

Články

ETNICITA, AUTENTICITA
A EXIL: FALEŠNÝ OBCHOD?Němečtí filmoví tvůrci a Hollywood¹⁾

Thomas Elsaesser

Proč vlastně tolik talentovaných evropských filmových tvůrců, herců, scenáristů, skladatelů a scénografů skončilo v Hollywoodu? Tato otázka sice poutá značnou pozornost životopisců i historiků kultury, výsledkem je nicméně většinou toliko anekdotická forma odpovědi, jež je už stejně předem známá.²⁾ Zvlášť ti z badatelů, kteří se soustředí na osobnosti z německy mluvících zemí, tu mají svou teorii víceméně přichystanou, neboť je samozřejmé pohlížet na emigranty jako na politické uprchlíky, kteří nejdříve prchali z Evropy před fašismem, jen aby později čelili ústrkům ze strany neomalených a nekulturních filmových magnátů, a nakonec se stali terčem honu na čarodějnice vedeného paranoidními antikomunistickými americkými senátory. Čelná místa v této verzi zauímají Fritz Lang a Bertolt Brecht, expresionismus a *film noir*, Thomas Mann a Arnold Schönberg, Marlene Dietrichová a William Dieterle. Za autoritativní a klasické podání této teze o liberálně-intelektuálním charakteru politické emigrace lze považovat knihu Johna Russella Taylora *Strangers in Paradise*, kde je čitelná již z přiléhavě nadepsaných kapitol jako „Schyluje se k bouři“, „Hollywoodská levice

- 1) Tento text byl rok po jeho prvním vydání, jež je předlohou přítomného překladu, autorem začleněn do jeho monografie o výmarském filmu. Viz Thomas Elsaesser, *To Be or Not To Be. Extra-territorial in Vienna – Berlin – Hollywood*. In: T ý ž, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London – New York: Routledge 2000, s. 361–382. (Pozn. red.)
- 2) Z obsáhlé literatury upozorním na následující tituly: John Baxter, *The Hollywood Exiles*. New York: Taplinger 1976; Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Verso 1990; Otto Friedrich, *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940s*. Berkeley: University of California Press 1997; Gundolf S. Freyermuth, *Reise in die Verlorengegangenenheit*. Hamburg: Rasch und Röhring 1990; Anthony Heilbut, *Exiled in Paradise*. New York: Viking 1983; Maria Hilchenbach, *Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933–1945*. Munich: Saur 1982; Jan Christopher Horak, *Fluchtpunkt Hollywood*. Muenster: Moks 1984; Martin Jay, *Permanent Exiles*. New York: Columbia University Press 1985; Frederick Kohner, *The Magician of Sunset Boulevard*. Palos Verdes, CA: Morgan 1977; Thomas Koebner (ed.), *Exilforschung Band 2*. Munich: text + kritik 1984; Jean Michel Palmier, *Weimar en Exil*. Paris: L'Harmattan 1988 (2. sv.); Cornelius Schenau (ed.), *One Way Ticket to Hollywood: Film Artists of Austrian and German Origin in Los Angeles, 1884–1945*, nedatováno.

a pravice“, „Nový Výmar“, „Hollywood ve válce“, „Zač bojujeme“ či „Jak být neamerický“.³⁾ Těto kanonické verzi nechybí ani věrohodnost, ani dostatek svědeckých dokladů, přesto však je její zdánlivá samozřejmost ošidná.⁴⁾ V následujícím textu bych rád celý obraz trochu zkomplikoval, nejprve tím, že prodloužím jeho časovou osu nazpět, a posléze tím, že k jeho politickému rozměru přiřadím další dimenzi – totiž tu, jež souvisí s obchodem a konkurenčním bojem, kontrakty a trhy. Konečně je třeba říci, že i válka proti fašismu a obchodní válka jako takové mají svůj odpovídající protějšek v kinematografii: jejich zrcadlovým odrazem je zde válka konkurenčních způsobů reprezentace identity a etnického původu, v níž význam domova a odchodu z něj nabývá ještě dodatečné konotace.

Imigranti, nebo invaze, místa exilu, nebo trhu?

Přestože je právě kinematografie nepochybně americkým uměním *par excellence*, již dlouhou dobu panuje shoda v tom, že základními stavebními prvky toho, co se rozumí pod označením americký filmový průmysl, jsou migrace, exil a přistěhovalectví. Hollywood – který vznikl v době, kdy se nezávislí producenti vymanili z područí Filmového trustu (Motion Picture Trust), působícího na východním pobřeží, a osamostatnili se na západním pobřeží USA – nelze pochopit, aniž bychom vzali v úvahu onu hru, v níž jsou etnická příslušnost a systém rodinných hodnot, doprovázeny vědomou distancí od vlastního původu, metaforami ekonomicko-institucionálních vazeb. Jestliže tato distance mnoha různými způsoby zmíněné vazby posilovala, ani jeden z těchto faktorů se v urputné snaze imigrantů o asimilaci a integraci neztrácel bezezbytku. Tento proces po sobě zanechal pozůstatky přesunů, zažitých návyků a vzdoru, jež – promítneme-li je do budoucích podnikatelských aktivit imigrantů jakožto výsledku jejich dynastických ambicí a kulturních aspirací – definovaly konformismus nové elity, která si své postavení vybuodovala vlastním přičiněním. Carl Laemmle byl v Německu narozený účetní, který nastoupil kariéru v jednom wisconsinském obchodě s oděvy; Samuel Goldwyn, který se narodil ve Varšavě jako Samuel Goldfish, byl až do chvíle, kdy se přiznal do rodiny kabaretních podnikatelů Laskyových galanterním obchodníkem v severní části státu New York; Adolf Zukor se narodil v Maďarsku a své první jmění získal jako kožešník v Chicagu, načež se pustil do podnikání se zábavními automaty; William Fox se narodil jako Wilhelm Fried v Maďarsku a otevřel si oděvní závod v newyorské čtvrti Lower East Side, později pak vyplacením získal zkrachovalý Blacktonův podnik s automaty; Louis B. Mayer, rodák z Ruska, přešel z otcova bostonského obchodu

3) John Russell Taylor, *Strangers in Paradise: The Hollywood Emigrés, 1933–1950*. New York: Holt, Rinehart & Winston 1983.

4) Základní schéma tohoto příběhu se zvláště shoduje s historií vnitroamerické migrace 40. a 50. let, kdy se umělci, pracovníci zábavního průmyslu a spisovatelé z východního pobřeží nebo středozápadu USA stěhovali do Hollywoodu, přičemž jež za čas mnohdy znovu opouštěli, rozčarování, se zničenými kariérami a životy. Na předních místech jejich seznamu figurují Orson Welles a Joseph Losey, ale zvláště po mccarthyovském honu na čarodějnice se stejnou cestou vydal bezpočet newyorských spisovatelů či broadwayských herců, divadelních producentů a choreografů.

s kovošrotem k provozování vlastních biografů v Nové Anglii; i Joseph a Nicholas Schenckovi pocházeli z Ruska, potom vlastnili dragstory a zábavní parky v New Yorku a zároveň pečlivě sledovali situaci ve vysoce rizikovém filmovém podnikání. Další Rus, Lewis Selznick, byl majitelem pittsburghských klenotnictví, prosázel v hazardu jmění, jež získal ve filmovém průmyslu, byl však i otcem dvou slavných synů, jejichž přičiněním se rodinné jméno stalo nedílnou součástí hollywoodské legendy.

Přes to všechno není patrně tím nejpozoruhodnějším na „otcích zakladatelích“ Hollywoodu jejich etnická příslušnost či snad dokonce jejich židovská víra. Paradoxem těchto Američanů první generace je to, že sehráli tak velkou úlohu v transformaci filmové produkce v kartel, jemuž se začalo říkat hollywoodský studiový systém, a to právě proto, že si dokázali získat kulturní vliv na vkus masového publika, přičemž tvrdili, že jsou toliko obchodníky. Neboť i když nelze říct, že „vynalezli Hollywood“, jak dovozuje Neal Gabler,⁵⁾ tím, že v sobě potlačili a odmítli svou vlast a kulturní kořeny, určitě pomáhali implantovat do srdce Hollywoodu onu dvojznačnost kulturní identity, která už od té doby zůstala pro roli cizinců v Hollywoodu příznačná a jež od nich vyžaduje, aby se buď asimilovali a stali se stodesetiprocentními Američany, nebo se prosadili jako exotičtí Evropané, ovšem rovněž stodesetiprocentní! Takováto asymetrie a excesivita by také mohla být projevem dvou skrytých figurací, jež dávají v souhrnu tento vztah k „centru“, který je sám o sobě projekcí rozdílných typů jinakosti, což napovídá tomu, že otázky emigrantů a etnické příslušnosti, vlasti a Hollywoodu je rovněž třeba včlenit do širšího kontextu.

Působení rozporuplného silového pole je asi nejpatrnější mezi německými emigranty v Hollywoodu, pravděpodobně největší skupinou, nebo, jak bylo naznačeno výše, skupinou, o níž se nejvíc píše. Příběh Němců v Hollywoodu komplikuje dvojice faktorů. Přišli sem ze země, která se přinejmenším ve dvacátých letech 20. století mohla pyšnit silným filmovým průmyslem; zároveň však také pocházeli ze země, jež byla po první světové válce politickým vyvrhelem uváděným do přímé spojitosti s válkou, agresí a prušáckou brutalitou a která se ve třicátých letech stala zemí, kde docházelo k neskrývané perzekuci Židů. V důsledku této situace soupeří spolu o větší věrohodnost dva různé výklady. Jeden z nich se soustředí na třicátá a čtyřicátá léta a podává příběh v obráceném pořádku – vypráví o emigrantech prchajících z Evropy před fašistickou diktaturou a válkou, kterým se v Hollywoodu dostává ponižujícího přijetí ze strany tyranských, nevzdělaných a špatně vychovaných filmových magnátů typu Louise B. Mayera, Darryla Zanucka či Harryho Cohna. Tato verze postupně vytěsnila starší pojetí, jehož ústředním motivem ovšem byla rovněž válka. V něm byli Němci označováni za nájezdníky a ztotožňováni s ničivou „záplavou“, což byly termíny zavedené v době, kdy filmy KABINET DOKTORA CALIGARIHO a MADAME DUBARRY přinášely zisky (americkým) distributorům. Zmíněné metafory přitom ovšem odkazují k militaristickým nacionálně podbarveným kliše, jež se stala součástí obecného povědomí po roce 1918, kdy se vzdmula velká vlna odporu proti dovozu německých filmů.

5) Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown Publishers 1988.

Oborový tisk té doby se v podobném válečnickém výrazivu velmi vyžíval, přičemž tato tendence vyvrcholila s příchodem Ernsta Lubitsche, který si s sebou přivezl celý doprovodný štáb z konglomerátu německých studií Ufa. David Robinson přináší v práci *Hollywood in the Twenties* ozvuk zmíněné atmosféry, když píše o „Ernstu Lubitschovi, nejúspěšnějším a nejodolnějším z těchto cizích nájezdníků“. ⁶⁾ John Baxter pojednává o tomtéž tématu takto: „Příjezd Paula Davidsona a Ernsta Lubitsche do New Yorku 24. prosince 1921 – a o několik týdnů později okázalejší vylodění Poly Negri – [byly] předzvěstmi záplavy, jež od základu změnila americký filmový průmysl“, ⁷⁾ a s jistou dávkou uspokojení o pár stránek dál dodává, že tato záplava byla nakonec „odražena“, a to buď proto, že se režiséři „vraceli s hanbou“, nebo proto, že Hollywood „zdeptal nejtalentovanější evropské umělce“. ⁸⁾

Dalo by se tu namítnout, že obě Baxterova tvrzení jsou přehnaná, a já se zde také pokusím o poněkud odlišný výklad. Existuje-li například vůbec nějaký oprávněný důvod pro použití onoho vojenského slovníku s termíny typu „nájezdníků“, pak se hodí spíš ve vztahu k Hollywoodu než k Německu: šéfové amerických studií po celá dvacátá léta podněcovali a řídili kampaně, jejichž cílem byl lov talentovaných tvůrců, vydávali se do Evropy na „trofejní hony“, jak tomu říkal Fritz Lang, přičemž měli v úmyslu porazit konkurenci tím, že skoupí jejich nejnadanější umělce, aby pak sami těžili z jejich práce v mezinárodním měřítku. Na jedné z takových výprav „koupil“ Harry Warner v Berlíně Michaela Kertésze. Kertész předtím do Německa odešel z Maďarska po rozpadu rakousko-uherské monarchie a v Hollywoodu si následně změnil jméno na Michael Curtiz a stal se nejspolehlivějším a nejnápaditějším ze smluvních režisérů Warnerova studia, pro něž za dvacet let natočil na padesát filmů, včetně německé jazykové verze snímku Lloyda Bacona *MOBY DICK* (*DÄMON DES MEERES*, 1931) a (mnohem později) nejoblíbenější emigrantský film *CASABLANCA* (1942). Také letní dovolené Carla Laemmleho, jež ve dvacátých letech trávil v (dnes českých) lázeňských městech Mariánské Lázně a Karlovy Vary, neslavně prosluly tím, že se tam sjížděli berlínští filmaři a mohli se přetrhout snahou o získání kontraktu na práci u Universalu. ⁹⁾

Baxter ovšem jaksi mimochodem vznáší závažný argument: zabýváme-li se tématem emigrantů ve filmařském oboru, může být zavádějící soustředit se při tom výhradně na režiséry, jelikož Hollywoodu šlo v první řadě o aktiva v podobě popularity (na evropském trhu) určitých hereckých hvězd, jež měli být příslušní režiséři schopni přitáhnout (kromě Poly Negri tak Lubitsch přivedl i Emila Janningse, zatímco Mauritz Stiller přivedl Gretu Garbo). Tohoto jevu si v knize *The Lubitsch Touch* všiml i Hermann Weinberg:

Zahraniční „invaze“ už začala, i když o skutečnou invazi nikdy šlo, protože evropský kontingent sem byl zván po jednotlivcích, kteří sem byli postupně

6) David Robinson, *Hollywood in the Twenties*. London: A. Zwemmer – New York: A. S. Barnes 1968, s. 57.

7) J. Baxter, c. d., s. 36.

8) Tamtéž, s. 54, 65, 72.

9) F. Kohn, c. d., s. 52.

vábení. Tak se tu v těsném sledu záhy objevili Emil Jannings, Conrad Veidt, Erich Pommer, Alexander Korda, Paul Leni, Lothar Mendes, Lya di Putti, Karl Freund, Lajos Biro, Friedrich Murnau, E. A. Dupont, Ludwig Berger, Camilla Hornová a řada dalších – hereckých hvězd, kameramanů a scénografů, načež Ufa skončila oloupená o mnohé ze svých nejtalentovanějších tvůrců.¹⁰⁾

I s méně talentovanými filmaři ovšem zůstávalo konečným cílem vyrábět filmy, jež měly pronikat na zahraniční národní trhy, a to na úkor místních producentů. Lubitsch si tak s sebou například přivedl jako osobního asistenta mladíka jménem Heinz Blanke, který se posléze uplatnil v zákulisním dění jako jeden z nejdůležitějších zprostředkovatelů obchodů mezi Berlínem a Hollywoodem. V letech 1933 až 1962 působil jako klíčový producent studia Warner Brothers pod vedením Hala Wallise.

Protihollywoodské ladění patrné ve Weinbergově práci převzali i další autoři, mezi jinými i Siegfried Kracauer a Lotte Eisnerová, kteří hovoří o exodu, jakémsi odlivu, v jehož důsledku se německý filmový průmysl ocitl bez lidí i prostředků. Zde se ekonomická argumentace přechyluje směrem k argumentaci politické, neboť se tu nabízí představa o strmém úpadku německého filmového průmyslu v druhé polovině dvacátých let, jenž nevyhnutelně vyústil do umělecké rezignace v roce 1933. Jak ale zdůraznil George Huaco, tento výklad nemůže být správný, jelikož filmy natáčené v Německu koncem dvacátých a začátkem třicátých let – za všechny jmenujme alespoň *LIDÉ V NEDĚLI*, *MODRÝ ANDĚL*, *KONGRES TANČÍ*, *VRAH MEZI NÁMI*, *ŽEBRÁCKÁ OPERA*, *UPÍR ANEB PODIVNÉ DOBRODRUŽSTVÍ DAVIDA GRAYE* či *KUHLE WAMPE* – jsou po estetické stránce stejně závažné, tematicky stejně průbojné a stylisticky stejně rozmanité jako kterýkoli snímek produkováný v téže době v Hollywoodu.¹¹⁾ Tyto filmy navíc německému filmovému průmyslu zajišťovaly vyšší míru stability i mezinárodní úspěšnosti, než jaké dosáhl kdykoli jindy ve své historii. Zisky z řady hudebních filmů vzniklých v produkci Ericha Pommera a režírovaných většinou Hannsem Schwarzem, Karlem Hartlem a Gustavem Ucickym (poslední dva jmenovaní zůstali v Německu, resp. v Rakousku) stačily Ufě k zajištění aktivní účetní bilance, a to vzdor obrovským investicím vloženým do přechodu na zvukový film.¹²⁾ Vezmeme-li v úvahu to, jak nepřátelsky se avantgardní kritika ve svém celku stavěla k nástupu zvukového filmu, může nás napadnout, zda snad nemohly být politické důvody onoho exodu po roce 1933 umocněny i určitou dávkou estetických předsudků.

Vlna za vlnou?

Historicky opodstatněnější hodnocení vztahu mezi Německem a Hollywoodem tudíž nemůže být ani výlučně ekonomické, ani čistě politické. Ony dvě stěžejní verze, vycházející z „německé invaze“, nebo naopak z teorie o „německých uprchlících“, si totiž vzájemně odporují a zároveň jedna druhou doplňuje, a to právě proto, že k jejich

10) Herman Weinberg, *The Lubitsch Touch*. New York: Doubleday 1964, s. 47.

11) Srov. George A. Huaco, *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books 1965.

12) Nejúplnější informace lze najít in: Hans Michael Bock – Michael Tötterg (eds.), *Das Ufa Buch*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1992; Klaus Kreimer, *Die Ufa Story*. Munich: Hanser 1992.

průniku dochází v jiné rovině, v oblasti etnického imaginární, kde dilema Němců z dvacátých let i z let třicátých odpovídá situaci „otců zakladatelů“ z desátých let 20. století. Odtud pak zájem o zmapování zvláštního typu kulturní logiky tvořící podloží těchto interakcí. Začneme od interakce ekonomické: jestliže Němci nebyli přímo záplavou, mohli bychom je přirovnat k vlnám, přičemž mezi jednotlivými vlnami je třeba rozlišovat. Lubitsch v roce 1921 by se tak dal považovat za hřeben první vlny, zatímco Murnau v roce 1925 tvořil vrchol vlny druhé. Po úspěchu filmu POSLEDNÍ ŠTACE (1924) byl Murnau importován s konkrétněji formulovaným posláním, totiž s tím, že má do Hollywoodu přinést hodnoty „filmového umění“, ¹³⁾ přičemž za ním stáli tvůrci, na něž Hollywood pohlížel jako na specialisty v určitých stylech či úzce ohraničených trzích, jako byli například E. A. Dupont či Paul Leni, z nichž oba byli v Evropě stejně jako Murnau známí svou tvorbou novátorských, zároveň však i ezoterických filmů (KABINET VOSKOVÝCH FIGUR, 1924; VARIETÉ, 1925). Dupontovy i Leniho motivy byly v první řadě ekonomické, nebo přinejmenším profesní: Hollywood vyráběl filmy s vyššími rozpočty v lépe vybavených studiích a pro početnější publikum.

Kromě režisérů, kteří již za sebou měli jisté zkušenosti, jako například Lothar Mendes či Ludwig Berger, přinesla tato (druhá) vlna do jižní Kalifornie i dobrodruhy, kteří měli zkušeností z dřívějška málo – mezi ně patřil třeba Fred Zinnemann, anebo jejichž zkušenosti byly různorodé – jako u Edgara Ulmera, který přijel poprvé v roce 1923 jako asistent Maxe Reinhardta, potom se vrátil v roce 1925 jako člen Murnauova týmu, v roce 1929 se vrátil do Německa, v roce 1931 už ovšem znovu zkoušel štěstí v Hollywoodu, tentokrát jako filmový výtvarník, až konečně chytil dech filmem ČERNÁ KOČKA (1934) a v letech 1935 až 1940 si vydobyl specifickou pozici nejvýznamnějšího režiséra filmů v ukrajinštině a jidiš.

Tito filmaři tedy nebyli ani chudými přistěhovalci, přehajícími před hladem z mateřské země za americkým snem, ani politickými vyhnanci a utečenci, nýbrž filmovými tvůrci a profesionály, které sem lákala technika, materiální zdroje a odměny, jež jim Hollywood dokázal nabídnout. Tato migrace je tedy v první řadě a zdaleka nejvíce projevem mimořádně vysoké ekonomické dynamiky filmového průmyslu jako celku v polovině a koncem dvacátých let a nevyhnutelně mezinárodního charakteru jeho fungování na všech úrovních, ať už se jednalo o produkci, distribuci či předvádění.

Zcela jasným dokladem této skutečnosti byla další imigrační vlna kolem roku 1930, s níž do Hollywoodu přišli William Dieterle, Hans Heinrich von Twardowski, Günther von Fritsch a několik dalších, kteří se nezdrželi tak dlouho. Najala si je berlínská pobočka Warner Brothers, Deutsche National, aby se zabývali výrobou cizojazyčných verzí Warnerových filmů, přičemž Dieterleho vybrali proto, že byl zároveň hercem i režisérem, a Fritsche zase proto, že ovládal španělštinu natolik, že mohl spolu s německou verzí režírovat i verzi latinskoamerickou, čímž Warnerům šetřil výdaje na dopravu, stravování a ubytování pro importované pracovní síly. Němci tak v Hollywoodu točili německé filmy, přičemž také nadále přispívali k americkému filmovému podnikání, a to zejména na tehdy klíčových zámořských (evropských a latinskoamerických)

13) Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Random House 1985.

trzí. Obdobný kontext zafungoval i v případě Duponta, když se mu podařilo vzkřísit svou skomírající mezinárodní kariéru tím, že v letech 1928 až 1931 natočil řadu anglicky, francouzsky a německy mluvených verzí pro londýnskou společnost British International Pictures a její německou pobočku Südfilm.¹⁴⁾

Poslední příklad ukazuje, že boj s nelítostnou konkurencí a uzavírání strategických aliancí tvořily modus operandi nejen ve vztazích mezi Evropou a Hollywoodem, ale i mezi jednotlivými národními kinematografiemi a také mezi různými producenty uvnitř národních kinematografií. Často byl hnací silou onoho pohybu tvůrců a technického personálu z jedné země do druhé samotný kapitál, jenž se potřeboval držet v oběhu uvnitř jednotlivých sektorů (mezinárodního) filmového průmyslu. Platí to dokonce i pro onu imigrační vlnu, která dorazila po roce 1933, u níž se dá oprávněněji hovořit o politických uprchlících a do níž patřili Fritz Lang, Joe May a Billy Wilder, později během téže dekády pak i Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, John Brahm a William Thiele. Tito emigranti měli přitom společné to, že řada jich do Los Angeles nepřišla z Berlína či Vídně, nýbrž z Paříže, kde předtím všichni rovněž točili filmy, jiní pak přijížděli z Londýna, kam odešli v naději (falešné, jak se později ukázalo), že se odtud budou moci vrátit do Německa, jakmile se urovná tamní politická situace. Žádný z nich neměl původně v úmyslu hledat štěstí v Hollywoodu a všichni se museli kulturně i profesně přeorientovat, pokud tam chtěli uspět.

Zmíněná pařížská mezistanice nadmíru názorně ilustruje onu směs ekonomických a politických hledisek určujících motivy této migrace, neboť poukazuje na převahu německého filmového průmyslu nad kinematografií francouzskou v období od konce dvacátých let dál po celá léta třicátá. Až závěrečná vlna emigrantů, přicházející koncem třicátých let a počátkem let čtyřicátých, do níž patřili zejména Max Ophüls, Jean Renoir a René Clair (kteří uprchli z okupované Francie nebo přes Holandsko) a také Reinhold Schünzel, Frank Wisbar a Douglas Sirk (z Německa), opouštěla Evropu z politických důvodů. Tři posledně jmenovaní režiséři ihned po příjezdu do Ameriky narazili na obtíže, a to v neposlední řadě proto, že na ně místní emigrantská komunita hleděla s podezřením, jelikož se o nich vědělo, že po nástupu nacismu natočili pro Ufu významné a vysoce úspěšné filmy, mimo jiné například snímky VIKTOR A VIKTORIA, BOHOVÉ SE BAVÍ (oba Reinhold Schünzel, 1933, 1935), ANNA A ALŽBĚTA a PŘEVOZNIČKA MARIE (oba Frank Wisbar, 1933, 1936), POSLEDNÍ AKORD a K NOVÝM BŘEHŮM (oba Douglas Sirk, 1936, 1937). Patrně nejtragičtějším případem je osud Georga Wilhelma Pabsta, jenž se koncem dvacátých a začátkem třicátých let proslavil svými filmy experimentálními (ZÁHADY LIDSKÉ DUŠE, 1926), sociálně angažovanými (ULIČKA, KDE NENÍ RADOSTI, 1925), ve stylu nové věčnosti (DENÍK ZTRACENÉ, 1929), liberálně laděnými (LÁSKA JEANNE NEYOVÉ, 1927) a kriticko-pacifistickými (KAMARÁDI, 1931). I on odešel v roce 1934, po období (1930–1933), v němž točil francouzské filmy a francouzské jazykové verze, do USA. Když se mu nepodařilo dosáhnout úspěchu snímkem MODERNÍ HRDINA (1934, natočeným u Warner Brothers pro Henryho Blankeho a Hala Wallise), pokračoval v letech 1936 až 1939 s režírováním ve Francii. Ačkoliv pak už měl rezervovanou

14) Andrew H i g s o n, Film Europa: Dupont und die britische Filmindustrie. In: Jürgen B r e t s c h n e - i d e r (ed.), *Ewald Andre Dupont: Autor und Regisseur*. Munich: text + kritik 1992, s. 34–52.

palubní jízdenku na parník Normandie do New Yorku, vrátil se ještě do svého rakouského sídla, kde v okamžiku vyhlášení války onemocněl, čímž se jeho odjezd oddálil na neurčito. Filmoví historici mu nemohou zapomenout, že tehdy „zmeškal loď“. ¹⁵⁾

Pabstův příklad poukazuje zřetelněji než spleť osudy Ulmera, Bernhardta či Duponta na to, že i teze o „vlnách“ je zavádějící, jelikož z velké části šlo o obousměrný proces. ¹⁶⁾ Zvlášť koncem dvacátých let a začátkem let třicátých se jednotlivé případy odvíjely v závislosti na různých faktorech i zcela náhodně, a to ještě předtím, než politický vývoj v Evropě a Hitlerův nástup k moci vnutily přemnohým osudové paradigma pronásledování, exodu a zmařených vyhlídek. Přestože změny, k nimž došlo v Německu po roce 1933, postihly každého, kdo byl na očích veřejnosti, často právě herci, spisovatelé, skladatelé a zpěváci pocítili dopad fašismu a antisemitismu bezprostředněji, jakožto přímé ohrožení života i způsobu obživy; ti pak také tvořili jádro komunity politických uprchlíků. Režiséři, a zejména ti, kteří si již stačili vybudovat jisté postavení, udržovali se zahraničním průběžné kontakty; byli obeznámeni se základními postupy i technickým vybavením používaným při natáčení filmů všude na světě a mnozí navíc znali i systém práce zavedený v jiných studiích, vůbec už nemluvě o tom, že jazyk pro ně byl při shánění práce daleko menší překážkou než pro spisovatele či herce. Během dvacátých let také už docházelo k nepřetržitému pendlování mezi Evropou a Amerikou díky zdokonalujícímu se systému komunikací a námořní dopravy. John Baxter na to poukazuje následovně: „Do Hollywoodu jich přišla spousta – stěží najdeme jediného předního evropského režiséra té doby, který by neabsolvoval alespoň jednu povinnou návštěvu Los Angeles – ale jen zlomek [...] tam zůstal.“ ¹⁷⁾

Ani tak ale ještě není obraz úplný: za režiséry stojí producenti. O úloze Paula Davidsona při zajišťování Lubitschova příchodu do Hollywoodu tu už byla zmínka. Pabst mohl pracovat ve Francii proto, že předtím dlouhodobě spolupracoval se společností Nero Film Seymoura Nebenzala, jež zase měla konexe na Warner Brothers a Pathé Nathan. ¹⁸⁾ Těsné svazky, které pojily německou filmařskou obec s Paříží, Londýnem a Los Angeles, však byly v nemalé míře výsledkem rozsáhlé sítě kontaktů a neúnavného cestování jediného člověka, Ericha Pommera, po značnou část dvacátých let šéfa produkce studií Ufa, jenž začínal jako německý zástupce Gaumontu, pracoval pro Eclair, měl uzavřené kontrakty s Paramountem a MGM a ve třicátých letech produkoval filmy pro Foxe ve Francii a v USA, spolupracoval s Kordou v Anglii, valnou část čtyřicátých let strávil přejížděním mezi Londýnem a Los Angeles, a v roce 1947 se vrátil do Německa jako americký důstojník, aby tu reorganizoval západoněmecký filmový průmysl. Konstatujeme-li tedy, že na jedné straně byla motorem a důvodem

15) H. M. B o c k (ed.), *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Munich: text + kritik 1984, s. 228–230.

16) Dobře se ví, že Louise Brooksová se stala hvězdou poté, co ji dovezli z Hollywoodu k práci na Pabstových filmech *PANDORINA SKŘÍNKÁ* a *DENÍK ZTRACENÉ*. Viz Louise B r o o k s, *Lulu in Hollywood*. New York: Knopf 1982. Méně známé už asi je, že Emil Jannings, který toužil po oživení své kariéry v Německu, s sebou přivedl Josefa von Sternberga, aby tu režíroval *MODRÉHO ANDĚLA*.

17) J. B a x t e r, c. d., s. 54.

18) Paul Davidson zůstal v Německu. Po vytvoření studií Ufa se jeho předtím závrtná kariéra začala hroutit, a po několika nepovedených nových začátcích v roce 1926 zemřel, patrně sebevraždou. Viz H. M. B o c k (ed.), c. d.

konkurence, spolupráce a směny neosobní abstraktní logiky kapitálu, musíme dodat, že na opačném pólu byla hnací silou udržující v pohybu otáčivé dveře tohoto mechanismu, ať už přímo, či nepřímo, právě Pommerova charismatická osobnost.¹⁹⁾

Dynamika nerovných směn

Vnucuje se ovšem otázka, co je nakonec v takovémto uspořádání nerovných a neekvivalentních směn skutečným předmětem obchodu. Jaký výkaz zisků a ztrát se tu vlastně vede? Jde tady o zboží, pověst, služby, expertní znalosti, trhy, know-how, patenty? Soustředíme-li pozornost na nejkonkrétnější komoditu, tedy filmy, je zřejmé, že jen velice málo německých filmů z kategorie takzvané klasické německé kinematografie dosáhlo úspěchu po komerční stránce nebo alespoň u kritiky. Po vlně nadšení vyvolané KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO se objevily kritičtější hlasy, a to nejen v tisku. Jak si všímá Baxter:

V době, kdy byly v USA uvedeny do distribuce filmy *Madame Dubarry*, *Anna Boleynová*, *Buchowetzského Danton* a ostatní poválečné hrané filmy, nadšení Hollywoodu pro německé filmy už značně ochablo. Studia, která skoupla veškeré známější nové produkce, aby je udržela mimo dosah konkurence, teď na své nahromaděné zásoby hleděla se znepokojením.²⁰⁾

Baxter dále cituje z rozhovoru s šéfem produkce studia Famous Players-Paramount, který měl v roce 1922 na starosti sestřihání osmidílného seriálu *Joea Maye VLÁDKYNĚ SVĚTA* (1919–1920) pro americký trh. Ten se o německých filmech vyjadřuje přezíravě a vytýká jim „formu, která by musela i těm nejamatérštějším americkým filmovým fanouškům připadat směšná“, přičemž dochází k názoru, že „německý způsob uvažování nedokáže zhušťovat informace [...] Střih jako by byl v německém filmovém studiu naprosto neznámým uměním.“ Obdobnou, byť známější reakci lze najít v článku *Randolpha Bartletta „German Film Revision Upheld as Needed Here“*,²¹⁾ kde se uvádějí argumenty ve prospěch rozhodnutí provést střihové úpravy Langova filmu *METROPOLIS* (1926). Bartlett tvrdí, že sestřihaná a přetitulovaná americká verze „vynáší na povrch skutečnou myšlenku“ filmu, kterou se Langovi jaksi nepodařilo sdělit v originální verzi. Pokud jde o herecké hvězdy, ve třicátých letech se nepodařilo pokračovat v americké kariéře ani *Emilu Janningsovi* a *Pola Negri*, již proslavil víc její románky s *Rudolphem Valentinem* a rozepře s *Glorií Swansonovou* než její americké filmy, po celá třicátá léta křížovala mezi Hollywoodem a Německem.

Upřeme-li však pozornost na to, jak se ve Spojených státech dařilo filmům, hereckým hvězdám a režisérům, ztrácíme ze zřetele skutečnost, že zde vůbec nešlo o boj o americký trh, nýbrž o americký vliv na západoevropské, jihoamerické či východoevropské publikum. Jak plyne z investic vkládaných zpočátku do cizojazyčných verzí

19) Ursula H a r d t, *From Caligari to California: Eric Pommer's Life in the International Film Wars*. Providence/Oxford: Berghahn 1996, s. 141–162.

20) J. B a x t e r, c. d., s. 55.

21) *New York Times*, 13. 3. 1927.

amerických filmů, a to jak v Hollywoodu, tak ve studiu Paramountu v Joinville u Paříže, byl americký filmový průmysl neustále na stráži, aby si udržel dominantní postavení v oblasti exportu, jež se zdálo být s příchodem talkies ohroženo. Tak pronikavé technické a finanční změny, k jakým v průmyslu docházelo v souvislosti s přechodem na zvukový film, zvláště silně komplikují snahu vytvářet hypotézy o filmařské emigraci do Hollywoodu pouze kolem několika prominentních osobností. Po celá dvacátá léta proudili do Hollywoodu také představitelé nižších filmařských profesí, přičemž jejich vliv tu byl v některých ohledech trvalejší a hlubší než vliv filmových režisérů. Stačí uvést třeba kameramany jako Karl Freund, Theodor Sparkuhl či Eugen Schüfftan, výtvarníky jako Hans Dreier či Ali Hubert a skladatele jako Erich W. Korngold, Franz Wachsmann, Max Steiner či Dimitri Tiomkin. Každý z těchto lidí měl v Hollywoodu jedinečnou kariéru a přinesl do svého oboru nezanedbatelný vklad, jemuž se také dostalo patřičného uznání alespoň v rámci filmového průmyslu, ne-li vždy ze strany široké veřejnosti.

Tak například Karl Freund je osobnost, která si jistě zaslouží samostatnou monografickou studii. Po práci na filmech POSLEDNÍ ŠTACE, VARIETÉ a METROPOLIS se Freund stal nejen klíčovým kameramanem studií Universal a MGM a také režisérem osmi celovečerních filmů (včetně klasických snímků jako MUMIE /1932/ či ORLAKOVY RUCE /1935/), ale i aktivistou v Society for Motion Picture and Television Engineers, a po válce pracoval v televizi jako hlavní kameraman seriálů Lucille Ballové, vyráběných společností Desilu. Od poloviny dvacátých let se navíc stal i držitelem významných patentů na technické vynálezy v oblasti filmového zvuku, barvy a optických přístrojů. Ty pak komerčně využíval prostřednictvím vlastní firmy Photo Research Corporation, která udržovala úzké kontakty s americkým zbrojním průmyslem, jenž tehdy vyvíjel systém naváděných střel.

Jestliže měl Freund jakožto emigrant několik „viditelných“ i „neviditelných“ identit, s jejichž pomocí se zdánlivě bez obtíží pohyboval mezi svými rolemi filmového režiséra, kameramana, vynálezce, vlastníka patentových práv a obchodníka, a stal se tak jakýmsi králem chameleónů v onom boji o zrno charakteristickém pro jižní Kalifornii, je případ Henryho Blankeho, o němž tu již byla řeč, zvláštní tím, že se jeho kariéra odvíjela téměř úplně ve skrytu před zraky veřejnosti – takříkajíc v útrobách velryby. Jeho výdrž ve funkci *line producera*²²⁾ u Warner Brothers vrhá překvapivé světlo na síly, jež ovládaly nebo přinejmenším dotvářely osudy mnoha německých emigrantů. Po období, v němž pracoval pro Lubitsche, což bylo do roku 1926, odešel Blanke do Berlína, kde se stal vedoucím výroby u Langa při natáčení filmu METROPOLIS, což opět jen dokládá, že Ufa od samého začátku příprav produkce tohoto filmu pomýšlela na jeho uvedení na americký trh. V roce 1927 se Blanke vrátil k Warnerům, kteří ho hned v roce 1928 poslali zpátky do Berlína, protože v té době otevírali v Německu vlastní výrobní filiálku (Deutsche First National). Tam se Blanke seznámil s Williamem Dieterlem, který pro First National natočil jeden ze svých nejúspěšnějších filmů, SVĚTICI A JEJÍHO BLÁZNA, a kromě toho pracoval i pro německou pobočku další americké firmy,

22) *Line producer* – zodpovědný za přípravu a realizaci výrobního rozpočtu a za ekonomický dozor nad denními pracemi štábu. (Pozn. red.)

Deutsche Universal, v jejímž čele stál Joe Pasternak. Současně se zavedením zvuku do německých premiérových kin v roce 1929 byl Blanke povolán do Hollywoodu, aby tu dohlížel na německojazyčné produkce, k čemuž si najal Dieterleho.

Sám Dieterle přijal tuhle práci s největší ochotou, protože předtím nebyl s to splácet vysoké dluhy, do nichž zabředl v důsledku svého kontraktu se společností Silva Film. V berlínském Bundesarchiv-Filmarchivu najdeme zatykač vydaný na Dieterleho zhruba k témuž datu (v červenci 1930), kdy přinesl list *Thüringer Allgemeine Zeitung* zprávu o jeho „náhlém útěku do Ameriky“. O měsíc později otiskl berlínský filmový list *Film-Kurier* reklamní snímek společnosti First National, na němž Dieterle s manželkou a dalšími německými a francouzskými herci mávají z lokomotivy vlaku, který právě dorazil na losangeleské nádraží Union Station. V Dieterlových spisech uložených v berlínské Deutsche Kinemathek se zachovala i kopie mimosoudního vypořádání z ledna 1931, v němž se newyorská kancelář Warner Brothers uvoluje Dieterleho zaměstnat na dobu čtyřiceti týdnů, přičemž bude vyplácet 400 dolarů týdně firmě Silva Film v Berlíně, zatímco Dieterleho týdenní plat bude činit pouhých 200 dolarů.

Tato příhoda vhodně dokresluje systém obchodu a výměny fungující mezi německými a americkými firmami, ale i Dieterleho postavení „námezdní síly“ v době, kdy se poprvé ocitl v Hollywoodu. To, že si Silva Film mohl dovolit požadovat za porušení kontraktu tak vysoké odškodné (počáteční suma byla dva miliony říšských marek, zdá se ovšem, že strany se nakonec dohodly na částce osmdesát tisíc říšských marek), bylo paradoxně způsobeno Dieterleho vysokým kasovním potenciálem v Německu, kde táhl publikum jako přední herec i jako režisér. Blanke dál pracoval s Dieterlem na mnoha z jeho poměrně úspěšných biografických snímcích (PŘÍBĚH LOUISE PASTEURA, 1935; ŽIVOT EMILA ZOLY, 1937), Dieterle však musel splácet Warnerovi své dluhy tím, že režíroval řadu remaků svých někdejších německých kolegů, mimo jiné například JEJÍ VELIČENSTVO LÁSKA Joea Maye (jako HER MAJESTY, LOVE, 1931), film na scénář Billyho Wildera „Ihre Hoheit Befiehlt“ (jako ADORABLE, 1933) či Lubitschovu MADAME DUBARRY (jako MADAME DUBARRY, 1934). Zároveň Dieterle točil i filmy, které se posléze zařadily mezi nejdynamičtější, nejakčnější a nejvtipnější „béčkové“ tituly studia Warner Brothers z éry před Haysovým kodexem – mimo jiné například POSLEDNÍ LET (1931), LOUPEŽ ŠPERKU (1932) či LAWYER MAN (1932). Jeho image se změnil až s příchodem jeho bývalého učitele Maxe Reinhardta do Hollywoodu, kde se Reinhardt uvolil světit mu režii filmu SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1935). Tento snímek získal pro Warner Brothers prestižní úspěch a přispěl k vylepšení image studia, přičemž Dieterleho osvobodil od dalšího pokračování v dráze bezejmenného tvůrce „béčkových“ filmů, jímž se stal poté, co již dříve v Německu točil filmy „áčkové“. Byl tedy uprchlíkem, nebo dobrodruhem, kterého museli do Hollywoodu „lákat“? Nebo jen zoufale čekal na pověstný „telefonát“ z Hollywoodu, o němž v souvislosti s německými filmaři často vtipkoval německý tisk? Přestože však Dieterle s manželkou nebyli ani Židé, ani nepatřili mezi hvězdný umělecký import z Evropy, vytvořili nejpohostinnější hollywoodské útočiště německých politických uprchlíků a neváhali používat veškerý svůj vliv k získávání vstupních víz, dobrozdání či kontraktů pro Němce v tísni.

Dieterleho počáteční činnost – předělávání německých snímků pro americký trh – výmluvně ilustruje jeden ze společných rysů kariér německých a německy

mluvících emigrantů. Mnozí z nich se pochopitelně snažili prodat studiím náměty či tvůrčí přístupy, s nimiž už předtím zaznamenali úspěch v Evropě. Vhodným příkladem je tu osud dramatika a scenáristy Lajose Biróa, který pocházel z Maďarska. Biró prodal Lubitschovi svou hru, jež posloužila za základ filmu CAREVNA (1924, znovu natočeného v roce 1945 Otto Premingerem jako KRÁLOVSKÝ SKANDÁL), napsal scénář k filmu HOTEL IMPERIAL (1927), první hollywoodské produkci Ericha Pommera, jež se následně dočkala ještě dvou remaků (včetně jednoho od Billyho Wildera, jako PĚT HROBŮ U KÁHIRY, 1943), a vrátil se s Alexanderem Kordou do Londýna, kde napsal scénář ke snímku ŠEST ŽEN JINDŘICHA VIII. (1933, přičemž mu jako inspirace sloužil Lubitschův film z roku 1920 ANNA BOLEYNOVÁ).

Toto předivo etnických vazeb, jehož protagonisté sázeli na společné kulturní zázemí a spoléhali na vzájemné přátelské kontakty, získalo natolik nechvalnou pověst, že si Alexander Korda umístil na psací stůl cedulku s nápisem „Být Maďar nestačí“. Rubem takové úzce spjaté komunity, v níž byl každý závislý na každém, ale kde na sobě zároveň všichni parazitovali, byla často zarputilá osobní nepřátelství a pŕtky mezi emigranty, a to zejména ke konci třicátých let. Tak například skladatel Kurt Weill, který se stal jedním z nejúspěšnějších exulantů, které Amerika akceptovala, upřímně nesnášel svá občasná setkání s jinými utečenci, a večerům stráveným v jejich společnosti říkal „noci ve sklepení mumií“, stěžoval si na „ohavnou němčinu“, již se tam mluvilo, „na tu strašlivou směsici maďarštiny a vídeňáčtiny“, a bědoval nad tím, že předmětem konverzace byly bezvýjimečně drby o jiných emigrantech.²³⁾

Starý svět, nový svět

Podobné nešvary jsou přirozeně až příliš dobře známé příslušníkům společenství žijících v diaspoře všude na světě a v každé době. Svědčí o existenci bolestných závislostí, pocitu vykořeněnosti a perverzní potřebě jednotlivců znovu a znovu prosazovat svou individuální identitu v konfrontaci se společným údělem. V uměleckých a intelektuálních kruzích, které usilovaly o splnutí s hostitelskou kulturou, byly takovéto pocity nápadnější než jinde. Exulanti se snažili vytěžit pozitivní hodnoty z rozhodnutí, jež jim vnutil tlak vnějších okolností, ale často je zachvacovala zlost nad ztrátou prestiže a nostalgie za postavením, které si vydobyli ve své domovině. Hluboká nedůvěra v americký hodnotový systém jako takový a v hodnoty vyznávané Hollywoodem zvlášť znemožňovala jejich integraci. I osobnosti, jejichž názory byly tak protichůdné, jako v případě Bertolta Brechta a Thomase Manna, Theodora W. Adorna a Lotte Lenyaové, či Arnolda Schönberga a Hannse Eislera, se v jedné věci shodovaly: totiž v tom, že Hollywood je ztělesněním kultury v její nejpokleslejší, nejzaprodanější a nejpokrytečtější formě.

Jak se potom mohl tak silný důraz na odlišnost uvnitř pospolitosti a na tichý souhlas uprostřed názorových rozdlůlů projevit v činnosti, kterou emigranti dokázali realizovat? Vytvořilo si snad jejich rozpolcené vědomí samo svou vlastní imaginární soudržnost, nebo byly ve filmech, jež tito Němci produkovali, psali, režírovali či jejichž

23) Wolfgang Schivelbusch, *Turnip into Asparagus*. London Review of Books, 5. 6. 1997, s. 34.

tvorbu ovlivňovali jiným způsobem, zmíněné rozpory viditelně přítomné? Já sám se jinde – v souvislosti s pojednáním o německém „přínosu“ k hollywoodské tradici par excellence, totiž k filmu noir – přikláním k opatrněji formulovanému, a tedy spíše diskursivnímu než deterministickému pojetí „vlivu“.²⁴⁾ Nejenže totiž různé skupiny zahraničních či exilových filmových pracovníků ovlivňovaly dění v americkém filmovém průmyslu rozdílnou měrou a často nečekanými způsoby, jak dokládají příklady Karla Freunda či Williama Dieterleho, ale navíc si logická strukturace tohoto vlivu žádá terminologii, již dosud nikdo neformuloval. Lze toliko konstatovat, že tu kulturní paradigma transformuje ekonomické a politické determinanty, zároveň ale funguje i jako názorný příklad jejich působení. Odtud pramení můj návrh, abychom výsledný duševní postoj emigrantů označili jako „imaginární“, což poukazuje na vztah mezi různými řády bytí, které nelze považovat za spojité či komplementární, ale jež se přesto projevují jako vazebná síla oboustranně podpůrné fantazie. Již dříve jsem upozornil na ambivalenci vztahu různých složek berlínského filmového společenství dvacátých let vůči Hollywoodu, s tím, že byla odrazem obecnější ambivalence postojů výmarského Německa vůči Americe.

Pouze v konfrontaci s tímto historickým pozadím komplikovaného kulturního soupeření mezi první a druhou nejsilnější průmyslovou mocností tehdejšího světa lze přikročit k mapování některých rozporuplných postojů různých emigračních vln, přičemž tento kontext zároveň slouží i jako základ pro interpretaci jednotlivých filmů jako rétorických figur. Tento proces lze příhodně ilustrovat na příkladu některého režiséra z první emigrační vlny, kupříkladu Lubitsche, který je zosobněním nejcharakterističtějších rysů německo-americké výměny na poli kinematografie. Zatímco Lubitsche na Americe lákal život ve společnosti, která úspěšně vstoupila do věku permanentních revolučních změn a modernizace – na poli průmyslu, životního stylu a technických vynálezů sršících podmanivou krásou rychlosti, důvtipu a energie –, Amerika na oplátku od Lubitsche žádala něco zcela jiného. Přestože se on sám považoval za nejameričtějšího německého režiséra (natočil přece satirické vize německé „amerikánštiny“²⁵⁾ například film *ÚSTRICOVÁ PRINCEZNA*), Hollywood naopak potřeboval, aby byl bezezbytku evropský.

Sotva se ocitl v USA, uvědomil si Lubitsch, stejně jako jiní „prestižní“ emigranti, kteří do Hollywoodu přišli již jako nositelé mezinárodního věhlasu, že pro nový svět jsou reprezentanty světa starého. Zjistili, že Hollywood baží po obrázcích Evropy, v nichž se snoubí prvky nostalgie, třídně rozvrstvené společnosti a romantické fantazie. Režiséři, kteří teď museli znovu vytvářet a imitovat jakousi verzi světa, z něhož odešli, poznávali, že jejich předchozí práce v Německu jim bude při budování americké kariéry jen málo platná. V této souvislosti se stala důležitým záchytným bodem Vídeň,

24) T. E l s a e s s e r, *A German Ancestry to Film Noir?* *Iris* 1996, č. 12 (jaro), s. 129–144.

25) V angličtině *Americanitis*; Elsaesser sice neuvádí zdroj, ale odkazuje zřejmě na slavný Kulešovův text „Amerikanščina“ (1922), který je hojně používán v současných amerických pracích o mezikulturních vlivech v dějinách kinematografie. Sovětský avantgardista v něm vyjadřuje svůj obdiv k charakteristickým rysům amerických filmů, jako je např. dynamická akce, rychlý střih a maximální úspornost, a přiznává jejich vliv na vlastní tvorbu. Lev K u l e š o v, *Amerikanščina*. *Kino-fot* 1922, č. 1 (25.–31. 8.), s. 1–15. (Pozn. red.)

jež v Americe sloužila jako hlavní vzor a klíčový identifikační znak „Evropy“, srovnatelný v daném ohledu jedině s Paříží. Lubitsch, který byl Berlínčan každým coulem, teď musel zas a znova oživovat obrazy Vídně a Balkánu, čímž převracel na ruby onen historický proces, jehož působením se předtím valily zástupy režisérů, producentů, scenáristů – od bratří Kordových po Michaela Kertésze, od Joea Maye a Fritze Langa po Billyho Wildera a Emerica Pressburgera – do Berlína na útěku před vídeňskou dekadencí a před prohnílostí hroutícího se rakousko-uherského mocnářství.

Ona neviditelná spřízněnost, jež existovala mezi Hollywoodem na jedné straně a Vídní či Paříží na straně druhé, spočívala v tom, že všechna tato místa byla společenstvími libujícími si ve spektaklech, metropolemi jevištní iluze a kabaretní zábavy. Výrazem dekadence habsburské monarchie byl v jistém smyslu všudypřítomný dojem herecké nápodoby, předstírání, že ten který jedinec disponuje hodnotami a postavením, jejichž věrohodnost neplyne z hodnotové podstaty, nýbrž z věrohodně sehraného „divadla“, z toho, jak dalece přesvědčí ostatní, že mají pokládat zdání za realitu. Tato teorie má historický podklad: o Vídni můžeme uvažovat jako o městě, kde se setkávají, taví a mísí nejružnější prvky, kde se třídní konflikty a etnická pnutí zastírají v důsledku jistého prolínání mezi společenskými vrstvami, což je stav, který v nejzhuštěnější dramatické podobě zobrazují operety, u nichž může v řadě případů dojít ke shodě mezi vkusem lumpenproletariátu a příslušníků aristokracie, a to v neposlední řadě proto, že mají společného nepřítele – totiž pracovitou, produktivně zaměřenou a společensky ambiciózní buržoazii. Obdobně pak i ta Paříž, která přitahovala Hollywood, byla Paříží operetního skladatele Jacquesa Offenbacha, v období před rokem 1848, na sklonku restaurace monarchie a před revolucí. Síla Vídně jakožto signifikantu pak pronásleduje emigranty až hluboko do čtyřicátých let: Max Ophüls nebyl Vídeňanem o nic víc než Lubitsch, i on se však stal specialistou na vídeňský šarm (přičemž si ovšem toto zaměření sám zvolil již před svým působením v Hollywoodu, o čemž výmluvně vypovídají jeho německé a francouzské filmy z třicátých let).

Erich von Stroheim a Josef von Sternberg jsou dobrými příklady drastičtějšího převrácení signifikantů: oba si vykonstruovali krycí identity coby evropští aristokraté, a na tomto podkladě pak transformovali vlastní osobnosti v jakési obchodní známky, ve Sternbergově případě sestávající alespoň navenek z jeho vizuálních atributů starosvětského dandyho. O Stroheimovi by se díky jeho vysokým botám, monoklu a vojenskému „rodokmenu“ dalo hovořit jako o neuvěřitelně dokonalém zhmotnění zmíněného vídeňského principu: ačkoliv byl synem chudého přistěhovalého kloboučníka, vžil se do fiktivní role, v níž nebyl jen aristkratem, nýbrž aristkratem rakousko-uherským, čímž ještě umocnil konotace předstírání, stylovosti a herectví. Tuto roli přenášel z filmového plátna do vlastního životopisu, přičemž pro vlastní život i dílo zvolil modus, v němž se příslušné napodobeniny pruských a rakouských typů (na rozdíl od historické skutečnosti) vůbec nejeví jako rozporuplné. Naopak, prvek falše je tu v obou případech téměř setřen a výsledkem pak je komplexní a naprosto věrohodná postava.

Von Sternberg natočil film s Emilem Janningsem, který, přirozeně v poněkud odlišném kontextovém rámci ruské revoluce, toto téma uchopil nadmíru břitce – POSLEDNÍ KOMANDO (1928), jehož scénář nenapsal nikdo jiný než Lajos Biró. Film pojednává o carském generálovi, jenž uprchl před bolševiky a žije nyní jako politický emigrant

ve Spojených státech, kde společensky klesne tak hluboko, že se musí žít jako hollywoodský komparzista v Los Angeles. Řízením osudu se při tom ocitá v komparzu protikomunistického dramatu o hrdinském, leč zoufalém posledním boji jednoho bělogvardějského praporu. Když se při natáčení musí dívat na hollywoodského herce v roli carského generála, zhrozí se nad nepravdivostí jeho hereckého výkonu tak, že běží za režisérem a prozradí mu svou „pravou“ totožnost. Režisér nakonec povolí a náš zchudlý generál-komparzista – teď už zase vystrojený v plné vojenské parádě – si smí před kamerou odbýt onu hrdinskou smrt na bitevním poli, kterou mu sám život tak nespravedlivě odepřel.

Také další režiséři pocházející z Evropy se snažili získat popularitu tím, že ze sebe s větším či menším zdarem dělali zosobnění národnostních stereotypů. Vzpomeňme tu Chaplina či Hitchcocka, na nižší úrovni ovšem i Dieterleho, jenž si při natáčení svých filmů ve třicátých letech potrpěl na to, že během práce nestáhl ani na okamžik z rukou úzkostně čisté bílé rukavice. Hollywoodská propagační mašinérie se starala nejen o to, aby se soukromí té které osoby dalo konzumovat v podobě mýtu, ale i o to, aby byl tento mýtus výrazně kódovaný, a tudíž okamžitě identifikovatelný.

Ve vzduchu jsou klíše

Příběh německých filmařských emigrantů tak vypovídá o dvojím typu odcizení – jednak od domovské země, ale i od toho, jak tuto jejich domovinu vnímají jejich američtí hostitelé. Důsledkem je jakási schizofrenie, z níž pak plyne i dvojakost pohledu na americkou společnost, v němž se sváří o prvenství obdiv s hyperkritickým odsudkem. V tomto ohledu je dilema, před nímž stojí tito emigranti, modifikací kulturního postoje „pionýrů“, kteří vybudovali Hollywood: došlo u nich k potlačení vlastního etnického původu, nebo jim tento původ naopak umožnil hlubší vhled do problematiky americké identity?

Mnohé filmografie a životopisy těchto emigrantů vlastně ani nedávají hlubší smysl, pokud je neinterpretujeme v návaznosti na obchodní a výměnné faktory utvářené v rámci ekonomiky filmového průmyslu, jež jsem se pokusil nastínit výše. Zároveň však je třeba interpretovat je i ve světle další tendence, totiž falešného či pravého poznání, s ohledem na onu propast, jež se rozevírá mezi dvěma druhy imaginárna, která představuje evropský pohled na Ameriku a americký pohled na Evropu. Jakkoli se totiž může životopisec ocitnout v pokušení konstruovat z osudů přistěhovalců, emigrantů, dobrodruhů či exulantů lineární obraz života, bude možná daleko případnější vyjít z předpokladu, že řada z nich žila několik vzájemně zcela odlišných životů, přičemž ovšem každý více či méně logicky odpovídal požadavkům, jež mu diktovala konkrétní situace filmové historie či ekonomiky.

Dvěma markantními případy, v nichž sehrálo stěžejní úlohu falešné poznání, jsou americké debuty Joea Maye a E. A. Duponta. May, který byl emigrantem proti své vůli, se do USA dostal přes Paříž spolu s Pommerem, pro něhož byl příchod v roce 1933 kritičtější než předchozí zkušenost z roku 1926, během níž ho nové vedení Ufy přilákalo zpátky do Berlína. Film *MUSIC IN THE AIR* (1934), který natočili Pommer s Mayem pro společnost Fox (a který představoval pokračování již zmíněné Pommerovy spolupráce

s evropskou pobočkou studia), byl do značné míry emigrantským projektem, na jehož scénáři spolupracoval Billy Wilder a hudbu složil Franz Waxmann. Pommer si původně přál obsadit do hlavní role někoho neznámého, studio však trvalo na Glorii Swansonové. Mayovy filmy, včetně úspěšného snímku *ASFALT* z roku 1929, byly v USA naprosto neznámé – a vezmeme-li v úvahu jedovaté poznámky na adresu filmu *VLÁDKYNĚ SVĚTA*, snad to bylo i dobře –, takže se mohl pochlubit jedině dílem z nedávné doby, jehož remake uvedla společnost Warner Brothers, již zmíněným filmem *JEJÍ VELIČENSTVO LÁSKA*.

Nový film nebyl úspěšný, přičemž je ovšem třeba konstatovat, že se jeho uvedení časově shodovalo s hlubokou finanční krizí studia Fox, jež následovala těsně po jeho pokusu o získání Paramountu a jež nakonec vedla k jeho převzetí společností Twentieth Century a Zanuckem. Snímek *MUSIC IN THE AIR* je zajímavý jakožto produkční projekt, a to nejen proto, že kalkuluje s tím, že se přiživí na popularitě Pommerových filmů natočených pro Ufu, které vzbudily v USA zájem, jako byly *KONGRES TANČÍ*, *ZLATOVLASÉ OPOJENÍ*, *VALČÍK LÁSKY* a několik dalších muzikálů z počátků zvukové éry, jimiž Ufa, jak už bylo naznačeno, bodovala ve světě a vylepšovala si vlastní finanční bilanci. Případ filmu *MUSIC IN THE AIR* byl ale o to pikantnější, že jeho příběh vycházel z veleúspěšného broadwayského muzikálu Jeroma Kerna a Oscara Hammersteina, dějově zasazeného do Evropy a řešícího typicky operetní zápletku. Směna vtělená do tohoto snímku, natočeného Evropany a vzniklého adaptací amerického muzikálu, se týkala národnostních stereotypů převedených do podoby vzájemných kulturních komplimentů, a to do té míry, že by se pro film hodil spíše název „Cultural Clichés in the Air“. Další příležitost dostal May až v roce 1937 a až na několik málo zakázek ve čtyřicátých letech nestála jinak jeho filmařská kariéra v Hollywoodu za řeč. Ani jeho podnikatelský záměr v jiné oblasti, provozování restaurace nazvané – jak také jinak? – „The Blue Danube“, nespasil Maye a jeho manželku od života v krajně zoufalé a ponižující nouzi.

Propad své filmařské dráhy zažil v Hollywoodu čtyřicátých let i Ewald André Dupont, chceme-li však porozumět logice vývoje jeho profesionální kariéry, musíme k ní přistoupit spíše jako k několika povýtce samostatným „dílům“, jež se jeví skoro jako by je prožívali různí jedinci. Na rozdíl od Maye, který byl k exilu donucen, byl Dupont založen dobrodružněji. V roce 1925 podepsal tříletý kontrakt s Carlem Laemmlem, přijel do Hollywoodu a v roce 1926 tu natočil film *MILUJ MNE A SVĚT JE MŮJ*. Nakonec zůstal jen velice krátkou dobu – v červenci 1926 už bylo jeho spojení se studiem Universal minulostí a on byl zase na cestě, i když nikoli do Německa, nýbrž do Londýna. To, že koncem roku 1932 už byl Dupont zase zpátky v Los Angeles a znovu (nakrátko) ve smluvním úvazku se společností Universal, odkud přešel k Paramountu a nastoupil tragikomickou závratnou jízdu, jež pro něho skončila hanbou, zapomněním a poválečným návratem v roli podřadného námezdního režiséra, jen podtrhuje dojem, že v jeho případě je označení „exilový režisér“ („émigré director“) se svým politickým podtextem jaksi zvláště nepřípadné. I přesto však rozmanité peripetie Dupontovy kariéry vlastně některým z výše nastíněných schémat vcelku odpovídají.

Pro Laemmleho byl Dupont atraktivní díky velkému mezinárodnímu úspěchu filmu *VARIETÉ*, vyrobenému v Pommerově produkci ve studiích Ufa, který nebyl ani Dupontovým režijním debutem, ani jeho prvním snímkem zasazeným do prostředí artistů,

cirkusů a kočovných herců (viz ALKOHOL, 1919; BÍLÝ PÁV, 1920; STARÝ ZÁKON, 1923). Důvodem mimořádné úspěšnosti VARIETÉ bylo spojení detailně odpozorovaného prostředí – v opravdu syrově naturalistickém podání – s mimořádně intenzivní skličující psychologickou sondou do problematiky mužského masochismu, žárlivosti a vražedného vzteku. Zároveň byl i virtuózním příkladem filmařské techniky, snímaným Karlem Freundem, jehož kamera oscilovala mezi plynulostí a nenásilnou pohyblivostí na jedné straně a závratnou sebestředností ve scénách, kde suplovala smyslové vjemy a pocitové reakce Emila Janningse, na straně druhé. Zvláště moderně působí řada vložených dramatických záběrů (například ve slavné scéně snímané přes otáčející se větrák) připisovaných Freundovi, jejichž koncepci však lze vystopovat už v dřívějších Dupontových filmech, u nichž nebyl za kamerou Freund (mj. ALKOHOL, ZELENÁ MANUELA).

Jaký projekt ovšem Dupontovi nabídli po jeho příjezdu do Hollywoodu? Natáčení filmu MILUJ MNE A SVĚT JE MŮJ (1928) podle románu *Die Geschichte von der Hannerl und ihren Liebhabern*,²⁶⁾ tedy, jak poznamenal jistý kritik, „zase jeden vídeňský kýč“. Zdá se, že bez ohledu na to, čím se ten který režisér prosadil v rodné zemi, pro americké producenty neexistovala jiná volba než stará Vídeň. Navíc stejně jako u Maye, jehož film se měl postarat o comeback Glorie Swansonové, a trochu i jako u Lubitsche, kterého, jak si později leckdo vzpomene, pozvala Mary Pickfordová s přáním, aby jí pomohl s obratem v kariéře (ve filmu ZPĚVAČKA Z ULICE, 1921), měl být i v Dupontově případě daný projekt podle záměrů studia příležitostí pro Mary Philbinovou, jejíž dráha měla od snímků FANTOM OPERY (1925) a MUŽ, KTERÝ SE SMĚJE (1928) sestupnou úroveň. Německý oborový časopis *Film-Kurier* přinesl 12. dubna 1926 zprávu o dokončení Dupontovy první „supernákladné produkce“, „Hannerl a její milenci“ (čili MILUJ MNE A SVĚT JE MŮJ), po níž měl následovat „Romeo a Julie“, opět s Mary Philbinovou a s výpravou Paula Leniho. Na stejné titulní stránce téhož čísla *Film-Kurier* figuruje i zpráva, že film VARIETÉ byl promítán účastníkům sjezdu odběratelů společnosti Paramount v Atlantic City, kteří během prvního dne zhlédli jeho berlínskou verzi a koncem týdne pak verzi sestříhanou pro americký trh, čímž mělo „400 přítomných zástupců dostat prostor pro vlastní rozhodnutí“. Pro oborový časopis filmového průmyslu přitom jako by mezi oběma zmíněnými zprávami neexistovalo pojítko v podobě Dupontova jména, což jen znovu dokládá druhořadé postavení tohoto režiséra.

Zvuková strategie?

V obecném povědomí panuje názor, že „mezinárodní“ charakter filmu nejvíce utrpěl nástupem zvuku. Alexander Walker ve své studii o americké kinematografii v předvečer přechodu na zvukový film, nazvané *The Shattered Silents*, vzpomíná na filmy uváděné v New Yorku v srpnu 1926, kdy broadwayské kino Warner Theatre promítalo svůj první zvukový program v systému Vitaphone:

26) Autorem románu je Rudolf Hans Bartsch. (Pozn. red.)

V sousedství nebo jen kousek dál běžely Mare Nostrum Rexe Ingrama, Šejkův syn Rudolpha Valentina, Přehlídka smrti Kinga Vidora, Sjöströmovo Rudé písmeno, Ben Hur od MGM, Varieté E. A. Duponta, Kouzlo valčíku, což byl další snímek Ufy, a celosezónní repertoár filmů Emila Janningse. Všechny se vyznačovaly sofistikovaným zpracováním látky, byly mezinárodně srozumitelné, nepoužívaly mluvené řeči, a přesto jim rozuměli mluvčí všech jazyků, a každý z nich vykazoval originální rukopis svého režiséra, herecké hvězdy či studia: tyto snímky patřily mezi skutečný výkvět kinematografie němé éry.²⁷⁾

Jakkoli tedy může platit tvrzení, že s příchodem zvuku filmy nejen získaly na realističnosti, nýbrž staly se i národnostně specifickějšími, osobně bych namítl, že zavedení zvuku nepředstavovalo nijak zvláštní překážku pohybu kupříkladu německých režisérů mezi různými evropskými zeměmi či mezi Evropou a Amerikou. Neznamenal ani odstranění oněch zvláštních výměnných obchodů, jež jsme si právě ilustrovali na případech Lubitsche či von Sternberga, mezi cizincovým pohledem na Ameriku a touhou amerického publika sledovat na plátnech specifický obraz Evropy, který mu tito emigranti bez odporu vytvářeli. Naopak, filmy režisérů Langa, Premingera, Wildera a Siodmaka, vytvářející obraz amerického městského prostředí (ŽENA ZA VÝKLADEM /Fritz Lang, 1944/, LAURA /Otto Preminger, 1944/, POJISTKA SMRTI /Billy Wilder, 1944/, PHANTOM LADY /Robert Siodmak, 1944/), a snímky Ophülsovy (LEHKOMYSLNÝ OKAMŽIK, 1949) a Sirkovy (VŠE, CO NEBE DOVOLÍ, 1955), zobrazující předměstskou Ameriku, zásadním způsobem utvářely a fixovaly (americkou) národní mytologii. „Německý“ nádech, s nímž se tak často setkáme v žánrech psychologického thrilleru, *filmu noir* a melodramatu, se tak jeví jako daleko přesvědčivěji odůvodněný, vezmeme-li za základ právě tato vzájemně podpůrná „národnostní imaginárna“, jež jsem zde nastínil, místo abychom jej nějak bezprostředně odvozovali v přímé linii od „expresionismu“. Kontrastním příkladem doplňujícím tuto teorii je Dupontův osud. Jestliže se VARIETÉ, či spíše jeho takřka bezvýhradný mezinárodní úspěch u publika i kritiky, pro režiséra stalo po celý zbytek života jakýmsi strašákem, jenž mu vynesl poněkud sadisticky působící přídomek „autora jediného geniálního díla“, pak ovšem Dupont právem figuruje v dějinách kinematografie ještě jednou, a to v souvislosti s filmem, jenž bývá zřídka kdy citován pro své estetické hodnoty či své mýtotvorné ozvuky, daleko častěji je ovšem připomínán pro své technické novátorství. V roce 1929, kdy už pracoval v Londýně pro společnost British International Pictures, se Dupont zasloužil o vznik prvního evropského mluvicího filmu, jenž byl adaptací divadelní hry o ztroskotání Titaniku, natočenou pod názvem ATLANTIC (1929) ve třech jazykových verzích, přičemž Dupont režíroval anglickou a německou, nikoli ovšem francouzskou.²⁸⁾ Následovaly další filmy vyráběné ve více jazykových verzích: DVA SVĚTY (TWO WORLDS / ZWEI WELTEN, jejichž děj připomínal příběh již zmíněného filmu HOTEL IMPERIAL, s kamerou

27) Alexander Walker, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*. London: Elm Tree Books 1979, s. 198.

28) Jean Kemm režíroval herce ve francouzské verzi, pokud však mohu soudit podle verze, kterou jsem měl možnost vidět v londýnském National Film Archive (dnes „BFI National Archive“ – pozn. red.), využil při tom skoro všechny nemluvené záběry natočené Dupontem.

Charlese Roshera) a *MYS ZTRACENÝCH LIDÍ* (CAPE FORLORN / LE CAP PERDU / MENSCHEN IM KÄFIG; německá verze má hvězdné obsazení s Conradem Veidtem, Fritzem Kortnerem a Heinrichem Georgem) znamenaly naplnění jeho smlouvy s BIP a Dupont se vrátil do Německa.²⁹⁾ Na celé té věci mě zajímá, jaké konkrétní pojítka lze vést mezi tak zjevně nesourodivými momenty, v jejichž ohnisku je totéž režisérské jméno, zda je to cosi víc než pouhá shoda okolností, že člověk jménem Dupont natočil kromě celé řady jiných filmů právě tyto dva mezníky v dějinách kinematografie. U Duponta se však přitom nejedná o žádnou záhadu. Jelikož evropsští filmoví tvůrci byli odjakživa zpravidla uznávaní coby umělci, tedy lidé zabývající se nezávislou tvůrčí činností, dá se u Duponta předpokládat, že se v průběhu celé své dráhy snažil o vytvoření díla, které by souznělo s jeho osobností a přitom bylo vnitřně soudržné, tedy vyvíjel úsilí do značné míry analogické tvorbě spisovatele či výtvarníka. Protože ale v oboru kinematografie k *auteurskému* postavení patří i nutnost bojovat o přežití a udržovat těsný kontakt s technickými a ekonomickými výrobními prostředky, představuje schopnost režiséra „udržet se ve hře“ jeho skutečný pracovní kapitál, devízu, jíž platí uvnitř oboru i vůči kritice, která v Dupontově případě nikdy nepřestala stavět jeho předchozí úspěch do protikladu k jeho pozdějším nezdarům. *VARIETÉ* pro Duponta představovalo z hlediska jeho působení v Hollywoodu jak odrazový můstek, tak i zdroj obživy. Zároveň však bylo i klec, z níž se snažil uniknout – byť to dost často činil formou jakési nutkavé tendence opakovat se. Jeho heslem jako by bylo „opakování formou variace“, neboť kdykoli se Dupont ve své kariéře ocitl na rozcestí, jako by se ho pokaždé zmocnilo pokušení pustit se zase jen do další variace na motivy *Varieté* a znova zobrazit lidi uvízlé v osidlech věčného trojúhelníku. Po příchodu do Británie byly jeho prvními filmy *MOULIN ROUGE* (1928) a *PICCADILLY* (1929, rovněž z prostředí tanečnic, gigolů a varietních umělců) a jeho první film po návratu do Německa se jmenuje *SALTO MORTALE* (lícící milostný trojúhelník, jehož protagonisty jsou artisté). Otázkou, jež se tu sama nabízí, ovšem není ani tak to, jakou vlastní niternou posedlost či jaká existenciální témata snad mohl Dupont jako *auteur* chtít artikulovat prostřednictvím motivů cirkusu, vaudevillu nebo světa varietní zábavy, jako spíš proč se po svém příjezdu do Hollywoodu v roce 1926, kdy stál na vrcholu slávy, *nerozhodl* natočit film, v němž by figurovala cirkusová manéž či milostný trojúhelník (tedy nějaký remake *VARIETÉ*), ale místo toho volil adaptaci rakouského populárního románu (*Die Geschichte von der Hannerl und ihren Liebhabern*), sentimentální příběh (se šťastným koncem) mladé ženy, která si musí vybrat mezi otcovským profesorským nápadníkem a mladým poručíkem odcházejícím na frontu, z níž se dost možná nevrátí? Druhá otázka se týká filmu *ATLANTIC* a zní, jak se Dupont mohl ocitnout v řadách průkopníků zvukového filmu a jazykových verzí, jestliže nic z jeho dřívější tvorby takovému obratu nenasvědčovalo? Odpověď je třeba hledat v dynamice evropských výrobních společností, jež si uvědomily omezení své působnosti na národní trh, který byl příliš malý na to, aby jim nadále dokázal

29) Soudě podle jeho vazeb s různými studii, získal si Dupont v Německu opět jméno jako „autor“. V únoru 1930 přijal místo vedoucího výroby v mnichovském studiu Emelka, svůj první film po návratu do Německa však natočil pro společnost Harmonie Film Berlin (*SALTO MORTALE*, 1931) a až potom následoval v roce 1932 velmi úspěšný snímek pro Emelku (*PETR VOSS, ZLODĚJ MILIONŮ*).

zajišťovat konkurenceschopnost. Společnost British International Pictures usilovala o průnik na kontinentální a americký trh, hledala tudíž nějakého „mezinárodního“ režiséra se zkušenostmi z největších konkurenčních trhů, tedy Spojených států a Německa. Film *PICCADILLY* byl největší produkcí, do níž se BIP do té doby pustila, byl první ze série „prestižních“ snímků, což vysvětluje nejen účast německého režiséra, ale i amerických hvězd (Anny May Wongové a vynálezkyň „shimmy“ Gildy Gray). Dupont se tak vlastně ocitl v situaci podobné Lubitschovu postavení v době, kdy si ho najal Hollywood – tedy v pozici trojského koně vpašovaného na nepřátelské území. Dynamika této situace tedy s sebou nese znaky jakési komedie plné omylů a zaměněných identit, nikoli bez tragického potenciálu, v jehož světle se může historie občas jevit jako krutý vtípálek. Některé ze zvrátů Dupontovy kariéry jsou v tomto ohledu srovnatelné s Pabstovou zmeškanou lodí do Ameriky, neboť i ony jsou důsledkem neuvěřitelných náhod, byť působících v opačném směru než někdejší Pabstův špatný časový odhad: Dupontův projekt nazvaný *MARATHONSKÝ BĚZEC* (1932) počítal s natáčením exteriérů v Los Angeles během letní olympiády v roce 1932. V době berlínské premiéry filmu v únoru 1933 Dupont využil příležitosti zůstat v USA, jelikož v květnu 1933 už byl opět smluvně vázán s Universalem a do Německa se neměl nikdy vrátit, protože se po dlouhých letech, kdy se těšil pověsti mezinárodního dobrodruha, v důsledku uchopení moci nacisty náhle stal politickým uprchlíkem.

Kulturní kontraband

V souvislosti s protinacistickými filmy se němečtí emigranti ještě jednou stali důležitou silou, ale také zdrojem kontroverze s Haysovým kodexem. Fritz Lang tak sice sklidil pochvalu od Motion Picture Association za vyvážený přístup ke komplikovaným vnitroamerickým tématům, jakými bylo například lynčování a úděl černochoů ve filmu *BYL JSEM LYNČOVÁN*, když ovšem chtěl Pabst předložit coby svůj druhý hollywoodský projekt film o šíleném radistovi (Peter Lorre) na palubě zaoceánského parníku, který vyprovokuje (evropskou) válku, narazil se svým záměrem na okamžité veto ze strany Haysova úřadu s odůvodněním, že je nevhodný pro zámořské trhy, a tudíž z diplomatického hlediska choullostivý. Dieterle se naopak zapojil do realizace řady politicky citlivých filmů: snímek *JUAREZ* (1939) pak doprovázely nekonečné dohady s vyslanci Španělska i Mexika, v souvislosti s filmem *ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA* (1940, příběh vynálezce léku proti syfilidě) vznikl problém týkající se židovského původu hrdiny, a film *BLOKÁDA* (1938, líčící španělskou občanskou válku) vyvolal nevoli americké katolické církve.³⁰⁾

Obtíže, do nichž se emigranti dostávali ve vztahu k ustanovením Haysova kodexu kvůli protinacistickým filmům, vrhají výrazné světlo i na řadu dalších paradoxů, jež dokázali plně vnímat pouze exulanti – Židé a uprchlíci z Evropy. V protinacistických filmech často právě Židé, kteří utekli z hitlerovského Německa, končili v rolích esesáků nebo nacistických pohlavárů, jelikož to byly jediné úlohy, jež se jim díky jejich

30) Srov. Ruth V a s e y, *The World According to Hollywood, 1918–1939*. Madison: University of Wisconsin Press 1996.

přízvuku nabízely (Reinhold Schünzel, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Hans Heinrich von Twardowski, Conrad Veidt, Fritz Kortner ve snímcích, jako byly Litvakův PŘIZNÁNÍ NACISTICKÉHO VYZVĚDAČE /1939/, Sirkův HITLERŮV ŠILENEC /1943/, Langův I KATOVÉ UMÍRAJÍ /1943/ či HITLERŮV GANG /1944/). Otto Preminger, jehož Daryl Zanuck zařadil na černou listinu, se směl vrátit ke společnosti Twentieth Century Fox až po svém hereckém úspěchu na Broadwayi, kde hrál nacistu ve hře *Margin for Error* (1943). Avšak až Lubitsch, poukazující ve filmu BÝT, ČI NEBÝT (1942) na teatrálnost hitlerovského režimu, v úplnosti postihuje krajní ironii této kulturní kamufláže emigrantů. Snímek BÝT, ČI NEBÝT představuje další odkaz na onu imaginární dimenzi, o níž jsem se krátce zmínil na začátku, když jsem tvrdil, že ve směně probíhající mezi Evropou a Amerikou jde o obchod s fantazijními představami, s představami Ameriky, ale i Evropy: po „vídeňském cukroví“ a „schmaltzu“ dvacátých a třicátých let teď nastoupilo téma evropské politické tragédie – diktatury páchající genocidu –, jež je tu zachyceno v dvojitém zrcadlovém odrazu, který jako by odkazoval zpět k počátku dvacátých let. Rozsah a forma zapojení emigrantů do reality politického dění jejich doby se tak působením zmíněné iluzivní strategie transformovaly do té míry, že se pak stylizace, k níž sahá *film noir*, dvojsmysly či vizuální gagy sofistikovaných komedií a „imitace života“ známé z melodramatu mohly nakonec jevit co do stupně politické angažovanosti naprosto rovnocenné protinacistickým filmům.

Naproti tomu příběhy Dieterleho a Duponta nám pomáhají zaměřit pozornost na to, jak se stalo, že někteří režiséři jen s obtížemi skládali své dílo, sestávající z desítek filmů, do nějakého soudržného celku. Jednotlivé filmy jako by u nich nebyly ničím víc než prostou sumou okolností, za nichž byly tvořeny, což samo o sobě patrně není dostatečné odůvodnění jejich vzniku. Tyto filmy, jakkoli jsou užitečné pro historika, neboť jsou symptomatické pro síly působící ve filmovém průmyslu, jsou nakonec zajímavější kvůli svým nesrovnalostem, mezerám a trhlinám, jak jsem se pokusil ukázat ve svém rozboru Dieterleho filmových biografí točených pro Warner Brothers, zejména filmu PŘÍBĚH LOUISE PASTEURA.³¹⁾ Za druhé pak Dieterleho a Dupontovy filmy přes veškeré své kvality – a nehledě na veškeré Dieterleho politické záměry – jako by se nikdy nedopracovaly vědomí této historické situace souvisící s existencí onoho dvojího zrcadlení, a to obdobně jako v případech, na něž jsem se pokusil poukázat v souvislosti s jinými režiséry, kteří se ocitli v osidlech předeterminovaných signifikantů jako „Rakousko“, „vídeňská dekadence“, „Německo“ a „Amerika“. Někteří emigranti totiž dosáhli toho, že z iluze vytvořili moralitu; pravdě se mohli přibližovat jedině hromaděním uvedených falešných představ. Jejich filmy, vykazující vysoké vědomí sebe sama a autoreferenčnost, si pohrávají s fenomény zdání a mnohvrstevné ironie, jež jsou součástí tvorby iluzí. S tím jsou odjakživa spojovány filmy Lubitschovy a Langovy, platí to ovšem i pro Wildera, Ophülsa, ba dokonce i pro Premingera. Je-li představení nepravdivé, lze je nicméně posuzovat jedině na základě jiného představení. Zatímco za hybnou sílu v pozadí přechodu ke zvukovému filmu, působnosti Haysova kodexu a kulturní kamufláže, kterou si Evropané osvojili v Hollywoodu, je třeba označit kombinaci ekonomiky a vnitřní i mezinárodní

31) T. E l s a e s s e r, Film History as Social History: The Story of Louis Pasteur. *Wide Angle* 8, 1986, č. 2, s. 15–32.

politiky, má tento falešný obchod s fantazijními obrazy a imaginární stejně politicky choulostivý rozměr, jaký měl koncem třicátých let problém amerického izolacionismu, a stejně eticky znepokojivý charakter, jaký mělo obrazové ztvárnění amerických gangsterů počátkem třicátých let. Pro závěrečné zhodnocení vlivu, který měli na Hollywood kromě jiných němečtí emigranti, možná není ani tak důležitý konkrétní *auteur* či filmový styl, jako spíš cosi politicky daleko palčivějšího a přitom nehmatatelného: Nebyli to nakonec právě tito přistěhovalci, „nájezdníci“, emigranti a uprchlíci, kdo z Hollywoodu pomohl udělat pro celý svět včetně Spojených států jakousi mentální krajinu – onu vrcholnou fikci stěhování, přemísťování a virtuálních realit? Jestliže tato továrna na sny byla zčásti „made in Europe“, je třeba přiznat světům iluze, citové distance, klamu a sebeklamu jejich specifický podíl na tvorbě historické reality vzniklé z rozporuplných triangulací migrace, národních či etnických stereotypů a exilu.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Thomas Elsaesser, *Ethnicity, Authenticity, and Exile: A Counterfeit Trade?*
German Filmmakers and Hollywood. In: Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland.*
Film, Media and the Politics of Place. New York: Routledge 1999, s. 97–123.

Citované filmy:

Adorable (William Dieterle, 1933), *Alkohol* (Ewald André Dupont, 1919), *Anna a Alžběta* (Anna und Elizabeth; Frank Wisbar, 1933), *Anna Boleynová* (Anna Boleyn; Ernst Lubitsch, 1920), *Asfalt* (Asphalt; Joe May, 1929), *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925), *Bílý páv* (Der weise Pfau; Ewald André Dupont, 1920), *Blokáda* (Blockade; William Dieterle, 1938), *Bohové se baví* (Amphitryon; Reinhold Schünzel, 1935), *Byl jsem lynčován* (Fury; Fritz Lang, 1936), *Být, či nebýt* (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Carevna* (Forbidden Paradise; Ernst Lubitsch, 1924), *Casablanca* (Michael Curtis, 1942), *Černá kočka* (The Black Cat; Edgar G. Ulmer, 1934), *Danton* (Dimitri Buchowetzki, 1921), *Dämon des Meeres* (Michael Curtiz – William Dieterle, 1931), *Deník ztracené* (Tagebuch einer Verlorenen; Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Dva světy* (Two Worlds; Ewald André Dupont, 1930), *Dva světy* (Zwei Welten; Ewald André Dupont, 1930), *Fantom opery* (The Phantom of the Opera; Rupert Julian – Edward Sedgwick – Lon Chaney, 1925), *Her Majesty, Love* (William Dieterle, 1931), *Hitlerův gang* (The Hitler Gang; John Farrow, 1944), *Hitlerův šílenec* (Hitler's Madman; Douglas Sirk, 1943), *Hotel Imperial* (Mauritz Stiller, 1927), *I katové umírají* (Hangmen Also Die; Fritz Lang, 1943), *Její Veličenstvo láska* (Ihre Majestät die Liebe; Joe May, 1930), *Juarez* (William Dieterle, 1939), *K novým břehům* (Zu Neuen Ufern; Douglas Sirk, 1937), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Kongres tančí* (Der Kongress Tanzt; Eric Charell, 1931), *Kouzlo valčtíku* (The Waltz Dream; Ludwig Berger, 1925), *Královský skandál* (A Royal Scandal; Otto Preminger, 1945), *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932), *Láska Jeanne Neyové* (Liebe der Jeanne Ney; Georg Wilhelm Pabst, 1927), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Lawyer Man* (William Dieterle, 1932), *Le Cap perdu* (Ewald André Dupont, 1930), *Lehkomyslný okamžik* (The Reckless Moment; Max Ophüls, 1949), *Lidé v neděli* (Menschen am Sonntag;

Robert Siodmak, 1929), *Loupež šperku* (Jewel Robbery; William Dieterle, 1932), *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Madame DuBarry* (William Dieterle, 1934), *Marathonský běžec* (Der Läufer von Marathon; Ewald André Dupont, 1932), *Mare Nostrum* (Rex Ingram, 1926), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Miluj mne a svět je můj* (Love Me and the World Is Mine; Ewald André Dupont, 1926), *Moby Dick* (Lloyd Bacon, 1930), *Moderní hrdina* (A Modern Hero; Georg Wilhelm Pabst, 1934), *Modrý anděl* (Der Blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Moulin Rouge* (Ewald André Dupont, 1928), *Mumie* (The Mummy; Karl Freund, 1932), *Music in the Air* (Joe May, 1934), *Muž, který se směje* (The Man Who Laughs; Ewald André Dupont, 1928), *Mys ztracených lidí* (Cape Forlorn; Ewald André Dupont, 1930), *Mys ztracených lidí* (Menschen im Käfig; Ewald André Dupont, 1930), *Orlakovy ruce* (Mad Love; Karl Freund, 1935), *Pandořina skříňka* (Die Büchse der Pandora; Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Pět hrobů u Káhiry* (Five Graves to Cairo; Billy Wilder, 1943), *Petr Voss, zloděj milionů* (Peter Voß, der Millionendieb; Ewald André Dupont, 1932), *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944), *Piccadilly* (Ewald André Dupont, 1929), *Pojistka smrti* (Double Indemnity; Billy Wilder, 1944), *Poslední akord* (Schlußakkord; Douglas Sirk, 1936), *Poslední komando* (The Last Command; Josef von Sternberg, 1928), *Poslední let* (The Last Flight; William Dieterle, 1931), *Poslední štače* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Přehlídka smrti* (The Big Parade; King Vidor, 1925), *Převoznice Marie* (Fährmann Maria; Frank Wisbar 1936), *Příběh Louise Pasteura* (The Story of Louis Pasteur; William Dieterle, 1935), *Přiznání nacistického vyzvědače* (Confessions of a Nazi Spy; Anatole Litvak, 1939), *Rudé písmeno* (The Scarlet Letter; Victor Sjöström, 1926), *Salto Mortale* (Ewald André Dupont, 1931), *Sen noci svatojánské* (A Midsummer Night's Dream; William Dieterle, 1935), *Starý zákon* (Das Alte Gesetz; Ewald André Dupont, 1923), *Svěťce a její blázen* (Die Heilige und ihr Narr; William Dieterle, 1928), *Šejkův syn* (The Son of the Sheik; George Fitzmaurice, 1926), *Šest žen Jindřicha VIII.* (The Private Life of Henry VIII.; Alexander Korda, 1933), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Ústřicová princezna* (Die Austernprinzessin; Ernst Lubitsch, 1919), *Valčík lásky* (Liebeswalzer; Wilhelm Thiele, 1930), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Viktor a Viktoria* (Viktor und Viktoria; Reinhold Schünzel, 1933), *Vládkyně světa* (Die Herrin der Welt; Joe May, 1919–1920), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1931), *Vše, co nebe dovolí* (All that Heaven Allows; Douglas Sirk, 1955), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Zázračná kulička dr. Ehrlicha* (Dr. Ehrlich's Magic Bullet; William Dieterle, 1940), *Zelená Manuela* (Die grüne Manuela; Ewald André Dupont, 1923), *Zlatovlasé opojení* (Ein blonder Traum; Paul Martin, 1932), *Zpěvačka z ulice* (Rosita; Ernst Lubitsch, 1921), *Žebrácká opera* (Die Dreigroschenoper; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Žena za výkladem* (The Woman in the Window; Fritz Lang, 1944), *Život Emila Zoly* (The Life of Emile Zola; William Dieterle, 1937).

Poznámka o autorovi:

Thomas Elsaesser – mezinárodně uznávaný filmový historik německého původu, jenž delší dobu působil ve Velké Británii a Nizozemí; emeritní profesor na katedře filmových a televizních studií Amsterdamské univerzity; jeho přístup se vyznačuje propojováním teoretických konceptů s historickou analýzou; oblast jeho zájmu sahá od raného filmu přes výmarský a nový německý film po současný Hollywood, euro-americké filmové vztahy a archeologii (nových) médií. Z řady jeho publikací vybíráme: *New German Cinema: A History* (1989); *Fassbinder's Germany. History – Identity – Subject* (1996); *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary* (2000); *Metropolis* (2000); *Studying Contemporary American Film* (2002; s Warrenem Bucklandem); *Früher Film und Kinogeschichte* (2002); *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (2005); *Filmtheorie zur Einführung* (2007; s Maltem Hagenerem).