

Články k tématu

FILM A POPULÁRNÍ PÍSEŇ: ZTRACENÁ TRADICE

Rick Altman

Valná část prací zabývajících se filmovou hudbou se soustřeďuje na praxi charakteristickou pro ranou kinematografii, spočívající ve zdůrazňování narativního či emočního obsahu určitého úseku filmu pomocí lehké klasické hudby v tradičním evropském stylu. Z historiografického hlediska je tento přístup k doprovodu filmového díla neadekvátní, a to hned ze tří důvodů: (1) Nevšimá si auditivních postupů a prostředků rané kinematografie, a v důsledku toho mu uniká podíl kinematografie na vývoji konkurenční tradice populární písně. (2) Neopodstatněně omezuje naši představu o principech fungujících v oblasti hudebního doprovodu na lehkou klasickou hudbu evropského typu. (3) Přespříliš zjednodušuje složité dialektické vztahy mezi odlišnými hudebními tradicemi, jež tvoří podloží historie filmové hudby.

Ilustrované písničky a hudební doprovod v nickelodeonech

V tradičních pojednáních o němém filmu se předpokládá, že provoz kin v raném období přejímal své zvukové praktiky bezprostředně od divadelního provozu 19. století, a že v něm tedy fungoval doprovod podobný pozdějšímu období němého filmu.¹⁾ Tím, že k nickelodeonům přistupují jako k prvním kinům určeným výlučně k promítání filmů, badatelé příznačně stírají rozdíly mezi nickelodeony a jejich typem hudby na jedné straně a pozdějšími účelově vybudovanými kinosály na straně druhé. Ale bližší pohled na programy nickelodeonů napovídá čemusi zcela jinému.

Jak přesvědčivě dokládají dobové fotografie průčelí, bývaly zlatým hřebem programů nickelodeonů „ilustrované písničky“ (*illustrated songs*), tedy živá vystoupení složená z populární písně ilustrované promítáním pestrobarevných diapozitivů. Zpěvák doprovázený klavírem obvykle předzpíval dvě sloky s dvojicí refrénů, načež se připojilo publikum, jemuž se při tom promítal diapozitiv se slovy refrénu. Vynález těchto písničkových

1) Kritické hodnocení tohoto názoru a několik dalších poznámek významně souvisejících s tématem tohoto článku lze najít in: Rick A l t m a n, *The Silence of the Silents. Musical Quarterly* 80, 1997, č. 2, s. 648–718.

Turnerová, Lilian Walkerová). Písničkové diapozitivy, interpretované na prknech vaudevillových scén proslulými „písňovými ilustrátory“ jako například Adou Jonesovou a Meyerem Cohenem, z vícehlasých formací třeba dvojicí Maxwell a Simpson, se později staly odrazovým můstkem i pro hvězdy typu George Jessela či Ala Jolsona. Přímo v nickelodeonech ovšem bývala zpěvačkou často majitelova manželka, dcera nebo neteř.

K opomíjení ilustrovaných písničkových diapozitivů dochází z mnoha důvodů. Pokud už nedošlo k jejich zničení působením intenzivního žáru přímo při promítání, byly tyto nesmírně křehké skleněné destičky o rozměrech 3¼ x 4 palce (8,25 x 10,16 cm) často prostě zahazovány jako použitý reklamní materiál. Filmové archivy a filmová historiografie písničkové diapozitivy ignorují jakožto cizí médium a téměř nikdy nejsou promítány jako součást archivních filmových představení. Naproti tomu ona hrstka zanícených sběratelů, kteří písničkové diapozitivy uchovávají – lidé jako John W. Ripley či Margaret a Nancy Berghovy – nejsou filmovými historiky, a tudíž písničkové diapozitivy obvykle promítají jako součást představení laterny magiky spíše než ve spojitosti s filmy. Opomíjení ilustrovaných písničkových diapozitivů a jejich vztahu k filmovému předvádění závažně snižuje naši schopnost porozumět éře nickelodeonů. Aktivní podíl ilustrovaných písničkových diapozitivů na dramaturgii nickelodeonů naznačuje možnost různých cest dalšího výzkumu v této oblasti. Jaký vliv měla preference balad a dalších narativních žánrů v ilustrovaných písních na náhlý a prudký obrat kinematografie směrem k narativním formám v polovině prvního desetiletí 20. století? Měl soudobý skladatel písniček Charles K. Harris pravdu, když tvrdil, že scénáře písničkových diapozitivů poskytl základní vzorec pro tvorbu „scénářů pohyblivých obrázků“²⁾ Předtím, než Hollywood „vynalezl“ zadní projekci, a mnohem dřív, než televize zavedla putující masku typu *blue screen*³⁾, písničkové diapozitivy kombinovaly studiové interiéry s reálovými exteriéry novou metodou černého pozadí. Jakým způsobem ovlivnily kompozitní techniky vyvinuté výrobci písničkových diapozitivů vznik základních hollywoodských postupů pro oddělování popředí a pozadí? Raná desátá léta se pokládají za klíčový mezník spojovaný s rozšířením velkých specializovaných kinosálů, zavedením druhého projekčního přístroje a nástupem celovečerních filmů. Dosud se ale nepsalo o aktivním potlačování kinematografie atrakcí ze strany filmového průmyslu prostřednictvím jeho kritiky přímé účasti publika reagujícího na písničkové diapozitivy. Tyto a další základní otázky vyplývají z intermediality nickelodeonových představení. Podíváme-li se na ilustrované písničky z hlediska zvukové praxe, vyvstane před námi nová množina otázek. Bližší pohled na obrázky, které výrobci písničkových diapozitivů akceptovali jako vhodné pro kombinaci s písňovými texty, naznačuje, že měřítko hudebního doprovodu platná pro nickelodeony byla dost možná velice odlišná od později zavedených kritérií. Jak se zdůrazňuje ve *Film Indexu*,

je sporné, zda obrázek ptáka na hnězdě skutečně ilustruje verš v tom smyslu, že až budou ptáčci zase hnězdit, hrdina se vrátí, přesto však tento diapozitiv obvykle vyvolá aplaus, divačky si pobrukují „jé, to je sladoučké“ a výrobce

2) Charles K. H a r r i s, Song Slide the Little Father of Photodrama. *Moving Picture World*, 10. března 1917, s. 1520.

3) Klíčování pozadí na modrou barvu (pozn. red.).

diapozitivů přidělá pár dalších obrázků v tomtéž duchu, jelikož tenhle byznys provozuje proto, aby uspokojoval poptávku, a ne aby každou novou sadou diapozitivů přispěl k umělecké osvětě.⁴⁾

Oproti pozdější praxi, která klade důraz na emocionální hodnotu hudební faktury, se písničkové diapozitivy a hudební doprovod rané éry často soustřeďují na verbální spojení mezi obrazem a zvukem. Písničkové diapozitivy by dokázal dělat i hluchý, protože v nich jde výlučně o texty. Koneckonců je dokonce jeden hluchý skutečně dělal: partner Edwarda Van Alteny John D. Scott přišel o sluch ve svých čtyřech letech. Při bližším pohledu na předválečné zvukové praktiky zjistíme, že hudební doprovod rané éry se možná vyvíjel pod bezprostředním vlivem ilustrovaných písniček, jež v nickelodeonech fungovaly jako audiovizuální partner filmu. Opakovaně tu narážíme na případy, kdy výrobci doporučovali populární písničky vhodné pro doprovod jejich filmů. Tak Edison navrhol pro film *A WESTERN ROMANCE* následující známé melodie: „If a Girl Like You Loved a Boy Like Me“, „School Days“, „I’m Going Away“, „On the Rocky Road to Dublin“, „Pony Boy“, „Temptation Rag“, „I’m a Bold Bad Man“, „Wahoo“, „So Long, Mary“ a „Everybody Works but Father“.⁵⁾ Ještě v roce 1912 vyšperkoval i tak jasnozřivý provozovatel, jakým byl S. L. Rothapfel (Roxy), a to i v tak elitním kinosále, jakým byl chicagský Lyric, svůj program starými hity typu „Auld Lang Syne“, „A Hot Time in the Old Town Tonight“, „He’s A Jolly Good Fellow“, „Tramp, Tramp, Tramp“, „Oh You Beautiful Doll“, „Annie Laurie“, „Rosary“ či „Good-bye“.⁶⁾ Jak v roce 1910 konstatoval Clyde Martin, „polovina všech zdejších hudebníků [...] sáhne po katalogu některého z vydavatelů a vybere si *názvy* písniček, které se hodí k předváděným scénám [kurzíva R.A.]“.⁷⁾ Při propojování hudby s obrazem byl hudební doprovod nickelodeonů závislý nejen na populárních písních samotných, nýbrž i na jejich názvech a textech. Podle Martina například jeden obzvlášť schopný klavírní doprovodáček

vzbuzoval v sále výbuchy smíchu svým výběrem písniček k obrázkům různých forem flirtování. Takový svůdník pak v jeho podání říkal: „Miláčku, ty v sobě máš cosi, co se mi líbí. Má žena odjela na venkov – nezašla bys ke mně na návštěvu?“ Do flirtování mu pak nečekaně zasáhla manželka a v návalu zuřivosti ho opustila. Na to klavír soucitně přitakal: „Gee, I Wish I Had My Old Girl Back Again.“⁸⁾

Ještě dnes, bezmála o století později, rozpoznáme v tomto líčení názvy aspoň osmi populárních písniček, na něž se tu po řadě odkazuje za účelem zvýraznění výpovědi podávané obrazem. U nickelodeonů zdaleka nešlo o pouhé recyklování melodramatické hudby 19. století a prosté předjímání stylu hudebního doprovodu typického pro celovečerní němé filmy, nýbrž o velkou míru závislosti na populárních písních.

4) Unique Effects in Song Slides. *Film Index*, 6. května 1911, s. 11.

5) *Kinetogram*, 15. března 1910, s. 11.

6) Zpráva Clarence E. Sinna in: Music for the Picture. *Moving Picture World*, 9. července 1912, s. 49.

7) Playing the Pictures. *Film Index*, 19. listopadu 1910, s. 27.

8) Clyde Martin, Playing the Pictures. *Film Index*, 22. dubna 1911, s. 13.

Struktura populárních písní a „klasické“ hudby

Filmoví badatelé celá desetiletí opomíjejí fenomén ilustrovaných písniček a estetiku nickelodeonů zaměřenou na populární píseň. Abychom tuto tradici oživilí a abychom pochopili, že její role se vine jako červená nit celou historií kinematografie, musíme si nejprve jasně vymezit rozdíly mezi populárními písničkami na jedné straně a hudebním doprovodem pozdních němých filmů a prokomponovaných (*through-composed*) zvukových filmů na straně druhé. Pro obecné označení rozmanitých druhů hudby začleňovaných do této druhé kategorie si pro zjednodušení vypůjčím termín „klasická“ (v uvozovkách) od Royal S. Browna.⁹⁾ Termínem „klasická“ tedy neodkazuji k dvěma stoletím hudební tradice, nýbrž pouze ke stylům obvykle využívaným pro hudební doprovod němých filmů pozdní éry a prokomponovaných zvukových filmů. Do kategorie klasické hudby bez uvozovek by spadaly žánry umělecké písně a opery; naproti tomu moje „klasická“ kategorie s uvozovkami zmíněné formy nezahrnuje, neboť nejsou běžně používány ve filmové hudbě.

Pro badatele zabývající se filmovou hudbou je typický důraz na wagnerovskou tendenci „klasické“ filmové hudby využívat ve spojení s konkrétními postavami či situacemi opakování charakteristických motivů a témat.¹⁰⁾ Aniž bych popíral důležitost této techniky, soustředím se zde spíše na primárnější aspekty „klasické“ hudby. Pro potřeby komparace s populární písní je zásadně důležité vymezit si základní charakteristiky „klasické“ hudby, jimiž jsou neverbálnost, neurčenost, nenápadnost a expanzibilita, spolu s účinky, jež mají tyto charakteristické vlastnosti na posluchače.

Neverbálnost. Přestože mají „klasické“ skladby někdy názvy, audiovizuální kompatibility docilují prostřednictvím generalizovaného paralelismu mezi emotivními konotacemi konkrétních hudebních faktur a obsahem příslušných obrazových sekvencí spíše než prostřednictvím verbálního obsahu.

Neurčenost. Zatímco název a text obvykle samy o sobě určují význam populární písničky, u „klasické“ hudby je významovost v daleko větší míře závislá na obrazech a situacích, s nimiž je spojována.

Nenápadnost. Tímto termínem nemám na mysli prostě to, že „klasická“ hudba „není slyšet“, jako je tomu v pojetí Claudie Gorbmanové u hudby narativních filmů. Zatímco argumentace Gorbmanové odkazuje ke způsobu využití „klasické“ hudby v kinematografii, já tu mám na mysli základní významový rozdíl mezi hudbou beze slov a populárními písněmi. Z instrumentální hudby se odvozuje jazyk odlišně (a to i tehdy, zbývá-li pouhá reminiscence slov, jako je tomu u instrumentálních verzí populárních písniček); „klasická“ hudba je tak nenápadná už samou svou podstatou, a to ještě předtím, než se přistoupí k její nenápadné aplikaci v hollywoodských filmech.

Expanzibilita. Z hlediska odlišností „klasické“ hudby od populární písně zvlášť vyniká její expanzibilita. K této charakteristice výrazně přispívá variabilní délka frází

9) Royal S. B r o w n, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley : University of California Press 1994, s. 38–39.

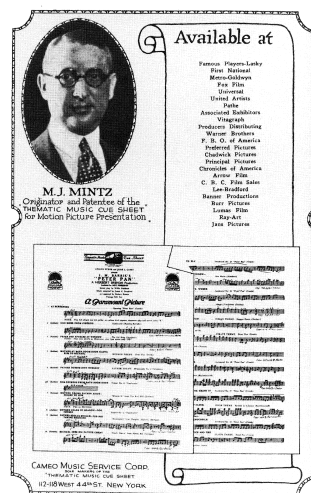
10) Viz např. Claudia G o r b m a n, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington : Indiana University Press 1987, s. 26 ad.

a oddalování závěru. Mezi expanzivní postupy v „klasické“ hudbě patří variační způsob provedení, modulance, měkké či modální provedení a také změny instrumentace, polohy či intenzity. K oddálení závěru používá „klasická“ hudba falešné kadence, v nichž harmonická konstrukce V-VI danou skladbu ještě prodlouží, místo aby ji ukončila zařazením očekávané „autentické“ kadence V-I. Mnohohrstenatost „klasické“ hudby skýtá množství příležitostí k extenzi, přičemž libovolná vrstva se sama o sobě stává potenciálním důvodem pro pokračování, a to i tehdy, kdy už ostatní dospěly k závěru.

Tichý poslech a mentální angažovanost. Ačkoliv je „klasická“ hudba závislá na tomtéž impulzu směřujícímu k tónovému uklidnění jako populární píseň, to, že v ní chybí repetitivní předvídatelný závěr, vede k rozptýlení reakce posluchačů spíše než k jejímu sjednocení. Jelikož funguje na řadě úrovní, nabízí „klasická“ hudba jen zřídka kdy nějakou vyčlenitelnou melodii vhodnou k pobrukování a nikdy neposkytuje zpívatelný text, čímž vyzývá k tichému zaujatému poslechu a nikoli k aktivní spoluúčasti. „Klasická“ hudba tudíž zapojuje publikum spíše mentálně než fyzicky, pobízí je ke zniťerňování spíše než k externalizaci jeho reakcí. Konvence tichého poslechu koncertní hudby, ustavená dávno před vstupem „klasické“ hudby do filmového představení, této tendenci dává silnou kulturně podmíněnou oporu.¹¹⁾

Na rozdíl od „klasické hudby“ je populární píseň závislá na jazyku a je předvídatelná, zpívatelná, zapamatovatelná a vybízí k fyzickému zapojení způsobem, jenž je u „klasické“ hudby neobvyklý.

Závislost na jazyku. Hudební aspekty populárních písní mohou navozovat emoční či narativní konotace naprosto stejně jako „klasická“ hudba, avšak významotvorné hudební módy jsou tu zpravidla přehlušeny tendencí populární písně k přímé jazykové komunikaci. Názvy a texty natolik ovlivňují obecné hodnocení emočního či narativního obsahu populární písně, že taková písnička se jen vzácně stává nositelkou nějakého významu odděleného od jejího jazykového obsahu.



Reklama z časopisu *Film Daily* (1925) inzerující „Thematic Music Cue Sheet“ [cue sheet – soupis hudebních pasáží doporučených k jednotlivým sekvencím daného filmu – pozn. red.] firmy Cameo Music Service s typickou ukázkou směsi populárních písní z operet Victora Herberta a oblíbených klasických melodií od Schuberta a Rachmaninova (ze sbírky autora).

11) O příklonu evropského publika počátkem 19. století k tichu viz James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley : University of California Press 1995. Ke ztišení amerického publika v druhé polovině 19. století viz Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1988, zvl. s. 179 ad; a John F. Kasson, *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century America*. New York : Hill & Wang 1990, s. 215 ad.

Předvídatelnost. Populární písně se svou formální stavbou sestávající ze čtyř či osmitaktových jednotek dospívají v pravidelných intervalech k rytmickému závěru, který navíc umocňují jazykové prostředky, například umístění rýmů na konci jednotlivých frází. To, že základem populárních písní je pravidelné melodické opakování, v posluchačích vzbuzuje a posléze uspokojuje očekávání návratu ke známému melodickému materiálu. Jelikož populární písničky vycházejí ze systematické aplikace standardního vzorce harmonických postupů IV-V-I, vzbuzují a posléze uspokojují i očekávání předvídatelného harmonického závěru. Populární písně jednak staví na prvcích opakování a pravidelnosti, krom toho ale volí i takové vzájemné uspořádání jazykových a hudebních systémů, jež využívá vícenásobných simultánních signálů blížícího se závěru.

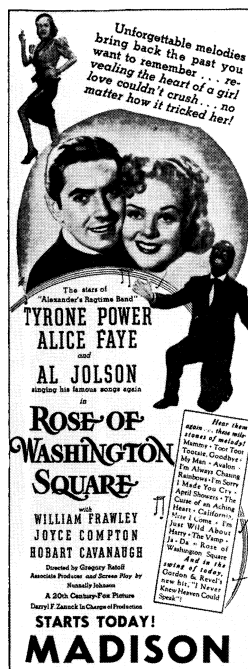
Zpívatelnost. Populární písničky si lze pobrukovat, implicitně totiž počítají s redukovatelností na melodii, která se pohybuje v omezeném a tedy obecně přístupném frekvenčním rozpětí. Jsou zpívatelné, neboť mají snadno artikulovatelné texty, uspořádané do příhodných a lehce srozumitelných dechových cyklů reprodukcujících běžné řečové vzorce. Zpívatelnost populární písně navíc umocňuje i pečlivé skloubení hudby s textem.

Zapamatovatelnost. Populární písničky jsou složeny z krátkých standardizovaných repetitivních komponent, a jsou tedy snadno zapamatovatelné, a to jak hudebně, tak na jazykové rovině. Opakování slok a refrénů umožňuje bezproblémové zvládnutí písniček i jinak hudebně zcela nenadanými posluchači. Takové návraty k již známým prvkům vzbuzují očekávání dalších opakování, a ta dokáží populární písničky bohatě naplňovat.

Aktivní fyzická spoluúčast. Vzhledem k tomu, že jsou předvídatelné, zpívatelné, zapamatovatelné, zdánlivě redukovatelné na melodii a text a často čerpají z důvěrně známých tanečních rytmů, je pro populární písničky typické, že vybízejí k podupávání, pískání, pobrukování, prozpěvování a dalším typům aktivní spoluúčasti.

„Klasická“ hudba samozřejmě občas přejímá určité prvky populární písně. Když některý ze studiových hudebních aranžérů, kupříkladu Roger Edens z MGM, potřeboval hudební předěl, často si ho vytvářel tak, že uplatnil zásady „klasické“ hudby na melodický materiál odvozený z jedné z písniček obsažených v daném filmu. Jinými slovy, na zásady „klasické“ hudby a strategické přístupy platné v oblasti populární písně nelze pohlížet jako na prvky vzájemně izolované. Obecně vzato jsou nicméně obě tendence, jak tu byly popsány, dostatečně výrazné a jasně diferencované.

Při jejich použití ve spojení s obrazem se projeví ještě další důležitá diference mezi „klasickou“ hudbou a populární písní. Vzhledem ke své evidentní kompaktnosti, tedy k tomu, že každý verš je jasně spojený s celkovou stavbou a se všeobecně očekávanou



Na plakátu k filmu *ROSE OF WASHINGTON SQUARE* (1939) jsou jakožto nejcennější komodity společnosti Twentieth Century Fox uvedeny na předních místech tituly písní a jména hvězd (ze sbírky autora).

hudební kadencí i jazykově vyjádřeným obsahovým závěrem, nedovolí populární písnička posluchačům svých jednotlivých částí v žádném okamžiku uniknout mimo rámec celku. Ve své podstatě zůstává populární píseň vždycky kompaktním útvarem, který se jeví jako výtvar vzniklý odděleně od veškerých obrazových projevů, jež doprovází, zatímco meandrovitě uzpůsobení „klasické“ hudby často zastírá celkovou stavbu a implikuje, že daná hudba není výsledkem nějaké globální představy, nýbrž právě toho kterého konkrétního obrazu. „Klasická“ hudba nás tak snáz přesvědčí, že jejím tvůrcem není skladatel, nýbrž příslušný obraz. V tomto smyslu populární píseň sluchově připomíná diskurzivní povahu kinematografie atrakcí, zatímco „klasická“ hudba se ideálně pojí s neosobní narací klasického hollywoodského filmu.

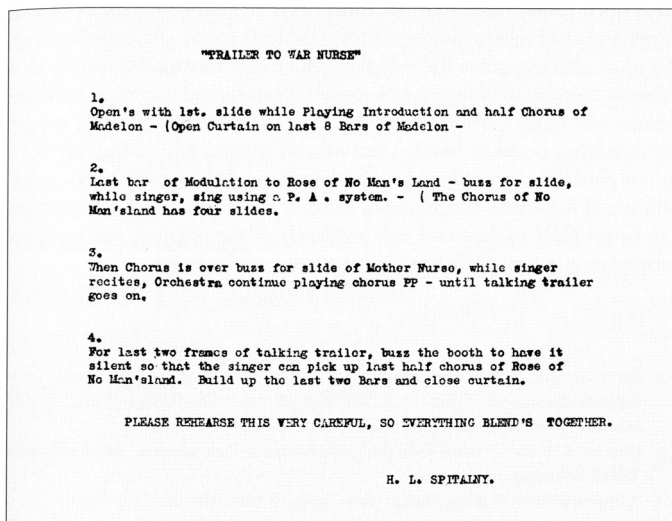
Populární píseň a historie filmové hudby

Výzkumy filmové hudby se dosud soustředily téměř výlučně na hudbu „klasickou“. Přitom ovšem je vliv postupů charakteristických pro písňově zaměřený doprovod nickeleodeonů viditelně patrný napříč celou historií filmové hudby. Od nesmírné popularity ústředních melodí (*theme songs*) poloviny dvacátých let minulého století¹²⁾ až po kompilační soundtracky uplynulých dvou dekad se populární píseň nepřetržitě dělí o zvukový prostor kinosálů s „klasickou“ hudbou. Několik filmových žánrů je buď zcela, nebo primárně závislých na písňovém tvaru. Za příklady tu mohou posloužit filmy synchronizované s gramofonovými nahrávkami z doby před nástupem zvuku, animované seriály z třicátých let vycházející z populárních písniček, které studia měla k dispozici díky předchozímu převzetí hudebních vydavatelství, *soundies*¹³⁾ a další pokusy o vytvoření audiovizuální verze populárních písní z předtelevizní éry, a konečně videoklipy zrozené z MTV a jejích imitátorů.

Složitější a z dlouhodobého hlediska daleko zajímavější jsou početné snahy tvůrců celovečerních hraných filmů o využití schopností populární písně fungovat v určitých situacích lépe než „klasická“ hudba. Dvě z těchto schopností jsou zvlášť pozoruhodné. Zatímco „klasická“ hudba je uzpůsobena zejména k funkci rutinního komentáře a k navození všeobecně sdílených emočních reakcí, dokáže populární píseň často posloužit i specifičtějšímu narativnímu účelu. John Ford třeba ve svých westernech pravidelně používal lidové písničky k navození určité konkrétní nálady, historické filmy často využívají dobových písní k označení konkrétních historických okamžiků a film noir pravidelně prokládá své příběhy o lásky zbavených dominantních mužských postavách písněmi z nočních barů, které představují jakousi oázu romantických citů či ženské síly. Od filmu *V PRAVÉ POLEDNE* po *MILLEROVU KŘÍŽOVATKU* skýtají nediegetické texty populárních písniček jedinečný prostředek komentování děje a zaostření divákovy pozornosti. Ústřední melodie (*theme songs*) pouštěné přes úvodní titulky představují obzvlášť rozšířený příklad této strategie.

12) Altman zde odkazuje na písně, které od počátku 20. let v USA vznikaly z ústředních melodí komponovaného nebo kompilovaného doprovodu němých filmů a následně byly vydávány v tištěných edicích; tato praxe plynule pokračovala i po nástupu zvukového filmu (pozn. red.).

13) Tříminutové hudební filmy, které byly natáčeny v letech 1940–1946 v USA pro zvláštní filmové jukeboxy (pozn. red.).



Neobvyklý interní dokument, v němž hudební ředitel firmy Balaban and Katz H. L. Spitalny vysvětluje lokálním kapelníkům, jak mají kombinovat písničkové diapozitivy se zvukovým trailerem při živém provedení ústřední písně k filmu WAR NURSE (Chicago Public Library).

Druhá užitečná vlastnost, kterou „klasická“ hudba v plném rozsahu nenabízí, je samostatná prodejnost populární písničky. Díky tomu, že může být snadno přehrána na klavíru nebo interpretována zpěváky-amatéry, si populární píseň po celá desetiletí udržovala intenzivní symbiotický vztah s hudebními nakladatelstvími. Protože byly krátké, levné a snadno distribuovatelné, hodily se populární písničky i jako ideální poslechová komodita v podobě nahrávek na fonografické válečky, gramofonové desky či magnetofonové pásky. Vzhledem k tomu, že americká kinematografie je odvětvím zaměřeným na tvorbu zisku, filmy pravidelně opakují snahy o zužitkování komerčního potenciálu populárních písní. Už v době němého filmu pochopili výhody plynoucí z tohoto přístupu kapelníci kinoorchestrů, kteří upřednostňovali určité hudební motivy a posléze je přetvářeli v potenciálně lukrativní ústřední filmové melodie. V padesátých letech už došlo k tak těsnému propojení filmového a gramofonového průmyslu, že ústřední melodie nezdědky vycházely jako singlové nahrávky ještě před premiérou příslušného filmu. Vítězný nástup gramofonových alb a poté vynález kompaktního disku měly za následek ústup singlových nahrávek ústředních melodií ve prospěch kompilačních soundtracků složených výlučně z populárních písniček.

Jeden z problémů souvisejících s filmovou hudbou, které si zasluhují maximální pozornost, se týká interakce mezi „klasickou“ hudbou a populární písní ve filmech, kde se vyskytuje obojí. Dochází k tematizaci písňové melodie a její transformaci v charakteristický motiv? Nebo je část nějaké písně rozšířena, rozpracována a použita v souladu se zásadami platnými pro „klasickou“ hudbu? Stručně řečeno, je populární písnička přetvořena tak, aby změnila barvy a stala se funkční součástí „klasického“ soundtracku? Nebo naopak dochází k naroubování písňových slov a názvů na „klasický“

materiál? Opakuje se „klasické“ téma ve spojitosti s určitou strukturou a kadencí tak často, až začne napodobovat populární píseň? Stručně vyjádřeno, je „klasický“ hudební doprovod nucen plnit funkce populární písničky?

Podíváme-li se na tyto otázky z historického hlediska, objevíme, jak důležitou úlohu tu sehrála zvuková složka raných filmových představení. Nickelodeony ustavily řadu očekávání a technických postupů, jež potom buď nepokrytě převzal Hollywood, nebo byly potlačeny a posléze skrytě převedeny do dominantní kinematografické praxe. K úplnějšímu poznání hollywoodského pojetí filmového zvuku se musíme začít zabývat dialektikou, která současně spojuje i odděluje „klasickou“ hudbu a populární píseň. Musíme také pochopit, do jaké míry tento vztah slouží jako nositel zásadních protikladů mezi spektáklem a narativem, mezi *discours* a *histoire*, mezi statickými dvouohniskovými formami a dynamickými formami jednoohniskovými, mezi tělesnou reakcí a mentálním zpracováním, mezi filmem jakožto participativním modelem a filmem jakožto diváckou formou, mezi evropskou inspirací a americkým pragmatismem. Žádnou z těchto důležitých dichotomií nelze správně pochopit nezávisle na stále se vyvíjejícím složitém vztahu mezi „klasickou“ hudbou a populární písní.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Rick Altman, *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*. In: Pamela Robertson Wojcik – Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham – London : Duke University Press 2001, s. 19–30.

Citované filmy:

Millerova křižovatka (Miller's Crossing; Joel a Ethan Coenové, 1990), *Rose of Washington Square* (Gregory Ratoff, 1939), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *War Nurse* (Edgar Selwyn, 1930), *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910).

Poznámka o autorovi:

Rick Altman (*1945) je nejuznávanějším světovým historikem filmového zvuku a originálním teoretikem filmové historiografie, který klade důraz na chápání filmu jako prvku komplexní kulturní události; k jeho dalším badatelským tématům patří dějiny zvukové kultury a technologií obecně, historie amerického muzikálu a teorie/historie filmových žánrů. Působí jako profesor filmových studií na Iowské univerzitě v USA. Publikoval monografie *The American Film Musical* (1987) a *Film/Genre* (1999); edičně připravil sborníky *Cinema/sound* (1980); *Genre: The Musical. A Reader* (1981); *Sound Theory/Sound Practice* (1992); *The Sounds of Early Cinema* (2001; spolu s Richardem Abelem) a zvláštní čísla časopisů *Iris* (1999, č. 27; s podtitulem „Stav zvukových studií“) a *Film History* (1999; s R. Abelem; téma: „Globální experimenty v raném synchronním zvuku“). Jeho nejnovější monografií *Silent Film Sound* (2004), je první částí třídílného projektu historie hollywoodského zvuku.