

Články

HOLLYWOODSKÝ BABYLON

Nástup zvukového filmu a jazykových verzí

Ginette Vincendeauová

Otázka „jazykových verzí“ (JV) obvykle ve filmové historiografii figuruje jakožto zanedbatelná epizoda zasluhující si pouhých pár řádek, nanejvýš odstavec, postačující ke sdělení, že s příchodem zvuku přestávají být filmy automaticky exportovatelné. Hollywoodská studia zjišťují, že musí produkovat filmy přizpůsobené různým národním trhům (přínejmenším tedy oněm jazykově a finančně nejdůležitějším, tj. španělskému, německému, francouzskému a švédskému), chtějí-li uspokojit poptávku po filmech v evropských jazycích a zároveň se při tom vyhnout dovozním kvótám zaváděným v té době většinou evropských zemí. Obvykle se v této souvislosti uchýlovaly k jedné ze dvou strategií: dovozu režisérů, scenáristů a herců z dotyčných zemí do Hollywoodu (tak to řešili u MGM), nebo budování produkčních center v Evropě (metoda zvolená Paramountem). Obě řešení se v kontextu probíhající hospodářské krize ukazují být stejně nákladná a dochází k jejich rychlému zavržení ve prospěch dabingu anebo (méně často) titulkování v dodnes známé podobě.

Kromě značných problémů s přístupem k archivním kopiím existují další dva důvody, proč zůstaly JV neprozkoumaným tématem. Za prvé, z hlediska kinematografické průmyslové praxe, došlo k zastínění tohoto fenoménu tématem patentové války o ovládnutí evropských trhů, probíhající mezi USA a Evropou. Za druhé pak, z hlediska estetické historie světového filmu jako celku nebo příslušných národních kinematografií, se JV, zvláště pak ty, jež vyprodukoval Paramount v Paříži, pokládají za bezcenné, přičemž všeobecně uznávané výjimky (MARIUS, ŽEBRÁCKÁ OPERA) se připisují bezvýhradně talentu jejich (evropského) *auteurs*. Názor historika Charlese Forda na toto téma je typický: „Za osmnáct měsíců horečné práce Paramount vyprodukoval v Joinville jeden jediný film, který dosud nevymizel z paměti (MARIUS).“¹⁾

Nemám v úmyslu napadat tuto interpretaci filmové historie, abych ji mohla nahradit nějakou vlastní verzí, ačkoliv i zběžné prolistování výtisků *Variety* z té doby vypovídá o existenci faktů a stanovisek, jež jsou daleko složitější, než se obvykle má za to. Zbývá tu vykonat velkou spoustu archeologické práce.²⁾ Účelem ovšem není odkrytí zapomenutých

1) Charles Ford, *Paramount at Joinville*. „Films in Review“ 12, č. 9, listopad 1961, s. 542.

2) Tuto archeologickou práci usnadnily změny, jež nastaly v přístupech k filmové historiografii, a také větší dostupnost filmových kopií. Některé oblasti této práce jsou v této knize představeny v esejích

„mistrovských děl“ (žádná totiž patrně neexistují), i když je naše pojetí historie daného období pochopitelně poznamenáno právě oním fordovským pátráním po „mistrovských dílech“. Osobně si kladu značně skromnější cíl; jde mi pouze o posun pojmosloví příslušné debaty a následné soustředění pozornosti na oblast, jež se obvykle pokládá za slabou. Můj zájem o JV pramení z jejich neúspěchu – po estetické stránce byly tyto filmy „hrozné“ a z finančního hlediska se staly katastrofou. Historikovi však mohou posloužit, protože jsou situovány ve styčném bodě estetického rozměru kinematografie (přičemž pojem „estetický“ se zde užívá poměrně volně ve smyslu zahrnujícím kulturní, tematické a žánrové konstrukty) a jejího rozměru průmyslového. V tomto smyslu se mohou stát cennými nástroji poznání jedné z klíčových epoch dějin kinematografie. Různé typy řešení problému jazykových a kulturních bariér vyvolávají – kromě obecné debaty o evropské rezistenci vůči americkému kulturnímu imperialismu – žánrové, teoretické a ideologické otázky, které mají význam i pro zkoumání pojmu (zdánlivě samozřejmého, byť zřídka podrobovaného kritické analýze) národní kinematografie.

I.

JV byly zpravidla filmy natáčenými *simultánně* v různých jazycích, a to jedním z následujících způsobů:

- Při natáčení pouhých dvou či tří jazykových verzí filmu byl režisér často tentýž; tak Pabst režíroval v Berlíně německou i francouzskou verzi ŽEBRÁCKÉ OPERY, Lubitsch v Hollywoodu francouzskou i americkou verzi filmu HODINKU S TEBOU, Jean de Limur v Paříži francouzskou i americkou verzi filmu THE PARISIAN atd. Tento vzorec převládal v evropských studiích, byť zde nepředstavoval jedinou metodu.
- U většího počtu verzí (až do čtrnácti) mívala zejména u Paramountu každá z nich jiného režiséra, přičemž jeho národnost obvykle korespondovala s jazykem dané verze. Například film THE LADY LIES (Paramount) tak měl šest verzí a právě tolik režisérů. Někdy ovšem točil tentýž režisér dvě či tři různé verze. Charles de Rochefort ve svých memoárech vzpomíná, že byl režisérem české a rumunské verze filmu PARAMOUNT REVUE (katalog Raymonda Chirata mu navíc připisuje i italskou verzi tohoto snímku³⁾).
- Stejná četnost permutací platila pro herce. Při účasti herců ovládajících více jazyků mohla hlavní hvězda zůstat stejná, zatímco ostatní herci (kromě komparsu) se obměňovali. Claudette Colbertová a Maurice Chevalier jsou hvězdami americké i francouzské verze filmu THE BIG POND, Brigitte Helmová hraje hlavní roli ve francouzské i německé

Andrewa Higsona, Josepha Garncarze a Martine Dananové. Viz A. Higson, *Cultural Policy and Industrial Practice: Film Europe and the International Film Congresses of the 1920s*. In: A. Higson – Richard Maltby (eds.), „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. University of Exeter Press, Exeter 1999, s. 117 – 131; J. Garncarz, *Made in Germany: Multiple Language Versions and the Early German Sound Cinema*. In: A. Higson – Richard Maltby, c. d., s. 249 – 273; M. Danan, *Hollywood's Hegemonic Strategies: Overcoming French Nationalism with the Advent of Sound*. In: A. Higson – Richard Maltby, c. d., s. 225 – 248.

3) Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage, films sonores de fiction, 1929 – 1939*. Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles 1975.

verzi snímků GLORIA, GOLD a DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ, Adolphe Menjou ve francouzské i americké verzi filmu THE PARISIEN atd. Jindy se měnilo kompletní obsazení, přičemž jednotlivé konkrétní kombinace tu byly v zásadě diktovány současně jazykovými schopnostmi herců a požadavky kladenými scénářem. Ve filmu BAROUD hraje Pierre Batcheff, ruský emigrant sídlící v té době v Paříži, ve francouzské i americké verzi snímku úlohu Araba.

Existuje ještě druhý typ JV. Jsou to filmy vyrobené podle téhož námětu, ovšem s určitou krátkou časovou prodlevou. Tato kategorie se obtížněji definuje a zařazuje, jelikož dnes dostupné filmografie tu uplatňují rozdílná kritéria. Odlišnosti přitom mohou být podstatné: E. A. Dupont a Jean Kemm režírovali francouzskou verzi filmu ATLANTIC v lednu 1930, tedy až potom, co v červenci 1929 Dupont sám natočil v Londýně jeho německou a anglickou verzi. Dva roky po natočení snímku MODRÁ BRIGÁDA v Paříži předělal režisér Anatole Litvak tento svůj vlastní film v Hollywoodu pod názvem THE WOMAN I LOVE. Má se pak ATLANTIC považovat za film ve třech JV a snímek THE WOMAN I LOVE za remaku? Herbert Mason režíroval film FIRST OFFENCE (známý i pod názvem „BAD BLOOD“) v Londýně, a za podklad mu sloužil film POSTRACH PAŘÍŽE, natočený Billym Wilderem o rok dříve v Paříži. Země původu, studio, obsazení i režisér, to vše bylo u těchto dvou filmů odlišné. Vzdor tomu se produkční tým snímku FIRST OFFENCE snažil o vytvoření doslovné kopie filmu POSTRACH PAŘÍŽE. Věnoval velkou pozornost nápodobě exteriérových lokací, pečlivému studiu původních kostýmů, aby z nich mohl převzít co nejvíc, a dokonce dovezl některé z herců pro obsazení charakterních rolí (například Maupiho z Pagnolovy stáje, který tu hraje tutéž úlohu jako v POSTRACHU PAŘÍŽE, mluví ovšem příšernou angličtinou). Oba filmy jsou si pozoruhodně podobné, až na to, že anglická verze má lepší kvalitu zvuku.

Tyto dvě hlavní kategorie mají pořád ještě dost společných rysů, aby se daly považovat za součásti jedné a téže kategorie jevů. V obou případech je záměrem adaptovat tentýž text pro odlišná publika v rozmezí krátkého časového úseku. Remaky filmů, jak je známe dnes, se spíše snaží o vytvoření kopie nějakého staršího textu, přičemž apelují na divákovu kinematografickou paměť. Zatímco tady je vztah mezi oběma verzemi (jako např. u filmů ZJIZVENÁ TVÁŘ, ZRODILA SE HVĚZDA nebo U KONCE S DECHEM) diachronický, u JV je synchronický. Tento rozdíl je závažný, neboť jedním z hlavních charakteristických rysů (a zároveň omezujících faktorů) JV je to, že v jejich případě je jedna jediná verze prezentována určitému obecenstvu, které většinou není (a co je důležitější, ani nesmí být) obeznámené s ostatními verzemi.⁴⁾

Konečně je třeba zmínit ještě třetí, nepočetnou kategorii – totiž vícejazyčné filmy (*polyglot films*), v nichž každý herec mluví svým rodným jazykem, jako je tomu v Pabstově snímku KAMARÁDI a Duvivierově HALÓ PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN. Na rozdíl od jiných pokusů tohoto druhu, například CAMP VOLANT (Max Reichmann) či LES NUITS DE PORT SAÏD (Leo Mittler), byly tyto dva filmy velice úspěšné, což jistě souvisí s tím, že oba do sebe diegeticky integrují právě onen mezijazykový aparát, jenž tvoří jejich průmyslový *raison d'être*.

4) Až na řídké výjimky představované případy, kdy některá klubová kina experimentovala s promítáním několika verzí téhož filmu (vždy šlo ovšem o autorské snímky) – takhle například pařížské Studio des Ursulines uvádělo francouzské a německé verze.

II.

Z evropského hlediska nástup zvukového filmu jen posílil americkou hegemonii. Nino Frank podává ve svém eseji *Babel-on-Seine* (Babylon na Seině), zabývajícím se pařížským studiem Paramountu, následující souhrn vzniklé situace: „Člověk by byl čekal, že tyhle ‚stoprocentně mluvící filmy‘ tím, že stanoví i v oblasti kinematografie národní hranice, zároveň učiní přítrž pronikání amerického vlivu do našich studií. Jenže vpodstatě nastal pravý opak: najednou je z nás nové Eldorádo. Američané se na nás vrhli, jsou nabití miliony dolarů a vesele si reorganizují francouzskou filmovou produkci.“⁵⁾ Na druhém břehu Atlantiku ovšem C. J. North a N. D. Golden z Ministerstva obchodu USA viděli danou situaci v odlišném světle: „Poptávka lidí po filmech v jejich mateřském jazyce plus technologický rozdíl mezi němým a zvukovým filmem jsou faktory zesilující konkurenci pro americké filmy v zahraničí.“⁶⁾

Nino Frank se mýlil v tom, že označil Evropu za nové Eldorádo. Jak uvádějí North s Goldenem, „Evropa (...) koneckonců zůstává naším hlavním aktivním trhem“⁷⁾ (jakkoli byla míra ziskovosti amerických filmů na zahraničních trzích předmětem vzrušených debat uvnitř studií samotných). Tím, že připsal reorganizaci francouzského filmového průmyslu vyvolanou příchodem zvukového filmu výlučně americkému vlivu, ignoroval Frank i „užitečnou“ roli, kterou tu sehráli francouzští filmaři, jako například Bernard Natan (ze společnosti Pathé-Natan), jenž se přičinil o zavedení zvukového systému RCA ve většině francouzských studií, a to bez nejmenšího ohledu na ochranu zájmů příslušných evropských patentů.

Působnost JV jakožto fenoménu patřícího do oblasti filmového průmyslu tu lze situovat do okolí značně neurčité dělicí čáry mezi oněmi dvěma výše uvedenými typy tematických okruhů: za první evropské rezistence (jakkoli efemérní, zmatečné a předem odsouzené k nezdaru) vůči americké hegemonii a za druhé pokračující expanze Hollywoodu tváří v tvář náhlému nárůstu zahraniční konkurence. Neboť vzdor okamžitému úspěchu filmu JAZZOVÝ ZPĚVÁK a dalších raných hollywoodských zvukových produkcí, se vzápětí otevřela stavidla záplavě zpráv o nepříznivých reakcích – leckdy dokonce přerůstajících v pouliční bouře⁸⁾ – přicházejících z celé Evropy a Jižní Ameriky od diváků rozrušených tím, že se jim předkládají ledabylé úpravy amerických filmů (dodatečně doplněné o titulky, hudbu a dabované pasáže). Současně se stával čím dál očividnější úspěch německy a francouzsky mluvených filmů mezi širokými vrstvami publika v Berlíně a v Paříži.

Vůbec první JV vznikla v anglo-německé produkci – byl jí film ATLANTIC, natočený E. A. Dupontem pro společnost British International Pictures ve zmíněných dvou jazycích v Elstree, a uvedený do distribuce v listopadu 1929 (přičemž třetí verze, francouzská, se natáčela počátkem roku 1930). Následoval další anglo-německý film,

5) Nino Frank, *Petit cinéma sentimental*. La Nouvelle Edition, Paris 1950.

6) C. J. North – N. D. Golden, *Meeting Sound Film Competition Abroad*. „Journal of the Society of Motion Picture Engineers“ 15, prosinec 1930, s. 750.

7) C. J. North – N. D. Golden, c. d., s. 752.

8) Například v Polsku, kde se filmoví diváci vzbouřili (12. června 1929) proti německým titulům, a ve Francii (9. prosince 1929), kde došlo k demolování sedadel při promítání filmu INNOCENTS OF PARIS v Nice.

THE HATE SHIP, rovněž natáčený v Elstree, a po něm americké JV točené v Evropě: společnost United Artists vyprodukovala snímek KNOWING MEN (anglo-německý) a Warner Bros film AT THE VILLA ROSE (anglo-francouzský), oba natáčené v Londýně. Některá americká studia mezitím v krátkém časovém období vyprodukovala několik filmů výlučně v cizích jazycích – například film DIE KÖNIGSLOGE, natočený společností Warner pouze v němčině.⁹⁾ Prvním filmem, k němuž byla vyrobena francouzská verze, natočeným v Hollywoodu, byl snímek THE UNHOLY NIGHT, přepracovaný režisérem Jacquesem Feyderem pro společnost MGM. Těmto filmům předcházelo několik krátkometrážních snímků v cizích jazycích, vyrobených různými americkými společnostmi, zejména Paramountem. Čistě evropské JV se vyráběly dál po celá třicátá léta 20. stol. (jakkoli došlo po roce 1933 ke zpomalení tempa jejich produkce), valná většina JV ovšem vznikala na podnět hollywoodských studií. Právě na ně se soustředím v další části textu.¹⁰⁾

V čísle ze 2. listopadu 1929 oznámil časopis Variety, že „zatímco Paramount vede v produkci cizojazyčných krátkých filmů, v celovečerních filmech jsou na prvním místě Warner Bros. Tyto dvě společnosti jsou, pokud se dalo zjistit, jedinými ze všech firem činových v oboru, jež si dopřávají tento cizojazyčný přepych.“ Co zprvu vypadalo jako přepych, se záhy proměnilo v nezbytnost. O měsíc později už tentýž list hlásal, že vedle příprav Paramountu na natáčení filmu THE BIG POND ve francouzštině podniká společnost Radio (RKO) první kroky v souvislosti s chystanou „invazí“ do ciziny (totiž práce na dabingu filmu RIO RITA do španělštiny a němčiny, aniž by si však dělala jakékoli iluze o účinnosti dabingové metody); MGM se pouštěla do cizojazyčných verzí prakticky veškeré své produkce (počínajíc německou verzí snímku TOUHA KAŽDÉ ŽENY v režii Victora Sjöströma, a španělskou verzí filmu CALL OF THE FLESH, natočenou Ramonem Novarrem); zatímco společnost Fox se rozhodla, že nebude ztrácet čas dabováním, nýbrž rovnou rozjede vlastní výrobu JV v Evropě.

Ačkoliv jsou všeobecně pokládány za doklady efektivnosti hollywoodské mašinerie, svědčí JV vzniklé v Americe při bližším ohledání ve skutečnosti spíš o značném nepořádku. Platí to i navzdory ustavení zvláštní komise při Akademii filmového umění a vědy v únoru 1930, pověřené řízením konzultací mezi největšími studií a sledující cíl vytvoření standardizovaných prostředků výroby cizojazyčných filmů.¹¹⁾ Proč se takové standardizace ještě řadu let nepodařilo docílit, vyjde najevo při pohledu na JV jakožto symptomy jedné ze základních vlastností filmového průmyslu (a vlastně i veškerých dalších kapitalistických průmyslových odvětví) – totiž onoho setrvalého napětí mezi nezbytností standardizace v zájmu navýšení zisku na jedné straně, a potřebou diferenciací v zájmu zajištění obnovy poptávky na straně druhé. Celkově byly JV až příliš standardizované na to, aby byly v uspokojivém souladu s kulturní různorodostí jejich cílového publika, ale zároveň i příliš nákladně diferencované na to, aby byly ziskové.

9) „Variety“, 6. listopadu 1929.

10) K francouzsko-italským verzím viz jeden z mála článků na toto téma: Rémy P i t h o n, *Présences françaises dans le cinéma italien pendant les dernières années du régime mussolinien (1935 – 1943)*. „Risorgimento“ 2, 1981, č. 3, s. 181 – 95.

11) „Variety“, 12. února 1930.

Nehledě na opačná tvrzení je pravda, že dabované filmy se neobjevily až po JV, nýbrž existovaly už před nimi, přičemž v jejich prospěch hovořily nízké výrobní náklady, a to vzdor všeobecně známým technickým nevýhodám dabingu. Články publikované ve *Variety* v průběhu let 1929 – 1932 svědčí o neuvěřitelně zmatečné situaci panující v přístupech k tomuto tématu. Docházelo k uplatňování rozdílných strategií lišících se podle jednotlivých filmových studií, přitom ovšem byly běžné i změny přístupů uvnitř studií. V čísle z 9. dubna 1930 *Variety* oznámila, že „manažeri cizích filmů vesměs [...] dospěli k odlišným závěrům co do řešení momentálně nejdůležitější otázky oboru. Většina se snaží oddálit jakékoli definitivní vyjádření a uvažuje, zda jim potenciál představovaný zahraničními trhy vůbec stojí za případné náklady.“ Ještě 14. ledna 1931 si pak MGM „dosud není jistá, zda je tím nejlepším řešením dabing, nebo přímé natáčení (v cizím jazyce)“.¹²⁾ Nehledě na samolibá prohlášení Hollywoodu o vlastních bezkonkurenčních schopnostech v oblasti plánování tak stála u zrodu tohoto zmatení právě neexistence dlouhodobých strategií.

Za dobrý příklad tu může posloužit fiasko španělských JV v Latinské Americe. Sotva se v Hollywoodu vynořila otázka JV, ihned se jevila jako jednoznačně nejatraktivnější trh latinskoamerická španělsky mluvící oblast, a to jak s ohledem na množství diváků, tak co do počtu kinosálů. Všechna studia se okamžitě vrhla na produkci španělských verzí, což usnadnila i přítomnost španělsky hovořících pracovníků v Los Angeles. Za další dva roky se pak valná část této produkce musela prohlásit za redundantní – jednak její distribuci ztěžovaly četné jazykové chyby, navíc jí ovšem také chyběla odbytiště, jelikož se mnoho jihoamerických kinosálů dosud nestačilo adaptovat na zvukový film. Typickým rysem doby se tak stala váhavost, strategie uvnitř studií se měnily ze dne na den v závislosti na momentální úspěšnosti či propadu toho kterého filmu.

Zároveň se zásadním akceptováním JV došlo k přesunu těžiště debat k tématu výrobních lokalit. I tady se opět dostala ke slovu dialektika vztahu mezi standardizací a diferenciací. Docházelo tak ke kolísání preferencí mezi umístěním produkce do Hollywoodu, jež se jevílo jako efektivnější z hlediska využití nákladů a napomáhající standardizaci, a soustředěním výroby do Evropy, jež bylo ekonomicky méně výhodné, avšak vhodnější vzhledem k lepším možnostem adaptace na místní potřeby, a tudíž přispívající k diferenciaci produkce. V květnu 1929 potvrdil Jesse Lasky záměr Paramountu vyrábět cizojazyčné filmy ve Francii, zatímco společnost Warner Bros otevřela studia v Německu a Británii. V březnu a dubnu 1930 Paramount a MGM nepokrytě podporovaly myšlenku produkce filmů v Evropě v zájmu zabezpečení kvalitnějšího výběru zahraničních herců při nižších nákladech, s výjimkou verzí ve španělštině. Společnost Warner Bros získala dvacetiprocentní podíl na vlastnictví firmy Tobis-Klangfilm a v červnu 1930 podepsala s německou produkční společností Nero smlouvu na výrobu deseti filmů. V září 1931 už byla v Evropě produkčně činná všechna velká americká studia, čímž rozšířila svou dosavadní distribuční působnost o nový rozměr: Warner Bros, Universal, RKO, Paramount, United Artists a MGM se usadily v Londýně; Paramount, United Artists a Fox v Paříži; a Fox s United Artists v Berlíně.

Hladina evropské produkce JV dostoupila vrcholu v červenci 1930, kdy *Variety* oznámila, že v nadcházejících šesti měsících se 75 procent veškerých cizojazyčných filmů

12) „Variety“, 14. ledna 1931.

vyprodukuje v Evropě, přičemž do roka se tam tato výroba má přesunout bezezbytku. Důležitou výjimkou se tu stala MGM, jelikož Arthur Loew předtím prohlásil, že jazykové verze se nadále musejí vyrábět v Hollywoodu, „aby se zajistilo propojení hollywoodského talentu s evropskou mentalitou“.¹³⁾

Bez ohledu na místo výroby ovšem přinesly JV obrovský nárůst nákladů. Tak například v prosinci 1930 měla MGM v Hollywoodu smluvně vázaných přes 60 zahraničních herců, scenáristů a režisérů, což toto studio stálo týdně celkem 40 000 dolarů (v únoru 1931 byla většina těchto cizinců repatriována). Produkce v Evropě však nebyly o mnoho ziskovější a záhy se tak ukázalo, že oba typy řešení jsou stejně neadekvátní. Do přelomu let 1930 a 1931 většina hollywoodských studií dospěla k závěru, že jejich největším omylem byl předtím import zahraničního personálu do Hollywoodu, zatímco oficiální zpráva americké vlády o zahraničním obchodu důrazně nabádala filmový průmysl, aby upustil od zakládání výrobních provozů v Evropě. Tento závěr patrně vznikl na podkladě zpráv o fungování studia společnosti Paramount v Joinville u Paříže, zřízeného za cenu fixních nákladů ve výši 1,5 milionu dolarů, přičemž jeho roční mzdové výdaje dosahovaly 6 milionů dolarů.¹⁴⁾ Paramount později připustil, že jeho joinvilleské studio se stalo výdělečným až po dvou letech fungování, do té doby se už ovšem proměnilo v pouhou dabinovou laboratoř.

III.

Provoz studia společnosti Paramount v Joinville si už vysloužil dostatek pozornosti jinde, takže není nezbytné zabývat se některými z jeho barvitých detailů právě zde – tím, jak tu spolu kolem jídelních stolů sedali štáby všech národností, jak byly jeho zvukové ateliéry v chodu čtyřia dvacet hodin denně, a podobně. Výmluvná svědectví o této epizodě zanechali doboví pozorovatelé jako Ilja Erenburg a Marcel Pagnol (který ji satiricky zpracoval ve svém filmu z roku 1938 *LE SCHPOUNTZ*).¹⁵⁾ Mýtus, který se kolem Joinville vytvořil, si však v několika ohledech žádá přezkoumání. Předně je třeba mít na paměti, že tato na první pohled typicky americká metoda pásové tovární výroby (tak očividně neladící s „evropskou senzibilitou“) ve skutečnosti vznikla v Londýně a Berlíně. Jak uvedla *Variety* ze 7. května 1930, „Elstree, londýnský Hollywood, uvedl do života ideu provozu, kdy se jednotlivé společnosti v práci střídaly ve dne v noci, přičemž dekorace zůstávaly na místě“. Zadruhé, ačkoli se vypráví, že Bob Kane a jeho tým u Paramountu neviděli propast, která existovala mezi filmy společnosti a jejich recepcí v příslušných teritoriích, ve skutečnosti se v tomto ohledu prováděly neustálé úpravy. Předlohy (často divadelní hry), podle nichž příslušné filmy vznikaly, se měnily z převážně severoamerických na texty s lokálním charakterem. V lednu 1931 Kane také rozhodl,

13) „Variety“, 9. dubna 1930.

14) „Variety“, 14. ledna 1931.

15) N. Frank, *Petit cinéma sentimental*; Henri Jean son, *Cinq semaines à la Paramount, choses vécues*. „Le Crapouillot“ numéro spécial, listopad 1932; Ilja Erenburg, *Usine de Rêves*. Gallimard, Paris 1936; Charles de Rochefort, *Le Film de mes souvenirs*. Société Parisienne d'Édition, Paris 1943. Marcel Pagnol, cit. in *Une aventure de la parole, entretien avec Marcel Pagnol par Jean-André Fieschi, Gérard Guégan et Jacques Rivette*. „Cahiers du cinéma“, prosinec 1965, č. 173, s. 24 – 36.

že omezí počet jazykových verzí na francouzskou, německou, španělskou a švédskou, aby tak „umožnil individuálnější přístup k produkci pro každou z těchto zemí, což je nezbytné vzhledem ke zdokonalení produkce v jednotlivých teritoriích“. ¹⁶⁾ Dodal ještě, že „se dá doufat spíš ve zvyšování kvality filmů vyráběných v Paříži než ve snižování nákladů na zdejší výrobu verzí“. ¹⁷⁾ Tyto úpravy se ukázaly být nedostatečné. Hospodářská krize spolu s interními nesázami uvnitř společnosti Paramount (jak to popsali Dudley Andrew a Douglas Gomery¹⁸⁾) vedly v červenci 1932 k zániku joinvilleského studia jakožto výrobního provozu. Jinde v Evropě se studia stejně jako Hollywood vracela k dabingu, který byl hospodárnější (spotřeboval asi třetinu nákladů nutných pro výrobu JV) a tou dobou už i poněkud zdokonalený.

Konečně se pak přistupovalo ještě k jinému řešení, jež spočívalo v prodeji práv na užití scénáře bezprostředně po distribuci daného filmu v příslušné zemi, což bylo odůvodněné považováno za metodu poškozující evropskou kinematografii. P. A. Harlé, šéfredaktor čelného francouzského oborového časopisu *La Cinématographie française*, varoval své čtenáře, že „odprodej scénáře nějakého francouzského filmu může zničit jeho vyhlídky v zahraničí. Jedná se o novou metodu. Místo prodeje filmu PÉPÉ LE MOKO do Ameriky došlo k prodeji jeho námětu. Film s Gabinem tak neuvidí diváci netoliko na druhém břehu Atlantiku, ale dokonce i ve frankofonních zemích se bude místo francouzského originálu promítat film ALGIERS s Charlesem Boyerem v Gabinově úloze.“ ¹⁹⁾

IV.

Relevantnost JV pro historii kinematografie ovšem přesahuje rámec ekonomických a provozních hledisek. Do hry se tu dostávají i další proměnné, zejména kulturní a technické. Časové těžiště uplatnění JV (1929 – 1932) víceméně odpovídá délce intervalu nezbytného pro Hollywood k zavedení zvukového filmu a pro filmaře samotné k úplnému začlenění zvuku do praxe, kterou si osvojili v době němého filmu, a to tak dokonale, že podle Davida Bordwella „se v roce 1933 výroba zvukového filmu krom přítomnosti zvuku už ničím nelišila od natáčení němého filmu.“ ²⁰⁾ Zápas o zdokonalení a definitivní prosazení zvukové techniky probíhal ruku v ruce se zápasem o zdokonalení a definitivní prosazení její *kredibility* a – vzhledem ke klíčovému významu lidského těla a tudíž i lidského hlasu – také *kredibility* dialogu.

V počátcích zvukového filmu se věnovala značná pozornost vztahu mezi zvukem a „reálností“ jeho sluchové percepce. Jazykové bariéry posléze k tomuto problému přiřadily dodatečný rozměr. Zároveň s tím však vznikl i zájem o zřetelnou slyšitelnost

16) „Variety“, 14. ledna 1931.

17) „Variety“, 21. ledna 1931.

18) Dudley Andrew, *Sound in France: The Origins of a Native School*. In: Rick Altman (ed.), „Yale French Studies“, č. 60, „Cinema/Sound“, 1980, s. 94 – 114; Douglas Gomery, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. In: R. Altman (ed.), c. d., s. 90 – 93.

19) „La Cinématographie française“, 23. září 1938.

20) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge and Kegan Paul, London 1985, s. 306.

dialogu.²¹⁾ Toto napětí mezi touhou po určité míře auditivního „realismu“ a nezbytností zřetelně slyšitelného dialogu, vysvětluje, proč filmové publikum ani kritika v samém počátku neakceptovali dabing. Příchod zvuku nezpůsobil toliko technické problémy, nýbrž také do základů proměnil vztah diváka k filmu.

V roce 1930 formulovali North s Goldenem, představitelé amerického Ministerstva obchodu, následující otázku: „Zatímco hlavní námitkou vůči [dabingu] ve formě přímého dialogu je fakt, že předvádí herce, jak dokonale hovoří jazykem, který ve skutečnosti zcela zjevně neznají, [...] nevím, zda snad některého z amerických producentů vůbec kdy napadlo sdělit svým zahraničním divákům prostřednictvím nějakého vysvětlujícího titulku, že zatímco dotyční herci daný jazyk neovládají, bylo v zájmu realistického ztvárnění uznáno za vhodné použít hlasové dubléry.“²²⁾

Dabing, postup, který zdůrazňuje vzájemnou odlučitelnost lidského těla a hlasu, znepokojoval filmové diváky konce dvacátých a počátku třicátých let minulého století. V poznámce k dabování hlasu Anny Ondrákové Joan Barryovou v Hitchcockově filmu JEJÍ ZPOVĚĚ se autor článku v časopisu Film Weekly ptá: „A co když se hlas, otrávený a nespokojený s anonymitou, ozve s voláním po publicitě, s touhou po vlastním uplatnění (...), tak jako siamská dvojčata, i Tvář a Hlas jsou neodlučné, smrt jednoho znamená smrt obou.“²³⁾ Dabing narušoval dojem jednoty, celistvosti filmové postavy, a tudíž i divákovu pozici. Navíc v soudobém publiku budil dojem, že se stává obětí podfuku. Oborové filmařské periodikum v červnu 1930 oznamovalo: „Dabované filmy jsou jako takové bez obtíží identifikovány obecně, jež je každým dnem vyspělejší.“²⁴⁾ Celkem vzato byl dabing akceptován výlučně proto, že představoval cosi nového, přičemž se mělo za to, že se jako novinka „nějakou chvíli poveze na vlně popularity“, ale kvůli nedokonalé synchronizaci se brzy omrzí.²⁵⁾

Naivita těchto reakcí upoutává pozornost k problému, jehož existence není nijak zvlášť uměle potlačovaná, ale spíše zřejmá. Tak miliony současných neanglofonních diváků seriálu DALLAS vědí, že Sue Ellen nehovoří jejich rodnou řečí, ale v zásadě jim to vůbec nevadí. Publikum v roce 1930 by si v podobné situaci zřetelněji uvědomovalo, že tu cosi nehraje. Je to jako by zvukový film ve svých počátcích, sotva divákovi nabídl nový dojem komplexnosti plynoucí z propojení těla a hlasu, hned vzápětí ucukl a pokazil to nehodnověrností dabingu anebo rozpojením zvuku a obrazu v titulování. JV tu znamenaly snahu o nápravu, a to prostřednictvím krajního řešení, totiž dabováním těla herce – a vytrvaly až do chvíle, kdy nová norma dabovaných filmů (nebo v omezené míře filmů s titulky) nakonec dokázala veškeré tyto proměny a rušivé prvky vstřebat, v důsledku čehož se JV staly zbytečnými. Jazykové problémy sice mohou zvýraznit některé faktory související s podílem zvuku na konstituování filmového diváka jakožto subjektu, ale zásadním způsobem

21) Théophile Pathé, *Doublage des films étrangers*. In: *Le Cinéma*. Corrèa Editeur, Paris 1942, s. 135 – 141. Rick Altman zaznamenává obdobný zájem na straně amerických zvukových inženýrů v raném období zvukového filmu – viz *Sound Space* in R. Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge, New York – London 1992, s. 46 – 64.

22) C. J. North – N. D. Golden, *Meeting Sound Film Competition Abroad*, s. 757.

23) „Film Weekly“, 30. září 1929.

24) „Variety“, 18. června 1930.

25) „Variety“, 6. listopadu 1929.

je nemodifikují. Mimoekonomické důvody neúspěchu JV je třeba hledat jinde – v oblasti kulturní specifičnosti, ale i ve sféře castingu a narativních vzorců.

V.

V estetické historii evropského filmu – dále se soustředím na francouzskou kinematografii, ale mám za to, že mé závěry pak budou aplikovatelné i na další evropské národní kinematografie – se JV řadí do opovrhované kategorie „komerční“ filmové produkce počátku třicátých let 20. století. Pomyšlení, že lze natočit několik verzí téhož filmu docela tak, jako se dá kus oděvu vyrobit v různých barvách, bylo a dosud je pro kritika, historika či *auteura* děsivé. Všichni, kdož měli k otázce JV co říci, a to bez ohledu na to, zda stáli politicky napravo či nalevo, se shodli na jejich odsouzení. „Na všech sedmi scénách,“ uvádí Ilja Erenburg, „se práce nezastaví ve dne ani v noci. Režiséři, správci ateliérů, dodavatelé jídla pracují na směny.“²⁶⁾ Charles de Rochefort vzpomíná, jak „od osmi ráno do sedmi večer se dělala srbská verze, od osmi večer do sedmi ráno rumunská verze [...]“²⁷⁾ Nino Frank k tomu dodává: „Točí se ve chvílích, kdy jedí, točí se, když spí, točí se, když se myjí, točí se, když mluví.“²⁸⁾ Jistý kritik z ultrapravicového listu *Action française* konstatuje: „Máme dost těchto podvodníků, kteří by si zasloužili trest podle zákona, tohoto podfuku, který spočívá v dosazování jména nějakého slavného autora do kdejaké mizerné náhražky od třetířadého režiséra.“²⁹⁾

Důležité je zde přitom to, že kritika JV vždy kráčela ruku v ruce s fobií z průmyslové stránky kinematografie stojící v protikladu k jejímu uměleckému rozměru. Samotní režiséři JV či „remaků“ nebyli o nic shovívavější. René Clair, který natočil v Británii film *BREAK THE NEWS* (což byla anglofonní verze snímku *LE MORT EN FUITE* režirovaného André Berthomieuem), prohlásil, že „by si zasloužil spálit. [...] Vznikl na základě myšlenky, která už byla jednou využita pro jiný film, a to je cosi, co ubíjí veškerou inspiraci.“³⁰⁾ Clairův názor ukazuje, že hlavní námitkou vznášenou evropskými „uměleckými“ režiséry vůči JV byl jejich standardizující účín na filmovou tvorbu, to, že zosobňovaly pojetí kinematografie znehodnocené nezájmem o původnost a tvůrčí prvek. Na druhé straně nezbytnost prezentace filmů v jazycích příslušných distribučních zemí konfrontovala Hollywood s etnickou, jazykovou a kulturní různorodostí publika. Studia si náhle uvědomila, že latinskoamerickým divákům se nelíbí filmy mluvené herci s kastilským přízvukem španělštiny, že britské přízvuky připadají směšné obecnstvu ve středozápadních státech USA, a že zase naopak yankeeské hlasy vyvolávají veselí ve střední Anglii. Zároveň Hollywood objevil i šíři etnické palety na svém vlastním domácím teritoriu.³¹⁾ Taková kulturní rozmanitost byla v rozporu s potřebou racionalizovat výrobní náklady, a v tomto ohledu pak představovaly JV exemplární průsečík ekonomických a kulturních

26) Erenburg, *Usine de Rêves*, s. 117.

27) De Rochefort, *Le Film de mes souvenirs*, s. 212.

28) Frank, *Petit cinéma sentimental*, s. 66.

29) „L'Action française“, 24. října 1930.

30) René Clair v interview s Johnem Gillemem in „Focus on Film“ 12, zima 1972, s. 41.

31) „Variety“, 7. května 1930.

hledisek. Neredukovatelná podstata kulturní odlišnosti dokonce negativně ovlivnila snahu o standardizaci natáčecích harmonogramů. Záhy se vžila praxe rozdělovat natáčecí čas na tolik arbitrárních jednotek, kolik různých jazyků bylo ve hře, jelikož logičtější dělení, tedy podle scén, se ukázalo neproveditelné (při výrobě prosté dvojjazyčné verze pracoval jeden tým ve dne a druhý v noci, v případě tří jazyků pracoval každý tým osm hodin, a tak dále). Zjistilo se také, že tatáž scéna vyžaduje v závislosti na té které cílové zemi výrazně odlišné úseky projekčního času.³²⁾

Kulturní odlišnost netoliko bránila racionalizaci – mohla také negativně ovlivnit míru úspěšnosti tam, kde tato byla založená z valné části na technické dokonalosti. Tak francouzská verze filmu *THE UNHOLY NIGHT*, prestižní produkce společnosti MGM, natočená podle románu Bena Hechta a režírovaná Jacquesem Feyderem v Hollywoodu, se po uvedení v Paříži stala kasovním propadákem. Oproti tomu francouzská verze filmu *THE PARISIAN*, adaptace v zásadě obdobné divadelní hry o návratu dvacetiletého nemanželského syna hrdiny (Adolphe Menjou), natočená v produkci Pathé-Natan a režírovaná Jeanem de Limur, zaznamenala triumf. Nejdůležitější pro kasovní úspěch tedy evidentně nebyly kvality produkce toho kterého snímku, nýbrž míra obeznámenosti publika s určitými narativními schémata, jak o tom ostatně svědčí následující dobový komentář: „Tento příběh by byl v Hollywoodu prostě nemyslitelný. [...] Pouhý letmý pohled na jeho myšlenku postačí jako důkaz toho, že Američané jsou od přírody nezpůsobili k výběru témat pro zdejší trh. Podobný příběh by v Kalifornii nikomu nestál za přečtení. Tady ho bez problému berou.“³³⁾ Jasně se tu projevuje klíčová důležitost intertextuální obeznámenosti s žánry a narativními schémata přítomnými v předloze – v tomto konkrétním případě s bulvární hrou a její archetypální dějovou zápletkou točící se kolem problémů nemanželského původu a cizoložství – pro dosažení žádoucího působení na diváka a jeho následné identifikace s příběhem. Dalo by se namítnout, že tento rozbor nebere v úvahu význam osobnosti režiséra. Příklad filmu *MODRÁ BRIGÁDA* ovšem ukazuje, že alespoň v tomto případě je dopad autorského faktoru minimální.

Ačkoliv *MODRÁ BRIGÁDA* (Pathé-Natan) a *THE WOMAN I LOVE* (RKO) vznikly s časovou prodlevou, jsou to typické JV, neboť zpracovávají tutéž předlohu (román Josepha Kessela), mají stejného režiséra (Anatole Litvak) a stejnou hudbu (Arthur Honegger), přičemž navíc oba obsahují i některé identické, doslova převzaté scény – postup typický pro JV, kde se počítalo s prezentací davových a pouličních scén prostřednictvím celkových záběrů, jež se pak využívaly jako společný základ pro všechny verze. Vzdor tomu, že *MODRÁ BRIGÁDA* byla tedy prakticky totožným filmem, měla u francouzského publika mnohem větší úspěch než jakého se dočkal film *THE WOMAN I LOVE* v USA. Tento rozdíl lze stěží přičíst na vrub hercům, vždyť Miriam Hopkinsová byla minimálně stejně dobrá herečka jako Annabella, a Paul Muni (který těsně předtím získal Oscara) se vyrovnal

32) Jak uvedla „Variety“ ze 7. května 1930, „Francouzi si mysleli, že na to vyzrají, když budou mít všechny společnosti a budou točit scénu po scéně, jenže přišli na to, že to, co si třeba vyžaduje detailní propracování a rozvedení v zájmu poučení francouzského diváka, pro publikum v jiné zemi neplatí.“ Jak naznačuje příklad filmu *L'EQUIPAGE*/*THE WOMAN I LOVE* uvedený dál, je právě tento nesoulad v pojetí jednotlivých scén další charakteristickou vlastností JV.

33) „Variety“, 7. května 1930.

Charlesu Vanelovi. Soudobé recenze obou filmů naznačují, že americká verze „nefunguje“ tak bezproblémově jako francouzská. Pro to lze nalézt dva důvody: míru věrohodnosti dějové zápletky a faktor morálky.

Úpravy, k nimž se u tohoto filmu přistoupilo, ukazují na snahu o přizpůsobení jeho příběhu požadavkům americké cenzury a místnímu pojetí morálky. Francouzská verze začíná na nástupišti pařížského nádraží Gare de l'Est v roce 1918. Hrdina filmu, Herbillon (Jean-Pierre Aumont) odjíždí na frontu a loučí se s členy své rodiny a s mladou ženou, Denisou (Annabella). Oba si slibují věčnou lásku. Mladík se vzápětí chystá připojit se ke spolubojovníkovi, s nímž tvoří posádku bojového letounu, a jímž – což ovšem žádá z postav netuší – není nikdo jiný než Denisin manžel (Charles Vanel). Americká verze doplňuje navíc dlouhou scénu dějově předcházející loučení na nástupišti, jejímž účelem je bezpečné ukotvení filmu v mytické představě Paříže, která má vyhovovat severoamerickému publiku (dvojice se tu sejde na operetním představení nazvaném *Láska v Paříži*). Ještě důležitější je, že tento výjev naznačuje, že Herbillon Denisu svedl proti její vůli. Později, když jí sám Herbillon odhalí „hrůznou“ souvislost jejího cizoložného vztahu (jejího manžela si totiž mezitím oblíbil a začal si ho vážit), objeví se odkaz na začátek filmu a Denisa mu připomene, že to byl on, kdo ji začal pronásledovat. Ve francouzské verzi naproti tomu spočine veškerá váha odpovědnosti i pocitu viny na Denise, která tak platí za svou vášeň vůči Herbillonovi. Vzдор oné snaze po přizpůsobení místnímu vkusu však někteří soudobí kritikové americké verze označili postavu hranou Hopkinsovou za „nesympatickou“. Relativní neúspěch americké verze bude snáz pochopitelný, vezmeme-li v úvahu narativní schéma daného příběhu a skutečnost, že řada francouzských filmů třicátých let 20. století stranila zobrazení symbolické nebo i faktické polarity mezi otcem a dcerou na úkor jiných typů oidipovských vztahů (vzpomeňme jen na většinu filmů s Raimuem, Julesem Berrym, Victorem Francenem, Harrym Baurem a pochopitelně i Charlesem Vanelem). Vztahy mezi Annabellou a Charlesem Vanelem v MODRÉ BRIGÁDĚ a fakt, že milenec stejně starý jako ona u ní prohraje pomyslný souboj se starším sokem, byly bez potíží přijatelné pro francouzské publikum z roku 1935, avšak méně akceptovatelné pro severoameričany navyklé na odlišné modely, mimo jiné na schéma, podle něž vítězí mladý nápadník.³⁴⁾ Navíc i důraz kladený francouzskou verzí na pevný přátelský svazek mezi muži, rovněž typický pro danou kulturní oblast, stojí v protikladu k silnějšímu příklonu soudobé hollywoodské produkce k zobrazování vztahu heterosexuálního páru.

Kontrast mezi kladným přijetím v jedné kulturní oblasti a odmítnutím v jiné je pro JV americké výroby příznačný. Tam, kde lze dohledat v té které zemi soudobé recenze, objevují se výše naznačené diskrepance soustavně. UNE FEMME A MENTI, produkce společnosti Paramount, která zaznamenala v Paříži triumfální úspěch, diváky v Itálii (kde se objevila pod názvem PERCHÉ NO!) krajně pohoršila. Maďarská verze snímku THE DOCTOR'S SECRET se na domácí půdě stala katastrofálním propadákem, a to vzдор – ale zároveň i v důsledku – skutečnosti, že jeho výrobní tým i herecké obsazení se hemžily slavnými

34) Viz Martha Wolfenstein – Nathan Leites, *Movies, a Psychological Study*. Free Press, Glencoe, IL 1950; a Ginette Vincendeau, *Daddy's Girls, Oedipal Narratives in French Cinema of the 1930s*. „Iris“, 5, č. 1, leden 1989, s. 70 – 81.

středoevropskými jmény. Produkce v tomto případě vsadila na láci – pro všech osm verzí filmu³⁵⁾ se použily tytéž dekorace, takže celkové náklady činily 49 000 dolarů (přičemž soudobá francouzská a španělská verze snímku OLYMPIA stály po 100 000 dolarech). Všechny verze se také natáčely ve stejných kostýmech a maďarské publikum prý bylo šokováno při pohledu na to, jak uboze je ve filmu oblečená celonárodní hvězda Gizi Bajorová. Přijetí polské verze filmu THE DOCTOR'S SECRET v Polsku je podobně výmluvné: to, že tuto verzi natočil známý polský režisér (Ryszard Ordynski), vyvolalo negativní odezvu pramenící ze zklamání nad zjevnou disproporcí mezi postavením dotyčného režiséra a nevalnou úrovní výsledného díla.³⁶⁾

Navíc to, jak si tu či onu zemi představoval Hollywood, se jen zřídka shodovalo s představou dané země o ní samé. Odtud pak nevraživé reakce přicházející z evropských zemí na filmy vzniklé na podkladě severoamerických textových předloh. Jak napsala Variety: „Snažíme se chápat španělskou psychiku, dodáváme jim filmy o věcech, které znají lépe než my, a přirozeně se pak vystavujeme posměchu.“³⁷⁾ Není nijak překvapivé, že vyšší míra vzájemného porozumění existující mezi evropskými zeměmi napomáhala příznivějšímu přijetí JV produkovaných v Evropě, jako byly filmy LE TUNNEL či ŽEBRÁČKÁ OPERA.

VI.

Herci vystupující v JV představují další ohnisko střetu mezi kulturními a ekonomickými hledisky a také úhelový bod rozporu, jenž plyne ze současné tendence ke standardizaci i diferenciaci. Zásadní výhodou JV bylo to, že připouštěly možnost využití místních národních hereckých hvězd, což se ovšem zároveň ukázalo být i jejich nevýhodou. Jedním z hlavních důvodů úspěchu hollywoodských filmů u mimoamerického publika byla přitažlivost jejich hvězd, které si získaly mezinárodní věhlas. Viděno z opačné strany pak tvořil jednu z hlavních překážek exportu evropských filmů do USA relativní nedostatek hvězdné slávy jejich herců. Ještě tuto situaci zvyrazňoval a intenzifikoval. Jak konstatoval magazín Film Weekly: „Britští herci už si od nynějška nebudou moci rozšiřovat okruh obdivovatelů tím, že se budou objevovat v zahraničních kinech, a my už zase na zdejších plátnech neuvidíme německé a francouzské umělce. Pokud se prosadí vícejazyčné mluvící filmy, a já se osobně domnívám, že je to nevyhnutelné, nebudou už napříště hvězdy mezinárodní, jejich význam zůstane výlučně místní.“³⁸⁾

Této potenciální překážce čelil Hollywood nasazením hvězd ovládajících několik jazyků, jako byli Adolphe Menjou, Maurice Chevalier, Brigitte Helmová, Greta Garbo. I v této souvislosti se ovšem vynořily některé zajímavé rozpory. Tak například vznikla potřeba integrovat do diegeze výskyt cizích přízvuků angličtiny. I potom však musel být

35) Jednou z nich byla i verze česká: TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO (pozn. red.).

36) Marek Halberda, *Polskie filmy made of Paramount*. „Kino“ (Polsko), květen 1983, s. 22 – 25.

37) „Variety“, 7. ledna 1931.

38) „Film Weekly“, 25. listopadu 1929.

takový přízvuk dostatečně lehký, aby byl ještě divácky přijatelný, přitom zase dostatečně výrazný, aby působil malebně (Chevalierovi prý Paramount například zakázal brát lekce angličtiny). Pro většinu herců schopných pracovat toliko v jednom jazyce se ale objevily další problémy.

V oblasti mimo rámec jejich působnosti ve filmu samotném vyvolalo zavedení JV podstatný pokles tržní hodnoty herců. Tak například zahraniční herci pracující v Hollywoodu se setkali s doporučeními, aby omezili vyjádření pro tisk svých domovských zemí, vzhledem k jejich nulovému potenciálu co do publicity v USA. Pro publikum doma tak posléze byli příliš amerikanizovaní, zatímco v USA byli navěky odsouzení k úloze cizinců, čímž se pro média ocitli v jakési „zemi nikoho“ – tento status ostatně jakýmsi zvláštním způsobem reflektuje i osud samotných JV. Filmový průmysl jejich rodných zemí vcelku neměl z jejich přítomnosti na americkém území žádnou zvláštní radost, v některých případech to došlo až tak daleko, že vůči nim byly uplatněny sankce (příčemž odborový svaz francouzských herců se souběžně snažil zamezit svým členům přijímání dabingových zakázek). Co však bylo podstatnější, jasně se ukázalo, že přemíra publicity poskytovaná hercům činným v oblasti JV, a to jak v Evropě tak v USA, nevyhnutelně poutá pozornost k tomu, do jaké míry tyto filmy připomínají „pásovou sériovou výrobu“, a zároveň vede k rozličným potenciálně škodlivým konkurenčním jevům – například porovnávání míry mezinárodního věhlasu hvězd vystupujících v té či oné verzi. To také do jisté míry vysvětluje jinak zarážející nedostatek publicity věnované tehdy JV.

Více výzkumné práce dosud zbývá udělat v rozkrývání podílu herců na modifikacích rozdílných verzí téhož filmu. Ideálními kandidáty na srovnávací vzorky tu jsou přirozeně tituly, v nichž představuje herec jediný proměnlivý faktor, jako je tomu u Pabstova filmu ŽEBRÁČKÁ OPERA. Obrovský úspěch jeho francouzské verze ve Francii lze například částečně přičíst k dobru cílené snaze herců přispět svými výkony k výraznějšímu zpřístupnění „cizího“ textu. Albert Préjean se nijak netajil tím, že se snažil svého Mackieho proměnit v sympatickou postavu a splnit tak očekávání francouzského publika. Dnes, s odstupem času, je ovšem obtížné posoudit míru úspěšnosti podobných strategií. Z dnešního retrospektivního pohledu dodává Jean Gabin ve filmu Kurta Bernhardta LE TUNNEL (1933) své postavě onu existenciální váhu, jež tvořila součást jeho osobnostního „mýtu“ fungujícího ve třicátých letech, zejména srovnáme-li jeho výkon s Richardem Dixem, který ztvárnil tutéž roli v britské verzi filmu (THE TUNNEL v režii Maurice Elveye). Tam, kde Gabin použije maximální nasazení, je Dix neutrální. Otázkou je, zda kvalita, kterou tu přisuzujeme Gabinovi a která je pro nás jakousi výslednicí odvozenou z množiny všech jeho ostatních rolí, byla stejně patrná už v roce 1933.

Herci tvořící v oblasti JV se tudíž ocitali v rozporuplné situaci. Pokud byli slavní, pak příslušný film ozvláštnili určitými specifickými prvky cílenými na vlastní publikum; tak kupříkladu Jessie Matthewsová ve filmu FIRST A GIRL tento snímek navádí na dráhu souznějící s její vlastní image „čistounké a veselé“ osůbky, jež stojí v naprostém protikladu k velmi dvojsmyslnému ztvárnění téže postavy Renate Müllerovou v německé verzi nazvané VIKTOR UND VIKTORIA. Svým způsobem ideálním hercem pro JV byl někdo neznámý, kdosi snadno tvárný (přesně takové typy hledala společnost MGM), jenže výsledné filmy tím pak ztrácely na působnosti a publicitě.

René Jeanne a Charles Ford patřili k těm, kdo přičítali neúspěch JV tomu, že byly z valné části adaptacemi divadelních her.³⁹⁾ Jenomže úspěšnost takových filmů, jako byla francouzská verze filmu *THE PARISIAN*, dokazuje, že neúspěchy většiny JV nepramenily ani tak z jejich přehnané „divadelnosti“ jako spíš z jejich nedostatečné souvztažnosti s žánrovými a narativními schémata platnými pro oblast francouzské dramatické tvorby, s nimiž naopak souznělo soudobé publikum. Obdobná studie zasazená do jiných národních kontextů by zcela jistě odhalila analogické jevy.

Závěrem bych se odvážila tvrdit, že stěžejním přínosem JV pro filmovou historii obecně a pro zkoumání období třicátých let 20. století zvlášť je to, že naznačují cestu k lepšímu pochopení národní „populární“ kinematografie. JV názorně poukazují na význam jazykového faktoru pro definici národní kinematografie, přičemž ekonomické faktory stojící za jejich konečným neúspěchem nelze oddělovat od dalších vlivů působících v kulturní oblasti, a to zvlášť v období, jež se vyznačovalo hypersenzitivitou publika vyvolanou novostí fenoménu filmového dialogu. JV rovněž s příkladnou výmluvností svědčí o tom, že národní kinematografie je vymezená v první řadě stupněm intertextuální souvztažnosti s kulturou dané země jako celkem, zejména pak s jejími dominantními narativními schémata. Jazykové verze využívaly všechny možné variace (režisér, technický štáb, herci, studio a exteriéry), přičemž si zachovaly toliko jediný neproměnný parametr: totiž příběh.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Ginette Vincendeau, *Hollywood Babel:*

The Coming of Sound and the Multiple-Language Version.

In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), *“Film Europe” and “Film America”*.

University of Exeter Press, Exeter 1999, s. 207 – 224.

Citované filmy:⁴⁰⁾

Adieux les beaux jours (Johannes Meyer, André Beucler, 1933; p: *Die schönen Tage von Aranjuez*), *Algiers* (John Cromwell, 1938; p: *Pépé le Moko*), *At the Villa Rose* (Leslie S. Hiscott, 1929), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; p: brit. *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; v: něm. *Atlantic*, fr. *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont; Jean Kemm, 1930; p: brit. *Atlantic*), *Baroud* (Rex Ingram, Alice Terry, 1932; v: fr. *Baroud*), *Baroud* (Rex Ingram, Alice Terry, André Jaeger-Schmidt, 1932; p: angl. *Baroud*), *Break the News* (René Clair, 1938; p: *Le Mort en fuite*), *Breathless* (Jim McBride, 1983; p: *U konce s dechem*), *Call of the Flesh* (Charles Brabin, 1930; v: *Sevilla de mis amores*), *Camp Volant* (Max Reichmann, 1932), *Der Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; v: JV *Le Tunnel*, *The Tunnel*), *Die Königsloge* (Bryan Foy, 1930), *Die schönen Tage von Aranjuez* (Johannes Meyer, 1933; v: *Adieux les beaux jours*), *First a Girl* (Victor Saville, 1935; p: *Viktor und Viktoria*),

39) René Jeanne – Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma, vol. IV: Le cinéma parlant (1929 – 1945)*. SEDE, Paris 1958.

40) Filmografický soupis je doplněn redakcí. Zkratky: „v.“ – verze (daný film má následující verzi či remake); „p.“ – předloha (daný film je verzí či remakem následující předlohy).

First Offence (Herbert Mason, 1934; p: *Mauvaise graine*), *Gloria* (Hans Behrendt, 1931; v: fr. *Gloria*), *Gloria* (Hans Behrendt, Yvan Noé, 1931; p: něm. *Gloria*), *Gold* (Karl Hartl, 1933/1934; v: *L'Or*), *Haló Paříž, zde Berlín* (Allo Berlin! Ici Paris; Julien Duvivier, 1931), *Innocents of Paris* (Richard Wallace, 1929), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Její zpověď* (Blackmail; Alfred Hitchcock, 1929), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Knowing Men* (Elinor Glyn, 1930), *L'Opéra de quat'sous* (Georg W. Pabst, 1931; p: *Dreigroschenoper*), *L'Or* (Karl Hartl, Serge de Poligny, 1934; p: *Gold*), *La Grande mare* (Hobart Henley, Jacques Bataille-Henri, 1930; p: *The Big Pond*), *Le Mort en fuite* (André Berthomieu, 1936; v: *Break the News*), *Le Schpountz* (Marcel Pagnol, 1938), *Le Spectre vert* (Jacques Feyder, 1930; p: *The Unholy Night*), *Le Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; p: *Der Tunnel*), *Les Nuits de Port Saïd* (Leo Mittler, 1931), *Marius* (Alexander Korda, 1931; v: *Zum goldenen Anker*), *Modrá brigáda* (L'Equipage; Anatol Litvak, 1934; v: *The Woman I Love*), *Mon gosse de père* (Jean de Limur, 1930; p: *The Parisian*), *Olympia* (Jacques Feyder, 1930; v: španělská, francouzská), *One Hour With You* (Ernst Lubitsch, 1931; v: *Une heure près de toi*), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin A. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle, Charles de Rochefort, 1930), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936; v: *Algiers*), *Perché No!* (Amleto Palermi, 1930; p: *The Lady Lies*), *Postrach Paříže* (Mauvaise graine; Billy Wilder, 1933; v: *First Offence*), *Rio Rita* (Marshall Nielan, 1929), *Sevilla de mis amores* (Ramon Novarro, 1930; p: *Call of the Flesh*), *Tajemství lékaře* (Julius Lébl, 1930; p: *The Doctor's Secret*), *The Big Pond* (Hobart Henley, 1930; v: *La Grande mare*), *The Doctor's Secret* (William de Mille, 1930; v: maďarská, polská, česká ad.), *The Hate Ship* (Norman Walker, 1929), *The Lady Lies* (Hobart Henley, 1929; v: *Une Femme a menti*, *Perché No!*), *The Parisian* (Jean de Limur, 1930; v: *Mon gosse de père*), *The Tunnel* (Maurice Elvey, 1933; p: *Der Tunnel*), *The Unholy Night* (Lionel Barrymore, 1929; v: *Le Spectre vert*), *The Woman I Love* (Anatol Litvak, 1936; p: *L'Equipage*), *Touha každé ženy* (Sunkissed / A Lady to Love; Victor Sjöström, 1930; v: německá), *U konce s dechem* (A bout de souffle, 1959; v: *Breathless*, 1983), *Une Femme a menti* (Charles de Rochefort, 1930; p: *The Lady Lies*), *Une heure près de toi* (Ernst Lubitsch, 1931/1932; p: *One Hour With You*), *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933; v: *First a Girl*), *Zjizvená tvář* (Scarface; Brian de Palma, 1983; p: *Scarface*, 1932), *Zjizvená tvář* (Scarface; Howard Hawks, 1932; v: *Scarface*, 1983), *Zrodila se hvězda* (A Star is Born; George Cukor, 1955; p: *A Star is Born*, 1937), *Zrodila se hvězda* (A Star is Born; William Wellman, 1937; v: *A Star is Born*, 1955), *Zum goldenen Anker* (Alexander Korda, 1931; p: *Marius*), *Žebrácká opera* (Dreigroschenoper; Georg W. Pabst, 1931; v: *L'Opéra de quat'sous*).

Poznámka o autorce:

Ginette Vincendeauová, profesorka filmových studií na University of Warwick, se specializuje na historii francouzského a obecněji evropského filmu (zvláště na otázky národní identity a populárních žánrů jako thriller nebo komedie), na fenomén hereckých hvězd a patří k prvním autorům, kteří ještě v osmdesátých letech iniciovali výzkum problematiky jazykových verzí. K jejím hlavním knižním publikacím patří: *Jean Gabin: Anatomie d'un mythe* (Nathan, Paris 1993); *The Companion to French Cinema* (Cassel/BFI, London 1996), *Pépé le Moko* (BFI, London 1998), *Stars and Stardom in French Cinema* (Continuum, London – New York 2000); *Jean-Pierre Melville: an American in Paris* (BFI, London 2003). Jako editorka zpracovala: *French Film, Texts and Contexts* (Ed. společně se Susan Hayward. Routledge, London – New York 1989); *Popular European Cinema* (Ed. Společně s Richard Dyerem. Routledge, London – New York 1992); *Encyclopedia of European cinema* (Facts on File, New York 1995), *Film/Literature/Heritage: a Sight and Sound Reader* (BFI, London 2001).