

Články

NĚMECKÝ HITCHCOCK

Milan Klepikov

Ve dvacátých letech nebyla britská kinematografie životaschopná bez dočasných aliancí se svými úhlavními konkurenty: Hollywoodem ve světovém měřítku a Německem v evropském. Z Hollywoodu přicházely do britských studií „hvězdy“, otevírající anglickým snímkům cestu na kontinentální trh. Výhoda spojení s Německem coby koprodukční zemí znamená pro Brity především možnost využít perfektní techniky německých ateliérů. Před Hitchcockovým příchodem se v Německu realizovaly už dva koprodukční projekty Herberta Wilcoxe (1891 – 1977), velmi pilného a úspěšného, ale nepříliš inovativního režiséra s neklamným citem pro vkus širokého obecnstva: ČU-ČIN-ČAU a NOCI Z DEKAMERONU s Wernerem Kraussem. Po odeznění experimentů tzv. brightonské školy z počátku 20. století přestala být britská kinematografie pro další vývoj filmového umění určující. Chybělo jí potřebné materiální zázemí pro kontinuálně fungující národní filmový průmysl a intelektuální sebevědomí pro rozvíjení filmové kultury. K prvému by potřebovala více producentů typu Michaela Balcona, k druhému více vzdělaných praktiků typu Ivora Montagua. Čas od času, když jevil britský film známky ozdravení, vděčil za to impulsům obou mužů, jejichž praktická dráha byla od počátku spojená s Alfredem Hitchcockem.

Hitchcockův první německý pobyt v roce 1924 spadá do doby jeho zasnub s Almou Revilleovou, jeho celoživotní družkou a spolupracovnicí. Alma za sebou měla delší kariéru v různých odvětvích kinematografie a její postavení v britském filmu bylo o poznání stabilnější než Hitchcockovo. Jeho první režie ČÍSLO TŘINÁCT (1922) zůstala torzem a v příštích třech letech musel opět pracovat pro jiné režiséry. V roce 1924 byl spolu s Almou členem štábu, který realizoval v Německu koprodukční film PRINCEZNA A VIRTUOS Grahama Cuttse. Byl to jeden z několika společných projektů předního britského producenta Michaela Balcona a jeho firmy Gainsborough Pictures s Erichem Pommerem, nejvýznamnějším producentem výmarské éry, jehož kariéře v čele Ufy učinil konec až nacistický převrat a donutil ho k odchodu do Francie a odtud do USA. Natáčelo se v ateliérech mnichovské Emelky (správně Kunstfilm), společnosti, kterou její zakladatel Peter Ostermayr vybudoval od roku 1918 jako bavorskou protiváhu pruské Ufy, se zaměřením od folklórních „heimatfilmů“ až po koprodukce, jež položily základy indické kinematografie.

Michael Balcon (1896 – 1977) distribuoval filmy od roku 1920 (Victory Films), od roku 1922 produkoval vlastní a po koupi studia Islington založil v roce 1924 firmu Gainsborough Pictures. Hitchcockův strmý vzestup posílil nevraživost jeho kolegů. Balcon

svého chráněnce „vyvezl“ do vzdáleného Německa, čímž se vyhnul nepříjemným sporům. Po dokončení *BLUDIŠTĚ LÁSKY* ale podlehl skepsi finančníka C. M. Woolfa a snímek prakticky nenasadil do distribuce, navzdory příznivým premiérovým kritikám.

Zatímco britský film se nacházel v dlouhodobé krizi, mohlo se technické vybavení německých studií a odborné schopnosti jejich zaměstnanců Hollywoodu přinejmenším vyrovnat. Se svou náruživostí pro vše technické zde našel Hitchcock jedinečnou školu, současně ale rozvíjel i své hlubší zaujetí pro čistě filmové vyjadřování s vítaným vedlejším efektem omezení mezititulků. Výjimečným okamžikem jeho „studií“ bylo natáčení *POSLEDNÍ ŠTACE*, během něhož se mu s Friedrichem W. Murnauem, jehož dosavadní tvorbu podrobně znal, podařilo navázat rozhovor. Němečtí mistři tohoto období zůstali jeho vzory po celý život, což dokládají i četná vyjádření: „Německý film měl tehdy svou velkou dobu. [...] Studio, v němž jsem pracoval [UFA] bylo obrovské, větší než dnes třeba studia Universalu. Když jsem dorazil do Berlína, neuměl jsem ani slovo německy. Byl jsem vrchním dekorátérem [art director] a pracoval ruku v ruce s jedním německým kreslířem. Dorozumět jsme se mohli jen pomocí tužky – kreslili jsme obrázky. [...] Navrhli jsme mezititulky a scénografii. A nakonec jsem byl nucen naučit se řeč. Německo tehdy upadlo do chaosu, ale film vzkvétal. *Poslední štace* byla téměř perfektní. Vyprávěla příběh bez mezititulků, od počátku do konce zcela důvěřovala obrazům. To tehdy mělo ohromný vliv na mou práci. [...] Od té doby byli mými vzory vždy němečtí filmaři let 1924 a 1925. Snažili se především zprostředkovat ideje čistě vizuálně. Osvojil jsem si tehdy různé techniky scénografické výstavby a perspektivy. [...] Nejdůležitější na celé té věci bylo rekonstruovat raději co nejpřesněji malý výřez, než postavit levně a nedokonalou celou konstrukci.“¹⁾

Jako architekt (pro schodiště Cuttsova filmu musel nechat zbourat Siegfriedův les z Nibelungů) a všestranný asistent Hitchcock vzbudil svými neutuchajícími návrhy nepřerývanou žárlivost režiséra – a pozornost producenta, který mu v příštím roce svěřil režii *BLUDIŠTĚ LÁSKY*. Natáčelo se v ateliérech studia Emelka v Mnichově, kam Hitchcock dorazil 5. června 1925.²⁾ Exteriérové práce (Janov, San Remo) se vyvinuly v traumatizující dobrodružství,³⁾ ale za zavřenými dveřmi německých studií se Hitchcock opět cítil pádem matérie, svého umění i psychické rovnováhy.

Ať už byl jeho názor na námět filmu jakýkoli, pro ctižádostivého Hitchcocka byl tento snímek především příležitostí k demonstraci vlastního talentu. Svou stylistickou mistrovskou zkoušku se pro jistotu rozhodl absolvovat hned v prvních minutách, alespoň tomu nasvědčuje vynalézavost jeho prologu.

Podlouhlý výřez točitého schodiště v prvním záběru soustředí naši pozornost na skupinu tanečnic sbíhajících z šaten na jeviště. To je v druhém záběru ukázáno nikoli z pozice diváků v hledišti, ale z horního rohu v zákulisí z výšky. Následující jízda kamery po jevišti podél první řady nám v rychlém sledu představuje přesně načrtnuté portréty mužských diváků, jejichž reakce vyjadřují žoviální spokojenost, nadšení, okouzlení, chlípnost, blazeovanost. Poslední z nich si upravuje monokl, načež vidíme v příštím

1) Donald Spoto, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*. München 1993, s. 90 – 92.

2) Tamtéž, s. 99.

3) Tamtéž, s. 100.

záběru dění na jevišti rozostřeně, těsně před kamerou zvednou čísi ruce dalekohled; analogicky vidíme v protipohledu opět pána přikládajícího dalekohled k očím. V opětovném návratu k jeho subjektivnímu vidění jede nyní kamera podél jeviště a hodnotí nohy tanečnic, než se u „vyvolených“ nohou zdvihne až k hrdinčině tváři. Pilný divák teď vymění dalekohled opět za monokl a příští záběr tudíž nabídne tanečnici v polodetailu v záramování kruhovou maskou. Tímto způsobem nás Hitchcock „dovedl“ k hlavní hrdince filmu a jakoby mimoděk vytvořil etudu na téma emocí plynoucích z pohledů a z pozorování, jakož i nezbytnosti zvolit přitom vhodnou techniku. Se znalostí další Hitchcockovy tvorby, zejména úskalí – technických i morálních – před něj bude v OKNU DO DVORA postaven imobilní divák – fotograf se svým teleobjektivem –, není těžké rozpoznat v prologu Hitchcockova prvního (dokončeného) dlouhého filmu zárodek celé další padesátileté tvůrčí dráhy... zakončené ironickou historkou o jasnovidce.

BLUDIŠTĚ LÁSKY je příběhem dvou zrazených vztahů. Tanečnice Patsy se ujme své nemajetné kamarádky Jill. Té se brzy podaří udělat kariéru a získat si přízeň obstarožního prince. Svého sympatického snoubence zavrhne stejně snadno jako svou dobrodinnou kamarádku. Než se oba oklamání v závěru spojí ve šťastnou dvojici, absolvuje Patsy nešťastné manželství s bezzásadovým dobrodruhem. Dramaturgickou slabinou snímku je kolísání důležitosti čtyř hlavních postav v průběhu děje, jemuž proto chybí potřebný dramatický tah, jednotící divákovu pozornost. Postava Jill se po aféře s princem z filmu překvapivě vytratí; až dotud těžil Hitchcock z možnosti paralelního srovnávání osudů a chování obou dívek. Jen částečně se daří zahladit tyto nedostatky vtipnými náznaky propůjčujícími charakterům postav přesnější obrysy, zejména to platí pro Milese Mandera, prvního z galerie Hitchcockových elegantních zlosynů. Působivé jsou různé režijní nápady, jako například detail ruky hrdinky mávající svému muži na rozloučenou šátkem, který se prolne do detailu mávající ruky mužovy milenky, jež ho v cizině očekává.

Ke konci filmu se zavražděná milenka zjevuje zlosynovi v šílených vidinách připomínajících výjevy z tehdejších německých expresionistických filmů. Německý filmový styl se v BLUDIŠTI LÁSKY manifestuje hlavně ve scéně, v níž hrdinka, zdrcená zradou své přítelkyně, odchází podél bezútěšně šedé domovní zdi, na níž dopadá její stín. Kruhově rámovaný obraz připomíná kompozici a osvětlením scény z nočních ulic u Murnaua nebo Gruneho. Střet nezralého měšťáka s velkým světem, ústřední konflikt ULICE, Pickových STŘEPŮ a dalších „kammespielů“, je také oblíbeným tématem raného Hitchcocka, nejde tedy jen o výtvarný podnět.

Hitchcock se dostal k režii přes práci na filmové výpravě a stavbách; získané zkušenosti a výrazné vizuální cítění nemohly nikde najít větší inspiraci než v německém filmu dvacátých let, slavném ve světě právě na tomto poli. Hitchcock kontrastuje skrovnost hrdinčina podnájmu s mondénností módního salónu a princova apartmá, střídá záběry pitoreskních uliček se studiovými exteriéry velkoměsta, uvádí hrdinku do obrovské luxusní ložnice s majestátní postelí, přechází mezi volnou přírodou, městskými geometrickými tvary a obloukovitou dekorativností exotických míst. Volba originálních až extravagantních perspektiv, zvláštních úhlů kamery, světelných kontrastů – v britském filmu té doby cosi nevídaného – spadá taktéž rovným dílem na vrub Hitchcockovy invence i přímého setkání s „německou expresionistickou školou“. Pro britskou kinematografii znamenala Hitchcockova německá expedice dlouho potřebnou vzpruhu; zpočátku se proti

ní ovšem konzervativní britští producenti postavili na odpor. Experiment, umění a německý styl pro ně byla synonyma... všeho odsouzeníhodného. Odmítavé stanovisko finančníka Woolfa,⁴⁾ který usiloval o to, aby se Hitchcockovy první filmy vůbec nedostaly na plátna kin, bylo ve své argumentaci nechtěnou poctou jeho umění: „Takové věci jdou možná v Německu...“ Hitchcockův PŘÍŠERNÝ HOST z následujícího roku tento konflikt ještě vyhroť a nakonec rozhodne. Ještě předtím, na podzim roku 1925, ale Hitchcock natočil v Mnichově druhý film SKALNÍ OREL, jediný (dnes) nezvěstný z jeho dlouhých. Pro hlavní roli si vypůjčil od obdivovaného Fritze Langa uhrančivého představitele UNAVENÉ SMRTI Bernharda Goetzkeho.

Titulní postavou filmu PŘÍŠERNÝ HOST je muž, na nějž padne podezření, že je hledaným vrahem žen. Ve skutečnosti po něm sám pátrá, neboť je bratrem jedné z jeho obětí. Zamíluje se do dcery manželů, u nichž našel podnájem a stane se tak sokem jejího ctitele, policisty, který je na stopě téhož zločince. Policistu v jeho podezření vůči nájemníkovi utvrzuje žárlivost, neboť dívka cizincovy city opětuje. Tak se po celý film prolínají motivy násilného zločinu, lásky a sexu v komické i tragické poloze; poprvé se v Hitchcockově díle objevují pouta s jejich dvojdomou symbolikou viny a erotiky.

Hitchcock pracuje ve svém snímku s několika konstantami, které mají mimo svůj konkrétní význam funkci vizuálních leitmotivů, soustřeďujících pozornost a podtrhujících rytmus. Vrah zanechává na místě činu listy se slovem „Mstitel“ zarámované trojúhelníkem. Policisté postupně lokalizují okruh, v němž se vrah pohybuje a na mapě vyznačí tento prostor trojúhelníkem...stejně jako hlavní hrdina na své mapě. Neustále se nám připomíná „trojúhelníková struktura“ v ději (dívka a její dva ctitelé, ale též trojice on – sestra – vrah) i čistě graficky (animované rostoucí a zmenšující se trojúhelníky v mezititulcích Ivora Montaguea). Dalším leitmotivem je neonový blikající nápis TONIGHT GOLDEN CURLS, reklama na taneční show, objevivší se hned u prvního obrazu filmu – detailu křičící plavovlásky, jedné z vrahových obětí. Od této chvíle se bude objevovat po celý film nejen jako makabrozní komentář, ale jako stálá připomínka, že v ohrožení jsou zejména blondýnky (k nimž patří i hlavní hrdinka). Tím větší pozornost pak věnuje divák nájemníkově neuróze nutící jej hned po nastěhování obrátit všechny obrazy ve svém pokoji plátnem ke zdi (vesměs portréty plavovlásek). Několikrát si různé blondýnky vjíždějí do vlasů a nervózně je stáčejí do pramínků, zář vlasů zintenzivňuje prudké nasvětlení.

Prologu opět připadla role nejen prostého uvedení do děje a představení postav, ale navození všech důležitých symbolických a optických motivů. První minuty mají velkou emocionální i rytmickou dynamiku, aby sugesce mohla začít okamžitě působit, pak už bude třeba jen divácké zaujetí udržet a „dirigovat“ (srovnej Hitchcockovo přirovnání publika k varhanám, na něž režisér hraje).

Po citovaném prvním záběru a nápisu se dostáváme na místo činu s lesknoucí se vlhkou silnicí a řadou lamp vytvářejících dojem nekonečné perspektivy. Jak se zpráva o zločinu šíří, nabývá film na vzrušeném tempu; od stánku s diskutujícími zvědavci ke zpravodaji u telefonu, poté telegraf, hektický ruch v redakci s prosklenými kanceláři; tiskárna, rozvážení novin městem, rozhlasový spíkr a v prostřihu bázlívi posluchači u přijímačů,

4) Tamtéž, s. 107.

pohyblivý pouliční informační nápis, vyvolávání kamelota, opakované mezititulky „Murder“ v trojúhelníku a reklama na „Zlaté lokýnky“. Zvlášť zdůrazněny jsou moderní prostředky šíření informací (nikdy nechybí prostřih na detail příslušné aparatury) – jako by celé technické tělo velkoměsta ožilo jediným velkým vzrušením. Prolog končí uvedením postavy dívky (jméno Daisy v nezbytném trojúhelníku) na módní přehlídce; modelka se neklidně ohlédne, jakoby volání kamelota, který bude do scény ještě dvakrát nastřížen, doléhalo zvenku až k ní. První polibek podezřelého nájemníka a Daisy – s tváří muže blíží se frontálně ke kameře až do velkého detailu – a následný profil tváří obou milenců předznamenává slavné „hitchcockovské“ polibky v POVĚSTNÉM MUŽI a VERTIGU. Nápadné jsou podobnosti s PSYCHEM; už v PŘÍŠERNÉM HOSTU se nachází hrdinka v koupelně, zatímco nájemník stojí za dveřmi s rukou na klíče a opatrně se rozhlíží. Schodiště se zábradlím, snímané často z výšky, s dveřmi do bytu po levé straně – to vše je v obou filmech takřka identické... doklad obsesivní vizuální paměti režiséra, který natáčel všechny scény podle předem podrobně připravených nákresů.

Německý filmový styl se v PŘÍŠERNÉM HOSTU ohlašuje ve scéně, v níž stará žena, matka Daisy, úzkostlivě naslouchá zvukům kroků nájemníka, který se tajně vydává na podezřelou noční procházku. Na zeď ložnice dopadá její stín a spolu se stínem okenních mříží kreslí úzkostný expresionistický obrazec, svou kompozicí blízký Wieneho KABINETU DOKTORA CALIGARIHO, jmenovitě zavraždění Allena Caesarem. Také expresionistický efekt paprsků světla pouličního osvětlení kmitajících po stěnách nerozsvícené místnosti byl využíván německými filmaři. Ale Hitchcockova německá inspirace jde nad přímé citace. V Německu především projevil své zaujetí pro technické experimenty, například vizualizaci zvuku. Ukázal-li Murnau v POSLEDNÍ ŠTACI „letící zvuk“ (scéna s trubkou), znázornil Hitchcock zvuk kroků nájemníka v prvním patře pomocí kývajícího se lustru v přízemí a pomocí stropu, průhledného (pro diváka, nikoli pro naslouchající postavy). Spíš než zvuk je tedy vizualizováno „slyšení“. Jakmile byl lustr uveden do spojitosti s nájemníkem, může ho od nynějška „zastupovat“ i symbolicky. Policista objímající v delikátním okamžiku Daisy, na rozdíl od nás netuší, že dívka v jeho objetí „nevěrně“ pozoruje lustr a jeho vzrušené houpání. Ale i když je lustr nehybný, stačí, aby na něj nějaká postava pohlédla a je jasné, na koho myslí nebo o kom mluví. Během rozpravy o „příšerném“ hostu následuje po střihu na jeho „zástupce“ (= index) prolnutí do postavy hrdiny, který daleko odtud právě přihlíží módní přehlídce.

V jednom zoufalém okamžiku se před vnitřním zrakem nešťastně zamilovaného detektiva objeví obrazy z minulosti, jež ho utvrdí v jeho podezření: nájemníková ruka obrací portrét blondýnky plátnem ke zdi, jeho záhadná taška, Daisy s nájemníkem v objetí a houpající se lustr. Policista sedí na pouliční lavičce a zírá sklesle do země a toto vše se mu promítá do šlépěje (!), kterou tu jeho nebezpečný rival právě zanechal. Jde o jeden z vizuálních nápadů dobře zapadajících do poetiky německého filmu, od jakých Hitchcock ve zvukové éře upustil (působily by tam už jako rušivá extravagance).

Jediné, co se dá proti PŘÍŠERNÉMU HOSTU namítnout, je interpret titulu role Ivor Novello. Vzhledem k jeho tehdejšímu hvězdnému statutu ho Hitchcock musel chtít nechtě akceptovat a nemohl si dovolit výrazněji korigovat jeho afektovanou interpretaci; Novellova zjemnělá tvář a přecitlivělá mimika jdou v detailech nad rámec nutného. Hitchcock, který jinak rád těžil z výhod tzv. star-systému, byl v PŘÍŠERNÉM HOSTU poprvé konfrontován

s jeho rubem: bylo vyloučeno, aby na konci filmu zůstaly pochyby o tom, že hrdina *není* vrahem. (Podruhé musel Hitchcock před tímto tabu kapitulovat o patnáct let později v americkém PODEZŘENÍ.) Hitchcock tedy alespoň nedovolil, abychom mohli skutečnému vrahovi pohlédnout do tváře – ani po jeho úspěšném dopadení. Navíc si neodpustil alespoň částečně narušit idylu závěrečného happyendového polibku; kamera blížící se k milenecké dvojici registruje za oknem na levé straně nadále zlověstně blikající nápis: TONIGHT GOLDEN CURLS...⁵⁾

Milan Klepikov, Ph.D. (1965)

Do 18. 12. 1999 publikující pod jménem Milan Doinel, absolvent filmové vědy na FF UK v Praze, působí jako filmový historik a dramaturg promítací síně NFA Ponrepo.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Bludiště lásky (The Pleasure Garden /Irrgarten der Leidenschaft/; Alfred Hitchcock, 1925), *Ču-Čin-Čau* (Chu-Chin-Chau, der unersättliche Räuber; Herbert Wilcox, 1924), *Hospoda Jamajka* (Jamaica Inn; Alfred Hitchcock, 1938), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Noci z Dekameronu* (Decameron Nights /Dekameron Nächte/; Herbert Wilcox, 1924), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Podezření* (Suspicion; Alfred Hitchcock, 1941), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Pověstný muž* (Notorious; Alfred Hitchcock, 1946), *Princezna a virtuos* (The Blackguard; Graham Cutts, 1924), *Příšerný host* (The Lodger; Alfred Hitchcock, 1926), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Skalní orel* (The Mountain Eagle /Der Bergadler/; Alfred Hitchcock, 1926), *Střepy* (Scherben; Lupu Pick, 1922), *Ulice* (Die Strasse; Karl Grune, 1923), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

5) Po dvanácti letech, v roce 1938, došlo ještě jednou ke spolupráci Hitchcocka a Balcona s Erichem Pommerem. Hitchcock a Pommer už pracují na svých amerických kariérách (Hitchcock z komerčních, vyhnaneckých Pommer z politických pohnutek), ale v Británii se ještě dohodnou na realizaci snímku HOSPODA JAMAJKA, v rámci speciálně k tomuto účelu založené Mayflower Productions (18. března 1938).

SUMMARY

THE GERMAN HITCHCOCK

Milan Klepikov

During the 1920s the British film industry was not viable without temporary alliances with its arch rivals: Hollywood with its international impact, and Germany in Europe. Hollywood "stars" came to British studios, opening English films out to the continental market. The advantage of joining forces with Germany as a coproduction option above all gave the British the opportunity to use the first-rate technology available in German studios. Hitchcock first stayed in Germany in 1924 during his engagement to Alma Reville, his life-long partner and colleague. His first work as a director, *Number Thirteen* (1922), only survived as a fragment and he had to work for other directors again over the next three years. The filming of *THE LAST LAUGH* (1924) was an exceptional period during his „studies“, when he was able to strike up a dialogue with F. W. Murnau, whose work he knew intimately.

Hitchcock became a director after working in film production and set design; the experience he acquired and his considerable visual flair found greatest inspiration in German film of the 1920s, celebrated worldwide, particularly in this respect. Hitchcock, as a versatile assistant, was constantly coming up with various ideas and he attracted the attention of a producer who, the following year, entrusted him with the direction of *THE PLEASURE GARDEN*. Whatever his views on the film's story, for the ambitious Hitchcock this film, above all, gave him the opportunity to demonstrate his own talent. To be on the safe side, he decided to put himself through his "master's exam" in style during the first few minutes, at least the inventiveness of his prologue would suggest such an attempt. In his next film *THE LODGER* (1926), Hitchcock worked with several constants which, apart from their specific meaning, functioned as visual leitmotifs, focusing attention and emphasising rhythm. Hitchcock, who was otherwise thankful to use the advantages of the so-called star-system, was in *THE LODGER* confronted with its flipside for the first time: it was out of the question that, by the end of the film, there were any doubts that the hero *wasn't* the murderer.

Translated by Linda Paukertová