

Články

V Á B I V É Z V U K Y

Vánoční zvony Franze Hofera
a proměny hudebních žánrů v raném německém filmu

Thomas Elsaesser

Závažné nové podněty k teorii žánrů, zejména pro bádání týkající se rané kinematografie, se objevily poté, co se filmová teorie odklonila od zkoumání jednotlivých filmů jakožto textů směrem ke studiu diváckých aspektů, a tím i k tvorbě nových modelů teorie recepce a historického zpracování kinematografické provozní praxe. V tomto ohledu jsou příkladné práce Roberta C. Allena pojednávající divadlo vaudevillu a výzkumy Charlese Mussera v oblasti „uvádění“ [„screen practice“] rané kinematografie.¹⁾ Vezmeme-li v úvahu ono množství nových prací, jež se objevily prakticky ve všech zemích a jež se věnují tématům „vytváření“ divácké obce, demografického rozvrstvení diváků a jejich identity v závislosti na *gender*, pak by se skutečnost, že jsme nyní daleko lépe informovaní jak o hmatatelných, tak o imaginárních prostorech vytvářených filmovým představením, měla stát podnětem k produkci nových kontextově podmíněných teoretických prací zabývajících se identitou a historií filmových žánrů.²⁾

Při širším pohledu na teorii žánrů zjistíme, že tradiční přístupy tu často vycházely z předpokladu, že žánr je především deskriptivní kategorií totožnou pro filmové producenty i obecnstvo, představovanou např. „westernem“ nebo „muzikálem“, jejíž funkcí je tvorba relativně konstantní hladiny předpokládaného uspokojení.³⁾ Jindy docházelo k tomu, že se jednotlivé žánry vyčleňovaly ve chvíli, kdy se pozornost kritiků v retrospektivním pohledu zaostřila na určitou kategorii děl, která předtím takto genericky nahlížena nebyla. Nejznámějšími příklady tu jsou žánry „melodramatu“ a „film noir“

1) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895 – 1915: A Study in Media Interaction*. New York 1980; Charles Musser, *The Emergence of Cinema I: The American Screen to 1907*. New York 1991; Charles Musser, *Before the Nickelodeon*. Los Angeles 1991.

2) V této souvislosti stačí připomenout studii o ruském obecnstvu v desátých letech 20. století: Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London 1994; dále Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA 1991; nebo kapitoly pojednávající o francouzském obecnstvu a filmových představeních v práci: Richard Abel, *The Cine Goes to Town: French Cinema 1896 – 1914*. Los Angeles 1994.

3) Výstižné podání teorie žánrů viz Steve Neale, *Genre*. London 1980; Rick Altman, *An Introduction to the Theory of Genre Analysis*. In: Týž, *The American Film Musical*. New York 1992; Francesco Casetti, *Les Genres cinématographiques*. „Ca Cinéma“ 1980, č. 18, s. 37 – 43.

(z nichž ani jeden nebyl v pravém slova smyslu takto definovaným odvětvím filmového průmyslu ani spotřebitelskou kategorií – tyto žánry se jako takové prosadily v důsledku působení kritiky podmíněné ideologickým programem, jak ukazuje spojení německých exilových režisérů s žánrem *film noir*, a souvislost melodramatu s uplatňováním určitých *genderových politik*.⁴⁾

Psychosémiotika pak nám poskytla modely přístupů k fungování generických kódů, například prostřednictvím stručné monografie, v níž Steve Neale uplatnil teorii aparátu a interpelační a enunciační postupy při kategorizaci jednotlivých žánrů hlavního proudu hollywoodské produkce podle jejich tematického účinku a způsobu oslovení diváka, zejména s ohledem na rozdílná schémata tvorby iluze, nebo na uspořádání podle rozdílných os pravděpodobnosti a věrohodnosti, v jehož důsledku dochází k vizuálnímu uspokojení diváka, od něhož se zároveň vyžaduje pocit zvládnutí daného prožitku.⁵⁾

Konečně, jelikož žánry jsou prostředky k tvorbě stereotypů chování společensky přijatelných i podvrtných, zosobňují i nejobvyklejší způsoby komunikace filmu s ideologickými a historickými identitami jeho diváků, a tím i s jejich situačně podmíněnými vědomostmi, předsudky a preferencemi; čili stručně řečeno, s obecně kulturními kódy, ale i s proměnlivými normami a hodnotami toho kterého společenství. Specifičnost určité národní kinematografie může být tudíž nejlépe postižitelná právě prostřednictvím pohledu na žánry upřednostňované jejími diváky, což činí ze žánru kategorii, bez níž se neobejde žádný sociologický výzkum (národní) kinematografie. V případě Německa se tak například fantastický žánr – zosobněný PRAŽSKÝM STUDENTEM, KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO a dalšími takzvanými expresionistickými filmy – netoliko vyzdvihuje jakožto německý filmový žánr *par excellence*, nýbrž je zároveň pokládán za příznačný pro hlubinné psychické dispoziční tohoto národa, určující jeho mnohdy neblahé politické osudy.⁶⁾

Výchozím bodem mého referátu ovšem není, alespoň pro začátek, žádná z uvedených premis. Budu tu například tvrdit, že hovořit o „původu“ filmových žánrů je stále obtížnější – a proto se organizátorům za tento zdánlivý protimluv k názvu naší konference předem omlouvám. Přesto věřím, že se nezachovám přespříliš kontroverzně, jestliže řeknu, že čím víc toho víme o „zrození“ kinematografie, tím nevyhnutelněji se ukazuje podmíněnost generických forem kategoriemi jako jsou neurčitost, hybridnost a intertextuálnost, a to nejen v historické perspektivě, ale i z hlediska teorie. Právě k teoretické oblasti zde hodlám zaujmout obecně pragmatické stanovisko, podle něhož instituce, jejichž působnost se nachází v oblasti mezi prožitkem na rovině textu a divákem, hrají důležitou úlohu při stanovení rámce pro soubor očekávání diváků s ohledem na konstituování smysluplnosti daného filmu. V tomto smyslu můj přístup zhruba odpovídá

4) Více k melodramatu viz Christine Gledhill (Ed.), *Home is where the Heart is*. London 1992; k problematice *film noir* viz *European precursors of film noir*. „Iris“ 1996, č. 21 (jaro, zvl. číslo).

5) S. Neale, c. d.

6) Viz Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*. London 1968. K historickému výkladu fantastična jakožto žánru viz Thomas Elsaesser, *Social Mobility and the Fantastic*. In: J. Donald (Ed.), *Fantasy and the Cinema*. London 1989, s. 23 – 38.

semiopragmatickému přístupu Rogera Odina⁷⁾ a tomu, jak problematiku žánru v poslední době re-definoval Francesco Casetti.⁸⁾

V souvislosti se zmíněnou historickou dimenzí pak je jednou z otázek, jež si implicitně kladu, to, zda nás tato hybridizace nebo kontextová citlivost žánrů v kinematografii musí nevyhnutelně vést k tomu, že filmovým žánrům odepřeme nárok na autonomii. Jinými slovy, musíme na ně pohlížet povýtce jako na cosi parazitujícího na jiných, historicky starších a ekonomicky konkurenčních uměních a způsobech zábavy (jakými jsou např. music-hall, varieté, cirkus, pouťové atrakce, kovbojská představení atd.), přičemž jejich vlastní identita a legitimita fakticky závisí na ekonomických nástrojích filmového průmyslu a jejich institucionálních projevech?

Ve druhé části svého referátu se zaměřím na jediný film, který vešel do dějin kinematografie jako příklad jednoho konkrétního žánru, pro nějž tu však navrhuji interpretaci využívající odlišný soubor zdánlivě „externích“ – přesněji řečeno zvukových – determinant, jejichž uplatnění naznačí, že by bylo vhodnější zařadit zmíněný film do jiné žánrové kategorie. Prvořadým cílem tohoto postupu samozřejmě není „oprava“ nějaké případné taxonomické chyby; jde tu spíše o formulaci obecnějších otázek týkajících se toho, jak se díváme na proces vzniku a proměn jednotlivých žánrů, vezmeme-li v úvahu pragmatické implikace toho, že silněji než dříve vnímáme, jak historie „uváděcí“ praxe netoliko „zařazuje“ filmové texty, nýbrž i stanoví podmínky toho, jak měly být chápány, a tudíž i jejich žánrovou identitu. V současné historiografii rané kinematografie je již relativně známým příkladem takové re-klasifikace debata vzniklá kolem filmu Edwina S. Portera VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ. Charles Musser se zarputile snažil žánrově jej určit jako film, který nepatří do kategorie westernu – s nímž byl dlouho spojován jako její vzorový příklad –, nýbrž spíše do oblasti „cestovatelského“ filmu [travel film], kamsi mezi zábavné jízdy společnosti Hale's Tour, vedle tak zdánlivě odtahitých předchůdců, jakými jsou například importované britské detektivky typu PŘEPADENÍ ZA BÍLÉHO DNE a ŽIVOT CHARLESE PEACEA – kde hraje v obou případech klíčovou roli jízda vlakem – a dokonce i jedno viktoriánské divadelní melodrama zpracovávající stejný námět, jehož záměrem bylo upozornit případné zájemce o turistickou cestu na americký Divoký západ, aby si tu dávali dobrý pozor na svůj osobní majetek.⁹⁾ Tím, že spoléhal méně na retrospektivní teleologie staré filmové historie a nevěnoval se pátrání po „prvenstvích“ či „původu“, které bylo typické pro takového Kennetha McGowana nebo Williama K. Eversona, dokázal Musser soustředit pozornost na řadu dobových diskusí, čímž nás rovněž upozornil na ony velice odlišné determinanty vznášející se v rané kinematografii kolem pojmu žánru.¹⁰⁾ Takovýto odklon od filmového textu ke kontextu „předvádění“ filmu

7) Viz Odinovy eseje in: W. Buckland (Ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam 1994.

8) Francesco Casetti, *Genres, Negotiation Processes and the Communicative Pact*. In: L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (Ed.), *La Nascita Dei Generi Cinematografici / The Birth of Film Genres*. Udine 1999.

9) Charles Musser, *The Travel Genre in 1903 – 1904*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*. London 1990, s. 123 – 132.

10) Referát Richarda Abela na této konferenci [Udine, 1998 – pozn. red.], o „původu“ filmového westernu, naznačuje v souvislosti s tímto slavným filmem možnosti dalších „intertextů“, čímž Musserovo stanovisko zároveň doplňuje i komplikuje.

[exhibition], k fenoménu diváctví a přitahování obecnstva netoliko naznačuje uvědomění si existence doprovodných faktorů nezbytných pro výklad soudobého „místa“ a identity filmů; kromě toho představuje pragmatický obrat v újeji vymezeném lingvistickém směru: ilustruje totiž přesvědčení, že význam není inherentní součástí filmové sémantiky a jejího vyjádření prostřednictvím dané žánrové syntaxe, nýbrž je odvozen z toho, co si z toho kterého filmu „vyberou“ různé skupiny diváků. Raná kinematografie tak skýtá jakýsi velice reálný průsečík filmové historie a filmové teorie ve formě „historické pragmatiky“ směřující k pochopení toho, jakým způsobem jsou filmy chápány (v parafrázi na slavný výrok Christiana Metze), prostřednictvím snahy o pochopení toho, jak mohli filmy chápat jejich historičtí diváci. Skutečnost, že kolem tohoto pojetí vznikají pojmoslovné problémy a že si vyžaduje nové typy a nové definice „důkazů“, je jednou z výzev, před nimiž se ocitá filmový historik. Žánr je tu ovšem konečně nazírán jako kategorie konstituovaná na straně příjemce a předváděcí praxe, spíše než na straně produkce a distribuce – jakmile tedy žánr přesáhne účelovou oblast taxonomie a marketingu, okamžitě se stává zajímavější, ale zároveň i nejasněji definovatelnou kategorií. Tak například víme, že „početní“ princip rané kinematografie (ve svrchovaně široké míře přejatý z vaudevillu) zásadně ovlivnil způsob vzniku filmových žánrů, způsob jejich pojmenovávání, a to včetně označení chybných, jenž platil až do okamžiku jejich transformace v rámci kinematografie samotné – transformace, kterou si vyžádaly různé skutečnosti, jako například přechod od malých biografů kramářského typu [store front cinema] k filmovým palácům, vývoj od krátkých filmů k souvislým celovečerním filmům, a zavedení monopolního systému distribuce či rezervační dohody, tzv. block-booking agreements.

Ve své předmluvě ke sborníku *A Second Life: German Cinema's First Decades* jsem na příkladu Messterova filmu o Richardu Wagnerovi z roku 1913 ukázal, jak tyto dobové požadavky mohou vyústit ve vytvoření filmu, který nám dnes musí připadat téměř nesrozumitelný. Zmíněný film, který byl natočen na objednávku ke stému výročí Wagnerova narození, byl však vyroben bez součinnosti bayreuthského festivalu a správců Wagnerovy pozůstalosti, vykazuje řadu rysů – mimo jiné jakési znovuzavedení principu krátkého filmu uvnitř filmu celovečerního – jež mě vedly k tomu, že jsem ho nezařadil do žánrové oblasti filmových biografí hudebníků, která se měla stát vlajkovou lodí kinematografie Výmarské republiky i nacistické éry, nýbrž uvedl jsem ho, podle mého názoru vhodněji, jako představitele žánru pojednávajícího příběhy hrdinných rebelů a národních hrdinů, který byl již tehdy úspěšně zavedený i samotným Messterem prostřednictvím filmů o Andreasi Hoferovi a Vilému Tellovi, a který byl v tomto případě „hybridizován“ s využitím tropu „umělce coby pronásledovaného génia“. To si ovšem nijak neprotiřečí s faktem, že při svém promítání v New Yorku v září 1913 byl film oslavován jako průlomové dílo v oblasti spojení hudby a filmového představení, zatímco jeho nizozemská premiéra před monopolním uvedením po dobu vánočních svátků v roce 1913 byla plakátována jako ilustrovaná pohádková kronika – ideální sváteční povyražení pro celou rodinu.¹¹⁾

11) E. S i m e o n, *Giuseppe Becce and Richard Wagner: Paradoxes in the first German film score*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996, s. 219 – 224. Viz také propagační materiály k filmu RICHARD WAGNER v Nizozemském filmovém muzeu v Amsterdamu;

Musserův příklad s re-kódováním VELKÉ VLAŠKOVÉ LOUPEŽE tak v sobě podle mého názoru skrývá ještě jedno ponaučení. Jakkoli tu autor bezesbýtku uznává dluh rané kinematografie vůči jiným formám zábavy od vaudevillu po kočovná představení propagující různé medicínální přípravky, jež kinematografii zcela zjevně dodaly široký soubor zavedených „žánrů“, které si pak kinematografie uzpůsobila, zmodernizovala nebo „strávilá“ po způsobu hroznýše královského, ve svém výzkumu předváděcí praxe Lymana Howea nebo v rámci úvah o přijetí některých filmů Edwina S. Portera v etnický smíšených komunitách New Yorku vyzdvihuje zároveň také specifické a lokální faktory ovlivňující provozní praxi prvních biografů.¹²⁾ Vezmeme-li si pak znovu za příklad film VELKÁ VLAŠKOVÁ LOUPEŽ, můžeme se dobrat daleko jasnější představy toho, oč vlastně mohlo jít v onom slavném záběru, kde psanec Barnes vypálí ránu z revolveru do obecnstva, zařazeném někdy na začátek, jindy na konec projekce. Tato podstatná míra autonomie svěšená předváděcí daného filmu například naznačuje, že ani termín „mediální intertext“, ani neologismy jako „intermedialita“ či „mediální interference“ se nemusí nezbytně jevit jako vhodné pro popis tlaků a donucovacích prostředků uplatňovaných prudce se rozvíjícím provozním sektorem v oblasti tvorby filmových žánrů.

Rád bych tu proto navrhl mírný odklon v úhlu onoho „pragmatického“ pohledu na žánr, jak byl naznačen výše. Podstatou tohoto odklonu by mělo být pojmání filmu jakožto polotovaru. Obsah tohoto termínu přitom chápu docela prostě: chci jím totiž říci, že k dokončení filmu je třeba „performance“ a k jeho aktualizaci je nezbytná „událost“, přičemž obě tyto dimenze jsou relevantní i pro určení žánrové identity toho kterého filmu.¹³⁾

Termín polotovar tedy volím proto, že film v plechové krabici není totožný s filmem promítaným; a také proto, že filmové představení je událostí, která se odehrává na určitém místě, jež je zároveň místem interakce mezi lidmi v hledišti a interakce mezi jednotlivým divákem a filmovým plátnem. Konečně za třetí hovoříme o polotovaru, zejména v souvislosti s raným obdobím, jež nás zde zajímá nejvíce, vzhledem k onomu souboru faktorů, které měl tehdy ve své moci provozovatel představení, od rychlosti promítacího přístroje a tedy počtu filmových políček za vteřinu, až po sled záběrů nebo řazení jednotlivých „čísel“ v programu krátkých filmů. Prakticky všechny parametry určující, jak ten který film vypadal i jak působil, stejně tak jako společenský dopad dané filmové „události“, to vše byly záležitosti, o nichž nerozhodoval filmový tvůrce/producent, nýbrž distributor/provozovatel. Vezměme si jen onu škálu proměnných veličin, zahrnující produkce s doprovodem klavíru nebo celého orchestru, s předčítačem stojícím vedle plátna, s herci umístěnými za plátnem, s rozsvícenými či zhasnutými světly biografu, sály, kde se každé dvě hodiny obnovovala dávka osvěžovače vzduchu, nebo sály jiné, jež byly prosycené výpary potu. Vzhledem k ohromné variabilitě této škály služeb, technických

a také Ivo Blom, *Filmvertrieb in Europa 1910 – 1915*. In: Oskar Messter. *Erfinder und Geschäftsmann*. KINtop 1994, č. 3, s. 73 – 92.

12) Ch. Musser – C. Nelson, *High-class Moving Pictures: Lyman Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition*. Princeton 1991.

13) Termín polotovar [semi-finished] je tu odvozen z němčiny, kde se slovo *Halbfertigprodukt* používá obvykle k označení výrobků dopravovaných ke konečné montáži velmi daleko od míst, kde byly konstruovány nebo kde se nacházejí trhy, pro něž jsou určeny. V podobném významu jako zde se tento termín vyskytuje in: K. Dibbets, *Sprekende films*. Amsterdam 1995.

vymožeností a typů prostředí filmoví historikové někdy hovoří o raném období kinematografie jako o etapě „ovládané provozním sektorem“, přičemž mají na mysli to, že programová struktura i technické aspekty filmového představení byly záležitostí provozovatele (předváděče).¹⁴⁾ Každé filmové představení se tak stává jedinečnou událostí: biografy mezi sebou často nesoupeřily prostřednictvím promítaných filmů, nýbrž velikostí svých orchestrů nebo vtipem svých předčítačů – což byly aspekty filmových představení důvěrně známé dobovému obecenstvu, pro historika ovšem nenávratně ztracené. V krajním případě mohlo v rámci filmového představení dojít i k úplnému setření pevných žánrových hranic, a to i tam, kde byly předem stanoveny v katalogích filmových distributorů či výrobců. Tak například v Německu existovalo několik podžánrů komedie, například „derb-komisch“ (groteska) nebo „herzhaft“ (psychologická), zatímco vážné drama se dělilo na „sentimental“ (citové) a „rührselig“ (dojemné, slzavé). Podkladem pro tuto kategorizaci byl charakter odezvy obecenstva, a předěly mezi takto definovanými žánry tedy byly dost nepevné – zejména s ohledem na praktické případy, kdy se kupříkladu necitlivý výběr hudby mohl dostat s diváckou odezvou do rozporu, nebo kdy třeba předčítač paradoxně pokazil patetické vyznění „dojemného melodramatu“ nepřipadným zavtipkovaním na účet promítaného díla. Víme, například, že filmové žurnály či aktuality z roku 1909, v nichž se objevovaly záběry německého císaře, byly při promítání v berlínských dělnických čtvrtích často doprovázeny krajně „buřičskými“ nebo „nevraživými“ komentáři, a že v roce 1916 bylo nejvyšší vojenské velení hluboce znepokojeno hlášením o tom, že inscenované frontové záběry v propagandistických válečných filmech vyvolaly mezi vojáky na dovolené takový posměch, že se promítání těchto filmů v době vánočních propustek ukázalo být kontraproduktivní.¹⁵⁾

Pojem polotovar tudíž naznačuje, že onen chybějící rozměr dodávala především zvuková stránka, díky níž se projekce proměňovala v představení a toto představení pak v událost. Doufám, že z dalšího výkladu vyplyne, že ačkoli je to pouze část záměru, který si zde kladu, chci se opravdu podrobně zaměřit na zvuk, s tím, že právě zvuková stránka film „dokončuje“, a pomáhá tak určit jeho žánrovou identitu. Pokud jsme to snad nevěděli už předtím, pak za posledních dvacet let jsme se všichni stačili poučit o tom, že němé filmy vlastně nikdy němé nebyly. Není proto nijak překvapivé, jestliže se filmová věda snaží směřovat značné badatelské úsilí k zaplnění mezery existující v této oblasti a k doplnění faktů, jež zůstávají nepovšimnuté nebo přezírané metodologií založenou na pojetí filmu jakožto textu a často jsou opomíjené i filmovou historií, a to jen proto, že zanechaly tak málo hmatatelných stop. Vzhledem k tomu, že badatelé v oblasti rané kinematografie jsou výjimečně kvalitními výzkumnými pracovníky i historiky, samozřejmě na tyto chybějící stopy záhy narazili, a síla objevených důkazů je ohromila. Tak například máme nyní k dispozici veliké množství materiálů týkajících se různých technických zařízení a postupů, které se – často s úspěchem – pokoušely o synchronizaci mechanicky tvořeného zvuku s mechanicky reprodukovánými obrazy; podařilo se totiž objevit

14) Viz Charles Musser, *The Nickelodeon Era Begins*. In: T. Elsaesser (Ed.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*. London 1990, s. 256 – 273.

15) Cit. dle W. Mühl-Benninghaus, *Newsreel Images of the Military and War*. In: T. Elsaesser (Ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996, s. 180n.

a zachránit před zkázou přístroje jako grafofon či fonoskop, motiograf či Columbia Grand, nebo biofon Oskara Messtera a Gaumontův chronofon.¹⁶⁾ Těchto vynálezů bylo ve skutečnosti tolik a jejich využití v letech rané kinematografie bylo tak široké, že kdysi běžná domněnka, že Edison vynalezl biograf coby doplněk k fonografu, se už dnes nezdá být tak docela přehnaná či ztřeštěná. Copak jsme koneckonců už nezačali uvažovat o pohyblivých obrázcích jako o vedlejším produktu rádiových vln (na cestě k vynálezu televize) a telefonu (jen si vzpomeňte na světovou síť internetu)? Jsme-li tedy vyzbrojeni těmito vědomostmi a schopností dohlédnout tak daleko do minulosti, můžeme snad nyní přistoupit k důkladnému zhodnocení vlastní dimenze zvukové složky v etapě rané kinematografie.

Naneštěstí se ukazuje, že ono množství důkazního materiálu týkajícího se zvukové stránky netvoří „doplněk“ k obrazu rané kinematografie, ale závažným způsobem ho znejasňuje a zneřehledňuje. Především nám patrně hrozí, že se ocitneme v područí další retrospektivní teleologie: projekce němých filmů s doprovodem velkého orchestru si v poslední době získaly díky setkání v Pordenone (NAPOLEON Kevina Brownlowa a METROPOLIS Enna Patalase) takovou oblibu, že máme tendenci přiřazovat tento model pocházející z konce dvacátých let k produkci let desátých a dokonce k ještě starším filmům. Vezmeme-li ovšem v potaz veškerý zachovaný důkazní materiál, dostaneme velice rozporuplný popis místa, funkce a přítomnosti zvuku v kinematografii počátečního období. Řečeno zcela prostě, tohoto materiálu je příliš mnoho: Jsou tu doklady zvuku tvořeného mechanicky pomocí voskových válečků, gramofonu, zmagnetizovaného drátu či automatických pian, zvuku generovaného člověkem v podobě slovního projevu, zvuků a hudby vyluzovaných klavíristy, předčítači a herci za scénou, zvuku vycházejícího z orchestrů pomocí zařízení jako Exela Soundograph, Wurlitzer Automatic Orchestra či Deagan Bells; máme doklady pro zvuky tvořené hudebními nástroji nebo jako divadelní zvukové efekty, zvuky programované na děrných štítcích nebo ve formě notových materiálů s hudbou komponovanou přímo k danému účelu; máme doklady i k hudbě improvizované zanícenými či roztržitými pianisty, stejně jako k hudbě převáděné dirigenty buď z partu, nebo pomocí důmyslných zrcadlových odrazů přímo z filmového pásu. Existují doklady o hudbě vyhrávající z tlampačů na ulici, kde měla lákat nerozhodné kolemjdoucí k pokladně biografu, nebo hrané jako doprovod filmového představení, anebo zase naopak o hudbě, která nezněla v průběhu promítání filmu, nýbrž o přestávkách, během nichž jedna skupina diváků opouštěla sál a další se usazovala na místa, aby tu čekala na začátek další produkce.

A potom jsou tu filmy samotné, které znenadání přímo překypují zvukovými narážkami. Nemám tu na mysli pouze záběry vojáků tisknoucích trubky ke rtům, nebo naléhavě vyzvánějících telefonů. Všimáme si náhle postav, jež ostentativně našlapují na špičky při chůzi po vyštěrkovaných pěšinkách, natahují uši ve snaze zachytit slova rozhovoru za zavřenými dveřmi, krčí se pod pootevřeným oknem, aby se dozvěděly, o čem se mluví uvnitř, nebo rozeznívají parní píšťaly jedoucích lokomotiv, aby k sobě přivábily zraky

16) Ke dvěma posledně jmenovaným viz E. S i m e o n, *Messter und die Musik des frühen Kinos*. In: Martin Loiperdinger (Ed.), *Oskar Messter Filmpionier der Kaiserzeit*. Frankfurt am M. 1994, s. 135 – 148; a také A. M a c M a h a n, *Alice Guy* (nepublikovaná disertační práce, 1997).

krasavice podél trati. Jinými slovy, němé filmy, jež k nám velice dlouho skutečně nijak nepromlouvaly, na nás v současné době spouštějí účinné pandemonium hudby a rámu-su, hlasů a komentářů, zvuků vycházejících ze všemožných zdrojů a vysílaných do všech možných stran. O to nepříjemnějším překvapením tedy byl nedávný pokřik, jímž se Rick Altman pokusil tuhle větu přehlušit a sdělit nám, že němé filmy jsou často opravdu němé, že hudba a hluky tu vlastně tvoří doprovod všemu možnému *kromě* filmů samotných. V naději, že nám svým šokujícím sdělením zacpe ústa na dostatečně dlouhou dobu, aby bylo jeho „revizionistickému“ hlasu dopřáno sluchu a abychom stačili strávit jeho článek *Mlčení němých filmů*, podává na zhruba sedmdesáti stranách napěchovaných fakty rozmanité doklady, aby ukázal, že v problematice zvukové stránky němému filmu platí to, že čím více víme, tím méně chápeme. Altman argumentuje tím, že raná kinematografie se vyznačuje natolik „mnohotvárnou identitou“ při takové míře nestálosti společenského uplatnění, že onen zmatek kolem její zvukové stránky nám zároveň skýtá jeden z nejspolehlivějších historických ukazatelů, jímž se dá nejen poměřit rozsah panujícího chaosu, nýbrž i naznačit směr jeho odstranění a následného standardního řešení dané problematiky. Dovolte mi nyní citovat jednu pasáž ze závěrečné části jeho práce:

„Mnohotvárná identita jevu, kterému nyní říkáme raná kinematografie, se příznačně projevuje rozmanitostí hudebních tradic, z nichž čerpala provozní praxe biografů v období před rokem 1910. Podobně jako ‚zvláštní výstupy‘ v music-hallu, i filmy mohou být doprovázeny hudbou synchronizovanou s pohyby zpěváka. Jako rutinní komické výstupy ve vaudevillu, i filmové eskapády mohou vyžadovat zavírání paliček na bubnu či třesk činelů. Jako vaudevillové mezihry, i filmové scény někdy doplňuje melodie populární písničky, kterou má orchestr v dané chvíli zrovna po ruce. Jako představení laterny magiky, i filmové projekce mohou potřebovat hudební doprovod odpovídající typově hudbě provozované muzikanty na plátně. Jako cestovatelské přednášky, i filmy mohou využít živého dialogu. Jako pouťové upoutávačky, i film může sloužit v první řadě k přitažení pozornosti. Filmy se však mohou podobat i obrazům v galerii, a pak se dají promítat v naprostém tichu.“¹⁷⁾

Altman tu nalézá stabilizační hybnou sílu, která přesouvá vliv při vývoji rané kinematografie z provozní oblasti zpět na stranu producenta – neboli vyjádřeno obecněji, zdůrazňuje potřebu vznikající „institucionalizované kinematografie“ zavést dělbu práce, jež by z filmu učinila vnitřně konzistentnější produkt a tudíž komoditu, která by se dala uvést do univerzálního oběhu a zároveň by zaručovala konstantní kvalitu, což by se publiku sdělovalo prostřednictvím žánrových označení a působením hvězdných osobností. Poznatky z mých výzkumů v oblasti německého filmu mne vedou k souhlasu s Altmanem, byť se dvěma zásadními výhradami. První z nich se týká toho, že filmové diváctví podmíněné lokálním a „ztělesněným“ kontextem vyžaduje ještě zařazení jedné změny navíc, která sice nesouvisí s uvedeným přesunem rozhodovací kompetence po stránce obsahové, nicméně na sebe váže odlišný typ důkazů a po těch je třeba pátrat ve filmech samotných – totiž „interiorizace“ filmové narace.

Druhá z výhrad souvisí s poněkud odlišnou situací panující – oproti poměrům v Americe – v evropské kinematografii, zejména pak v německém filmu. Od chvíle, kdy jsem

17) Rick Altman, *The Silence of the Silents*. „The Musical Quarterly“ 1997 (podzim), s. 690.

poprvé slyšel názor, že němé filmy nikdy němé nebyly, mi vadí, že tato skutečnost byla tradičními filmovými historiky nejen ignorována, ale i jednoznačně zamlčována, stejně jako se ve filmových historiích a pracích zabývajících se estetikou rané kinematografie jaksi přísně utajovala existence barvy ve filmech tohoto období. Tak například je dnes evidentní, že v raných německých filmech hrála hudba vždycky neobyčejně významnou roli. Prakticky všechno, co dnes víme o situaci v kulturní oblasti německé lidové zábavy na přelomu století nasvědčuje tomu, že se utvářela a nabývala svou identitu za přispění ohromného množství hudebních stylů a praktik – orchestrálních, sborových, notových zápisů skladeb pro klavír a mechanické piano, písní, balad, šansonů, sarkastických popěvků, chrámových zpěvů, Wagnerových oper. Jestliže jsou Messterovy „zvukové obrazy“ (*Tonbilder*) nejproslulejším a zároveň nejvíce pohrdaným žánrem (pohrdaným proto, že tyhle výjevy, v nichž dávno zapomenuté pěvecké hvězdy pohybují rty na slova árií ze slavných oper, nám dnes připadají nesnesitelně nefilmové), existuje množství dokladů o tom,¹⁸⁾ že žánrová skladba německých filmů pro německé obecnost byla od samého prvopočátku definována v intencích hudebních, nikoli dramatických žánrů. Svědčí o tom i podivuhodně pestrá paleta jejich označení – mimo jiné např. *Tonbild*, *Filmsingspiel*, *Tanzfilm*, *Gesangsfilm*, *Filmoperetta*, *Operettenfilm*, *Revuefilm*, *Schlagerfilm*. Naskýtá se tak prostor pro argumentaci v tom smyslu, že německá lidová kultura byla jakožto síla podporující rozvoj výrazné národní identity odjakživa spjata daleko těsněji s hudební kulturou než se kteroukoli jinou uměleckou oblastí včetně literatury a výtvarného umění, a to nehledě na přínos expresionismu. Od Messterových zfilmovaných árií a jeho takzvaných „dirigentských filmů“ vzniklých v letech 1903 až 1913, až po zfilmované operety a film-operety produkováné ve velkém počtu od roku 1914 až do konce němé epochy, od vícejazyčných zvukových operet počátku třicátých let a muzikálů nacistické éry po *Musikfilme* padesátých let a *Schlagerfilms* let šedesátých, německé lidové kino soustavně spoléhalo na hudební složku jako prostředek k udržení diváků, posílení žánrové identity a získání podpory pro domácí produkci. V této souvislosti se nabízí otázka, odkud se tedy vynořily takové soudy jako zmíněný názor, že prvořadým a nejtypičtějším německým filmovým žánrem je fantastický film. Podle mého mínění lze k podobnému závěru dojít jedině tehdy, odhlédneme-li od zvuku a hudby jakožto určujícího prvku rané německé kinematografie. Dnes víme, nakolik utrpěla vyváženost výkladu dějin německé kinematografie v důsledku takového důrazu na „němý“ expresionistický film, přístupu, který se nyní může jevit jako násilné zavedení odlišného stylového vzorce, spočívajícího v přesunu žánrové identity ze sluchového rejstříku do rejstříku zrakového.

Sám o sobě by ovšem takový výklad představoval přespříliš mechanickou interpretaci. Rád bych tu naznačil, že paradoxy a protiklady, doprovázející využití zvuku v rané kinematografii, uváděné Altmanem je třeba nahlížet v širším kontextu, jako nedílnou součást

18) „Téměř s jistotou můžu tvrdit, že tyhle hudební filmy normálně vyprávějí velice prosté a všeobecně známé příběhy, protože přitažlivost něčeho takového nespočívá v samotném vyprávění příběhu (v tomto ohledu jsou velmi neklasické), ale ve spojování němých obrazů s živým zvukem. Jako u dřívějších *Tonbilder* (hlavně od Messtera), i tady se příběhy čerpají ze světa opery, operety, folkloru, slavných scénických kusů, a není tu skoro žádný původní epický materiál.“ Malte Hagener, písemné sdělení.

dalšího okruhu problémů souvisejících s transformací či koexistencí dvou odlišných typů prostoru – reálného prostoru hlediště a imaginárního prostoru filmového plátna. Víme, že v rané kinematografii, zhruba do roku 1907, filmy jaksi počítaly s fyzickou přítomností svého obecenstva: dominantní modus byl, jak to nazývá Noël Burch, „prezentační“ spíše než reprezentační, inscenace měla často čelné uspořádání a rejstřík pohledů aktérů zahrnoval pohledy z plátna směrem k divákům. Lze ještě dodat, že tomuto vzorci odpovídá i podobně exteriorizované užití zvukové a hudební složky, jež měla buď podobu komentáře nebo alespoň zhodnocovala prostor hlediště jakožto prostor diferencovaný od prostoru promítacího plátna, s nímž nicméně „komunikovala“. Hudba, lidské hlasy či zvukové efekty tak v jistém smyslu promlouvaly k obrazové složce i *spolu s* ní, a to do té míry, že „dávaly obrazům řeč“. Tím se dostávám k tomu, co jsem nazval „interiorizací narace“.

Se zaváděním narativního vícekotoučového čili celovečerního filmu se divák postupně připravoval na vnímání zahrnující „vstup“ do filmu, zabydlení se v něm, což na druhé straně vyžadovalo, aby film divákovi poskytl možnost zaujmout v rámci děje nějaké imaginární stanovisko. Víme, jak se filmy Davida W. Griffitha z období Biographu staly díky svému komplikovanému inscenování a střihu, ale i díky narativnímu způsobu vyznačujícímu se rafinovanou tvorbou různých rovin poznání, dokonalými příklady toho, jak lze každého jednotlivého diváka okamžitě vtáhnout „dovnitř“ děje při současném zachování určitého stupně frontálního, čelného uspořádání a tudíž i povědomí o prostoru hlediště jakožto nezbytném předpokladu utváření takového „imaginárního“ diváka. Hledám odpověď na otázku, jaké filmové formy a jaká provozní praxe v německé kinematografii desátých let podobným způsobem vyžadovaly a zároveň předpokládaly imaginárního diváka, a to jak ve smyslu kognitivním (do té míry, v níž porozumění narativnímu prvku závisí na divákově chápání nerovnoměrné distribuce vědomostí mezi jednotlivými postavami děje), tak perceptuálním (do té míry, v níž se divákovi dostává výsadního práva sdílet s hrdinou děje jeho morální pohled, přičemž s ním nutně nemusí sdílet jeho pohled optický, jako v pozdějším, klasickém hollywoodském stylu). A právě v tomto re-kódování prostoru, totiž v „interiorizaci“ a dematerializaci diváckého prostoru ve prospěch prostoru filmového plátna, podle mne, spočívá zvláště významná, byť zároveň rozporuplná úloha, jíž se ujímá zvuková složka filmu.

Tím se konečně dostávám ke konkrétnímu příkladu: k filmu Franze Hofera VÁNOČNÍ ZVONY z roku 1914. Není to film neznámý, a vlastně už také vykazuje vlastnost, jež by se dala charakterizovat jako dvojí žánrová identita. Vzhledem k tomu, že v posledních deseti letech došlo ke kanonizaci Franze Hofera jakožto jednoho z předních režisérů raného období německé kinematografie, lze pokládat VÁNOČNÍ ZVONY za autorský film, stanovit jeho místo v celku Hoferova díla a dokonce i jeho status v samotné kategorii „Autorenfilmu“. V těchto intencích například o filmu pojednává Elena Dagrada.¹⁹⁾ VÁNOČNÍ ZVONY ovšem v dějinách německého filmu figurují i jako prvořadý příklad válečného propagandistického filmu z kategorie takzvaných „vojáckých melodramatických kýčů“, v nichž obvykle děj zasazený do rodinného rámce slouží jako zástěrka ideologického poselství, jež se

19) Elena D a g r a d a, *Un magico guardone alla corte di Guglielmo II.* „Immagine“ 1991, č. 17, s. 23 – 30 (nová série).

v tomto případě točí kolem spolupráce mezi třídami a stírání společenských rozdílů. Děj vypráví příběh dvou rodin, jedné zámožné a obdařené spoustou dětí, a druhé chudobné, jejímiž členy jsou vdovčelá matka a její jediný syn. Vše se odehrává na Štědrý večer, kdy obě matky s úzkostí čekají na zprávy od synů, kteří oba slouží na frontě. Nejstarší dcera z první rodiny utěšuje vdovu a nakonec jí přináší příznivou novinu o tom, že oba vojáci přijdou na Vánoce domů. Dcera a vdovin syn se potom do sebe pod snítkou jmelí zamilují a dívčin bratr, jemuž předtím spolubojovníci zachránili život, působí jako zprostředkovatel jejich vztahu, poté co vysvětlil svému otci, že tvář v tvář smrtelnému nebezpečí není místa pro třídní rozdíly a dokonce ani pro otcovské veto týkající se případné mesaliance.

Německý filmový historik Helmut Korte interpretuje film jako přímou ilustraci jednoho z hesel císaře Viléma z počátečního období války: „von heute kenne ich keine Parteien mehr“ – „ode dneška neznám žádných politických stran“ (neboť jsme všichni jednotní, tvář v tvář společnému nepříteli).²⁰⁾ Kromě toho toto poselství o smíření odráží optimismus první válečné zimy, kdy se předpokládalo, že konflikt záhy skončí a němečtí vojáci se vítězně vrátí domů. Doba vánočních svátků se tak jevila k vyjádření podobného propagandistického programu jako dvojnásob příhodná, přičemž tato okolnost zároveň vyhovovala i snahám filmových podnikatelů o přilákání rodinného publika. V roce 1914 vzniklo několik dalších filmů těžících z těchto momentů, s názvy jako MICHALOVY VÁNOCE, VÁNOČNÍ SEN ZÁLOŽÁKŮV, SEN ŠTĚDROVEČERNÍ či SILVESTR V ZÁKÓPECH. Stejně jako v případě filmu RICHARD WAGNER v Nizozemsku, o němž byla zmínka výše, vidíme i zde náznaky žánru konstituovaného a motivovaného dobou a dočasností předvádění daného díla, což skýtá dobrý příklad toho, o čem jsme hovořili v souvislosti s charakterem polotovarů u filmového díla, přičemž žánrovou identitu určuje příslušná událost. Žánr je v tomto případě určen nadvakrát: vnitřně, prostřednictvím referenčního bodu, kolem něž se točí dějová zápleтка, a vnějškově, prostřednictvím obchodního cyklu nově vznikající „institute kina“.²¹⁾

VÁNOČNÍ ZVONY se člení do tří dějství o téměř přesně stejné délce, přičemž v první části se definují podobnosti a rozdíly mezi oběma rodinami, jež se chystají oslavit Vánoce bez svých synů. Ve druhé části se obě rodiny setkávají a připravuje se půda pro milostné vzplanutí mezi Hansem a Lo, a konečně třetí část předvádí, jak syn překonává otcovy pochyby o vhodnosti svazku mezi jeho sestrou a přítelem, a také překážky, které klade oběma milencům do cesty za štěstím jejich vlastní vzájemný ostych. V tomto ohledu jsou jednotlivé narativní proudy plně integrované, takže tu lze hovořit o téměř „klasickém“ příběhu: svým spojením tu milenecký pár symbolicky napravuje dvojí zlo – úděl neúplných rodin a potenciální rozštěpení národa na základě třídních antagonismů.

20) Viz Werner Faulstich – Helmut Korte (Ed.), *Fischer Filmgeschichte. Band 1: 1885 – 1924*. Frankfurt am M. 1994, s. 306 – 311.

21) Pokud vím, z mezinárodní perspektivy nebylo dosud o žánru vánočních filmů napsáno nic, přestože v každé zemi takový typický vánoční film vznikl. Například Richard Abel se zabýval vánočním filmem natočeným u společnosti Pathé ve své přednášce na bradfordské konferenci „1895“ a Charles Musser se zmiňuje o řadě „vánočních“ filmů, například o NOCI PŘED VÁNOCEMI Edwina Portera. Musser také zdůrazňuje, že divácká obeznámenost s daným tématem měla klíčový význam u filmů založených na populárních písničkách, jako u Portera ČEKÁNÍ PŘED KOSTELEM, jehož příběh tvoří zároveň parafrázi a kontrast k písňovému textu. Viz Ch. Musser, c. d. v pozn. 14, s. 258.

Čím je však propagandistický film jakožto „žánr“? Může být žánrem *par excellence*, jehož identitu („intencionalitu“) definuje daný producent, ale zároveň je také žánrem, jehož úspěšnost velice zjevně závisí na tom, jakým způsobem ho konstruuje a přijímá divák. Zdá se, že ve zkoumaném filmu jsou přímo zabudovány dva typy vodítek k žánrové identifikaci, což nám může pomoci alespoň naznačit, ne-li přímo klasifikovat, vlastní záměr VÁNOČNÍCH ZVONŮ. Těžiště prvního z nich je ve vizualitě a obrazové kompozici. Elena Dagrada, Heide Schlüpmannová a Jurij Civjan shodně konstatují, že Hofer je stylistou s vybroušeným smyslem pro symetrii. Ještě důležitější je ovšem podle mne to, že Hofer do svého filmu zcela vědomě zapracovává celou historii „prekinematografických“ projekčních a zobrazovacích prostředků, zejména prvky převzaté z produkce laterny magiky (například tím, jak nakládá s vloženými titulky a dvojexpozicemi), ale využívá i siluety a ikonografii Vánoc, důvěrně známou jeho obecenstvu z dobových pohlednic a dalších lidových artefaktů. Zachovává si tak určitou míru vnějškového přístupu a dokonce si zvláště rafinovaným způsobem pohrává s principem čelného zobrazení. VÁNOČNÍ ZVONY tak například pracují s takřka „stereoskopickým“ členěním obrazových ploch, třeba ve scéně, kdy se konečně celá rodina ocitá pohromadě a dcera, jež sedí u klavíru na druhé straně záběru, hledí přímo na diváka, nebo neobyčejná scéna, v níž malé děti sledují zdobený vánočního stromku přes dvojí dveře se zamrzlými skly, které se náhle rozletí dokořán poté, co starší dívka dostane telegram oznamující bratrův brzký příjezd. Je to jako bychom se ocitli před jedním z klasických vánočních či adventních kalendářů a směli otevřít jeho poslední „okénko“, za nímž se skrývá celá nádhera té velké události. Tento motiv okna se několikrát opakuje a dodává dění určitý typ prostorového uspořádání, v němž se umístění obecenstva tematizuje ve smyslu nahlížení zvenčí dovnitř; vzorce, který se s vývojem romantické dějové zápletky postupně obrací naruby a vtahuje diváka čím dál hlouběji do prostoru citového života obou milenců.

Je tu však ještě jedno vodítko, nebo spíš další dimenze diváckého principu, jež se pojí k (významotvorným prvkům) hudby. Na VÁNOČNÍCH ZVONECH je totiž úžasné zejména to, jakým způsobem uplatňují celou řadu velice výrazných zvukových ploch, počínaje chrámovými zvony z názvu filmu a jeho úvodního záběru. Ten je vzápětí vystřídán pohledem na varhany uvnitř kostela, opět rozčleněného na horní prostor kruchty a místo pod ním vyhrazené zpěvu a modlitbě věřících. Hrdinka příběhu, Lo, tvoří pojítko těchto dvou prostorů a zároveň uvádí do děje další zvukový prostor vymezený působností rodinného klavírního křídla, na něž dívka doprovází zpěv vánočních koled. Narativní struktura filmu je tak dána řadou opakovaných akcí vymezených zpěvem a hudebními mezihrami, přičemž chrámová hudba z úvodní sekvence se přenáší do zpívané hudební produkce pod vánočním stromkem, až posléze přechází v menuetovou taneční hudbu, která pak se sama o sobě stává předehranou k čemuś, co nevidíme, ani neslyšíme, co se však přirozeně „rýmuje“ s úvodním záběrem: totiž k návratu do kostela a hlaholu svatebních zvonů, jež nyní vyzvánějí na počest mladého páru.

VÁNOČNÍ ZVONY tak staví otázku kontrastů mezi rodinným a veřejným prostorem, kinematografií a „prekinematografickou“ érou, „filmem atrakcí“ a klasickým filmem založeným na narativní integraci, přičemž diegetická úloha hudby tu je vztažena k pojetí filmu ve smyslu představení, události. Jako vzorový doklad a ilustrace teze o filmu jakožto polotovar, vezmeme-li navíc v úvahu jejich kulturní kontext, jsou VÁNOČNÍ ZVONY s to učinit

zadost svému ideovému poslání pouze do té míry, jak se dokáží vypořádat s rozdílnými prostory vyhrazenými aspektům performance a podívané, a re-definovat tak role postav na plátně (coby účinkujících a obecnstva v diegetickém vzorci zahrnujícím provozování hudby jako součást narace), ale i vztah mezi projekčním plátnem a hledištěm. Právě tohle se v úvodní scéně daří dovést k dokonalosti. Rétorické vzorce vztahující se k Vánocům, stejně jako rétorika související s rodinným krbem, se tu rozprostraňují a včleňují do sebe problematiku diváctví, zabývající se implikacemi pasivního a aktivního přístupu. Charakter daného filmu ve smyslu události je tak dvojité ukotven v kontextu tradičním i aktuálním, a to jak ve smyslu místním, tak prostorovým, přičemž každý z těchto prvků tu působí jako jakási štafeta předávaná historickému obecnstvu: jestliže je totiž dívka Lo v první a druhé části filmu „moderátorkou“ slavností, stává se „postavou“ svého vlastního milostného dramatu, zatímco ve třetí, závěrečné části přebírá úlohu „vypravěče“ její bratr, čímž se vyvléká ze své dosavadní role „postavy“ a ujímá se role „dohazovače“, což se odehrává zároveň uvnitř i vně prostoru fikce a překlenuje tedy propast mezi prostorem postav a prostorem obecnstva.

Zásadní význam zde tak nemá pouze alternace mezi veřejným prostorem (chrámových varhan) a soukromým prostorem (rodinného klavíru), ale i to, jak film vytváří jakýsi velice specifický prostor pro své obecnstvo – kdesi v půli cesty mezi postavením diváků a přímých účastníků děje, s odstupem udržovaným pomocí frontálního uspořádání záběrů (což Hofer motivuje svými nesčetnými odkazy na obrazivé a zobrazovací prostředky související s Vánocemi), a zároveň uvnitř prostoru fikce, kam je vtahuje pomocí soustavně oddalovaného příslibu v podobě hudebních narážek, jež obecnstvu naznačují, jak snadné by bylo zapojit se přímo do akce, zazpívat si spolu, a stát se tak součástí té rodiny představující ideální společenství pro tento okamžik celonárodní zkoušky, v očekávání jejího šťastného konce.

Dříve jsem si myslel, že představení VÁNOČNÍCH ZVONŮ určitě musela mít v biogramech hudební doprovod, dnes si tím však už nejsem tak jistý; mám o tom nyní vlastně pochybnosti a začínám se spíš klonit k opačnému názoru – totiž k domněnce, že němý film se v jistém smyslu musel znovu učit být němý, současně s tím, jak postupoval jeho vývoj a transformace směrem k interiorizaci, zneviditelnění narace a tvorbě imaginárního diváckého postoje; proces, který je zároveň odrazem zápasu, v němž jedna součást kinematografické instituce získává navrch nad jinou součástí – filmovým promítacím provozem, nebo přesněji, těmi oblastmi zábavní kultury, v jejichž hájemství předtím pohyblivé obrázky našly svůj první domov. Tento původní domov, v němž byla hojnost zvuků a dost možná v něm existovala i ona „kakofonie“, o níž hovoří Rick Altman, se vyznačuje vysokým stupněm žánrové nestálosti a křehkosti – tak vysokým, že tu v krajním případě každé jednotlivé představení a každá naprogramovaná sekvence filmů sebou nese změnu a přehodnocení žánrové identity i u zdánlivě ikonograficky nejednoznačnějších vizuálních projevů. Hovoříme-li tedy o VÁNOČNÍCH ZVONECH jako o polotovaru, máme na mysli opak tvrzení, že tomuto filmu „chybí zvuk“. Hudba zde není ani tak záležitostí sluchu jako spíš prvkem sémantickým, jehož úkolem je tvorba a rozvoj narace, to všechno ovšem takříkajíc pod podmínkou, že hudba již není fyzicky přítomná v prostoru hlediště – místo toho se přetváří v hudbu, kterou „vidíme“ ve filmu a jejíž poslech si tudíž *představujeme*, přičemž vědomě identifikujeme její strukturální funkci hybné síly posouvající příběh filmu směrem k rozuzlení,

souběžně s proměnami od jednoho hudebního žánru k dalšímu. Termín „polotovar“ se tak vztahuje k dichotomii vizuální a auditivní složky divákovy mysli.

Chci zde navrhnout hypotézu, že historický výzkum zapojení zvukové a hudební složky v praxi rané kinematografie každopádně musí brát v úvahu prostor hlediště, musí ho ovšem nahlížet z perspektivy jeho (historických) proměn. Ukáže se tak, že jedním z výsledků onoho zápasu mezi provozovatelem biografu a výrobcem filmu není pouze vznik čehosi, co Altman nazývá „homogenním audiovizuálním zážitkem“, nýbrž i vytvoření jakéhosi nového „němého“ prostoru, nezbytného pro divákovu uvedení „do“ obrazu tím, že se mu poskytne netoliko imaginární vizuální pole, ale počítá se i s prostředky, jejichž působením lze vnímat i prostor zvuku jakožto *imaginární prostor existující uvnitř filmového zobrazení*, a jež tak ovlivňují strukturaci rozumového a emočního prostoru diváka. Hoferův film by tak mohl posloužit za příklad přístupu, v němž dochází, vzdor nepřítomnosti cíleného střihu a převaze typicky evropských strnulých záběrů, k nastolení zvukového perspektivismu nového typu, a to v důsledku vymanění zvukové stránky filmu ze závislosti na rozmarech hudebního či jiného zvukového doprovodu libovolně zvoleného provozovatelem kina.

Závěrem chci říci, že jsem poněkud nadsadil tvrzení, že německá kinematografie v desátých letech „mlčí“, pak přichází „němý“ film let dvacátých a zvukový ve třicátých letech. Můj názor, že zvuk mohl být do filmu znovu zaveden až poté, co dospěl do vztahu výhradní ekonomické, technické i sémantické podřízenosti výrobní složce kinematografické instituce, je zatím podložen povýtce jen úsudky odvozenými z příliš omezeného množství pramenných dokladů, než aby o něm bylo možno hovořit jako o hypotéze, natož jako o historicky doložené teorii. V oblasti praktických aplikací zvukového a hudebního doprovodu filmů desátých let existuje ohromná míra variability podmíněná situací v jednotlivých zemích a regionech, kterou se teprve snažíme dokumentovat, přičemž ono zápolení o rozhodující vliv v dané oblasti je skoro stejně staré jako film samotný. Zejména v Německu, kde byly Messterovy experimenty a jejich aplikace zjevně podněcovány producenty, což může být jednou z příčin toho, proč byly jenom částečně úspěšné: Přišly příliš brzy, v době, kdy byla rovnováha sil mezi soupeřícími stranami dosud rozdělena rovnoměrněji, takže si ještě nemohl dovolit prosazovat kterýkoli ze svých systému jako závaznou normu.

Vraťme se nyní ke konkrétnímu případu VÁNOČNÍCH ZVONŮ. Má-li na základě textologických dokladů skutečně smysl přiřadit tento film k některému hudebnímu žánru, znamená to snad, že jeho předchozí žánrové zařazení do „válečné propagandy“ je třeba zrušit? To sotva. Spíše platí to, že hudební žánr je tu předpokladem žánru propagandistického, což znovu potvrzuje platnost závěru, že v otázce definice žánrů není pojem intermedialita patrně tím nejužitečnějším pojmem. V posledku je totiž žánr válečného propagandistického filmu nepochybně žánrem retrospektivním (stejně jako jím býval *film noir*): sám o sobě tedy není prostředím, v němž dochází ke vzájemné „komunikaci“ filmové instituce a jejího obecnstva. Daná žánrová nálepka totiž dostává smysl až v okamžiku, kdy pochopíme, co způsobilo propagandistický účinek takového filmu, a kdy zjistíme, pro koho či pro co byla tato propaganda určena. V obou případech – jak jsem se snažil ukázat – z vnějšího i vnitřního pohledu na standardní melodramatickou a operetní zápletku, jejímiž protagonisty jsou neúplné rodiny stojící na rozdílných pólech společenského spektra, jež k sobě nalézají cestu prostřednictvím milostného vztahu dvojice svých členů,

objevujeme ve VÁNOČNÍCH ZVONECH díky jejich aparátu neslyšitelných hudebních nástrojů a virtuálních melodií „performanci“ imaginárního společenství filmového obecnstva, jež stmeluje společné dědictví hudební kultury, náboženské i světské, liturgické i profánní – německého národa nalézajícího se v bodě úzkostného očekávání. Můžeme se dohadovat o tom, zda do konce války došlo k porušení této křehké rovnováhy netoliko na filmovém plátně: právě takovéto propojení imaginárního společenství a pomyslného hlediště už pak nemělo za adresáta „národ“, nýbrž prostě jednotlivá „publika“. Stejně tak se dá předpokládat, že do roku 1918 už bylo rozmetáno jemné ticho zvuků Franze Hofera.²²⁾

Z tohoto hlediska patří film VÁNOČNÍ ZVONY skutečně do přechodného období: Jsou v něm stále silně přítomné stopy místně specifického diváctví, lokálně a časově vázaného, ale zároveň už je na cestě k formě, v níž už „zvuk německého filmu“ není neuspořádaným rámcem, ale proměnil se ve „vábivé zvuky“. To znamená, že působil spíše na mentální oko než na tělesné ucho, a tím pomáhal při transformaci publika složeného z neukázněných diváků v ukázněné národně uvědomělé společenství před filmovým plátnem. Tento film sice měl propagandistickou funkci ve prospěch císaře Viléma, působil však i jako propaganda ve prospěch kinematografie. Cožpak se nakonec skutečným vítězem nestala právě kinematografie, a což to nebyla ona, kdo projevil větší životaschopnost a učinil skutečně zadost onomu dříve zmíněnému výroku: „von heute kenne ich keine Parteien mehr“ („ode dneška neznám žádných politických stran“) – znám jenom diváky a spotřebitele?

Přeložil Ivan Vomáčka

Referát přednesený na 5. mezinárodní filmologické konferenci,
která se konala v Udine ve dnech 26. až 28. března 1998 pod názvem Zrod filmových žánrů,
je přeložen z anglického originálu:

Thomas Elsaesser, *Sounds Beguiling: Franz Hofer's Weihnachtsglocken
and the Transformations of Music Genres in Early German Cinema.*

In: L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (Ed.),
La Nascita Dei Generi Cinematografici / The Birth of Film Genres. Udine 1999, s. 391 – 406.

Copyright © 1999 by Forum, Udine

22) Příběh zvuku v němých filmech tu ovšem přesto nekončí: Při pohledu na dvacátá léta v Německu si například všimneme, že zrod jednoho z nejúspěšnějších žánrů, historického filmu, je úzce spjatý s potlačením vědomí o jeho hudebních pramenech. Vždyť kolik prací z oboru historie filmu pomínulo skutečnost – než nás na ni opět upozornil Barry Salt – že MADAME DUBARRY Ernsta Lubitsche byla zpracováním operetního námětu a že podobně mnohé z neblaze proslulých filmů o králi Friedrichovi, od TANEČNICE BARBERINY po FLÉTNOVÝ KONCERT ZE SANSSOUCI byly před svou proměnou ve filmové nástroje nacionalistické propagandy úspěšnými operetami? Téměř to vypadá, jako by přinejmenším v Německu „zrod“ některých žánrů jako žánrů ryze filmových a zároveň žánrů typicky národních snad souvisel s jakýmsi obětí – s přinášením hudební oběti –, k němuž docházelo v rámci patrně dosti dynamického, ne-li přímo vražedného, zápasu o dominantní postavení. Viz též M. W e d e l, *Schizophrenie Technik, sinnliches Glück.* In: H. M. B o c k – K. U h l e n b r o k (Ed.), *Operettenfilm – Filmoperette.* München 1998.

ILUMINACE

Thomas Elsaesser: Vádivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera

Vánoční zvony
(Weihnachtsglocken /
Heimgekehrt. Eine Kriegsepisode)
Luna-film GmbH., Berlin, 1914

Režie a scénář: Franz Hofer.

Hrají: Dorrit Weixler, Otz Tollen, Felix Basch, Frieda Richard, Hermann Seldeneck, Frau Otto.

Premiéra: 9. prosince 1914 v Berlíně.

Další citované filmy:

Čekání před kostelem (Waiting at the Church; Edwin S. Porter, 1903), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Michalovy Vánoce* (Michels Weihnachten; Heinrich Bolten-Baeckers, 1914), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Noc před Vánocemi* (Night Before Christmas; Edwin S. Porter, 1903), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Přepadení za bílého dne* (Daring Daylight Robbery; Frank Mottershaw, 1903), *Richard Wagner* (Oskar Messter, 1913), *Sen štedrovečerní* (Traum einer Christnacht; Willi Zeyn, 1914), *Silvestr v zákopech* (Sylvestrfeier im Schützengraben; William Wauer, 1914), *Tanečnice Barberina* (Die Tänzerin Barberina; Carl Boese, 1920), *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Život Charlese Peacea* (The Life of Charles Peace; Frank Mottershaw, 1905).