zpravodaj nabídku této „ústřední informační kanceláře a poradny“, že na požádání zdarma dodá do 7 dnů hudební doprovod použitý při premiéře filmu ve světových metropolích.³²⁾ Nemáme však žádných zpráv o tom, že by se činnost této kanceláře hudby pro biografy nějak rozběhla.

Hudební ilustrace byly zřejmě v daných podmínkách nejúčelnější metodou. Řešily schůdným způsobem gigantickou „spotřebu“ hudby v biogramech, a přitom se snažily vycházet vstříc požadavkům dramaturgicky koncipovaného doprovodu. Spočívaly v sestavení doprovodu z již existujících skladeb, případně jejich částí, přičemž základní hudební výraz skladby měl vyjadřovat atmosféru filmové scény. V praxi to zcela zákonitě vedlo ke „katalogizaci“ jednak doprovodné hudby, jednak doprovázených scén, a to podle jejich atmosféry, prostředí, dějové situace i různých motivů. Kapelník si při zkušebním promítání dělal poznámky o obsahu scén a délce jejich trvání, případně o zvláštních zvukových efektech, a podle toho potom sestavoval odpovídající doprovod, který se u filmu dlouhé metráže skládal přibližně z 30 – 40, někdy i více krátkých, nanejvýš několikaminutových skladeb.³³⁾ Pravidelný provoz biografu a týdně obměňovaný program kapelníky nutily, aby si systematicky budovali tzv. „kinotéky“ (ztažený tvar slova „Kino-Bibliothek“) a neustále rozšiřovali sbírku notových materiálů.³⁴⁾

Na stále rostoucí potřeby biografů brzy zareagovali hudební nakladatelé, kteří začali vydávat sbírky vybraných skladeb vhodných k ilustraci filmových scén. Jako první tiskem vydaná „kinotéka“ jsou v literatuře nejčastěji uváděny „Sam Fox Moving Picture Volumes“ J. S. Zamecníka z roku 1913. Jak dalece se celá oblast hudebních ilustrací rozvinula, nejlépe dokládá již zmiňovaný, německy precizní dvousvazkový katalog Hanse Erdmanna a Giuseppe Becceho „Allgemeines Handbuch der

30) Přílohu Der Kinokapellmeister řídil Hans Dorasil, kapelník biografu z Moravské Ostravy.

31) Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes. Tento měsíčník založil v roce 1921 v Německu žijící Ital, skladatel a kapelník Giuseppe Becce.

32) Srov. „Hudební zpravodaj“ 1, 1928, č. 1 (leden), s. 5.

33) Ukázku takové písemné přípravy kapelníka (pro film Jacques Feydera *Carmen* z roku 1928) publikoval E. W i k t o r a, c. d., s. 8. Srov. též výpověď Giuseppe Becceho o jeho práci: nesign., Ako vzniká filmová hudba. „Slovenský deník“ 17. 11. 1927, č. 261, s. 7.

34) Biografie v českých zemích údajně vydávaly na nákup not až 1 000 Kč měsíčně. Srov. Frant. L e d v i n a, *Krise biografů a krise hudebníků*. „Večerník Práva lidu“ 30. 7. 1931, č. 172, s. 4.



Erscheint monatlich — Bezugspreis für das Halbjahr M. 2.—, für Schweden 2 Kr. postfrei — Einzelnummer 40 Pf. — Bezugsbedingungen: Abonnenten erhalten das erste Heft mit beiliegender Rechnung; bei nicht vollzogener Zahlung wird das zweite Heft mit Nachnahme versandt. Während des Halbjahres zukommenden Abonnenten werden die schon erschienenen Hefte nachgeliefert — Bezug durch alle Buch-, Musikalien- und Instrumentenhandlungen und von der Geschäftsstelle: Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstrasse 9 — Stadtbüro: Potsdamerstrasse 97 — Inseratenpreis: Die zweigespaltene Millimeterzeile 25 Pf., Stellengesuche 20 Pf. — Postscheck: Berlin 174 (Schlesinger'sche B. u. M.) Vertretung in Wien: C. Haslinger, Tuchlauben 11

Inhalt des 6. Jahrganges.

Kunstpoltik

—	Zweck und Ziel	1
Giuseppe Becce	Wie das „Kinomusikblatt“ entstand	3
Ludwig Brav	Hat die Filmmusik eine Zukunft?	13
—	Ernö Rappees Abgang	49
Gunnar Malmström	Auf dem Wege zur Film-Öper	73
—	Von Uraufführungstheatern, Kapellmeistern u. Komponisten	85
—	An die Filmtoneünstler	97

Aesthetik

Hans Erdmann	Sehen und Hören	3
Ludwig Brav	Musikalienschau (Einleitung)	5
Friedrich Bethge	Betrachtungen eines Außen-seiters	61
Kurt Grötschel	Horizontale od. vertikale Linie?	90

Andor Kraszna-Krausz

Ueber eine stumme Musikalität	101
Studien und Gedanken 1—17	8, 22, 32, 55, 78, 104

Illustrationspraxis

—	Geräuschbegleitung	6
—	Aus der Werkstatt des Film-illustrators	66
1.	Das Musikscenarium	67
2.	Zitat und Leitmotiv	79
3.	Technik des musikalischen Gleichlaufs	87
4.	Das Orchester im Kino	102

Aufführungsbesprechungen

Musikbesprechungen

Kleine Mitteilungen — Anzeigen

(Vergl. Schlagwortregister)

Berlínský „časopis pro uměleckou hudební ilustraci filmu“ Film-Ton-Kunst, který počátkem dvacátých let založil skladatel a kapelník Giuseppe Becce (na obrázku 6. ročník, 1926).

DER KINO- KAPPELLMEISTER

MONATSSCHRIFT FÜR UNSERE KINO-ORCHESTER

Fachliche Leitung von Hans Dorasil (Odeonlichtspiele) Máhrisch-Ostau.
Herausgeber „Kinokapell“, Aussig. Verantwortl. Redakteur F. A. Pleyer.
Aussig-Redaktion und Administration Aussig, Teichgasse 11. Tel. 251.

Bezugspreis halbjährig 30 Kč (gegen Vorauszahlung). Einzelheft 6 Kč.
Druck der Nordböhmischen Druck- und Verlagsanstalt Jos. Kerschler
Kommandit-Gesellschaft in Teichschen an der Elbe, Marktplatz Nr. 96

FOLGE 1

AUSSIG, IM JÄNNER 1927

JAHRG. 1

Musikfremde und musikfreundliche Filme.

Der bekannte Schlegelingerische Musikverlag gibt ein „Allgemeines Handbuch der Filmmusik“ heraus, dessen Anschaffung allen Orchesterleitern empfohlen werden kann. Seinem ebenso lehrreichen wie reichhaltigen Inhalte entnehmen wir als Kostprobe tieferstehende Betrachtung. D. R.

Am weitesten entfernt steht die Musik solchen Filmen, die eine nur verstandesmäßige Einstellung des Zuschauers verlangen, also z. B. dem wissenschaftlichen Lehrfilm. Bei ihm hat die Musik keine Stelle. Wenn ein solcher Film irgend einer Ergänzung bedarf, so kann es nur durch das gesprochene Wort geschehen.

Ähnlich ist das Verhältnis etwa bei einer Filmwochenschau. Beliebige Alltagsvorgänge, vom Film festgehalten, stehen der Kunst, also auch der Musik, ebenso fern, als der politische oder lokale Nachrichtenteil der schönen Literatur fernsteht. Solche Vorgänge können zwar gefühlsbetont sein, es fehlt ihnen aber generell der für die Musik nötige künstlerische Rhythmus. Immerhin kann der Musiker hier zuweilen Anhaltspunkte finden.

Werden z. B. Festlichkeiten verschiedener Art gezeigt, mit denen auch in Wirklichkeit Musik verbunden ist oder verbunden sein könnte, so kann die begleitende Filmmusik ihre Stelle einnehmen, sich real in die Szene hineinversetzen. Es macht dabei natürlich keinen Unterschied, ob der entsprechende Klangkörper im Filmbild sichtbar wird oder nicht.

In anderen Fällen, z. B. dahinstürmenden Menschenmassen, bei einem Unfall oder bei sportlichen Vorgängen, daneben bei vielen Naturaufnahmen (man spricht vom Rhythmus einer Landschaft) findet der Musiker gelegentlich rhythmische Anhaltspunkte zum entsprechenden Gefühlsinhalt. Der glückliche Einfall kann hier hübsche Momentwirkungen erzielen. Dahin gehören auch gewisse Sondergruppen sogenannter Kulturfilme, wie „Wege zu Kraft und Schönheit“, „Das Blumenwunder“, „Das

Geheimnis der Seele“ u. a. m. Im ganzen jedoch entziehen sich solche Umstände der vorherigen künstlerischen Berechnung, haben also eine nur untergeordnete Bedeutung.

Eine eigentliche mehr oder weniger feste Bindung kann gegenwärtig und wird in der Zukunft noch mehr nur der Spielfilm mit der Musik eingehen. Jedoch auch damit sind wir nicht am Ende der Einschränkungen.

Fritz Stiedry stellt gelegentlich einer filmmusikalischen Anregung des „Börseufuriers“ die Frage, ob es nicht zweierlei Gattungen von Spielfilmen gäbe, solche, die der Oper näherstehen, und solche, die sich mehr dem Drama nähern. Zwecks Klarstellung wird man diesen Gedanken aufgreifen können.

Das Filmbuch hat mit der Oper das gemein, was man despektierlich auch „Kinodramatik“ nennt. Der stumme Film verzichtet wie die Oper zugunsten einer oft derben Sinnfälligkeit gern auf feinere psychologische Nuancen, die er mangels Rede und Gegenrede weniger gut zum Ausdruck bringen kann, und die mehr dem Sprechdrama vorbehalten sind. Auf der anderen Seite hat die Oper allzu verwickelte Handlungen nicht gern, wohl aber das Drama und der Film; was beim Sprechdrama die Rede ermöglicht, schafft beim Film die leichte Möglichkeit des Szenenwechsels. So hat auch die Oper immer eine gewisse Schwierigkeit mit Expositionszenen, nicht in gleicher Weise der Film und das Drama.

Im ganzen ergibt sich, daß die Filmdramaturgie eigene Gesetze hat, die sich manchmal mehr der Oper, manchmal mehr dem Sprechdrama nähern. Wir können vielleicht kurz sagen: alles das, was mehr opernhafte am Film ist, kommt der Musik entgegen, alles mehr sprechdramatisch Eingestellte zeigt sich dem musikalischen Element gegenüber spröde.

Die Musik ist eine Sprache gefühlsbetonter Phantasie, somit ist sie allem Kurveritandesmäßigen als Phantasie

hemmend, allem Alltäglich-Trivialen als gefühlsunbetont abgewandt.

Die Musik hat, wenn wir zunächst einmal die Gefühlsbetontheit ins Auge fassen wollen, dem Dur und Moll entsprechend eigentlich nur zwei Grundfarben *F r e u d e* und *S c h m e r z*; allerdings ist sie hier ungezählter Unterscheidungen fähig, nach der einen wie anderen Seite, Uebergängen, Abschwächungen und Verstärkungen. Schon die oft gestellte Frage, ob Musik humoristisch oder komisch sein kann, ist ohne erhebliche Einschränkung nicht zu bejahen. Man spricht zwar von komischen Wirkungen der Musik, vergißt aber im ganzen, daß es sich dabei zumeist um instrumentaleffekte und ihre übertragenen Assoziativwirkungen, Tonmalereien und dergleichen handelt, daß aber musikalisch eigentlich immer nur der Ausdruck mehr oder minder gedämpfter Freude, also gesteigerten Lebensgefühls, bewirkt werden kann. Die Möglichkeit, mit absoluter Musik Lachen im humoristischen oder komischen Sinne zu erzielen, dürfte kaum vorhanden sein.

Auf Gefühlsbetonung kann dann verzichtet werden, wenn das dem Sinne nach Alltägliche in einem bedeutungsvoll gehobenen Stil einhergeht, der es dem Alltag entrückt und so der Phantasie Nahrung gibt. Hier haben wir die Ursache dafür, daß die Oper fast durchgängig das Gegenwärtige in Kostüm und Dekoration meidet und die phantastisch-historische Ausstattung bevorzugt.

Ein Beispiel mag die Zusammenhänge klarmachen. Die Generalversammlung der Aktionäre eines Industrieunternehmens lediglich als Tatsache in realer Darstellung ist völlig unmusikalisch. Die Musik kann diesem Vorgang gegenüber keinerlei Anhaltspunkte finden. Sie hätte höchstens die Macht, ihren Gegensatz zum Vorgang bewußt zu unterstreichen, dann ergäbe das eine komische Wirkung. Eine Versammlung gleicher Zweckbestimmung von z. B. Handelsherren der Hanja des 16. oder 17. Jahrhunderts — also sachlich jenseits jenes Vorgang — ist sofort musikalisch fassbar. Ein feierlich ceremonielles Musik-

Der Kinokapellmeister, od ledna 1927 pravidelná příloha sudetoněmeckého měšťníku

Die Lichtspielbühne vydávaného v Ústí nad Labem.

Přenechejte nám Vaši starost!!

Zdarma Vás pojistíme!!

FILMKOMPAS

ústřední informační a bezplatná poradna pro P. T. majitele a kapelníky
biografů v Československé republice.

Speciální hudební doprovody k českým a všem světovým filmům

JANA HOFFMANNA vva. hudební velkoobchod a naklad **PRAHA I., KARLOVA 29 n.**

VELEVÁŽENÝ!

Zavazujeme se, že ke každému filmu, který budete promítati, Vám dodáme hudební doprovod, a sice týž, kterého se užívá při premiiře každého filmového díla ať v Hollywoodu, New Yorku, Londýně, Paříži, Berlíně, nebo jinde.

Svou službu můžeme Vám nabídnouti na základě smluv, které jsme uzavřeli se všemi čelnými výrobny v celém světě.

Sdělte s námi vždy nejpozději 7 dní před premierou název filmu, jak v originále, tak i v překladě, a vykonáme Vám zdarma službu, která jak sami víte vyžaduje všestranné routiny, mnohdy velké námahy a přemýšlení.

Současně s hudebním materiálem dodáme Vám tištěnou sestavu celého hudebního doprovodu přesně jak to děj filmu vyžaduje, takže Vám odpadnou úmorné zkoušky. Naskytuje se Vám příležitost a možnost přesvědčiti se o reálnosti a spolehlivosti našeho závodu, který v roce oslaví své devadesátileté trvání.

Přesvědčíte se, že naše služba jest neocenitelná!!

Režii ani poplatků za tuto prvotřídní hudební sestavu do filmového doprovodu nezaúčtováváme, nač si dovoluujeme zvláště upozorniti!! Používejte našich služeb. Chcete-li bez námahy, bez práce a úmorného přemýšlení, což Vám jistě nikdo nehonoreje, být uchráněn před jistými nepříjemnostmi musíte se u nás tímto zdarma pojistit!!!

Ještě dnes objednejte pro Váš biograf filmový průvod pro nejbližší film, který budete promítati.

V dokonalé účtě

FILMKOMPAS

ústřední informační kancelář a poradna

Jana Hoffmanna vva., Praha I.,

Karlova 29 n.

Tel. 336-31

Film-Musik“ z roku 1927. Obsahuje několikataktové hudební incipity (podle klavírního partu, někdy s poznámkami o instrumentaci) k více než 3 000 skladeb a je vybaven i rejstříkem autorů a rejstříkem „věcným“, který obnáší kolem 2 000 hesel pojmenovávajících různé nálady, situace a motivy.³⁵⁾ Nutno konstatovat, že se trh s hudebninami dokonale adaptoval na potřeby biografů němé éry a že ve dvacátých letech už měla produkce notových materiálů pro film skutečně masové rozměry. Navíc zpětně těžila i z určitých „kodifikačních“ tendencí, které lze u problému hudebního doprovodu dvacátých let stopovat a které měly usnadnit hudební provoz biografů. Kapelníci hledali a také nalézali cesty, jak v širším měřítku zúročit již vyhotovené hudební ilustrace. Takovou metodou bylo například publikování doprovodů v odborných časopisech, a to zpravidla s těmito údaji: charakteristika filmové scény, název a autor skladby, její minutáž a číselný odkaz na příslušnou „kinotékovou“ sérii některého z hudebních nakladatelství, které skladbu vydalo tiskem.

K nakladatelům se připojila i řada skladatelů, kteří pro biografy komponovali krátké, ovšem neadresné kousky s charakteristickou atmosférou jako potenciální stavební kameny hudebních ilustrací. Díky vysoké poptávce měli zaručený odbyt, neboť řada významných hudebních nakladatelství rozšířila svou produkci o číslované série „kinotékových“ skladeb. Českoslovenští kapelníci byli dlouho odkázáni na notové materiály vydávané v zahraničí (zejména v Německu), teprve ve dvacátých letech se této oblasti začal věnovat A. Altrichter a po něm další. Nakladatelství reagovala i na odlišné možnosti biografů a snažila se obsáhnout všechny základní typy hudebního doprovodu. Proto často skladby vydávala v několikere úpravě – pro velký orchestr, pro salónní orchestr, pro komorní obsazení, případně i klavírní výtah. Toto jistě praktické opatření bylo ovšem z muzikantského hlediska poněkud problematické, neboť ne každá skladba je k takovému univerzálnímu použití vhodná.³⁶⁾

I když se mezi těmito skladateli občas vyskytly i špičky (například Arnold Schönberg se svou *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*), zůstávalo toto teritorium obsazeno skladateli druhé a třetí garnitury. Postoj elity k hudebním ilustrátorům byl v lepším případě shovívavý,³⁷⁾ v horším přezíravý a hudební kritika tuto oblast (až na zcela ojedinělé výjimky) ignorovala úplně. Tak extrémně utilitární zacházení s hudbou bylo pro hudebně vzdělané kruhy přece jen těžko stravitelné;

35) Bibliografie německých filmových hudebnin němé éry viz Herbert B i r e t t , *Stummfilm-Musik*. Berlin 1970, s. 13-87. Prameny k hudebnímu provozu biografů ve Spojených státech viz Gillian B. A n d e r s o n , *Music for Silent Films 1894-1929. A Guide*. Washington 1988.

36) V souvislosti s příchodem zvukového filmu vzpomíná autor podepsaný iniciálami K. B. J., jaký znamenitý dojem na něj v Londýně udělal film *Robin Hood* s původní hudbou hranou dobrým orchestrem a jaké zklamání mu způsobil týž film v Praze se stejnou hudbou, ale orchestrem na desetinu redukováným. K. B. J., *Hudební poznámky k zvukovému filmu*. „Národní osvobození“ 23. 8. 1929, č. 231, s. 4. Srov. též Handbuch, s. 28.

37) U nás viz např. celkový tón recenze na Becceho a Erdmannův „Handbuch“ (cit. v pozn. 14): Silvestr H i p p m a n n , *O hudbě k filmu*. „Lidové noviny“ 5. 11. 1927, č. 557, s. 9.

Sturm

G 12

Rasende Furien

C 55



DR: Misterioso, bewegt

Düstere Raserei

C 61

R 91



DR: Misterioso, ruhig

H 64

K 63

Verrat und Rache

Gang zum Nachtschlaf



Ukážka typického „kinotékového“ katalogu s hudbnými incipity a označením základní nálady – bouře, zběsilé fúrie, temné běsnění, fantastické tajemství, zrada a pomsta, cesta k nočnímu útulku.

(III. Thematisches Verzeichnis nach der Atmosphaere)

Elektafilm SIRÉNA ŽHAVÝCH TROPŮ

Hudbu sestavil dirig. bio Orient

E. KOŠTÁL

MELODIE	(Rachmaninoff)	neutrální děj
HEIMWEH Boston	(Irv. Berein)	požádám o ruku
PARJURE Tango	(E. Bianco)	odřekne —
PÍSEŇ BEZE SLOV	(Micheli)	poslán do tropů
HOBOMOKO	(Reeves)	rozspý mouku
DRAMATIC AGITATO	(Ketèlbey)	napadena — pes ochráncem
		vezme si pušku
PAS DES BOHEMIENS	(Drigo)	vytáhne kočku ze studně
MELODIE SLAVE	(Moore)	dopis
		vyznává Denisu lásku
		ona uteče k jeho ženě
IN SUNNY SPANIEN č. 2.	(Elliot)	s Alnaessem
"KORUNNÍ DÉMANTY" č. 4.	"	připravují se na cestu
KORUNNÍ DÉMANTY Ouvert.	(Auber)	zanechají dopis
		Papitu se jde koupat
		napadena
NIGHTS, YOU NEWER WILL FORGET (Dazar)		tanec
ALBÁNSKÁ SUITA č. 1.	(Košťál)	těžké sny
IM SUMMY SPANIEN č. 3.	(Elliot)	jedou do hor
		Papitu za nimi
TUMULT SZENE	(Weninger)	úklad
ALB. SUITA č. 2.	(Košťál)	ošetřuje jej
		stmívá se
SÉMIRAMIS "Ouvert. allegro	(Rossini)	napínává rvačka
GALLOJ	(DRIGO)	čistí skříň
IND. MILOST. PÍSNĚ č. 4. (Woodforde-Finden)		přijede jeho nevěsta
DANSE GRACIEUSE	(Sullivan)	k domovu
DER KÖNIG v. IVETOT Ouvert.	(Adam)	Papitu odejde též z domu
		kupuje lístek na loď
		rušné veselí do konce
HUMMING Fox.	(Breau)	koupe se
		k dětem.
TY A JÁ Fox	(Taylor)	s dětmi — tančí
MENUETT	(Košťál)	přijme nabídku
		radím k zasnoubení
SCHÖNSTE FRAU Fox	(Ralph)	Jazz
OUVERT. K OPERETTĚ	(Lincke)	tančí solo
		oznámení
KOM GUT NACH HAUSE Fox	(Roder)	nechci tančit dokud --
		Girls
		v paláci tance
OH! LA GENTILLE Charlest.	(Solmann)	Girls
TANGO	(Robrecht)	Papitu tančí charleston
		odveze jí
		tanec
		tanec
STORM MUSIC No. 9.	(Ketèlbey)	spatří jej
TWO MINUTE	(Green)	rušné
MYSTERIOUS No. 6.	(Ketèlbey)	Tanec
GERN HAB ICH	(Lehár)	souboj
PRAŽSKÝ Fox	(V. Srkal)	jenné.

*Návrh filmové hudební ilustrace uveřejněný v Hudebním zpravodaji v dubnu 1928;
v německých publikovaných doprovodcích nikdy nechyběly číselné odkazy
na notové edice.*

Vybraná hudba k filmu známé edice „Lyra“ v následujícím obsazení:

1.	2.	3.	4.
Lyronette (kvartet) Lyra (salonní orchestr) Symphonietta (malý Symphonie (vel. ork.) Piano-Direct., Violino Piano-Direct., Harmono- ork.) Piano-Direct., tytéž hlasy jako u č. 3., I., Violino oblig., Violoncello.	nium, Viol. I., (dvoj-Basso, Flauto, 2 clar., k tomu Fl. II., Oboe mo), Viol. oblig., Viol. Viol II., Viola, V cello, II., Fagotto II., Corni loncello, Basso, Flauto, Oboe, Fagotto, 2 Corni, III/IV., Trombone Oboe, Clarinetto, 2 Trombi, Trombone, I/II., Tuba, Arpa; Tromba, Trombone, Batterie.		(resp. původní obsazení).

odchytky v obsazení vyhrazeny.

JEANNE BERNARD-SERIE:

	1.	2.	3.	4.
Le moment d'affolement (Verwirrung)	2	8.—	12.—	16.—
Le moment d'inquiétude (Besorgnis-Unruhe)	2 1/2	8.—	12.—	16.—
Le moment d'Effroi	2	8.—	12.—	16.—
Le moment humoristique	3	8.—	12.—	16.—

A. GAUWINA FILMOVÁ SERIE:

(původní skladby A. Gauwina)

Stuartové (Žaloba)	5 1/2	9.60	16.—	20.—	27.—
Londýnský kat (hrůzné obrazy)	6	9.60	16.—	20.—	—
Větrní duchové (Bouře)	8	9.60	16.—	20.—	—
Vojáci z lodi (Bitva)	6 1/2	9.60	16.—	20.—	—
Rozlobení bohové (bouře, uragan)	5	9.60	16.—	20.—	—
Démochares (hádka)	5	9.60	16.—	20.—	—
Vlčí jáma (úklady, nástraha)	8	14.40	21.—	32.—	36.—
Sanskiloti (revoluce)	12	9.60	16.—	20.—	24.—
Z východu (Serenáda)	3	8.—	14.40	20.—	—

FR. HUMPHRIESE SERIE:

Staré hodiny (Old Porcelain) Intermezzo pitoresco	5	8.—	14.40	20.—	24.—
Arabská žalobná píseň	3	8.—	14.40	20.—	—
Sny minulosti, (Idyla)	4	8.—	14.40	20.—	—
In Hong-Kong Street, (čínská pouliční scéna)	2	8.—	14.40	20.—	—
Serenata Lamentosa	3	8.—	14.40	20.—	—

WENINGEROVA FILMUTHEKA

1. Bouřlivá scéna (dle motivů P. I. Čajkovského)	7	12.—	20.—	24.—	28.—
2. Hlučná scéna (Povyk - vřava) (dle motivů R. Wagnera)	5	9.60	16.—	20.—	24.—
3. Dramatická scéna dle mot. P. I. Čajkovského)	4 1/2	9.60	16.—	20.—	24.—
4. Snění (dle motivů P. I. Čajkovského) připravuje se					
5. Veselé, živé scény (dle motivů P. I. Čajkovského)	3	9.60	16.—	20.—	24.—
6. Cesta k popravišti (z Fantast. symfonie H. Berlioze) připravuje se					
7. Rozpoutání živlové přírody (dle motivů A. Rubinstein)	5	12.—	20.—	24.—	28.—
8. V kurníku (Bortkiewicz op. 30, č. 7) a Tanec kuřátka ve skořápce (Mussorgsky)	2 1/2	12.—	20.—	24.—	—
9. Průvod čarodějnic (dle mot. M. Mussorgského)	4	12.—	20.—	24.—	28.—
10. Mečový tanec (E. Poldini op. 43, č. 9)	3 1/2	6.—	9.60	9.60	12.—
11. Smrt Klárky z opery „Egmont“ (Beethoven)	3	—	12.—	14.40	18.—
12. Tiché štěstí (lyrická scéna) (dle motivů A. Rubinstein)	3 1/2	8.—	14.40	20.—	—
13. Ve zdech Jerusalema (Lament) (dle motivů A. Rubinstein) (hebrejská melodie) Parafraze Mysteriosní tanec	2	9.60	16.—	20.—	24.—

Kino-Katalog, E. Rapée-ho Poredek k filmové ilustraci ZDARMA nepostradatelná příručka pro každého kinaře. Obdržíte v každém závodě hudabnímami, neb přímo v nakladatelství
ANTON BENJAMIN, LEIPZIG C 1. Tännchenweg 20.

Inzerce filmových hudebnin v Hudebním zpravodaji z dubna 1928; notové materiály jsou nabízeny v úpravách pro čtvero obsazení – kvartet, salonní orchestr, malý orchestr a velký orchestr.

obzvláště se jim přičilo používání klasické vážné hudby v roli hudby „filmové“.³⁸⁾ Apriorní odpor vůči spojování vznešeného a nízkého asi nebyl jediným důvodem. Při filmových představeních například docházelo k někdy až groteskním střetům dvou nebo i více zcela nesourodých významových kontextů. Becceho a Erdmannův „Handbuch“ doporučuje ke scénám před bitvou Smetanův Tábor z Mé vlasti. Představme si hypotetickou (ale v zahraničí nikterak nepravděpodobnou) situaci, že by motiv husitské písně Ktož jsú boží bojovníci doprovázel některý z filmů o křížáckých válkách. Lze koneckonců uvést i případ reálný: českou veřejnost poněkud rozrušil Murnauův americký film *Tabu* (1931), kde „...motiv Vltavy (...) šplouchal k obrazu z Tichomoří“.³⁹⁾

V kinematograficky vyspělých státech jako v USA, ve Francii, v Německu byla k celé řadě filmů komponována původní hudba, a to nejen k filmům domácí provenience, ale i k zahraničním filmům zakoupeným do domácí distribuce (např. Edmund Meisel ke *Křižníku Potěmkin*). Tohoto úkolu se již ujímali i vynikající skladatelé – Arthur Honegger, Eric Satie, Darius Milhaud, Jean Sibelius, Paul Hindemith, Paul Dessau aj. České země příliš nespěchaly následovat tohoto příkladu. První původní hudba pro film zde sice vznikla již na počátku dvacátých let (v roce 1921 zhudebnil Karel Weis *Magdalénu* režiséra Vladimíra Majera), ale tato praxe se zde příliš neujala. Jistě v tom hrály roli peníze, ale našly by se i jiné důvody. Pořízení původní filmové hudby s sebou přinášelo kruciální problém její distribuce spolu s kopií filmu. Aby se tohoto úkolu mohla ujmout půjčovna distribuující daný film, potřebovala mít k dispozici partituru v náležitém množství exemplářů, v ideálním případě v trojí základní úpravě pro různé typy hudebních těles (a eventuálně i klavírní výtah). Jinak nešlo o nic jiného než o luxusní zaopatření premiéry a repríz v premiérovém kině. Některé tyto partitury – pokud hudební nakladatel uznal filmové dílo a autora hudby za komerčně důvěryhodné – proto vycházely tiskem. Neexistovaly však žádné záruky, že v distribuční praxi bude tato hudba k doprovodu filmu skutečně používána.⁴⁰⁾ Technicky nebyla součástí filmového díla a umělecky nebyla jako jeho součást plně akceptována a chráněna. Původní filmová hudba němé éry byla **nabízená možnost**.

Hudbou se ovšem zvuková škála filmového představení němé éry nevyčerpává. Hudebníci, případně komentátor, obstarávali i různé zvukové efekty. Toto živé ozvučování v zásadě vycházelo z iluzivního principu, mohlo však mít – v případě

38) Srov. Béla B a l á z s , *Kinomusik*. In: B. B., *Schriften zum Film I*. Berlin 1982, s. 294-295. V článku (rozšířené verzi kapitoly Musik im Kino z knihy *Der sichtbare Mensch*) z května 1924 vyjadřuje Balázs svůj rezervovaný vztah k hudebnímu doprovodu. S argumentem odlišného emocionálního tempa filmového obrazu a hudebního doprovodu zpochybňuje dokonce i komponování původní „filmové hudby“, které se prý příznačně rozmohlo v zemích s menší hudební tradicí jako v USA či Švédsku.

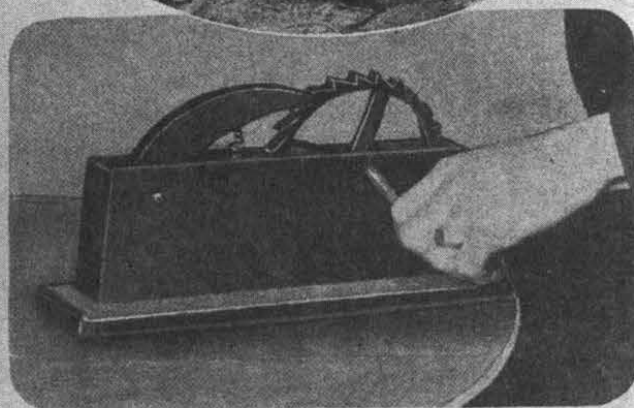
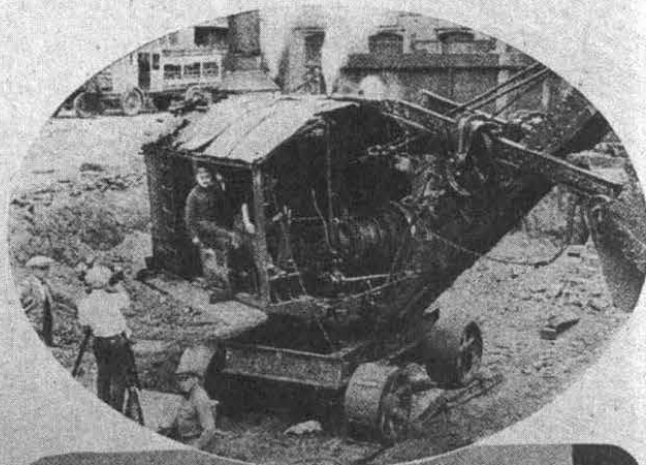
39) Vladimír B o r , *K historii a problémům filmové hudebnosti*. „Rytmus“ 10, 1946, č. 5 (6. 3.), s. 11.

40) Vznikaly i situace, že na plakátech a v titulcích byla inzerována původní hudba (a její autor), zatímco v biografu zněla k filmu běžná hudební ilustrace. U nás je dokládá například protest, jímž Jaroslav Křička, spoluautor hudby ke *Svatému Václavovi* (1929), reagoval na uvádění tohoto českého velkofilmu v jednom z pražských kin. Srov.: (N. P.), *K boji za prospěch českého filmu*. „Kapelnické listy“ 13, 1930, č. 11 (1. 11.), s. 5.

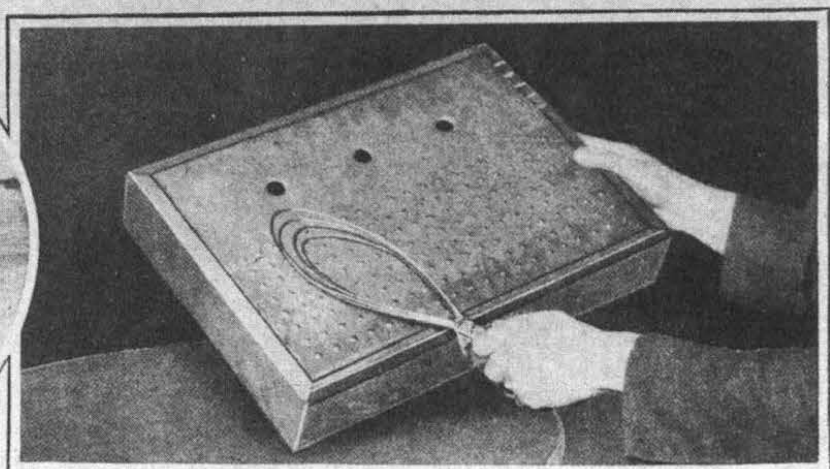
SOUNDS FOR THE

Celluloid drama isn't always silent
various accompaniments produced

*Added shivers on the part of
the audience are induced for
snow storm scenes by the op-
eration of a wind machine
off-stage. You can almost
feel the icy wind in your shel-
tered seat in the theater*

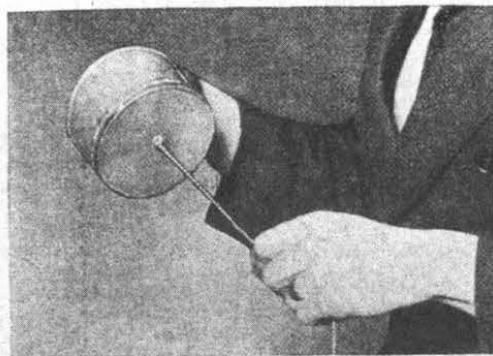


*Above: Any city dweller will tell you that a derrick in
motion is a noisy affair. This instrument reproduces
the grating sound peculiar to derricks, windlasses, and
other noisy engines of industry*



SILENT DRAMA

Here are pictured in action the
by unique mechanical devices



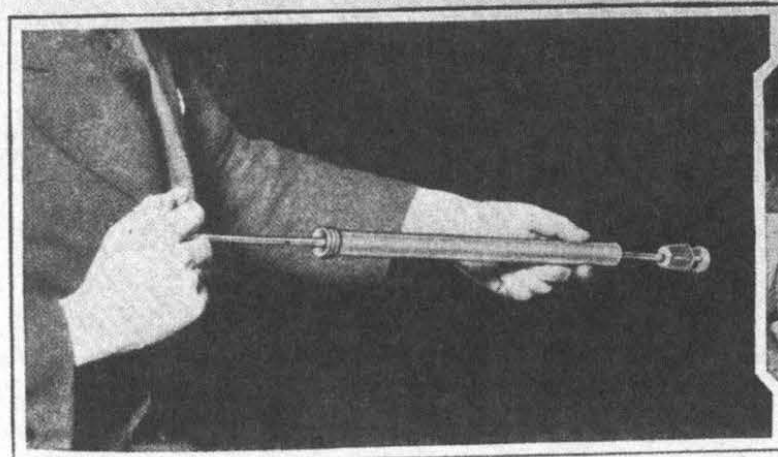
Hark, hark, the dogs do bark. Rover couldn't tell the sound made by this contrivance from his own bark. Celluloid canines are assisted in their histrionic efforts from the orchestra



Another frequently used device is that which describes the sound of tearing cloth. This is used mostly during comedy scenes—you know, when the bulldog catches the comedian half way over the fence



To watch a celluloid baby cry is bad enough. But when a skilful performer upon this instrument makes you hear the child as well, you want to weep, too. George Behan and bambino in oval, aided by the artificial howler



A quaint chromo, relic of livelier days. A scene like it on the screen is made even more heart-rending by an excellent imitation of the plop of the cork when a champagne bottle is opened

Dobový katalog pomůcek na vytváření zvukových efektů, 1925.

komediálních žánrů a zvláště v biografech s posílenou kabaretní složkou – i funkci parodickou. V Ponrepově biografu hovoří Luboš Bartošek o ranách závažím do stolu při výstřelech a mlaskavých napodobeninách vášnivých polibků.⁴¹⁾ Nicméně existence celé řady speciálních nástrojů a přístrojů na výrobu zvukových efektů v biografech svědčí o ambici „ruchovou“ stránku představení nezlehčovat a neodbývat. Dobové zahraniční katalogy obsahují vyobrazení různých mechanických pomůcek, které umožňovaly vyluzovat zvuky vichřice, mořského příboje, bagru, dětského pláče, štěkotu psa, trhající se látky, otvírané lahve.⁴²⁾ Existoval dokonce i univerzální přístroj na výrobu veškerých zvukových efektů – Allefex (kolem roku 1912), kde byly všechny podobné pomůcky zabudovány do speciální skříně. Některé z těchto „vynálezů“ znala již starší divadelní praxe, jiné si vynutila teprve ambice zdokonalit zvukovou stránku filmového představení. Teoretik hudby k němým filmům a zkušený praktik Hans Erdmann se o naturalistických zvukových efektech vyjadřuje rezervovaně a akcentuje práci s tzv. „ruchovou“ hudbou (Geräuschmusik), tedy metodu hudebně stylizované metafory zvuku.⁴³⁾ K této myšlence se skladatelé filmové hudby vraceli i ve zvukové éře (v českém filmu například koncem šedesátých let).

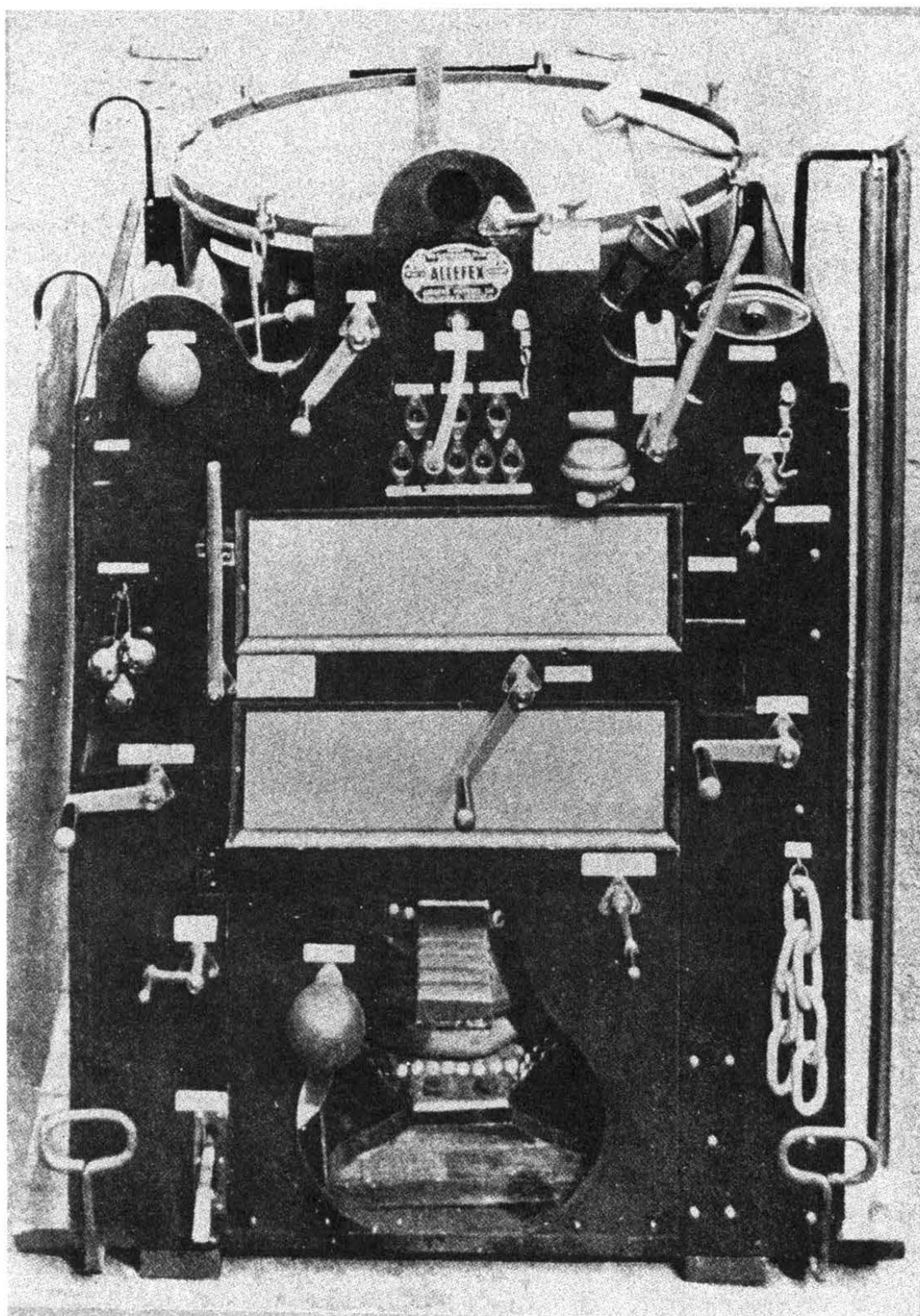
Problém synchronizace

K základním úskalím veškerých hudebních doprovodů k němým filmům patřila **synchronizace** hudby s obrazem, problém, který se vynořoval stále znovu v každém biografu při každém představení s dramaturgicky koncipovanou hudbou. Nejjednodušeji a v případě kvalitního hráče patrně nejúspěšněji jej řešila improvizace. Tato metoda umožňovala okamžitou hudební reakci na obrazové podněty. Její nevýhoda je nasnadě – improvizovaný doprovod zůstával výsadou sólistů, výjimečně i malých komorních sestav; s orchestrem nepřipadal v úvahu. Veškeré úsilí na tomto poli směřovalo k tomu, učinit synchronizaci živé produkce s technickou reprodukcí možnou. Zde můžeme zaznamenat nezvykle vstřícné kroky filmové výroby, která na sklonku desátých let přišla s myšlenkou umístit signalizaci pro hudební doprovod do filmového obrazu. Tak vznikla v letech 1918 – 1924 série tzv. „dirigentských“ filmů, které měly na spodním okraji obrazu vkopírovaný záběr dirigujícího kapelníka. Druhou variantu, prosazovanou v letech 1920 – 1924, představoval tzv. „noto-film“, kde bylo na spodním okraji filmového obrazu znázorněno ubíhání hudebního doprovodu notovým záznamem. Oba typy předpokládaly širokou dostupnost předepsaných notových materiálů nebo jejich distribuci spolu

41) Srov. L. Bartošek, c. d., s. 67.

42) Srov. nestr. obrazová příloha katalogu k výstavě uspořádané v roce 1990 v Pordenone v rámci tradičních Dnů němého filmu (Le Giornate del Cinema Muto) *Musica delle ombre / Music of the Shadows* (vyšlo jako doplněk časopisu „Griffithiana“, č. 38/39, říjen 1990).

43) Srov. *Handbuch*, s. 55.



Allefex – univerzální „ruchařské“ zařízení němé éry, 1912.

s kopií filmu. Šlo víceméně o experiment, který nedoznal masového rozšíření a který měl především umožnit existenci hudebněfilmových žánrů.

Tíže úkolu synchronizovat hudební doprovod s promítaným obrazem spočívala jinak hlavně na bedrech kapelníků. Ti začali pracovat „se stopkami“ – na sekundy přesnou minutáží skladeb a filmových scén, aby zkomponovaný či sestavený doprovod co nejvíce přiléhal k scénosledu. Erdmann v této souvislosti požadoval větší součinnosti výrobce s distributorem – spolu s kopií filmu chtěl mít distribuován i scénář filmu obsahující údaje o jednotlivých scénách, v ideálním případě scénář hudební, resp. scénicko-hudební protokol, a notové materiály.⁴⁴⁾ Úspěšné použití takového doprovodu však pochopitelně podmiňovala volba správného tempa, které bývalo v notách předepsáno číslem Mälzelova metronomu. „Synchronizační“ zkoušky orchestru byly výjimkou, hudební doprovod se dotvářel při reprízách.⁴⁵⁾ Každá sebemenší odchylka od tempa znamenala nebezpečí předčasného konce skladby nebo naopak jejího přeznívání do další scény, přičemž takových rizikových „švů“ bylo při každém představení několik desítek. Záleželo na pohotovosti kapelníka i orchestru, jak dokázali proplouvat synchronizačními kolizemi. V některých biogramech používali k tomuto účelu světelné signalizace; v kině Lucerna například stál uprostřed orchestru stojan s červenou žárovkou, jejím rozsvícením dával dirigent hudebníkům signál, že mají přestat hrát danou skladbu a na jeho pokyn začít novou.⁴⁶⁾ Erdmann se zmiňuje (jako o samozřejmosti) i o telefonu, umožňujícím dirigentovi spojení s promítací kabinou, a o světelné signalizaci na dirigentském pultě.⁴⁷⁾

Všechna tato opatření a zařízení podporovala přizpůsobivost živé složky filmového představení složce technické. Řada dobových praktik živé, **proměnlivé** složky přitom vycházela ze samozřejmého předpokladu, že ona technická složka je stabilní, tj. **neměnná**.

„Jedinečnost“ stereotypu

Až dosud jsme se tvářili, že veškeré problémy plynoucí ze spojení jedinečného, vždy znovu živě produkovaného zvukového doprovodu a reprodukováného obrazového stereotypu pramenily z přítomnosti technicky nefixovaných, tedy nestabilních složek představení. Paradoxně i technická „konzerva“ filmového obrazu však měla své „záchvaty jedinečnosti“, které synchronizátorům nemálo komplikovaly život. Sebe-

44) Srov. *Handbuch*, s. 23.

45) Zanechal nám o tom svědectví kapelník pražského biografu U Vejvodů Josef Šebek: „Samozřejmě, že při páteční premiéře nemůže být hudební doprovod dokonalý, neboť nelze za jedno předvedení vystihnouti a odměřiti časovou délku jak filmových výjevů, tak i hudebního doprovodu, a proto nutno na hudebním doprovodu pilovati, škrtati nebo přidávati, až se jedno s druhým kryje. Při sobotních nebo nejdéle nedělních představeních bývá doprovod hudební již definitivní.“ Jos. Šebek, *Hudba v kinu*. „Filmová Praha“ 4, 1923, č. 36 (9. 11.), s. 282.

46) Srov. J. P i l k a, c.d., s. 178.

47) Srov. *Handbuch*, s. 34.

důkladnější přípravu kapelníka i možnost využít již sestavených doprovodů mohla kdykoliv zpochybnit nekompletnost kopie, ve které mohly některé scény chybět nebo být zkráceny. (Erdmann se proto dožaduje toho, aby půjčovny prováděly pravidelné kontroly kopie i scénáře.⁴⁸⁾)

Další vážný problém představovala regulovatelnost rychlosti projekce. V jednom každém biografu se vlastně rozhodovalo o tom, jak dlouho bude promítaný film trvat. Některí majitelé kin se zvýšením rychlosti projekce snažili zkrátit čas představení, aby mohli zvýšit počet představení v jednom dni. Úřady tomu brzy učinily přítrž a stanovily rychlostní limity.⁴⁹⁾ Jak při takových představeních vypadal hudební doprovod, nemáme zpráv. Stanovení rychlosti projekce byla kruciólní otázka jak pro hudební ilustrátory, tak pro autory původní filmové hudby. Příklad tragikomické kolize vyvolané změnami metráže a rychlosti projekce skýtá historie zrodu první české původní hudby k filmu *Magdaléna*. Karel Weis zkomponoval hudbu nejprve ke dvěma dílům filmu, a to podle libreta. Byla nesynchronizovatelná. Poradili mu, že si musí všechny scény změřit na metry a počítat s normální promítací rychlostí 20 m/min. Překomponovaná hudba znovu k obrazu neseděla, protože promítač promítal „nad normál“, jak se dalo vzhledem k délce filmu (4 000 m) v biografech očekávat. Weis znovu vše překomponoval na doporučenou rychlost projekce 28 m/min. Odhad rychlosti se však ukázal být příliš vysoký, správná rychlost byla konečně stanovena na 24 m/min. Když na tuto rychlost Weis vypracoval celou partituru (měla přes 1 200 stran) včetně rozepsaných orchestrálních hlasů, přišli filmaři s tím, že film je moc dlouhý, a zkrátili ho o téměř 1 500 m. Krátit musel i Weis. Na této své „filmové opeře“ pracoval déle než rok.⁵⁰⁾ Rychlost projekce musela zaměstnávat mysl všech skladatelů hudby k filmu. Marc Roland například v předmluvě své tiskem vydané partitury k filmu *Světová válka* oslovuje kapelníka a upozorňuje ho, že číselný předpis tempa počítá s rychlostí projekce 25 okének za sekundu a film pak trvá 1 hodinu 35 minut. „V kratším čase je hudba **neproveditelná!**“ zdůrazňuje skladatel.⁵¹⁾

Na druhé straně se kapelníci snažili možnosti regulovat čas promítaného obrazu i využít. Protože komunikace s promítačem nebyla dostatečně operativní, volali prý po možnosti regulovat rychlost přímo od dirigentského pultu. Aparatura, která to umožňovala, byla skutečně vyvinuta, většího rozšíření se však zřejmě nedočkala.⁵²⁾

* * *

Filmové představení mělo v období němého filmu dvojí typově odlišnou podobu. Jedna z nich byla pevně ukotvena v zábavních produkcích 19. století a navzdory

48) Tamtéž, s. 23. Jak se zacházelo s filmovými kopiemi v prostředí kočovných biografů, dokládají vzpomínky Oldřicha Bašuse *Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931-1946*, „Iluminace“ 1, 1989, č. 2, s. 65-76.

49) Srov. Jiří Hora, c.d., s. 237-238. 50) Srov. Karel Weis, *Hudba na metry*. „Národní politika“ 23. 6. 1922, č. 169, s. 1-2. Film z roku 1920 měl také premiéru až v listopadu 1921.

51) Viz reprodukce stránky s předmluvou v cit. knize *Stummfilm Musik gestern und heute*, s. 65.

52) *Handbuch*, s. 34.

technické povaze filmového média uchovávala v představeních přítomnost „živého prvku“, zaručujícího bezprostřední, reaktivní kontakt s hledištěm. Druhou podobu, která zde zůstala stranou naší pozornosti, charakterizuje nahrazení živého člověka mechanismem, originální produkce mechanickou reprodukcí. I když byli živí hudebníci adaptabilnější a schopnější docílit synchronizace hudby s obrazem nežli fonograf či gramofon, byl to právě tento druhý typ, který ve skutečnosti anticipoval budoucí vývoj. Na půdě filmových představení s živým hudebním, resp. zvukovým doprovodem se však odehrávalo rozhodující dění umělecké – docházelo tu k aktivnímu hledání a utváření vztahu obrazu a zvuku. Jakkoliv hudební provoz biografů němé éry zpravidla nebudí po umělecké stránce příliš důvěru, je třeba zdůraznit, že byl jako **umělecký úkol** vnímán. Vůle k dramaturgickému pojetí hudebního doprovodu a péče o synchronizaci hudby s obrazem to zcela nezávisle na konkrétních výsledcích jednoznačně prokazují.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Filmový historik; po studiích hudební a divadelní vědy na FF UK v Praze (1976-1981) se zaměřil na dějiny české kinematografie, zvláště na problematiku kulturních a historických tradic v hraném filmu. Na toto téma publikoval (většinou ve spolupráci s J. Rakem) řadu článků ve Filmu a době, Iluminaci, Filmovém sborníku historickém aj. Pracuje v oddělení teorie a dějin filmu Národního filmového archivu.

(Adresa: Národní filmový archiv, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

S U M M A R Y

THE MAN AND THE MACHINE IN THE CINEMA

Film Performance in The Silent Era

Ivan Klimeš

The author puts the question, what is the meaning of those well-known facts that the film was accompanied by live music in the silent era, that sound effects were generated ad hoc to each single performance, that part of a performance were also other kinds of productions – live music, dance, cabaret, artistic entrées etc. We are forced by this reality to consider the film performance of the silent era a show-business production of rather different cultural type than it was with the advent of sound. In the sound era, spectators were left lonesome facing a technically reproduced work and it was the technology that robbed them of any direct live contact with the work. The performance was unique only because of its historic context, of concrete circumstances of the then experience, but not of the essence of its cultural type. We must take into account not the „stereotype“ of the film work in the silent era, but the „prototype“ of the film performance which completed the film work with live concomitant productions. The technically reproduced picture, anytime repeatable, was combined with the live production of ever-unique sound to a specific whole.

In this „live“ layer, the film performance kept its numerous connections to the cultural background the cinema came from – to the vaudeville, music-halls, café-chantant, burlesque theatre, café dansant, honky-tonky, cabarets. The live musical accompaniment was a matter of course there, with a typical character of a moderator addressing audience and making close contact with it, with series of numbers representing the programme. We can meet this especially in the cinema before WW I, when the cinema programmes consisted in a series of short-footage films, rich in genre forms and when there was a custom to accompany the projected pictures not only with music but also with spoken word. Similarly, live entries into the film performance were no rarity, even in the twenties – in the form of different minor stage entrées.

Musicians' effort to solve the problem of synchronizing music accompaniment with projected picture lasted till the very end of this era. The film industry initialized some ideas (the takes of conductor's arms beating time in the film picture, occasionally a projected score, a signalisation on conductor's stand, the equipment for adjustment of the projection velocity from place of a conductor). Nothing of this caught on in long-run because nothing could eliminate basic contradiction between technical picture and live sound. There were likewise efforts to facilitate musical performance of cinema and to increase its quality by distributing the scenarios of musical accompaniment. Basic condition for that was a constancy of the projected sound. However, its running time was variable through changeable velocity of projection and footage as well, through cutting interferences in each print that were beyond any control.

Music and sound came into the sound era handicapped with the tradition of a inferior, changeable, often improvised component and this heritage is obvious in the film production of the thirties.

Translated by Ivan Žáček