

Články

„ZROZENÍ“ FILMOVÉ HISTORIE

Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost¹⁾

Petr Szczepanik

Dámy a pánové! Nabízíme vám velkolepou podívanou za nepatrný peníz. V našem podniku shlédnete div Prahy, to, co nelze nyní nikde spatřit. Filmy, jimž se téměř před 20 až 30 roky obdivovali, plakali, či smáli se vaši dědečkové a babičky. Za tím účelem sjždíme půl Čech a vybíráme u cestovních kin, kde se dosud tyto poklady filmové pratorby vyskytují; takové programy, při nichž rozum zůstává stát. Naše staré němé, ba dokonce hluchoněmé filmy jsou sensací prvního řádu.

(citát z reklamního plakátu kina bratří Čvančarových, polovina 30. let)

Obáváme se, že přijde doba, kdy zaniknou staré, dobré filmy a s nimi všechno kouzlo první umělecké kinematografie, němé především. Ano, brzy již vymizí z lidské paměti ta úsečná a výmluvná gesta němých starců, ony dlouhé, tiché detaily nežných očí Liliany Gishové nebo krátké, prudké pohyby krutých prstů Göckeho. [...] budou jen neurčitým, nijak nezopakovatelným snem nějaké podivuhodné doby velikého nadšení [...]. Ona díla mizí nevyužita i diváky i těmi, kdo by na nich chtěli studovat historii umění a společnosti.

(Jan Kučera, *Za němým filmem*, 1932)²⁾

Řada filmologických studií byla v nedávné době věnována vlivům digitálních technologií na filmovou prezervaci a prezentaci, tomu, jak tyto technologie umožňují nové praktiky přetváření a exploatování kinematografické minulosti – například ve formě DVD-edic archivních filmů nebo nových strategií audiovizuálních archivů.³⁾ Historické povědomí o „materialitě“ médií se stává integrální součástí současné divácké zkušenosti a s ní spojených praktik; kromě toho je ovšem také základnou pro nové taktiky

1) Přítomná studie je přepracovanou a rozšířenou verzí příspěvku, původně napsaného v angličtině a prezentovaného na MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School, 3. ročník, Gradisca, Itálie, 19.–27. března 2005.

2) Jan Kučera, *Za němým filmem*. *České slovo* 21. 8. 1932, č. 206, s. 1–2.

3) Srov. např. Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003. Podobné tendence exploatovat mediální dějiny lze pozorovat i v nabídce některých specializovaných vydavatelských firem. Digitální re-edice starých hudebních hitů nebo rekonstrukce rozhlasových pořadů na CD jsou dnes častěji upravovány tak, aby se v záznamu uchoval šum původních gramofonových desek nebo dokonce zvuk rozhlasového vysílání z 20. a 30. let. Technický šum zde tvoří zvláštní přidanou estetickou hodnotu a evokuje auru starých mediálních aparátů. Srov. např. *Hot Dog Blues. Původní nahrávky domácích tanečních orchestrů a sólistů 1921–1944* (Praha : Gallery 2003), *Rozhlasová historie od roku 1923 do současnosti* (Praha : Český rozhlas 1998) nebo záznamy historických pořadů na webových stránkách ČRo: <http://www.rozhlas.cz/80/portal/>.

komerční exploatace a sebe prezentace audiovizuálních archivů.⁴⁾ Strukturální změny v technologickém, institucionálním a kulturním fungování médií tedy vedou k novému zviditelnění mediální materiality a její historie, a to na rovině aktivit samotných mediálních institucí i v každodenní zkušenosti diváka a uživatele. Srovnáme-li tuto situaci se staršími obdobími dějin audiovizuálních médií ve 20. století, můžeme identifikovat minimálně tři další velké vlny „historizace“ médií neboli ustavování historického (sebe)uvědomění v samotných médiích: 1. nástup synchronního zvuku (doprovázený úsilím o zakládání národních filmových archivů); 2. televize 50. a 60. let minulého století, která (zvláště v USA) započala první extenzivnější recyklaci filmového dědictví (v časové shodě s nástupem evropských „nových vln“, jejichž protagonisté – zvláště ve Francii – obraceli svou pozornost k němému filmu a klasickému Hollywoodu); 3. rozšíření videokazet jakožto nástrojů demokratizovaného filmového sběratelství a „demokratické iniciace do veřejných tajemství kinematografické minulosti“, jak to formuloval Vinzenz Hediger.⁵⁾

Podle Hedigera lze všechny tyto „vlny“ (k nimž lze přidat ještě zavedení DVD-edice „klasických“ filmů doplňovaných o „bonusové“ materiály v 90. letech) chápat jako „výsledky pokusů o industrializaci specifické konvergence nových mediálních technologií, nových podnětů ze strany archivů a cinefilie“, jako postupné kroky v procesu, jenž mění archivy v uzlové body globální mediální ekonomiky.⁶⁾ Zvláštní sběratelské edice, znovuuváděné „klasické“ tituly a bonusové materiály zpřístupňující kontextuální historické materiály jsou strategiemi průmyslu nových médií pro exploataci archivů a vtažení diváků do aktivity objevování filmové historie jakožto nové komodity.⁷⁾ Své strategie, jak nově zužitkovat vlastní sbírky, a tudíž jak revidovat a vyvést na světlo zapomenutou kinematografickou minulost, mají i samotné filmové archivy, ať se projevují archivními DVD-edicemi, ve formě internetových muzeí okrajových žánrů či zvláštních formátů, slavnostními premiérami restaurovaných filmů nebo přehlídkami tzv. „sirotčích“ filmů (*orphans*).⁸⁾

4) Srov. např. holandský CD-ROM *Zelf films restaureren / Restore Films Yourself* (Amsterdam: Filmmuseum 2003), internetovou stránku téhož amsterdamského Filmmusea rovněž věnovanou prezentaci jednotlivých operací restaurování „Filmrestauratie“ (<http://filmmuseum.newstream.nl/filmrestauratie/nl/site.html>) nebo průvodce pro domácí restaurování filmů *The Home Film Preservation Guide „Film Forever“*, webovou stránku poskytující návody pro archiváře-amatéry, kteří chtějí prezervovat vlastní filmové materiály mimo specializované archivy: <http://www.filmforever.org/>.

5) Hediger hovořil o zmíněných „vlnách“ v přednášce „European Cinema and the Invention of Tradition in the Digital Age“ na konferenci „Cinema in Europe, Networks in Progress“ (Amsterdam, 22.–26. června 2005). Cit. dle písemné verze přednášky, poskytnuté autorem.

6) Tamtéž.

7) Srov. Barbara Klingerová, *Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu* (přeloženo pro přítomné číslo *Iluminace*).

8) Motivace archivů jsou ovšem odlišné od komerčních strategií vydavatelů DVD, protože archivy podobnými aktivitami usilují primárně o povznesení prezervace na pozici legitimní součásti kulturní politiky států. Srov. Gregory Lukow, *The Politics of Orphanage: The Rise and Impact of the „Orphan Film“ Metaphor on Contemporary Preservation Practice*. Příspěvek z konference „Orphans of the Storm: Saving ‚Orphan Films‘ in the Digital Dark Age“, University of South Carolina, 23. 9. 1999. Online: <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html>, visited 2. 7. 2005.

V přítomné studii se zaměřím na historické sebe-uvědomování filmového média v době kolem nástupu standardizovaného synchronního zvuku na konci 20. let a ve 30. letech 20. století a na korespondující procesy v jiných masových médiích té doby. Mou hypotézou je, že tato proměna byla součástí širšího procesu zviditelňování mediální „materiality“⁹⁾ v dobové kultuře a že „historizace“ médií pramenila z posílení obecného povědomí o distanci mezi přítomným stavem a minulými fázemi vývoje médií, kterážto distance rovněž stimulovala vytvoření prvního „místa paměti“ v mediálních dějinách 20. století: němeého umění světla a stínů.

Raný zvukový film je obdobím, které před historikem otevírá bránu spojující dějiny jednoho média s dějinami dalších médií, protože jeho základní proměny není možné vysvětlit z mono-mediální perspektivy. Počátek 30. let je momentem rozsáhlé intenzifikace pozornosti vůči technickým médiím v mnoha sférách společenského života. Lze také říci, že vyznačuje počátek paradigmatu současného masmediálního průmyslu a kultury, založeného na plynulých výměnách obsahů mezi různými typy médií a na recyklování mediální minulosti. Mým cílem v této studii je analyzovat nástup zvuku jako příklad mediální změny a zaměřit se na jeho teoretické a metodologické implikace pro mediální historiografii: použít jej jako laboratoř pro přezkoumání konceptů mediálně-historických temporalit, mediální emergence a transformace mediální identity. V obecné rovině se můj přístup řídí následující otázkou: Co to znamená pohlížet na raný zvukový film z „prospektivního“ hlediska (namísto retrospektivního, projektujícího pozdější pojmy média do minulosti), plně uznat jeho původní heterogenitu, hybridnost a multiplicitu a počítat se všemi možnými budoucnostmi, jež se před ním otevíraly?¹⁰⁾ Na tomto základě si kladu konkrétnější otázku: Jak se v období raného zvukového filmu změnilo pojetí historicity médií prostřednictvím redefinování problematiky filmového archivu a vzniku nového historického povědomí o minulosti filmového média, o „němém“ filmovém dědictví, jež se stalo jedním z nejvýznamnějších „míst paměti“ v mediálních dějinách?

Raný zvukový film a teorie mediální změny: reflexivita a intermedialita

V současné filmově-historické literatuře pojednávající o nástupu zvuku se často klade důraz na dva zásadní faktory, které lze také chápat jako atributy mediální změny v obecnějším smyslu: 1. autotematické či (auto)reflexivní diskursy a 2. mediální interakce a fúze. Práce filmových historiků jako Rick Altman, James Lastra, Charles O'Brien, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Karel Dibbets, Martin Barnier, Michele Hilmesová, Karl Prümm nebo Paola Valentiniiová tvrdí nebo alespoň implikují, že zavedení zvuku – pokud

9) Pojmem „materialita“ zde míním všechny pre-sémantické aspekty mediální komunikace a označování – srov. Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford, Cal.: Stanford UP 1994.

10) Tato otázka je přímo inspirována koncepcí „krizové historiografie“ Ricka Altmana – viz R. Altman, *Crisis Historiography*. In: T ý ž, *Silent Film Sound*. New York: Columbia UP 2004, s. 15–23. Ke koncepci „prospektivního“ hlediska ve filmové historiografii srov. R. Altman, *Introduction: Sound/History*. In: T ý ž (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York – London: Routledge 1992, s. 113–125.

je pojímáno spíše z prospektivního než retrospektivního hlediska – bylo procesem redefinování identity média nebo dokonce emergencí nového mediálního hybridu, procesem, jenž nelze plně pochopit bez zohlednění řady technických, průmyslových a kulturních formací dané doby, nikoli jen němého filmu jakožto bezprostředního předchůdce.¹¹⁾

Mediální interakce raného zvukového filmu lze pozorovat na všech rovinách kinematografické instituce:

Průmyslové struktury: Fúze nebo naopak spory mezi filmovými výrobci a elektro-technickým průmyslem vedly k jejich vzájemnému přizpůsobování a především ke vzniku nového druhu nadnárodních multimediálních koncernů, jež v sobě propojovaly všechna odvětví tehdejšího mediálního průmyslu a filmovou výrobu, přičemž kombinovaly vertikální integraci s horizontální: filmovou produkci s vývojem a výrobou aparatury pro záznam a reprodukci, s rozhlasovým vysíláním a nahráváním gramofonových desek.¹²⁾

Technologie: Všechny klíčové prvky nové zvukofilmové aparatury byly vyvinuty na základě adaptací technických systémů jiných zvukových médií, především telefonu, rádia a gramofonu. Pregnantně to vyjádřil Karel Smrž: „Nejvíce radosti by způsobila návštěva kabiny zvukového kina fanouškům radiovým. Kam by se poohlédli, všude by se utkali se starými, dobrými známými.“¹³⁾

Organizace a dělba práce: Mechanici a inženýři angažovaní filmovými studii pro přijímání a míchání zvuku často přicházeli z oblasti nahrávacích studií, rozhlasu a telefonie.

11) Rick Altman, De l'intermédialité au multimédia: cinéma, médias, avènement du son. *Cinemas* 10, 1999, č. 1, s. 37–54; James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York : Columbia UP 2000; Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and the U.S.* Bloomington : Indiana UP 2005; Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf : Droste 1999; Karl Dibbets, Tobis, Made in Holland. In: Jan Distelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München : Edition text+kritik 2003, s. 25–33; Karl Prumm, Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen. In: Sabina Becker (ed.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert : Röhrig 1995, s. 278–289; Martin Barnier, Liberté d'écriture filmique et d'expérimentation sonore. In: M. Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926–1934)*. Liège : Éditions du CÉFAL 2002; Michele Himes, *Hollywood and Broadcasting. From Radio to Cable*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press 1990, s.7–77; Paola Valentini, Film and Radio: Background Noise in Italian Cinema of the 1930s. *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* 2001, č. 1, s. 119–128.

12) V českém prostředí byl specifickým případem kombinace vertikální a horizontální integrace koncern Baťa. Baťa pro potřeby svých velkoryse pojatých propagačních kampaní, osvětových programů a vnitřních i vnějších komunikačních systémů vybudoval složitou infrastrukturu médií, do níž patřila výroba, distribuce a uvádění filmů, fotografií a diapozitivů, podnikový rozhlas, sofistikovaná telefonní a telegrafní síť, výroba gramofonů a gramofonových desek, vydávání řady časopisů a knih, vylepování plakátů, vyvěšování hesel, pořádání výstav a festivalů, vytváření uměleckých sbírek, divadelní a hudební aktivity atd. Při šíři Baťových zájmů o technická média nás proto nepřekvapí, že si již v květnu 1936 chtěl do své kanceláře nainstalovat televizní přijímač britské výroby – viz Moravský zemský archiv, pracoviště Zlín, fond H 1134, Baťa, a.s. Zlín, I/4 – Hlavní ředitelna, k. 45.

13) Karel Smrž, V kabině zvukového kina. *Lidové noviny* 23. 5. 1930, s. 11 (ráno).

přinášeli si s sebou vlastní technické a estetické standardy, jež byly částečně v rozporu se zavedenými standardy filmové praxe. Následoval proces negociací mezi různými profesními a estetickými normami a standardy.¹⁴⁾

Diskursy definující, klasifikující a hodnotící raný zvukový film: Mnohotvárná dobová terminologie a komparativní způsoby definování mediální specifičnosti zvukového filmu odkazovaly ke skutečnosti, že nová audiovizuální forma disponuje kriticky nejasnou identitou a že její kořeny sahají do řady jiných médií.

Filmový styl a narativ: Imitace reprezentačních a komunikačních modelů typických pro jiná média na úrovni narativního diskursu, vizuálního stylu a nahrávacích technik paradoxně spojovaly zastaralé divadelní konvence s normami nových elektrických médií. Kromě toho, filmová diegeze často alegorizovala a fikcionalizovala jiná média prostřednictvím různých narativních či vizuálních figur jako například hry s rozštěpením těla a hlasu.

Software střídající hardware: Jedním z nejdůležitějších spojení mezi zvukovými médii a filmem v Evropě byla migrace konkrétních produktů a hvězd napříč různými médii: hlavně filmových šlágrů, které filmoví producenti kupovali od hudebních nakladatelů a jež byly po uvedení daného filmu vydávány na deskách a vysílány rozhlasem nebo dokonce prodávány jako nahrávky či notové listy přímo v kinech. Hvězdy a populární písně putující mezi médii s sebou přenášely i své původní referenční rámce a veřejnou auru, čímž vznikalo množení a míšení různých „verzí“ týchž tváří, hlasů a melodií.

Recepce: Nepřímé prameny o recepci nás vedou k hypotéze, že dívat se na raný zvukový film znamenalo permanentně jej srovnávat se stylem němému filmu a s konkurenčními zvukovými médii. Zdá se, že diváci těchto filmů v průběhu recepce aktivovali současně různé percepční a kognitivní horizonty: vnímali a interpretovali zvukové filmy na pozadí vlastních zkušeností s němým filmem, ale také s populárním divadlem, rozhlasem a gramofonovými deskami, čili s médii, jež spolu soupeřily o totéž publikum.

Vezmeme-li při studiu raného zvukového filmu vážně Altmanovu koncepci „krizové historiografie“, budeme konfrontováni s řadou heterogenních identit, jež na sebe v očích příslušníků dobové kultury kinematografie brala, a s mnoha možnými liniemi jejího budoucího vývoje, jež se před ní otevíraly. Podle Charlese O'Briena chápali doboví diváci raný zvukový film jako směs či derivát jiných médií, především populárního divadla, a publicisté využívali jeho intermedialitu jako základ pro jeho kritiku jakožto retrogradní a hybridní formy ničící skvělé výsledky modernistické estetiky pozdního němému filmu.¹⁵⁾ Na druhé straně, techno-optimistická tendence, silně přítomná v českém dobovém diskursu o raném filmu, konstruovala imaginativní možnosti budoucího filmového vývoje pod vlivem nových zvukových technologií, jež se uplatňovaly v rozhlase a experimentech s televizí.

14) Také první český zvukový inženýr společnosti AB Bedřich Poledník, který roku 1932 v této funkci nahradil Helmutha Neumanna, inženýra dosazeného do AB Klangfilmem, do svého nového zaměstnání přišel z vojenského telefonního ústavu – viz NFA, fond AB (nezpracováno), kart. 33, Hypotekární zápůjčky a jiné úvěry 32–42.

15) Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 25–32.

Další charakteristikou doby raného zvukového filmu, úzce spojenou s intermedialitou, je podle současných studií diskurs reflexivity, rozvíjený na úrovni filmového narativu a stylu.¹⁶⁾ Současní badatelé jako Thomas Elsaesser, Corinna Müllerová, Jörg Schweinitz či Karl Sierek ve svých analýzách¹⁷⁾ dospěli k závěru, že období raného zvukového filmu se v rozporu s tradičními představami vyznačuje natolik vysokou mírou reflexivních postupů, že je možné hovořit o jakési vlně reflexivity, která se ovšem netýká jen „high-tech avantgardy“ jako MELODIE SVĚTA, EUROPA RADIO nebo PHILIPS RADIO/SYMPHONIE INDUSTRIELLE¹⁸⁾ či modernistických experimentů Reného Claira, Fritze Langa a dalších, ale nejširšího žánrového spektra komerční kinematografie v čele s filmovými operetami a hudebními komedii.

Podle Jörga Schweinitze, razícího pro počátek 30. let pojem „autothematische Welle“, je třeba rozlišovat autotematické (*autothematisch*) a autoreflexivní (*selbstreflexiv*) diskursy. První termín odkazuje k filmům tematizujícím proces natáčení, jejichž příběhy se odehrávají ve filmovém studiu či kině nebo reflektují působení filmu v každodenním životě, případně kde hvězdy hrají samy sebe. Autoreflexivní diskurs je naproti tomu založen na strategii odhalování umělého charakteru filmů jako filmů, jejich inscenované povahy. Schweinitz svými analýzami dokázal, že německé filmy, v nichž se uplatňovala jedna z uvedených variant reflexivity, dosáhly mnohem vyššího počtu v éře raného zvukového filmu (přesněji v letech 1930–1932) než předtím či poté, přinejmenším do doby postmoderní estetiky.¹⁹⁾

Jak tvrdí Thomas Elsaesser, německé rané zvukové filmy, zvláště hudební komedie, využívaly postupů narativní mise-en-abîme, ironických meta-komentářů a alegorizací zvukové technologie, jež záměrně rušily vztažnost filmových obrazů a zvuků. Tyto projevy ale nebyly příznakem vysokého modernistického umění či avantgardy, nýbrž spíše modernizační strategie filmového průmyslu, jenž hru s reflexivitou využíval k propagaci

16) V odborné literatuře se můžeme setkat s alternativními pojmy autoreflexivita, autotematismus a autoreferenčnost. Zde není možné obtížný terminologický problém spojený s tímto jevem vyřešit. Budu užívat převážně termín „reflexivita“, protože je dostatečně obecný, aby jím bylo možné označovat procesy sebe-pozorování, sebe-popisu, sebe-dokumentace, sebe-symbolizace, sebe-historizace i vzájemného reflektování různých médií, v rámci nichž systém produkuje určité vědění o sobě samém a o jiných systémech, ale zároveň jde o pojem neutrálnější než sebe- či auto-reflexivita, jež vnáší do hry nežádoucí reference k modernistické estetice. Kromě toho termín reflexivita nekoliduje se specifickým pojetím „auto-referenčních“ systémů u Niklase Luhmanna, k jehož teorii systémů budu v další části okrajově odkazovat.

17) Thomas Elsaesser, Going „Live“: Body and Voice in Some Early German Sound Films. In: Dominique Nasta – Didier Huvellet (eds.), *Le son en perspective: nouvelles recherches*. Bruxelles P.I.E. : Peter Lang 2004, s. 155–168; Corinna Müller, Selbstbezügliches Spiel im Tonfilm. In: C. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München : Wilhelm Fink 2003, s. 354–384; Jörg Schweinitz, „Wie im Kino!“ Die autothematische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven. In: Thomas Koebner (ed.), *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München : Edition text + kritik 2003, s. 273–292; Karl Sierek, Emblems of Modernism in the early films of Max Ophüls. Max Ophüls' Early Films and Transmedial Aesthetics of Modernism. Nepublikovaný text přednášky prezentované na Stanford University v roce 2003.

18) K „high-tech avantgardě“ z doby raného zvukového filmu srov. Karel Dibbets, High-tech Avant-garde: *Philips Radio*. In: Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam : Amsterdam UP 1999, s. 72–86.

19) Viz J. Schweinitz, „Wie im Kino!“

nových masmediálních produktů z oblasti zvukového filmu a hudebních nahrávek. Zvukový film přinášel nové, dosud neznámé vztahy mezi hlasem a tělem herců či postav a postupy reflexivity byly efektivní cestou, jak pomoci publiku, aby si tyto nové vztahy osvojilo – jak uvést na trh nový produkt.²⁰⁾

Kromě těchto příkladů z oblasti narativních a stylistických postupů, jež nabízejí Elsaesser a Schweinitz, můžeme v dobové (nejen české) produkci identifikovat i méně přímé strategie reflexivity, které postrádají jakékoli podobnosti s modernistickou estetikou. Je pouze třeba podívat se na rané zvukové filmy jako na performance samotné zvukové technologie, protože synchronnost obrazu se zvukem byla pro dobové diváky hlavní atrakcí hned po zpívajících hvězdách. V dobové české kinematografii se reflexivní postupy, typické pro německý film, uplatňovaly méně často: nevzniklo zde mnoho filmů tematizujících svět filmových či nahrávacích studií a hvězd nebo alegorizujících principy zvukové technologie.²¹⁾ Na druhé straně zde lze nalézt mnoho příkladů méně přímých projevů reflexivity, které jsou současně jednodušší a běžnější. Jedná se o nejružnější postupy inscenování a zdůrazňování momentů synchronního propojení obrazu se zvukem a okamžiků, kdy se filmová těla mění v těla zpívající a mluvící (viz níže mé poznámky k filmu *KDYŽ STRUNY LKAJÍ*). Ale ani takovéto rozšíření perspektivy nepostačí k zachycení procesů reflexivity v kinematografii jako komplexní instituci. Pokud chceme uchopit filmy jako součást určitého širšího systému, musíme vykročit za hranice textuálních analýz a vzít v úvahu také operace (sebe-)pozorování a (sebe-)historizace realizované subsystemy a konkurenčními systémy kinematografie, jako jsou archivy, statistika, diskursy kritiky a začínajícího filmového (a rozhlasového) dějepisectví nebo reflexe ze strany dalších zvukových médií.

Přechod ke zvuku, počátky národních filmových archivů a filmová historiografie

V přítomné studii doplním dvě zmíněná hlediska (reflexivitu a intermedialitu) tezí, že raný zvukový film byl nejen intermediálním hybridem reflektujícím a alegorizujícím vlastní rodící se dispozitiv, ale také příkladem změny ve vývoji média, při níž médium začíná „psát“ svou vlastní historii. Jako užšího rámce pro tuto analýzu použiji relativně transparentní příklad českého mediálního průmyslu konce 20. a 30. let, který se vyznačoval intenzifikací vzájemných vztahů různých technických médií a společenského povědomí o nich, a jako analytický materiál korpusu převážně průmyslových a propagačních filmů o zvukových médiích.

20) Viz T. Elsaesser, *Going „Live“*.

21) K výjimkám patří například filmy *TO NEZNÁTE HADIMŘSKU* (odehrávající se v prostředí gramofonové firmy), *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* (komplexně tematizující disociaci obrazu a zvuku v klíčových zvukových médiích té doby: telefonu, fonografu a rozhlasu) nebo *HEJ-RUP!* (obsahující ironickou scénu Voskovcova proslovu v rozhlasovém studiu a dialogy s narážkami na slavné filmy a filmové hvězdy, včetně Voskovcovy parodie zvukové stopy *BÍLÝCH STÍNŮ*, největšího hitu mezi prvními talkies uváděnými v pražských kinech roku 1929).

Fonograf se stal prvním technickým nástrojem schopným automaticky zaznamenat a reprodukovat řečový projev člověka v čase. Je známo, že „zvukové signatury“ slavných osobností byly jedním z předpokládaných způsobů využití fonografu v 19. století.²²⁾ Tento motiv se vrátil v době rané kinematografie na přelomu 19. a 20. století a pak opět s nástupem filmového zvuku na přelomu 20. a 30. let 20. století, kdy byl film znovu nakrátko považován za médium sloužící primárně k zaznamenávání a uchovávání reality, jež umožní ještě lepší archivaci mluveného projevu než fonograf, protože zaznamenává rovněž gesta a mimiku.²³⁾ Raný zvukový film tedy může být považován za určitý návrat k nejstarším fázím vývoje filmu a dokonce i k jeho „prehistorii“, k níž patřil – jak tvrdí například Tom Gunning – především právě fonograf.

V dobových reflexích nástupu zvuku nicméně převážil jiný druh historizace nového fenoménu: raný zvukový film, převážně v Evropě, byl považován za návrat ke „zfilmovanému divadlu“, k předmodernistickému divadelnímu stylu typickému pro 10. léta 20. století, protože byl často založen na pouhém záznamu herecké performance. V tomto smyslu se raný zvukový film jevil jako současně nový i starý, revoluční i „kontrarevoluční“, progresivní i regresivní: reprezentoval současně high-tech modernitu i zastaralé divadelní konvence, jež díky němu získaly nový život. Jak tvrdí Charles O'Brien, moderní technologie zvukového záznamu a reprodukce paradoxně „iniciovala návrat celého průmyslu k předmodernistické minulosti národní kinematografie“.²⁴⁾

Zavedení filmového zvuku přímo stimulovalo spekulace o nutnosti zakládat velké národní filmové archivy a přispělo k započetí konkrétních aktivit v tomto směru. V té době ale ještě bylo ve hře několik odlišných koncepcí mediálního archivu: jedna, pocházející již z 19. století, byla založena – jak již bylo řečeno výše – na záznamu auditivních, vizuálních či audiovizuálních „portrétů“ skutečných osob; druhá byla zaměřena na shromažďování a vystavování technických aparátů na půdě technických a jiných muzeí; a nakonec třetí, relativně nová, se primárně soustředila na prezervaci národního dědictví (němého) filmového umění, jež bylo náhle ohroženo rychlým přechodem ke zvuku, protože i nejslavnější němé filmy začaly rychle mizet do druhořadých kin, které neměly peníze na ozvučení, a veřejnost na ně byla brzy připravena zapomenout (jak se alespoň obávali filmoví publicisté).

Podle historiků filmových archivů byla vlna aktivit směřujících k zakládání národních filmových archivů, jež se vzedmula na přelomu 20. a 30. let a přinesla první plody v Evropě a USA kolem poloviny 30. let 20. století, z velké části přímou reakcí na nástup

22) Srov. Tom G u n n i n g, Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear. In: Richard A b e l – Rick A l t m a n (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indianapolis : Indiana UP 2001, s. 13–31.

23) K tomuto pojetí srov. např. Miloš W e i n g a r t, Zvukový film a řeč. Čtyři zásadní kapitoly. In: Karel S m r ž (ed.), *Abeceďa filmového scenaristy a herce. Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia*. Praha : Filmová knihovna 1935, s. 39–72.

24) Ačkoli se O'Brienovo tvrzení vztahuje k francouzskému filmu, v jehož historickém vývoji badatel identifikoval dlouhodobou tendenci k výstavbě filmové scény jako pouhého záznamu divadelní performance herců, lze jeho závěry o dobové filmové reflexi hledající paralely mezi raným zvukovým filmem a zastaralým stylem národního populárního divadla aplikovat i na českou filmovou kulturu. Viz Charles O ' B r i e n, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 54.

zvuku. Roku 1933 vznikl filmový archiv ve Stockholmu, 1934 v Berlíně, pak následoval Londýn, New York, Řím, Paříž a Brusel, až byla nakonec roku 1938 založena Fédération internationale des archives du film (FIAF). Počátek 30. let byla doba, kdy pozdější slavní zakladatelé filmových archivů jako Iris Barryová v London Film Society a později v MoMA nebo Henri Langlois a Jean Mitry v Paříži mobilizovali různé síly k záchraně pokladů němého filmového umění, ohroženého nezvratným šířením talkies.²⁵⁾ Tradiční příběh o zakladatelích prvních národních filmových archivů se přímo odvolává k nástupu zvuku jako klíčové motivaci, která probudila obavy cinefilů, že rychlý a globální přechod světové kinematografie k průmyslově standardizovanějšímu a komerčnějšímu zvukovému filmu přinese ztrátu paměti o velké umělecké tradici „němého“ předchůdce. Explicitní spojení mezi přechodem na zvuk a zrodem prvních národních kinematék bylo zdůrazněno i ve výročí některých zakladatelských osobností, například Henriho Langloise a Iris Barryové. Langlois retrospektivně vysvětlil, že kinematéky se zrodily z ducha zanikající cinefilie a ciné-clubů 20. let:

Nicméně umění němého filmu vyvolalo příliš mnoho entuziasmu, bylo objektem příliš exkluzivního kultu, podnítilo příliš mnoho talentů, než aby bylo tak rychle zapomenuto. Takto se zrodily, téměř současně, ale bez koordinace, první tři kinematéky zasvěcené konzervování a promítání filmových uměleckých děl: New York, Londýn a Paříž.²⁶⁾

Základní argument tohoto poněkud romantického pojetí by mohl být sumarizován slovy Richarda Rouda, autora monografie o Langloisovi: „Kinematéky se zrodily ze zániku němého filmu“.²⁷⁾ Peter Decheney, historik filmového archivnictví z doby před první generací národních filmových archivů, kriticky shrnul tradiční historické pojetí založené na romantické vizi individuálních sběratelů-cinefilů na základě analýzy příkladu Iris Barryové:

První filmová kurátorka MoMA, Iris Barryová, připravila půdu pro historické vyprávění, které říká, že filmové sbírky mají původ v nostalgii několika vášnivých cinefilů po umírajícím umění němého filmu [...]. V elegickém pojednání o vlastní roli jakožto filmové sběratelky Barryová napsala: „Byl to, myslím, příchod talkies a jejich tehdejší rozmach, které nás postupně přinutily uvědomit si, co postrádáme a co jsme ztratili.“ Toto malé, ale rozhodující historiografické gesto pomohlo situovat filmové sbírky mimo sféru obchodu a politické reprezentace.²⁸⁾

25) Srov. např. Richard Roud, *Henri Langlois: L'homme de la Cinémathèque*. Paris : Pierre Belfond 1985, s. 36–37; Yves Laberge, *Les cent ans du cinéma. Museum International XLVI*, č. 184. Paris : Unesco 1994, s. 6; Dominique Païni, *La maison du rêve collectif*. Tamtéž, s. 11.

26) R. Roud, *Henri Langlois*, s. 37. Malte Hagener argument o přímém spojení mezi avantgardou a filmovými kluby 20. let na jedné straně a národními filmovými archivy 30. let na straně druhé kriticky analyzoval ve své disertační práci – viz M. Hagener, *Archiving and Historicity*. In: T. Ž. *Avant-garde Culture and Media Strategies. The Networks and Discourses of the European Film Avant-garde, 1919–39*. PhD disertace. Universiteit van Amsterdam 2005, s. 121.

27) R. Roud, *Henri Langlois*, s. 37.

28) Peter Decheney, *Imagining the Archive: Film Collecting in America before MoMA*. PhD disertace. New York University 2001, s. 6. Decheney cituje z Barryové článku *The Film Library and How It Grew*. *Film Quarterly* 22, 1969 (léto), č. 4, s. 20.

Decheneyův výzkum počátků filmového sběratelství a diskursů o filmových archivech dokazuje, že kořeny filmového archivnictví a prezervace sahají do 90. let 19. století a že pozdější vývoj soukromých a institucionálních sbírek je mnohem rozmanitější, než by se zdálo při jeho redukci na estetický diskurs o zachraňování němých filmů. V tomto vývoji se střetávaly politické, národnostní, vzdělávací a ekonomické zájmy různých institucí (např. univerzit v USA), průmyslových organizací a jednotlivců. Navzdory těmto výhradám, které do našich úvah vnášejí Decheneyovy závěry, je nezpochybnitelné, že teprve v období raného zvukového filmu začaly úspěšně a systematicky vznikat první národní filmové archivy v současném slova smyslu, archivy, které již neslouží parciálním zájmům, ale mají primárně za úkol dokumentovat celkový vývoj filmového média, umění a kultury v určité zemi. Teprve tehdy se proklamovaným cílem archivů stalo uchovávání filmové kultury, a nikoli již zaznamenávání událostí a osobností veřejného života, ilustrace technických vynálezů (jako tomu bylo v případě filmových sbírek v rámci technických muzeí), podpora politické reprezentace, shromažďování historických pramenů nebo pomůcek vzdělávacích programů v rámci různě zaměřených institucí. A teprve tehdy začaly archivy prezentovat němé filmy jako „klasiku“ širšímu publiku a využívat efekt časové distance jako přidanou hodnotu veřejně uváděných titulů.²⁹⁾

Idea, že film má dějiny, se pochopitelně neobjevila až jako výsledek nástupu zvuku. Je známou skutečností, že historické povědomí o minulosti kinematografie bylo podněcováno již v průběhu 20. let v rámci hnutí filmových klubů, filmových společností, art kin, filmových časopisů, filmově vzdělávacích programů, krátkodobých filmových knihoven a soukromých sbírek. Již na počátku 20. let někteří prominentní protagonisté modernistické literatury jako Maurice Maeterlinck³⁰⁾ a filmové avantgardy jako Louis Delluc či Walter Ruttmann začali volat po zakládání státem podporovaných filmových archivů pro uchovávání velkých uměleckých děl a v téže době byly také v rámci hnutí filmových avantgard formulovány první kánony dějin filmového umění.³¹⁾

Nicméně až po nástupu zvuku začala kinematografie jakožto širší systém pracovat se svou vlastní minulostí metodičtějším způsobem: začala svou minulost dokumentovat, uchovávat a exploatovat. Souhlasíme-li s tvrzením, že mediální archivy jsou dnes klíčovým kapitálem globálního průmyslu masové kultury, může pro nás přechod na zvuk představovat první paradigmatickou změnu, jež ve vývoji přístupu médií k vlastní minulosti předznamenala současný stav. Podle Martina Barniera stimuloval nástup zvuku ve francouzské kinematografii nejen pokusy „zachránit“ mizející němý film, zastavit běžnou praxi periodického ničení a recyklování celuloidového materiálu, ale také obecnější nostalgii po starých filmech na straně širšího publika, jež se projevila komerčně úspěšnými retrospektivami filmů Georgese Mélièse a dalších tvůrců, pasovaných na „klasiky“.³²⁾ Kromě toho skutečnost, že němý filmový materiál náhle ztrácel svou směnnou

29) Viz komentář k začátkům veřejného promítání ve Filmové knihovně MoMA, in: Bruce H e n s o n – Iris B a r r y, *American Film Archive Pioneer. The Katharine Sharp Review* 1997 (zima), č. 4, s. 3.

30) Viz český překlad jeho prohlášení o nutnosti založení filmového muzea k ochraně filmových mistrovských děl: Maurice Maeterlinck o filmu. *Čas* 12. 4. 1921, č. 84, s. 4.

31) Srov. M. H a g e n e r, c. d., s. 117–124.

32) Martin B a r n i e r, *Le son sauve le muet*. In: T ý ž, *En route vers le parlant*, s. 207–208. K podobným praktikám v českém prostředí viz níže.

hodnotu, otevřela pole pro různé sběratele a bývalé členy filmových klubů a společností, kteří začali shromažďovat dříve nedostupné tituly od producentů a distributorů, kteří se jich chtěli co nejdříve zbavit.³³⁾

Vedle komerčních a post-avantgardních aktivit se objevil ještě třetí klíčový činitel, který dále posílil tendenci ke zkoumání, uchovávání a exploatování mediální produkce minulosti: národní stát a oživené nacionalistické ideologie, jež se s novou silou vynořily po velké hospodářské krizi. Zavedení mluvených jazyků do kin, ochranné politiky států vůči národním filmovým průmyslům a diskursy národní identity ve filmové kritice společně vyznačovaly vzestup nacionalismu ve filmové kultuře počátku 30. let. Podle Richarda Abela byly kulturní praktiky francouzské filmové historiografie, jež se v té době etablovala (například v práci Maurice Bardèche a Roberta Brasillacha) snahami o ustavení velkých uměleckých kánonů, mistrů a mistrovských děl, řízeny hlediskem „nespoutaného nacionalismu“.³⁴⁾ Ačkoli je obtížné mezi nástupem zvuku a filmovou historiografií jako takovou vystopovat podobně přímé a zjevné vazby jako v případě archivnictví, je nepochybné, že i v některých dalších zemích, kde se také vzedmula vlna zájmu o psaní historie filmového média ve formě obsáhlých monografií, hrálo roli povědomí o určitém přeryvu, ztrátě a potřebě rekonstruovat přerušenu tradici – viz např. knihy jako *A History of the Movies* od Benjamin B. Hamptona (1931) nebo *The Film till Now, a Survey of the Cinema* Paula Rotha (1930).

Zvukový film „vynalézá“ němý: mediální změna a historiografický obrat

Do přelomu 20. a 30. let globální filmový průmysl neměl potřebu zužitkovávat vlastní minulou produkci nějakým metodičtějším způsobem mimo recyklování celuloidových pásů. Vysloužilé filmové kopie byly systematicky ničeny a možnosti vidět jeden film opakovaně po skončení jeho hlavního distribučního oběhu – čili jít do kina na film, jenž by byl označen jako „starý“ – byly velmi omezené.³⁵⁾ Následkem tohoto vývoje se přibližně 80 % globální filmové produkce do roku 1918 nenávratně ztratilo, v období od roku 1919 do roku 1929 ztráty dosáhly 85 % v Itálii, 75 % v USA, 70 % ve Francii a 40 % v Německu, přičemž po přechodu na zvuk, když odezněla následná vlna ničení němých kopií, se tato bilance snížila řádově o desítky procent.³⁶⁾ Jednotlivé vlny ničení filmových materiálů byly obvykle uvedeny do chodu konkrétními změnami ve struktuře průmyslu nebo ve filmové technologii a formátech a jedna z těchto vln byla logicky vyvolána

33) Srov. M. H a g e n e r, c. d., 118.

34) Richard A b e l, *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology, 1907–1939*. Vol. II: 1929–1939. Princeton, NJ : Princeton UP 1993, s. 150.

35) K otázce systémových omezení bránících opakovanému uvádění filmů v době klasického filmu a relativní absence extenzivnější praxe opakovaného sledování filmů do doby rozšíření domácích reprodukcí technologií srov. Vinzenz H e d i g e r, „You Haven't Seen It Unless You Have Seen It at Least Twice“: Film Spectatorship and the Discipline of Repeat Viewing. *Cinema & Cie* 2004 (podzim), č. 5, s. 24–42.

36) Viz Raymond B o r d e, *Les cinémathèques*. Lausanne : L'Âge d'Homme 1983; ke vztahům mezi přechodem na zvuk a archivními ztrátami ve Francii viz M. B a r n i e r, c. d., s. 208.

nástupem zvuku, kdy byly systematicky ničeny, recyklovány nebo ozvučovány němé filmy.³⁷⁾ Destrukce němých kopií i negativů měly napomoci rychlému nahrazení jednoho masového produktu druhým: „Kopie byly vyřazovány po desetitisících. Když přestaly přinášet vysoké zisky na vzkvétajícím trhu, jejich hodnota klesla a začaly být recyklovány. Obchodovalo se s nimi na kila.“³⁸⁾

Avšak tyto destrukce nebyly v rozporu se zájmem o historii, spíše naopak, protože historický přístup je vždy stimulován vědomím určitého přeryvu v tradici a nedosažitelnosti minulého.³⁹⁾ Éra zvukového filmu si vytvořila zvláštní vztah k němému filmu: exploatovala ho jako něco, co je méněcenné, a co by tudíž mělo být buď zničeno nebo přepracováno, ale současně – vezmeme-li v úvahu rovinu diskursů a vznikajících archivů – také oslavováno a uctíváno, znovuobjevováno a zachraňováno, systematizováno a zužitkováno. Tento ambivalentní přístup není redukovatelný na aktivity ignorantských průmyslníků na jedné straně a heroických archivářů-cinefilů na straně druhé, ale musí být zkoumán jako rys širšího systému kinematografie v jeho totalitě sahající od technologické roviny po rovinu diskursů a recepce.

David Thorburn a Henry Jenkins, editoři sborníku *Rethinking Media Change*, tvrdí, že

zásadním, charakteristickým rysem období mediální změny (*media change*) je nálehavé sebe-uvědomění [...], zavádění nové technologie vždy vyvolává zvýšenou pozornost, reflexi a sebe-zkoumání v kultuře, která se snaží ji absorbovat. Někdy toto vědomí sebe sama dostává podobu přehodnocování již zavedených mediálních forem, jejichž základní prvky mohou nyní získat novou viditelnost a mohou se stát zdrojem historického zkoumání a oživených teoretických úvah.⁴⁰⁾

Z této perspektivy by klíčovým projevem éry raného zvukového filmu nebylo jen otevření nových možností kinematografické budoucnosti, ale také krystalizace nových forem minulosti, dědictví němého filmu, protože němý film a jeho specifické kvality díky nástupu zvuku získaly na viditelnosti. V tomto smyslu lze říci, že „němý film“ byl vytvořen svým nástupcem: jako určitý mýtus či monument.

Ve své studii „Die Genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“ německý filozof médií Lorenz Engell navrhl model pro analýzu mediální historie jako produktu samotných mediálních systémů, které ve svém vývoji dosáhly nejvyššího stupně complexity:

V jistém momentu své evoluce začne dotyčné médium pozorovat a popisovat sebe sama; tím také realizuje sebe-symbolizaci a sebe-distanciaci; získává tak k dispozici své vlastní, minulé vývojové stavy, čímž současně nabývá schopnosti

37) Kritické zhodnocení různých přístupů k dějinám těchto destrukcí podává ve svém příspěvku v přítomném čísle *Illuminace* Anna Batistová.

38) R. B o r d e, *Les cinémathèques*, s. 18.

39) Srov. Pierre N o r a, Mezi Pamětí a historií. Problematika míst. In: Alban B e n s a (ed.), *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*. Praha: Cahiers du CeFReS 1998, s. 7–31.

40) David T h o r b u r n – Henry J e n k i n s, Introduction: Toward an Aesthetics of Transition. In: D. T h o r b u n – H. J e n k i n s (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge, Mass.: MIT Press 2003, s. 4.

integrovat sebe sama do vztahů s dalšími médii. K tomu dochází například tehdy, když jsou existující a zavedená média nucena k sebe-historizaci pod tlakem mediální změny (*Medienwandel*), když jiná média sebe sama ustavují jako „nová“ (a tím evolučně a historicky relativně nepodmíněná), odlišná od „starých“, zbývajících médií, která jsou z tohoto důvodu nucena sebe sama historizovat.⁴¹⁾

Podle Engella začíná médium, které ve svém vývoji dosáhlo dostatečného stupně complexity, reflektovat svou vlastní minulost, aby svá minulá stadia učinilo operativními, využitelnými a také aby manifestovalo svou distanci vůči vlastní minulosti. Hlavním cílem historizace je konsolidace sebe sama, stabilizace systému, jenž čelí tlaku nezvladatelné complexity či ohrožení ze strany soupeřů. Médium potřebuje reflektovat a historizovat sebe samo, protože tak může definovat svůj charakter za nových podmínek. Může to provést v rámci vlastních kapacit, prostřednictvím procedur kontroly, testování a dokumentování, nebo s pomocí speciálních subsystémů jako archivy, muzea, výstavy či časopisy.

Ve svém přístupu přímo nenavazují na teorii systémů Niklase Luhmanna, která je hlavním teoretickým rámcem Engella; Engellovu koncepci mediální evoluce považují za poněkud příliš lineární a do sebe uzavřenou. Má kritická aplikace jeho modelu bude spočívat v přesunu důrazu z vnitřního vývoje na momenty průniků, hybridizací a dezintegrací mediálních formací z vnějšku. Podle mého názoru jsou totiž v dějinách médií momenty historizace spojeny spíše než s médii, která dosahují fáze nejvyšší complexity a potřebují se konsolidovat, s formacemi, které se bortí a otevírají navenek, jinak řečeno s novými, rodícími se formami a s interferencemi médií. Rodící se konstelace postrádá identitu, status a jméno, a proto často dochází k tomu, že na sebe bere podobu starších, ba zastaralých technických a kulturních forem. Designy a interfacery high-tech aparátů často maskují své zneklidňující strojové jádro dobře známými formami, aby se kamuflovaly jako cosi lidštějšího, dávno osvojeného až anachronického, čímž si zabezpečují všeobecné přijetí. Staré a často téměř zapomenuté formy a žánry populární kultury vystupují opět do popředí jakožto software pro rodící se aparáty, aby si tak nové mediální technologie zajistily nejširšího možného jmenovatele v rovině recepce. Stará média jsou takto přítomna a činěna operativními v médiích nových, čímž podněcují a mění naše povědomí o předchozím vývoji médií. V těchto momentech emergencí a interferencí začínají média a jejich subsystémy pozorovat, popisovat, ukládat, uchovávat a přepracovávat nejen svou vlastní minulost, ale také minulost svých předchůdců a konkurentů.

Podle Engella je sebe-historizace (*Selbst-historisierung*) daného média uvedena do chodu obvykle tehdy, když mediální systém dosáhl posledního, čtvrtého stadia svého vývoje, kde získává nejvyšší stupeň komplexnosti – stadia „zesíleného sebe-pozorování a autoreflexivity“. Toto čtvrté stadium přichází na konci evolučního cyklu, jenž začíná spektakulární fází experimentů a prototypů a pokračuje druhým stadiem imitování lépe

41) Lorenz Engell, Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: Lorenz Engell – Joseph Vogl (eds.), *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Weimar: Universitätsverlag Weimar 2001, s. 47.

zavedených médií a třetím stadiem sebejistého, nezpochybnitelného statusu.⁴²⁾ Jistě to je v mnoha případech pravda, zvláště soustředíme-li se na období postmodernistických estetických postupů (jako příkladu onoho čtvrtého stadia), ale v obecné rovině je přesnější říci, že historizace je také funkcí určité ztráty, dezintegrace, selhání a že může být provedena zvnějšku, jiným médiem. Existuje pro to řada příkladů, z nichž nejnázornější je možná přechod od rukopisné výroby knih ke knihtisku.⁴³⁾ Opisování knih bylo založeno na víře, že autenticita pravdy textu je zaručena ve všech verzích, navzdory významným změnám, protože všechny byly články stejného řetězce živé tradice, předávané mezi generacemi písařů. Po přechodu ke knihtisku a masové reprodukci došlo k podobnému pocitu ztráty určité aury a přerušení živé tradice jako v případě nástupu filmového zvuku. Vědomí přeryvu bylo doprovázeno vlnami ničení knih, jež byly naopak kompenzovány historizací v podobě filologického zkoumání všech možných verzí dané knihy, hledáním ideálního originálu a snahami o záchranu a uchování všech verzí ve zvláštních institucích (knihovnách), vyhrazených k umělému rekonstruování přerušených tradic: „Historická perspektiva je vepsána do nové kultury písma [knihtisku] od samého začátku.“⁴⁴⁾ Jiným příkladem stejného reflexivního a historizujícího obratu, tentokrát vyvolaného změnou v rovině produkce a distribuce, je francouzská nová vlna, jež se konstitovala simultánně s koncem klasického Hollywoodu a její protagonisté se poučili o filmové historii z amerických filmů 40. let a z Langloisových projekcí němých filmů. Podobně lze charakterizovat nástup zvuku: historizace nebyla prováděna ustupujícím němým filmem, nacházejícím se v posledním, „nejzralejším“ stadiu vývoje, nýbrž filmy, institucemi a diskursy zvukového období, které bylo dobovým publikem chápáno často jako éra nového média, nikoli jako komplexnější verze filmu němého.

Němý film jako „lieu de mémoire“ filmové historie

Dalo by se namítnout, že raný zvukový film byl novým začátkem bez přímé návaznosti na styl a narativ filmu němého, a že tudíž nemá smysl mluvit o (sebe-)historizaci média. Je to ale právě tento relativní přeryv, distance vůči předchůdci, raný zvukový film rozpoznáný svými současníky jako nové médium, co vytváří podmínky pro zrod historického povědomí namísto přímého pokračování v tradici 20. let. V této otázce nám může pomoci slavná esej francouzského historika Pierra Nory „Mezi pamětí a historií“.⁴⁵⁾ Ve volné návaznosti na Noru lze říci, že celková mediální nebo kulturní změna vytvářející určitou distanci vůči minulosti ustavuje podmínky pro historickou perspektivu v rámci samotného média, zatímco plynulý vývoj a postupné sebe-přizpůsobování probíhá naopak ve znamení paměti, jež je definována jako pokračování v živé tradici. Podle Nory je režim

42) Tamtéž, 52.

43) V této odbočce vycházím ze studie Jana-Dirka Müllera, *The Body of the Book: The Media Transition from Manuscript to Print*. In: H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*, s. 32–44.

44) Tamtéž, s. 42–43.

45) P. Nora, *Mezi Pamětí a historií*.

paměti přerušen historickým vědomím tehdy, když se mezi minulostí a přítomností rozevře trhlina a když minulost začne být vnímána jako radikálně odlišná, již neexistující a nedostupná. Tato trhlina nicméně neznamená totální separaci, ale spíše distanci, jež má být překonána s pomocí speciálních technik a institucí. Idea rekonstruování ztraceného umění světla a stínů za nových podmínek komercializovaných a industrializovaných talkies byla hlavním argumentem dobového diskursu o záchraně dědictví němému filmu.

„Němý film“ se tak stal „místem paměti“ (*lieu de mémoire*) pro historické vědomí zvukového filmu: na jedné straně projektem, jenž selhal a proměnil se v „němou minulost“, na druhé straně rezervoárem vznešeného umění vyznačujícího se symbolickou aurou, k němuž je třeba vzhlížet a vracet se, aby byla potvrzena identita pozdější filmové produkce. Je to místo konstruované z kombinace historické distance a vůle pamatovat si, místo, jež nikdy neexistovalo jako skutečné místo, protože film nikdy nebyl – jak ukazují výzkumy zvukové složky představení němých filmů – opravdu němý. V tomto smyslu byl němý film „vynalezen“ filmem zvukovým. Dobře o tom svědčí i rovina terminologická: němému filmu se před nástupem zvuku říkalo prostě film, zatímco po etablování filmu zvukového, když se identita média zrodila znovu, bylo již třeba přidat adjektivum „němý“. Troufal bych si říci, že němý film je dokonce nejvýznačnějším a nejuniverzálnějším místem paměti v rámci celých dějin médií až do současnosti.⁴⁶⁾

Při aplikaci Norovy koncepce „míst paměti“ na dějiny filmu se ale objevují také jisté problémy. Kategorie němému filmu splňuje tři základní kritéria „místa paměti“: má materiální základ, plní určité funkce ve vztahu ke kolektivní paměti prostřednictvím filmových archivů a prezentace archivních materiálů v různých médiích a nakonec získala symbolickou hodnotu skrze odkazy ve zvukových filmech, skrze praktiky filmových archivů a ve filmově-historických diskurzech. „Němý film“ je také v souladu s Norovou koncepcí charakterizován tím, že nikdy neexistoval jakožto opravdu němý. Nicméně jsou zde i významné rozdíly, které odlišují „mediální místo“ paměti a Norův *lieu de mémoire*: je obtížné říci, kde jsou jeho prostorové hranice, vymezující zónu, kde je vše důležité, *templum*, protože němý film je příliš heterogenní kategorií a stále v něm zůstává mnoho neprobádaných a nezhodnocených oblastí. Ještě konfúznější je skutečnost, že filmové médium má zvláštní schopnosti oživit staré obrazy v mnohem výraznější formě, než jak to dokáží arbitrárnější způsoby symbolizace jako třeba pomníky – jako by ve filmu paměť neustále pronásledovala historii. Navzdory těmto výhradám můžeme efektivně adaptovat Norův koncept pro specifickou definici historického vědomí, jež není pouze atributem historické vědy, ale mnohem širším efektem přerušení tradice a paměti, jenž provokuje potřebu kompenzovat tuto ztrátu prostřednictvím konstruování míst paměti. „Místo paměti“ tedy není ekvivalentem paměti – je to spíše produkt historického vědomí, jež bylo vyvoláno ztrátou paměti.

46) Nejskvělejší poctu němému filmu jako místu paměti, jež hrálo zásadní roli pro celé dějiny 20. století, vytvořil Jean-Luc Godard ve svých HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Typickým příkladem nového zhodnocování „místa paměti“ němému filmu v komerční sféře může být webová stránka *Silent Era*, zaměřená vedle informací o festivalech němých filmů především na detailní soupisy a recenze DVD-edic nejružnějších titulů němé kinematografie, včetně tzv. „ztracených filmů“ – viz <http://www.silentera.com/index.html>.

Příklad nástupu zvuku v československé kinematografii

Zaměříme-li se na malou, ale vitální národní kinematografii meziválečného Československa jako na systém skládající se z určitého počtu subsystémů, můžeme říci, že historické vědomí zde bylo vyjadřováno na většině jeho rovin: filmového textu, institucí, filmových diskursů a praktik kulturní recepce.

1. **Instituce.** Historické povědomí na rovině institucí může být demonstrováno například hospodářskou statistikou Jiřího Havelky, která vznikala na základě požadavků průmyslu samotného a z průmyslu čerpala svá data. Havelka své přehledy (ve většině případů ročenky) začal periodicky vydávat v roce 1935, ale v prvním díle si netypicky za časový rámec zvolil pětileté období, které zpracoval retrospektivně a za jehož počátek si vědomě zvolil nástup zvuku, čili rok 1929, kdy se v českých kinech promítaly první talkies. V předmluvě se explicitně odvolával k momentu nástupu zvuku jako k adekvátnímu výchozímu bodu pro statistický přehled, což lze vysvětlit tím, že nástup zvuku a investice s ním spojené si vynutily celkovou standardizaci filmového průmyslu a usnadnily tak shromažďování dat.⁴⁷⁾ V roce 1929 začal své statistiky o českých kinech publikovat také Národní statistický úřad.⁴⁸⁾ Jiný příklad nabízejí početné patentní spory, které byly spojeny se zkoumáním vztahů mezi původními vynálezy přístrojů pro záznam a reprodukci zvukového filmu a jejich pozdějšími odvozeninami nebo naopak alternativami. Princip zkoumání a přepracovávání minulosti se uplatnil také ve filmových studiích, která dodatečně ozvučovala vybrané němé filmy, čímž recyklovala svou minulou produkci, odsouzenou ke komerční smrti.⁴⁹⁾ Přelom 20. a 30. let je také obdobím, kdy se v Československu rozšířila móda retrospektivních filmových představení, na nichž se předváděly především snímky z počátků světové a české kinematografie, a filmových výstav, kde se vedle starých filmů prezentovaly také artefakty z dějin a prehistorie filmové techniky. Nejvýznamnějšími výstavami byly filmová expozice na brněnské „Výstavě soudobé kultury“ v létě 1928 a „I. mezinárodní filmová výstava“ v pražském Průmyslovém paláci na starém výstavišti v březnu 1932. Druhá z výstav nejenže stejně jako první obsahovala expozici dějin české kinematografie (exponáty a filmy dodalo Technické muzeum),⁵⁰⁾ ale její pořadatelé si navíc nechali vyrobit dlouhometrážní stříhový dokument o historii českého filmu VČERA A DNES, jakousi kompilaci obrazů z českých filmů od Kříženeckého po Lamače, která se zachovala ve sbírkách NFA.⁵¹⁾

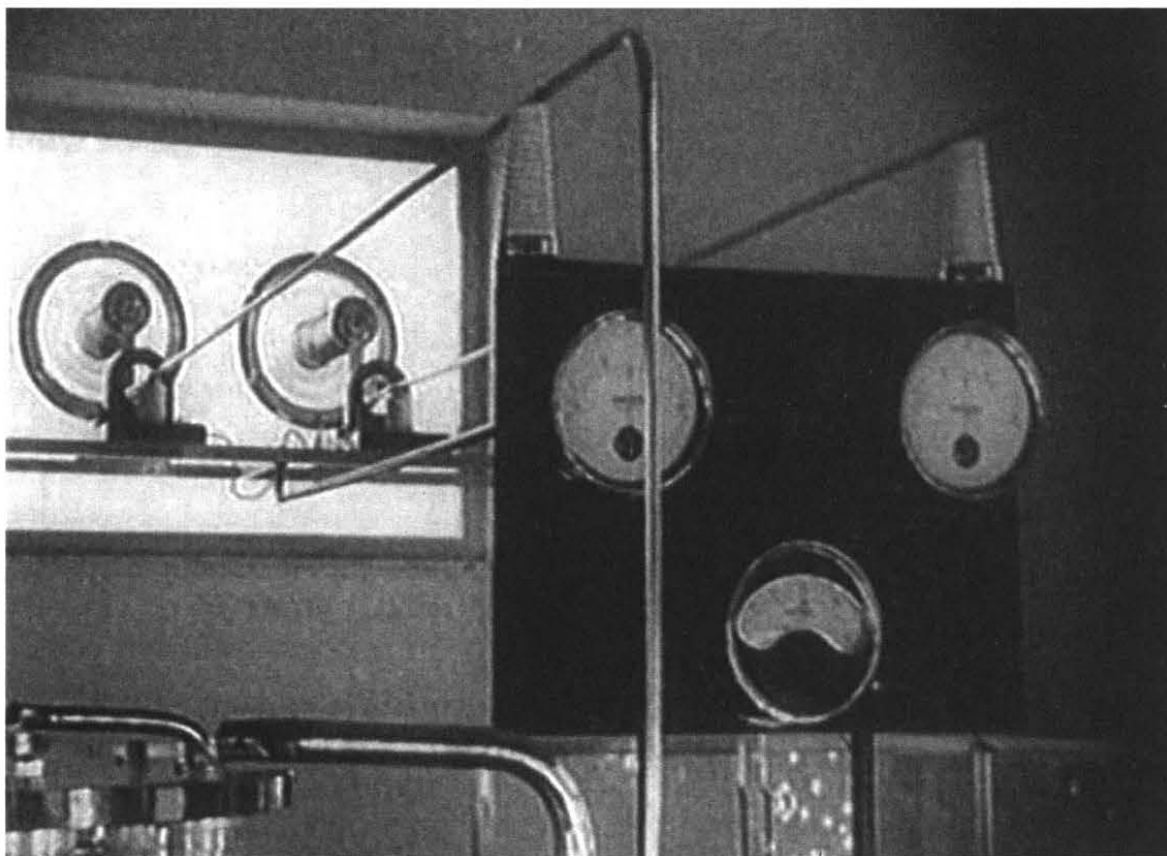
47) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929–1934*. Praha : Čefis 1935, s. V.

48) Viz Ladislav P i š t o r a, Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. *Iluminace* 8, 1996, č. 3, s. 42.

49) V českých kinech takto dostalo v době raného zvukového filmu (1930–1934) druhý distribuční život minimálně sedm původně němých filmů: ČERNÝ PLAMEN (1929/1931), CHUDÁ HOLKA (1930/1932), EROTIKON (1929/1933, synchronizace v české a německé verzi), DVĚ OČI, KTERÉ NEZKLAMOU (1933; původní název HANIČKO, CO S TEBOU BUDE, 1929), STARÝ HRÍCH (1929/1933), Z LÁSKY (1928/1933), ČAROVNÉ OČI (1923/1934). Srov. J. Havelka, c. d.

50) Srov. A. J. U r b a n, Filmová výstava. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 140, s. 16–17.

51) Srov. Otto R á d l, Film o vývoji českého filmu. *České slovo* 19. 1. 1934, č. 15, s. 10.



1. High-tech design rozhlasové stanice v jednom ze záběrů, které byly z průmyslového filmu VELKÁ ROZHLASOVÁ STANICE V LIBLICÍCH U ČESKÉHO BRODU převzaty pro populárně vědecký film VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ

Foto archiv

Nejdůležitější moment historizace na institucionální rovině představoval rostoucí zájem o ideu národního filmového archivu a také o zakládání archivů zvukových záznamů. Veřejná diskuse o potřebě filmového archivu zvolna začala sice již počátkem 20. let, ale zprvu se soustředila hlavně na archiv jako nástroj pro vzdělávací a vědecké účely a pro dokumentaci veřejných událostí a osobností.⁵²⁾ První systematicky budovaný archiv záznamů slavných osobností byl založen soukromou společností Favoritfilm Antonína Vlase roku 1925 pod názvem „Národní filmová galerie“. Po nástupu zvuku na tuto koncepci nepříliš úspěšně navázala Česká akademie věd a umění projektem „Národního zvukofilmového archivu“ (1931–1936), který prakticky realizovala společnost AB.⁵³⁾ Důležitějším kontextem pro vznik národního filmového archivu bylo kinematografické oddělení Československého technického muzea v Praze, založené roku 1923 Jindřichem Brichtou. Jeho sbírky byly také využity k prvním domácím experimentům s restaurováním starých českých filmů. Roku 1928 provedli Karel Smrž a Ludovít Honty pod záštitou Čsl. společnosti pro vědeckou kinematografii v Ústavu pro vědeckou fotografii

52) Viz Pavel Zeman, Idea filmového archivu v Čechách. *Illuminace* 7, 1995, č. 1, s. 46.

53) Viz Alena Mířková, Národní filmová galerie. *Illuminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–95.

přepisy originálních negativů snímků Jana Kříženeckého z Lumièrova pásu s jednostrannou perforací na normalizovaný materiál. Tyto kopie pak byly poprvé promítány ve výstavním kině na brněnské Výstavě soudobé kultury v létě 1928 a ukázky z nich pravděpodobně byly zahrnuty do týdeníku *Elektajournalu*.⁵⁴⁾ Myšlenka o nutnosti archivovat a zpřístupňovat tradici filmového umění se dostalo širší pozornosti na přelomu 20. a 30. let a pak znovu v polovině 30. let. Diskuse o nutnosti zřízení národního filmového archivu jako instituce zodpovědné za prezervaci národních tradic filmového umění a kultury poprvé vyvrcholila kolem roku 1935, pod vlivem estetického „obratu“ ve filmové publicistice, která začala upozorňovat na sílící komercializaci filmového průmyslu po nástupu zvuku a na ohroženost cenných filmových kopií, které jsou vyřazeny z distribučního oběhu.⁵⁵⁾

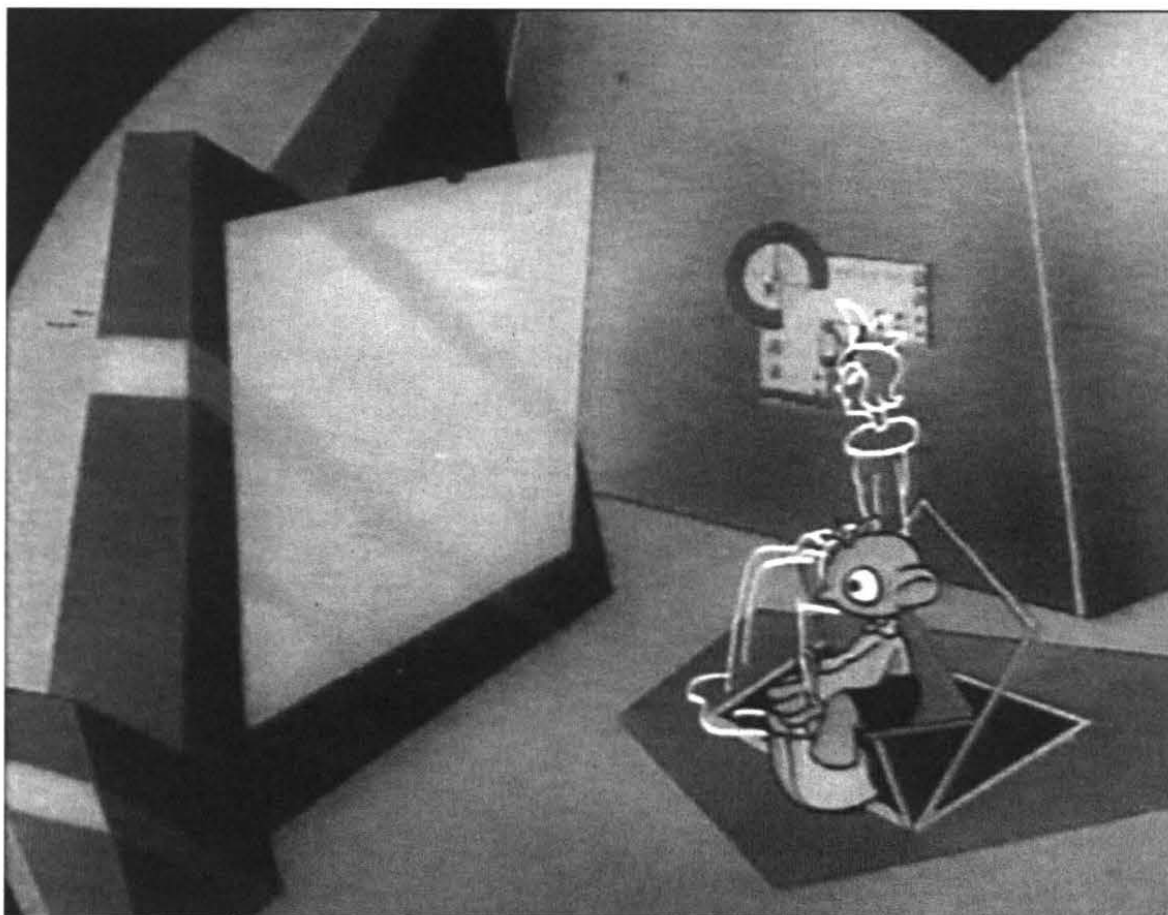
2. Filmový text. Ve zvukových filmech byla tradice němého filmu zviditelňována pomocí nejrůznější explicitních odkazů a narážek nebo prostřednictvím nezáměrných, ale drastických přechodů mezi scénami spíše němého stylu a scénami, které byly naopak postaveny na dominanci zvuku: například přechody mezi exteriéry snímanými němou kamerou v pohybu a interiéry natočenými statickou zvukovou kamerou. Přechody mezi „němým“ a „zvukovým“ stylem byly často přímo tematizovány, dramatizovány a fikcionalizovány. V této souvislosti se nám nejdříve vybaví slavná oidipovská scéna z *JAZZOVÉHO ZPĚVÁKA*: je to jediná skutečně mluvená scéna filmu, kdy Al Jolson objímá svou filmovou matku, krátce k ní promluví a pak jí zazpívá píseň a zahraje na piáno. Po chvíli ale vstupuje otec a zakřičí „Stop!“. Od tohoto momentu se film vrací k formě němého filmu obohaceného hudbou a zpěvem.⁵⁶⁾ Rané zvukové filmy vždy nějakým způsobem volaly po konfrontaci s filmy němými, citovaly jejich styl či živý hudební doprovod, dramatizovaly gesto přidávání zvuku k obrazu, pokoušely se různým způsobem o vyjádření ticha, záměrně překrývaly hudbou či ruchy řeč postav (srov. slavnou scénu s železničními hluky v *Clairově POD STŘECHAMI PAŘÍŽE*), extravagantně rozpojovaly obraz a zvuk, nebo naopak manifestovaly svou nadřazenost inscenováním privilegovaných momentů synchronizace, jež nečekaně spojovaly zdánlivě nezávislé objekty v obraze a zvuky.⁵⁷⁾ Jako názorný příklad méně nápadného, ale zato běžnějšího projevu historizující reflexivity nám poslouží první scéna prvního českého zvukového filmu *KDYŽ STRUNY LKAJÍ* (září 1930). Téměř všechny narativní situace v tomto filmu nějakým způsobem slouží k tomu, aby připravily podmínky pro pěvecká nebo taneční čísla, zatímco exteriérové záběry jsou točeny jako němé. Těsné vazby mezi diegetickými hudebními performancemi a chováním postav vyvolávají zvláštní účinek obsedantního rezonování těl s diegetickou hudbou, čímž v hyperbolické podobě zrcadlí vztah mezi divákem/posluchačem a zvukovým filmem samotným. Pro postavy je živá hudba natolik hypnotická, že je nutí k nelogickým

54) Viz Karel Smrž, *České kino před třiceti léty*. *Český svět* 24, 1928, č. 44, s. 18; T ý ž, *Filmová expozice na brněnském výstavišti*. *Lidové noviny* 29. 6. 1928, č. 328, s. 11 (ráno); T ý ž, *V ústavě pro vědeckou fotografii*. *Rozpravy Aventina* 3, 1928, č. 20, s. 249.

55) Viz P. Z e m a n, c. d., s. 48.

56) Pro podrobnější interpretaci této scény srov. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma 2003, s. 35.

57) Obecné pojednání o těchto tzv. „synch points“ neboli bodech synchronizace viz in Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York : Columbia UP 1994, s. 58–62.



2. Postava „Královny vln“, ztělesňující interface mezi neviditelnými procesy rozhlasové technologie a přehledným pohádkovým světem, která vysvětluje hlavnímu hrdinovi Všudybylovi principy rozhlasu s pomocí imaginární filmové projekce (VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ)

Foto archiv

změnám chování a dokonce i tělesných postojů. Kromě těchto odkazů k procesu naslouchání je ve filmu tematizován i samotný zvuk jakožto nový mediální prvek. Zvláště v úvodní sekvenci, kde hlavní ženská hrdinka (Magda Sonja) nejprve tiše a letargicky sleduje skupinu opilých kumpánů, kteří vášnivě přizvukují kapele, jež hraje v téže místnosti. Její manžel, statkář Michovský (Václav Vydra), ji opakovaně nutí ke zpěvu. Ona nejprve dlouze odmítá, ale nakonec se váhavě podrobuje a my konečně uslyšíme její zvláště odtělesněný tichý hlas: dramatizací přechodu od mlčení ke zpěvu jako násilného překonání rezistence zde vzniká dojem, že ženská postava je metaforou němého filmu, jenž se mění ve zvukový. Taková interpretace nemusí odpovídat intencím tvůrců a nemá odhalit hlubší sémantickou rovinu filmu. Je podpořena dalšími motivy dramatizujícími spojení obrazu se zvukem a inscenujícími situace excesivního působení zvuku na posluchače a klade si za cíl identifikovat v textu figurace institucionální a technologické proměny média.

3. **Diskursy.** V rovině diskursů obklopujících raný zvukový film v dobové české kultuře lze pozorovat enormní důraz na srovnávání němého a zvukového stylu a současně filmu s dalšími zvukovými médii. Cílem těchto komparací bylo nalézt adekvátní modely

pro popis nového mediálního hybridu a definovat jeho budoucí vývoj. V první půli 30. let vycházejí knižně první rozsáhlé české práce o dějinách filmu a rozhlasu. Vydání nejvýznamnější z filmově-historických prací té doby, Smržových monumentálních *Dějiny filmu*, bylo s nakladatelem dohodnuto roku 1930.⁵⁸⁾ Zvýšená potřeba psát o filmu, rozhlasu a gramofonu byla na přelomu 20. a 30. let pocíťována i v oblasti kritiky, která do té doby považovala média za spíše druhořadou zábavu, jíž stačí věnovat mnohem méně prostoru než tradičním uměním. V rámci mezinárodního kongresu kritiků v Praze roku 1930 bylo schváleno prohlášení zdůrazňující nutnost kriticky reflektovat celou oblast masových médií, zvukový film, rozhlas a gramofonové nahrávky, jako součásti jednoho komplexu.⁵⁹⁾ Období přelomu 20. a 30. let se vyznačovalo rozvojem nového publicistického subžánru – reportáží ze zvukových studií, popisujících nové podmínky „sériové“ výroby v Hollywoodu nebo např. v ateliérech Paramountu v Joinville.⁶⁰⁾ Žánr reportáže o novém mediálním průmyslu se záhy přenesl z novin do samotné filmové produkce, když počátkem 30. let začala vznikat celá série průmyslových filmů o zvukových médiích a jejich historii.

Diskursy zvukové éry tedy vytvořily novou kategorii „Jiného“, vůči níž se polarizovaly a vymezovaly svůj předmět: vynalezly „němý film“, který konotoval především minulost média, ale mohl se pojit také se specifickými prožitky, emocemi a kulturními hodnotami. Texty reflektující starší němé filmy jako novou formu minulosti lze rozčlenit do různých skupin podle funkce, jakou němému filmu připisovaly ve zvukové éře, ale společné jim bylo historizující gesto, kterým jej označovaly jako nenávratně ztracený nebo mizející svět, přítomný jen skrze své stopy, jež je však možné kultivovat a měnit v monumenty. Prožitek němého filmu ve zvukové éře mohl být dvojitý: na jedné straně staré snímky vyvolávaly dojetí nad „rozkošnou naivitou“ starého hereckého stylu a bizarností tehdejších

58) Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce 1933; A. J. Patzaková (ed.): *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935. Obě tyto obsáhlé knihy byly napsány z perspektivy insiderů mediálního průmyslu, pracujících ve filmu a rozhlasu profesionálně. Zvláště filmová kniha je specifická svým dalekosáhlým zájmem o prehistorii kinematografie, čímž vyjadřuje váhání mezi historií hardwaru (mediálních aparátů) a softwaru (filmů), což je rys typický pro dobu nástupu zvuku, jenž se projevil např. také přechodem od modelu filmové sbírky technického muzea (shromažďující především přístroje a až druhotně také filmy) k modelu národního filmového archivu v diskusích o filmovém archivnictví (K. Smrž byl přítelem J. Brichty a jeho kinematografické oddělení systematicky podporoval ve svých člancích). Ke genezi knihy srov. K. Smrž, *Dějiny dějin filmu*. *Panorama* 10, 1932, č. 7, s. 117–120. V případě Smržova historického přístupu je nutno upřesnit, že jako efekt celkového obratu média k historizaci lze chápat spíše samo vydání jeho knihy v určité době, nikoli konkrétní argumentaci, protože autor si byl velmi dobře vědom, že němý a zvukový film spojuje řada kontinuit a že dějiny filmového zvuku jsou stejně staré jako film sám.

59) Viz W. Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm*, s. 267.

60) K vlivu publicistických textů o filmovém průmyslu a zákulisí filmových studií na postupy reflexivity v německých raných zvukových filmech srov. J. Schweinitz, c. d. V českém tisku se také vynořily nejružnější reportáže a zprávy o problémech způsobených přechodem na zvuk v zákulisí Hollywoodu. Slavné francouzské studio Paramountu vyrábějící jazykové verze sugestivně popsal jako továrnu na „konzervy se slovy“ Jaroslav A. Urban ve své reportáži *V továrně na slova v Joinville*. *Studio* 2, 1930–1931, s. 205–206. Tentýž Urban vydal knihu *Město, zvané Hollywood*. Praha: Družstevní práce 1935. Detailní reportáže z natáčení raných zvukových filmů, z pražských kin a z ateliérů psal např. K. Smrž; srov. K. S., *Dílna na fotografování zvuku*. *Lidové noviny* 23. 8. 1930, č. 424, s. 5; Týž, *V kabině zvukového kina*. *Lidové noviny* 23. 5. 1930, č. 259, s. 11.

příběhů, na nichž visí „musejní pavučiny“, či pobavení „bezděčnou komikou odumřelé elegance“, ⁶¹⁾ na druhé straně nostalgii za vznešeným uměleckým stylem minulosti, ztracenou esencí filmovosti, nezasaženou industrializací a stereotypností talkies, kterým němý film nastavoval kritické zrcadlo. ⁶²⁾ V obou případech ovšem dominovalo povědomí, že „navždy mizí ze světa tak nesnadno získané plody nejmladšího a nejkřehčího umění – umění němého filmu“. ⁶³⁾

4. Uvádění a kulturní praktiky recepce. Když se na raný zvukový film pokusíme podívat z perspektivního hlediska jeho současníků, můžeme jej hypoteticky popsat jako jeviště neustálého opakovaného procesu „coming of sound“, „přicházení zvuku“, jenž se znovu a znovu vynořuje z obrazu, ještě donedávna „němého“. Hlavním vodítkem pro takovou interpretaci nejsou domnělé intence autorů, ale přijetí hypotetického hlediska dobového publika, jehož percepční a kognitivní horizont byl stále ještě silně zakořeněný v přerušené tradici němého filmu. Tento horizont divákům sloužil jako poznávací schéma pro porozumění nové, dosud neosvojené mediální formě. Stopy tohoto komparativního a historizujícího typu recepce lze pozorovat v dobovém tisku, kde se zvukový film neustále srovnával s filmem němým, s tradičními konvencemi divadla či naopak s gramofonem a rozhlasem.

Jiný typ informací pro rekonstrukci praktik recepce lze odvodit z historie filmového uvádění. Ačkoli přechod na zvuk probíhal v českých kinech poměrně rychle a velkoměstská premiérová kina byla ozvučována již od poloviny roku 1929, celkový počet němých kin byl vyšší než počet kin ozvučených až do roku 1932. Většina především městských diváků mohla získat zkušenost s talkies velmi záhy, ale až do roku 1937 přežívalo několik němých biografů, ⁶⁴⁾ takže publikum stále mělo alespoň potenciálně na očích onen velký přerýv, který v dějinách média oddělil minulost od přítomnosti. Například nejstarší pražské kino, Ponrepův biograf v Karlově ulici, bylo vybaveno zvukovou aparaturou teprve v srpnu 1937; do té doby se v něm promítaly výhradně němé filmy doprovázené živou hudbou. ⁶⁵⁾

Protože produkce němých filmů po nástupu zvuku prudce klesla (s výjimkou nonfikčních žánrů), rozšířila se v neozvučených kinech, ale občas i v kinech zvukových, praxe znovuuvádění jen několik let starých němých filmů, která byla dříve charakteristická spíše jen pro letní období mimo sezónu. Svatopluk Ježek si ve svém zamyšlení nad diváckým účinkem němých filmů reprízovaných na konci roku 1930, kdy tato praxe byla již běžným prvkem distribučního systému, blíže všiml i historizujícího efektu daného

61) H. A. Š i m ů n e k, Bio včerejška. *Venkov* (příloha *Večer*) 13. 11. 1930, č. 265, s. 2; Svatopluk J e ž e k, Proč jsou staré filmy komické? *Lidové noviny* 1. 5. 1935, č. 225, s. 8; K a r n e t, Pomíjivý film. *Lidové noviny* 23. 10. 1937, č. 535, s. 6; Artuš Č e r n í k, Směšné staré filmy. *Lidové noviny* 4. 12. 1937, č. 610, s. 6.

62) Lubomír L i n h a r t, Proč filmová retrospektiva? *Doba* 1934, č. 1, s. 4–6; Jan C h a l o u p k a, Němý film. *Lidové noviny* 20. 4. 1934, č. 199, s. 13; ec, Němí, kteří mluvili. *Lidové noviny* 5. 1. 1935, č. 6, s. 6.

63) J. K u č e r a, Za němým filmem, s. 2.

64) Viz L. P i š t o r a, c. d.

65) Viz Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin Čs. Kinematografie 1896–1945*. III. Praha: ČSfÚ (interní tisk) 1990, s. 656.

návraty nedávné němé produkce, v níž se někdy vyskytla i „klasická díla“, jež reprezentovala slavnou minulost umění světla a stínů:

Tak tedy nedošlo [v době němého filmu], jak by si bylo přát, k cyklickému uvádění klasiků [...]. Reprisy filmů byly odůvodněny buď úspěšností premiér nebo okurkovou sezonou, kdy bývá o nová díla nouze. Proto je téměř ironií osudu, že k reprisám význačných němých filmů dochází až za éry fonofilmu. [...] Nechce-li se dnes němé kino omezit na promítání němých verzí fonofilmů, což je podnikání z estetického stanoviska skutečně zoufalé, pak musí nutně sáhnout k novým kopiím starých filmů, proslulých buď velkými úspěchy v minulých sezonách nebo vysokou úrovní uměleckou. [...] můžeme být vděční, že aspoň sporadicky znovu ožijí na plátnech našich kin díla, která k nám přicházejí z výlučného království němého filmu jako zjevy slavné, ale nikoli mrtvé minulosti.⁶⁶⁾

Kromě repríz němých filmů ve stálých kinech se dobový divák mohl setkat s množstvím letitých němých filmů v nabídkách kočovných biografů, kterých počátkem 30. let ještě po českém a moravském venkově putovalo mnoho desítek. Pro jejich specifické potřeby vznikla půjčovna filmů F. Čvančary, která tehdy nabízela kolem 300 němých titulů a půjčovala jich průměrně 100 týdně. Její majitel sestavoval nové sestřihy a pásma například ze starých kopií westernů s Tomem Mixem či dramata s Astou Nielsenovou, kterým pak dával nová jména a popisy:

Filmy se sestřihávají, zdlouhavé scény se vyamputují, nesrozumitelné titulky modernisují a posledních 150 metrů, které se při předvádění nejčastěji ruší, se nově kopírují. Pak se film vykoupě v jakési tekutině, kterou pan Čvančara nazývá „kafrem“ [...]. Vykoupané filmové kotouče se dají dohromady s několika krátkými filmy ve večerní program [...].⁶⁷⁾

Na přelomu 20. a 30. let si pozornost publicistů vysloužila nová praxe tzv. „retrospektiv“, které uváděly do oběhu filmy, jež byly označeny a vnímány jako staré, přičemž často šlo skutečně o tituly z doby před 10, 20 i více lety: rané filmy bratří Lumièrů, americké grotesky, evropské veselohry a dramata z 10. let, staré žurnály, „klasiku“ 20. let (Stroheima, Renoira, Sternberga, Lubitsche, Murnaua ad.), sovětskou avantgardu, české filmy od Kříženeckého do 20. let atd. Od přelomu 20. a 30. let takto pronikaly desítky starých němých filmů do řady kin v Praze, Brně, ale i v dalších českých městech. Byly zařazovány do větších retrospektivních programů a cyklů, často byly drasticky kráceny a mnohdy se objevovaly jen jako krátké doplňky k projekcím nových titulů.⁶⁸⁾ V některých případech

66) Svatopluk Ježek, Reprisy. *Lidové noviny* 27. 12. 1930, č. 649, s. 4.

67) Lubomír Linhart, Staré filmy. *Haló noviny* 27. 1. 1934, č. 23, s. 1.

68) Například cyklus sovětských němých filmů v pražském biografu Olympic (1934), „Večery filmové retrospektivy“ v kině Metro (hlavně grotesek), pořádané film-foto skupinou Levé fronty (1933–1934), „Nezapomenutelné filmy“ (klasika 20. let) v německé Uranii (1934), počátky českého filmu a večery amerických grotesek v kině Avion (1934), retrospektivy v kině Fénix, cykly pořádané Františkem Kalivodou v brněnských kinech Stadion, Universum (zde pod názvem „Ještě jednou všechno dobré“) a Lucerna (1934–1935) atd.



3. „Mediálně-archeologický“ úvod ZAJATÉHO HLASU – fikcionalizace situace naslouchání
Edisonovu fonografu z pražského Technického muzea
Foto archiv

byly obohaceny i živými divadelními prology, hudebními ilustracemi a někdy dokonce i zesměšňujícím komentářem.⁶⁹⁾ Nejčastěji se uváděly pro pobavení publika, které se smálo trhaným pohybům, předimenzovaným gestům a silnému líčení zašlých hvězd, ale vysloužily si i pozornost intelektuálů, kteří někdy retrospektivní představení doprovázeli přednáškami, a stimulovaly úvahy o dlouhodobých vývojových tendencích filmových dějin v tisku. Do kin se tehdy dostaly i speciální komponované sestřihy, například americké KINO PŘED DVACETI LETY (1927)⁷⁰⁾ nebo historický stříhový dokument zachycující „vývoj projekční techniky od sensační jarmareční atrakce až po nejdůležitější umělecký druh dneška“ Z DĚTSKÝCH DNŮ KINEMATOGRAFIE (1932).⁷¹⁾ Karel Smrž podrobně popsal svou historizující zkušenost s těmito projekcemi, v níž se rozevírá distance mezi minulým a přítomným, již v článku ze srpna 1929, stejného měsíce, kdy v Praze měl premiéru první americký mluvicí film:

69) A. Černík, Směšné staré filmy. *Lidové noviny* 4. 12. 1937, č. 610, s. 6.

70) K. Smrž, Kino před dvaceti lety. *Filmový kurýr* 2, 1928, č. 10, s. 4.

71) O. Rádl, Z filmové archeologie. Film před dvaceti lety. *České slovo* 24. 3. 1932, č. 72, s. 7.

Retrospektivní filmy mají zvláštní kouzlo. Převrací zpět několik stránek života. Ukazují nám svět, jaký byl tehdy, a nutí nás, abychom se naň dívali očima, jimiž jsme se dívali tenkrát. Kinematograf je zázračné, předčasně vyspělé dítě, které rychle žilo. Stačí několik let odstupu a budeme se srdečně smát tomu, nad čím jsme kdysi plakali.⁷²⁾

Retrospektivní části programů zahrnující české i světové rané filmy byly také téměř pravidelnou součástí různých večerů avantgardních filmů, především série představení v pražské „Kotvě“ na přelomu let 1930 a 1931, a jejich propojení s kontextem modernistické estetiky vypovídá o snaze avantgardistů specifickým způsobem reinterpretovat celé dějiny kinematografie.⁷³⁾ Vyskytl se i zvláštní případ, kdy soukromý sběratel Bohumil Veselý uváděl sestřih z výstupů hvězd němého plátna, který Jiří Lehovec ve své recenzi nazval „hodinou herecké srovnávací kinematografie“.⁷⁴⁾ Pověstnou atrakcí se stalo žižkovské kino Republika bratrů Františka a Ferdinanda Čvančarových, kteří zde v letech 1934–1939 pravidelně uváděli němé filmy, a to i poté, co bylo kino ozvučeno – v rámci tzv. „Veselých čtvrtků“ promítali grotesky a v rámci „Tramenských večerů“ němé westerny.⁷⁵⁾ Z mnoha dobových zpráv v tisku vyplývá, že retrospektivní představení, zvláště pak americké grotesky, se těšily nečekané oblibě obecnostva a že odpovídaly i potřebám intelektuálů, kteří v nich hledali historizující zkušenost a protiváhu soudobé produkce a dokonce volali i po zřízení speciálního retrospektivního kina: „Je mezi námi množství těch, kteří by si rádi zopakovali staré němé filmy, kteří by se rádi podívali na ně s odstupem času a se zkušeností diváků nové techniky a kteří by se k nim utekli z neúčelnosti dnešních programů.“⁷⁶⁾

Kromě repríz a retrospektiv existovala ještě třetí distribuční a recepční praxe, která i ve zvukovém období nabízela možnost opětovného sledování němých titulů: prodej kopií slavných děl přepsaných na úzký formát, určených pro promítání na amatérských promítačkách v domácnostech. Půjčovna filmů Pathé nabízela v ČSR „Archiv Pathé 9.5mm“, složený ze zmenšených kopií profesionálních 35 mm filmů různých žánrů a období vzniku, někdy spojovaných do všelijakých pásem a sestřihů.⁷⁷⁾ Každý měsíc vycházela nová nabídka titulů přepsaných na 9.5mm svitky⁷⁸⁾ v časopise *Pathé-revue*, který vydával „Pathé-klub Praha“ od r. 1932, a jednou za čas byl knižně vydáván katalog. Filmy se obvykle půjčovaly, ale bylo možné je i zakoupit do vlastní sbírky. Článek

72) K. S m r ž, Retrospektiva. *Český svět* 25, 1929, s. 1067.

73) Srov. K. S m r ž, Avantgardní filmy v Praze. *Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 10, s. 118; T ý ž, Druhý týden avantgardního filmu. *Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 18, s. 214; T ý ž, Třetí avantgardní program. *Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 24, s. 286. Pomíjíme zde skutečnost, že i většina tehdy vznikajících avantgardních filmů byla stále němých.

74) Jiří L e h o v e c, Čtyřicet let kina. *Národní osvobození* 24. 9. 1935, č. 223, s. 5.

75) L. L i n h a r t, Vzkříšení starých němých filmů na Žižkově. *Haló noviny* 9. 6. 1938. Viz též vzpomínka Miroslava Čvančary zaznamenaná Evou Struskovou v srpnu 2004 (NFA, sbírka orální historie).

76) jak, Némé kino v Praze? *České slovo* 16. 3. 1934, č. 62, s. 11.

77) Zmenšování se provádělo v laboratoři Pathé v Joinville-le-Pont u Paříže. Srov. Jak se pořizují zmenšené filmy pro Archiv Pathé 9.5 mm. *Pathé-revue* 2, 1933, s. 76.

78) Jedna cívka byla dlouhá obvykle 60 nebo 100 m a půjčovně na 3 dny se pohybovalo v rozmezí 9–25 Kčs za cívku (plus záloha).

jednoho z amatérů „Co bychom si přáli do svých filmothék?“ napovídá, že amatéři měli zájem i o starší tituly s historickou hodnotou:

„...rádi bychom viděli na repertoáru něco z filmové klasiky. Nemůže být pro výrobce, vlastnického spoustu historických negativů, nic snadnějšího než sestavit takovou 100 m dlouhou cívku filmové retrospektivy. [...] něco z mody z let 1900–1920, nějakou tehdejší ‚aktualitu‘, první veselohry [...].“⁷⁹⁾

Hned v příštím čísle časopisu vyšla odpověď redakce, kde byla vyjmenována řada retrospektivních titulů z let 1900–1920, jež měl archiv již dávno k dispozici. V *Pathé-revue* se amatéři také učili budovat a ochraňovat své domácí archivy: mohli se dočíst např. o tom, jak restaurovat a konzervovat filmy.⁸⁰⁾ Trh s amatérskou technikou a filmovými kopiemi pro domácí sledování tak počátkem 30. let získal do té doby nevídanou dynamiku. Svatopluk Ježek tento typ šíření výhradně němých filmů či němých verzí zvukových filmů (zvuková stopa pro amatérské materiály ještě nebyla na dostatečné technické úrovni) nazval „filmovým muzeem v malém“.⁸¹⁾ Amatérský model recepce se sice nestal masovým jevem, ale ve 30. letech, kdy se české amatérské hnutí značně rozšířilo, představoval nejsnazší individuální přístup ke klasice němého období a zdá se, že tehdy hrál významnější roli než kdykoli dříve či potom a že začal plnit i specifickou historizující funkci. To bylo zvlášť zřetelné na konci 30. let, když definitivně skončila praxe repríz němých filmů v kinech a jejich osud se zdál být zpečetěn:

V kinech je už obecnost neuvidí. Ani na těch zvláštních nočních představeních, poněvadž není už nových kopií a původní negativy zmizely v propadlišti nezájmu a nedůvěry. Nejsou však ztraceny. Alespoň pro rostoucí armádu amatérů nikoli.⁸²⁾

Podobně jako v oblasti institucionalizovaných audiovizuálních archivů, i ve sféře domácího použití filmové technologie se tehdy střetly dvě základní koncepce archivu: archiv jako extenze rodinného fotoalba a archiv amatérských kopií profesionálních filmů. Nám dnes může amatérská domácí recepce asociovat podobnou roli, jakou v mnohem širší míře sehrálo video v 80. letech: demokratizovalo přístup k filmové minulosti a umožnilo standardizovat praxi opakovaného sledování.

Rozvětvení ideje archivu na institucionální a domácí formu se uplatnilo i na poli zvukového záznamu: Hudební redaktor (od roku 1928) a později programový ředitel *Radiojournalu* Mirko Očadlík, jenž pro rozhlas roku 1930 připravil např. „rozsáhlý cyklus historických ukázek českých pěvců na deskách“, napsal roku 1932 článek „Domácí diskoteka“, v němž nabídl rady „fonoamatérům“, jak si systematicky vybudovat „účelnou“ sbírku gramodesek, jak vybírat z katalogů, jak desky bezpečně uchovávat

79) Olso, Co bychom si přáli do svých filmothék? *Pathé-revue* 3, 1934, s. 59.

80) Konzervování filmu. *Pathé-revue* 2, 1933, s. 44–45.

81) S. Ježek, Filmové museum v malém. *Lidové noviny* 9. 11. 1935, č. 561, s. 8.

82) Srov. K. Smrž, Osudy starých filmů. *Československá kinematografie* 3, 1938, č. 3, s. 49–50.

83) A. J. Patzková, Vývoj československého rozhlasu. In: A. J. Patzková (ed.), *Prvních deset let československého rozhlasu*, s. 450.

a upozornil je na „zvláštnosti gramofonové techniky, která interpreta nutí do zvláštních úchylek,“ a na „rozdíl mezi hodnotou originální a zápisovou“. V závěru dokonce předpokládá, že brzy vznikne „družstevní organizace výroby a distribuce“ desek, která „umožní kompletování sbírek dosavadních a organizaci sbírek nových“.⁸⁴⁾

Průmyslové filmy: Technologická imaginace a historický obrát v mediální kultuře po nástupu zvuku

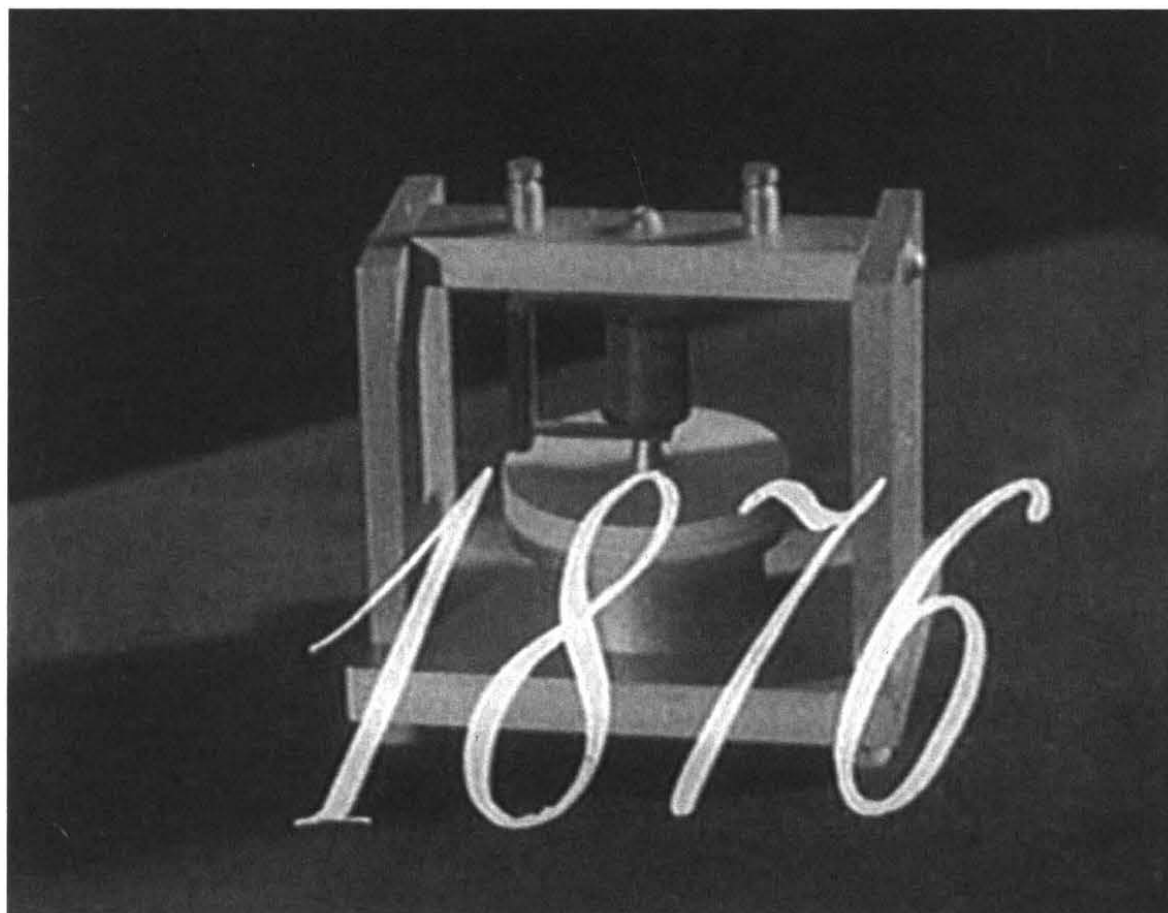
Je možné historizující tendence filmového průmyslu a kultury, jak byly popsány výše, redukovat na důsledky zavedení synchronního zvuku, nebo se jedná spíše o součást širšího procesu změny probíhajícího v celém komplexu mediální kultury pozdních 20. a 30. let? Podle nových výzkumů raného zvukového filmu, zdůrazňujících jeho hybridní intermedialní identitu, je nezbytné pohlížet na dobu nástupu zvuku z širší perspektivy mediální historie. Ve snaze splnit tento požadavek a zároveň podložit výše uvedené teze analýzou jasně vymezeného korpusu pramenů, jenž by umožnil sledovat vztahy mezi filmem a dalšími médii z hlediska jejich vzájemného reflektování a sebe-pozorování, jsem se rozhodl připojit na závěr této studie krátký rozbor průmyslových, propagačních a populárně vědeckých filmů o zvukových médiích natočených ve 30. a v první polovině 40. let v Československu.⁸⁵⁾

S všeobecným rozšířením gramofonu a rozhlasu jako nových masových médií ve 20. a 30. letech se kinematografie, médium zakořeněné v mechanice 19. století, poprvé střetává s problémem ne-viditelnosti nikoli již jako spirituálního, vědeckého či přírodního fenoménu, ale jako běžného atributu každodenního života, do nějž vnášejí zvláštní smyslové podněty nové komunikační a reprezentační technologie. Neviditelnost radiových vln vysílaných éterem, telefonních signálů přenášených kabely nebo zvuku transformovaného do fyzické inskripce gramofonových drážek představovala pro film jako médium zaznamenávající optickou realitu do bezprostředně vnímatelných otisků nečekanou výzvu. Na rozdíl od němého filmu zvuková média neposkytují žádné přímo vnímatelné stopy zaznamenaných událostí; jejich inskripce a signály musejí být nejprve dekodovány reprodukcí nebo přijímacím aparátem.

Po nástupu zvuku byl film s touto skutečností konfrontován v samotném jádru svého technologického aparátu, prostřednictvím spojení obrazových okének a šrafovací nebo

84) Mirko Očadlík, Domácí diskoteka. *Žijeme* 2, 1932, s. 141–145.

85) Jelikož neexistuje oficiální soupis českých průmyslových a propagačních filmů, bylo nutné projít dostupné filmografie a hledat klíčovými slovy v databázi NFA. Po pročtení dostupných zdrojů mi bylo zřejmé, že jedním z nejfrekventovanějších námětů průmyslových a propagačních filmů z doby 1930–1945 byla zvuková média, jejich historie, výroba a použití. Z 571 dochovaných nonfikčních filmů (všech žánrů a nejrozmanitějších témat) daného období je 15 o rozhlasu, dva o gramofonu, jeden o telefonu a jeden o reprodukci zvuku na stadionu. Soudě podle titulů nedochovaných filmů, existovalo dalších minimálně 10 průmyslových a propagačních filmů o zvukových médiích ze stejné doby. V předchozím období byl počet takto zaměřených snímků téměř nulový, jejich boom nastal až v letech 1930–1931. Jako hlavní pramen pro sestavení filmografie korpusu mi posloužila publikace Jiřího Havelky *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Akademie musických umění 1965.



4. Historický prolog *RYCHLÉHO POSLA* – Bellův prototyp telefonu

Foto archiv

transverzální optické zvukové stopy na tomtéž pásu. Nevnímatelnost zvukového záznamu a přenosu je také hypotetickým zdrojem fantazií mnoha hudebních komedií z raného zvukového období, které alegorizují zvuk oddělující se od viditelného zdroje a obsedantně hledající opětovné zakotvení v obraze.⁸⁶⁾ Totéž lze říci i o průmyslových filmech o rádiu, gramofonu a telefonu, jež vyvíjely podobné úsilí vizualizovat procesy, které jsou ze své podstaty neviditelné, nacházejí se za prahem filmové percepce: tyto filmy obsahují vracející se mikroskopické nebo animované záběry gramofonových drážek, monitorů oscilografu montáží srovnávaných se zpívajícími postavami, jejichž hlasy jsou právě snímány, velké detaily vnitřních elektronických součástí radiopřijímačů nebo panorámy přejíždějící po telefonních kabelech na pozadí nebe, zatímco se provádí telefonní spojení. Voice-over v těchto pasážích urputně hledá spojení nebo alespoň podobnosti mezi auditivními a vizuálními znaky a symptomy. Jak napsal Stanislav Kubík, šéf propagačního oddělení české pobočky Philipsu: „Prodáváme radio? Milujme krásu rezonanční křivky i každý šroubek svých přijímačů!“⁸⁷⁾ Film si tímto způsobem vypracoval sadu

86) Srov. T. Elsaesser, „Going Live“.

87) Stanislav Kubík, Úkoly šefa propagandy a propagačního oddělení. In: Václav Poštolka (ed.), *Kniha o reklamě čili jak dělat reklamu, aby se vyplácela*. Praha: Reklamní klub 1940, s. 140.

„kognitivních metafor“ využívajících různá klišé pro vizualizaci procesů a principů nových médií, kdy zavedené stylistické prostředky staršího média (montáž, panorámy, detaily, animace, voice-over) slouží jako náhradní nástroj pro zpracování nevnímátných skutečností spojených s novějšími médii.

Opět se zde setkáváme s gestem historizace: nejen ve formě zmíněného maskování nových zneklidňujících procesů dobře známými žánrovými a ikonickými motivy, ale také v podobě tendence pátrat po kořenech a genealogiích zvukových médií, a tak je legitimizovat v kontextu dějin kultury, techniky a vědy.

Sestavený korpus jsem zkoumal z perspektivy paradigmatické změny typické pro mediální kulturu přelomu 20. a 30. let. Ptal jsem se nejen na to, jak se mediální technologie ve filmech prezentují, jak jsou v nich definovány, vizualizovány, kontextualizovány, jaký obraz uživatele se zde nabízí, ale také na to, jak průmyslové a propagační snímky fungovaly ve vztahu k zadavateli a jak se začlenily do širšího kontextu mediálního průmyslu.

Zapojení rozhlasových inženýrů do filmové produkce má pro dějiny české kinematografie klíčový historický význam, protože Radiojournal byl zodpovědný za první synchronní zvukové filmy natočené v Československu – zvukový inženýr Radiojournalu Eduard Svoboda v roce 1928 režíroval s aparaturou Fox-Movietone několik dokumentárních snímků ze slavnostních událostí k desetiletému výročí republiky. Jeho motivace pro natočení těchto „památných filmů“ navazovaly na koncepci mediálních „archivů skutečnosti“, typickou pro konec 20. let, kdy úkolem archivních zařízení v oblasti filmu, gramofonu a rozhlasu mělo být uchování stop veřejných událostí a osobností.⁸⁸⁾ Stejně jubileum dalo podnět také k vytvoření prvních dokumentárních nahrávek slavnostních projevů prezidenta na gramofonových deskách, které se pak staly jednou z prvních položek v novém rozhlasovém archivu gramodesek Radiojournalu.⁸⁹⁾

Roku 1931 vedení rozhlasové stanice rozhodlo, že nejlepším prostředkem propagace rádia, jež se teprve nedávno stalo skutečně masovým médiem, bude film.⁹⁰⁾ Ve stejném roce Radiojournal nechal vyrobit první propagační film, na nějž dva roky poté navázal sérií nazvanou ROZHLAS VE FILMU (1933–1942). Přibližně ve stejné době Ministerstvo pošt a telegrafů začalo produkovat svou vlastní sérii průmyslových filmů dokumentujících výstavbu a technické zařízení nového vysílače v Liblicích u Prahy (VELKÁ ROZHLASOVÁ STANICE V LIBLICÍCH U ČESKÉHO BRODU, 1931; NÁVŠTĚVA V NEJVĚTŠÍ ROZHLASOVÉ STANICI V EVROPĚ, 1931; STAVBA A MONTÁŽ ANTÉNNÍCH VĚŽÍ PŘI VELKÉ ROZHLASOVÉ STANICI V LIBLICÍCH U ČESKÉHO BRODU, 1932). Ministerstvo bylo udělovatelem licencí pro vysílací stanice, upravovalo podmínky pro udělování koncesí pro posluchače a mělo také významný vliv na provoz Radiojournalu. Třetím významným zadavatelem průmyslových a propagačních filmů o rozhlasu byly elektrotechnické společnosti Philips a Telefunken, které objednávaly jednak filmy dokumentující tovární výrobu, jednak reklamy na radiopřijímače jakožto nové komponenty moderního života.⁹¹⁾

88) Srov. Zvukový film již u nás (Rozhovor s ing. Edvardem Svobodou). *Film* 8, 1928, č. 12, s. 1–2; Památný čsl. zvukový film. *Radiojournal* 6, 1928, č. 37, s. 27.

89) A. J. Patzaková, c. d., s. 293.

90) Tamtéž, s. 478.

91) Inž. Š., Československé závody Philips-Radio. In: A. J. Patzaková (ed.), c. d., s. 750.

Druhý večer

v neděli 13. prosince 1936 o 19. hodině

přednáší předseda Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v Brně

RNDr. Josef Velíšek, profesor české vysoké školy technické v Brně,

na téma: »Radiotechnika viděná filmem« s projekcí barevných zvukových

reklamních filmů Philips,

které nejsou jen zajímavými filmy propagačními, ale mají především vysokou úroveň uměleckou.

Předvedeny budou tyto zvukové barevné filmy:

»Revoluce radiolamp«,

»Loď v éteru«,

»Kouzelný atlas«,

»Symfonie éteru«,

»Od blesku k televizi«.

Projekce pomocí zvlášť instalované přenosné zvukové promítací aparatury firmy Philips. Program bude doplněn instruktivním předvedením nového projekčního přístroje firmy Philips pro 16mm úzký zvukový film s projekcí několika zvukových filmů formátu 16mm.

5. Pozvánka na filmový večer „Radiotechnika viděná filmem“, pořádaný Československou společností pro vědeckou kinematografii v Brně roku 1936

Foto archiv

Průmyslové a propagační filmy o rozhlasu vyrobené na zakázku všech tří hlavních zadavatelů vykazují určité podobnosti dané společným námětem a zvláštním statusem rozhlasu v dobové československé společnosti, ale také mnoho rozdílů, plynoucích z rozdílných funkčních vztahů zadavatele k rozhlasu. Némý průmyslový film VÝROBA ROZHLASOVÝCH PŘIJÍMAČŮ (1935), natočený na zakázku výrobce radiopřijímačů Philips a režírovaný avantgardním filmařem a teoretikem Janem Kučerou, je standardním projevem žánru, mapujícím tovární konstrukci přístrojů v hloubětínské fabrice holandské společnosti. Film klade důraz na detailní zachycení logiky sériové výroby, na její standardizaci a také na velkou důležitost testů a kontrol. Při vysvětlování, jak je sestrojován a jak funguje přijímač, film využívá typický vizuální rétorický postup přechodů mezi dobře známým designem vnějšího krytu a zadní částí nebo vnitřkem, který obsahuje komplikovanou soustavu elektronických součástí.⁹²⁾

Série Radiojournalu ROZHLAS VE FILMU (první díl němý, další dva zvukové) má charakter podnikové kroniky zachycující hlavní výročí, události a slavné osobnosti zvané do studia nebo technologická zlepšení počínaje tří-deskovým gramofonem v raných 30. letech přes magnetické ocelové pásy blattnerphonu z konce desetiletí až po speciální taktilní

92) Další filmy pražského Philipsu z té doby, RYCHLOSTNÍ SOUTĚŽ V MONTÁŽI „NÁRODNÍHO PŘIJÍMAČE PHILIPS“ (1929), PHILIPS REVUE (1932), KČ 170? (1933), „HALO, HALO...“ (1934), se bohužel pravděpodobně nedochovaly.

mikrofony z počátku 40. let. V této sérii se již historizující gesto projevuje explicitněji ve formě srovnávání soudobé praxe s minulostí stanice, přičemž podtitulky označují některé záběry jako retrospektivní. Tyto filmy narozdíl od průmyslového dokumentu Philipsu oslovovaly běžného diváka za účelem propagace a osvěty.

Nicméně nejspecifičtější charakter z rozhlasových dokumentů mají průmyslové filmy natočené pro Ministerstvo pošt a telegrafů, všechny zachycující výstavbu a fungování vysílače v Liblicích. Stanice byla stavěna v letech 1930 až 1931 a po dokončení se svými 180 kW na čas stala nejvýkonnějším a nejmodernějším zařízením svého druhu v Evropě, což bylo také využito k propagandistickým účelům ve všech filmech série. Tyto filmy byly delší než v předchozích případech (kolem 1 000 m), vyznačují se oficiálnějším tónem mezititulků a vystupovali v nich vysocí státní úředníci a vedoucí inženýři, kteří byli také zapojeni do psaní scénářů. Extrémně detailním a systematickým způsobem zachycují jednotlivé fáze výstavby stanice a antény, identifikují všechny přístroje a vysvětlují jejich funkce. Liblická stanice se v těchto dokumentech jeví jako jakýsi emblém high-tech průmyslu té doby, na němž se silně podílel stát se svými mezinárodními ambicemi. Záběry anténních věží, kabelů nebo kontrolních místností jsou všechny pečlivě komponované, soustředí se na čistý průmyslový design a v kombinaci s funkcionalistickou architekturou vzbuzují téměř dojem dekorací science fiction. Obrazy technologické modernity jsou prostřednictvím komentáře v mezititulcích doplněny nacionalistickou ideologií malého státu, ohroženého sousedy, který přes nepříznivé podmínky dokáže sestrojít nejsilnější vysílač Evropy, kompenzující svým širokým dosahem nevýhodné geopolitické postavení.

Role liblické stanice jako stimulu soudobých představ o high-tech médiích je nejlépe demonstrovatelná na příkladu kresleného propagačního a populárně vědeckého filmu VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ (1936), který na zakázku Radiojournalu režírovali avantgardní filmaři Karel a Irena Dodalovi, pro něž bylo rádio neobyčejně častým námětem, když o něm během tří let (1934–1936) natočili minimálně pět kreslených zvukových filmů, některé z nich dokonce v barevném systému Gasparcolor.⁹³⁾ Podíváme-li se na utopický design VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ na pozadí průmyslových filmů Ministerstva, můžeme jej interpretovat jako fikcionalizaci technologické a architektonické struktury stanice. K tomu nás přímo vede několik dokumentárních záběrů z nitra stanice, které byly vystřiženy z ministerského filmu a začleněny do kresleného snímku Dodalových.

Ve filmech manželů Dodalových se uplatňuje strategie typická i pro snímky o telefonu a gramofonu: obsedantní úsilí vizualizovat fyzickou strukturu zvuku, v tomto případě rozhlasových vln vysílaných vzduchem. Poetika kresleného filmu ale umožnila zajít dále než dokumentární záběry: Dodalovi vytvořili svět imaginární materiality vln procházejících vzduchem a dosahujících až k měsíci, kde je přijímá pohádkový hrdina filmu Všudybyl. Využívají několik základních kognitivních metafor, zvláště postavu víly, „Královničky vln“, poloprůsvitné bytosti personifikující interface mezi high-tech telekomunikačním systémem a pohádkovou imaginací, což je již od 19. století typický tropus využívaný v diskurzech usilujících familiarizovat neznámá a zneklidňující nová média a technologie.

93) Kromě VŠUDYBYLOVÝCH DOBRODRUŽSTVÍ to byly filmy ZÁHADA MEZNÍKU MK 204 (1934), VESELÝ KONCERT (1935), ČARODĚJ TÓNŮ (1936) a ZNĚJÍCÍ VESMÍR (1936).

V populárně vědeckých a propagačních filmech o gramofonu a telefonu se uplatňuje řada postupů vizualizace zvuku: opakující se mikroskopické a animované záběry gramofonových drážek, oscilograf, záběry telefonních kabelů a radiových lamp. Kromě nich se zde rozvíjí i explicitnější gesto historizace. Ve zvukovém filmu ZAJATÝ HLAS (1939), natočeném jiným avantgardním režisérem Jiřím Lehovcem, je dlouhá úvodní sekvence věnovaná historii zvukového záznamu, v níž jsou prezentovány staré fonografy (exponáty z Technického muzea) a inscenována ideální situace jejich poslechu, včetně původního zvuku reprodukce válčků. Scéna rekonstruující ideální recepční situaci poslechu v rodině s herci a kostýmy a reprodukcí zvuk původních aparátů patří svou mediálně-archeologickou perspektivou k unikátům v českém kontextu té doby a možná i v kontextu světovém.⁹⁴⁾

V telefonním snímku RYCHLÝ POSEL (1940) je opět rozsáhlá úvodní sekvence věnovaná historickému přehledu dějin poštovních a komunikačních systémů od dostavníku přes železnici, poštovní automobily, letadla až po telegrafy a telefony několika generací, počínaje luxusními aparáty pro aristokraty a úředníky a konče telefonními budkami na soudobé ulici. Dnes by bylo nepředstavitelné začínat populárně vědecký film o automatických telefonních ústřednách vyprávěním kompletní historie komunikačních technologií od 17. století po současnost a zapojit do výkladu dějiny dopravních prostředků či telefonních membrán. Narativní strategie užívající takovéto genealogie nemůže být redukována na rétorickou figuru „předtím/potom“, ukazující výsledky technického pokroku v daném průmyslovém odvětví, jež je typická pro průmyslové filmy jako žánrovou kategorii.⁹⁵⁾ Dalekosáhlé historické zaměření filmu, pracující opět s historickými kostýmy a muzeálními exponáty, je třeba interpretovat spíše jako manifestaci komplexnějšího dobového diskursu orientovaného na mediální materialitu, její kontextualizaci a historizaci. Ideologií tohoto diskursu se nezdá být prostá modernizace či pokrok, ale spíše legitimizace médií a jejich technologické materiality jakožto součástí dějin kultury a společenského života.

Ačkoli zde nemůžeme prokázat, nakolik byl historizující obrat ve filmech o médiích typický pro 30. a 40. léta v mezinárodním měřítku, existuje několik slavných příkladů, které to naznačují. Mezi elektrokoncerny, které v té době nejčastěji zadávaly výrobu filmů o zvukových médiích, patřil Philips, jenž dal příležitost natáčet filmy o rozhlasu významným dokumentaristům a avantgardistům jako Joris Ivens, Hans Richter nebo George Pål. Pålovy animované filmy (LOŽ V ÉTHERU, 1934; SLEEPING BEAUTY, 1935 etc.) se nečekaně podobají těm, které ve stejné době tvořili v Československu Dodalovi, protože i on používá propracované pohádkové motivy a postavy k vysvětlování neviditelných principů fungování high-tech rádia, a tím je zakotvuje do tradiční kulturní imaginace.⁹⁶⁾ Jako specifický příklad dalekosáhlé historizace mohou sloužit především RichtEROVY filmy. Jeho EUROPA-RADIO (1931) se zaměřuje na hravý pokus integrovat rozhlas do komplexních

94) Fikcionalizace recepční situace a konstrukce ideálního posluchače jakožto člena rodiny je příznačná také pro film o gramofonové desce ZAJATÉ MELODIE.

95) Srov. Vinzenz H e d i g e r, Průmyslová produkce jako mediální praxe. K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 25–38.

96) Kromě toho i Pål pracoval s dvojbarevným systémem Gasparcolor.

sociokulturních vztahů a pro tento účel používá mimo jiné záběry Edisona, který zde říká „Nemyslím si o Einsteinově teorii nic, protože jí prostě nerozumím“, jako odkaz k mechanickým kořenům soudobých elektronických médií. Ještě explicitnější historizující rétoriku aplikuje Richterův pozdější film, natočený na zakázku Philipsu, OD BLESKU K TELEVISI (1936), kde se vypráví celá historie elektřiny v audiovizuálních médiích, od přírodní elektřiny přes elektrické motory, žárovky, rentgenové paprsky až po rozhlas, zvukový film, televizi, telefonní zesilovače a dokonce fotosenzorické poplašné systémy. Film kromě toho obsahuje zvukové záběry Henryho Forda navštěvujícího továrnu Philipsu v Evropě a Louise Lumièra, který se vyjadřuje k historii filmu.⁹⁷⁾

* * *

Co mají tyto strategie historizace a „akulturace“ společného s přechodem na zvuk ve filmu? Samozřejmě, že jejich imaginace a rétorika nejsou přímým důsledkem nástupu zvuku, ale jsou zakotveny ve stejném paradigmatu mediálního průmyslu a kultury, které začaly pozorovat samy sebe, a mediální krajiny, která se stala dominantním tématem veřejného diskursu založeného na principu přechodu od sféry technologie do sféry kultury. Pozdní 20. a 30. léta byla obdobím, kdy mediální průmysly dosáhly bezprecedentního stupně standardizace, integrace a fúzí prostřednictvím nadnárodních multimediálních koncernů propojujících různé typy hardwaru a softwaru. Světová ekonomika vstoupila do fáze prvního globálního boomu high-tech médií, který stimuloval rizikové investice ve světě obchodu a katastroficko-utopickou rétoriku ve světě kultury. Průmyslové systémy byly proto nuceny provádět mnohem pečlivější monitoring a dokumentaci vlastní činnosti. Kromě toho se zvukové technologie infiltrovaly do všech sfér každodenního života a veřejný zájem o nová média dostoupil nového vrcholu.

Po celou dobu od konce 20. do 40. let bylo mezinárodní publikum udržováno ve stavu permanentního (a často zklamávaného) očekávání nové mediální revoluce.⁹⁸⁾ Tato mediální horečka ale byla vyvažována určitými obavami ze ztráty tradičních hodnot a jistot a odcizením vyvolaným novými režimy časoprostorové organizace světa a technologiemi pronikajícími do všech zákoutí životního prostoru. Z tohoto důvodu bylo třeba nová média historizovat a „akulturovat“: televize byla zobrazována jako následovník přirozeného světla, telefon jako pokračovatel dostavníku, radiové vlny byly vysvětlovány pohádkovými motivy. V oblasti filmu vyvolával největší úzkost hrozící zánik němému umění světla a stínů, které se proto transformovalo do nejvitálnějšího „místa paměti“ v dějinách médií. U žádné jiné mediální formy dnes necítíme tak jasně, že reprezentuje nedosažitelnou minulost média, minulost, jež získala zvláštní auru a status monumentu – navzdory (nebo naopak díky) faktu, že nikdy neexistovala jako skutečně *němý* film. Je to právě

97) Zmíněné filmy Pála, Richtera a Ivense jsem studoval v amsterdamském Filmmuseu. Je zajímavé, že některé z nich se promítaly v roce 1936 v rámci filmového večeru „Radiotechnika viděná filmem“, pořádaného Československou společností pro vědeckou kinematografii v Brně – viz obr. č. 5.

98) To lze nejlépe doložit na historii rané televize, jejíž všeobecné rozšíření bylo po celé toto období stále znovu slibováno a opět odsouváno – srov. Monika El sner, Thomas Müller, Peter M. Spangenberg, The Early History of German Television: The Slow Development of a Fast Medium. In: H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*, s. 107–146.

tento auratický status, co je v současnosti exploatováno v mnoha stříhových dokumentech, festivalových retrospektivách, internetových muzeích a DVD-edicích „archivních“ filmů a co je dodnes typickým referenčním bodem historizujících diskursů o médiích.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Odborný asistent FF MU a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA; v současné době člen Graduiertenkollegu „Mediale Historiographien“ ve Weimaru; zabývá se mj. nástupem zvukového filmu v kontextu dějin médií.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)

Citované filmy:

„Halo, halo...“ (1934), *Bílé stíny* (White Shadows in the South Seas; W. S. Van Dyke, 1928), *Čaroděj tónů* (Irena a Karel Dodalovi, 1936), *Čarovné oči* (Václav Kubásek, 1923/1934), *Černý plamen* (Miroslav J. Krňanský, 1929/1931), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929/1933), *Europa Radio* (Hans Richter, 1931), *Haničko, co s tebou bude / Dvě oči, které neklamou* (Nikolaj Larin, 1929/1933), *Hej-Rup!* (Martin Frič, 1934), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989–1998), *Chudá holka* (Martin Frič, 1929/1932), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Kč 170?* (1933), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Kino před dvaceti lety* (1927), *Lod' v éteru* (The Ship of the Ether; George Pál, 1934), *Melodie světa* (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929), *Návštěva v největší rozhlasové stanici v Evropě* (1931), *Od blesku k televizi* (From Lightning to television; Hans Richter, 1936), *Philips Radio / Symphonie industrielle* (Joris Ivens, 1931), *Philips revue* (1932), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Rozhlas ve filmu I–III* (1933–1942), *Rychlostní soutěž v montáži „národního přijímače Philips“* (1929), *Rychlý posel* (František Sádek, 1940), *Sleeping Beauty* (George Pál, 1935), *Starý hřích* (Miroslav J. Krňanský, 1929/1933), *Stavba a montáž anténních věží při velké rozhlasové stanici v Liblicích u Českého Brodu* (1932), *To neznáte Hadimršku* (Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *Včera a dnes* (1932), *Velká rozhlasová stanice v Liblicích u Českého Brodu* (1931), *Veselý koncert* (Irena a Karel Dodalovi, 1935), *Všudybylova dobrodružství* (Irena a Karel Dodalovi, 1936), *Výroba rozhlasových přijímačů* (Jan Kučera, 1935), *Z dětských dnů kinematografie* (1932), *Z lásky* (Vladimír Slavínský, 1928/1933), *Záhada mezníku MK 204* (Irena a Karel Dodalovi, 1934), *Zajaté melodie* (Milan Raym, 1943), *Zajatý hlas* (Jiří Lehovc, 1939), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Znějící vesmír* (Irena a Karel Dodalovi, 1936).

SUMMARY

THE "BIRTH" OF CINEMA HISTORY

Coming of Film Sound and Media Inventing their Own Past

Petr Szczepanik

In the present article I ask a question about a new historical self-consciousness of the film medium, which emerged after the introduction of standardized synchronous sound in the late 1920s and early 1930s and about corresponding processes happening in another mass media of the time. My hypothesis is that this shift was a part of immense growth of visibility of media "materiality" in period culture and of "historization", i.e. the growth of consciousness about the distance between present state and earlier phases of media development that stimulated construction of the first "memory place" (in Pierre Nora's sense) in media history: the great silent art of lights and shadows.

The early 1930s is a moment of immense and general intensification of attention devoted to technical media in many spheres of social life and culture and in certain sense it could be said that they mark the beginning of contemporary mass-media industry and culture paradigm, based on intensified exchanges between different media types and on recycling of the media past. My general goal in this article is to analyze coming of film sound as an example of media change and to focus on its theoretical and methodological implications for media historiography. My general approach is guided by following question: What does it mean to look at the early sound film from the prospective point of view (instead of retrospective, projecting later notions of media identity into the past – in Rick Altman's sense) and to fully acknowledge its initial hybridism, heterogeneity, multiplicity and all possible futures that were then open before it? On this basis, I ask more concrete question: How did early sound period change the notion of historicity of media, by redefining the problem of film archiving and by provoking a new historical consciousness about the past of the medium, i.e. the "silent" film heritage, which became a "memory place" of the great art of lights and shadows?

I analyzed the problem of historization in media history on the basis of restricted example – Czech cinema industry and culture of 1930s. I looked at the processes of self-observation and self-historization on the level of the institutions starting to produce own statistics, histories and archives, filmic texts reflecting on the shift between silent and sound, media-related discourses comparing talkies to silents and cultural practices of reception related to watching silent films in sound era. According to contemporary approaches to the early sound film, emphasizing its hybrid intermedia identity, it is necessary to look at the coming of sound period from the perspective of media history. Trying to meet the challenge I chose to construct a special corpus to be analyzed more closely, which would allow me to trace the interrelations between the film and other media in terms of their self-observing activities: the Czech industrial and promotional films about sound technologies produced in 1930s.

The late 1920s and 1930s were a period when media industries reached unprecedented level of standardization, integration and fusing, by establishing multinational corporations interconnecting different types of hardware and software. Global economics entered first global boom of hi-tech media systems, stimulating risky investments and utopian rhetoric. Industrial systems were therefore pushed to accomplish much more careful monitoring and documentation of their own operation. Apart from this, sound technologies infiltrated all parts of everyday life, and public interest in new media reached a new level of intensity. However, this media fever was counterbalanced by certain fears of losses and alienations caused by new regimes of time-space organization and by technology penetrating the culture. That's why the new media had to be historicized and "acculturated": television as successor of natural lightning, telephone as continuator of stagecoach, radio waves as explainable by the principles of fairy-tales. In the field of cinema, the strongest anxiety was felt for supposedly dying art of the silent film, which then became the most magnificent "memory place" of media history till today. With no other media form we feel so clearly that it is an unattainable past of the medium.

the past that have acquired special aura and the status of a monument – despite (or thanks to) the fact that it never existed as “silent”. And it is exactly this auratic status, what is recently exploited by many compilation documentaries, festival retrospectives, premiers of restored films on TV, internet museums and DVD-editions of archival titles.

Translated by Petr Szczepanik