

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií

**Tadeáš Král**

**Nástup zvukového filmu a jeho obraz  
v čs. kulturních časopisech**

*Bakalářská práce*

Praha 2014

Autor práce: **Tadeáš Král**

Vedoucí práce: **PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2014

## **Bibliografický záznam**

KRÁL, Tadeáš. *Nástup zvukového filmu a jeho obraz v čs. kulturních časopisech*. Praha, 2014. 49 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí práce PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

## **Abstrakt**

Autor se v práci zabývá nástupem zvukového filmu a jeho kritikou a hodnocením v soudobých československých kulturních a filmových časopisech. V první části práce popisuje vývoj filmu a filmového umění od jeho počátku na konci 19. století po dobu těsně před nástupem zvukového filmu na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století. Dále se zabývá vývojem zvukové technologie ve filmu a vznikem prvních zvukových filmů včetně problémů, které tato mediální změna přinesla. V praktické části práce poté autor pomocí kvalitativní analýzy dokumentů zkoumá články s touto problematikou v soudobých československých kulturních časopisech a charakterizuje, jaký byl obraz zvukového filmu v období jeho nástupu. V článcích o zvukovém filmu následně vymezuje čtyři hlavní témata – umělecká úroveň zvukových filmů, budoucnost zvukového filmu, zvukový film a divadlo a internacionalita filmu - a několik navazujících podtémat a názorových proudů. Autor zjišťuje, že zvukový film je přes nesourodou kritiku v období svého nástupu v československých kulturních časopisech hodnocen spíše negativně, ale zároveň je očekáván jeho budoucí vývoj a existence. V pozitivním hodnocení uměleckých kvalit zvukových snímků dále autor vysledoval v průběhu vymezeného období stoupající tendenci.

## **Abstract**

The author deals with the coming of a sound film and its reviews in the contemporary Czech art and film magazines. The first part describes development of film and film art from its beginnings in the late 19th century to the time just before the coming of a sound film at the turn of the twenties and thirties of the 20th century. The author also describes the evolution of the sound technology in the film and the coming of the first sound films including problems which this change has brought. In the practical part the author examines articles about this topic in the Czechoslovak art magazines using the qualitative analysis and describes the media image of the sound film at the time of its boom. The thesis describes main themes in those articles - the artistic quality of sound films, the future of the sound film, the sound film and the theater and international character of the film - and several related subtopics and ideological streams. He also finds out that the criticism of the sound film at those times is mostly negative, but despite that, its future development and existence had been expected. At last the author finds an improvement in an evaluation of aesthetic qualities of sound films.

## **Klíčová slova**

Dějiny filmu, zvukový film, mluvicí film, filmová kritika, kinematografie, kulturní časopisy, československý tisk

## **Keywords**

History of film, sound film, talkie, movie reviews, cinematography, art magazines, Czechoslovak press

**Rozsah práce:** 80 549 znaků

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. 5. 2014

Tadeáš Král

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval PhDr. Petru Bednaříkovi, Ph.D., za cenné rady při zpracovávání tématu. Velký dík patří také mým rodičům a přítelkyni Martině za neutuchající podporu při psaní této práce.

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK**  
**Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce**

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:**

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

**Král Tadeáš**

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

**2011/2012**

E-mail diplomantky/diplomanta:

**kral.tadeas@gmail.com**

Studijní obor/forma studia:

**Mediální a komunikační studia/kombinovaná**

Razítko podatelny:



Předpokládaný název práce v češtině:

**Nástup zvukového filmu a jeho obraz v čs. filmových časopisech**

Předpokládaný název práce v angličtině:

**The coming of sound film and the media image of it in contemporary Czechoslovak press****Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013):**

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

**LS 2013/2014****Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):**

Nástup zvukového filmu na konci 20. let 20. století v USA znamenal významný přerod v komunikaci film (médiu) – divák (příjemce). Tento přerod však nebyl okamžitý a nebyl plně podporován filmovými tvůrci a diváky od svého začátku, nesl s sebou také mnohá technologická úskalí.

Existovaly dva hlavní názorové proudy o zvuku ve filmu: konzervativní odpůrci zvukového filmu, kteří se domnívali, že zvukový film vrací uměleckou úroveň o několik let nazpět, a nadšení podpůrci, kteří se těšili novými filmovými možnostmi. V Československu pravděpodobně technologie zvukového filmu neprocházela tak složitým vývojem jako v USA, co se však umělecké stránky týká, debata o umění zvukového filmu u nás probíhala několik let.

Cílem této práce je zachytit vnímání přechodu od němého filmu ke zvukovému v člancích kulturních časopisů zabývajících se filmovou tvorbou v Československu v letech 1928-1931 a zjistit tak, jakým způsobem bylo toto médium konstruováno.

**Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):**

**1. Úvod**

- a) Vymezení tématu, problému, otázek a výzkumné metody.
- b) Média na počátku 20. století

**2. Film do nástupu zvukového filmu**

- a) Počátky filmu ve světě v historickém kontextu (technologie, kultura, ekonomika)
- b) Počátky československého filmu v historickém kontextu (technologie, kultura, ekonomika)
- c) Vývoj němého filmu světového
- d) Vývoj němého filmu československého

**3. Nástup zvukového filmu**

- a) Nástup zvukového filmu ve světě v historickém kontextu (technologie, kultura, ekonomika)
- b) Názorové proudy týkající se zvukového filmu ve světě
- c) Nástup zvukového filmu v Československu v historickém kontextu (technologie, kultura, ekonomika)

**4. Praktická část**

- a) Popis pracovního postupu
- b) Obraz zvukového filmu v roce 1928
- c) Obraz zvukového filmu v roce 1929
- d) Obraz zvukového filmu v roce 1930
- e) Obraz zvukového filmu v roce 1931

f) Shrnutí názorových proudů v letech 1928-1931

## 5. Závěr

Shrnutí poznatků práce.

## 6. Seznam literatury a dalších zdrojů

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy):

**Kulturní časopisy věnující se filmu v letech 1928-1931:**

**Filmová tribuna**

**Filmové listy**

**Filmové noviny**

**Filmový kurýr**

**Kino**

**Kinoreflex**

**Rozpravy Aventina**

**Studio**

**Postup (technika) při zpracování materiálu:**

Za metodu jsem si zvolil **kvalitativní obsahovou analýzu** textu (zde konkrétně článků týkajících se zvukového filmu ve vybraných časopisech).

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

**BARTOŠEK, Luboš. Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)**

Autor se v knize zabývá historií československé kinematografie od jejího počátku do roku 1945 a popisuje její vývoj v historických souvislostech. Kniha je rozdělena do dvou částí. V první části se autor soustředí na němý film vymezen obdobím 1896-1930, ve druhé části pak na film zvukový (1930-1945).

**HAVELKA, Jiří. Kronika našeho filmu 1898 – 1965**

Autor knihy dává nahlédnout do historie československého filmu, vytváří jakýsi kánon československého filmu do roku 1965.

**PLAZEWSKI, Jerzy. Dějiny filmu: 1895-2005**

Autor v této knize shrnuje své poznatky o dějinách celosvětové kinematografie od roku 1895 do roku 2005. Kniha je rozdělena do deseti kapitol dle několika období: Období primitivů a jarmarečního kina (1895-1908), Film si vytváří vlastní řeč (1908-1918), Velké období němého filmu (1918-1930), Nová zkouška samostatnosti (1928-1939), Druhá světová válka (1939-1945), Svět po válce (1945-1955), Od konce studené války k období kontestací (1956-1968), Ve znamení vztahu mezi mocí a společností (1968-1980), Soumrak oficiálního umění (1980-1990), Elektronika chce diktovat nová pravidla (1990-2005).

**THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie.**

Autoři knihy popisují dějiny celosvětové kinematografie v několika rovinách, rovině historické, technologické, kulturní, ekonomické nebo psychologické. Autoři tak kladou důraz nejen na historické souvislosti ovlivňující filmovou tvorbu, ale zabývají se také zpětným vlivem filmových děl na obecnost a jeho chování. Kniha je rozdělena do šesti kapitol dle historických období.

**SZCZEPANIK, Petr. Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let.**

Autor se v knize zabývá otázkou, jak se konstitoval zvukový film v kultuře meziválečného Československa. Předpokládá, že „diskurzivní konstrukce média v dobové kultuře tvoří nedílnou součást jeho identity“.

**SZCZEPANIK, Petr. Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury**

Editor do knihy zařadil teoretické texty o kinematografii, které se snaží zodpovědět otázky ohledně definice filmu nebo zařazení filmových děl do kultury. Texty jsou v knize rozděleny do pěti skupin dle jednotlivých témat: teorie filmové a mediální historiografie, raná kinematografie, přechod mezi klasickým a postklasickým filmem, filmový zvuk, intermedialita a dějiny médií.

**ŠTÁBLA, Zdeněk. Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945.**



Autor se v knize zabývá dějinami československého filmu v letech 1896-1945. Jedná se o přesný popis událostí, které vedly k podobě filmu do konce druhé světové války.

**Diplomové práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

Hamerlová Dana: Vícejazyčnost ve zvukovém filmu. Filosofická fakulta, Univerzita Karlova, 2012

Chalupník Radim: „Film je mrtev“ jsme slyšeli volat. Filosofická fakulta, Masarykova Univerzita, 2012

Pekařová Hana: Podoba filmové kritiky v deníku Lidové noviny v letech 1929 a 1930. Fakulta sociálních studií, Masarykova Univerzita, 2010

Petrucha Jakub: Přejít od filmu němého k filmu zvukovému v recenzích Lidových Novin mezi léty 1928-1933. Filosofická fakulta, Masarykova Univerzita, 2011

Ťažká Mária: Počiatky filmovej reči v nemom filme s prihliadnutím na nemecký expresionizmus a sovietsku avantgardu. Filosofická fakulta, Masarykova Univerzita 2012

Datum / Podpis studenta/ky

Tadeáš Král

5.6.2013



.....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

5.6.2013 Bednařík

.....

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

# Obsah

<b>ÚVOD.....</b>	<b>2</b>
<b>1. FILM DO NÁSTUPU ZVUKU.....</b>	<b>3</b>
1.1 <i>Vznik kinematografie a počátky filmového umění.....</i>	3
1.1.1 <i>Zrod české kinematografie.....</i>	5
1.2 <i>Film d'art a film v průběhu první světové války.....</i>	6
1.3 <i>Vrcholná éra němého filmu.....</i>	7
1.3.1 <i>Doba velkých komiků.....</i>	8
1.3.2 <i>Poválečná československá kinematografie.....</i>	8
<b>2. NÁSTUP ZVUKOVÉHO FILMU.....</b>	<b>10</b>
2.1 <i>Vývoj technologie a první zvukové filmy.....</i>	10
2.2 <i>Filmové společnosti a spory o patent.....</i>	11
2.3 <i>Jaký byl a co přinesl raný zvukový film.....</i>	13
2.3.1 <i>Proměna filmového stylu.....</i>	13
2.3.2 <i>Jazykové bariéry.....</i>	14
2.3.3 <i>Kritika kvality filmové produkce.....</i>	15
2.4 <i>Byl přechod na zvukový film revoluční?.....</i>	16
<b>3. NÁSTUP ZVUKOVÉHO FILMU V ČESKOSLOVENSKU.....</b>	<b>17</b>
3.1 <i>Od seznámení po ozvučení československých kin.....</i>	17
3.2 <i>Problémy zvukového filmu v Československu.....</i>	19
3.2.1 <i>Problémy s jazykem a národnostní konflikty.....</i>	19
3.2.2 <i>Československá kinematografie v období hospodářské krize.....</i>	20
<b>4. ZVUKOVÝ FILM V ČESKOSLOVENSKÉM TISKU.....</b>	<b>21</b>
4.1 <i>Výzkumná metoda.....</i>	21
4.1.1 <i>Zkoumaná periodika.....</i>	22
4.2 <i>Analýza vybraných dokumentů.....</i>	24
4.3 <i>Kategorizace hlavních témat a názorových proudů.....</i>	26
4.3.1 <i>Umělecká úroveň zvukových filmů.....</i>	28
4.3.2 <i>Budoucnost zvukového filmu.....</i>	32
4.3.3 <i>Zvukový film a divadlo.....</i>	35
4.3.4 <i>Internacionalita filmu.....</i>	37
4.4 <i>Shrnutí analýzy.....</i>	38
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>41</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>43</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA.....</b>	<b>44</b>
<b>ANALYZOVANÉ DOKUMENTY.....</b>	<b>45</b>
<b>POUŽITÉ ČLÁNKY.....</b>	<b>47</b>
<b>WEBOVÉ ZDROJE.....</b>	<b>49</b>

## Úvod

Tématem této práce je nástup zvukového filmu na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století se zaměřením na tuto událost na území tehdejšího Československa. Toto téma jsem si zvolil pro svůj zájem o dějiny filmu a o filmy první poloviny 20. století. Cílem této práce je popsat vývoj filmového média do nástupu zvuku a nastínit obraz zvukového filmu v období jeho nástupu pomocí informací zachycených v článcích soudobých kulturních časopisů. Je totiž pozoruhodné sledovat, jak média zpravují o dalších médiích a jak rozporuplné reakce dokáže vyvolat taková mediální změna, jakou byl právě nástup zvukového filmu.

Moje práce je rozdělena do čtyř kapitol. V první kapitole této práce se věnuji dějinám světového a československého filmu v období do nástupu zvuku - od vzniku kinematografie na konci 19. století, přes jarmareční období filmu, film d'art a změny ve filmu v období první světové války, až po vrcholnou éru němého filmu ve dvacátých letech 20. století. Druhá a třetí kapitola jsou poté věnovány období nástupu zvuku ve světě a v Československu. Popisuji v nich technologický vývoj zvukového filmu a nejdůležitější problémy spojené s jeho příchodem. Ve čtvrté kapitole (praktické části) své práce se pak věnuji článkům a kritikám na zvukové filmy publikovaným v soudobých československých filmových a kulturních časopisech. Pokusím se v nich objevit tendence, které provázely diskurs nástupu zvukového filmu v Československu. Domnívám se totiž, že zkoumáním těchto článků a kritik lze zjistit, jak byl nástup zvukového filmu vnímán a jaký byl v tomto období filmovými kritiky vytvářený obraz zvukového filmu.

Pro svoji práci jsem čerpal podklady a informace především z knih Dějiny filmu (Plazewski), Dějiny filmu (Thompsonová a Bordwell), Konzervy se slovy (Szczepanik), Kronika našeho filmu (Havelka) a Náš film (Bartošek).

# 1. Film do nástupu zvuku

## 1.1 Vznik kinematografie a počátky filmového umění

Podobně jako telefon, gramofon, telegraf nebo automobil, vznikl film následkem technologického vývoje v období průmyslové revoluce v 19. století (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 21). Thomas Edison, po příznivých zkušenostech s pronájemem svých fonografů (přístrojů přehrávajících zaznamenaný zvuk), roku 1894 nabídl ke stejnému účelu svůj nový vynález – kinetoskop, na kterém si návštěvníci kinetoskopického salónu mohli přehrávat krátké filmy vznikající v Edisonových laboratořích (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 26). Tou dobou již existovalo několik velmi podobných vynálezů v různých částech světa, avšak i díky vynaloženým finančním prostředkům bratří Lumiérů jim může být připsáno cenné prvenství. Jako první totiž dosáhli u svého vynálezu, kinematografu, dostatečné dokonalosti na to, aby jej mohli 28. 12. 1895 představit veřejnosti a uskutečnit tak vůbec první filmové promítání. Prvním filmem se tak stal *Odchod z Lumiérových továren* (1895), v jehož názvu je také obsažen jeho celý (několikasekundový) děj (Plazewski, 2009, s. 26). Brzy na to již Lumiérové pro značný zájem nabízeli dvacet filmových promítání denně a vytvořili si síť promítačů, kteří zároveň propagovali kinematograf po světě a točili nové krátké filmy (povětšinou dokumentárního charakteru) (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 27). Z filmů bratří Lumiérů stojí za zmínku ještě *Pokropený kropicč* (1895; první filmová groteska) a *Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat* (1895), jenž při prvním promítání vyvolával v publiku panickou hrůzu z toho, že se vlak „řítíl“ směrem na diváky.

Počáteční nadšení filmem ale přibližně po roce a půl vystřídalo znudění obecnstva, jelikož se filmové motivy neustále opakovaly a divákům již nestačily pouhé pohybující se obrázky. Po tragédii v pařížském Bazaru de la Charité, kde kvůli vzplanutí přenosného projektoru a nepozornosti promítače uhořelo 125 osob (převážně příslušníků pařížské vyšší třídy), byl navíc kinematograf považován za nebezpečný a zájem o něj opadl. Film se tak přesunul z honosnějšího prostředí do kočovných vozů, aby se dostal k dalším (méně náročným) divákům (Plazewski, 2009, s. 29-30).

V době, kdy se bratři Lumiérové přestali zcela filmovou tvorbou zabývat a film, který nikdo nepovažoval za možné nové působiště dosavadních umělců, prožíval své jarmareční období, se objevil Georges Méliés. Tento Francouz se pokusil vyzdvihnout film z jeho první krize a založil první filmovou společnost s prvním filmovým ateliérem – Star Film (vedle této společnosti se ve Francii brzy rozvíjely také firmy Pathé a Gaumont). Méliés poté natočil mnoho filmů a dá se říci, že vymyslel filmovou režii, protože jako první filmoval nahrané scény (např. zinscenovaná reportáž *Dreyfusova aféra* z roku 1899 nebo také sci-fi snímek *Cesta na Měsíc* z roku 1902). Jeho přínos filmovému umění tkví především ve využívání nových, vlastních postupů (technik a triků), jež se používají dodnes (např. prolínání obrazu ve filmu *Zmizení dámy* z roku 1896). Je ovšem nutné dodat, že obdobné filmové techniky pravděpodobně vznikaly na mnohých místech po celém světě nezávisle na sobě (Plazewski, 2009, s. 30-31). Přibližně ve stejnou dobu např. vzniká v Anglii tzv. Brightonská škola, vedená G. A. Smithem a J. Williamsonem, jež natáčí jak autentický život ve městech, tak i hrané scény. V severoamerickém prostředí hrál zase významnou roli Thomas Edison, který bojoval s konkurenty a plagiátory o svůj patent na kinetoskop. Důležitým tvůrcem v průběhu tohoto období se stal hlavní kameraman Edisonovy společnosti, mistr montáže, Edwin S. Porter. Natočil např. snímek *Život amerického hasiče* (1902) nebo první gangsterku a kovbojku *Velká vlaková loupež* (1903) (Plazewski, 2009, s. 32-34).

Jakmile začaly vznikat filmy s delším dějem, začali také filmaři hledat možnosti, jak dějovou linku co nejsrozumitelněji vysvětlit divákům. V éře němého filmu se staly filmovým průvodcem záběry s nápisy (meztitulky). Již od prvních let kinematografie se také objevovaly snahy o začlenění zvuku do filmu (Bartošek, 1985, s. 168). Némé filmy byly v kinech doprovázeny hudbou a většina těchto zařízení disponovala pianisty nebo malými hudebními tělesy, produkujícími improvizované doprovody nebo také konkrétně napsané kompozice pro jednotlivé filmy (Plazewski, 2009, s. 112). Filmy také byly v kinosálech doprovázeny mluveným slovem. Vypravěč (často promítač filmů nebo majitel kina) mohl vysvětlovat, co se ve filmu děje, nebo také za postavy hovořit, což mělo často zásadní vliv na přijetí a hodnocení filmu diváky. V jednom z prvních filmů bratří Lumiérů dokonce známý politik sám za plátnem reprodukoval svůj dříve zaznamenaný projev. Ve vypravěčském doprovodu filmů byli v Japonsku excelentní benši, kteří napodobovali zvuky a odříkávali dialogy postav tak

sugestivně, že byli mnohdy slavnější než samotní filmoví tvůrci (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 201).

### 1.1.1 Zrod české kinematografie

Dne 22. října roku 1896, necelý rok po světové premiéře, byl v Praze představen Lumiérův kinematograf (po Karlových Varech a Mariánských Lázních). O pouhé čtyři dny dříve zde byl uveden také Edisonův kinetoskop, ale představení nebylo přístupné širší veřejnosti (Havelka, 1967, s. 95).

V letech 1896 až 1898 bylo následně na našem území vydáno dvacet kinematografických licencí. Mezi držiteli licence byl také kouzelník a eskamotér Viktor Ponrepo (vlastním jménem Dismas Šlambor), který nejprve s kinematografem putoval po českém území, aby nakonec založil roku 1907 první stálé kino v Praze, v němž se také stal oblíbeným komentátorem filmů (Bartošek, 1985, s. 17). V roce 1898 si pořídil kinematograf také architekt a fotograf Jan Kříženecký a společně s komikem Josefem Švábem Malostranským začali natáčet vlastní filmy (Kříženecký nejprve sám vytvořil několik snímků dokumentárního rázu) (Havelka, 1967, s. 9). Z této spolupráce vzešly první české hrané filmy vůbec – *Pražský párkař a lepič plakátů* (1898), *Švábovo zmařené dostaveníčko* (1898) a *Sólový výstup p. Švába* (1898).

V roce 1909 bylo v Praze šest stálých kinematografů. O rok později jich bylo již osmnáct. Promítalo se také v dalších sálech či restauracích (Bartošek, 1985, s. 17-19). Tehdejší tuzemské filmy (stejně jako filmy v Německu a zbytku Rakouska-Uherska) neměly vysokou uměleckou úroveň. Roku 1910 se kvůli odporu kulturních činitelů vůči kinematografu zostříla cenzura, na kinematografy byly uvaleny vyšší daně a mladistvým byla návštěva kinematografu zcela zakázána. V reakci na to vznikl roku 1912 Spolek českých majitelů kinematografů a síť kinematografů se dále, i přes přísná opatření, rozrůstala až do roku 1914 (Bartošek, 1985, s. 20). V letech 1909 a 1911 vznikají první české filmové společnosti Illusion a Kinofa, jejichž tvůrci tehdy ale natáčeli více aktuality než hrané filmy (Bartošek, 1985, s. 37-40). Ve stejné době se také začal vyvíjet filmový obchod. Obchodní model, v němž producent svůj film prodával přímo kinům, začal nahrazovat systém filmových půjčoven (Havelka, 1967, s. 73).

## 1.2 Film d'art a film v průběhu první světové války

V roce 1908 byl v pařížském sále Charras promítnut první „umělecký film“ (film d'art) s názvem *Zavraždění vévody de Guise*. Následovaly ho snímky jako *Královna Alžběta* (1912) nebo *Dáma s kaméliemi* (1912). Filmy z tohoto období se vyznačovaly přehnanou divadelností herců, jež režiséři snímků nebyli schopni přesvědčit, aby se zbavili svých pompézních gest a herecké nabubřelosti. Velká část filmových tvůrců té doby byla přesvědčena, že musí dokázat, že film může být uměním. Ke zpracování si tak autoři vybírali známá literární díla (Shakespeare, Racin, Puškin). Filmové adaptace těchto děl se však příliš nelišily od adaptací brakové literatury. Publikum se nakonec jednoduchými zfilmovanými divadelními melodramaty přesytilo a film d'art byl nahrazen filmovým realismem (Plazewski, 2009, s. 40-41).

Až v období těsně před první světovou válkou se v reakci na přemíru divadla ve filmu zrodila škola italských historických monumentalistů, jejímiž představiteli byli Piero Fosco (Giovanni Pastrone), Enrico Guazzoni a Mario Caserini. Za významné filmy těchto tvůrců jsou považovány snímky *Quo vadis* (1912) a především pak *Cabiria* (1913), úspěšná i za hranicemi Itálie především díky svému technickému zpracování. V tomto filmu bylo využito poprvé doplňkového zdroje světla, kamera umístěná na vozíku natáčela v pohybu a pro jednotlivé záběry byly vytvořeny obrovské trojrozměrné kulisy namísto tehdy převládajících namalovaných (Plazewski, 2009, s. 42-43).

V roce 1914 Rakouskem-Uherskem vyhlášená válka Srbsku rozpoutala jeden z největších válečných konfliktů v dějinách lidstva, který zasáhl Evropu, Afriku i Asii. Ve válce, k níž vedly především spory vyspělých států o kolonie, naleziště nerostných surovin a postavení na trhu, proti sobě stanuly státy tzv. Dohody (Francie, Rusko a Velká Británie; později podpořené USA) a Ústředních mocností (Německo, Rakousko-Uhersko a Itálie; později také Osmanská říše a Bulharsko). Válka, do které se nakonec zapojilo přes třicet zemí celého světa a jejíž ztráty na životech se vyšplhaly až na deset miliónů, skončila 11. listopadu 1918 vítězstvím států Dohody. Po jejím skončení se na světě začal prosazovat ideál demokracie a humanity, jenž byl přirozenou reakcí na válečné hrůzy.

Zatímco během první světové války v Evropě vznikají propagandistické snímky a filmové zápisky z fronty, vývoj filmu jako takového je zpomalen. Kina pro malou návštěvnost a odchod majitelů a promítačů do války zanikají a hlavní filmová výroba se přesunuje do USA. V návaznosti na italské předválečné tvůrce natočil americký režisér David W. Griffith snímky *Zrození národa* (1915) o válce Severu proti Jihu z roku 1861 (snímek byl velmi úspěšný, vyvolával však také protesty části diváků) a humanisticky laděnou *Intoleranci* (1916), jimiž si získal celosvětové uznání. Griffith byl prvním režisérem, který filmy natáčel nejen pro ohromení nebo pobavení diváka, ale také pro vyjádření vlastních idejí a vyvolání hlubších emocí. Na Griffitha v Americe navázali další tvůrci a začala se filmovat také jiná závažnější a historická témata. Natáčely se však také dobové westerny s často černobílým rozlišením dobra a zla, veselohry s oblíbenými komiky a melodramata (Plazewski, 2009, s. 43-49).

### **1.3 Vrcholná éra němého filmu**

Po první světové válce se Spojené státy staly hlavní světovou hospodářskou mocností a i díky rozvoji filmu v průběhu hospodářské konjunktury se posunuly na vedoucí pozici v oblasti filmové produkce, ačkoli musely přečkat útek diváků z kin způsobený poválečnou pandemií chřipky. Americké poválečné filmy tvoří v této době až 90 % z celkového počtu filmů promítaných po celém světě (Plazewski, 2009, s. 87).

Kvůli zesílení podstaty tržního charakteru filmů nahradili producenti tvůrce ve většině důležitých rozhodnutí při natáčení. Důsledkem této skutečnosti bylo neustálé opakování námětů a postupů kasovně úspěšných filmů, jelikož rozmanitost se jevila jako riziková. Objevil se také fenomén filmových hvězd, který se stal nezbytnou součástí hollywoodského filmového průmyslu. Kromě oblíbených melodramat, westernů, historických filmů a také gangsterek vznikala především komedie, v níž se objevují noví kvalitní tvůrci (Plazewski, 2009, s. 87-94).



### 1.3.1 Doba velkých komiků

Již v roce 1914 vymyslel Charles Spencer Chaplin (známý jednoduše jako Charlie Chaplin) svoji charakteristickou postavu a populární kostým s buřinkou, hůlkou a příliš velkými kalhotami a botami. Ve svých filmech ztvárňuje často člověka žijícího na okraji společnosti, jenž bojuje se zápornými hrdiny a nepříznivými okolnostmi (*Chaplin strážcem veřejného pořádku* nebo *Chaplin vystěhovalcem* z roku 1917). V poválečném období byl již jako mistr grotesky schopen neuvěřitelně citlivě spojit zábavu a dojetí, jak prokázal např. ve filmu *Dobryj voják Chaplin* (1918). Roku 1921 natočil svůj první dlouhometrážní film – melodrama *The Kid*, ve kterém vykresluje vztah chudého sklenáře k odloženému chlapci, jehož se ujímá. Tento snímek se stal jedním z prvních klasických filmů celé historie kinematografie (Plazewski, 2009, s. 95-96).

Chaplinovým největším konkurentem na poli grotesek byl bezesporu Buster Keaton – člověk, který se nikdy nesměje a jehož tvář dokonce nikdy nic nevyjadřuje. Mezi jeho nejúspěšnější filmy se řadí *Frigo na mašině* (1926) nebo *Frigo plave* (1924). Třetici významných komediálních tvůrců doplňuje Harold Lloyd, který se dokázal popularitou vyrovnat Chaplinovi, ačkoli talentem se mu nikdy ani nepřiblížoval (Plazewski, 2009, s. 96-98).

Úspěchům komiků však dokázali ve vrcholné éře němého filmu konkurovat také dramatičtí tvůrci jako např. David W. Griffith filmem *Zlomený květ* (1919), jehož následoval King Vidor snímky *Přehlička smrti* (1925) a *Ecce Homo!* (1928), a také řada tvůrců z Evropy, kteří přijeli do Hollywoodu již jako uznávaní filmoví tvůrci (např. Ernst Lubitsch nebo Sergej Ejzenštejn) (Plazewski, 2009, s. 98-102). Na evropské scéně úspěchy sklízela expresionistický film *Kabinet doktora Caligariho* (1920) Roberta Wiena, Murnaův *Upír Nosferatu* (1922) nebo filmy francouzských avantgardistů a politické snímky sovětských tvůrců.

### 1.3.2 Poválečná československá kinematografie

Na konci první světové války vzniká 28. října 1918 samostatné Československo jako jeden z nástupnických států po rozpadu Rakouska-Uherska. Jeho prvním

prezidentem je zvolen Tomáš Garrigue Masaryk. Osamostatnění a poválečné uspořádání světa přineslo Československu změny politické, hospodářské i kulturní. Mladá republika se brzy stala živnou půdou pro veškeré podnikání a jeho rozvojem bylo ovlivněno také podnikání filmové.

I když se v prvních poválečných letech česká kino-kultura těžko obnovovala (mnoho kin zaniklo, když jejich majitelé odešli do války), byl o film již od začátku dvacátých let v mladém Československu velký zájem. Návštěvnost kin mnohonásobně převyšovala návštěvnost divadel (Havelka, 1967, s. 89). Vzniká mnoho kinematografických podniků – především kin a půjčoven, ale také menších výroben filmů (např. společnosti Pragafilm, Excelsiorfilm nebo Bratři Deglové). V období prvních deseti let samostatné republiky každoročně přibývá kin a navyšuje se jejich kapacita. V lednu roku 1921 bylo v Československu již přes 500 kin a 38 půjčoven filmů (Bartošek, 1985, s. 59). Průměrná kapacita kin vzrostla z 270 sedadel v roce 1919 na 310 v roce 1928, i když Slovensko a Podkarpatská Rus byly málo kinofikovány (Havelka, 1967, s. 100-101). V prvních třech letech po válce se do Československa dovezlo 7 000 filmů ze zahraničí, přičemž nejvíce filmů bylo amerických a poté německých (Havelka, 1967, s. 89). Většina těchto filmů ale neměla valnou uměleckou úroveň (výjimku tvořily např. filmy Charlieho Chaplina).

Roku 1920 vzniká Filmová liga československá, která si klade za úkol podporovat československý film. O dva roky později došlo k velké změně v organizaci kinematografie, když se licence udělované dříve fyzickým osobám začaly propůjčovat také kulturním, tělovýchovným a humanitním korporacím a organizacím, což bylo výsledkem tlaku těchto organizací na vládu. Organizace požadovaly, aby nebyly licence prodlužovány v případech, kdy to škodí zájmům české národní kultury (Bartošek, 1985, s. 60).

Brzy poté (v roce 1923) poválečnou konjunkturu vystřídala výrobní krize. Technicky vyspělé zahraniční filmy vyhrávaly v konkurenčním boji nad domácími. Obecenstvo se však zahraničními filmy nakonec přesytilo, zhruba po dvou letech se československý film vzpamatoval a zpětně vydobyté pozice si udržel až do nástupu zvukového filmu (Havelka, 1967, s. 16-17). I přes velký nadbytek filmů a kin tak

v Československu až do roku 1930 většina filmových podnikatelů prosperovala (Havelka, 1967, s. 74).

V roce 1921 byl založen na Vinohradech filmový ateliér A-B a pět let po něm vznikla druhá filmová výroba na Kavalírce (Bartošek, 1985, s. 65). V těchto ateliérech vznikaly původní české filmy. V tvorbě českých filmařů té doby se však bohužel neprojevovaly žádné umělecké tendence a většina filmů byla nevalné kvality. Čeští tvůrci stále jednali s filmovým dílem jako s mechanickým záznamem sloužícím v první řadě k zisku financí. Nedokázali se (a také se nechtěli) inspirovat kvalitními zahraničními snímky (Bartošek, 1985, s. 67). Samozřejmě ale také existují výjimky - např. filmy *Batalión* (1927) Přemysla Pražského nebo *Erotikon* (1929) Gustava Machatého jsou významnými uměleckými filmy období dvacátých let 20. století.

## 2. Nástup zvukového filmu

### 2.1 Vývoj technologie a první zvukové filmy

I díky rozvoji bezdrátové telegrafie a radiofonie byl vyvinut elektrický záznam zvuku pomocí mikrofonu a zesílení zvukového signálu triodovými lampami. Roku 1923 americký fyzik a vynálezce Lee de Forest předvedl Phonofilm, který zaznamenával zvuk na filmový pás. Společnost Bell Telephones, patřící ke koncernu General-Western-Electric (později pouze Western Electric), od de Foresta okamžitě odkoupila patent. Nejprve jej ale uložila do trezoru, jelikož filmový průmysl v té době prosperoval a přechod na zvukový film ještě nebyl aktuální (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 202).

V roce 1925 společnost Western Electric představila záznam filmového zvuku na vinylové desce - Vitaphone. Filmová studia byla zpočátku opatrná a tuto technologii nepřevzala, avšak studio Warner Bros nakonec uzavřelo s Western Electric kontrakt a získalo tak na zvukový systém Vitaphone patent. Společnost Warner Bros jej poté vyzkoušela sérií osmi krátkých filmů v srpnu roku 1926. Plazewski (2009, s. 116) uvádí, že pro studio byl Vitaphone kvůli hrozícímu bankrotu poslední šancí na jeho záchranu. Jiní filmoví historici s tímto tvrzením však zcela nesouhlasí. Thompsonová

a Bordwell (2011, s. 219) uvádějí, že zadlužení firmy Warner Bros bylo důsledkem její expanze a Vitaphone nebyl pokusem zachránit firmu před krachem. Pravdou však je, že před podpisem kontraktu s Western Electric dlužilo studio 300 000 dolarů. Další zajímavou skutečností je také fakt, že studio podepsalo kontrakt na systém původně počítající s využitím gramofonových desek, ačkoli Western Electric v tu dobu již vlastnila patent na Lee de Forestův Phonofilm zaznamenávající zvuk přímo na filmový pás.

Úspěch znamenalo pro studio Warner Bros uvedení prvního zvukového filmu *Don Juan* (1926), i když obsahoval pouze několik hudebních scén a žádné mluvené slovo. I přes oblíbenost tohoto filmu však výdělek z něj nedokázal pokrýt výrobní náklady, pročež studio vsadilo zbylé finance na první zvukový a mluvený film *The Jazz Singer*, uvedený 6. 10. 1927 (hvězda filmu Al Jolson zde ve čtyřech scénách promluví). Tento film se stal kasovním trhákem, když zaznamenal rekordní výdělek přes tři a půl milionu dolarů. Rekord však brzy překonal „pětimilionový“ *The Singing Fool* (1928) z produkce téhož studia. Společnost Warner Bros se tak vymanila z tíživé finanční situace a díky patentu na systém Vitaphone a jeho vlastnímu vylepšení si také zajistila technologický náskok. Zvukových systémů již v tu dobu existovalo několik, nicméně Vitaphone vylepšený studiem Warner Bros nabízel dosud nejlepší synchronizaci zvuku s obrazem, záznam zvuku přímo na celuloidový pás s obrazem a také jednoduché zesilování zvuku (Plazewski, 2009, s. 116). Po úspěchu *Jazz Singera* studio Warner Bros natočilo ještě několik částečně zvukových (mluvících) filmů (part-talkie) a poté úspěšný zcela zvukový film (all-talkie) *Světla New Yorku* (1928).

## **2.2 Filmové společnosti a spory o patent**

V návaznosti na úspěch společnosti Warner Bros se k přechodu na zvukový film rychle připojila i další filmová studia. Theodore Case a Earl Sponable vytvořili systém záznamu zvuku na principu de Forestova Phonofilmu, do kterého investovala společnost Fox Film (Corporation) a pojmenovala jej Movietone. Společnost následně slavila úspěch se zkušebním promítáním krátkých filmů, po němž však zjistila, že většina v té době známých umělců již podepsala smlouvu s firmou Warner Bros. Z tohoto důvodu se Fox Film přeorientoval na natáčení týdenních reportáží, které se následně

vysílaly až do roku 1963. Posledním významným systémem byl Photophone společnosti RCA, jenž zpočátku „šlapal na paty“ úspěšnému Vitaphonu a vypadalo to, že by jej mohl v budoucnosti nahradit (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 202-203).

V únoru roku 1927 ale podepsalo pět největších filmových společností Hollywoodu (MGM, Universal, First National, Paramount a Producers Distributing Corporation) tzv. Úmluvu velké pětky, kterou předcházely možné nekompatibilitě technologií. Ta by vedla k nižším ziskům, jelikož by ve všech kinech nebylo možné promítat filmy každé z těchto společností. V této úmluvě se společnosti zavázaly, že vyberou nejlepší technologii a budou nadále vyvíjet filmy na jejím základě. Pro nejvýhodnější nabízenou smlouvu byl nakonec vybrán systém společnosti Western Electric. Několik dalších let se však ještě vyráběly zvukové filmy ve dvou exemplářích (s ozvučením na deskách a přímo na filmovém pásu), protože mnoho kin již bylo vybaveno na promítání filmů se zvukem zaznamenaným na deskách. Nezávislá kina, která nespádala pod studia, si i v důsledku vypuknuvší ekonomické krize nemohla technologicky vyspělejší systém zatím dovolit. Používala proto zařízení lacinější nebo vůbec žádná. Mnoho filmů tak bylo v prvních letech zvukového filmu uvedeno ve zvukové i němé verzi (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 202-203).

Roku 1929 vznikla v Německu sloučením několika menších společností firma Tobis-Klangfilm, která vlastnila patent na ozvučnou technologii Tri Ergon z roku 1922, a byla odhodlána konkurovat americkým koncernům na poli zvukové techniky. V témže roce dosáhla tato společnost soudního rozhodnutí zakazujícího společnosti Warner Bros promítat v Berlíně film *The Singing Fool* na vlastním zvukovém systému. Americké filmové společnosti reagovaly výhrůžkou, že přestanou distribuovat do Německa své filmy a naopak nebudou kupovat filmy německé, což patrně zpomalilo německý přechod na zvuk. Americké společnosti však po krátkém čase doznamenaly, že bojkot pro ně není výhodný, a začaly platit Tobis-Klangfilmu licenční poplatky za dodávky svých přístrojů do Německa. Společnost Tobis-Klangfilm tak velmi posílila svoji pozici na evropském trhu. Dne 22. července 1930 se však nakonec zúčastněné strany dohodly a smírně si rozdělily trh tzv. Pařížskou dohodou. Tobis-Klangfilm měl důsledkem této dohody výhradní právo na prodej svého systému v Německu, Skandinávii, střední a východní Evropě a dalších zemích, americké společnosti kontrolovaly Kanadu, Austrálii, Indii nebo Sovětský svaz. Ve Francii a několika dalších

zemích byla ponechána volná soutěž. Tato dohoda i přes několik soudních sporů platila až do začátku 2. světové války (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 208-209).

Zvukové vybavení se ve světě rozšiřovalo velmi nerovnoměrně. Mnoho kin hrálo pro nedostatek financí na pořízení zvukového systému stále staré němé filmy, další byla nadobro uzavřena. V SSSR a Japonsku (zemích s nezávislým filmovým vývojem) se vyráběly němé filmy až do roku 1934, i když jejich produkce postupně slábla. V Japonsku i kvůli velké oblibě umělců *benši*, kteří v roce 1929 při premiéře zvukového filmu stávkovali, byla ještě v roce 1935 polovina všech filmů němých (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 216-218). Sovětskou kinematografii zase díky politické a ekonomické izolaci od okolního světa nesužovala zahraniční konkurence, proto se tamní majitelé kin nepouštěli překotně do nákupu nových filmů a přechod od němého filmu ke zvukovému zde nebyl tak patrný (Plazewski, 2009, s. 146-149). Všeobecně se však uvádí, že v roce 1932 byl přechod na zvuk ve filmu završen.

## **2.3 Jaký byl a co přinesl raný zvukový film**

Zavedení zvukového filmu s sebou přinášelo problémy technické (nedokonalosti nahrávacích technologií nebo obtížné ozvučování kin), ekonomické (výroba filmů a ozvučení kin byly drahé), právní (definice filmu a spory o technologie) i sociální (jazykové bariéry nebo ztráta zaměstnání pro muzikanty pracující v kinech). Mnoho umělců a filmových teoretiků se také bouřilo proti nastalé změně filmového stylu.

### **2.3.1 Proměna filmového stylu**

Změny ve filmu po přechodu na zvuk byly patrné v několika aspektech. Filmy především působily velmi staticky. Kamera se v podstatě nepohybovala, jelikož musela být během natáčení umístěna ve zvukotěsných kabinách (kamery byly hlučné a mikrofony slabé) a zabírala tak mnoho místa v blízkosti scény. Mikrofony navíc zaznamenávaly vše v jednom čase (možnost následné mixáže zvuku se objevila až roku 1931), takže kapela musela hrát blízko scény a každá jednotlivá filmová scéna tak byla velmi prostorově a technicky náročná. Sadoul (1963, s. 202) uvádí, že „*u pečlivě*

*natáčeného filmu vyžadovala každá minuta natočené podívané průměrně půl dne práce*“. Němý film byl charakteristický především stříhem, jenže zvukový na něj nedokázal navázat a kvůli dlouhým dialogům nebo hudebním scénám zcela přišel o svoji dynamiku. Zvukaři se také trápili s herci, kteří museli mluvit afektovaně kvůli špatné kvalitě mikrofonů, brát hodiny dikce a učit se odříkávat své texty velmi pomalu (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 204-205).

### **2.3.2 Jazykové bariéry**

Jelikož zatím neexistovala technologie pro následné přimíchání zvuku, filmy byly promítány výhradně v originálním znění. V některých kinech se tak ještě uplatnili vypravěči, kteří vysvětlovali děj a překládali dialogy, ale to bylo spíše výjimkou. Naráželo se tedy často na jazykové bariéry. A to nejen ve vztazích anglicky a neanglicky hovořících států, jako tomu bylo v případě Francie, jejíž publikum odmítalo filmy, které nebyly ve francouzštině. V Anglii dokonce vypískalo publikum několik filmů, v nichž se hovořilo s americkým přízvukem, jemuž bylo špatně rozumět. Filmové společnosti v neanglicky hovořících zemích ale našťěstí pro americká studia neměly dostatečné finanční a technické prostředky pro vlastní produkci. Americká studia reagovala na problémy spojené s jazykovými bariérami nejprve uváděním většího množství hudebních filmů (čímž se také využíval potenciál úspěšných broadwayských show a rostoucí popularity jazzu). To ale vedlo k tomu, že se ve filmech objevovalo mnoho zpěváků (neherců), jejichž herecké výkony na plátně byly poté kritizovány (Plazewski, 2009, s. 116-118).

V roce 1929 se americká filmová studia rozhodla natáčet různojazyčné verze jednotlivých filmů, aby tak čelila rostoucí oblíbenosti národních kinematografií v evropských státech. Do Hollywoodu se „dováželi“ zahraniční herci a režiséři nebo se americké filmové štáby přemísťovaly do ateliérů ve Francii. Ve stejných interiérech a s totožnými rekvizitami se natáčelo až 14 jazykových verzí jednoho filmu, což bylo organizačně velmi náročné. Strídání štábů zabíralo mnoho času. Od natáčení různojazyčných verzí se později upustilo pro jejich nízkou kvalitu, ale také proto, že diváci byli lačni po filmových hvězdách a chtěli tak zhlédnout původní verze filmů. Dle Szczepanika (2009, s. 245) však konec natáčení vícejazyčných verzí nebyl tak

rychlý, jak se filmoví historici domnívali dříve. Tyto filmy se, jak dokazuje, natáčely až do 60. let 20. století. Od roku 1931 se ale situace zlepšila, jelikož již existovala technologie pro následnou mixáž zvuku a bylo tak možné začít využívat dabing (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 218-219). Dabování filmů bylo však dosti nákladné a problematické, neboť výkony dabérů (cizích herců) byly často velmi neprofesionální. Kromě Francie, Německa a Itálie se tak v Evropě prakticky nedabovalo a využívaly se filmové titulky.

### 2.3.3 Kritika kvality filmové produkce

Spojené státy americké, Německo a Francie dosáhly dominantního postavení na poli zvukových filmů hlavně díky široké produkci tzv. tuctových filmů (filmů kategorie „b“, natočených s malým rozpočtem za krátkou dobu). I důsledkem hospodářské krize, jež snížila objem filmové výroby, převažovala od roku 1929 ve filmech zábavná a lehká témata, která diváky odváděla od vlastních problémů. Americká studia natáčela také gangsterky, horory nebo dobrodružné filmy, jimiž přispěla k vývoji filmových triků (Plazewski, 2009, s. 123-126). Trochu upozaděna byla v té době Velká Británie, která ale produkovala kvalitní tvorbu nejen díky mistru napětí Alfredu Hitchcockovi, ale také díky svým dokumentárním tvůrcům (Plazewski, 2009, s. 155).

Současně s diváckým nadšením vyvolal zvukový film také vlnu odporu z řad filmových umělců. Zvukový film pro jeho nízkou uměleckou úroveň kritizovali např. filmoví tvůrci Charlie Chaplin, Sergej Ejzenštejn, King Vidor nebo René Clair. Většina těchto kritiků se shodovala v tom, že především mluvící (více prvních zvukových filmů bylo hudebních) film nedosahuje estetických požadavků filmového umění. Během více než třicetiletého vývoje filmu od vzniku kinematografie se jeho tvůrcům podařilo vymanit se z vlivu divadla a literatury a prosadit vlastní výrazové prostředky, jež nyní měly přijít vniveč. A to díky přizpůsobivému vkusu diváků, kteří byli najednou vystaveni zcela jinému, dle kritiků z hlediska umění obskurnějšímu, pojetí filmu. Plazewski (2009, s. 111) tuto skutečnost označuje jako „rozpad obtížně vybudované umělecké podoby němého filmu“. Manifest o zvukově-vizuálním kontrapunktu Ejzenštejna, Pudovkina a Alexandrova z roku 1928 (tito sovětské tvůrci především



mluvící film dosud neznali) uvádí, že zvuk ve filmu by měl obraz doplňovat (Plazewski, 2009, s. 113). Když je např. na scéně žena, měl by hovořit její muž, jenž v záběru nevystupuje, o svých citech k ní. Někteří filmoví teoretici se také domnívali, že pro svůj odlišný charakter budou existovat paralelně kinematografie němá a zvuková (Plazewski, 2009, s. 113).

Nástup zvukového filmu znamenal konec profesionální kariéry např. pro komika němých grotesek Bustera Keatona a generaci komiků vrcholné éry němého filmu brzy začali doplňovat (a nahrazovat) noví tvůrci (Laurel a Hardy, bratři Marxové). René Clair filmem *Pod krovy Paříže* (1930) a Charlie Chaplin *Světly velkoměsta* (1931) zkusili poté ve zvukové éře zachránit filmové umění použitím estetiky filmu němého (Plazewski, 2009, s. 112). Oba tyto tvůrci nakonec přechod filmu na zvuk dokázali akceptovat, ačkoli patřili zpočátku k jeho velkým odpůrcům. Ještě v roce 1935 natočil Charlie Chaplin pravděpodobně poslední film němé éry *Moderní doba* (Plazewski, 2009, s. 130-131).

I přes skeptické názory filmových umělců a kritiků se zvukový film rychle vyvíjel. Přinesl realističtější zobrazení skutečnosti, ale také komercializaci (Szczepanik, 2009, s. 15) a problémy spojené s kvalitou snímků. Zpočátku ztratil filmovou dynamiku a vytvářel také jazykové bariéry. Zvuk ve filmu byl zároveň příslibem i hrozbou. Brzy se však objevilo několik režisérů, kteří uměli se zvukem pracovat kreativně a dokázali, že i zvukový film může být uměním (Thompsonová a Bordwell, 2011, s. 219). Již v roce 1929 natočil King Vidor snímek *Hallelujah*, jenž je považován za první umělecký zvukový film (Plazewski, 2009, s. 118).

## **2.4 Byl přechod na zvukový film revoluční?**

Někteří filmoví teoretici se domnívají, že němý film byl částečně vytvořen (doceněn) příchodem zvukového filmu, jelikož byly odhaleny jeho umělecké kvality. Jak dodává Engell podle Szczepanika (2009, s. 142): „*každé médium ve vývojové fázi mediální změny začíná reflektovat vlastní minulost*“, aby definovalo své předchůdce a zároveň se od nich distancovalo (Szczepanik, 2009, s. 141-142). Nejstarší zvukové filmy tedy často odkazovaly na éru němého filmu, ať už úmyslně (např. zařazením

skladby Ala Jolsona *You ain't heard nothin' yet* do filmu *The Jazz Singer*) nebo neúmyslně (především ve filmech částečně zvukových příliš znatelnými přechody mezi němými a zvukovými úseky filmu) (Szczepanik, 2009, s. 150).

Szczepanik (2009, s. 15-18) také upozorňuje na přílišnou mytizaci této mediální změny. Přechod na zvukový film bývá podle něj redukován na činy několika vynálezců a umělců, na střet „němého“ umění a technického pokroku. Vliv mediálních koncernů, amerických distributorů, československých kinomajitelů a patentního práva bývá často opomíjen. Hnacím motorem změny nebyl vynález technologie zvukového záznamu, jelikož důležité patenty a funkční prototypy existovaly již před počátkem jejich využívání ve filmu. Jednalo se více o ekonomickou revoluci v tomto oboru, vedenou dostatečně silnou skupinou podnikatelů, kteří se rozhodli uvést na trh novou technologii a získat tak konkurenční výhodu. O úspěchu inovace se rozhodlo již ve Spojených státech. V Československu bylo rozšíření zvukového filmu již jen otázkou konkurenčního boje na trhu.

Podobně skeptičtí jsou Thompsonová a Bordwell (2011, s. 220), co se proměny filmového stylu týká. Nástup zvukového filmu bývá považován za zásadní zlom v dějinách filmového stylu (vymizel střih a pohyblivá kamera). Postupem času však někteří teoretici dokazují, že mnohé aspekty vizuálního stylu se po čase ustálily a proměnily se překvapivě velmi málo. Doplňují také, že mnoho pozdějších tvůrců navazuje na filmy němé éry – není tedy zcela jasné, jestli byl přechod na zvukový film tak významným estetickým převratem.

### **3. Nástup zvukového filmu v Československu**

#### **3.1 Od seznámení po ozvučení československých kin**

V listopadu roku 1927 byl poprvé předveden v Praze Lee de Forestův Phonofilm, který seznamoval diváky s možnostmi zvukového filmu (předváděly se na něm krátké záznamy jako např. kdákání slepic). O rok později byl v brněnském kině Kapitol uveden film studia Paramount *Wings* (1927), ohlašovaný jako „*první celovečerní zvukový film u nás*“. Film byl však natáčen jako němý a zvukové efekty

k němu byly zaznamenány samostatně na gramofonové desky. Výsledný dojem závisel na schopnosti obsluhy synchronizovat obě technologie. Čeští majitelé kin byli tak po promítání těchto filmů, i přes velký divácký zájem, ke zvukovému filmu skeptičtí (Bartošek, 1985, s. 169).

Až v polovině roku 1929 zakoupilo kino Lucerna aparaturu Western Electric a v Praze se objevil zvukový film *Lod' komediantů*, který bývá označován jako první celovečerní zvukový film u nás. Film byl natočen jako němý a poté synchronizován s hudbou zaznamenanou na deskách. Mluví se v něm jen velmi málo. Převážnou část zvukové stopy zaplňuje hudba, na což obecnost reagovala pozitivně, protože bylo zvyklé na hudební doprovod filmu (Bartošek, 1985, s. 169; Havelka, 1967, s. 17).

Přestože zvukový film vyžadoval nákladnou technickou vybavenost kin, jejich majitelé začali brzy po uvedení *Lodi komediantů* svá kina ozvučovat. Velkoměstská (především premiérová) kina tak byla ozvučena již od roku 1929. Na začátku roku 1930 bylo Praze a Brně dohromady deset zvukových kin. Na konci téhož roku bylo již v Československu takových kin čtyřicet (Bartošek, 1985, s. 170). I přes tento fakt v Československu nemá kina početně převyšovala zvuková až do roku 1932 (Szczepanik, 2009, s. 155).

Zvukový film přitahoval pozornost publika svojí novotou a do kin dokázal přilákat i návštěvníky, o něž němý film již přišel nebo si je nikdy ani nezískal (Havelka, 1967, s. 18). V roce 1929 bylo v Československu uvedeno 20 zvukových filmů. O rok později to bylo již 196 filmů, z nichž 5 bylo prvních pět československých zvukových filmů, o kterých se zmiňuji v následujícím textu (Bartošek, 1985, s. 170). Československý film měl v době nástupu zvukového filmu v uváděné produkci průměrně zhruba desetiprocentní zastoupení (Havelka, 1967, s. 77).

Názory obecnosti a kritiky na zvukové filmy se stejně jako ve světě značně lišily. Zvukový film byl dokonce parodován dvojicí Voskovec a Werich, když v jejich oblíbené revue herečky na pódiu pouze otevíraly ústa a v zákulisí odříkával text do mikrofону klavírista (Bartošek, 1985, s. 169-170). Zájem publika o zvukový film byl však nesporný. Filmové kritice v Československu se dále věnuji v kapitole Zvukový film v československém tisku.

Jak jsem uvedl výše, první zvukové aparatury na našem území byly od americké společnosti Western Electric. Následovaly je systémy německé společnosti Tobis-Klangfilm a až po čase se začaly objevovat domácí zvukové systémy (např. společnosti Radio-Zenit). Poté, co byly Pařížskou dohodou vyřešeny spory o patent, dostala se roku 1931 zařízení tuzemských podniků pod licenci Tobis-Klangfilmu a nadále se nesměla používat zařízení americká nebo domácí (Havelka, 1967, s. 109).

### **3.2 Problémy zvukového filmu v Československu**

Také do Československa přináší příchod zvukového filmu problémy různého charakteru. Za menší, nikoli však přehlédnutelný, problém lze považovat skutečnost, že zvukový film připravil o práci mnohé umělce - nejen některé herce němých filmů, ale také hudebníky, kteří v kinech němé filmy doprovázeli (Bartošek, 1985, s. 170-171).

#### **3.2.1 Problémy s jazykem a národnostní konflikty**

V Československu docházelo také k národnostním konfliktům kvůli jazykovým bariérám. Stejně jako se Angličanům nelíbila angličtina amerických herců a Francouzi požadovali filmy pouze ve francouzštině, v národnostně smíšeném Československu se problémem stal strach z germanizace, jelikož se promítalo více filmů německých a také německé verze filmů amerických a anglických. Ve dnech 22. až 27. září 1930 v Praze dokonce proběhly pravicovým tiskem vyvolané masové demonstrace proti zvukovému filmu, při nichž byla také demolována kina. Výsledkem těchto demonstrací, které se přenesly i do dalších československých měst, bylo nařízení o zákazu promítání pobuřujících a urážejících německých filmů. Toto opatření ale vedlo také k neuvedení několika umělecky a společensky významných filmů. Německo v reakci na toto nařízení vyhlásilo na krátkou dobu kulturní bojkot Československa - nehrály se československé divadelní hry ani hudba (Bartošek, 1985, s. 171-172).

Méně vyhoceným, nikoli však zanedbatelným, problémem byla otázka, budou-li se vyrábět také tuzemské zvukové filmy. V prvním roce zvukového filmu

v Československu převládal názor, že se budou točit pouze české verze filmů zahraničních produkcí, nikoli původní domácí tvorba. Čeští výrobci dobře vnímali rizika spojená s vysokou cenou zvukových filmů a zmenšením jejich odbytiště jak u nás (důsledkem malého počtu zvukových kin), tak v zahraničí (kvůli českému jazyku). K pesimistickým představám o budoucnosti československého filmu vedla také skutečnost, že ačkoli již u nás existovala ozvučená kina, ozvučené filmové ateliéry jsme na našem území postrádali (Szczepanik, 2009, s. 247-248). K ozvučení filmů byl navíc k dispozici pouze dosluhující ateliér společnosti A-B, jelikož ateliér na Kavalírce 25. října 1929 kompletně vyhořel. I přes nevyhovující prostory byl však vinohradský ateliér vybaven ozvučnou technikou a natočilo se v něm ještě na padesát zvukových filmů. Mezitím již byly ve výstavbě ateliéry na pražském Barrandově, které byly zprovozněny začátkem roku 1933 (Bartošek, 1985, s. 66, 182-183).

Český film se nakonec dokázal přizpůsobit nástupu zvukového filmu. Nepotvrdily se obavy z toho, že se u nás nebudou zvukové filmy natáčet, a češtinu mohli diváci poprvé slyšet v Antonově filmu *Tonka Šibenice*, uvedeného 27. února 1930. Film byl úspěšný doma i v zahraničí. Zvuk do něj byl přimíchán v pařížských ateliérech společnosti Gaumont. Následovaly jej nepřilíš úspěšný film *Když struny lkají* (1930; první kompletně celý u nás natočený český zvukový film) a veleúspěšný *C. a k. polní maršálek* (1930) společnosti Elekta (největší filmový trhák třicátých let v tuzemsku, který předznamenal budoucí oblibu domácího zvukového filmu). *C. a k. polní maršálek* s Vlastou Burianem v hlavní roli byl natočen ve třech jazykových verzích (české, německé a francouzské). Do „první pětky“ českých zvukových filmů se poté řadí kriticky odsouzený film *Za rodnou hroudu* (1930) a průměrné zpracování *Fidlovačky* (1930) (Bartošek, 1985, s. 172-176).

### 3.2.2 Československá kinematografie v období hospodářské krize

Po počátečních úspěších zvukového filmu a růstu návštěvnosti kin se do filmu hodně investovalo. O to větší ranou byl pro kina příchod hospodářské krize, která se u nás projevila nejvíce v letech 1932-1934 (Havelka, 1967, s. 18). Změna poměrů ve filmovém průmyslu vedla v roce 1932 k zavedení dovozního kontingentu s poměrem 1:7. Na jeden vyrobený tuzemský film mohla společnost 7 filmů převzít ze zahraničí.

Tímto krokem končí pětiletý boj za státní ochranu českého filmu Filmové ligy československé. Nařízení bylo následně zpřísněno na poměr 1:6 a 1:5. Kontingent sice přispěl k výrobě domácích filmů a zajistil odbyt barrandovskému ateliéru, nebyl to však příspěvek kvalitě domácí tvorby. Utrpěla jím umělecká stránka filmu, protože se natáčelo co nejvíce filmů jen za tím účelem, aby se jich mohlo co nejvíce dovézt ze zahraničí. Československá filmová tvorba měla tak i nadále spíše spotřební charakter. Američtí dovozci se navíc kvůli kontingentu rozhodli opustit náš trh, což vedlo k omezení nabídky a společně s hospodářskou krizí k odlivu diváků z kin. Kina požadovala volný dovoz zajišťující rozmanitost, kdežto výrobci filmů byli pro přísné kontingenty a dovozní kvóty (Szczepanik, 2009, s. 19). Uvolněné místo nejvýznamnějších dovozců filmů do Československa po Američanech zaujali Němci. Vlivem kontingentu se dováželo až o dvě třetiny méně filmů než v době před ním (Szczepanik, 2009, s. 26). Po dlouhých jednáních se po třech letech podařilo prosadit zrušení kontingentu, jež bylo následováno oživením dovozu, a jeho nahrazení registračním systémem - za každý dovezený film se platil poplatek, který byl odveden do fondu na podporu domácí filmové tvorby (Havelka, 1967, s. 18-19, 47).

## **4. Zvukový film v československém tisku**

Cílem praktické části mé práce je pomocí kvalitativní analýzy textu zachytit vnímání přechodu od němého filmu ke zvukovému kritiky kulturních (a filmových) časopisů v letech 1928-1931 a zjistit, jakým způsobem bylo nové médium v těchto časopisech konstruováno a jaký byl jeho obraz. V centru mého zájmu budou kritické ohlasy především na uměleckou (estetickou) hodnotu prvních zvukových filmů a důvody pro pozitivní či negativní hodnocení těchto filmů. Hlavní názorové proudy vyplývající z článků o zvukovém filmu se poté pokusím kategorizovat.

### **4.1 Výzkumná metoda**

Základními dvěma typy výzkumů ve společenských vědách jsou kvantitativní a kvalitativní výzkum. Oba tyto typy se často doplňují. Zatímco kvantitativní výzkum testuje předem stanovené hypotézy (ověřuje teorii – deduktivní přístup), kvalitativní

výzkum se snaží porozumět realitě tak, že nejprve sbírá data a poté formuluje hypotézy, případně teorie (induktivní přístup). Kvantitativní výzkum je zaměřen na populaci, kdežto kvalitativní výzkum se zaměřuje na problém (Hendl, 2012, s. 43-49). Pro svoji práci jsem jako vhodnější zvolil výzkum kvalitativní.

Kvalitativní výzkum klade důraz na hlubší poznání určitého fenoménu (hledání latentních významů), snaží se realitu interpretovat, ne pouze popsat. Kvalitativní výzkum má kořeny ve fenomenologii, etnometodologii, symbolickém interakcionismu a hermeneutice. Je pružnějším typem výzkumu, jeho výsledky však nelze generalizovat (zobecnovat). Při kvalitativním výzkumu studujeme malý počet případů do hloubky, ale jeho výsledky pak mají nižší reliabilitu. Nespornou výhodou kvalitativního výzkumu však je, že výzkumník nesvazuje v předem připravených kategoriích a hypotézách. Pro tento typ výzkumu je však velmi důležitá funkce samotného výzkumníka, který do svého bádání vkládá své zkušenosti a schopnosti a pracuje s vlastní subjektivitou (Hendl, 2012, s. 63-65). Pro mě tedy bude důležité uvědomění si skutečnosti, že vím, jak se film vyvíjel v dalších více než osmdesáti letech. Musím také při vyvozování závěrů ze své analýzy zohlednit svoji subjektivitu při výběru zkoumaných dokumentů.

Kvalitativní analýzou textu (dokumentu) jsou rozebírány latentní struktury textu. Tento rozbor lze provádět jako strukturalistický nebo sémiologický (McQuail, 2009, s. 356-357), přičemž můj rozbor bude více strukturalistický. Výhodami zkoumání dokumentů jsou možnost získat informace, ke kterým bychom se obtížně dostávali (např. časově vzdálené fenomény), a absence chyb vznikajících při dotazování nebo pozorování. Jedná se logicky o nereaktivní způsob sběru dat (Hendl, 2012, s. 130).

#### **4.1.1 Zkoumaná periodika**

Struktura tištěných médií období československé první republiky navazovala převážně na strukturu ustanovenou před první světovou válkou. Silnou pozici si vydobyl především tisk, jenž byl pod přímým vlivem politických stran (např. Národní listy, Právo lidu, České slovo nebo Venkov). Vznikala však také periodika zcela nová (např. Tribuna, Národní osvobození, Rudé právo). Dá se říci, že ranní vydání těchto periodik byla serióznější než večerní, která používala výraznější grafiku a podobala se více

zahraničnímu bulvárnímu tisku. Vycházela zde také řada německých deníků (např. Prager Tagblatt nebo Bohemia). Podobně jako u deníků byla i u časopisů velká konkurence. Byly vydávány mnohé tradiční časopisy (např. Světozor), ale i časopisy se zcela novým obsahem (např. Pražský ilustrovaný zpravodaj). Mimo posilující tiskařské koncerny vznikají také nezávislé tituly (Revue Devětsilu, Rozpravy Aventina nebo Fronta) (Bednařík, Jirák a Köpplová, 2011, s. 158-162).

Jako dokumenty pro svoji analýzu použiji kulturní (a filmové) časopisy vycházející v letech 1928-1931. Budou to konkrétně tyto: Filmové listy (1929-1931), Filmové noviny (1929), Filmový kurýr (1928-1931), Filmová tribuna (1928), Kino (1931), Kinoreflex (1929-1931), Rozpravy Aventina (1928-1931) a Studio (1929-1931). Z těchto časopisů budu vybírat a analyzovat články, které souvisejí s problematikou zvukového filmu (kritizují konkrétní film nebo se věnují nástupu zvukového filmu obecněji). Pomocí analýzy těchto článků se budu snažit odpovědět na otázky, jak byl vnímán nástup zvukového filmu filmovými kritiky a jaký vytvářeli jeho obraz (jak byl jimi zvukový film konstruován). Pokusím se také kategorizovat hlavní témata a názorové proudy týkající se zvukového filmu v daném období.

Filmové noviny začaly vycházet jako týdeník v září roku 1929 za redakce Vladimíra E. Coufala. Po pěti vydáních změnily, společně s majitelem, název na Filmové listy, který měl lépe vystihovat záměr časopisu. Ve druhém ročníku nastala ve vydávání delší pauza, ale od začátku roku 1931 vycházely třikrát měsíčně. Redaktorem byl v té době Bedřich Rádl. Filmový kurýr (s podtitulem Čtrnáctideník hájící zájmy čl. filmového obchodu, průmyslu a kinematografů) byl vydáván Josefem Kozou od roku 1927 za redakce Františka Vodičky. Roku 1930 přešel již jako týdeník do vlastnictví Zemského svazu kinematografů (podtitul byl změněn na Ústřední orgán zemského svazu kinematografů v ČSR) a redaktorem se stal Jiří Havelka. Časopis Kino vycházel jako měsíčník od roku 1926 do roku 1927. Poté byl obnoven v červenci 1931 jako týdeník Kino: list československého filmu a redigovali jej Karel Smrž s Janem Kučerou. Kinoreflex byl vydáván od roku 1929 do roku 1931 Svazem kinomajitelů a provozovatelů kin pro zemi moravskoslezskou v Brně. Časopis Studio byl vydáván jako měsíčník pro filmové umění od roku 1929 Otakarem Štorchem-Mariem za redakce Karla Smrže (Havelka, 1967, s. 140-150). Otakar Štorch-Marien vydával



také ve svém umělecky hodnotném nakladatelství Aventinum měsíčník Rozpravy Aventina, který se zabýval kritikou soudobého umění, a z jeho iniciativy byl v roce 1930 založen Filmklub (Klub filmových referentů a publicistů). Filmová tribuna vycházela nejprve jako příloha časopisu Tribuna, jehož šéfredaktorem byl Ferdinand Peroutka. V roce 1928, po zániku Tribuny, vychází samostatně.

Přístup k elektronickým verzím časopisů Filmové listy, Filmové noviny, Filmový kurýr, Filmová tribuna, Kino a Kinoreflex mi byl umožněn v hlavní pobočce Národní knihovny v Praze v Klementinu prostřednictvím digitální knihovny Kramerius. Na stejném místě mi byly také zapůjčeny zkoumané ročníky časopisu Studio v tištěné verzi. Časopis Rozpravy Aventina je zpřístupněn na webové stránce Ústavu pro českou literaturu (Digitalizovaný archiv časopisů, [b.r.]).

## **4.2 Analýza vybraných dokumentů**

Po počátečním průzkumu jednotlivých časopisů jsem z analýzy vyřadil časopis Kinoreflex, jenž nereflektoval estetickou stránku zvukového filmu, ale zabýval se více technickými, ekonomickými a právními otázkami naší kinematografie v období nástupu zvukového filmu.

Sledovaným obdobím mé analýzy jsou léta 1928 - 1931. Tento časový úsek lze nejspíše rozdělit na období před uvedením prvního celovečerního zvukového filmu u nás - *Lodi komediantů* (od roku 1928 do 13. srpna roku 1929) a období po uvedení *Lodi komediantů* (od 14. srpna 1929 do roku 1931). Toto rozdělení však není pro moji práci stěžejní, jelikož výše uvedená období se liší spíše množstvím článků o zvukovém filmu, které se po uvedení *Lodi komediantů* několikanásobně zvýšilo, než zásadní proměnou jejich obsahu.

V období před uvedením *Lodi komediantů* se v tuzemských časopisech neobjevují recenze zvukových filmů, jelikož v té době na území Československa nebyly zvukové filmy uváděny. Kritici této éry nejčastěji napadají často zbytečné a nelogické happy endy amerických filmů. Kromě článků a recenzí zabývajících se filmy nezvukovými se v časopisech však již také vyskytuje několik článků pojednávajících

obecně o zvukovém filmu a jeho očekávaném příchodu. V tomto období lze najít ve zkoumaných periodikách zprávy o natáčení zvukových filmů v zahraničí (především ve Spojených státech) nebo překlady a převzaté myšlenky o nástupu zvukového filmu od zahraničních autorů. Filmový kurýř<sup>1</sup> také již 12. 1. 1929 přináší překvapivou informaci, že zvukový film je v Americe na ústupu po opadnutí diváckého zájmu a z důvodu nevalné úrovně dosud vyrobených filmů.

Filmová tribuna<sup>2</sup> přináší 6. 1. 1928 rozhovor s operním pěvcem Otakarem Mařákem, působícím tou dobou v USA, díky němuž byl Československu v listopadu předcházejícího roku po dobu čtrnácti dní představován de Forestův Phonofilm. Mařák v něm uvádí, že „jelikož je mluvící film již na světě, vydobude si v budoucnosti silnou pozici“. Phonofilm samotný hodnotí jako velmi flexibilní, protože jej lze využít kromě kin také v domácnostech, hotelích a dalších místech neurčených primárně pro promítání filmů. Doufá však také v jeho další technické zdokonalování.

V období po uvedení *Lodi komediantů* se frekvence článků o zvukovém filmu rychle zvyšuje a zároveň se také objevují první recenze jednotlivých zvukových filmů. Již v recenzích na snímek *Lod' komediantů* si také lze poprvé povšimnout, jak se v celém zkoumaném období odlišuje filmová kritika časopisů Filmové listy (Filmové noviny), Filmový kurýř, Filmová tribuna a Kino od obdobných článků v časopisech vydávaných nakladatelstvím Otakara Štorcha-Mariena (Rozpravy Aventina a Studio).

Ve Filmovém kurýři<sup>3</sup> vychází 16. srpna 1929 článek *Start zvukového filmu v Praze*. Jiří Havelka, publikující pod symbolem „H“, v něm hodnotí *Lod' komediantů* pozitivně: „Film splnil nejen kinotechnické předpoklady zvukového filmu, nýbrž vzbuzuje i nové cesty filmových možností, kterých by nikdy nedosáhl němý film.“

V článku *Historická událost*<sup>4</sup> časopisu Studio píše Otakar Štorch-Marien o stejném filmu (a také o filmu Archa Noemova): „První zvukové filmy u nás byly

<sup>1</sup> NESG. Zvukový film na ústupu. *Filmový kurýř*. 1929, roč. 3, č. 2, s. 1

<sup>2</sup> NESG. Rozhovor s O. Mařákem. *Filmová tribuna*. 1928, roč. 2, č. 1, s. 5.

<sup>3</sup> H [HAVELKA, Jiří]. Start zvukového filmu v Praze. *Filmový kurýř*. 1929, roč. 3, č. 33, s. 1.

<sup>4</sup> ŠTORCH-MARIEN, Otakar. Historická událost. *Studio*. 1929, roč. 1, č. 8, s. 236.

vyráběny jen pro to, aby vydávaly hluk“. Mluvené vložky dále považuje za zdlouhavé a uspávající, zvukové scény filmů hodnotí jako „*banální a podprůměrné*“.

Nerozděluji zde však tyto dvě skupiny časopisů na příznivce a odpůrce zvukového filmu. Poukazuji pouze na skutečnost, že nakladatelství Aventinum mělo po celé sledované období na filmová díla vyšší nároky, zejména co se uměleckých standardů týká. Představiteli filmové kritiky nakladatelství Aventinum byli především Karel Smrž, významný filmový historik, který napsal řadu publikací o filmu a posléze také vyučoval na pražské FAMU, a samotný majitel nakladatelství Otakar Štorch-Marien, spisovatel, básník a provozovatel galerie výtvarného umění Aventinská mansarda.

### **4.3 Kategorizace hlavních témat a názorových proudů**

Hlavními tématy článků o zvukovém filmu v soudobých kulturních denících odhalenými mnou provedenou analýzou jsou:

1. Umělecká úroveň zvukových filmů
2. Budoucnost zvukového filmu
3. Zvukový film a divadlo
4. Internacionalita filmu

V těchto tématech poté lze odhalit vždy několik podtémat nebo (a) názorových (a navazujících názorových) proudů, přičemž nejjednodušeji jejich rozdělení nastíní následující osnova:

1. Umělecká úroveň zvukových filmů
  - a. Negativní hodnocení zvukových filmů
    - i. Úroveň zvukových filmů se zvýší
    - ii. Úroveň zvukových filmů se nezvýší
  - b. Pozitivní hodnocení zvukových filmů

## 2. Budoucnost zvukového filmu

### a. Zvukový film přetrvá

- i. Zvukový film zcela nahradí film němý
- ii. Zvukový a němý film budou existovat paralelně
  - a) Zvukový film bude pouze dokumentárního charakteru
  - b) Zvukový film bude jen hudebním nebo částečně mluvícím

### b. Zvukový film nepřetrvá

## 3. Zvukový film a divadlo

### a. Zvukový film jako návrat k divadlu

- i. Zvukový film je návratem k divadlu
- ii. Zvukový film není návratem k divadlu

### b. Souboj zvukového filmu s divadlem

- i. Zvukový film zcela nahradí divadlo
- ii. Zvukový film nenahradí divadlo

## 4. Internacionalita filmu

### a. Zvukový film je internacionální

### b. Zvukový film není internacionální

- i. Snaha o podporu domácího zvukového filmu
- ii. Strach z germanizace

Ve zkoumaných člancích jednotlivých časopisů jsem odhalil také dva základní druhy soudů o zvukovém filmu. Zatímco hodnotícím druhem soudu autoři článků pouze hodnotí zvukový film (ať již konkrétně či obecně), předpovídajícím sdělují čtenářům své ideje a domněnky o budoucnosti zvukového filmu. Zde tedy přehledněji druhy soudů:

### 1. Hodnotící soudy

### 2. Předpovídající soudy

Hlavní témata, podtémata, názorové proudy ani soudy od sebe však nelze v jednotlivých člancích zcela striktně oddělit. Autorův (písemný) projev může jednou

větou vyjadřovat jak strohé hodnocení zvukového filmu, tak např. hodnotící předpoklad o budoucnosti zvukového filmu ve vztahu k divadlu.

### 4.3.1 Umělecká úroveň zvukových filmů

Při analýze hodnocení umělecké úrovně zvukových filmů vycházím zejména z hodnotícího druhu soudů. Hlavní názorové proudy tohoto tématu lze rozdělit do dvou nerovných kategorií: Negativní hodnocení a Pozitivní hodnocení. V případě negativního hodnocení se poté dá hovořit o rozdělení navazujících názorových proudů do linií: Úroveň se zvýší a Úroveň se nezvýší. Při tomto rozdělení kategorie Negativní hodnocení vycházím poté z předpovídajícího druhu soudů.

Umělecká úroveň zvukových filmů po celé sledované období byla hodnocena spíše jako nízká napříč všemi periodiky, i když se ovšem objevovaly také neshody kritiků a výjimky mezi filmy. Většina zvukových snímků je autory časopisů považována za prvoplánově natočené a víceméně brakové. Kritici v článcích hovoří také o úpadku filmu nebo o návratu filmového stylu o několik let zpět. Jejich autoři často uvádějí, že zvuk ve filmech nemá mnohdy žádné logické opodstatnění (ať už se jedná o nevhodné zařazování pěveckých čísel nebo za sebe v rychlém sledu řazené ruchy typu kdákání slepic) a ubírá filmu na dynamice, jelikož jsou zvukové záběry příliš dlouhé. Zvukové filmy hodnocené pozitivně jsou nejčastěji filmy hudební, které mnoho soudobých kritiků také považuje za jediný správný a možný směr zvukového filmu.

O nízké úrovni filmové kvality vypovídá např. přesvědčení anglického spisovatele a scénáristy Edgara Wallace<sup>5</sup>, které zprostředkovávají Rozpravy Aventina: „*Mluvené slovo zničilo mimickou hodnotu dobrých filmů.*“ Popisuje dále Chaplinův film *Zlaté opojení* (1925) a dodává, že „*i kdyby bylo proneseno byt' jen jediné slovo, film by tak byl zničen*“.

---

<sup>5</sup> WALLACE, Edgar. Drama versus mluvící film. Proč by slovo zničilo dobrý film. Budoucnost jeviště. *Rozpravy Aventina*. 1928, roč. 4, č. 29, s. 287.

Filmový historik a kritik Lubomír Linhart<sup>6</sup>, vystupující pod zkratkou „Lht“, píše o filmu *Dvanáct zbojníků na Volze*: „*Několik primitivních zvukových efektů a synchronizovaný hudební doprovod s písněmi 'stačí' dnes už k označení filmu jakožto zvukového.*“

Nízkou uměleckou úroveň zvukových filmů dokazují také slova Karla Smrže<sup>7</sup>: „*V době, kdy mluvící film, dnes v Americe jediný produkt filmové industrie, snížil nemožně uměleckou úroveň amerických filmů němých, je Evropa jedinou nadějí těch, kterým není umělecký vývoj filmu lhostejný.*“

Český herec a režisér Rudolf Myzet<sup>8</sup> píše v listopadu 1928 z Hollywoodu do Rozprav Aventina: „*A novot chtivé americké kinopublikum unavené jednotvárností filmových dějů, s daleko sensitivnějším zrakem než sluchem, valí se denně v nekonečných frontách do biografů různých Vitafonů a Movietonů a u vytržení naslouchá dialogům panenských krasavic, reprodukováným hlasem ochraptělého kanonýrka a roní proudy slz nad sentimentálním příběhem a písničkou Al Jolsona Sunny Boy, jenž kupodivu jako nejslavnější pěvec amerického jazzu, vlastně ani zpívat neumí.*“ A dále dodává: „*Kritizovat vážně současnou produkci zvukovou je nemožno – leda nahluchlému.*“

Prvním navazujícím názorovým proudem vycházejícím z negativních ohlasů na zvukové filmy je mínění, že se úroveň zvukových filmů postupem času zvýší. Vycházím nyní z předpovídajícího druhu soudů. Autoři článků tohoto proudu mají za to, že zvukový film je příliš mladý, a proto by kritika měla být shovívavější. Jakmile totiž zvukový film překlene období, v němž mu stačí udivovat obecnost skutečností, že je slyšet, budou filmoví tvůrci také nuceni zapracovat na zkvalitnění dramatické linie svých příběhů. Tento názorový proud je patrný nejvíce v posledním roce zkoumaného období (1931). Z toho je tedy zřejmé, že se s největší pravděpodobností úroveň kvality zvukových snímků postupně zvyšovala (objevovalo se více umělecky hodnotných zvukových snímků).

<sup>6</sup> LHT [LINHART, Lubomír]. Dvanáct zbojníků na Volze. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 5, č. 20, s. 239.

<sup>7</sup> SMRŽ, Karel. Filmová censura. *Rozpravy Aventina*. 1929, roč. 4, č. 38, s. 378.

<sup>8</sup> MYZET, Rudolf. O zvukovo-filmové produkci. *Rozpravy Aventina*. 1928, roč. 4, č. 29, s. 288-289.

Pohled na tuto problematiku nabízí např. autor článku *Útěk před slovem*<sup>9</sup>, otištěném ve *Filmových listech* 10. prosince 1931. Právě slovy bylo dle jeho názoru v počátcích zvukového filmu plýtváno. Již se ale dle jeho názoru přišlo na to, že dlouhé dialogy zdržují tempo filmu. Poukazuje také např. na fakt, že v tehdejších filmech nadužívaná fráze „*miluji tě*“ již v kinosálech vyvolávala spíše bouřlivý smích než romantickou náladu. Lásku však lze dle autora vyjádřit např. žárlivostí jednotlivých postav.

Podobný názor můžeme najít také ve *Filmovém kurýru*<sup>10</sup> ze 17. dubna 1931: „*Po kolísání mezi němým filmem minulé epochy a zfilmovaným divadlem protlačil se konečně zvukový film na vlastní pole. Snahou se již stává dobrý scénář a dobré dialogy, jelikož publikum již není nadšeno jen ze zvukovosti.*“

Otto Rádl<sup>11</sup>, český advokát a filmový kritik, píše o filmu *Noc náleží nám*: „*Využil zvukových efektů rachotících motorů, automobilové továrny v plné práci, telefonní centrály, ječení sirén, zvuk kroků, bití a tikání hodin, zvonění, skřípání vrzajících bot, dusot koňských dostihů i šplichání tekoucí vody, s radostí se chápe každého přírodního zvuku, který lze opakovati. To je rys, jenž patří ještě k povaze zvukového filmu, dosud zpitého radostí, co všechno dovede již opakovati po skutečných věcech.*“ Z Rádlovy výpovědi je patrné, že považuje dosavadní stav zvukového filmu za dočasný.

Přímých oponentů názorového proudu o postupně se zvyšující kvalitě zvukového filmu se ve sledovaném období vyskytuje překvapivě velmi málo, jelikož se mnozí skrývají v názorovém proudu Zvukový a němý film budou existovat paralelně. Jiří Havelka<sup>12</sup>, který po zhlédnutí *Lodi komediantů* referoval o nových filmových možnostech, jež zvuk do filmu přináší, píše ve svém článku (již) z února roku 1930, že „*zvukový film nebude nikdy nositelem umění*“. Podobně řídce je zastoupena také

<sup>9</sup> NESG. *Útěk před slovem*. *Filmové listy*. 1931, roč. 3, č. 33, s. 3.

<sup>10</sup> NESG. *Nový styl zvuk. filmu*. *Filmový kurýr*. 1931, roč. 5, č. 16, s. 2.

<sup>11</sup> RÁDL, Otto. *Noc náleží nám*. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 5, č. 23, s. 275.

<sup>12</sup> H [HAVELKA, Jiří]. *Kolem zvukového filmu*. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 9, s. 2.

pesimistická vize o přetrvání zvukového filmu, jak uvádím dále v části věnované představám o budoucnosti zvukového filmu.

Jak jsem již zmínil, jen málo zvukových filmů bylo ve zkoumaném období považováno za umělecky hodnotné a většina dovážených i domácích snímků byla kritiky přijímána chladně. Na tomto místě je však vhodné připomenout několik výjimek.

Jinak velmi ostrý kritik zvukových filmů Karel Smrž<sup>13</sup> napsal o filmu *Bílé stíny* (1928): „*Se zvukem pracuje skutečně filmově. Prolíná hudební motivy, když se překrývají obrazy, zvuk slábne a zesiluje se podle přiblížení scény, a nejen podtrhává dramatický účín, ale i zdůrazňuje dramatickou koncentraci a tempo.*“ Celý film považuje za dílo skutečných filmových (a fonofilmových) hodnot.

Další výjimkou je např. první český zvukový snímek *Tonka Šibenice*. Dne 28. 2. 1930 přináší Filmový kurýr prostřednictvím autora Františka Vodičky<sup>14</sup> zprávu o nadšeném přijetí prvního českého zvukového filmu. Vodička zde píše: „*Dojem, který zanechal tento snímek, byl nezapomenutelný a strhující.*“ Také dodává, že „*film splnil očekávání uměleckým zpracováním i synchronizací*“. Karel Smrž<sup>15</sup> v časopisu *Studio* přes několik výhrad (např. k příliš dlouhému monologu postavy ztvárněné Theodorem Pištěkem) hodnotí snímek *Tonka Šibenice* jako jeden z nejlepších dosavadních zvukových filmů.

Také snímek *C. a k. polní maršálek* byl oblíbený nejen u širokého obecnstva, ale i mezi filmovými kritiky. Karel Smrž<sup>16</sup> o tomto filmu dokonce napsal: „*První český mluvená filmová veselohra je po nešťastných Lkajících strunách skvělou rehabilitací domácího fonofilmového podnikání. Je zároveň přesvědčivým dokladem toho, že jest především třeba, aby se dostali k slovu lidé povolání.*“ V této kritice si nelze

---

<sup>13</sup> KSŽ [SMRŽ, Karel]. *Bílé stíny*. *Rozpravy Aventina*. 1929, roč. 5, č. 2, s. 22.

<sup>14</sup> VO [VODIČKA, František]. Nadšené přijetí prvního českého zvukového a mluvicího filmu „*Tonka Šibenice*“. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 9, s. 1.

<sup>15</sup> KSŽ [SMRŽ, Karel]. *Tonka Šibenice*. *Studio*. 1931, roč. 1, č. 2, s. 55.

<sup>16</sup> KSŽ [SMRŽ, Karel]. *C a k. polní maršálek*. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 6, č. 6, s. 70.



nepovšimnout nářky na kvalitu prvního u nás vyrobeného českého zvukového filmu *Když struny lkají*, který byl kritikou odsouzen.

Karel Smrž<sup>17</sup> o snímku *Když struny lkají* napsal, že je velkým zklamáním a dodal, že „*dialogy mají úroveň pimprlového divadla*“. Otakar Štorch-Marién<sup>18</sup> k filmu stroze uvedl, že „*kdyby to nebyl první česky mluvený film, budoucnost by se jím nezabývala*“.

#### 4.3.2 Budoucnost zvukového filmu

Téma budoucnosti zvukového filmu se v článcích objevuje po celé sledované období. V předpovídajícím druhu soudů převládá přesvědčení, že zvukový film nakonec přetrvá. Autory tohoto názorového proudu lze dále rozdělit na kritiky domnívající se, že zvukový film zcela nahradí film němý, a ty, kteří mají za to, že zvukový a němý film budou existovat paralelně. V případě paralelní existence zvukového a němého filmu můžeme pozorovat další dva navazující názorové proudy, podle nichž zvukový film bude výhradně dokumentárního charakteru nebo bude pouze hudebním nebo částečně mluvícím filmem. Co se týče řidčeji zastoupeného názoru, že zvukový film nepřetrvá, objevuje se více v prvních dvou letech zkoumaného období. V těchto letech se zvukových filmů nejprve mnoho nepromítalo a tvůrci následně promítaných zvukových filmů měli nízké umělecké ambice. Tento názor je také často spojován se závěry zahraničních publicistů a dalších osobností.

Názor, že zvukový film přetrvá, není přímo závislý na hodnocení zvukových snímků filmovými kritiky. Vyskytují se zde jak domněnky žurnalistů, že zvukový film jednoduše nezmizí, jelikož do jeho vývoje (nejen americká) filmová studia investovala mnoho peněz nebo že obecenstvo bez vkusu zvukovému filmu přežití zajistí, tak přesvědčení, že zvukový film přežije díky novým možnostem, které do filmu zvuk vnáší. Zvukový film poté buďto prorazí a nahradí film němý nebo budou existovat

<sup>17</sup> KSŽ [SMRŽ, Karel]. *Když struny lkají*. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 6, č. 2, s. 21.

<sup>18</sup> OŠM [ŠTORCH-MARIÉN, Otakar]. *Když struny lkají*. *Studio*. 1930, roč. 2, č. 8, s. 243.

paralelně vedle sebe, přičemž pole působnosti zvukového filmu bude omezeno na hudební (a částečně mluvicí filmy) nebo dokumentární tvorbu.

Dne 5. 7. 1929 vyšel ve Filmovém kurýru<sup>19</sup> článek *Co soudí o zvukovém filmu*, v němž se několik zahraničních osobností vyjadřuje k otázce zvukového filmu. Zajímavý je názor francouzského filmového avantgardisty, průkopníka nových výrazových forem ve filmu, Abela Gancea (režiroval např. snímek *Napoleon* z roku 1927), který tvrdí, že „každé umění má svoji archaickou, primitivní, klasickou a dekadentní periodu“ a ani film tak nebude výjimkou.

Karel Smrž<sup>20</sup> se o budoucnost zvukového filmu „nebojí“, i když jej hodnotí negativně: „Zvukový film tu již je, i když špatný, a výrobci ho jen tak zmizet nenechají.“

Filmový teoretik Jan Kučera<sup>21</sup> se v článku *Deflace zvuku* věnuje otázce zvuku ve filmu a tvrdí, že „film zpočátku nevěděl, co se zvukem.“. Popisuje také období prvních nekvalitních zvukových filmů v roce 1929 jako „zvukovou horečku“. Dle jeho názoru byl obraz v prvních zvukových filmech pouze doplňkem novot (zvuku).

V několika soudech o zvukovém filmu je možné také vysledovat přímo názor, že zvukový film zcela nahradí film němý, jelikož přináší nové filmové možnosti a je (nebo může být) dokonalejším než němý film. Tento úsudek je často provázán s názorovým proudem o zvyšující se kvalitě umělecké úrovně zvukových filmů a objevuje se také nejčastěji v posledním roce zkoumaného období (1931).

Ačkoli o zvukovém filmu Bedřich Rádl<sup>22</sup>, publikující pod symbolem „R“, tvrdí, že je umělecky v začátcích, píše k Novému roku 1931 do Filmových listů: „Sotva dvě léta po jeho zrození stojíme před úplným a radostným vítězstvím zvukového a mluveného filmu.“ Bedřich Rádl se zde domnívá, že se dosud zvukový film vyvíjel a v roce 1931 již dokáže němému filmu výrazně konkurovat, čímž dovršuje svůj vývoj.

<sup>19</sup> NESG. Co soudí o zvukovém filmu. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 27, s. 2.

<sup>20</sup> SMRŽ, Karel. Problémy dnešního filmu. *Rozpravy Aventina*. 1929, roč. 4, č. 36, s. 358.

<sup>21</sup> KUČERA, Jan. Deflace zvuku. *Kino*. 1931, roč. 1, č. 3, s. 40.

<sup>22</sup> R [RÁDL, Bedřich]. Nový rok. *Filmové listy*. 1931, roč. 3, č. 1, s. 3.

Silný názorový proud, který předpovídá zvukovému a němému filmu na sobě nezávislou budoucí existenci, úzce souvisí s negativním hodnocením umělecké kvality zvukových (a především mluvicích) snímků. Mluvicí film se podle zastánců tohoto proudu vrací k divadlu, kazí filmové umění zbytečnými dialogy a vytlačuje z něj umění pantomimické. V jejich člancích se poté často objevuje přesvědčení, že zvukový film může fungovat jen jako hudební či částečně mluvený film, případně bude sloužit k natáčení aktualit (žurnálů) a dokumentárních filmů, pro něž je slovní doprovod naopak přínosem.

Názor, že zvukový (především mluvicí) film je vhodný pouze pro dokumenty, zastává např. neznámý autor<sup>23</sup> článku *Vznik, historie a stav zvukového filmu*, když konstatuje, že „*mluvící film má význam jen v dokumentech a aktualitách, nikoli ve filmech hraných*“, kde by byl návratem k divadlu.

Podobnou domněnku lze vysledovat např. v myšlenkách Rudolfa Myzeta<sup>24</sup>: „*Nejvhodněji se uplatňuje zvuk ve filmových žurnálech a krátkých skečích. Zde přiléhá, nevtírá se a zajímá. Zde jest počátek jeho velké budoucnosti a mezinárodního významu.*“

Myšlenku, že by měl být zvukový film pouze filmem hudebním, bez zbytečných dialogů, podporuje např. Karel Smrž<sup>25</sup>, jenž 17. října 1929 v *Rozpravách Aventina* píše o filmu *Dáma s dlažby*: „*Hudební synchronisace – ačkoli její reprodukce není tak bezvadná – ukazuje jasně cesty, kterými se bude zvukový film bráti. Nikoli dialogy, jež přetvářejí film na nepovedené divadlo, ani 'zpěvní vložky', které jej přibližují stejně nepovedené opeře, nýbrž hudba a charakteristické zvuky budou provázet příští fonofilmy, půjde-li jejich vývoj správnými cestami.*“

Podobně hodnotí zvukový (mluvící) film scénárista Martin „Mac“ Frič<sup>26</sup>: „*Nejsem nepřitelem zvukového filmu, naopak, jsem stoupcem všeho nového*

<sup>23</sup> NESG. *Vznik, historie a stav zvukového filmu*. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 12, s. 1.

<sup>24</sup> MYZET, Rudolf. O zvukovo-filmové produkci. *Rozpravy Aventina*. 1928, roč. 4, č. 29, s. 288-289.

<sup>25</sup> KSŽ [SMRŽ, Karel]. Praha začíná žít ve znamení zvukových filmů. *Rozpravy Aventina*. 1929, roč. 5, č. 4, s. 46.

<sup>26</sup> FRIČ, Mac. Zvukový a mluvicí film. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 10, s. 9.

*a zdravého. Ale zásadně nevěřím mluvícímu filmu, který z filmu udělá špatné divadlo. Zvukový film nezanikne, to je dnes již jasné. Mluvící – ten to již tak jisté nemá.“*

Pesimistická vize budoucnosti zvukového filmu není, podobně jako již výše uvedený názorový proud o nemožném zkvalitnění filmu, převládajícím názorovým proudem ve zkoumaných periodikách. Tato skutečnost je pravděpodobně mimo jiné způsobena zpožděním, se kterým se zvukový film do Československa dostal. Produkce zvukového filmu byla v té době již velmi rozvinutá a tuzemští filmoví znalci byli navíc již předem obeznámeni s charakterem problémů, jež s sebou zvukový film pravděpodobně přinese. V tomto předpovídajícím druhu soudů autoři za nejčastější příčiny zániku zvukového filmu považují samozřejmě pokleslou kvalitu snímků (zejména pak „*návrat filmu k divadlu*“) a dále také ztrátu mezinárodnosti filmu. Podobně, jako lze o statích o zvyšující se umělecké úrovni zvukového filmu říci, že byly obsahem článků spíše v pozdějším zkoumaném období, můžeme názorový proud o nemožnosti přežití zvukového filmu vysledovat více v prvních dvou letech zkoumaného období (1928-1929).

V sekci *Z domova i ciziny* ve Filmových listech<sup>27</sup> z října 1929 autor článku *Zvukový film si našel v Praze velké odbytiště* vyjadřuje pochybnosti nad zvukovým filmem a velkým počtem kinematografických podniků u nás: „*Právě tak rychle, jak nová kina dnes vyrůstají, začnou se velmi záhy zavíratí. A ty, co zavedly zvukové zařízení, na to nejvíce doplatí, neboť novinka táhne, ale jenom pokud je novinkou. Nevěříte? – Dobrá, brzy si povíme.*“ O stránku dále je úsměvně umístěna inzertní zpráva s názvem *Bio Alfa*<sup>28</sup>, která informuje o tom, že již brzy bude otevřen šestý pražský biograf pro promítání zvukových filmů.

### 4.3.3 Zvukový film a divadlo

Téma zvukového filmu a divadla přináší dvě základní otázky: Je zvukový film návratem k divadlu? A je zvukový film konkurencí pro divadlo?

<sup>27</sup> NESG. Zvukový film si našel v Praze velké odbytiště. *Filmové noviny*. 1929, roč. 1, č. 3, s. 6.

<sup>28</sup> NESG. Bio Alfa. *Filmové noviny*. 1929, roč. 1, č. 3, s. 7.

Názorový proud, jehož autoři považují zvukový film za návrat k divadlu, stejně jako proud autorů s opačným názorem, je závislý na hodnocení umělecké úrovně zvukových filmů. Zatímco autoři hovořící o zvukovém filmu jako o návratu k divadlu nejčastěji hodnotí uměleckou úroveň těchto snímků jako nízkou a považují divadelní styl filmů za krok filmu zpět, obhájcí zvukového filmu a jeho divadelního stylu tvrdí, že se film tímto způsobem vyvíjí a zvuk přináší mnohé nové možnosti filmovému dramatu. Z toho také vyplývá, že výraznějším názorovým proudem zkoumaného období je ten, že zvukový film je návratem k divadlu.

Tuto pozici podporuje např. článek<sup>29</sup> o stavu zvukového filmu z 23. března 1929, v němž autor uvádí, že „*použitím mluveného slova ve filmech hraných by se film vracel k divadlu.*“

V článku *Co soudí o zvukovém filmu*<sup>30</sup> ze dne 5. 7. 1929 např. oponuje francouzský režisér Abel Gance, když uvádí, že se zvukový film teprve vyvíjí, a prohlašuje poté, „*že příchod filmového zvuku není návratem k divadlu*“.

Druhým podtématem látky zvukový film a divadlo je souboj zvukového filmu s divadlem, který probíhá ve dvou úrovních. Na úrovni umělecké (podle hodnotících soudů) je v počátcích zvukového filmu divadlo bráno jakožto vyšší kategorie umění než zvukový film - zvukový film je zde považován za umělecky nehodnotný a němý film za (zvukovým filmem) nenahraditelný. Na poli diváckého zájmu však divadlo prohrává konkurenční boj s filmem a po příchodu zvukového filmu se vynořují obavy o jeho zánik (podle předpovídajících soudů).

Z článku *Divadelní herci o mluvícím filmu*<sup>31</sup> z října 1930 např. vyplývá, že divadelní herci sice považují zvukový film za existenční ohrožení, ale také již za potenciální nové pole působnosti.

---

<sup>29</sup> NESG. Vznik, historie a stav zvukového filmu. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 12, s. 1

<sup>30</sup> NESG. Co soudí o zvukovém filmu. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 27, s. 2.

<sup>31</sup> NESG. Divadelní herci o mluvícím filmu. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 43, s. 10.

Ve Filmových listech<sup>32</sup> ze dne 28. února 1931 je publikováno přesvědčení francouzského dramatika Tristana Bernarda, jenž říká: „*Přijde den, kdy mluvící film definitivně překoná divadlo a bude mít výhodu ve své výraznosti, barvitosti a životnosti.*“

Jan Kučera<sup>33</sup> v Rozpravách Aventina v prosinci 1930 oponuje celé koncepci souboje divadla se zvukovým filmem na poli uměleckém. Dle jeho názoru si mluvící film a divadlo nemohou v oblasti umělecké překážet, jelikož vytvořením jakéhokoli uměleckého díla nikdo nemůže znemožnit komukoli dalšímu vytvořit umělecké dílo jiné.

Otakar Štorch-Marien<sup>34</sup> v časopise Studio s nadsázkou ke kritice prvních zvukových filmů uvedených v Československu dodává, že „*pokud by byly všechny zvukové filmy takovéto, všichni by utekli do divadla*“.

#### 4.3.4 Internacionalita filmu

Tématu internacionality filmu věnují ve své práci nejméně prostoru, jelikož se články s touto problematikou věnují nejméně estetické funkci zvukového filmu. Toto téma odkazuje k jazykovým bariérám, které se staly jedním z hlavních problémů zvukového filmu v období jeho nástupu. Ve sledovaných člancích daného období tak převládá názor, že film přichází kvůli své zvukovosti o svoji internacionalitu a vytrácí se z něj myšlenka sblížení národů. Zvukový film si dle kritiků mohl zachovat internacionalitu jedině jako film čistě hudební. V návaznosti na ztrátu internacionality filmu, hospodářskou krizi a nízkou kvalitu dovážených zvukových filmů je pak také v člancích patrné volání po podpoře domácí filmové tvorby. Autoři si také stěžují na nekvalitně přeložené titulky a posléze se zabývají otázkou dabování filmů. V období uvádění německých verzí amerických filmů v tuzemských kinech lze v člancích vyzorovat také sílící obavy z germanizace.

<sup>32</sup> NESG. Nahradí zvukový film divadlo?. *Filmové listy*. 1931, roč. 3, č. 6, s. 3.

<sup>33</sup> KUČERA, Jan. Mluvící film a divadlo. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 6, č. 12, s. 133.

<sup>34</sup> ŠTORCH-MARIEN, Otakar. Historická událost. *Studio*. 1929, roč. 1, č. 8, s. 236.

Karel Smrž<sup>35</sup> píše o filmu *The Singing Fool*: „Vadí tu i spousta pasáží dialogických, jež unaví obecenstvo, neznalé angličtiny, poněvadž je krátký text, vkopírovaný do obrázku, zdaleka nevystihne.“ Z této výpovědi je patrné, že ani kvalita filmových titulků nebyla mnohdy dostačující.

Jiří Hübsch<sup>36</sup> přináší ve Filmových listech 30. ledna 1930 svůj názor na omezení zvukového filmu na území jednotlivých států. Ve svém článku uvádí, že „hudební film je mezinárodní“, a proto považuje výrobu hudebních filmů za jedinou možnou cestu k zachování internacionality filmu.

Obavy z germanizace si lze povšimnout např. v článku *Anglicky nebo německy* ve Filmovém kurýru<sup>37</sup>, v němž autor brojí proti uvádění německých filmů: „Pražská německá menšina není tak silná, aby mohla žádati předvádění německých mluvících filmů.“

#### 4.4 Shrnutí analýzy

Filmoví kritici zkoumaného období nejsou v mnoha směrech svých úvah o zvukovém filmu jednotní. V člancích analyzovaného období jsem identifikoval čtyři hlavní témata úvah o zvukovém filmu: umělecká úroveň zvukových filmů, budoucnost zvukového filmu, zvukový film a divadlo a internacionalita filmu. Rozdělil jsem dále soudy o zvukových filmech na hodnotící a předpovídající. Pomocí tohoto základního rozdělení jsem dále našel v každém tématu několik podtémat nebo (a) jednotlivých názorových (a navazujících názorových) proudů. Tato kategorizace mi pomohla při hledání odpovědi na otázky, jak byl vnímán přechod na zvukový film soudobými kritiky a jaký byl obraz zvukového filmu v dobových kulturních (a filmových) časopisech.

<sup>35</sup> KSŽ [SMRŽ, Karel]. Nové kino Alfa. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 5, č. 15, s. 178.

<sup>36</sup> HÜBSCH, Jiří. Československý zvukový film. *Filmové listy*. 1930, roč. 2, č. 3, s. 4.

<sup>37</sup> NESG. Anglicky nebo německy. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 4, s. 1.

Umělecká úroveň zvukových (a především mluvících) filmů je ve zkoumaném období (1928 - 1931) hodnocena jako spíše nízká napříč použitými periodiky. První zvukové filmy jsou považovány za prvoplánově natočené pro ohromení skutečností, že vydávají zvuky, kterými je potlačena umělecká stránka mimická i dramatická. Výrazný (především v roce 1931) je však názor, že zvukový film je ještě mladý a kvalita zvukových filmů se postupem času zvýší. Je tak možné odvozovat, že se kvalita zvukových snímků s největší pravděpodobností v té době již zlepšovala (promítalo se více umělecky hodnotných zvukových filmů). Nejpozitivněji jsou ze zvukových filmů hodnoceny snímky hudební (mimo jiné proto, že neztrácejí svoji internacionalitu), kterým je přisuzována největší šance na přetrvání a budoucí vývoj.

Autoři článků se ve velké míře shodují v tom, že zvukový film nezanikne (ať už pro své kvality nebo diváckou oblíbenost), rozdělují se však do několika navazujících názorových proudů, z nichž nejvýraznější obsahuje přesvědčení, že zvukový a němý film budou existovat paralelně, protože zvukový film se prosadí buďto jako hudební (či částečně mluvený) film nebo bude používán výhradně v dokumentární tvorbě. Skutečnost, že pesimistické vize o úplném zániku a nemožném zlepšení umělecké úrovně zvukového filmu jsou ve zkoumaných člancích marginální, si vysvětlují mimo jiné zpožděním, se kterým se zvukový film objevil na našem území.

Podtéma zvukového filmu jako návratu k divadlu je závislé na kritice snímků. Většina publicistů se proto domnívá, že zvukový film je návratem k divadlu. Souboj divadla a filmu autoři rozdělují do dvou úrovní – umělecké a diváckého zájmu. Na poli uměleckém divadlo film poráží, kdežto (zvukový) film je divácky daleko oblíbenější a objevují se tak obavy o přežití divadla. Film dle kritiků také přichází o svoji internacionalitu, proto (a také z důvodu zhoršující se hospodářské situace a nízké kvality zahraničních snímků) se objevuje volání po podpoře domácí filmové výroby.

Co se časopisů a jednotlivých kritiků týká, nakladatelství Aventinum Otakara Štorcha-Mariena (časopisy Studio a Rozpravy Aventina) po celé zkoumané období kladlo na filmy vyšší estetické nároky než ostatní zkoumané časopisy (Filmové listy, Filmové noviny, Filmový kurýr, Filmová tribuna a Kino). Za nejvlivnější kritiky sledovaného období v analyzovaných časopisech lze považovat Karla Smrže (ksž),



Jiřího Havelku (H), Otakara Štorcha-Mariena (ošm), Jana Kučeru, Artuše Černíka (ač)  
a Lubomíra Linharta (Lht).

## Závěr

Němý film, který si ve své více než třicetileté historii od konce 19. století dokázal zřetelně vymezit své umělecké pozice, byl na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století vystaven změně v podobě nástupu zvukového filmu. Tato změna byla spíše než vývojem technologie započata jako konkurenční záměr filmových producentů, jelikož technologie umožňující přechod filmu na zvuk existovala již o několik let dříve. Po počáteční nedůvěře ke zvukovému filmu se díky prvním úspěšným zvukovým snímkům společnosti Warner Bros z roku 1927 velmi rychle začalo na zvuk ve filmu přecházet.

Zavedení zvukového filmu s sebou přinášelo problémy technické, ekonomické, právní, sociální a v neposlední řadě také estetické. Filmový styl prvních zvukových filmů byl těžkopádný, jelikož zvuková technologie značně omezovala dění na scéně při natáčení a tvůrci filmů se soustředili především na to, aby film mluvil. Díky vývoji technologie a opadnutí počátečního nekritického zájmu o zvukový film jakožto o novinku se však vizuální a dějová stránka filmu postupem času ustálila a zvukový film se v mnohém vrátil k estetice filmu němého.

Zvukový film přichází do Československa sice s určitým zpožděním, ale problémy zde má de facto totožné s problémy zvukového filmu ve světě. Problematickou záležitostí se staly jazykové bariéry, a to především ve vztahu českého filmu k zahraničí. V prvních letech zvukového filmu neexistoval dabing a vynořily se tak spekulace o možném zániku českého filmu, který nebude mít mimo tuzemsko odbytí. Tyto hypotézy se však nepotvrdily a začaly vznikat první české zvukové filmy, jejichž kvalita však byla kolísavá a následně, v období hospodářské krize a zavedení dovozního kontingentu, už většinou jen nízká.

Obraz zvukového filmu v československých kulturních časopisech v letech 1928 - 1931 byl podle analýzy mnou zvolených dokumentů spíše negativní. Zvukový film byl přes značnou diváckou oblíbenost kritiky hodnocen jako úpadek filmu a návrat k divadelnosti. Dějové linie příběhů recenzenti popisovali jako nelogické a zdlouhavé, v prvních zvukových filmech se dle jejich názorů mluvilo příliš mnoho. Většina kritiků se však shodovala na tom, že zvukový film bude existovat i nadále, ať už pro své

dosavadní mládí a budoucí kvality nebo pro diváckou popularitu a sílu producentů zvukový film prosadit. Větší šanci na úspěch měl podle nich zvukový film hudební, mluvicímu předpovídali zánik. Ze sledovaných zdrojů je také patrné, že se kvalita dostupných zvukových snímků postupně zvyšovala.

Dnes již „známe budoucnost“ a můžeme konstatovat, že zvukový film přetrval (a to nejen jako hudební nebo dokumentární film) a nahradil zcela film němý. Je však zajímavé pohlédnout do minulosti a získat představu o tom, jak tuto mediální změnu vnímali tehdejší současníci a jaké představy o filmu tento přechod vyvolával. Kinematografie byla tehdy ještě na počátku dlouhé cesty k dnešní podobě filmu.

## Summary

A silent film was defining its artistic range during 30 years from the end of the 19th century. At the turn of the twenties and thirties was the silent film subjected to the rise of a sound film, which was caused by the competitive intention of the film producers. The technology of a sound film had already existed a few years earlier. After the release of the first successful part-talkies by the Warner Bros company in 1927, sound films quickly replaced silent films.

The beginning of the sound film brought with itself many kinds of problems: technical, economic, legal and also aesthetic. The audio technology significantly limited the action on the stage during filming and film-makers were primarily focusing on the audio aspect at the expense of the aesthetic one. The initial interest in talkies slowly waned and the development of technology allowed to improve the visual aspect of sound film.

After a certain delay, the sound film also came to Czechoslovakia and had to face there the same problems as abroad. Anyway, the main problem was the language barrier, because dubbing hasn't existed yet. The position of Czech films in the world was threatened and it seemed that the Czech film was about to fade. However that didn't happen and in 1930 the first Czech talkies were filmed. Their quality was, especially in times of economics crisis, generally low.

According to my analysis, the Czech art magazines in the years 1928 – 1931 mentioned the Czech sound film mostly in a negative way. Although the audience got to like the sound film quickly, critics were talking about the decline of the film and the return to the theatre. In their opinions, the storylines were too lengthy and illogical and they also thought that there was too much talking in the first sound movies. However, most critics agreed that the sound film will continue to exist whether for its quality or popularity. As they saw it, musical films had a better chance to succeed in the future than the classic talkies. The analysis also shows that the quality of sound films was gradually increasing.

## Použitá literatura

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, 420 s.

BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, 439 s. ISBN 978-802-4730-288.

HAVELKA, Jiří. *Kronika našeho filmu: 1898-1965*. Praha: Filmový ústav, 1967, 253 s.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012, 407 s. ISBN 978-802-6202-196.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2009, 639 s. ISBN 978-807-3675-745.

PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009, 901 s. ISBN 978-802-0016-898.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu: od Lumiéra až do současné doby*. Praha: Orbis, 1963, 616 s.

SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004, 528 s.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, 526 s. ISBN 978-80-7294-316-6.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988, 332 s.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*. Praha: Čs. filmový ústav, 1989, 746 s.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*. Praha: Čs. filmový ústav, 1990, 782 s.

THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

## **Analyzované dokumenty**

*Filmová tribuna*. Praha: Ferdinand Peroutka, 1928, roč. 2.

*Filmová tribuna: Časopis věnovaný zájmům filmového obecnstva a film. adeptů*. Praha: Jarolím Schäfer, 1929, roč. 1.

*Filmové listy: Odborný týdeník pro filmový obor a přátele filmu*. Praha: Jindřich Novák, 1929, roč. 1.

*Filmové listy: Odborný týdeník pro filmový obor a přátele filmu*. Praha: Jindřich Novák, 1930, roč. 2.

*Filmové listy: Odborný týdeník pro filmový obor a přátele filmu*. Praha: Jindřich Novák, 1931, roč. 3.

*Filmové noviny*. Praha: Jiří Formánek, 1929, roč. 1.

*Filmový kurýr: Časopis hájící zájmy československé kinematografie*. Praha: Josef Koza, 1928, roč. 2.

*Filmový kurýr: Časopis hájící zájmy československé kinematografie*. Praha: Josef Koza, 1929, roč. 3.

*Filmový kurýr: Časopis hájící zájmy československé kinematografie.* Praha: Josef Koza, 1930, roč. 4.

*Filmový kurýr: Ústřední orgán zemského svazu kinematografů v Čechách.* Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1930, roč. 4.

*Filmový kurýr: Ústřední orgán zemského svazu kinematografů v Čechách.* Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1931, roč. 5.

*Kino: List československého filmu.* Praha: Ludvík Tomášek, 1931, roč. 1.

*Kino: Týdeník československého filmu.* Praha: Ludvík Tomášek, 1931, roč. 1.

*Kinoreflex: Orgán svazu kinomajitelů a provozovatelů pro země moravsko-slezské v Brně.* Brno: Spolek majitelů a provozovatelů kinematografů pro zemi Moravsko-slezskou, 1929, roč. 1.

*Kinoreflex: Orgán svazu kinomajitelů a provozovatelů pro země moravsko-slezské v Brně.* Brno: Spolek majitelů a provozovatelů kinematografů pro zemi Moravsko-slezskou, 1930, roč. 2.

*Kinoreflex: Orgán svazu kinomajitelů a provozovatelů pro země moravsko-slezské v Brně.* Brno: Spolek majitelů a provozovatelů kinematografů pro zemi Moravsko-slezskou, 1931, roč. 3.

*Rozpravy Aventina: Měsíční list pro kulturu umění a zvláště literaturu.* Praha: Aventinum, 1927-1928, roč. 3.

*Rozpravy Aventina: Měsíční list pro kulturu umění a zvláště literaturu.* Praha: Aventinum, 1928-1929, roč. 4.

*Rozpravy Aventina: Měsíční list pro kulturu umění a zvláště literaturu.* Praha: Aventinum, 1929-1930, roč. 5.

*Rozpravy Aventina: Měsíční list pro kulturu umění a zvláště literaturu.* Praha: Aventinum, 1930-1931, roč. 6.

*Rozpravy Aventina: Měsíční list pro kulturu umění a zvláště literaturu.* Praha: Aventinum, 1931-1932, roč. 7.

*Studio: Měsíční revue pro filmové umění.* Praha: Aventinum, 1929, roč. 1.

*Studio: Měsíční revue pro filmové umění.* Praha: Aventinum, 1930-31, roč. 2.

## Použité články

FRIČ, Mac. Zvukový a mluvicí film. *Filmový kurýr.* 1930, roč. 4, č. 10, s. 9.

H [HAVELKA, Jiří]. Kolem zvukového filmu. *Filmový kurýr.* 1930, roč. 4, č. 9, s. 2.

H [HAVELKA, Jiří]. Start zvukového filmu v Praze. *Filmový kurýr.* 1929, roč. 3, č. 33, s. 1.

HÜBSCH, Jiří. Československý zvukový film. *Filmové listy.* 1930, roč. 2, č. 3, s. 4.

KSŽ [SMRŽ, Karel]. Bílé stíny. *Rozpravy Aventina.* 1929, roč. 5, č. 2, s. 22.

KSŽ [SMRŽ, Karel]. C. a k. polní maršálek. *Rozpravy Aventina.* 1930, roč. 6, č. 6, s. 70.

KSŽ [SMRŽ, Karel]. Když struny lkají. *Rozpravy Aventina.* 1930, roč. 6, č. 2, s. 21.

KSŽ [SMRŽ, Karel]. Nové kino Alfa. *Rozpravy Aventina.* 1930, roč. 5, č. 15, s. 178.

KSŽ [SMRŽ, Karel]. Praha začíná žít ve znamení zvukových filmů. *Rozpravy Aventina.* 1929, roč. 5, č. 4, s. 46.



KSŽ [SMRŽ, Karel]. Tonka Šibenice. *Studio*. 1931, roč. 1, č. 2, s. 55.

KUČERA, Jan. Deflace zvuku. *Kino*. 1931, roč. 1, č. 3, s. 40.

KUČERA, Jan. Mluvicí film a divadlo. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 6, č. 12, s. 133.

LHT [LINHART, Lubomír]. Dvanáct zbojníků na Volze. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 5, č. 20, s. 239.

MYZET, Rudolf. O zvukovo-filmové produkci. *Rozpravy Aventina*. 1928, roč. 4, č. 29, s. 288-289.

NESG. Anglicky nebo německy. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 4, s. 1.

NESG. Bio Alfa. *Filmové noviny*. 1929, roč. 1, č. 3, s. 7.

NESG. Co soudí o zvukovém filmu. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 27, s. 2.

NESG. Divadelní herci o mluvicím filmu. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 43, s. 10.

NESG. Nahradí zvukový film divadlo?. *Filmové listy*. 1931, roč. 3, č. 6, s. 3.

NESG. Nový styl zvuk. filmu. *Filmový kurýr*. 1931, roč. 5, č. 16, s. 2.

NESG. Rozhovor s O. Mařákem. *Filmová tribuna*. 1928, roč. 2, č. 1, s. 5.

NESG. Útěk před slovem. *Filmové listy*. 1931, roč. 3, č. 33, s. 3.

NESG. Vznik, historie a stav zvukového filmu. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 12, s. 1.

NESG. Zvukový film na ústupu. *Filmový kurýr*. 1929, roč. 3, č. 2, s. 1

NESG. Zvukový film si našel v Praze velké odbytiště. *Filmové noviny*. 1929, roč. 1, č. 3, s. 6.

OŠM [ŠTORCH-MARIEN, Otakar]. Když struny lkají. *Studio*. 1930, roč. 2, č. 8, s. 243.

R [RÁDL, Bedřich]. Nový rok. *Filmové listy*. 1931, roč. 3, č. 1, s. 3.

RÁDL, Otto. Noc náleží nám. *Rozpravy Aventina*. 1930, roč. 5, č. 23, s. 275.

SMRŽ, Karel. Filmová censura. *Rozpravy Aventina*. 1929, roč. 4, č. 38, s. 378.

SMRŽ, Karel. Problémy dnešního filmu. *Rozpravy Aventina*. 1929, roč. 4, č. 36, s. 358.

ŠTORCH-MARIEN, Otakar. Historická událost. *Studio*. 1929, roč. 1, č. 8, s. 236.

VO [VODIČKA, František]. Nadšené přijetí prvního českého zvukového a mluvicího filmu „Tonka Šibenice“. *Filmový kurýr*. 1930, roč. 4, č. 9, s. 1.

WALLACE, Edgar. Drama versus mluvicí film. Proč by slovo zničilo dobrý film. Budoucnost jeviště. *Rozpravy Aventina*. 1928, roč. 4, č. 29, s. 287.

## Webové zdroje

Digitalizovaný archiv časopisů. *Ústav pro českou literaturu AV ČR* [online]. [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/?path=RozAvn>