

Článek

ZA KOMPARATIVNÍ HISTORIOGRAFIÍ

*Rozhlas, film a gramofon
v meziválečné Británii, Německu a Francii*

Charles O'Brien

Filmoví historici se obecně shodují v tom, že film se v první polovině třicátých let průmyslově a esteticky rozvíjel v závislosti na dalších médiích elektrického zvuku. Obecně ale zůstává výzkum interakce zvukového filmu s ostatními médii stále v plenkách. Často se předpokládá, že elektrický zvuk měl na film i na hudbu homogenizující vliv, jak je patrné z obecných mezinárodních trendů tohoto období. S ohledem na technickou a estetickou standardizaci filmu během třicátých let se ale věnuje málo pozornosti národním rozdílům ve filmovém stylu či podmínkám pro vznik takových rozdílů, daných konfiguracemi elektrických médií v jednotlivých národních státech. Komparativní analýza národních mediálních systémů, nabízející alternativu k zavedené tezi o kulturní homogenizaci, může dovolit přesnější a diferencovanější posouzení trendů filmové stylu v tomto období. V následujícím textu provedu první kroky takové analýzy tím, že nastíním za prvé způsoby vzájemné interakce rozhlasu a elektrického gramofonu v Británii, Francii a Německu během první poloviny třicátých let a za druhé vliv těchto interakcí na filmový styl. Svůj text uzavřu několika poznámkami o tom, jak může výzkum nadnárodních trendů filmového stylu těžit z průzkumu národních rozhlasových systémů.

Ústřední pozice rozhlasu na mediálním poli počátku třicátých let

Rozhlas se v Evropě utvářel jako státem řízené médium, často ve vědomé opozici ke komerčnímu vysílání, které se uplatňovalo ve Spojených státech. Ve většině evropských zemí včetně Francie a Německa – a v záměrném kontrastu ke Spojeným státům – bylo rozhlasové vysílání spravováno jakožto veřejná instituce a podřízeno kontrole stejných ministerstev, v jejichž kompetenci byly poštovní služby a telegraf.¹⁾ Vysílání se ale

1) O záměru rozhlasových správců v Evropě vyhnout se americké komercializaci rozhlasu viz Asa Briggs – Peter Burke, *A Social History of the Media: from Gutenberg to the Internet*. Cambridge : Polity 2002,

od starších médií lišilo v tom, že s sebou přinášelo specifické otázky bezpečnosti. Telegraf, telefon a poštovní doručování vždy představovaly formy komunikace z jednoho bodu do druhého (*point-to-point*), kterou mohly národní vlády kontrolovat a jinak usměrňovat. Rozhlasové vysílání ale nabídlo programy širokému, neviditelnému obecenstvu, a tak postavilo národní vlády před problém, jak dohlížet na příjemce a potenciální vysílatele rozhlasových signálů. Obtížnost kontroly rozhlasové recepce nastolila otázky bezpečnosti, které měly své historické kořeny v počátcích vysílání za první světové války, kdy německé vysílače šířily do sousedních zemí válečnou propagandu. Stát sice mohl dohlížet na vysílače provozované na jeho území – například zahájením politiky upřednostňující kabelové sítě před jednotlivými nezávislými stanicemi – sotva ale mohl bránit svým občanům v příjmu signálů ze zahraničních stanic.

Mimořádná schopnost rozhlasu překonávat geografii skutečného světa tak vyvolávala nadšení i obavy. Skutečnost, že tato technologie dávala možnost pohrdat národními hranicemi, podnítila v roce 1925 založení Mezinárodní rozhlasové unie (International Union of Broadcasting), jejíž představitelé se následujícího roku sešli v Ženevě, aby éter rozdělili podle národního klíče přidělením určitých frekvencí určitým zemím. Unie ženevskou dohodu aktualizovala na svém sjezdu v Praze v roce 1929, když v kontinentální Evropě stoupl počet vlastníků rozhlasových přijímačů a zvýšil se i počet hodin rozhlasového vysílání za týden, stejně jako výkon vysílačů. Potenciál rozhlasu překračovat hranice vyvolal administrativní snahy regulovat rozšiřování rozhlasových přijímačů jakožto běžné domácí technologie. V řadě evropských zemí se například zavedením vysokých koncesionářských poplatků omezoval přístup pracující třídy k této nové technologii.

Británie: rozhlasové vysílání a ohrožení národních hranic

Z poslechu rozhlasu se nicméně stala v Evropě během počátku třicátých let oblíbená kratochvíle. V roce 1932 již bylo v Evropě v provozu kolem 250 rozhlasových stanic, což znamenalo od poloviny dvacátých let až pětinasobný nárůst.²⁾ Neodmyslitelnou součástí rozhlasové kultury v mnoha evropských zemích se navíc stal zvyk poslouchat zahraniční rozhlasové stanice.³⁾ Příklad nabízí Británie, kde bylo užívání rozhlasu intenzivní a kde rozhlasoví posluchači běžně ladili na kontinentální rozhlasová vysílání. V roce 1931 se Británie podle měření International Broadcasting Union svým počtem sedmdesát sedm a půl rozhlasových koncesí na tisíc obyvatel umístila na třetí nejvyšší příčce z dvaceti sledovaných evropských zemí.⁴⁾ Přijímat zahraniční signál Británii umožňovala

s. 219–223; viz také Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 2006, s. 38–42.

2) Tato čísla viz Cécile Médél, *Histoire de la radio des années trentes*. Paris : Anthropos/INA 1994, s. 29.

3) Více o popularitě zahraničních pořadů ve Francii viz tamtéž.

4) Zpráva International Broadcasting Union (I.B.U.) odkazuje k údajům vyhodnoceným na konci prosince roku 1930. Na vrcholu se ocitlo Dánsko s počtem 119,5 licence; následovala Švédsko, velmi těsně před

její globální telegrafní síť, největší a nejdůmyslnější z kabelových sítí na světě.⁵⁾ Telekomunikační systém Británie zajišťoval globální trh pro britské pořady, ale také usnadňoval propojení mezi B.B.C. a rozhlasovými vysílací v různých zemích severní a střední Evropy. V roce 1928 začali posluchači B.B.C. přijímat experimentální vysílání z Belgie a Německa, přenášené do Británie prostřednictvím telegrafního a telefonního kabelového vedení. Kromě významných kulturních relací, jako byly koncerty na každoročním Mozartově festivalu v Salzburgu, poprvé vysílané v srpnu roku 1930, byly do Británie pomocí kabelů přenášeny rovněž evropské politické proslovy a sportovní události, které byly posléze prostřednictvím radiovysílání šířeny do britských domácností.⁶⁾

Zpráva z prosince roku 1930 v londýnském měsíčníku *The Gramophone* popisuje „příjem ‚zahraničních‘ stanic“ jako „jeden z hlavních půvabů, které skýtá vlastnictví bezdrátového přijímače“ v Británii.⁷⁾ „Chceme-li zakoupit přijímač a navštívíme obchod s radiopotřebami, zjistíme, že jako jeden z důvodů ke koupi je vždy zdůrazňována možnost přijímat ‚zahraniční‘ stanice.“ O možnostech přijímat v Británii zahraniční rozhlas si lze udělat představu z jedné publikace B.B.C. z roku 1931, uvádějící seznam sto třiceti zahraničních stanic, včetně několika ze Spojených států, dostupných v Londýně pro domácí rozhlasové přijímače.⁸⁾

Příjem zahraničních rozhlasových programů pomáhal v Británii v letech 1929 až 1933 rozvíjet pozoruhodně kosmopolitní hudební kulturu, a to v období, kdy se v Evropě zaváděl zvukový film, což v Británii posílilo trh s filmy, které čerpaly z kontinentálních hudebních žánrů a vystupovaly v nich kontinentální hvězdy z hudebních nahrávek. Obzvláště důležité byly pro film populární písně. B.B.C. se zdráhala vysílat populární hudbu a nabízela ji pouze v omezené míře, ale britští posluchači ji mohli slyšet v pestré nabídce a v mnoha jazycích díky zahraničnímu vysílání.⁹⁾ Britští rozhlasoví posluchači a spotřebitelé kupující gramodesky dobře znali vrcholné americké umělce typu Paula Whitemana, stejně jako významné kontinentální hvězdy jako například německou pěveckou skupinu Comedian Harmonists, německý taneční orchestr Marka Webera či operní tenory Jana Kiepuru a Josefa Schmidta. Popularita těchto osobností v Anglii vedla k tomu, že v Británii šly na odbyt filmy zahraničních produkcí, ve kterých se tyto

Británie s počtem 78,99 licencí. Československo se umístilo jako jedenácté s 21,89 rozhlasovými licencemi na tisíc obyvatel. Zpráva je shrnuta in: European Licence Systems. *The B.B.C. Year-Book*, 1932. London : British Broadcasting Corporation 1932, s. 36. Mezi dvaceti sledovanými zeměmi nebyla zařazena Francie.

- 5) O hegemonické roli Británie na poli telekomunikace během meziválečných let viz Peter H u g i l l, *Global Communications since 1844: Geopolitics and Technology*. Baltimore – London : Johns Hopkins University Press 1999, zejm. s. 25–51.
- 6) Viz International Relays. *The B.B.C. YearBook*, 1931. London : B.B.C. 1931, s. 397–402. Mapy zobrazující kabelové linky využívané pro vysílací přenosové stanice mezi Británií a kontinentální Evropou lze nalézt in: *Radio Times* 25, 27. 12. 1929, č. 326, s. 922; a *Radio Times* 26, 31. 1. 1930, č. 331, s. 262.
- 7) J. F. Broughton P o r t e, The Craze for Foreign Stations. *The Gramophone* 1930, č. 91 (prosinec), s. 374.
- 8) Viz reklamu na „World-Radio Station Identification Panels Booklet“ společnosti B.B.C. In: *The B.B.C. Yearbook*, 1931. London : B.B.C. 1931, s. 11.
- 9) O tom, jak se v Anglii vysílaly písně v jiných jazycích než v angličtině, viz Songs in a Foreign Language. *The B.B.C. Yearbook*, 1932. London: B.B.C. 1932, s. 135–136. O tom, jak B.B.C. upřednostňovala klasičtější hudbu, viz A. B r i g g s – P. B u r k e, c. d., s. 219–223.

hvězdy objevovaly. Kiepora například vystupoval ve zvláštních verzích německých filmů vyrobených pro britský trh, jako byly tituly *Tell Me Tonight* (1932), anglickojazyčná verze snímku *Das Lied einer Nacht*. Film *Tell Me Tonight*, který byl natočen především v ateliérovém komplexu Ufa v Neubabelsbergu, se v Británii v roce 1932 umístil mezi největšími kasovními trháky a podle filmového badatele Johna Sedgwicka se stal jednou z „nejoblíbenějších britských operet“ třicátých let.¹⁰⁾

Německo: politika a cenzura

Rychlý rozvoj rozhlasu v Německu během dvacátých let byl umožněn válečnými výzkumy sdělovací techniky, které podnikly velké elektrotechnické společnosti Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (A.E.G.) a Siemens-Halske. Po válce byly nové technologie elektrického zvuku poskytnuty k mírovému využití, zejména na novém poli rozhlasového vysílání a brzy poté i zvukového filmu, který v Německu zažil svůj rozkvět na počátku třicátých let, kdy se německý filmový průmysl stal hlavním rivalem Hollywoodu na světovém filmovém trhu.

Rozhlasové vysílání v Německu bylo předmětem politických sporů již od okamžiku, kdy bylo na počátku dvacátých let zahájeno, a rozhlasové pořady byly od začátku podřízeny formálním mechanismům politického dozoru.¹¹⁾ Ale Němci rozhlasové přijímače a koncese hromadně kupovali i navzdory přísně intelektuální povaze velké části německých rozhlasových pořadů a vysoké ceně vládou stanovených koncesionářských poplatků. V roce 1932 již bylo v Německu vydáno kolem čtyř milionů rozhlasových koncesí – více než v jakékoli jiné zemi s výjimkou Británie.¹²⁾ Rozrůstání rozhlasového posluchačstva provázela sílící centralizace německého rozhlasového systému. Hlavní rozhlasová vysílací společnost Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (R.R.G.) zahájila svoji činnost jako deset samostatných společností, z nichž každá zodpovídala za své vlastní pořady. V roce 1932 byly již tyto stanice propojeny prostřednictvím telefonních a telegrafních linek, čímž se vytvořila infrastruktura pro celonárodní systém s centralizovanými programy a cenzurou.¹³⁾ Když v lednu 1933 převzali v Německu moc nacisté, dokončili proces znárodnění rozhlasu a zaměřili své prvotní úsilí na cenzuru rozhlasu, který byl považován za politicky nejvýznamnější z národních médií.

Technická pokročilost německého rozhlasu, jakož i jeho vytříbené umělecky zaměřené pořady vytvářely v Německu významné podmínky pro tvorbu zvukových filmů. Pro estetikou zvukového filmu byly obzvláště důležité experimenty na poli rozhlasové hry, které se

10) J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. Exeter : University of Exeter Press 2000, s. 165. Sedgwickovo zhodnocení britské popularity snímku *TELL ME TONIGHT* se opírá o důmyslný statistický algoritmus, který v tabulce vyhodnocuje mj. počet týdnů, udávající doby uvádění nejručnějších filmů v četných britských kinech v Londýně a v přilehlých oblastech během období 1932 až 1938.

11) Na téma politické kontroly rozhlasu ve výmarském Německu viz P. Jelavich, c. d., s. 36–125.

12) Viz přehled evropských zemí sestavený svazem I.B.U. a stručně uvedený in: *European License Systems. The B.B.C. Yearbook, 1932*, s. 35–37.

13) Viz D. H. Giesecke, *Broadcasting in Germany. The B.B.C. Yearbook, 1932*, s. 50–54.

v Německu na konci dvacátých let držely na mimořádně pokročilé úrovni. Stanice typu Radio Frankfurt pověřovaly zakázkami vrcholné hudební a divadelní umělce země, z nichž mnoho mělo zájem vytvořit „*funkeigene*“ hudbu či drama – rozhlasově specifické relace, vzniklé s ohledem na zvláštní technické a estetické možnosti i omezení rozhlasového vysílání.¹⁴⁾ Když v roce 1929 Ufa a další německé filmové společnosti začaly budovat filmová studia na výrobu zvukových filmů, najímaly technický a umělecký personál s profesní zkušeností z rozhlasu. Byly mezi nimi například i Max Ophüls a Billy Wilder, kteří předtím, než vstoupili do služeb filmového průmyslu, oba psali pro rozhlas. Další technickou provázanost rozhlas/film zajišťovala skutečnost, že německý filmový průmysl využíval spíše optický zvukový záznam na filmu (*sound-on-film*) než záznam na deskách (*sound-on-disc*), čímž se pro německou filmovou praxi snižoval význam nahrávacích norem gramofonového průmyslu, spjatých s výrobou desek. Je proto nasnadě, že – jak tvrdí filmový historik Wolfgang Mühl-Benninghaus¹⁵⁾ – určující estetický model pro styl zvukového filmu v Německu poskytoval rozhlas.

Exemplární je zde míra, v jaké se k výrobě zvukového filmu v Německu přistupovalo způsobem podobným rozhlasovému dramatu, kdy se zvuková stopa pojímala nikoli jako záznam, ale jako konstrukce, montáž jednotlivých záběrů a dílčích stop, uspořádávaných a přeuspořádávaných s ohledem na estetický záměr. Příklon k modulární technice zvuk/obraz se v dějinách německého zvukového filmu projevil již záhy, předtím, než byly dostupné vícestopé zvukové systémy umožňující industrializaci modularity.¹⁶⁾ V Německu dokonce i filmy, jejichž obrazy byly zaznamenány současně se zvukem, vykazovaly jistou rozhlasovou estetiku montáže. Typickým příkladem je slavná produkce Ufa MODRÝ ANDĚL (1930); hudba zde není do zvukové stopy začleněna v postprodukcii, což by bylo v této době příliš technicky problematické, nýbrž filmový štáb nahrával hudbu současně s obrazem. To představovalo ohromnou technickou výzvu v případě četných scén odehrávajících se v Lolíně šatně, během nichž je slyšet kabaretní hudba Friedricha Hollaendera. Aby hlasitost hudby vzrostla a klesla přesně ve chvílích, kdy se otevrou a zavřou dveře šatny, museli hudebníci stojící během natáčení této scény mimo obraz začít a přestat hrát vždy přesně v okamžiku, kdy do šatny vstupovali nebo z ní vycházeli různí Lolini milenci nebo spolupracovníci.¹⁷⁾ V MODRÉM ANDĚLOVI je tak slyšet přímý (kontaktní) zvuk, tj. zvuk, který byl zaznamenán současně s obrazem, avšak způsobem, využívajícím estetických možností spojených nikoli s hudebními nahrávkami, nýbrž s rozhlasovou hrou.

14) O německých experimentech s rozhlasově specifickou (*radio-specific*) hudbou viz Christopher Hailey, *Rethinking Sound: Music and Radio in Weimar Germany*. In: Bryan Gilliam (ed.), *Musical Performance in Weimar Germany*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 1994, s. 13–36.

15) Viz W. Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm: Strategien der Electro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste 1999.

16) Termínem „modulární technika zvuk/obraz“ O'Brien označuje „stavebnicový“ postup montážního sestavování zvukové stopy jako umělého konstruktu složeného z oddělených, zaměnitelných komponentů, který je do značné míry nezávislý na záznamu obrazu (pozn. red.).

17) O technické složitosti vytváření zvukového obrazu v MODRÉM ANDĚLOVI pojednává Don Fairservice, *Film Editing: History, Theory and Practice*. Manchester – New York: Manchester University Press 2001, s. 236–239.

Francie jakožto výjimka z rozhlasového trendu

Francouzská mediální situace na začátku třicátých let představuje pozoruhodnou výjimku ve vztahu k trendu dominance rozhlasu, který se projevoval v Německu, Velké Británii a ve Spojených státech. Rozhlasové vysílání se ve Francii vyvinulo relativně pozdě a stalo se celonárodním masovým médiem až v roce 1929, a to v měřítku mnohem menším než v Británii, Německu, Nizozemí a Spojených státech. Počet vlastníků rozhlasových přijímačů ve Francii byl v roce 1929 odhadnut časopisem *Radio-Magazine* na zhruba šest set tisíc, zatímco podobné odhady týkající se Německa v tomto roce dospěly k přibližnému počtu dvou milionů čtyři sta tisíc.¹⁸⁾ Tento rozdíl v počtech vlastníků rozhlasových přijímačů přetrval i na počátku třicátých let, kdy údaje dostupné pro rok 1932 taktéž ukazují poměr čtyři ku jedné, neboť počet vlastníků vystoupal ve Francii na jeden milion a v Německo dosáhl počtu 4,3 milionu.¹⁹⁾ Čtyřnásobný rozdíl je přitom v rozporu s podobnou velikostí filmového průmyslu v těchto dvou zemích. Statistika kin v zemích celého světa, vypracovaná pro ministerstvo průmyslu a obchodu USA, ukazuje, že ve Francii bylo v roce 1931 s populací 40 milionů obyvatel 3300 kin, z nichž 1450 bylo ozvučeno, zatímco Německo s populací 64 milionů mělo 5057 kin, z nichž zvukovou aparaturu mělo 2500.²⁰⁾ Celkově tedy mělo Německo v porovnání s Francií méně než dvojnásobek zvukových kin, ale čtyřnásobek rozhlasových přijímačů.²¹⁾

Kromě nízkého počtu vlastníků rozhlasových přijímačů ve Francii byl relativně slabý i výkon francouzských vysílačů. Rozhlasový historik Christian Brochand uvádí, že francouzské vysílače se svým výkonem vyrovnaly stanicím v Německu a Británii až v roce 1934.²²⁾ Před tímto rokem francouzské rozhlasové vysílání dosahovalo pouze k posluchačům bydlícím poblíž vysílacích stanic. Vytvoření spolehlivých rozhlasových sítí vyžadovalo propojení stanic kabely, avšak meziměstská telefonní služba byla ve Francii relativně nerozvinutá, v důsledku čehož bylo spojení mnohem obtížnější a méně spolehlivé než v Británii či Německu. Modernizace francouzského telefonního systému začala až v roce 1930, kdy byla uzavřena smlouva se společností International Telephone and Telegraph, mezinárodní divizí společnosti Western Electric, o provedení automatizace

18) Tyto údaje týkající se Francie viz Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*. Paris : Documentation française 1994. Počet 600 000 pro rok 1928 je uveden také in: Pierre Albert, France. *Encyclopedia of Radio*, 2. New York – London : Fitzroy Dearborn 2004, s. 615.

19) Srov. C. Brochand, c. d.

20) Tyto údaje viz James Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920 – 1950*. Cambridge : Cambridge University Press 2002, s. 5. V Anglii bylo z celkového počtu 4850 kin v roce 1931 na zvuk připraveno 4100. Spojené státy měly ve stejném roce dle odhadů 20 000 kin, z toho 13 500 ozvučených.

21) Rozhlasové údaje pro Německo viz Heinz Volmann, *Rechtlichwirtschaftlich-soziologische Grundlagen der deutschen Rundfunkentwicklung*. Leipzig : Borna 1936 a rozebírány in Karl Christian Führer, A Medium of Modernity? Broadcasting in Weimar Germany, 1923 – 1932. *The Journal of Modern History* 69, 1997, č. 4 (prosinec), s. 731.

22) Srov. C. Brochand, c. d.

francouzského telefonního systému.²³⁾ Až do dokončení tohoto projektu narážel francouzský radioprůmysl na zásadní infrastrukturní překážku.

Francouzský rozhlasový trh dále omezoval zakládající národní rozhlasový zákon z 19. března 1928, který zakazoval zřizování nových stanic, a tím formalizoval stávající skladbu jedenácti státních a čtrnácti soukromých stanic. Namísto národního systému soustředěného na centrální instanci – jako B.B.C. v Anglii, R.R.G. v Německu nebo NBC a CBS ve Spojených státech – měla Francie na přelomu desetiletí „smíšený a vysoce regionalizovaný rozhlasový systém“.²⁴⁾ V důsledku toho zde na počátku třicátých let mělo rozhlasové vysílání podle odhadů pokrytí „asi o třetinu menší než v Německu nebo ve Velké Británii“.²⁵⁾ Rozhlas ve Francii se navíc nestal součástí běžného života v domácnostech a na pracovišti v takové míře jako v Německu a Británii. Francouzské rozhlasové stanice na počátku třicátých let vysílaly pouze po dobu dvou až pěti hodin denně, zejména o večerech a v neděli.²⁶⁾ Rozhlas ve Francii tudíž znamenal volný čas, víkendové programy – na rozdíl od denních pořadů v Německu a v Británii.

Slabá pozice rozhlasu ve Francii na počátku třicátých let měla významný dopad na francouzský zábavní průmysl jako celek. Za prvé to zřejmě umožnilo, že se elektrický gramofon ve Francii těšil delšímu období rozmachu než v jiných zemích. Kvůli nedostatečné dokumentaci týkající se francouzského nahrávacího průmyslu je nesnadné ověřit tvrzení o trendech v gramofonovém průmyslu té doby. Dokumenty, které existují, ale napovídají, že se gramofonovému průmyslu ve Francii na počátku třicátých let relativně dařilo. Podle výzkumného týmu v Bibliothèque Nationale de France²⁷⁾ prodej gramofonových desek ve Francii v této době dokonce možná vzrostl – na rozdíl od prodeje v ostatních velkých západních zemích.

Známkou síly francouzského gramofonového trhu byla velká poptávka po deskách americké výroby v Paříži. Americké desky se zde údajně dobře prodávaly i na jaře roku 1930, poté, co gramofonový trh ve Spojených státech zaznamenal hluboký pokles.²⁸⁾ Časopis *Variety* v březnu 1930 připisuje nezvykle velkou poptávku Francouzů po „deskách popularizujících populární písně“ [sic!] skutečnosti, že zde má rozhlas status „nezavedeného faktoru“.²⁹⁾ Sílu francouzského gramofonového trhu rovněž naznačuje gramofonová

23) Automatizaci pařížského telefonního systému provedla v období 1928 až 1929 společnost Le Matériel Téléphonique, založená v desátých letech společností Western Electric, výrobní přidruženou společností firmy AT&T, která se v roce 1925 stala hlavní silou v inovaci spjaté se zvukovým filmem. V červenci roku 1930 společnost International Telephone and Telegraph Corporation, evropské křídlo Western Electric, získala zakázku k renovaci francouzského telefonního systému. AT&T tehdy získala společně s Le Matériel Téléphonique zakázku zavést ve Francii 180 000 automatických telefonních linek. Viz Frank Southard, *American Industry in Europe*. Boston – New York : Houghton Mifflin 1931, s. 43–46.

24) P. Albert, c. d., s. 615.

25) Tamtéž; uvedený zákon zůstal v platnosti až do roku 1932.

26) Viz C. Médel, c. d., s. 238–239.

27) Viz Giusy Basile – Chantal Gavouyère (eds.), *La chanson française dans le cinéma des années trente: Discographie*. Paris : Bibliothèque Nationale de France 1996, s. 9–17.

28) O popularitě amerických jazzových desek ve Francii viz také French Jazz Composers Lagging; American Tunes Best in France. *Variety* 98, 1930, č. 10 (19. 3.), s. 65.

29) Viz French Disk Boomed by Crude Radio Advertising. *Variety* 99, 1930, č. 10 (18. 6.), s. 83.

statistika v obchodních zprávách, jakými bylo výroční vydání přehledu *Foreign Commerce and Navigation of the United States*. Tyto detailní zprávy o mezinárodním obchodu ukazují, že vývoz gramofonových desek ze Spojených států zaznamenal svůj vrchol v roce 1929 s počtem bezmála 10 milionů desek.³⁰⁾ V průběhu dalších let tento počet vytrvale klesal, takže v roce 1933 dosahoval zhruba 1 700 000 – údaj naznačující 83% propad.³¹⁾ Ve Francii, kde ještě zábavnímu průmyslu nedominoval rozhlas, zůstal obchod s americkými vývozními gramodeskami při síle. V roce 1933 americké ministerstvo zahraničí oznámilo, že z celkového počtu 1 700 000 gramofonových desek, vyvezených v roce 1933 ze Spojených států do celého světa, putovalo 760 000, tedy více než třetina, do Francie.

Zprávy v obchodním tisku zábavního průmyslu kromě statistik naznačují, že obchod s hudebními nahrávkami zůstal ve Francii na počátku třicátých let natolik životaschopný, že mohl ovlivňovat i jiná média. V květnu roku 1930 uvedl deník o zábavním průmyslu *Comoedia*, že pařížští návštěvníci divadel dávají přednost inscenacím, ve kterých se objevují písně, s nimiž je veřejnost poslouchající gramodesky již dobře obeznámena: „Dříve se prostřednictvím divadelních představení uváděly na veřejnost jednotlivé skladby; dnes se naopak prostřednictvím jednotlivých skladeb musejí uvádět nová díla.“³²⁾

Pro film představovaly ve Francii gramofonové nahrávky písní účinnou formu předběžné reklamy. Studio MGM mělo nejprve v úmyslu pozdržet uvedení filmu *THE BROADWAY MELODY* v Paříži v obavě, že americký film narazí na odpor kvůli své cizojazyčnosti, ale pak své rozhodnutí změnilo v reakci na velkou poptávku Francouzů po tomto filmu, vyvolanou gramodeskami.³³⁾ Francouzský tisk předtím rozsáhle psal o úspěšném uvedení snímku *THE BROADWAY MELODY* v Londýně; francouzští posluchači navíc díky distribuci gramodesek písně z tohoto filmu již znali.

Výrazná publicita, jaké se snímek *THE BROADWAY MELODY* dočkal, a popularita, kterou mu na kontinentě v předstihu zajistily nahrávky a gramodesky s jeho jedinečnou hudbou, prakticky donutila [vedoucí představitele MGM] přehodnotit úmysl a uvést *The Broadway Melody* dříve,

napsal týdeník *Variety*. Podobný případ nastal v listopadu roku 1931, když pařížský prodej gramofonových nahrávek s hudbou z Brechtovy a Weillovy *Žebrácké opery* (*Die Dreigroschenoper*) podnítil zájem o v Německu vyrobenou francouzsky mluvenou filmovou

30) O gramofonovém rozmachu ve Spojených státech viz Exports of U.S. Disks Jumps 2 000 000 in '28. *Variety* 93, 1928, č. 6 (21. 11.), s. 57. Tento článek, uvádějící číselné hodnoty amerického ministerstva průmyslu a obchodu, tvrdí, že „počet [gramodesek] vyvezených během prvních devíti měsíců roku 1928 byl 6 157 222, ve srovnání s číslem 4 908 893 za stejné období v roce 1927.“

31) Údaje o americkém trhu s gramodeskami uvedené v tomto odstavci byly zveřejněny v každoročním vydání *Foreign Commerce and Navigation of the United States*; uvádí je a rozebírá Dieter Schulz-Köhn, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*. Berlin: Reder 1940, s. 219–221.

32) Viz Pierre Maudru, *Le théâtre lyrique et les disques*. *Comoedia* 24, 31. května 1930, č. 6283, s. 4.

33) In *Melody Discs Force Picture to Paris*. *Variety* 96, 1929, č. 11 (25. 9.), s. 5. Viz také Pictorial Entertainment in Paris: „Broadway Melody“ Attracts Huge Crowds. *The New York Times*, 1. 12. 1929, oddíl X, s. 6.

adaptaci s názvem L'OPÉRA DE QUAT' SOUS (1931).³⁴⁾ Celkově se zdá, že „gramofonová horečka“, která v celém západním světě vrcholila přibližně kolem roku 1929, měla ve Francii delší trvání, a to zřejmě proto, že zábavní rozhlas zde hrál méně ústřední roli nežli v Británii a Německu.³⁵⁾ Vysvětlení trvajících úspěchů gramofonového průmyslu ve Francii ve třicátých letech spočívá ve svéráznosti francouzského rozhlasového systému. V porovnání se situací v Británii a Německu měly francouzské stanice relativní svobodu v tom, že mohly hrát populární hudbu. Navíc francouzské stanice počínaje rokem 1929 snížily náklady na výrobu rozhlasových pořadů, neboť nevysílaly živou hudbu, nýbrž hudbu z desek, čímž gramofonovému průmyslu poskytovaly něco na způsob bezplatné reklamy.³⁶⁾ Radio-Paris a další významné francouzské stanice nahradily živou hudbu předem nahranými čtyřminutovými deskami o rychlosti 78 otáček za minutu, a tím nabízely zkušenost zábavy, která se lišila od té v Británii, Německu či Spojených státech, kde bylo normou vysílání živé hudby.

Národní rozdíly v zákonech na ochranu autorských práv

Postavení gramofonu ve vztahu k rozhlasu ve Francii dále určovaly jedinečné právní podmínky. Fascinujícím dokumentem je v tomto ohledu francouzská disertace z roku 1938 srovnávající situaci rozhlasu a gramofonu ve Francii se situací v desítkách dalších evropských zemí.³⁷⁾ Její autor Gérard Audinet vysvětluje skutečnost, že francouzské rozhlasové stanice neomezeně vysílaly z gramodesek, jako důsledek francouzského zákona, který tyto stanice osvobozoval od povinnosti platit nahrávacím společnostem autorské honoráře. Ve Francii navíc neexistovala právní opatření, kterými by jedna nahrávací společnost mohla zabránit jiné společnosti ve vydání stejné písně, což mělo za následek, že písňové hity zaplavovaly trh v četných verzích pod značkami různých společností.³⁸⁾ Nabízí se zde porovnání s autorskoprávními podmínkami v Německu a Británii, kde byly nahrávací společnosti pod větší ochranou soudů než ve Francii.³⁹⁾ V Británii si kupříkladu výrobci gramodesek díky autorskoprávnímu výnosu z roku 1911 mohli účtovat poplatky za práva na předvádění svých nahrávek. Britské soudy dále ve dvacátých letech rozhodly, že rozhlasové vysílání obsahu gramodesky představuje veřejné předvádění, což mělo za následek, že britské rozhlasové stanice na počátku třicátých let dle

34) Pařížské přijetí snímku L'OPÉRA DE QUAT' SOUS analyzuji v článku, který je zahrnut do právě vycházejícího sborníku *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. Munich : text + kritik 2006.

35) Na téma transatlantické „gramofonové horečky“ let 1926 až 1929 viz Pekka Gronow – Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*. London – New York : Cassell 1998, s. 36–56.

36) Srov. C. Brochand, c. d.

37) Gérard Audinet, *Les conflits du disque et de la radiodiffusion en droit privé*. Paris : Les Presses Modernes 1938.

38) Srov. G. Basile – C. Gavouyère (eds.), c. d.

39) Audinet věnuje jednu dlouhou kapitolu Německu, „neboť tato země patří k těm, které se svými právními opatřeními nejvýrazněji odlišují od našich“. Viz G. Audinet, c. d., s. 75.

odhadů zaplatily výrobcům gramodesek přibližně třicet tisíc liber ročně na licenčních poplatcích.⁴⁰⁾

V Německu se právní historie související s gramofonem v důležitých ohledech podobala té v Británii.⁴¹⁾ Nejprve v roce 1910 změna autorskoprávního zákona přiznala výrobcům desek práva na jejich veřejné předvádění a stejně jako v Anglii zde soudy ve dvacátých letech považovaly vysílání za formu veřejného předvádění. Přesto však němečtí výrobci gramodesek rozhlasovým stanicím až do roku 1933 poplatky za předvádění neúčtovali. Teprve až 12. března 1932 přední německé gramofonové společnosti podepsaly smlouvu s R.R.G. o dodávání desek bez poplatků, a to na základě toho, že jejich rozhlasové přehrávání posílí jejich prodej. Tato smlouva v červnu roku 1933 vypršela, ale německé gramofonové společnosti i navzdory tomu dále dodávaly rozhlasovým stanicím desky zdarma. Současně se ředitelé velkých mezinárodních nahrávacích společností obávali, že přehrávání v rozhlase prodeji desek ve skutečnosti uškodí. V reakci na tuto obavu byl v roce 1933 založen svaz International Federation of the Phonograph Industry (Mezinárodní svaz fonografického průmyslu), který měl reprezentovat zájmy nahrávacích společností po celém světě.⁴²⁾ Na svém zahajovacím sjezdu v Římě v listopadu 1933 svaz inicioval různá soudní řízení s cílem zabránit neomezenému vysílání gramofonových desek ve Švýcarsku, Dánsku a Jugoslávii. Německý rozhlas byl však Svazem žalován až v dubnu 1935, a to zřejmě proto, že se německé nahrávací společnosti zdráhaly ohrožovat roli rozhlasu jakožto výkladní skříň pro své nahrávky.⁴³⁾ Gérard Audinet, poukazující v roce 1937 na tuto nedávnou historii právního sporu mezi rozhlasem a gramofonovým průmyslem, tvrdí, že vzájemné vztahy rozhlasu a gramofonového průmyslu v Evropě se vyznačovaly jistou „dvojitou povahou“ (*double caractère*).⁴⁴⁾ Na jedné straně si výrobci gramodesek stěžovali, že rozhlasové společnosti tím, že opakovaně přehrávají desky, které se zákazníkům nabízejí ke koupi, „využívají produktu jejich činnosti, aniž by investovali více, než je běžná tržní cena těchto desek“. Na druhé straně se ale právníkům dostávalo doporučení, aby tyto stížnosti nebrali zcela vážně vzhledem k tomu, že „rozhlasové šíření desek přináší stejným osobám zisk obtížně nahraditelnou reklamou. Pokud by tato praxe zmizela, byli by [ředitelé nahrávacích společností] těmi prvními, kdo by se tím znepokojoval.“ Pořady francouzského rozhlasu využívající gramodesek ještě v polovině třicátých let skýtaly nejnovějším gramofonovým nahrávkám bezplatnou reklamu, a tím prodej gramodesek spíše podporovaly, než snižovaly.

Důsledky pro filmovou estetiku ve Francii a v Německu

Slabá pozice rozhlasu na francouzském mediálním poli posilovala gramofonový průmysl, a díky tomu sehrál gramofon nezvykle významnou roli ve vztahu k francouzskému

40) Srov. tamtéž, s. 131–134.

41) Srov. tamtéž, s. 90–111.

42) Více o International Federation of the Phonograph Industry viz Eric Charles Blake, *Wars, Dictators and the Gramophone, 1898 – 1945*. York : William Sessions 2004, s. 112–113.

43) Případ Německa rozebírá E. C. Blake, c. d., s. 112–113.

44) Srov. G. Audinet, c. d., s. 11–12.

zvukovému filmu. Tato role měla významný technický a estetický vliv, který se projevoval ve dvou obecných liniích vývoje francouzské filmové výroby. Za prvé, na zvukových stopách francouzských filmů se ve třicátých letech objevuje řada populárních písní. Podle jednoho odhadu se písně objevují v polovině z asi třinácti set filmů vyrobených ve Francii ve třicátých letech.⁴⁵⁾ To, že francouzské filmy, včetně těch napohled nehudebních, obsahovaly tolik písňových nahrávek, je charakteristickým rysem francouzské kinematografie tohoto desetiletí. Za druhé, výroba zvukových filmů ve Francii byla jakoby po vzoru norem gramofonového průmyslu pojímána na principu záznamu hereckých výstupů v jejich celku, což znamenalo současné snímání zvuku i obrazu.⁴⁶⁾ Francouzští filmaři, prosazující pojetí filmového zvuku založené na záznamu hotových vystoupení, se méně než filmaři v Německu uchýlovali k oddělování tvorby zvuku od tvorby obrazu. Význam, jaký měl ve Francii přístup založený na záznamu, naznačuje výrok Andrého Malrauxe z roku 1939, podle nějž se mluvicí filmy staly uměním v okamžiku, kdy si filmaři za svůj estetický model zvolili rozhlasovou hru namísto gramofonového nahrávání.⁴⁷⁾ V Německu se tato zvláštní volba stejným způsobem nenabízela. Němečtí filmaři jako by od začátku uvažovali v duchu rozhlasem inspirované estetiky.

Závěr

Přítomný text nastínil národní podobnosti a rozdíly toho, jak rozhlasové vysílání, hlavní mediálně-ekonomická síla počátku třicátých let, ve třech velkých západních státech ovlivňovala vývoj ostatních médií této doby včetně filmu. Vzhledem k nadnárodní povaze přechodu filmu na zvuk nastoluje předcházející zkoumání rozdílů v národních médiích otázku historické metody: Proč vymezovat výzkum filmového stylu ve třicátých letech ve vztahu k institucím národních států, pokud se v tomto desetiletí projevovaly výrazné nadnárodní síly a podmínky? Proč, krátce řečeno, lpět na národním státu jako jednotce filmově-historické analýzy, když vývojové trendy filmového stylu v tomto období často vykazují nadnárodní charakter? Odpověď, vyplývající z předcházející analýzy, se opírá o dvě hypotézy (obě vyžadují další empirické přezkoumání), týkající se role rozhlasového vysílání během třicátých let ve vztahu k dalším médiím. Za prvé, rozhlas tehdy v mnoha zemích fungoval jako ústřední médium, hlavní síla zodpovídající za národní rozdíly v mediální kultuře, díky čemuž vývoj na poli rozhlasu rovněž ovlivňoval film a gramofonový průmysl. Za druhé, rozhlas se během meziválečných let – na rozdíl od filmu i gramofonu – rozvíjel v rámci kontroly ze strany národního státu. Neboť stejné národní vlády, které opomíjely gramofonový průmysl a nabízely takřka nulovou podporu

45) Srov. G. Basile – C. Gavouyère (eds.), c. d.

46) Tvzení v tomto odstavci, jež se týká techniky francouzského zvukového filmu, jsou detailně rozvedena in: Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* Bloomington : Indiana University Press 2005.

47) André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939). In: Denis Marion (ed.), *André Malraux*. Paris : Seghers 1970, s. 83. Pokud jde o mluvicí film (*le parlant*), „stal se uměním, když režiséři pochopili, že předchůdcem zvuku ve zvukových filmech není gramodeska, ale rozhlasová kompozice“.

domácí filmové produkci, kontrolovaly a cenzurovaly rozhlas. V této studii mi šlo tedy o to ukázat, že výzkum vztahů filmu a rozhlasu může osvětlit, jak se nadnárodní vývoj filmového stylu ve své podstatě obměňoval v závislosti na národních rozdílech v tom, jak se média tohoto období – stará i nová, státní i soukromá – vzájemně ovlivňovala.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Charles O'Brien, *Toward a Comparative Historiography:*

Radio, Film, and Gramophone in Interwar Britain, Germany, and France.

(Článek byl napsán pro *Illuminaci*.)

Citované filmy:

The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929), *Das Lied einer Nacht* (Anatole Litvak, 1932), *Die Dreigroschenoper* (Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Modrý anděl* (Der Blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *L'opéra de quat' sous* (Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Tell Me Tonight* (Anatole Litvak, 1932).

Poznámka o autorovi:

Charles O'Brien působí jako associate professor of film studies na Carleton University v Ottawě. Je autorem monografie *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* (2005) a v současnosti pracuje na novém knižním projektu, nazvaném „Film and Electric Sound: New Media across the North Atlantic“. Nedávno byl jmenován hostujícím vědeckým pracovníkem (Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow) v Center for Advanced Study in the Visual Arts, kde stráví akademický rok 2006/07.

S U M M A R Y

TOWARD A COMPARATIVE HISTORIOGRAPHY

Radio, Film, and Gramophone in Interwar Britain, Germany, and France

Charles O'Brien

It is widely recognized among film historians that cinema evolved industrially and aesthetically during the early 1930s relative to other electric-sound media. By and large, however, the task of analyzing the sound cinema's interactions with its cognate media remains in its early stages. Electric sound is often assumed to have had a homogenizing impact on both film and music, evident in the period's broad international trends. In the face of cinema's technical and aesthetic standardization during the 1930s, little notice has been paid to national differences in film style, or to the conditions for such differences in electric-media configurations in particular nation-states. Opening an alternative to the established thesis of cultural homogenization, a comparative analysis of national media systems can enable a more precise and differentiated assessment of the period's film-style trends. In what follows I take a step toward initiating such an analysis by outlining (1) how radio and the electric gramophone interacted in the Britain, France and Germany during the early 1930s, and (2) how these interactions affected film style. I conclude with a few remarks on how the study of trans-national trends in film style can benefit from an investigation into national radio systems.