

Články

**ŘEŠENÍ VÝVOZU
ZVUKOVÉHO FILMU:
JAZYKOVÉ VERZE**

Martin Barnier

Ředitelé kin často obcházeli kontingentní systém. Americký export brzdila spíše jazyková bariéra než kvóty. Mezi lety 1930 a 1934 zvukový film napomáhal vytváření nových systémů, jež by umožnily opětovné rozvinutí exportu. Dabing se rozšířil až v letech 1931 – 1933. I když byl technicky dobře zvládnutý, odrazoval diváky, kteří měli za to, že jsou klamáni (v odpovědi jednomu řediteli kina se Jacques Roulet rozohňuje: připadá mu, že „předvádět publiku ‚břichomluvectví‘ jako dramatické umění je naprosto nepřipustný hnusný podvod“¹⁾). První diváci dabovaných filmů mají pocit, že se jim lže, když neslyší skutečné hlasy herců. Ani titulky neměly mezi lidmi úspěch. V průběhu prvních tří let šíření zvukového filmu museli producenti hledat jiné systémy. První myšlenkou bylo zavedení „ozvučených“ verzí (*versions sonores*). Po několik let však byla pro export filmu řešením výroba jazykových verzí (*versions multiples*).

1. Filmy se stávají zvukovými... nebo němými*Ozvučené němé filmy*

V roce 1929, když v Evropě sotva začal převládat zvukový film, vládne hořký stesk po epoše němého filmu:

„Némé filmy. Ještě se najdou. Není jich mnoho. Ale i přes svůj malý počet si vedou dobře [...]. Upřesněme předem: zůstanou němými jen do odvolání. Kdo tvrdí, že se zítra nestanou zvukovými? Postup dodatečné synchronizace na disku vykazuje pozoruhodné výsledky. Důkazem je film *LE COLLIER DE LA REINE*. [...] Prosím vás o zachování několika dokonalých svědectví o umění v agónii. Točme ještě němé filmy. Ať k nám ještě pár měsíců přicházejí ‚promlouvat‘ svými obrazy, které říkají tolik věcí a kterým dokáží porozumět i hluší“ [sic]²⁾.

Už nostalgie po němém filmu tedy vyrůstá z problému komunikace. Je pravda, že svazy hluchých lidí protestovaly proti příchodu zvukového filmu. Citovaný odstavec k nám však

1) „Ciné-journal“, č. 1136, 5. června 1931, cit. dle Roger I c a r t, *La révolution du parlant vue par la presse française*. Institut Jean Vigo, Toulouse 1988, s. 124.

2) Lucie D e r a i n, *La Cinématographie française* 1929, č. 578 (30. listopadu).

„promlouvá“ také o ozvučení filmů natočených jako němé. Tato praxe umožnila prodej filmů, jejichž tržní cena byla úspěchem zvukového filmu znehodnocena. Touto léčebnou kúrou prošla spousta filmů. V květnu 1930 bylo na francouzském trhu 33 „100% francouzsky mluvených“ filmů, proti nimž stálo 182 filmů pocházejících ze všech zemí a „ozvučených ruchy, hudbou a zpěvy“. Z těchto 182 ozvučených filmů bylo 138 amerických. Až do konce roku 1930 dominovaly francouzskému trhu ozvučené filmy bez dialogů. Daleko za drtivě velkou produkcí Spojených států bylo Německo (druhá země, jež přešla na zvuk), které distribuovalo 27 filmů okrášlených hudbou, a Anglie s osmi filmy. Francie uvedla do kin devět takto upravených filmů.³⁾

Oněmělé zvukové filmy

Ozvučené verze nejsou jen prostředkem jak dopřát nový život posledním němým produkcím. Jedná se také o první metodu pro vývoz zvukových filmů, která se uplatňovala v letech 1928 až 1930. Když byl exportován němý film, stačilo přeložit meztitulky a film mohl být velice rychle vyvezen do všech zemí světa. V případě zvukového filmu se měly meztitulky používat namísto dialogů. S tím se počítalo například pro film *LA ROUTE EST BELLE*, produkováný Pierrem Braunbergerem:

„Film se natáčel ve dvou verzích: jedna s dialogy a zpěvy ve francouzštině a druhá nemá s francouzskými titulky [meztitulky]. Tato druhá, pro cizinu určená verze byla postsynchronně doplněna hudbou a zachovány v ní zůstaly i ruchy a zpívané části. Nikdy nebyla exploatována.“⁴⁾

I když první 100% mluvící francouzský dlouhometrážní film, který byl v roce 1929 ostatně natočen v anglických studiích, nebyl distribuován ve své verzi bez dialogů, byly tímto způsobem rozkrájeny četné hollywoodské produkce, aby mohly být distribuovány do zahraničí. Zvukové filmy se tak stávaly „poloněnými“. Roger Icart je nazývá „adaptacemi“ a popisuje je jako „přepracování původního filmu s cílem potlačit přemíru dialogů v cizím jazyce“.⁵⁾ Aby se film stal „srozumitelnějším“, byly vypouštěny celé sekvence, vystřihávaly se dialogy, přidávaly meztitulky atd. Soudě podle dobových článků byly výsledné produkty děsivé. O filmu *INNOCENTS OF PARIS*, který pro Paramount natočil v roce 1929 Richard Wallace a který představoval první ve Francii prezentovaný americký úspěch Maurice Chevaliera, si můžeme v *Cinémagazine* přečíst:

„Ve své původní verzi je film pravděpodobně skoro úplně mluvený. Ve zdejší verzi byla zvuková stopa přepracována a titulky [meztitulky] nahradily slova. Přestože je výsledek ucházející, bude třeba od tohoto postupu rychle ustoupit. Překvapuje nás, že slyšíme určité osoby mluvit, zatímco jiné zůstávají němé, či že je nenadále přerušen nějaký začínající zvuk. Bylo by lepší promítat film v jeho úplné verzi jako v případě filmu *BROADWAY MELODY*, jehož všechny dialogy byly ponechány v angličtině.“⁶⁾

3) „La Cinématographie française“ 1930, č. 604 (31. května).

4) Pierre Braunberger, *Cinémamémoire*. Sestaveno péčí Jacqua Gerbera. Éditions Centre Georges Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris 1987, s. 67.

5) Roger Icart, *La révolution du parlant vue par la presse française*. Institut Jean Vigo, Toulouse, 1988, s. 110.

6) „Cinémagazine“ 1929, č. 27 (5. července).

„Adaptované verze“ jsou součástí tápání, typického pro epochu přechodu na zvukový film. Podle tisku z roku 1929 publikum proti těmto projekcím protestovalo, často i násilně. Úplná „původní verze“ je – v zájmu omezení pronikání cizího jazyka do naší kultury, jak nacionalisticky tvrdí četné články – povolena jen v patnácti kinech na celém území Francie. V jednom článku z roku 1931 Robert Beauplan vyjadřuje zoufalství nad verzemi s vystřiženými dialogy, „v nichž zůstávají jen písně a ruchy“:

„Je to mrzuté: technika němého a zvukového filmu je odlišná, takže když zbavíme řeči dílo pro řeč stvořené, nevyhnutelně tím narušíme jeho povahu. [...] Jsme teď odkázáni jen na přibližné podoby všech zahraničních filmů. Je to o to větší škoda, že v nich hrají prvotřídní herci [...].“⁷⁾

Jestliže ve Francii kontingentní systém a ultranacionalistické prostředí zavrhnou původní verzi, kterou vyhradí jen pro několik sálů, Mussolini v Itálii přijímá ještě radikálnější opatření. Mezi lety 1929 a 1933 fašistický stát, tedy Duce ve vlastní osobě, rozhodl o systematické cenzuře každého neitalského dialogu ve všech filmech promítaných na území státu.

„Je to řezničina, scény jsou neustále a většinou neesteticky přerušovány mezititulky překládajícími dialog jako v dobách němého filmu. Původní filmy tak ztrácejí svůj rytmus i hodnotu, neboť aby vzniklo místo pro titulky, musely být vystřiženy metry a metry obrazů. To zrodilo díla, která v době, kdy se film chvástá, že je ‚stoprocentně mluvící‘, humoristické noviny nazývají ‚stoprocentně čtenými‘.“⁸⁾

V Itálii bylo takto vykucháno celkem čtyři sta třicet filmů. Historik Riccardo Redi jako příklad popisuje výsledek jednoho takového masakru:

„[...] i když byly přidány italské mezititulky, původní hlasy musely být umlčeny: představte si, jaký účinek musel v roce 1931 (tento absurdní úzus trval dva roky) vyvolat MODRÝ ANĎEL, ve kterém Marlene nezpívala ‚Ich bin vom Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt‘, nýbrž jen pohybovala rty. A to ještě jen zčásti, neboť jak udává Quattrocchi v Kines z 18. ledna 1931, ‚velké detaily herečky byly nahrazeny různými mezititulky. Výsledek si dokážete sami představit‘.“⁹⁾

Cenzura fašistického státu je odpovědí na „problém“ vpádu cizích řečí ze všech zemí, ze kterých mohly být distribuovány zvukové filmy. Tato rozhodnutí přijal pravděpodobně Leandro Arpinati, státní tajemník na ministerstvu vnitra.

Ve Francii byl počet takto předělaných filmů daleko menší. Politická cenzura se nesnažila systematicky eliminovat dialogy v cizích jazycích. Tyto adaptace se dělaly z ekonomických důvodů. V květnu 1930 jich bylo čtyřadvacet, z toho pět amerických, tři německé, jedna česká¹⁰⁾...

7) „L'Illustration“ 1931, 17. ledna.

8) Mario Quarnolo, *Le Cinéma bâillonné: le massacre des films étrangers en Italie au début du parlant*. In: Christian Belaygue (ed.), *Le passage du muet au parlant. Panorama mondial de la production cinématographique, 1925 – 1935*. Cinématèque de Toulouse – Editions Milan, Toulouse 1988, s. 44.

9) Riccardo Redi, *L'Arrivée du cinéma parlant en Italie*. In: Aldo Bernardini – Jean A. Gili (eds.), *Le Cinéma italien: de „La Prise de Rome“ (1905) à „Rome ville ouverte“ (1945)*. Centre George Pompidou, Paris 1986, s. 121.

10) „La Cinématographie française“ 1930, 31. května.

Tento systém, který znamenal katastrofu na umělecké rovině, neměl nicméně ani finanční úspěch, což producenty nasměrovalo k jinému řešení. V Hollywoodu se pokoušeli přidávat k filmům překlad. Narativní *voice over*¹¹⁾ vyprávěl příběh, aby divák mohl sledovat akci. Prakticky ten samý systém je obvykle používán ve francouzských dokumentárních filmech a reportážích, rozhovory vedené v cizí řeči jsou v nich částečně překryty hlasem, který překládá, co je řečeno. Tento postup, který pro uši diváka není příliš příjemný, byl americkými společnostmi po třech či čtyřech pokusech rychle opuštěn. V letech 1929 – 1933 bude převládat postup „jazykových verzí“, který se v případě francouzsko-německých produkcí udrží po celá třicátá léta.

2. Filmy natáčené v několika verzích

Jazykové verze jsou filmy natáčené simultánně podle stejného scénáře, v nichž vystupují různé týmy herců mluvící různými jazyky.

MGM natáčí v Hollywoodu francouzsky

MGM (následována dalšími velkými společnostmi) natáčela jazykové verze v Hollywoodu. Dopravit do Ameriky týmy herců však vycházelo velice drahé. S výjimkou španělských verzí proto nebyly jazykové verze v Culver City tak početné jako verze natáčené v Evropě. MGM se omezila na francouzské (které natáčel Jacques Feyder, Claude Autant-Lara a další), německé, španělské a italské verze. Za příklad italské verze lze uvést film Hala Roache LUIGI LA VOLPE s Franco Corsarem a jinými italskými hollywoodskými herci.¹²⁾ Tyto filmy byly záběr po záběru okopírovány podle amerických verzí. Když Autant-Lara navrhnul několik modifikací pro francouzskou verzi filmu BUSTER MILLIONNAIRE, dostalo se mu odpovědi, že žádná iniciativa není vítána. Do natáčecího studia byla instalována Moviola (stříhací stůl), aby byl každý záběr naprosto stejný jako u první verze.¹³⁾ Výroba španělských verzí trvala od roku 1929 až do roku 1939. Americkými společnostmi bylo takto v kastilštině realizováno na dvě stě filmů. Většina z nich dlouhometrážních a několik krátkých. Tyto filmy neprodukují jen velké společnosti jako Paramount nebo MGM, ale také početné malé společnosti jako například l'Empire Production Inc. se sídlem ve Fort Lee (New Jersey).

Významnější společnosti, které díky jazykovým verzím maximálně zhodnocovaly své kulisy, dokonce někdy nechávaly španělský tým natáčet přes noc, zatímco přes den natáčel tým americký. To byl případ filmu SOMBRAS DE GLORIA / BLAZE O'GLORY (1929) nebo filmu DRACULA (1931). Tomuto systému se nejrychleji přizpůsobil producent Hal Roach. Od listopadu 1929 natáčí s Laurelem a Hardym NIGHT OWLS / LADRONES / I LADRONI.

11) Místo *voice off* (hlas off), je lepší používat pojem *voice over*. Srov. Jean Chateaufort, *Des Mots à l'écran. La voix over au cinéma*. Méridiens Klincksieck, Paris 1996.

12) Ricardo Redi, *L'Arrivée du cinéma parlant en Italie*, c. d., s. 120.

13) Rozhovor s Claudem Autant-Larou v britském dokumentárním filmu Kevina Bronlowa BUSTER KEATON. Claude Autant-Lara, *Hollywood Cake-Walk (1930 – 1932): Chronique cinématographique du 20ième siècle*. Henri Veyrier, Paris 1985.

S pomocí suflérů dohlížejících na dialogy a díky kartičkám s texty v různých řečech, jimž se měli „naučit“, se oběma komikům podařilo natočit simultánně francouzskou, německou, italskou a španělskou verzi svých amerických krátkometrážních filmů. Každá z těchto jazykových verzí je úplně jiná, protože oba herci vynalézali pokaždé nové gagy. Takže například LADRONES jsou dvakrát delší než anglická verze natočená podle stejného scénáře! Když se díváme na film VIDA NOCTURNA, který natočil v roce 1930 James Parrot, pochopíme, proč se do toho podniku Hal Roach bez obav pustil. Stan Laurel a Oliver Hardy pronášejí své španělské dialogy s tak silným americkým přízvukem, že celek takřka přestává být srozumitelný... to však tvoří součást gagů. Jiní herci, jako Linda Loredová (señora Laurelová), mluví dokonalou kastilštinou, která umožňuje sledovat celek příběhu. Scénář Lea McCareye nehýří komplikacemi, takže zápletku lze pochopit i přes přízvuk obou hrdinů.¹⁴⁾ Hal Roach dělá to samé i se svými ostatními komickými sériemi (OUR GANG, CHARLY CHASE) a jen Harry Langdonovi se nepodaří přizpůsobit se tomuto systému. Roachova studia jsou nejrychlejšími dodavateli komických krátkometrážních filmů ve všech jazycích.¹⁵⁾ Jakmile se ujal dabing, Laurel a Hardy se už nemuseli snažit mluvit různými jazyky. Jenomže jejich způsob mluvy se stal oblíbeným, takže jejich dubléři v různých zemích kopírovali jejich americký přízvuk ve všech jejich filmech.

Paramount se usazuje v Joinville

Paramount, jehož velká část zisků plynula z exportu, se usadil v Joinville-le-Pont, kde vytvořil evropské centrum své produkce. Podle scénářů vyráběných Paramountem v Hollywoodu byly realizovány verze nejen ve francouzštině, němčině či italštině, ale také v češtině, švédštině, rumunštině atd. Na náklady společnosti byly v Paříži ubytovány týmy herců z celé Evropy. Všichni, kteří se na tom podíleli, zdůrazňují industriální charakter produkce a mizernou kvalitu výsledných produktů. Jedním z možných vysvětlení takto odflinknutých filmů by mohla být nutnost obsadit trh a nekonkurovat přitom kvalitním dílům natáčeným v Hollywoodu. V jedné reklamní reportáži, kterou se Paramount prezentoval ve Francii, když se zde usazoval, najdeme jasné vyjádření důvodu natáčení jazykových verzí: strach ze ztráty možnosti vývozu.

„Film se ve svém zázračném rozletu stal mezinárodním uměním par excellence. Jenže úžasný vynález zvukového, zpívajícího a mluvícího filmu jej nenadále postavil před pro něj nový problém. Tento vynález neproměnil hlubokým způsobem jen jeho techniku. Donutil jej také nahlédnout z jiného úhlu internacionální povahu, jež byla podstatným prvkem jeho úspěchu. V okamžiku, kdy plátno ‚promluvílo‘, nezredukovalo nutně své publikum na posluchače dorozumívající se jedním jediným jazykem, a nenastolilo tak znovu hranice mezi národy? Neztratilo tím svou univerzálnost, jež byla jeho nejvzácnější výsadou? Zbytečný strach, jak jasně ukazuje zářivý příklad Paramountu.“¹⁶⁾

14) LA VIDA NOCTURNA / BLOTTO / UNE NUIT EXTRAVAGANTE, natočeno Jamesem Parrottem v prosinci 1929 a lednu 1930. Ve Španělsku je film dostupný na videokazetě, a to jen ve španělské verzi. Do této verze, která má o dva kotouče víc než anglická verze, byly přidány taneční a zpívané scény.

15) Juan B. Heinink – Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood, antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Ediciones Mensajeros, Bilbao 1990.

16) „L'Illustration“ z 24. května 1930, „L'Effort de la Paramount: la collaboration franco-américaine“.

Zde projevený strach je strachem výrobců. Skoro 30 % tržby velkých společností pocházelo z vývozu.¹⁷⁾ Univerzálností zmiňovanou výše je univerzální nadvláda nad světovými trhy. Právě ta je onou „nejvzácnější výsadou“ filmového plátna.

Nejenom ve Francii, ale i „v zemích, jako je Velká Británie nebo Maďarsko, kde byly na konci dvacátých let zavedeny kvóty pro omezení dovozu americké produkce, započaly hollywoodské společnosti s politikou výroby v zahraničí, totiž přímo v těchto zemích“.¹⁸⁾ Aby se vykroutil z kvót omezujících dovoz filmů přicházejících z druhé strany Atlantiku, vyrábí je Paramount ve Francii. Společnost tak nenechává volné pole lokálním výrobcům a zároveň tím řeší problém jazyka. Jediná pravá produkce Paramountu s jeho hvězdami, s jeho magickým kouzlem a přepychem však přichází výhradně z Kalifornie...

Když se v Joinville natáčelo ve dne v noci

V Culver City se spokojovali s francouzskou, španělskou, německou a někdy také italskou verzí, to znamená se čtyřmi filmy na základě jediného scénáře. Ve studiích Saint-Maurice de Joinville Paramount neváhal produkovat až třináct verzí jediného filmu. Podívejme se, jak ve svých pamětech popisuje vzhled těchto studií herec Pierre Richard-Wilm:

„Už z dálky jsem vysoko na nebi spatřil rudou, plápolající korouhev Paramountu [...]. Podél celé budovy stála zaparkovaná nablýskaná přepychová auta [...]. Celý tento komplex mi uprostřed malého venkovského městečka připadal tak umělý, tak domýšlivý – a tak absurdní –, že jsem se bez dalšího rozmyšlení otočil na podpatcích a šel pryč.“¹⁹⁾

Filmy se dělaly jako na běžícím pásu. Nino Frank ve svých pamětech vysvětluje: „Točí se ve chvílích, kdy jedí, točí se, když spí...“²⁰⁾ A Charles de Rochefort, který natočil četné verze v mnoha jazycích, říká: „Od osmi ráno do sedmi večer srbská verze, od osmi večer do sedmi ráno rumunská.“²¹⁾ Podobné komentáře najdeme také v pamětech Ilji Erenburga nebo Marcela Pagnola, kteří mluví o „továrně na sny“ či o „velkostatku na kýče“. Mario Camerini velmi přesně popsal fungování tohoto podniku v rozhovoru, který poskytl Jeanu A. Gilimu:

„Rok jsem pracoval v Joinville-le-Pont ve studiích Paramountu. [...] V počátcích zvukového filmu Paramount v Joinville realizoval šestnáct verzí každého filmu. Nejdříve nám ukázali americký film [...]. Ukázali nám scénu, kterou jsme měli reprodukovat. Pak všichni režiséři postupně přicházeli na plac, kde byly tři zaostřené kamery a střídali se jenom herci. Umístil jsem italské herce [...], nechal jsem je odehrát italskou scénu, tři kameramani natočili tři záběry, a pak jsme přešli do dalšího studia. Odešel jsem točit jiný záběr a na mé místo přišli Španělé a tak dále. Paramount díky tomuto systému přišel o miliardy.“²²⁾

17) Douglas Gomery, *The Coming of Sound to the American Cinema: a History of the Transformation of an Industry*. Disertace pod ved. Tina Balia. University of Wisconsin, Madison 1974, s. 85.

18) David Robinson, *World Cinema 1895 – 1980: A Short History*. Eyre Methuen, London 1981, s. 171.

19) Pierre Richard-Wilm, *Loin des étoiles, souvenirs et dessins*. Editions Belfond, Paris 1975, s. 175.

20) Nino Frank, *Petit cinéma sentimental*. Paris 1950, s. 60, citováno in Ginette Vincendeau, *Les films en version multiple: un échec édifiant*. In: Christian Belaygue (ed.), c. d., s. 29 – 35.

21) Charles de Rochefort, *Le Film de mes souvenirs*. Société Parisienne d'Édition, Paris 1943, s. 212.

22) Rozhovor s Mario Camerinim vedený Jeanem A. Gilim. „Positif“ 1986, č. 301 (březen), s. 49.

V Joinville vyráběli italské verze ještě minimálně další dva režiséři. Amleto Palermi natočil film *PERCHÉ NO?* podle *THE LADY LIES* Roberta Henleyho (1929), přičemž na základě tohoto filmu vznikly také *UNE FEMME A MENTI* (Charles de Rochefort), *SEINE FREUNDIN ANNE* (Felix Busch), *DOÑA MENTIRAS* (Adelqui Millar) a *VI TVA* (Erwin Adolphson). Jack Salvatori natočil *LA DAMA BIANCA* a Mario Camerini mimo jiné *LA RIVA DEI BRUTI* (podle filmu *DANGEROUS PARADISE* Williama Wellmana).²³⁾

Paramount začal zkoumat myšlenku centra evropské produkce již v zimě roku 1928, vytvořil podle ní svá studia v březnu 1929 a produkci jazykových verzí zastavil v červenci 1932. K tomuto datu se studia proměnila ve studia dabingová. 25. dubna 1931 byl v pařížských kinech uveden film *DÉSEMPARÉ* (jednalo se o americký film s Georgem Bancroftem), který byl díky *dubbingu*, jak se tehdy říkalo, celý ve francouzštině. George Lewin pracoval v té době pro Paramount Publix Corp. v jeho studiích a laboratořích na Long Islandu (NY). V jednom článku podrobně popisuje různé typy dabingu a různé způsoby překopírování zvukové stopy, jaké byly možné v roce 1930. Pojem *dubbing* tehdy znamenal jak „postsynchronizaci“ („to put the background noises in after the picture has been completed“), tak „namluvení“, kterému se říká *dialog dubbing*. Najdeme v tom počátky „mixování“. Zvukové efekty a hudba jsou zaznamenány na zvláštní stopu (buď na desku nebo na film) a potom nahrány znovu s každou dialogovou stopou natočenou v daném jazyce. Lewin už mluví o *ekvalizátorech* umožňujících dávkovat oba zdroje a vyvažovat finální zvukovou stopu. Na konci roku 1930 už bylo známo, jak redukovat nebo zesilovat nízké i vysoké frekvence. Je možné filtrovat zvuky, například eliminovat hluky v pozadí, i když přístroje mají ještě daleko k filtrům později používaným pro High Fidelity či posléze pro Dolby.²⁴⁾

Počínaje tímto momentem bylo jasné, že jazykové verze budou čelit konkurenci dabingu, přestože potrvá ještě několik let, než dosáhne dostatečné kvality. Společnost zaplatila přeměnu budov a vybavila je pro natáčení zvukového filmu. Měla velké reklamní výdaje, jelikož zaplatila propagační reportáže, které vyšly ve všech oborových časopisech; dokonce i v *L'Illustration* vyšel 24. května 1930 článek nadepsaný: „Úsilí o francouzsko-americkou spolupráci“. V této maskované reklamě můžeme najít například takovoto mistrovské pasáže: „Jeden z výjimečných režisérů, který v Americe po několik let řídil produkční oddělení společnosti Paramount, Robert T. Kane, se usadil v Paříži, kde mu byla okamžitě uvolněna studia Gaumont v rue de la Villette a studia Réservoirs v Joinville.“ Zajímalo by nás, jakéže filmy natočil Robert T. Kane! Tento „článek“ nás na druhé straně informuje o rychlém obsazení studií... které byly zřejmě Paramountu nabídnuty zdarma! V takovémto textu by nikdy nemohla být řeč o penězích. Paramount ohlašuje francouzské superprodukce a uzavření smlouvy s takovými umělci jako byli Sacha Guitry, Marcelle Chantalová, Yvonne Printempsová, Jean Murat, Saint-Granier, Louise Lagrangeová a Dolly Davisová. Filmy slibované v těchto reklamních reportážích se rychle začínají natáčet. V květnu 1930 je ohlašováno 12 „velkých filmů“ a 50 „krátkých snímků o třech až patnácti minutách“. Firemní reklamní agenti počítají kromě francouzské verze

23) Riccardo Redi, c. d., s. 121.

24) George Lewin, *Dubbing and Its Relation to Sound Picture Production*. „JSMPE“ 1931, č. 1 (leden), s. 38 – 48.

také s německou, italskou, španělskou, švédskou a holandskou verzí. Tyto předpovědi byly překonány filmy natočenými až ve třinácti různých verzích (PARAMOUNT REVUE). Paramount povolal týmy herců a techniků z celé Evropy. Na počátku roku 1931 už bylo jasné, že jazykové verze vyráběné v Joinville nejsou rentabilní. Zisky z francouzsky dabovaného filmu *TRADER HORN* (na dabing pro MGM dohlížel Claude Autant-Lara) nakonec přesvědčily vedoucí činitele Paramountu k zastavení výdajů. Jediný zisk, který podle všeho Paramount z tohoto podniku vytěžil, spočíval v obejití kontingentačních zákonů brzdících americkou produkci v Evropě. Díky tomu, že své filmy produkovala ve Francii, společnost snadněji překonávala celní bariéry. Jenže tyto snímky okopírované podle amerických filmů podle všeho neměly v Evropě přílišný úspěch. Vysoké pořizovací náklady těchto filmů se přidaly k finančním těžkostem, které Paramount zažíval ve Spojených státech. S experimentem bylo skoncováno v okamžiku, kdy se noví vedoucí činitelé v New Yorku rozhodli dát do pořádku firemní účty, což zároveň odpovídalo momentu, kdy se zlepšil dabing:

„Paramount si může myslet (až do roku 1930), že všechno na co sáhne, se promění ve zlato. Jenže s příchodem ekonomické deprese bude mít stále větší problémy splácet své obrovské půjčky. Je nutná drastická akce. John Hertz (proslavil se svými půjčovnami aut) ve spojení s wallstreetskou firmou Lehman Brothers souhlasí s poskytnutím pomoci. V listopadu 1931 je jmenován prezidentem Finanční komise ve správní radě Paramountu. Okamžitě doporučuje snížení rozpočtu všech dlouhometrážních filmů o třetinu, radikální snížení platů a také soustředění veškerého úsilí společnosti na distribuci.“²⁵⁾

Zastavení výroby jazykových verzí Paramountu ve Francii bylo způsobeno vícero důvody. Ještě v roce 1932 byly v Saint-Maurice produkovány dva takto natáčené filmy. Téhož roku bylo společností realizováno třiadvacet plně francouzských (vyjma financování) filmů. Tento pokus oživil francouzskou produkci a evropské koprodukce, kterým hrozil být nepříjemnou konkurencí. Současně umožnil vychovat desítky francouzských techniků a přispěl k vytvoření velice dobrých štábů ve francouzských studiích, které dokázaly rychle realizovat kvalitní zvukové filmy. Režiséři jako Yves Mirande, Dimitri Buchowetzki, Jean de Marguenat, Roger Capellani, René Guissard, Robert Bossis, Marc Allégret, René Barbéris, a především Marcel Pagnol (který pozoroval Alexandra Kordu při natáčení filmu *MARIUS*) se tam naučili dělat zvukové filmy. Výchovu technických štábů umožnily také koprodukce mezi evropskými zeměmi.

Koprodukce po celé Evropě

Jazykové verze přispěly k novému oživení francouzské kinematografie, která byla po šest měsíců zablokována přísunem mluvícího filmu. V roce 1931 najdeme na filmovém trhu sedmdesát tři jazykových verzí „mluvených francouzsky“. Tyto filmy vyráběné Francií v koprodukci jsou realizovány ve všech evropských studiích. Mezi léty 1929 a 1932 byly natáčený v Elstree poblíž Londýna tři ročně (v roce 1931 ovšem šest). Počet francouzských verzí vyrobených v zemích východní Evropy se v průběhu třicátých let pohybuje mezi jedním až pěti filmy ročně, natáčený jsou zejména v Československu a pak také

25) Douglas Gomery, *Hollywood: l'âge d'or des studios*. Éd. Cahiers de Cinéma, Paris 1987, s. 38 – 39.

v Rumunsku a Maďarsku. Eric Le Roy ve své disertaci o Camille de Morlhonové detailně líčí dobrodružství francouzsko-rumunské koprodukce ROUMANIE, TERRE D'AMOUR. Ozvučení filmu natočeného jako němý je dokončeno 7. února 1931. Vedle verze s francouzskými dialogy byla podle všeho natočena také verze rumunská.²⁶⁾ V průběhu třicátých let roste počet francouzských filmů natáčených ve dvojí verzi v Itálii. Ještě v letech 1939 – 1940, tedy na začátku války, natáčí Jean Renoir v Římě film LA TOSCA podle adaptace Luchina Viscontiho a Alessandra de Stefaniho [film dokončil Carlo (řečený Karl) Koch]. A konečně s francouzsko-německými filmy se začalo jednou „spoluprací“ v roce 1929 a přestalo vlastně až v roce 1939... Každým rokem vyšlo ze studií v Neubabelsbergu patnáct těchto filmů.

V červenci 1929 byl poblíž Londýna natáčen film ATLANTIC ve třech verzích: anglické, německé a francouzské. V únoru 1929 byla založena Société Française des Films Sonores Tobis. Tato společnost vybavila studia v Epinay-sur-Seine, aby v nich mohla rychle vyrábět zvukové filmy. V roce 1929 v nich Henri Chomette, bratr René Claira, natočil snímek LE REQUIN. Jednalo se o první mluvený film celý natočený ve Francii. Nešlo o jazykovou verzi. Od svého založení produkuje Tobis „národní“ filmy (jako například filmy René Claira: POD STŘECHAMI PAŘÍŽE, AŽ ŽIJE SVOBODA, MILIÓŇ) paralelně v jazykových verzích. Tato společnost, která je v dějinách filmu často neprávem považovaná za plně německou, byla ve skutečnosti opravdovou evropskou mnohonárodnostní společností. Založena byla v roce 1928 třemi finančními skupinami, jednou švýcarskou, jednou holandskou a jednou německou s cílem komercializovat systém zvukového filmu. V letech 1929 – 1935 byla řízena z Amsterdamu. Holanďané, kteří vlastnili většinu akcií, společnost směřovali k výrobě filmů. Tobis-Klangfilm – Klangfilm je jméno společnosti, se kterou se Tobis sdružil kvůli výrobě nahrávacích systémů – má za úkol vyrábět a prodávat zvukové aparatury. Filmy jsou realizovány ve třech studiích: v Londýně, v Epinay a v Berlíně.²⁷⁾ Mezinárodní evropská spolupráce vyústí v roce 1929 ve filmy jako TERRE SANS FEMME / ZEMĚ BEZ ŽEN / LAND WITHOUT WOMEN, nebo v už citovaný film ATLANTIC. V Berlíně natočil Pabst ve francouzštině a němčině film L'OPÉRA DE QUAT'SOUS / ŽEBRÁČKÁ OPERA. Tyto filmy měly podle všeho komerční úspěch. I dnes ještě můžeme vidět jejich estetickou originalnost. Nevyhýbají se volbě známých a oblíbených herců. V posledně citovaném filmu hraje roli Mackieho Albert Préjean (v německé verzi Rudolph Foster).

Natáčení francouzských filmů v Berlíně

Mezi červencem 1930, datem první „francouzské“ produkce v Berlíně (dohlížel na ni Raoul Ploquin), a koncem třicátých let prožily největší francouzské hvězdy několik měsíců na druhé straně Rýna. V Neubabelsbergu (kterému tak dobře sedí jméno Nová babylónská hora) jste ve studiích UFA mohli potkat herce z celé Evropy. Našli byste tam například Annabellu, Arletty, Florelle, Julese Berryho, Charlese Boyera, Pierra Brasseura (který svému životu v Berlíně věnoval jednu kapitolu svých pamětí, podobně

26) Eric Le Roy, *Camille de Morlhon*. Disertace pod ved. Michela Marie. Université Paris III, Paris 1995, s. 269 – 283, a též, *Camille de Morlhon, Homme du cinéma (1869 – 1952)*. L'Harmattan, Paris 1998.

27) Karel Dibbets, *L'Europe, le son, La Tobis*. In: Christian Belaygue (ed.), c. d., s. 38 a 41.

jako Saturnin Fabre), Fernandela... Snímek, na němž najdeme Goebbelse mezi Fernandem a Elvirou Popescovou, který byl vyfocen při natáčení filmu L'HÉRITIER DES MONDÉSIR v červenci 1939, tedy v době, kdy jsou německé produkční společnosti plně kontrolovány nacisty, vytváří dojem, že kolaborace s nacisty začala dávno před válkou.²⁸⁾ Žádný francouzský herec, režisér ani technik pracující v Berlíně si zřejmě neuvědomoval, že filmové společnosti byly od roku 1933 stále více kontrolovány jedinou německou politickou stranou.

Francouzská hvězda (často vzešlá z music-hallu nebo z divadla) zajišťovala úspěch filmu ve Francii, německá hvězda zase v Německu. Někdy hrála v obou verzích mezinárodní bilingvní hvězda. To byl případ filmových operet, v nichž účinkoval pár Henri Garat a Lilian Harveyová. Mladá herečka natáčela německé, francouzské i anglické verze. Všechny jejich filmy z třicátých let, jako například LE CHEMIN DU PARADIS (Max de Vaucorbeil) / TŘI MLÁDENCI OD BENZÍNU (Wilhelm Thiele) z roku 1930, LE CONGRÈS S'AMUSE (francouzská verze Jean Boyer) / DER KONGRESS TANZT (Eric Charell) / THE CONGRESS DANCES (Eric Charell) z roku 1931 a další měly velký a všeobecný úspěch po celé Evropě. Všude, kde se objevili, vyvolávali tito herci skutečnou hysterii: dopisy obdivovatelů, davy před hotely; ženy dokonce líbaly pneumatiky auta Henriho Garata!²⁹⁾

Lilian Harveyová hraje francouzsky i německy

Jeden z těchto podvojných filmů LE CHEMIN DU PARADIS / TŘI MLÁDENCI OD BENZÍNU je možno zhlédnout v německé i francouzské verzi. Tři přátelé se ocitnou na mizině a rozhodnou se otevřít si benzínovou pumpu spojenou s autoservisem. Mladá dívka svádí všechny tři. Jejich přátelství jakžtakž odolává a dívka si nakonec vybírá jediného z nich. Scény na sebe navazují v obou verzích v naprosto stejném pořadí, ale některé záběry se liší. Tři francouzští herci jsou občas filmováni v exteriéru, zatímco tři Němci jsou v analogickém záběru ve studiu a naopak. V obou případech je použito zadní projekce, takže výsledek je zhruba stejný. Jen jedna scéna se objeví jen v německé verzi. Když tři přátelé začínají se svým pumpařským povoláním, opakují po celý den: „Bitte sehr! Bitte gleich!“ Slyšíme, jak opakují tato slova stále rychleji, až nakonec splynou s hudbou. Obrazy ve stále rychlejší montáži a nakonec ve dvojexpozici simultánně ukazují obsluhující ruce, hadice pumpy, náradí na motoru, kola, táhla, atd. Poznáváme v tom typickou montáž z konce němé éry podobající se vertovovské montáži z některých scén MUŽE S KINOAPARÁTEM nebo montáži Waltera Ruttmanna z filmu BERLÍN, SYMPHONIE VELKOMĚSTA. Tento typ montáže se objevuje také ve filmech Fritze Langa a četných německých filmech z období 1927 – 1933. Francouzská verze tuto pasáž neobsahuje. Mysleli si snad režiséři, že francouzské publikum k ní nebude vnímavé? Je to jediná pasáž, která oba filmy odlišuje. Stane se, že se trochu odlišují dialogy, nebo že v nich hrají jiné postavy. Celkový smysl však zůstává stejný. Pro obě verze byly vybudovány jediné kulisy. Některé záběry jsou využity v obou verzích, aniž by musely být přetáčeny, jako například úvodní záběry zachycující auto tří hrdinů ženoucích se po neidentifikované silnici. Místa jsou

28) Fotografie ze sbírky René Chateaua publikovaná v jeho díle: *Le Cinéma français sous l'Occupation 1940 – 1944*. Editions René Chateau, Collection „La Mémoire du cinéma français“, Paris 1995.

29) Heslo „Garat“ v *Dictionnaire du cinéma*. Larousse, Paris 1986.

„neutrální“, bez geografických znaků. Mohlo by se to odehrát v jakékoli evropské zemi. Některé záběry se dají využít ekonomicky. Kočka vyskakující oknem, scéna bouřky před benzínovou pumpou a scéna tance na piánech v hospodském lokálu. Tyto scény jsou natočeny s figuranty, kteří nemluví. A konečně ani čistě hudební scéna, v níž Lilian Harveyová naznačuje několik tanečních kroků, nemusela být točena dvakrát. Tato hvězda hraje v obou filmech a zde si pouze pozpěvuje melodii. Choreografie je totožná (a dovozuje nám rozpoznat, že tři němečtí herci jsou schopnější než herci francouzští). Písničky říkají totéž. Slova se liší v závislosti na hudebnosti a rýmech vlastních oběma jazykům. Textařům se v obou verzích podařilo dokonale sledovat hudbu. Písničky z francouzské verze ostatně zaznamenaly velký úspěch: „Avoir un bon copain“, „Tout est permis quand on rêve“ a „On sourit quand on lit des lettres d'amour“.

Když Lilian Harveyová podstupuje přijímací pohovor na sekretářku, jedna z písni-dialogů spojuje zvukovou kulisu s hudbou. Rachot stroje je tvořen výlučně hudbou, bicími a zvonkem. O něco dále se tři přátelé hádají a vyzývají se vzájemně k boxerskému zápasu. Také rány pěstí jsou rytmizovány údery bubnu. Často ve filmu najdeme hru hudby a rytmu, která má daleko k jakémukoli naturalismu. Tento „film-opereta“, jak velice správně ohlašuje dobový plakát, bez váhání nabízí celé scény založené jen na hře ozvěn mezi „zvukovou kulisou“ a hudbou. Například Lilianino auto lze pokaždé, když se má objevit, identifikovat podle šesti tónů jeho houkačky. Tyto tóny představují refrén jedné z ústředních melodií filmu. Je to „Lilianina písnička“. Lilian Harveyová, jejíž obraz hvězdy se v roce 1930 právě tvořil, nese v obou verzích své vlastní jméno. Takže postava a herečka jsou smíchány a francouzské i německé publikum se naučí a zapamatuje si její jméno. Když je sama, propěvuje si svůj kultovní „popěvek“..., který si její nápadníci broukají, když na ni myslí. Silný a rychlý mercedes hlavní hrdinky nevydává žádné jiné zvuky než oněch šest tónů klaksonu. Dokonce i když se automobil řítí po silnici, slyšíme tento začátek melodie. Orchestr nastupuje hned poté, před svým nástupem však nechává malou pauzu, lehké napětí umožňující, aby divák pokaždé, když uslyší varovný signál, zaváhal: je to jenom houkačka, nebo také začátek hudby? Populární hudba jako zvuková kulisa scén – jako když orchestr hrál k němým filmům – nahrazuje dokonce i některé dialogy a usnadňuje vytvoření pozoruhodných jazykových verzí. Četné gagy jsou strukturovány efektem *mise en abîme*. Hra s falešnou zvukovou kulisou, která však nic nepředstírá, dosahuje vrcholu, když Lilian s Willym zpívá „Ve snění se může vše“. Po každé sloce, ve chvíli, kdy je slyšet jenom hudba, se dívka a mladý muž k sobě přiblíží. Chystají se k polibku. V tom však zaburácí hrom a zazáří blesk. Vyděšená Lilian svůj polibek pokaždé přeruší. Znovu hraje písnička a herci se znovu snaží políbit, jenže osud v podobě blesku a hromu bdí nad tím, aby k tomuto polibku mezi nimi nedošlo. Tento zvuk doprovázený silným světelným zábleskem se podobá daleko spíš úderu na plech provázenému úderem na činely, než realistickému hluku bouřky. Do naturalistického stylu neupadneme ani na okamžik, a to ani ve zvuku, ani v akci. Na pracovních montérkách mladíků, kteří si usmyslí stát se pumpaři a opraváři aut, nikdy nenajdeme jedinou mastnou skvrnu. A když se na sklonku dne převlékají, všimneme si, že přímo pod montérkami mají čisťounký oděv!

Umělý zvuk (hudba a karikaturní zvuková kulisa) je nakonec ospravedlněna. Lilian Harveyová a Henri Garat (či jeho německé alter ego) se oddělují od skupiny, před kterou

byli právě oddáni. „Konečně sami!“ zvolá Willy (jen ve francouzské verzi). Jenže milenci se nakloní dopředu, ke kameře a zvolají: „Ale vždyť támhle je plno lidí!“ Hra s umělostí situace a rozpoznání příslušnosti ke světu filmu jsou plně přijaty, neboť ženská hvězda vysvětluje, že „film skončil“, ale že „v operetě ještě musí následovat finále!“ Opona se otevírá a herci tančí finále. Sebereflexivnost filmu je tu stejná jako ve filmu CŒUR JOYEUX, v některých krátkometrážních filmech Vitaphone nebo v animovaných filmech z let 1927 – 1933. Vztah mezi filmem a divákem se silně odlišuje od vztahu, jaký zavládne po roce 1934, kdy v dramatech zmizí výměny mezi diegetickým prostorem a prostorem sálu a kdy se všechny filmy začnou tvářit vážně. Tento humor a odstup celého štábu od díla vysvětluje všeobecný úspěch filmu.

Jazykové verze tedy podpořily úspěch mluveného filmu a zesílily popularnost hvězd filmového plátna. Francouzsko-německá spolupráce (představující 11 % francouzských filmů, tj. 144 z 1 305 filmů natočených mezi roky 1929 a 1939³⁰⁾) společně s filmy francouzsko-italskými, švédskými, anglickými, a východoevropskými tvoří nezanedbatelnou část produkce třicátých let. Je prokázáno, že tato evropská díla se těšila velké popularitě a často zaznamenala finanční úspěch. Některé filmy ovšem také komerčně propadly, zejména když byly příliš experimentální, když se snažily dovést vizuální a zvukové hledání o kus dál. Jako například ty, které nebyly pravými jazykovými verzemi a v nichž herci mluvili zároveň několika jazyky.

Filmy mluvící několika jazyky

V některých filmech hrají herci, kteří mezi sebou mluví různými jazyky. Scénář a způsob, jak si herci odpovídají, umožňují pochopit všechny scény bez ohledu na použitou řeč. Předpokládalo se, že stejný film by tak mohl být prodán zároveň na několika trzích, aniž by se musela točit další verze.

Film NO MAN'S LAND, který natočil Victor Trivas v roce 1931, míchá rozhovory ve francouzštině, angličtině a němčině. Na otázku v angličtině odpovídá francouzská věta, což ve spojení s několika gesty a všeobecně srozumitelnými výrazy filmu umožnilo proniknout do mnoha zemí. Titul naznačuje právě to, že kinematografie se neomezuje na žádnou určitou zemi. V Německu, kde byl natočen a distribuován pod jménem NIEMANDS-LAND (v Československu pod distribučním názvem ZEMĚ NIKOHO – pozn. red.), byl tento chvalozpěv na pacifismus zakázán, když se nacisté dostali k moci. Všechny kopie byly v hitlerovském Německu zničeny. Důležitá je zde postava režiséra. Narodil se v Rusku v roce 1896 a na konci dvacátých let se v Německu stal Pabstovým výtvarníkem. Jako scenárista a režisér uprchl před nacismem, pracoval ve Francii a nakonec odjel do Spojených států. Tento film je tak jakoby shrnutím života svého tvůrce.

Filmy LES NUITS DE PORT-SAÏD režiséra Léo Millera a CAMP VOLANT Maxe Reichmanna využívají stejný princip. Nějaké z definice mezinárodní místo (cirkus v případě CAMP VOLANT / MARCO, DER CLOWN) umožňuje setkání lidí pocházejících z různých zemí. Film LES NUITS DE PORT-SAÏD / DIE NÄCHTE VON PORT-SAÏD / LAS NOCHE DE PORT-SAÏD

30) Jean-Pierre Jeancolas, *15 Ans d'années trente, le cinéma des Français 1929 – 1944*. Stock-Cinéma, Paris 1983, pozn. 9, s. 24.

shromáždil herce různých národností, hrají v něm Renée Héribel, Nadia Sibirskaia, Gustav Diessl, Leonard Steckel, Jean Worms či Ricardo Nuñez. Ve světě přístavních čtvrtí, kde každý námořník mluví jiným jazykem, uprchne s jedním z nich neteř majitele kabaretu. Tyto filmy se setkaly s finančním neúspěchem podobně jako TERRE SANS FEMME. V tomto snímku, který natočil italský režisér Carmine Gallone, slyšíme jednu francouzskou písničku a několik dialogů v angličtině a němčině. Děj se má odvíjet v Austrálii, kde se imigranti různých národností snaží vystavět nový svět.

Do této kategorie lze zařadit také jeden španělský film, přestože se v něm dialogy odehrávají v několika jazycích zároveň ze zcela specifických důvodů. EL FAVA DE RAMONET je v reklamách katalánských deníků z roku 1933 prezentován jako „První film mluvený valencijsky“. Tato věta i s podtrženým posledním slovem je začleněna jako první nápis do úvodních titulků. Film byl plně postsynchronně zpracován ve studiích Ruta v Barceloně. Začíná však rozmluvami v italštině a francouzštině a v průběhu celého filmu je katalánština používána společně s kastilštinou.³¹⁾ Tento vícejazyčný film mohl být tedy prodáván po celém Španělsku. Aby polichotil katalánskému nacionalismu, byl prezentován jako velká valencijská produkce, což byl prodejní argument pro daný region. Přestože ozvučení bylo provedeno v Barceloně, natáčení se opravdu uskutečnilo v okolí Valencie. Film natočil Joan Andreu i Moragas a byl produkován jeho vlastní společností Andreu film. Zaznamenal určitý úspěch, zejména v lidových valencijských vrstvách, které poprvé uslyšely svůj jazyk na plátně.

Pabst točí dvojjazyčně

Některé dlouhometrážní filmy natočené v několika jazycích byly velice populární. V roce 1931 zaznamenal velký úspěch u publika i u kritiky Pabstův film KAMARÁDI / LA TRAGÉDIE DE LA MINE koncipovaný zároveň pro francouzské i pro německé publikum. Při uvedení filmu do kin bylo přidáno několik titulků, film je však srozumitelný hlavně díky systému otázek a odpovědí opakujících tutéž myšlenku. Němečtí horníci zachraňují své francouzské kolegy uvězněné ve zřícené spojovací chodbě. Důl leží pod státní hranicí. Je zde tedy znovu použito téma bratrství přesahujícího politické a jazykové hranice. Němečtí horníci prorážejí chodby pod hranicemi, aby osvobodili francouzské horníky. Komunikují s nimi prostřednictvím trubek. Fakt, že k přechodu od jednoho jazyka ke druhému používají prostředníka (*média/teur*), usnadnilo přijetí dvojjazyčného pojetí filmu publikem. Zvuková kulisa je nesmírně důležitá a nahrazuje slova. Zvuk ohně v dole, praskání a borcení fošen vytvářejí zvukovou kulisu, která si v ničem nezádá s katastrofickými filmy sedmdesátých let. Motor „klece“, důlního výtahu, vydává nářek nahrazující nářek rodin čekajících v úzkosti a v tichu před mřížemi dolu.

31) Joaquim Romaguera I Ramió, „Cuando el cine empezó a hablar en catalán“, 10. kapitola kolektivního díla, Asociación Española de Historiadores del Cine, *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Editorial Complutense/AEHC, Madrid 1993, s. 149 – 151. Tato kastilsky psaná kapitola je syntézou vyčerpávajícího díla stejného autora, které si sám vydal v katalánštině: Joaquim Romaguera I Ramió, *Quan el cine començà parlar en català*. Col·lecció Orpheu, Autoedició: Beltrigraf/Joaquim Romaguera I Ramió, Barcelona 1992, s. 147 – 167.

K zesílení emocionálního účinku slouží také velice dobře využití zvukové deformace. Když ve velkých společných sprchách němečtí horníci diskutují o osudu svých francouzských kolegů, rezonance a všechny dozvuky obrovské klenby přetvářejí slova, která se tak stávají těžko srozumitelnými, zesilují však emoci, která z nich vyzařuje: solidární nadšení většiny a nenávist několika jedinců. Ti, kteří se rozhodnou vyrazit Francouzům na pomoc, sundávají oblečení zavěšené u stropu. Skřípění kladek a hluk řetězů vyvolává silnou emoci svým pohřebním aspektem. Následuje po ještě dojemnější scéně, po scéně střídání záběrů horníka v nákladním voze se záběry jeho ženy a syna kráčejících vedle vozidla. Je slyšet jenom hluk motoru. Manželé spolu komunikují jen pomocí znaků. A ženě, která se bojí o život manžela, dobrovolného zachránce, nezbyvá než s prázdným pohledem polykat slzy. Emoce jsou tedy vedeny spíše zvukovou kulisou a absencí dialogů než slovy, což filmu dozajista přidává na síle a zároveň mu to umožňuje snadnější distribuci ve dvou zemích. Zachránci v dole nosí po většinu času plynové masky. Komunikují jen znaky. Když děda zachraňuje svého vnuka, neslyšíme jediné slovo, jen zesílený zvuk jejich dechu. Téma je zvlášť dobře přizpůsobeno systému mezinárodního filmu. Pacifistická a internacionalistická ideologie je snadno přenášena obrazy bez dialogů a sugestivními zvuky. Plynové masky samozřejmě evokují válku z let 1914 – 1918. Hlavní myšlenka je znovu vyjádřena v kraťáskovém závěrečném proslovu: „Máme jenom dva nepřátele: plyn a válku.“ Obraz horníků rozbíjejících rozličné zdi, podzemní hranice mezi dvěma doly, symbolizuje vůli překročit politické a jazykové bariéry. A konečně dialogy ukazují prostřednictvím úderů do trubek, které umožní zachránit poslední skupinu přežívajících horníků, že i ta nejjednodušší komunikace bez lingvistických složitostí může zachránit život.

Duvivier si hraje s telefonem

Téhož roku točí i Julien Duvivier film mluvící simultánně dvěma jazyky. Patřil k režisérům, kteří se nejsnáze přizpůsobili mluvenému filmu, a to díky titulům jako DAVID GOLDER (1930), PĚT PROKLETÝCH GENTLEMANŮ (1931), DRAVEC (1932), po nichž následovaly klasické snímky LA BANDERA (1935), LA BELLE EQUIPE (1936) a PÉPÉ LE MOKO (1937).³²⁾ Sám režíroval německé verze některých svých filmů (jako například PĚT PROKLETÝCH GENTLEMANŮ). V *Encyclopédie des films* Raymonda Chirata se můžeme o jeho filmu HALÓ PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN / HALLO HALLO! HIER SPRICHT BERLIN! dočíst:

„Mladí telefonisté v Paříži a Berlíně předvádějí, že se dokáží dorozumět ve svých odlišných jazycích. Jedna z dívek komunikuje s jedním z chlapců. Navzdory vzájemné touze se jim nedaří se setkat. Nakonec se po dobrodružných poutích oběma hlavními městy shledávají.“³³⁾

Telefon sbližuje hlasy i srdce. Nedorozumění oddalují setkání dvou mladých milenců. Když vidíme a slyšíme tento film, oceníme rychlý rytmus přechodů mezi jedním a druhým místem a jedním a druhým jazykem. Proč se nepokračovalo touto cestou? Témata

32) Yves Desrichard, *Julien Duvivier*. Bifi 2000.

33) Raymond Chirat – Maurice Bessy, *Histoire du cinéma français: encyclopédie des films, Tome 1, 1929 – 1934*. Pygmalion-Gérard Watelet, Paris, 1988, s. 197.

usnadňující lingvistické cestování zřejmě nejsou příliš četná. Duvivierův film funguje zejména díky telefonnímu médiu.

Tato produkce Tobisu měla úspěch. Když mladí lidé mluvili do telefonu, buď se sami překládali, nebo odpověď opakovala slova otázky, čímž ji překládala. Dopis, který poslal „Monsieur Erich Mademoiselle-Fraulein Lily“, je pochopitelný, protože psanou zprávu doprovází obrázek. Nedorozumění vtahující protagonisty do různých dobrodružství v obou hlavních městech není způsobeno problémem porozumění cizí řeči. Milenci se totiž znají jen prostřednictvím telefonu, takže Max se může nejprve vydávat za Ericha a posléze může Anette nahradit Lily. A praví hrdinové se díky telefonu nakonec také najdou. V jednom berlínském baru je možné telefonovat od jednoho stolu ke druhému. Erich a Lily se naleznou díky svým hlasům v telefonu. Jedná se o archetyp zvukového filmu, kde je vše založeno na hlase a nikoli na obraze. Telefon navíc stojí za všeobecným rozšířením zvukového filmu. Bellovy laboratoře společně s firmou Western Electric vytvořily systém Vitaphone. Jejich vynález vedl k rozmachu zvukového filmu ve Spojených státech a posléze po celém světě. Technologie přenášení hlasu na dálku umožňuje překračovat hranice a také dělat filmy s dialogy. Internacionalizace komunikace je tématem prvních záběrů filmu. Od Japonska až po Afriku říkají milenci ve všech jazycích „Haló!“ a „Miluji tě“. Láska ani telefon neznají hranice. Blízkost Berlína a Paříže, které jsou uvnitř Evropy vzdáleny několik hodin vlakem, nakonec umožňuje závěrečné setkání obou mladých lidí.

3. Diverzifikace filmových forem

Filmy z počátku třicátých let měly četné následovníky. Příchod zvuku vyvolal množství experimentů, které měly za cíl překonat jazykovou bariéru. Film mluvený ve vícero jazycích je jen jedním z příkladů. Pro vývoz Sternbergova filmu MODRÝ ANDĚL (1930) do Francie producenti a distributoři nejprve vytvořili „adaptaci“. Učinili tento zvukový film opět němým (resp. ozvučeným, kde se však zvuk redukoval na hudbu) a na místo dialogů vložili „vysvětlující titulky“. Pak byl film uveden znovu v původní verzi s titulky. Nakonec se v roce 1932 dostala do oběhu francouzsky dabovaná verze. Při natáčení původního filmu natočil Sternberg simultánně anglickou jazykovou verzi. Objevuje se v ní Marlene Dietrichová, která zde mluví Shakespearovým jazykem ještě před svým odjezdem do Spojených států. Právě tato verze ji proslavila a vytvořila její legendu v četných zemích jako například v Nizozemí, ve Velké Británii a samozřejmě ve Spojených státech... což herečce umožnilo započít mezinárodní kariéru. Systém jazykových verzí zaznamenal v Evropě jistý úspěch. Fritz Lang natočil simultánně dvě verze ZÁVĚTI DOKTORA MABUSE, jednu ve francouzštině a druhou v němčině. Mohli bychom citovat četné další filmy Pabsta, Duviviera či Grémillona, které byly vytvořeny v jazykových verzích a ze kterých dnes známe jen jedinou verzi.

Film LE TUNNEL natočený v Německu v roce 1933 Kurtem Bernhardem je lidovo-odboářským filmem, jehož hrdinu hraje Jean Gabin. Jeho verze DER TUNNEL, natočená Kurtem Bernhardem ve stejných kulisách s Paulem Hartmanem v hlavní roli, se naopak stává filmem pronacistickým. Natáčení záběrů obou verzí přitom dělilo jen několik hodin.

Jedná se o *aposteriorní* čtení, jehož prostřednictvím se historik snaží najít v těchto dílech premisy Lidové fronty a rozpoznat základy prohitlerovské volby z roku 1933? Tyto filmy, natočené v jazykových verzích, jsou odrazem rozrůzněné a kontrastní evropské společnosti, odrazem, jenž je zprostředkováván těmi, kteří tyto filmy interpretují. Odtud pocit, že jeden a týž proslov má dvojí význam, změnil-li se intonace hlasu, když záběr po záběru srovnáme stejnou scénu, v níž inženýr (Gabin/Hartman) musí znovu motivovat odstrašené dělníky. Autoritativní, neústupný hlas Paula Hartmana, který místy na poslouchající dělníky řve, se svou tonalitou podobá proslovům vůdců národně socialistické strany, které během téhož roku 1933 zněly na stadiónech, v rádiu, nebo v Reichstagu. Dobový divák ponořený v tomto kontextu to mohl cítit. Lidová intonace, vřelý hlas bez jakéhokoli odstupu a výslovnost „pařížského frajera“ Jeana Gabina vyvolává úplně jiný pocit. Nesmíme tyto tirády srovnávat s Gabinovými tirádami ve filmech *LA BELLE EQUIPE* (1936), *NA DNĚ* (1936) nebo *PÉPÉ LE MOKO* (1937), v nichž ztělesňuje model francouzského proletáře z Lidové fronty, což předjímá jeho další kariéru. Stejně postoje, stejnou mimiku a stejný „lidový“ zjev charakterizující Gabina však divák z roku 1933 už mohl najít ve filmech *CHACUN SA CHANCE* (1930), *CŒUR DE LILAS* (1930), či *CŒUR JOYEUX* (1931). Přestože ve filmu *LE TUNNEL* hraje roli inženýra, jeho proslov je proslovem obránce lidu a jeho hlas se ohání bratrstvím, které může zavládnout mezi lidmi, když společně překonají překážky: zde se jedná o dokončení díla navzdory sabotážím. Stejný text v podání Hartmana se stává odhalením zrady a exaltovaným projevem poslušnosti vůdci.

Existuje ještě třetí verze téhož díla, *THE TUNNEL / TRANSATLANTIC TUNNEL* (titul ve Spojených státech). Jedná se o remake evropského filmu natočený Mauricem Elveyem ve Spojených státech, ve kterém hlavní roli přebírá zpěvák šlágrů a rozhlasová hvězda Richard Dix. Od horečnatosti jazykových verzí jsme přešli k remaku, film byl totiž natočen v roce 1935, tj. dva roky po původním filmu, a byl přizpůsoben pro americké publikum. Na tomto příkladu je jasně definovatelný rozdíl mezi jazykovou verzí a remakem. Remake je natočen později, na jiných místech a v jiných kulisách. Jazykové verze se vzájemně ovlivňují, sdílejí některé záběry, ba i celé scény, přestože výsledné filmy mohou nakonec vyznít ideologicky protikladně. Případy, kdy se výsledné filmy natolik liší, jsou však řídké.

Tyto kinematografické a obchodní transatlantické přesuny pak pokračovaly například s filmem *ALGIERS* ve vztahu k filmu *PÉPÉ LE MOKO* a v nedávnější době s filmem *TŘI MUŽI A NEMLUVNĚ* ve vztahu s filmem *TROIS HOMMES ET UN COUFFIN*. Film Kurta Bernardta vypráví, jak se jednomu inženýrovi (Gabin / Hartmann / Dix) podařilo pod Atlantikem postavit tunel spojující Evropu s Amerikou! Kinematografická směna dnes využívá jiné médium. Pro překročení oceánu filmy potřebovaly a potřebují čas a adaptaci. Což představuje rozdíl mezi remakem a jazykovou verzí, které nutně vyžadují simultánnost a striktně identický scénář.

* * *

Mezi lety 1929 a 1934 procházela filmová ekonomika z roku na rok velmi odlišnými fázemi. V období všeobecného rozšiřování mluvicího filmu byla dominance Spojených

států daleko slabší, což umožnilo rozvoj evropských produkcí. Komerční aspekt některých koprodukcí z této doby nelze popřít. Jazykové verze se zrodily z vůle exportovat za každou cenu. Prokazují také, že kinematografické formy byly během tohoto období velmi proměnlivé. Zdálo by se, že v těchto produkcích bychom mohli najít odflinknuté filmy, stereotypní zvukové efekty a ani stopu po inovacích. Zjišťujeme však, že nacházíme pravý opak. Dokonce i ve filmech, které byly podle všeho vytvořeny pouze kvůli zisku, nalezneme velkou svobodu rukopisu. Tyto filmové experimenty nás vybízejí k analýze, a to konkrétněji z hlediska zvuku, který představoval inovační prvek dané epochy.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Martin Barnier, *Chapitre II: Une solution pour exporter le parlant: les versions multiples.*

In: Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926 – 1934).*

Éditions du Céfal, Liège 2002, s. 115 – 135.

Citované filmy:³⁴⁾

Algiers (John Cromwell, 1938; p: *Pépé le Moko*), *Atlantic* (E. A. Dupont; Jean Kemm, 1930; p: *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; v: něm. *Atlantic*, fr. *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; p: *Atlantic*), *Ať žije svoboda!* (A nous la liberté; René Clair, 1931), *La Bandera* (Julien Duvivier, 1935), *Na dně* (Les Bas-Fonds; Jean Renoir, 1936), *La Belle Equipe* (Julien Duvivier, 1936), *Berlín, symfonie velkoměsta* (Berlin, Symphonie einer Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Blaze O'Glory* (George Crone, Renaud Hoffman, 1929; v: *Sombras de Gloria*), *Blotto* (James Parrot, 1930; v: *Une Nuit extravagante*, *Vida Nocturna*), *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *Buster Millionaire* (Claude Autant-Lara, 1931; p: *Sidewalks of New York*), *Camp volant* (Max Reichmann, 1932; v: *Marco, der Clown*), *Cœur de Lilas* (Anatole Litvak, 1931), *Cœur Joyeux* (Hanns Schwarz; Max de Vaucorbeil, 1931), *Le Collier de la reine* (Tony Lakain, Gaston Ravel, 1929), *Le Congrès s'amuse* (Jean Boyer, 1931; p: *Der Kongress tanzt*), *The Congress dances* (Eric Charell, 1931; p: *Der Kongress tanzt*), *La Dama bianca* (Jack Salvatori, 1930), *Dangerous Paradise* (William Wellman, 1930; v: *La rive dei Bruti*), *David Golder* (Julien Duvivier, 1930), *Doña Menhiras* (Adelqui Millar, 1930; p: *The Lady Lies*), *Dracula* (Tod Browning, 1931; v: *Dracula*), *Dracula* (George Melford, 1931; p: *Dracula*), *Dravec* (La Tête d'un homme; Julien Duvivier, 1932), *El Fava de Ramonet* (Joan Andreu i Moragas, 1933), *Une femme a menti* (Charles de Rochefort, 1930; p: *The Lady lies*), *Hallo hallo! Hier spricht Berlin!* (Julien Duvivier, 1931; p: *Haló Paříž, zde Berlín*), *Haló Paříž, zde Berlín* (Allo Berlin! Ici Paris; Julien Duvivier, 1931; v: *Hallo hallo! Hier spricht Berlin!*), *L'Héritier des Mondésir* (Albert Valentin, 1940), *Chacun sa chance* (Hans Steinhoff; René Pujol, 1930), *Le Chemin du paradis* (Max de Vaucorbeil, 1930; p: *Drei von der Tankstelle*), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931; v: *La tragédie de la mine*), *Der Kongress tanzt* (Eric Charell, 1931; v: *Le Congrès s'amuse*, *The Congress Dances*), *I Ladroni* (James Parrott, 1930; p: *Night Owls*), *The Lady lies* (Robert Henley, 1929; v: *Perché no?*, *Une femme a menti*, *Seine Freundin Anne*, *Doña Mentiras*, *Vi tva*), *Land without Women* (Carmine Gallone, 1929; v: *Terre sans Femme*, *Land ohne Frauen*), *Luigi la volpe* (Hal Roach, 1931), *Marius* (Alexander Korda, 1931; v: *Zum goldenen Anker*), *Milión* (Le Milion; René Clair,

34) U filmů s jazykovými verzemi uvádíme v závorce buďto, dle jaké filmové předlohy daný film vznikl (za značkou „p:“ je název předlohy), anebo jaké jazykové verze daný snímek má (za značkou „v:“ jsou vypsaný názvy jazykových verzí filmu) – pozn. red.

1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1931), *Muž s kinoaparátom* (Čelovek s kinoapparatom; Dziga Vertov, 1929), *Na dně* (Les Bas-Fonds; Jean Renoir, 1936), *Die Nächte von Port-Saïd* (Léo Mittler, 1931; v: *Les nuits de Port-Saïd*, *Las Noche de Port-Saïd*), *Night Owls* (James Parrott, 1930; v: *Ladrones*, *I Ladroni*), *No Man's Land* (Victor Trivas, 1931; v: *Niemandsland*), *Las Noche de Port-Saïd* (Léo Mittler, 1931; v: *Die Nächte von Port-Saïd*, *Les nuits de Port-Saïd*), *Une Nuit extravagante* (James Parrott, 1930; v: *La Vida nocturna*, *Blotto*), *Les nuits de Port-Saïd* (Léo Mittler, 1931; v: *Die Nächte von Port-Saïd*, *Las Noche de Port-Saïd*), *L'Opéra de quat'sous* (Georg W. Pabst, 1931; p: *Dreigroschenoper*), *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; režie českých vsuvek Charles de Rochefort, 1930), *Perché no?* (Amleto Palermi, 1930; p: *The Lady lies*), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936; v: *Algiers*), *Pět prokletých gentlemanů* (Les Cinq Gentlement maudits; Julien Duvivier, 1931), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Le Requin* (Henri Chomette, 1929), *La rive dei Bruti* (Mario Camerini, 1931; p: *Dangerous Paradise*), *Roumanie, Terre d'amour* (Camille de Morlhon, 1930), *La Route est belle* (Robert Florey, 1930), *Seine Freundin Anne* (Felix Busch, 1930; p: *The Lady lies*), *Sombras de Gloria* (Andrew L. Stone, Fernando C. Tamayo, 1929, p: *Blaze O'Glory*), *Terre sans Femme* (Carmine Gallone, 1929; v: *Land ohne Frauen*, *Land without Women*), *La Tosca* (Jean Renoir, 1940), *Trader Horn* (William Van Dyke, 1930), *Transatlantic Tunnel* (Maurice Elvey, 1933; p: *Der Tunnel*), *La tragédie de la mine* (Georg Wilhelm Pabst, 1931; p: *Kamarádi*), *Trois hommes et un couffin* (Coline Serreau, 1985; v: *Tři muži a nemluvně*), *Tři mládenci od benzínu* (Drei von der Tankstelle; Wilhelm Thiele, 1930; v: *Le Chemin du paradis*), *Tři muži a nemluvně* (Three men and a baby; Leonard Nimoy, 1987; p: *Trois hommes et un couffin*), *Der Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; v: *Le Tunnel*, *Transatlantic Tunnel*), *Le Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; p: *Der Tunnel*), *Vi tva* (Erwin Adolphson, 1930; p: *The Lady lies*), *Vida Nocturna* (James Parrot, 1930; v: *Une Nuit extravagante*, *Blotto*), *Závěť doktora Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1933), *Země bez žen* (Land ohne Frauen; Carmine Gallone, 1929; v: *Terre sans Femme*, *Land without Women*), *Země nikoho* (Niemandsland; Victor Trivas, 1931; v: *No Man's Land*), *Žebrácká opera* (Dreigroschenoper; Georg W. Pabst, 1931; v: *L'Opéra de quat'sous*).

Poznámka o autorovi:

Martin Barnier (nar. 1965 v Nice) je v současné době nejaktivnějším frankofonním autorem v oblasti filmově-historických výzkumů nástupu filmového zvuku. V letech 2002 – 2003 působil jako odborný asistent na l'Université de Lausanne, section d'Histoire et d'Esthétique du cinéma. Od roku 1997 přednáší na Université Lumière-Lyon 2. Svou doktorskou práci publikoval knižně pod názvem *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926 – 1934)*. Éditions du Céfal, Liège 2002. Jako spolueditor (s Raphaëlem Moinem) připravil sborník *France/Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*. L'Harmattan, Paris 2004. K vydání je připravena jeho kniha speciálně zaměřená na problematiku jazykových verzí: *Des films français made in Hollywood. Versions multiples (1929 – 1935)*. L'Harmattan, Paris 2004.