

## SUMMARY

## LANGUAGES, ACTORS AND AUDIENCE

*C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall*

Petr Mareš

The article deals with language differences between multiple-language versions of films that were made at the beginning of the sound era. These differences can be generally perceived as a result of three types of factors: (i) intra-language factors, i.e. the specific expressional and semantic features of particular languages used in individual versions, (ii) "implementation" factors linked to the acting style and acting potential of the performers who play the same role in individual language versions, and (iii) communication factors related to the fact that every language version is aimed at different audience. As an example, the Czech and German version of a comedy about a false general of the army: *C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK – IMPERIAL AND ROYAL FIELD MARSHAL* (1930) and *DER FALSCHER FELDMARSCHALL – FAKE FIELD MARSHAL* (1930) is examined. The most striking contrast is in the different approach to the language (the source of play with form and meaning – the source of information), in the nationality of the characters (the emphasis laid on the Czech element in the Austrian army – the homogenous German environment) and in the attitude towards the Austro-Hungarian monarchy and towards its military (the comic and satiric portrayal – the attempt to minimise the ironic dispute concerning the values of the old monarchy and military virtues).

Translated by Linda Paukertová

## Články

## TWO SOUNDS OF MUSIC?

*Sovětský a americký muzikál ve 30. letech*

Nataša Drůbková-Meyerová

Selma:

*Clatter-machines greet us and say,  
We tap out a rhythm and sweep you away.  
A clatter-machine, what a magical sound,  
A room full of noises that spins us around*

The Workers:

*Clatter, crash and clack,  
Racket, bang and crack,  
Thud, whack, bam („Cvalda“)<sup>1)</sup>*

Filmový muzikál vznikl koncem dvacátých a začátkem třicátých let v Americe. V té době již hollywoodská studia vypracovala systém žánrových filmů se standardizovanými atributy a rekvizitami jako western, horor, gangsterka či muzikál, a tímto žánrovým systémem ovlivnila celý filmový svět,<sup>2)</sup> dokonce i kinematografii Sovětského svazu, kde „lze mluvit o „žánrech“ v pravém smyslu slova jen s jistou rezervou“<sup>3)</sup>. Počátky muzikálu jsou spjaté se zvukovým filmem, který se v USA objevil v roce 1927: první filmové muzikály se velmi podobají broadwayským divadelním revue; tyto „all singing films“ sestávaly z mnoha tanečních a pěveckých výstupů, které se většinou jen řadily za sebou. V muzikálu se prolínají tradice městského folklóru, cirkusu, estrády a revue – zkrátka všeho toho, co se považovalo za masovou zábavu. Jmenovitě tento druh estrádních či cirkusových výstupů (atrakcí), který se stal součástí muzikálu, inspiroval Sergeje Ejzenštejna k vytvoření jeho „montáže atrakcionů“. A právě v mejercholdovsko-ejzenštejnovském divadle Proletkultu se začátkem dvacátých let učili a pracovali dva mladí lidé, kteří spolu do Moskvy přijeli z periferie. Patnáct let poté se měli stát nejvýznamnějšími tvůrci sovětské hudební komedie: Ivan Pyrjev (\*1901) a Grigorij Alexandrov (\*1903). Alexandrov ve svých pamětech vzpomíná na prvotní „zanícení pro výstřednost a akrobacii“ a říká: „Sergej Michajlovič [Ejzenštejn] vyšel z Mejercholdovy biomechaniky a z divadelní excentričnosti a vydal se cestou spojení divadla s cirkusem a music-hallem. Jeviště jsme proměnili v osobitou

1) Cit. dle: <http://www.dancerinthedark.com/>.2) Viz kapitola Ricka Altmana v knize Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Geschichte des internationalen Films*. Metzler, Stuttgart – Weimar 1998, s. 254.3) Maja Turovskaja, *Volga-Volga i jjo vremja*. „Kinovědeckije zapiski“ 45, 2000, s. 131.



circusovou manéž, přičemž se děj představení přenášel přímo do hlediště. Nespočet akrobatických, gymnastických a hudebních čísel, či atrakcionů, jak je nazýval Ejzenštein, mělo za úkol zprostředkovat divákovi agitační význam představení.<sup>44</sup>

Když hovoříme o „rudém Hollywoodu“, máme na mysli hudební komedie těchto dvou režisérů, filmy, které se na první pohled mohou zdát podobné americkým. Přestože se poslední dobou mnozí zajímají o hudební komedie období stalinismu, nikdo se ještě nezabýval zásadními rozdíly mezi sovětským a americkým muzikálem.

První otázka: odkud vlastně pochází sovětská tradice hudební komedie? K první otázce se váže druhá: neobnáší žánr hudební komedie tolik americké sémantiky („Americana“ vstoupila do oblasti, kterou můžeme společně s Bachtinem nazvat „pamětí žánru“), že se všechny muzikály musí automaticky podřítit americkým předobrazům a historii tohoto žánru? Kam až sahá vliv (národního) žánrového systému a kde začíná nemožnost exportu tohoto žánru (obzvláště do takové země, jakou je SSSR, jejíž ideologie je v ostrém protikladu s americkou)? Třetí otázka tedy bude znít: kolik může a mohlo na světě být „sounds of music(als)“<sup>45</sup> a čím se liší sovětský „zvuk hudby“ od amerického?

Abychom odpověděli na tyto otázky, musíme nejdříve definovat základní témata i zvláštní audiovizuální strukturu tohoto žánru. Kristin Thompsonová a David Bordwell ve své knize *Film Art*<sup>46</sup> popisují dva základní druhy muzikálu:

1. *Backstage musical* (zákulisní muzikál), kde se děj odvíjí od opakování a přeslechů:<sup>47</sup> prvními příklady jsou filmy *BROADWAY MELODY*, *HOLLYWOOD REVUE*, *42. ULICE*, filmy excentrického choreografa a režiséra Busby Berkeleyho či série MGM „Let's put on a show!“

2. *Straight musical* („přímý“ muzikál), kde tanec a zpěv nejsou motivovány kontextem jeviště, zákulisí. Většinou zde vystupují neprofesionální zpěváci, podobně jako ve filmu *SETKÁME SE V ST. LOUIS* Vincenta Minelliho.<sup>48</sup> Děj se převážně neodehrává ve městě.

Tato klasifikace je založena na rozdílu mezi dvěma typy uvedení zpěvu. Na počátku existence muzikálu bylo očividně nutné náhlý zpěv nějak zdůvodnit. Rick Altman v této souvislosti cituje O. Fergusona (1935): „Někde na začátku filmu někdo najednou musí vypadnout z naprosto běžného rozhovoru a spustit naplno o tom, že nepojede vlakem, ale půjde pěšky v dešti (a v místnosti je najednou dvacetičlenná kapela).“<sup>49</sup>

4) Grigorij Alexandrov, *Épocha i kino*. Moskva 1983, s. 29.

5) *THE SOUND OF MUSIC* – sebereflexivní název velmi úspěšného amerického muzikálu z roku 1965, který přenáší americkou „singing family“ do evropského prostředí.

6) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. McGraw Hill, New York 2001, s. 105.

7) „[...] zákulisní“ muzikál s příběhem odehrávajícím se mezi zpěváky a tanečníky“. D. Bordwell – K. Thompson, c. d., 105.

8) Tento druh muzikálu byl obzvláště oblíben hlavně po válce, příkladem může být film *SEDM NEVĚST PRO SEDM BRATRŮ* či již zmiňovaný muzikál *ZVUK HUDBY*, v němž se rodina změní v poloprofesionální folklórní soubor.

9) V originále: „Somehow, before the film has gone many feet, somebody has got to take off from perfectly normal conversation into full voice, something about he won't take the train he'll walk in the rain (there is suddenly a twenty-piece band in the room)...“ Viz doposud nejlepší kniha o poetice a stylistice žánru amerického muzikálu Rick Altman, *The American Film Musical*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987, s. 63.

V *backstage musical* hudba lehce, postupně vzniká z vizuální řady a nenápadně ztrácí svůj diegetický základ, potom jako by se nesla z prostoru mimo záběr, nebo jak říká Rick Altman, „z diegetické stopy“ (zvuk, vycházející z předmětů a lidí zobrazených na plátně, je „diegetic track“): „diegetická stopa, nositel realistického zvuku (např. zvuky dopravního provozu v městské scéně), a hudební stopa, nositel instrumentálního doprovodu“.<sup>10</sup> Najednou slyšíme nejen hlas Judy Garlandové, ale i ohromný, neviditelný orchestr.

Můžeme rovnou říci, že opravdových *backstage musicals* je v sovětské kinematografii třicátých let málo, protože sovětská hudební komedie dává na rozdíl od hollywoodské přednost „periferii“<sup>11</sup> před městským prostředím: lázním s pláží, provinčnímu městu, krajině v okolí ruských řek, kolchozu s trhem. Městské inspirace a atrakce, stejně jako noční bulváry a parníky osvětlené zárovkami nejsou typickými kulisy ruské hudební komedie. Obzvláště Pyrjev se snaží oprostít sovětskou hudební komedii od kapitalistického nočního života, který se často zobrazuje v amerických muzikálech. Pokud se sovětské hudební komedie přesto odehrávají v Moskvě, drží se následujících pravidel: Moskva není hlavním dějištěm a ve filmu se ukazuje jen okrajová architektura Moskvy (říční přístaviště v Chimkách ve filmu *VOLHA-VOLHA*) nebo Vsesvazová zemědělská výstava<sup>12</sup> ve filmu *POZNALI SE V MOSKVĚ*; tkalcovna v usedlosti blízko Moskvy ve filmu *JEJÍ VELKÝ DEN*. Pokud se Moskva ve filmu ukazuje, pak hudební komedie téměř vždy spojuje hlavní město s periferií města či země (jasně je to viditelné v hudebních filmech *JEJÍ VELKÝ SVĚT* a doslovně v *DÍVCE S CHARAKTEREM*), spokojí se s interiéry (Kreml ve filmu *DÍVKA S CHARAKTEREM*) nebo je přítomno především ve slovech písně (*POZNALI SE V MOSKVĚ*). Samozřejmě existují výjimky: kromě filmu *CIRKUS Alexandrova* se jedná o svého času nepromítaný hudební film *NOVÁ MOSKVA* Medvedkina, v němž se ukazuje Moskva minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Je zajímavé, že komedie *NOVÁ MOSKVA* svými odvážnými, ironickými zobrazeními virtuální architektury města je mnohem bližší současným americkým hudebním komediím, které často usilují o efekt „novosti“ urbanismu („Šance pro inovace se v muzikálu projevovala vždy silně, například v hudebních výstupech odehrávajících se v továrně /PYŽAMOVÁ HRA/ nebo pod silničním nájezdem /THE WEST SIDE STORY/<sup>13</sup>), než vzorovým sovětským hudebním komediím, obzvláště kolchozním komediím Pyrjeva, ale i „národním komediím“<sup>14</sup> s hudebními výstupy (*DÍVKA S CHARAKTEREM* Judina).

10) Tamtéž, s. 62.

11) R. Taylor, *K topografiji utopiji v stalinskom mjuzikle*. In: Marina Balina – Jevgenij Dobrenko – Jurij Murašov (eds.), *Sovětskoje bogatstvo. Staří o kulture, literature i kino. K 60-letiju Hansa Günthera*. Akademičeskij projekt, Sankt Petěrburg 2002, s. 365.

12) O tom, že „výstava“ nepředstavuje Moskvu, ale zemi, viz J. Dobrenko, „Jazyk prostranstva, státovo do točki“, ili estetika socialnoj klaustrofobii. „Iskusstvo kino“ 1996, č. 9; i dvojnásobně významu výstavy píše i Taylor: „Výstava představuje Moskvu periferii a Moskvě zemi v celé její rozmanitosti“. Viz R. Taylor, c. d., s. 368.

13) R. Altman, c. d., s. 106.

14) O tomto žánru viz článek Evgenije Margolity v knize Christine Engel (ed.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (ve spolupráci s: Eva Binder, Oksana Bulgakowa, Evgenij Margolit, Miroslava Sedgida). Metzler, Stuttgart – Weimar 1999, 77 – 78.



Ovšem rozdíl mezi americkým a sovětským muzikálem nespočívá jen v místě děje, ale spíše v audiovizuální struktuře. V každém muzikálu se neustále narušuje bariéra mezi diegetickým zvukem a niediegetickým zvukem mimo obraz. K tomu může docházet buď s velkou mírou konvence (v takovém případě by se divákovi nemělo zdát divné, že drsní chlapi z oregonských lesů najednou umí dělat složité taneční figury – *SEDM NEVĚST PRO SEM BRATRŮ*), nebo naopak je možné motivovat tato narušení realisticky, jako by veškerá hudba a veškerý pohyb vycházely z všední reality zobrazované na plátně.

Přechod od diegetického zvuku k čistě hudebnímu doprovodu je zvlášť zajímavý v *straight musical*, kde nejsou přítomny neustále vznikající hudební výstupy. V mnohých amerických muzikálech třicátých let se problém přechodu ke zpěvu či tanci řeší nejnečekávanějšími způsoby: rytmické zvuky vizualizovaných zdrojů filmového světa (rytmus vlaku, strojů, zpěv ptáků apod.) slouží jako impulsy k venkonce mistrovským tanečním a pěveckým výstupům, a hlavně stepu, který jako by byl stvořen pro spojování všedního zvuku předmětu ze současného života, tedy stroje, a rytmického tance hrdiny. Byl to především Fred Astaire, kdo dokázal mistrovsky převést rytmus svého okolí do tance. V čísle „Slap That Bass“ (film *SMÍM PROSIT?*) Astaire z rytmu motorů lodi odvine svůj dokonalý stroj „stepu“ (hudbu napsal George Gershwin). Altman k tomu píše: „Hudba se objevuje na diegetické stopě, diegetické ruchy jsou přetvářeny v hudbu. Toto směřování leží v samotném srdci stylu, který charakterizuje americký filmový muzikál.“<sup>15)</sup>

Tento postup je příznačný pro meta-muzikál *TANEC V TEMNOTÁCH* Larse von Triera, v němž zvuky strojů v americké továrně vyvolají u dělnice Selmy, téměř slepé české emigrantky, halucinaci, v níž si představuje, že vystupuje v muzikálovém čísle. Svůj život plně odevzdala nikoliv hudbě (jak tvrdí „*The Selma Manifesto*“<sup>16)</sup>), ale spíše snaze přizpůsobit svůj život zvukům a rytům AMERIKY. Amerika, americké peníze, vydělané ve „zhudebnělé“ továrně – slibují vysvobození jejího syna z nemoci očí, kterou trpí ona sama. *TANEC V TEMNOTÁCH* je znamenitá reflexe amerického muzikálu s jeho absolutním potvrzením včlenění člověka do rytmu a „hudby“ strojů. V této evropské muzikálové tragédii nedochází pouze k procitnutí z amerického snu, jehož odrazem muzikál bývá. Smrt Selmy Ježkové, která tvrdí, že jejím otcem je zapomenutá hvězda českého muzikálu (1939 – 1945), stepař Oldřich Nový, jako by potvrzovala neslučitelnost evropského a amerického světa, marnost snahy podřizovat se americkému rytmu, americkému „sound of music“ (zvuku hudby).

Ale vraťme se k sovětským hudebním komediím třicátých let, v nichž podobné „nákazy“ hrdiny rytmem okolního světa téměř nejsou přítomny. Vezměme si například analogickou situaci ve filmu *DÍVKA S CHARAKTEREM*: Táňa Morozova vejde do továrny, kde ji vyleká ohlušující rachot strojů. Zkušený divák muzikálu očekává, že se třeba z této scény rozvine taneční výstup. Nic podobného se však nestane: když hrdinka začne zametat, nepřizpůsobuje se rytmu strojů. Totéž se děje, když Táňa poprvé pracuje jako tkadlena u stavu

15) R. Altman, c. d., s. 63.

16) „Miluje muzikály. Má těžký život, ale přežívá díky svému tajemství. Když se vše hroučí, může na minutu, dvě předstírat, že je postavou v muzikálu. [...] Selma miluje *THE SOUND OF MUSIC* i jiné skvělé filmy, kde se zpívá a tančí. A sama má vystupovat v amatérském nastudování *THE SOUND OF MUSIC*.“ Viz <http://www.dancerinthedark.com/>.

a když se snaží najednou ovládat šestnáct stavů (zde se rytmus strojů prolíná s rytmem hudby, ale neslévá se s ním;<sup>17)</sup> ve většině případů není slyšet diegetický zvuk, když slyšíme orchestr). Již v první sovětské hudební komedii *HARMONIKA* (Igor Savčenko, 1934) existují zvuky viditelného světa a hudba odděleně. Všechny diegetické zvuky (kapat kotyčt či vesnický *step /čechotka/* na komsomolskou polku) jsou výrazně asynchronní, umělé a posilují efekt podmíněnosti zvuku. Další příklad pochází z téhož roku. *CELÝ SVĚT SE SMĚJE* Alexandrova: vzpomeňme kontrastní slučování symfonické hudby z prostoru mimo záběr s bučením krav v záběru; vzniká tak mnohohlasí, rozhodně však nedochází k rytmickému slučování se zvuky okolí.

Jak se tedy v sovětské komedii motivuje náhlé uvedení zpěvu a tance, nejsou-li čerpány ani z diegetických rytmických zvuků, ani ze zákulisní situace?

Sovětská filmová komedie zjevně nachází své vlastní cesty. Ve filmu *Savčenko* je téměř nepřetržitě slyšet hudba. Harmonika není jen centrem příběhu tohoto filmu, ale zároveň vytváří její folklórní zvukové pozadí, repliky spíše pocházejí z písní a častušek, než aby v ně ústily. Rytmicky-hudební stránka zaujímá v tomto filmu, kde dívky vždy chodí ve velkých skupinách, zpívají sborem a boj mezi kulaky a komsomolci probíhá formou soutěže v (simultánním) zpěvu (harmonika Timošky vítězí nad tklivou kulackou baladou o břízce), důležité místo. Hudba motivuje děj a ne naopak.

V raných komediích Alexandrova se velmi často náhlý začátek hudby otvírá diegetickým zvukem: jednou gramofonem,<sup>18)</sup> jindy nástroji či jednoduše zpěvem jako příkladem nejpřirozenějšího diegetického zvuku. Zpěv je zákonitý pro postavy sovětských hudebních komedií, jež píseň neustále provází a vytváří jim tak jejich vlastní zvuková prostředí (*sound scapes*).<sup>19)</sup> Zpěv často proniká do děje filmu (pastevec s flétnou, kroužky tvořivosti, nebo zpěv vzniká jako něco živelného, lidového, například u Pyrjeva, který své představy o zpívajícím a tančícím lidu pro své ukrajinské kolchozníky čerpal nejspíše ze *Savčenko*).

To, co v tomto ohledu píše Altman o americkém muzikálu, se vztahuje i na muzikál sovětský: „V životě a na diegetické stopě většiny filmů lidé procházejí životem a vydávají zvuky, které pocházejí z jejich činnosti. Výsadní momenty muzikálu tento vztah mění a vyzývají lidi k pohybu na předem natočenou hudbu.“<sup>20)</sup> Vzpomeňme jen na zvífata svolaná na ples vábníčkou pastevece-dirigenta Kosti ve filmu *CELÝ SVĚT SE SMĚJE*. Alexandrov popisuje princip své hudební komedie tak, jak se vyvíjel během jeho spolupráce s Dunajevským: „Zpočátku jsme společně s Izákem Osipovičem dlouho zkoumali možnosti různých hudebních nástrojů, které zní ve filmu, poté jsme sepsali hudební plán.“

17) Zde je dokonce možné vidět nepřátelství vůči všemu mechanickému, které se projevuje ve filmech konstruktivistické avantgardy (vzpomeňme například Vertovovy tkadleny). O „antimodernistické povaze“ *VOLHY-VOLHY* viz Catherine Clark, „Čtoby tak nět, dvadcať let učíšja mužno...“ Slučaj „Volgi-Volgi“. In: Marina Balina – Jevgenij Dobrenko – Jurij Murašov, *Sovětskoje bogatstvo. Staťi o kulturne, literature i kino. K 60-letiju Hansa Güntera*. Akademičeskij projekt, Sankt Petěrburg 2002, s. 371 – 390.

18) Ve filmu *CELÝ SVĚT SE SMĚJE* stojí gramofon na pláži i v hotelu, kde nepřímou podmiňuje živou hudbu Kosti (který hraje na píšťalku), protože mechanický přístroj již není funkční.

19) N. Drábek-Meyer, *Mass-message / Massáž mass: Sovětskije (mass-)media v 30-je gody*. In: M. Balina – J. Dobrenko – J. Murašov, c. d., s. 124 – 137.

20) R. Altman, c. d., s. 65.



Teprve pak vznikla partitura a podle ní byl připraven přesný rozpis záběrů, a potom se podle dříve napsané hudby začalo natáčet. "Zde je hudba na prvním místě. Nejenže ovlivňuje rozpis záběrů, ale i veškerý pohyb – můžeme říci, že Alexandrov pro hudební komedii používá princip animovaného filmu Walta Disneyho, který sám Alexandrov popisuje následujícím způsobem: „Velmi nás zajímal disneyovský způsob snímání. Slavný animátor začínal od zvukového zápisu. Pečlivě připravený zvukový záznam se stal jakoby kostrou filmu. V Disneyho studiu jsem též objevil, že zvukový film vyžaduje od režiséra silné hudební cítění a znalost umění skladby."<sup>21</sup>

Princip „to move in time to prerecorded music“ („pohybovat se na předem natočenou hudbu“) nacházíme v jiném, ideologickém smyslu v zobrazení pochodujících mas na konci CÍRKUSU. Jen status písně je odlišný. Jak ukázala Maja Turovskaja ve své pronikavé stati o VOLZE-VOLZE, „myšlenka písně“ nikterak nepatří do původní vrstvy scénáře, ale objevuje se v poslední, očištěné verzi scénáře, v níž se nezachovalo příliš z vtipu původních spoluautorů V. Nilsena<sup>22</sup> a N. Erdmana.<sup>23</sup> Na tomto základě vznikl jeden z neoblíbenějších Stalinových filmů.<sup>24</sup>

Podívejme se blíže na Alexandrovovu komedii VOLHA-VOLHA, která v motivu soutěžení imituje a ironizuje shon *backstage* muzikálů: VOLHA-VOLHA představuje osobitou modifikaci *backstage* muzikálů, k níž dochází především na základě změny prostředí: hudební soutěžení probíhá na pozadí velkolepých říčních krajinných obrazů. V kroužku Střelky nejsou žádní profesionálové, všichni umělci jsou v běžném životě nosiči vody či domovníky apod. Ovšem tento fakt vede k tomu, že celé městečko, parník, varjažská loď i povolžská krajina se mění v hybné zákulisí scény moskevské olympiády. Romantická skalnatá krajina a pohádková plachetnice nám říkají: i největší Vystrkov („Melkovodsk“) se svým banálním životem se díky své existenci „v zemi“ písně mění v ideální, místy dokonce pohádkové místo. Podle Altmana je takový rys typický pro americké muzikály: „Rozbitím bariéry oddělující tyto dvě stopy muzikál stírá hranice mezi skutečným a ideálním.“<sup>25</sup> Jestliže v americkém muzikálu tanec a zpěv sblíží hlavního hrdinu a hlavní hrdinku, která se zpočátku bránila jeho námluvám (Ginger Rogersová odmítá Astairovy návrhy ve SMÍM PROSIT?), v sovětské hudební komedii hudba často milence rozděluje, například Timoška je nucen kvůli své stranické funkci přestat hrát na harmoniku a Marusja mu to nemůže odpustit (HARMONIKA), nebo když Alexej ve VOLZE-VOLZE hraje part tuby ve Wagnerově „Smrti Izoldy“ a Střelce se tato hudba příliš nelíbí.

21) G. Alexandrov, c. d., s. 197 – 198.

22) Nilsen byl, podobně jako Alexandrov, počátkem třicátých let v Americe.

23) Srov. M. Turovskaja, c. d., 120 – 121.

24) G. Alexandrov, c. d., s. 243.

25) R. Altman, c. d., 63. Ve stati o NOVÉ MOSKVĚ Medvědkina a Jaru Alexandrova jsem se soustředila na složité prolínání reálného a virtuálního světa v sovětských filmech té doby, kde se s nereálným, budoucím nakládá jako se zcela reálným. Viz N. Drůbková-Meyerová, *Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins Novaja Moskva (1938) und G. Aleksandrovs Vesna (1947)*. In: Susi Frank – Renate Lachmann – Sylvia Sasse – Schamma Schahadat – Caroline Schramm (eds.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, s. 239 – 61.

Jestliže v americkém muzikálu tělo tanečnicka a zpěváka ladí nejen s nástrojem a klasickými rekvizitami tance (u stepu je to hůlka a cylinder), ale i s telefonem, diktafonem, psacím strojem<sup>26</sup> či gramofonem, v sovětské hudební komedii tělo postičuje samo o sobě a pohrdá nejen všemi současnými médii jako telefonem (ve VOLZE-VOLZE domovník používá telefon jako kladivo), ale i starými médii, například hudebními nástroji; domácí průmysl ve Vystrkově vyrábí balalajky s tak špatným zvukem, že se s nimi dá na nejvyšší žonglovat, ale ne na ně hrát. Všechny nástroje i média jsou nefunkční nebo se užívají k jiným činnostem.

Je příznačné, že i staré a uznávané médium notového zápisu na papíře je téměř do úplného závěru filmu obráceno proti hlavní hrdince. Zápis melodie o Volze (listy se rozletí po řece a píseň se tímto způsobem masově rozšíří) ztrácí její individuální autorství. Na konci filmu je Střelka nucena na scéně olympiády svým zpěvem dokázat, že je autorkou ukradené písně, a tímto způsobem demonstrovat autoritu lidského („autorského“) hlasu. Hlas je metonymickým znakem individua, který nelze zaměnit a s jehož pomocí můžeme identifikovat a „(za)chytit“ člověka. Proto může malá holka naivně po skončení Střelčiny písně prohlásit: „Podívejme, chytli autora.“ Tato replika odkazuje na „hubjanskou vlečku“<sup>27</sup> tohoto filmu, která odstranila (v reálném světě chycené, tedy stíhané) autory Nilsena a Erdmana z počátečních titulků. Replika dívky, která naznačuje, že lidi je možné lovit poznáním jejich vlastního hlasu, naznačuje status auditivní sféry (mluvené řeči) v kultuře a antropologii stalinské doby.

Mimochodem – téma ukradené písně je přepracováním naprosto pozitivně chápaného postupu amerického muzikálu, který se nazývá „passed-along song“ (zlidovělá píseň, do jejíhož zpěvu je možné se zapojit).

Ve VOLZE-VOLZE hlas lehce nahradí telegram (který je zase na škodlivém papíru!): bleskový telegram předají sborem z uvíznuté pramice. Film nám opět dokazuje, že nejspolehlivějším způsobem komunikace je ústní podání. A nejnaléhavější ústní komunikací je zpěv ženského hlasu. V „Písní o vlasti“ píseň přímo vystupuje jako bytost ženského rodu: „Píseň nám pomáhá budovat a žít, / Je jako přítel, volá a vede. / Ten, kdo jde životem s písní / Se nikdy a nikde neztratí.“ (hudba Dunajevského a slova Lebeděva-



Byvalov se kouká do minulosti

26) Dám celkem obyčejný příklad z filmu ZLATOKOPOVÉ z roku 1937: sekretářka píše na stroji a zároveň zpívá společně se svým partnerem kuplet v rytmu zvuku kláves.

27) M. Turovskaja, c. d., s. 121.





Duňa-Střelka v protimedialním záchvatu  
trhá kabel ze stěny...

„ženského“ světa. A to nejen v kolchozních komedích Savčenka a Pyrjeva. Ve VOLZE-VOLZE Alexandrova pluje Střelka po „národní krásce“ řece Volze, diriguje muzikanty, kteří hrají na dřevěné, podomácku vyrobené nástroje. Když potom v Moskvě jede parníkem a z okna vidí vlak, zatahuje závěsy, a když v rádiu slyší svou zlidovělou píseň hranou orchestrem, zakryje ho prachovým polštářem a v protimedialním záchvatu vytrhne kabel ze stěny. Nyní musíme něco říci o tomto odporu ke všemu technickému, který se váže k postavantgardní orientaci na organické, opravdové. Tato „přirozenost“ stojí před divákem v podobě ženské postavy (Alexandrov o své hrdince z filmu CELÝ SVĚT SE SMĚJE píše: „Aňuta je dítětem přírody.“<sup>28</sup>). Ženský princip se předkládá jako lék (lat. *remedium*) proti škodlivé technice a novým masmediím. Nejedná se samozřejmě o panenskou přírodu, ale spíše o její kulturní verzi, ovšem to není zjevné, stejně jako není zjevná hluboká medialnost ženského těla v sovětském filmu druhé poloviny třicátých let.

Jak jsem již říkala, VOLHA-VOLHA tvoří inverzi amerického vzoru; signální význam tedy mají počáteční titulky, kde jsou všichni aktéři (kromě byrokrata Byvalova) obrácení zády k divákovi. Vypadá to, jako by se dívali do budoucnosti, a Byvalov do minulosti. V expozici filmu Duňa-Střelka, vedoucí zájmového folklórního kroužku, líbá účetního a hráče na tubu Alexeje. Záběr jejich objetí by mohl být šťastným koncem hollywoodského muzikálu. Ale není: v tomto happy endu teprve začíná sovětská hudební komedie hledící do budoucnosti,<sup>29</sup> která nebude jen posterotickou, ale i postkapitalistickou.

To, že v komunistické budoucnosti (jak je vidět z leninského hesla o kuchařce) bude státní vládnout žena, se projevuje ve filmu DÍVKA S CHARAKTEREM, v němž jsou sovětské ženy

28) V několika neměstských muzikálech třicátých let (například v pohádkovém muzikálu ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ), se objevují ženské hrdinky (Judy Garlandová).

29) G. Alexandrov, c. d., s. 195.

30) O „temporálním symbolismu“ VOLHY-VOLHY – „Střelka“ v ruštině znamená slovní spojení „strelka časov“ ručička hodinek – viz C. Clark, c. d., s. 380.

zpočátku úzce spjaty s mediální výbavou země (vlak, továrna na gramofonové desky), a později se samy stávají (post)mediálním prostředkem veškerého koloběhu děje. Ženské tělo je zprostředkovatelem a zástupcem médií současného technického světa. Tímto způsobem se rodí ne-medium i re-medium v roli mediálního prostředníka, mediátora. Místo západního, proteticky doplněného, technizovaného těla se objevuje nové, mediální tělo s vlastnostmi neuvěřitelné reprodukce. A není to tělo cyborga, ale spíše lidský interfejs: pokud se ho někdo dotkne, rozezná se píseň. Sovětské zpívající tělo je, jak již bylo zmíněno, většinou ženského rodu, ale je bez sex-appealu, je to tělo cudné, je to „bohatá nevěsta“<sup>31</sup> sovětské budoucnosti – nejmocnější (anti)medium.

V sovětském filmu existuje i samotné bohaté tělo, tělo bohaté ženy, po němž touží chudý, ale krásný a chytrý komsomolec Fokin v zakázaném filmu Avrama Rooma NESMLOUVAVÝ MLADÍK. Roomova „nevěsta“ (Máša) váhá mezi komsomolcem a známým chirurgem, čímž stírá hranice mezi společenskými třídami. NESMLOUVAVÝ MLADÍK – „jeden z nejoriginálnějších filmů sovětské kinematografie třicátých let“<sup>32</sup> – není hudební komedií, ale spíše metafilmem o hudbě a o zvuku v sovětské kinematografii. Vprostřed filmu se nachází hudební sen Fokina: velký sál s křídlem (situace se podobá excentrickým mizanscénám Busby Berkeleyho), androgynní klavírista hraje klasickou hudbu, typickou pro konec 19. století. Máša se objevuje v sále a ptá se: „Co?“ Zastavuje ji muž: „Mášo, rušíš nás.“ Fokin (vchází na lehce synkopovaný symfonický jazz): „Co to má znamenat, že nás ruší? Ona sama je hudba! Máša – podívejte se na její pohyb.“ (hrájí housle) „Poslouchejte!“ (zvedá její ruku). „Podívejte na její držení těla. Poslouchejte! Tohle je její polibek! Poslouchejte!“ (klavírista padá hlavou na klávesy, je slyšet sbor lidských hlasů). Křídlo mizí, lakovaná černá podlaha se mění ve vodu, kupole sálu se mění ve změť rostlin (příznaky organičnosti). Na diegetické úrovni je klasická hudba včetně tak technologicky složitých nástrojů, jakým je klavír, postavena do protikladu vůči novému ženskému tělu, které se Fokinovi zdá být „hudbou“, přestože toto tělo nezpívá, ale funguje jen jako rezonátor přání komsomolce.

Vraťme se k našim výchozím otázkám:

Odkud pochází sovětská tradice hudební komedie? Je pro ni americký předobraz doopravdy rozhodující?



Duňa-Střelka se dívá do budoucnosti...

31) BOHATÁ NEVĚSTA je název první Pyrjevovy kolchozní hudební komedie (1938).

32) Jevgenij Margolit – V. Šmyrov, *Iztoje kino*. Moskva 1996, s. 53.



První typ sovětských hudebních komedií čerpá z ruských a ukrajinských folklórních tradic (Savčenko, Pyrjev). Svým (pseudo)folklórním stylem tyto kolchozní komedie připomínají spíše americké poválečné *folk musicals* (lidové muzikály) (jako *SEDM NEVĚST PRO SEDM BRATRŮ*) než americké muzikály těžší doby. Turovskaja správně hovoří o „pastorálnosti“ Pyrjevových komedií.

Druhým typem jsou filmy Alexandrova, které se ukázaly být docela paradoxními: Alexandrov ve svých hudebních komediích vždy vede dialog či dokonce polemiku s americkým muzikálem. Jeho film *VOLHA-VOLHA* převrací základy muzikálu, snaží se „přetrumfnout“ americký vzor (ve světle podobné logiky soutěžení v rámci žánru je pak naprosto přirozené, že Stalin zaslal kopii filmu Rooseveltovi).<sup>33</sup>

Existuje však ještě třetí typ – to jsou ty hudební komedie, které můžeme nejspíše nazvat filmovými operetami.<sup>34</sup> O těch jsme téměř nehovořili; jejich vzory leží spíše v Evropě než v Americe (v samotné operetní tradici, evropských operetních filmech<sup>35</sup> či v hollywoodské představě o hollywoodské operetní Vídni 19. století<sup>36</sup>). Do této skupiny spadají především filmy rakouského emigranta Herberta Rappoporta (spolu s Ivanovským: *HUDEBNÍ HISTORIE; VZDUŠNÝ VOZKA*) a Alexandra Ivanovského *PROFESOR SE ZLOBÍ; SYLVA* – podle operety Kálmána; *SÓLISTKA BALETU*).<sup>37</sup> K třetímu typu můžeme zařadit i „lidové“ komedie a hudební vaudevilly Judina či filmové operety Alexandrova (nejzřetelněji *JARO /1947/*, které se plánovalo již před válkou, ale natočeno bylo až po ní v Praze).

Neexistuje tedy jediná, homogenní audiovizuální struktura sovětských hudebních filmů třicátých let, která by byla odvozena z amerického muzikálu, a proto musíme počítat s dalšími zdroji inspirace (které budou vycházet na jednu stranu ze samotné tradice ruské hudební kultury, na druhou z operety a filmové operety studia UFA apod.) Popsat „zvuky hudby“ národních kinematografií je úkolem do budoucna.

Věnováno mému otci (1921 – 2002),

který mě uvedl do kouzelného světa Freda Astaira a Gershwinů.

Z ruštiny přeložila Kamila Xenie Vetišková

33) G. Alexandrov, c. d., s. 243 – 244. Předhonit Ameriku chtěl tehdy i Vertov (ve svém filmu *UKOLĚBÁVKA*, 1937, namířenému na Griffithovu *INTOLERANCI*, 1916) – v obou filmech stojí ve středu pozornosti ženské postavy. Srov. N. Drábková-Meyerová, *Griffith und Vertovs Wiege. Dziga Vertovs Film Kolybeľnaja* (1937). „Frauen und Film“ 1994, č. 54/55, s. 31 – 51.

34) Bývalý „excentrický“ režisér Leonid Trauberg ve své knize *Jacques Offenbach i drugie* (Moskva 1987, s. 232, 274 ff.) vidí tradici operety nejen v americkém muzikálu, ale také v sovětské filmové hudební komedii, která „písni razila cestu operetě“.

35) Musíme si uvědomit, že sovětské filmové operety se připravovaly zrovna v době stalinsko-hitlerovského paktu (1939 – 1941). Oxana Bulgakova (*Emigration in der Sowjetunion. Ein Wiener in Sowjetrußland: Herbert Rappoport*. In: O. Bulgakova /ed./, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Freunde der Deutschen Kinematik, Berlin 1995, s. 226) správně poukazuje na nejednoznačný vztah k operetnímu žánru v SSSR. Je též příznačné, že mezi několik málo filmů, které se promítaly v Sovětském svazu před válkou, patří i americká hudební historie o dirigentovi *STO MUŽŮ A JEDNA DĚVKA* s Leopoldem Stokovským.

36) Bulgakova (c. d., s. 227) připomíná, že filmová opereta Rappoportova a Ivanovského byla natočena na objednávku Stalina, kterému se líbil americký film *VELKÝ VALČÍK* o Johannu Strausovi.

37) Ivanovský byl před revolucí režisérem Ziminova Operního divadla v Moskvě, ve 20. letech také pracoval v hudebních divadlech.

#### Citované filmy:

*42. ulice* (42nd Street; Lloyd Bacon, 1933), *Bohatá nevěsta* (Bogataja něvěsta; Ivan Pyrjev, 1938), *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *Celý svět se směje* (Veselyje rebyata; Grigorij Alexandrov, 1934), *Cirkus* (Cirk; Grigorij Alexandrov, 1936), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Dívka s charakterem* (Děvuška s charakterom; Konstantin Judin, 1939), *Harmonika* (Garmono; Igor Savčenko, 1934), *Hollywood Revue* (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, Christy Cabanne, 1929), *Hudební historie* (Muzykaľnaja istorija; Herbert Rappoport, Alexandr Ivanovskij, 1940), *Intolerance* (1916, David Wark Griffith), *Jaro* (Vesna; Grigorij Alexandrov, 1947), *Její velký den* (Světlyj puť; Grigorij Alexandrov, 1940), *Nesmlouvavý mladík* (Stroгий junoša / Komissar byta / Diskobol / Volšebnyj komсомолец; Avram Room, 1936), *Nová Moskva* (Novaja Moskva; Alexandr Medvedkin, 1938), *Poznali se v Moskvě* (Svinarka i pastuch; Ivan Pyrjev, 1941), *Profesor se zlobí* (Anton Ivanovič serditsja; Alexandr Ivanovskij, 1941), *Pyžamová hra* (The Pajama Game; Stanley Donen, 1956), *Sedm nevěst pro sedm bratrů* (Seven Brides for Seven Brothers; Stanley Donen, 1954), *Setkáme se v St. Louis* (Meet Me in St. Louis; Vincente Minnelli, 1944), *Smíš prosím?* (Shall We Dance?; Mark Sandrich, 1937), *Sólistka baletu* (Solistka baleta; Alexandr Ivanovskij, 1947), *Srdce čtyř* (Serdca četyrjoch; Konstantin Judin, 1941), *Sto mužů a jedna dívka* (One Hundred Men and a Girl; Henry Koster, 1937), *Sylva* (Silva; Alexandr Ivanovskij, 1944), *Tanec v temnotách* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 2000), *Ukolébavka* (Kolybeľnaja; Dziga Vertov, 1937), *Velký valčík* (The Great Waltz; Julien Duvivier, 1938), *Volha-Volha* (Volga-Volga; Grigorij Alexandrov, 1938), *Vzdušný vozka* (Vozdušnyj izvoščik; Herbert Rappoport, 1943), *West Side Story* (Robert Wise, 1960), *Zlatohopové z roku 1937* (Gold Diggers of 1937; Lloyd Bacon, 1936), *Zvuk hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965).

#### Poznámka o autorce:

Nataša Drábková-Meyerová – asistentka v Ústavu slovanské filologie, Ludwig-Maximilian-Universität v Mnichově. Zabývá se teorií filmu a médií. Publikovala stati o sovětské literatuře a kultuře (Platonov, Bulgakov, Bachtin, Marr) a filmu třicátých až padesátých let (Vertov, Medvedkin, Ejzenštejn, Alexandrov, Pyrjev). Zabývá se také ruským a českým romantismem (monografie *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*. München 1998; studie o K. H. Máchovi). Organizátorka konferencí Slavistische Filmtage 1996, 1998, 2002 (<http://sft.messmedia.net>). Redaktorka filmové rubriky „Cineview“ v internetovém časopise Art Margins ([www.artmargins.com](http://www.artmargins.com)).



SUMMARY

TWO SOUNDS OF MUSIC?

*Soviet and American Musicals in the 1930s*

Natasha Drubek-Meyer

Musicals are of course films with music: more importantly they are films about music and about making music in film. Especially early film musicals show how sound comes into being in a medium which was originally conceived in visual terms, sound being secondary and facultative. That is why the musicals of the first years of sound in film are fascinating realms of a fullfledged meta-mediality reflecting upon film as a medium under construction (silent film – sound film). The musical is no doubt one of the most important export articles of the American genre system. Surprisingly enough, the Soviet Union of the thirties was one of the most eager importers of musical comedy. This is one reason why some film historians call the Soviet film production of this time a Red Hollywood; the Soviet musical comedy at first glance seems to imitate American musicals, but is it really a simple copy of the American genre? My guess was that the Soviet musical comedies by Aleksandrov and Pyřev have alternative roots (folk music, operette, gypsy romances, Russian/Soviet music hall) which by now were overshadowed by the strong American model. The article examines the audiovisual structure of several Soviet musicals (*Volga-Volga*, *Garmón'*). It shows how different the motivation of the "sound of music" (and the rhythm of dancing) in musical film with a different national, cultural and ideological background can be. The analysis of the material shows that the Soviet sound of music is mostly produced by means of female voices (esp. the Soviet film star Nr. 1: *Ljubov Orlova*). This gender aspect of Soviet musical comedy sheds light on highly popular ways of creating natural, "sound" Soviet sound with and in female bodies.

Translated by Natasha Drubek-Meyer

*Rozhovor*

ZA PRAXEOLOGII  
MARGINÁLNÍCH  
FOREM

*Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem*

Petr Szczepanik – Pavel Skopal

Prof. Dr. **Vinzenz Hediger** (1969) patří podle názoru svých starších kolegů k nejvýznamnějším a neoriginálnějšímu představitelům mladší generace filmových historiků v Evropě. Studoval filozofii, amerikanistiku a filmovou vědu na Curyšské univerzitě. V letech 1993 – 1999 pracoval pro velký švýcarský deník jako filmový publicista a současně absolvoval tři badatelské pobyty v USA, kde realizoval empirickou část svého výzkumu dějin amerického traileru. Po obhájení doktorské práce na zmíněné téma u prof. Christine Noll-Brinkmanové byl r. 1999 zaměstnán jako odborný asistent na katedře filmových studií Curyšské univerzity, v letech 2003 a 2004 působil jako hostující profesor na Freie Universität v Berlíně a na katedře Francesca Casettiho na Università Cattolica del Sacro Cuore v Miláně. Od dubna 2004 je zaměstnán jako řádný profesor filmových a mediálních studií na Ruhr-Universität v Bochumi. Současně je redaktorem odborného časopisu „Montage/av“ a vedoucím výzkumných projektů o historii švýcarského nonfikčního filmu a o dějinách průmyslového filmu. Jeho manželkou je Alexandra Schneiderová, odbornice na rodinný a obecněji nonfikční film, působící na Freie Universität. V listopadu 2003 Hediger pobýval v Brně a na Masarykově univerzitě přednesl sérii přednášek pod souhrnným názvem „Trailer a prolog v dějinách americké kinematografie“.<sup>1)</sup> Při této příležitosti bylo zaznamenáno následující interview.

Hedigerovou hlavní knižní prací je monografie o dějinách amerického traileru, vycházející z jeho doktorské práce: *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Schüren, Marburg 2001. Výběr z dalších knižních publikací: *Le cinéma documentaire en Suisse. Essai topographique* (s Alexandrou Schneiderovou). Presses Universitaires de l'EPFL, Lausanne 2004; jako editor: *Heimspiele. Film in der Schweiz seit 1984*. Chronos, Zürich 2001; *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*. Schüren, Marburg 2001; *Kinogefühle. Emotion, Emotionalität und Film*. Schüren, Marburg (v přípravě); *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung*. Schüren, Marburg (v přípravě). Kromě toho publikoval desítky studií v časopisech a antologiích v několika jazycích.<sup>2)</sup>

\* \* \*

1) Hedigerovy hostující přednášky byly součástí grantového projektu „Centrum audiovizuální kultury“ při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně; tento projekt byl financován Vzdělávací nadací Jana Husa.

2) Aktuální bibliografie srov.

[http://www.ruhr-uni-bochum.de/ifm/seiten/03institut/mitarbeiter/hediger\\_pub.htm](http://www.ruhr-uni-bochum.de/ifm/seiten/03institut/mitarbeiter/hediger_pub.htm)