

Články

DEZERTÉR A „DEZERTÉŘI“

„Rudí“ a „bílí“ Rusové a výmarský film

Milan Klepikov

Nejznámějším ruským filmařem vedle Ejzenštejna byl v Německu dvacátých let Vsevolod Pudovkin. Jeho revoluční trilogie MATKA, KONEC PETROHRADU a BOUŘE NAD ASIÍ ho proslavila jako režiséra, německé vydání jeho knihy *Filmregie und Filmmanuskript* (originál: *Kinorežisjor i kinomaterial*, 1926) jako filmového teoretika a rusko-německá koprodukce ŽIVÁ MRTVOLA (režie Fjodor Ocep) konečně také jako nečekaně subtilního herce. V roce 1931, dva roky po premiéře ŽIVÉ MRTVOLY začal Pudovkin natáčet s kameramanem Anatolijem Golovňou v Německu svého DEZERTÉRA (čili LOŽ PĚTILETKA), rusko-německy mluvený film. V Berlíně a v hamburském přístavu natočil Golovňa několik atmosférických záběrů. V lednu 1933, kdy se Hitler dostal k moci, měl film hlavní fázi realizace teprve před sebou, čímž se z plánované koprodukce stal *de facto* sovětský film a chybějící exteriéry se musely dotočit v Oděse a v Leningradu.

Film vypráví o hamburském přístavním dělníkovi, který je po neúspěšné stávce vyslán svými soudruhy na delší dobu do sovětského Ruska. Mladík si na život v proletářském ráji rychle zvykne a ze šťastného transu neustálého překonávání pracovních rekordů v novém kolektivu ho vytrhne teprve třídní uvědomění, jež mu velí znovu se vrátit do své sociálně bouřící vlasti. Syžetově naplňuje Pudovkinův film ideologickou generální linii, která se na něm mohla během vleklého natáčení v letech utužování stalinské moci podepsat více, než to bylo původně zamýšleno. Každopádně se zde setkáme se známými rituály bolševické demagogie, k nimž patří oblíbené házení sociálních demokratů do jednoho pytle s fašisty v boji proti komunistům coby jediným zástupcům pracujících. Slabé psychologické zaštitění hrdinova vývoje, právem zmiňované Gregorem a Patalasem,¹⁾ překvapí u režiséra, který byl viděn v opozici k Ejzenštejnovi právě pro své charakterizační nadání. V DEZERTÉROVI ale zvolená forma od počátku míří k zevšeobecnující abstrakci. Právě díky ní má DEZERTÉR daleko k jednorozměrným agitkám, jejichž schéma zachovává.

V prostřední části filmu, která nás přenese ze stávkami zmítaného Německa do pohádkově bezkonfliktního Sovětského svazu se Pudovkinovi téměř podaří nemožné: sovětská pasáž začíná sekvencí moskevské prvomájové demonstrace, průvod není snímán frontálně (z pozice tribuny, neviditelného „vůdce“). Po zahajujícím celku z výšky filmuje

1) Ullrich Gregor – Enno Patalas, *Geschichte des Films*. Hamburg 1980, s. 191.

Pudovkin pochodující z perspektiv příliš nezvyklých, než aby se mohl dostavit pocit ofi-
ciality, střídají se detaily vlajek a mávajících rukou, lidé si vykračují nenuceně a nejsou
zbaveni individuality. Dívky okatě flirtují s nesmělým námořníkem, mezi mladými účast-
níky průvodu proudí citelné erotické fluidum. Jako u živočišné romantiky Dovženkovy
ZEMĚ nebo u industriální pan-sexuality v Ejzenštejnově GENERÁLNÍ LINII se zdá, že i zde
dává tvůrce oficiální utopii šanci jen tehdy, pokud bude svou energii brát z vitálního ero-
tismu. Stalinův ideál duté asexuální stádnosti, který se záhy prosadil v praxi socialistic-
kého realismu, je od Pudovkina Prvního máje nekonečně vzdálen.

V německé, dějově hodnověrnější části, je zachycená skutečnost (předměty, architek-
tura, oděvy) realistická, ale spekulativně expresivním snímáním je bezezbytku povýše-
na na estetický artefakt. Realita nikdy není jen „sama sebou“ jako u (některých) neorea-
listů, ale je „vybraná“ – nejen pro svůj význam, ale i pro svou modernistickou krásu.
(„Mechanické balety“ montáží továrních strojů nabízejí i po deseti letech příležitost
k vyzkoušení nových variant.) Činžáky vrhají dlouhé stíny na dlážděnou silnici, obraz je
kontrastní a zdůrazňuje geometrické kontury objektů. Postavení kamery bere policistovi
bránícímu nespravedlivý řád „půdu pod nohama“, mezi po stranách vrženými torzy čin-
žáků se otevírá otevřený prostor; pouhým zasazením strážníka (PC) do prvního plánu se
jeho zuření na pozadí svobodně rozevřené oblohy jeví směšným a marným.

Hrdinův odjezd do Ruska představuje výraznou césuru filmu, kterou Pudovkin originál-
ně vyřešil. Trojí změnu (prostorovou, časovou a „společensky-atmosférickou“) sugeruje
několikavteřinové černé plátno, v off se začínají ozývat zvuky moskevského průvodu, než
se do něj obraz „rozsvítí“. Stejným postupem, tentokrát se zvukem houkající lokomotivy,
se připravuje hrdinův návrat (a zbytek je tak zřetelně oddělen jako epilog).

Několikrát se změnilo tempo filmu – je rychlé, jde-li právě o „pokrokové“ síly, překotné
ve scénách sociálních konfliktů a v intermezzu věnovanému „reakci“ ...pomalé až
k nehybnosti. U stolu vinárny se nad znuděným pánem se zavírajícíma se očima sklání
odosobněný vrchní, jemuž kamera „uřízla“ horní část profilu. Prodlužované ustrnutí
nehybného záběru ostře kontrastuje s dosavadním tempem snímku. Divák, který mohl
obraz považovat za tzv. „mrtvolku“, je až překvapen, když host nekonečně pomalu po-
hne rty a flegmaticky ze sebe vysouká přání. Následující montáž nepřiměřeně obřadní
přípravy koktejlu číšníky, doprovázená sladce ironickou salonní hudbou, dělá ze scény
portrét určitého životního stylu a odhaluje ho jako grotesku.

Pudovkin si uvědomuje, že jednou z předností příchodu zvuku se paradoxně stala mož-
nost poprvé dramaturgicky využít ticha. Po dialogu film někdy na chvíli zcela oněmí;
obrazy rušných ulic, aut a tramvají nedoprovází žádné přirozené ruchy ...aby na sebe
mohl poté zvuk upozornit s řezavou razancí – při náhlém zabrzdění a zastavení provozu.
Pudovkin pracuje i s opačným kontrastem – z hluku a rytmické hudby (jedoucích aut) do
němého ticha (mlčenlivých stávkujících). Zvuky a ruchy přiřazené realitě nejsou nikdy
autentické (ačkoli byly údajně nahrány přímo na místě), ale při míchání zvuku ve studiu
prefabrikované tak, aby zapadly do přesně dané partitury.

Mezitulky němého filmu ještě zcela nevymizely (což platí pro vícero filmů z těchto let):
když se hrdina v cizině dočte v novinách o smrti svého německého soudruha, vydělí
Pudovkin slovo *zabit* v mezitulku, místo obvyklého trikového zvýraznění slova v tiště-
ném textu.

Z praxe pozdní němé éry nechybí v DEZERTÉROVI ani řada rychlých montáží velmi krátkých záběrů. Zde je tato technika dovedena na samou hranici a ještě dál. Mezi vteřinové záběry, které jsou i vzhledem k prudkým pohybům divoce švenkující kamery ztěží postřehnutelné samy o sobě, včleňuje Pudovkin ještě jednooké záběry (animovaných?) explozí. Divákovo vnímání není s to vše „realisticky“ dešifrovat, dostavuje se dojem obdobný tomu, o němž hovoří Gilles Deleuze u Ganceho NAPOLEONA: pocit přemíry a bezměrnosti „kinematografie vznešeného“²⁾. Figurativní význam ustupuje do pozadí; prudké střídání vteřinových švenků (a to i uprostřed řeči nebo pohybu postavy) jednopolíčkové „exploze“, neustálá oscilace mezi světlem a tmou anticipují efekt střídání bílých a černých políček v ARNULFU RAINEROVI Petera Kubelky (1958 – 1960), tzv. „flicker-efekt“ (podle stejnojmenného strukturního filmu Tonyho Conrada z roku 1965). Už to není rapidmontáž, jak ji znal němý film, ale nový, mezní stupeň exprese. Ve zvuku se montáž řídí stejným principem: namísto realismu... „orchestrace“ zvukového materiálu. Ve finále už ujišťuje triumfální hudba o vítězství protestujících, zatímco v obraze zůstává vřava nerozhodnutá.

V celé první, hamburské části filmu hovoří představitelé německých proletářů rusky. V druhé části, odehrávající se v Sovětském svazu, se Pudovkin rozhodl využít kontrastu jazyků a problémů s dorozumíváním, s nímž pracovaly i filmy Georga Wilhelma Pabsta KAMARÁDI a Juliena Duviviera HALO PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN. Boris Barnet z něj brzy vytěží některé z nejpůsobivějších momentů svého PŘEDMĚSTÍ, filmu o německých zajatcích v Rusku za první světové války, dokončeném stejně jako DEZERTÉR v roce 1933. U Pudovkina ovšem hlavní německý hrdina promluví svou rodnou řečí teprve v cizině (a je svým kolegou tlumočen). Těžký ruský přízvuk Borise Livanova prozrazuje hercovu pravou národnost a nechává na divákovi, jestli Pudovkinovu „babylonskou“ nedůslednost velkoryse přijme nebo ji odsoudí jako nepřijatelnou (...pokud si ji pobaveně nevychutná). V PŘEDMĚSTÍ bude mít Barnet pro role Němců už k dispozici první emigranty z hitlerovského Německa, Pudovkinovo obsazení i štáb jsou výhradně ruské. (Pudovkin si zahrál epizodní roli přístavního dělníka. Na scénáři se podílela Nina Agandžanovová-Šutková, spoluscenáristka filmu KŘÍŽNÍK POTĚMKIN.)

* * *

V čem je vůbec DEZERTÉR německý, kromě toho, že se v Německu odehrává, že Pudovkin i Golovňa tam oba pracovali na ŽIVÉ MRTVOLE a že opět vznikl pod hlavičkou Mežrabpomfilmu? (Společnost založil v roce 1928 Willi Münzenberg za účelem německo-ruských koprodukcí, ale také „mezinárodní dělnické pomoci“, obstarávající potřebné valuty.³⁾

Německý filmový styl, expresionistická architektura a specifické techniky svícení, které v britské kinematografii adaptoval germanofil Hitchcock, byly estetice sovětského revolučního filmu příliš vzdálené. Murnau a Lang byli coby „bildungsbürger“ pro Pudovkina respektovanými autoritami z druhého břehu, k němuž bylo marné hledat lávku.

2) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 63n.

3) Předchůdkyní byla ruská Mežrabpom, založena v roce 1924.

Rychle se formující tradice německého proletářského filmu v čele s Karlem Junghansem, Philipphem Jutzim (Pudovkinovým spolupracovníkem) a začínajícím Slatanem Dudowem stála přes pozoruhodné výsledky esteticky zcela pod vlivem Ruska; od nich se Pudovkin neměl čemu učit. Svě estetické druhy Pudovkin v Německu přesto našel – a to na politicky víceméně neutrálním území experimentálního filmu.

Hans Richter uspořádal v roce 1929 na počest ruských hostů recepci, které se zúčastnili Asta Nielsenová, Erwin Piscator, Friedrich Wolf (oba později odejdou do Ruska), Paul Hindemith, Béla Balász a Kurt Pinthus. Zde se také Pudovkin seznamuje s druhým velkým filmovým abstrakcionistou Walterem Ruttmannem. Richter vydal v témže roce knihu *Nepřátelé dnešního filmu – přátelé filmu budoucnosti* (*Filmgegner von heute – Filmfreunde vom morgen*), cosi mezi pamfletem proti komerčním a reprezentativním filmům, manifestem avantgardního pojetí kinematografie a fotograficky vyčerpávajícím katalogem estetických a technických postupů přetvářejících „materiál vzatý z reality“ v artefakt na ní nezávislý. Rakursy, víceexpoze, zcizující a ozvlášťující efekty, rozdělení obrazu, jeho deformace, nezvyklé perspektivy, druhy montáže, práce s pohybem obrazu i v obraze, modernistické chápání krásy; možnosti, které dávaly tušit jednotlivé filmy avantgardy, představuje Richterova kniha v celku. Obrazová dokumentace čerpá zčásti z Richterových starších filmů.

Zdá se nesporné, že teprve přímý kontakt s Richterem a Ruttmannem v Německu, zevrubnější poznání jejich názorů a konkrétních prací jako i dalších esteticky převratných děl (velký vliv kompozice rakursů, těl v Dreyerově UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ) vychýlilo Pudovkina z dráhy vymezené trilogií MATKA, KONEC PETROHRADU a BOURE NAD ASIÍ a povzbudilo ho ve snaze o syntézu nejodvážnějších pokusů ruského filmu i německé avantgardy. V tomto dobrodružství spočívá tajemství fascinace DEZERTÉRA.

Hlavním objevem byl pro Pudovkina v Německu bezesporu Walter Ruttmann. Koncepte filmu jako koncertu, symfonie, v níž se fotografická realita nově komponuje a rytmičuje po vzoru hudby, tato idea fascinuje tvůrce celé dekády, Germaine Dulacovou, Abela Gance, Fernanda Légera. (O čistě abstraktní animovanou filmovou „hudbu“ usiloval Viking Eggeling). Podle Pudovkina došel v symfonizaci nejdále Walter Ruttmann ve svém celovečerním filmu o Berlínu, historiky tvrdošíjně vtěsňávaném do žánru dokumentu.

Za Pudovkinova pobytu v Německu dokončoval Ruttmann svou MELODII SVĚTA. Svého ruského kolegu pozval na soukromou zkušební projekci. Tentokrát se Ruttmannova partitura rozšířila o hudbu a škálu hlasů a reálných hluků a ruchů, ale kompoziční princip zůstal nezměněn: kontrast protikladů světlo/tma, ostrost/zaoblenost, ticho/hluk atd., montáž podobných tónů a analogických pohybů lidí a objektů při různých činnostech na různých místech. Ruttmann jakoby točil stále nové variace svého jediného abstraktního filmu. Pudovkinovy do nejmenších detailů prokomponované sekvence demonstrací s útržky výkřiků ve změní hluků a úderů vycházejí z akusticko-optické symfonie MELODIE SVĚTA, ale na jedné straně ji formálně dohánějí na nejzazší mez, na druhé straně ji zapojují do syžetu, který byl ještě pro Ruttmanna pouhou záminkou. (Ejzenštejn by hovořil o „patetickém kvalitativním skoku“: z absolutní „hudby“ do programové). Zdá se tedy oprávněné konstatovat, že Pudovkin si zcela osvojil estetiku německé filmové avantgardy, ale v technické perfekci, ve skloubení s ideou filmu a v konečném účinku

překročil její limity. Obvinění z formalismu, které na něj doma čekalo, mu muselo připadat tím absurdnější a nespravedlivější.

Ve scéně hrdinova návratu do Německa vytvořil Pudovkin vlastní variaci na slavný prolog Ruttmanna *BERLÍN* s montáží jízdy vlaku, kolejemi, mostními pilíři. Strih nás přenesení do berlínské ulice, jízda pokračuje automobilem bez přerušení kontinuity pohybu – efekt známý od Ruttmanna a bohatě využitý v Clairově *MEZIHŘE*, ale zde poprvé užitý ve zvukovém filmu – a s imponující suverenitou.

Ruttmann i Richter začínali, jak známo, s abstraktní animací. Do filmů, v nichž přešli k montáži záběrů reality, oba zařadili poslední krátké animované pasáže (Ruttmann do *BERLÍNA*, Richter do *FILMOVÉ STUDIE* z roku 1926), takže obě výrazové formy tu stojí vedle sebe. Tato epizodka našla v *DEZERTÉROVI* malou ozvěnu: do scény s rozhlasovým přijímačem montuje Pudovkin abstraktní vlnící se linie, které lze chápat jako vizualizaci zvukových vln.

Ruttmann, Pudovkinův obdivovaný vzor a přítel, původně orientovaný spíš levicově, se poměrně brzy stal přesvědčeným zastáncem nového nacistického režimu (jenž se jinak mohl opřít jen o filmaře druhé a třetí garnitury). Ačkoli drtivá část *DEZERTÉRA* vznikla v Rusku, má zde jeden zamračený pán v automobilu, představitel „buržoazie“, podobu Waltera Ruttmanna. (Stihl Pudovkin natočit tento záběr ještě v Německu, nebo se jedná o dvojníka?)

Odmítnutí *DEZERTÉRA* sovětskou kritikou a několikaleté marné úsilí o realizaci dalších plánů znamenalo v Pudovkinově kariéře zlom, po němž už nenastalo druhé vzepětí. Zatímco Ejzenštejn, který, stejně jako Pudovkin, nemohl v letech 1933 až 1937 dovést do konce žádný ze svých projektů, nepozbyl v *ALEXANDRU NĚVSKÉM* a *IVANOVÍ HROZNÉM* nic ze své dřívější originality, svědčí Pudovkinovo pozdní dílo o sestupu k akademismu a oportunismu, jaký by u autora *DEZERTÉRA* nikdo nepokládal za možný.

Principy pověstného manifestu zvukového filmu z roku 1929, připisovaného Pudovkinovi, ale autorizovaného i Ejzenštejnem a Alexandrovem, se v *DEZERTÉTOVI* dočkaly vlastně svého jediného naplnění v praxi celovečerního filmu, jelikož Ejzenštejnovu *AŤ ŽIJE MEXIKO!* zůstalo jakožto torzo němým filmem a zvukové experimenty *Americké tragedie* si můžeme jen představovat nad nerealizovaným scénářem.

Nejprogresivnější představy o tvůrčím využití zvuku ve filmu vycházely v prvním období (1928 až asi 1933) paradoxně z estetiky němého filmu, jehož výtěžky měly zůstat zachovány. Princip přísného kontrastu zvuku a obrazu, autonomie obou složek, zákaz banální ilustrativnosti, vyjadřování pomocí metafor a metonymií, to vše vychází z logiky vrcholného němého filmu a především z jeho víry v montáž. Tato podoba uměleckého zvukového filmu nepřežila polovinu třicátých let, vzhledem ke komerčním i společenským faktorům se ukázala jako neživotaschopná; na poli diváckého filmu ji vystřídala rutina studiové produkce a pro uměleckou tvorbu se ukázala perspektivnější cesta respektující obrazový a zvukový „povrch“ skutečnosti – jak se s tím poprvé setkáváme ve *FENĚ* (1931) a v následujících Renoirových filmech. Teze o prudkém úpadku „filmovosti“ po nástupu zvuku je pravdivá, vymykají se z ní právě jen ti nejvýznamnější režiséři: Ruttmann, Vigo, Lubitsch, Epstein, Pudovkin, Ophüls, Barnet, Vertov, Dreyer, Sternberg, Lang, Pabst, Hitchcock, Chaplin, Clair, Buñuel, Gance, Ejzenštejn... s výjimkou Renoira prakticky všichni ponejprv zastánci kontrastického užití zvuku (jak dokumentují jejich díla

z této doby). Po roce posledního vzepětí ekonomicky už odepsaného němého filmu (1929) následoval přibližně v letech 1932 – 1933 definitivní konec určitého pojetí kinematografie a nejlepší filmy z této sezony se staly jeho „labutí písní“. Kolem roku 1933 – 1934 našel hraný zvukový film na dlouhou dobu svůj tvar. Před tímto „obnovením pořádku“ se za několik málo měsíců objevily v různých částech Evropy filmy, v nichž svobodné zkoumání možností nové techniky vydalo několik plodů, jímž je společný silný anarchistický půvab jednoho neopakovatelného okamžiku. Pro mne je to především šest zázračných filmů: UPÍR, NOC NA KŘÍŽOVATCE, ČÍSLO SEDMÁCT, PŘEDMĚSTÍ, ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSE a DEZERTÉR. Poslední mne na rozdíl od ostatních oslovuje téměř výhradně svou nevídanou razancí, formálním radikalismem, jímž hodlal Pudovkin traktovat běžné diváky, nikoli exklusivní publikum avantgardních matiné – i to pokládám za zcela ojedinělé.

* * *

Celkový počet lidí, kteří po bolševickém převratu opustili Rusko, se odhaduje na dva miliony. V první vlně odcházeli do Prahy a do Polska, odkud ale zpravidla pokračovali dále do Německa.⁴⁾ Už na konci roku 1918 je v Polsku (které právě získalo státní nezávislost) početná skupina ruských filmařů, mezi nimi Dimitrij Buchoveckij, který se už následujícího roku jako jeden z prvních Rusů úspěšně asimiluje v německé kinematografii – jako Dimitri Buchowetzki (mj. DANTON, 1921). Richard Boleslawski, který se jako režisér prosadil za války v carském Rusku, přichází do rodného Polska v únoru 1920 a po třech protibolševických snímcích pokračuje rovněž do Německa, kde se však uplatní jen jako asistent režie a herec v Dreyerově „multikulturním“ díle MILUJ BLIŽNÍHO SVÉHO a ve filmové režii pokračuje až ve třicátých letech v Hollywoodu. Přes Polsko vedla též cesta ruských herců, později zdomácnivších v Německu: Nikolaje Kolina, Vladimira Gajdarova, a Grigorije Chmary (Wieneho RASKOLNIKOVA).

Poslední ze 126 lodí s ruskými porevolučními emigranty vyplula ze Sevastopole 14. listopadu 1920. Z patnácti tisíc pasažérů francouzského křižníku Waldeck-Rousseau patřila většina k „bílé“ armádě generála P. N. Vrangela a civilnímu personálu.⁵⁾ Počet ruských emigrantů v Berlíně se už v roce 1919 odhadoval na 70 tisíc, do roku 1923 se rozrostl na 300 až 360 tisíc. (1. července 1920 zemřel v Berlíně, kam emigroval v prosinci 1918, Michail Osipovič Ejzenštejn, architekt z Rigy.).

Naděje v brzký návrat se postupně rozplynuly, zvlášť když po smlouvě v Rapallu ztratila bílá emigrace oficiální podporu Německa. Smlouva s Ruskem, uzavřená v dubnu 1922, vešla později v platnost i ve zbylých svazových republikách. Odmítnutí bolševického režimu nedokázalo jeho protivníky stmelit. Vedle liberální opozice kolem Kerenského existovala „pravicová“ frakce kolem generálů Kutepova a Millera, později zabitých (1930, 1937) sovětskými tajnými agenty. Na republikánského politika Miljukova spáchali v roce 1922 atentát ruští fašisté. Vladimir Nabokov, který při tomto incidentu přišel o otce, zpracoval své emigrantské zážitky v roce 1925 mj. v románu *Mašenka*. Na živobytí

4) Důležitými cíly první emigrační vlny byly Bulharsko, Sevastopol, Pobaltí. Polsko fungovalo spíše coby tranzitní země.

5) Thomas Brandlmeier, *Brillanten und Brillantine*. In: *Fantaisies russes*. München 1995, s. 11.

si přivydělával spolu s mnoha jinými krajany jako filmový statista. Ještě v roce 1922 vycházela většina ruský psané literatury v cizině, jen v Berlíně bylo k dostání 55 různých novin a časopisů. Ruští herci se organizovali ve vlastních odborech.

První Rusové natáčeli v Berlíně už od roku 1919 (Buchoveckij), od roku 1921 existuje v německé kinematografii opravdová „ruská kolonie“.

Leninův dekret o znárodnění kinematografie ze dne 27. srpna 1919 vstoupil 15. ledna 1920 v platnost. Představitelé předrevolučního filmu, kteří svým hromadným odchodem připravili domácí kinematografii prakticky o všechny produkční prostředky, se v Německu uvedli od roku 1921 ostře protirevolučními snímky, jako byl například TANEC SMRTI (režie William Karfiol, námět Maxim Chimov) s budoucí mezinárodní hvězdou Olgou Čechovou. Produkuje je Dmitrij Charitonov, jemuž oproti rovněž emigrovavším producentům předrevoluční éry Chanžonkovovi či Jermoljevovi zcela chybí umělecké ambice (v roce 1924 odejde z Berlína do Paříže). Liberální tisk výmarské republiky reaguje na tato politizující dramata s posměchem.

Chanžonkov se po smrti své ženy v roce 1923 neprozřetelně vrací do vlasti, kde o tři roky později neujde první vlně zatýkání v řadách předrevolučních filmařů (duben až září 1926).⁶⁾ Jermoljevovo podnikání v Německu je pouhou epizodou: v letech 1922 až 1928 produkuje v berlínském ateliéru Ernsta Reichera (= Webbs) několik méně úspěšných snímků, načež se vrací do Francie, kde působil už na začátku dvacátých let.⁷⁾

Francie a hlavně Paříž se stanou na dlouhou dobu skutečným centrem ruské diaspory, její „Mekkou“, „Babylonem“. V širší míře dochází k této výměně vyvolené země v polovině dvacátých let. Jermoljev má pro kariéru ve Francii lepší předpoklady – už jako osmnáctiletý začínal coby technický asistent u moskevské filiálky Pathé (1907), od roku 1917 řídil její celoruskou distribuci. V témže roce založil vlastní společnost, jejíž produkty stály kvalitativně uprostřed mezi reprezentativními snímky Chanžonkova a masovým zbožím Charitonova. Za války (1918) nejprve přestěhoval své studio z Moskvy do Jalty, odtud uprchl v únoru 1920 přes Konstantinopol do Marseille a v srpnu dorazil do Montreuil-sus-Bois. Zde, v bývalém studiu svého prvního zaměstnavatele Pathé, navazuje spolupráci s dvěma umělci, kteří se za jeho záštity proslavili už v předrevolučním Rusku: s režisérem Jakovem Protazanovem a světoznámým hercem Ivanem Mozžuchinem.

Úspěšné trio se rozpadlo, když producent a režisér odjeli v roce 1922 zkusit štěstí v Berlíně. Protazanov tu realizoval jen veselohru LÁSKYPLNÁ POUŤ, načež se vrátil do sovětského Ruska. Jermoljev se snažil na své dřívější úspěchy navázat po roce 1928 znovu ve Francii, od roku 1937 v USA a v roce 1943 v Mexiku (zemřel 1962).⁸⁾

6) V procesu byl Chanžonkov zproštěn viny, další práce ve filmovém oboru mu však byla zapovězena. Přesto v dalších letech krátce vedl střížny v Jaltě, v roce 1930 nabídl svůj projekt barevného filmu a od roku 1931 psal na objednávku své memoáry (vyšly 1937). Umírá na Krymu v roce 1945. Do Německa přijel (z Oděsy) v roce 1920, léčil se tu v Badenu. Musel se pro vysoké náklady vzdát plánů na zvukový film. V Berlíně se oženil se svou spolupracovnicí.

7) Mezi významnými představiteli předrevolučního filmu, kteří odešli do Francie, je třeba zmínit i zakladatele loutkového filmu, Poláka Wladyslava Starewicze. Do dějin německého filmu zasáhl jako autor trikových sekvencí filmu JUGENDRAUSCH (1927) ruského režiséra Asagarova.

8) Alexander S c h w a r z, *Der mobile Produzent*. In: *Fantaisies russes*, München 1995, s. 41n.

Mozžuchin zůstal v roce 1922 ve Francii v původní Jermoljevově firmě, kterou teď ale její noví majitelé přejmenovali na Albatros. Byli to další dva Rusové: bývalý ředitel petrohradské školy dramatického umění Alexander Kamenka, syn bankéře předrevoluční éry (Azov-Don-Bank) Borise Kamenky, a Noë Bloch. Pro komerčně stagnující Francii je ruská transfuze vítanou vzpruhou, její role je tu mnohem významnější než v Německu. Pro Kamenku natáčeli přední tvůrci jako L'Herbier (STÍN MATYÁŠE PASCALA), Epstein (DOBRODRUŽSTVÍ ROBERTA MACAIRA), Feyder (GRIBICHE, NOVÉ PANSTVO); pod hlavičkou Albatrosu vznikly i nejlepší hrané němé filmy Reného Claira SLAMĚNÝ KLOBOUK a DVA BÁZLIVÍ. Alberto Cavalcanti zde jako režisér debutoval a jeho dosavadní postavení filmového výtvarníka zaujal Rus Lazare Meerson, jehož architektonický vkus určoval podobu francouzského filmu až do poloviny třicátých let. Ani tak francouzský projekt, jakým byl Ganceův NAPOLEON, se neobešel bez účasti impozantního množství ruských emigrantů⁹⁾ (Skrze firmu Westi se na něm finančně podílelo Německo.)

Po svých bývalých partnerech Protazanovovi a Jermoljevovi se v roce 1928 rozhodl také Ivan Mozžuchin rozšířit svou působnost na Německo. Společně s producentem Albatrosu Noë Blochem a jeho společníkem, Ukrajincem Grigorijem Rabinovičem, se podílí na několika filmech společnosti UFA. Nástup zvuku zmaří Mozžuchinovy plány na kariéru v Německu; už 28. srpna 1929 se UFA rozhodla proti prodloužení smlouvy, na jejímž základě ho na začátku téhož roku „koupila“. Rabinovič tím zůstává zprvu nedotčen a specializuje se na německé hudební komedie v různých jazykových verzích – tentokrát v tandemu s bratislavským rodákem Alexanderem Pressburgerem. (Jejich Ciné-Allianz náleží ke koncernu UFA.) S Pressburgerem sdílí po roce 1933 ahasverský úděl; firma je v roce 1935 „arizována“ a v roce 1939 likvidována. Opět ve Francii produkuje snímky emigrantů ruských (Ocep) i německých (BEZ ZÍTRKA Maxe Ophülse), ale mj. též Carného NÁBŘEŽÍ MLH. Do USA odchází velmi nerad až v roce 1940, starší nabídku Paula Kohnera k odchodu do Hollywoodu odmítl. K práci v německé kinematografii se ještě jednou vrátil v posledních dvou letech svého života (1952 – 1953).

K početné rusko-židovské komunitě v Německu patřili ještě filmoví režiséři Victor Trivas (tvůrce klasické ZEMĚ NIKOHO) a Alexis Granowski (Alexej Granovskij). Granowski proslul v porevolučním Rusku jako zakladatel Židovského divadelního studia v Petrohradu (1919). Pod názvem Židovské komorní divadlo působil soubor od roku 1920 v Moskvě a s velkou odezvou několikrát hostoval na německých jevištích. Svůj jediný sovětský film HEBREJSKÉ ŠTĚSTÍ natočil Granowski v roce 1925 s herci svého divadla (nyní GOSSET) v čele se Solomonem Michoelsem (po válce obětí Stalinových antisemitických zásahů). Brzy poté následoval prozíravější členy souboru, kteří se ze zahraničních turné nevraceli a zahájil v Berlíně novou kariéru, nejprve jako Reinhardtův jevištní výtvarník. Jeho první německý film PÍSEŇ ŽIVOTA (1930) zaujal velmi nekonvenční prací s obrazem (mj. deformace, zpomalení) i zvukem (mj. „hudba hluku“, zpětně

9) V soupisu herců a dalších spolupracovníků čteme jména Tourjansky, Volkov, Bourgassov, Benois, Pimenoff, Feldman, Kvanin, de Fast, Koline, Roudenko, Chakatouny, Batcheff, Koubitsky, Jacques Grinieff (gruzínský producent). Kyjevan Viktor Turžanskij (1891 – 1976) ve 20. letech natáčel v Paříži, mj. pro Kamenkův Albatros, poté působil přechodně v Hollywoodu a po roce 1928 pracoval převážně v Německu na snímcích únikových i propagandistických. V roce 1934 natočil v ČSR film VOLHA V PLAMENECH.

reprodukováný zvuk).¹⁰⁾ V demokratickém Německu pak stihl natočit ještě jeden snímek (JEJÍ VELIČENSTVO KRIZE) a po převratu ani jeho neminula obligátní francouzská kariéra. Další předpověditelné anabáze, jež čekala na Pressburgera, Rabinoviče, Ophülse a desítky jiných, zůstal Granowski „ušetřen“: roce 1937 ve Francii umírá, stejně jako Noë Bloch.

* * *

Rapallská smlouva z dubna 1922 seznámila Německo s jiným Ruskem, než jaké mu zprostředkovali „bílí“ emigranti. Klíčovou postavou se přitom stala Marija Fjodorovna Andrejevová (1868 – 1953). Po vypuknutí revoluce odjela nejprve do Itálie – spolu se svým tehdejším mužem Maximem Gorkým. Dobré kontakty s Leninem, s nímž se znala už před revolucí, a s Trockým, jehož poznala v Londýně (členkou strany byla už od roku 1904), jí dopomohly k misi na ruském obchodním zastupitelství v Berlíně, kde v letech 1921 až 1930 mj. vedla filmové oddělení a jako herečka vystoupila i ve vedlejších rolích několika německých filmů (např. v JUGENDRAUSCH svého krajana Grigorije = Georga Asagarova). K jejím zásluhám patří mj. angažování německého komponisty Edmunda Meisela k napsání původní hudby k filmu KŘÍŽNÍK POTĚMKIN. (V roce 1930 se vrátila do Moskvy.)

Druhým důležitým iniciátorem německo-sovětských kontaktů byl Anatolij Lunačarskij (1875 – 1933), první lidový komisař sovětské vlády pro kulturu. Za svých častých pobytů v Berlíně a Paříži udržoval písemný i osobní kontakt s emigranty. Na německé straně vycházela iniciativa z okruhu Williho Münzenberga, komunistického poslance říšského sněmu, vůdce mládežnické internacionály a zakladatele impéria dělnického tisku. Münzenberg stál u zrodu filmové společnosti Mežrabpomfilm (původně Mežrabpom Rus; 1924) a Prometheus (1925) – Ocepova ŽIVÁ MRTVOLA patří k filmům, k jejichž realizaci se obě společnosti spojily. Mežrabpomfilm byla smíšená německo-ruská firma zajišťující koprodukce, většinou na náměty ruské klasiky 19. století, přijatelné i pro diváky nesympatizující se sovětským režimem. Prometheus byla společnost čistě německá a vyhraněně komunistická (tj. v částečné opozici i k sociální demokracii). Bezprostředním impulsem k jejímu vzniku bylo odmítnutí německé firmy Lloyd zahrnout KŘÍŽNÍK POTĚMKIN do „balíku“ importovaných filmů (celkem 25).¹¹⁾ Nejdříve se Prometheus specializoval pouze na dovoz a úpravu sovětských filmů, později na koprodukce a nakonec i na natáčení německých filmů, k čemuž ho kromě vlastní vůle zavazoval i zákon nařizující nezbytný poměr mezi domácími snímky a importem z ciziny. (Přinejlepším platil minimální kontingent jedna ku jedné: v letech 1925 až 1926.¹²⁾) Nejtalentovanější umělec Promethea Philip (Piel) Jutzi, prošel všemi třemi etapami: překládal a titulkoval slavné filmy Ejzenštejna a Pudovkina, pak stál za kamerou koprodukční ŽIVÉ MRTVOLY a v roce 1929 natočil nejvýznamnější dílo německého proletářského žánru CESTA MATKY KRAUSE-NOVÉ KE ŠTĚSTÍ.

Anatolij Lunačarskij se na vzniku jednoho ze sovětsko-německých filmů osobně podílel. Byl to film Grigorije Rošala SALAMANDRA (1928), k němuž napsal námět. (Jako herečka

10) Jeanpaul Goergen, *Künstlerische Avantgarde, visionäre Utopie*. In: *Fantaisies russes*, s. 132.

11) Oksana Bulgakova, *Sergej Eisenstein*. Berlin 1997, s. 82.

12) *Hallo? Berlin? Ici Paris!* München 1996, s. 181.

tu vystoupila jeho žena Natalja Rosenelová.) Z režisérů Mežrabpomu jmenujme ještě Jurije Željabužského, syna zmíněné Marije Andrejevové z prvního manželství, který začínal od roku 1915 v Rusku jako kameraman a dokumentarista.

Souběžně s poklesem prestiže „bílé“ emigrace u německé veřejnosti rostl i mimo řady komunistických sympatizantů obdiv k sovětským filmům. Otevřenost, která po určitou dobu panovala v ruské obchodní misi v Berlíně, dokázala oba politicky zneprátené tábory sjednotit a přimět ke spolupráci, o níž svědčí i snímky ŽIVÁ MRTVOLA a ZBYTEČNÍ LIDÉ. Také na stuttgartské výstavě fotografií organizované roku 1929 Hansem Richterem, vystavovali „bílí“ i „Sověti“ vedle sebe. Do prvního období činnosti ruského obchodního zastupitelství spadá berlínský pobyt Alexandra Dovženka (1922 – 1923), studenta malířství v diplomatických službách.¹³⁾ Tehdy se seznámil s debutujícím G. W. Pabstem. (V roce 1930, nyní už rovněž jako uznávaný filmový tvůrce, navštívil Berlín a Pabsta znovu.¹⁴⁾)

* * *

Kapitolou vyžadující zvláštní prostor jsou berlínské pobyty Sergeje Ejzenštejna (1926, 1929, 1932) a bouřlivá diskuse kolem jeho filmů.

Ejzenštejnův vztah k německému filmu byl ambivalentní. Poprvé s ním přišel do styku, když spolu se svou přítelkyní Esfir Šubovou upravoval pro sovětskou distribuci film DOKTOR MABUSE, DOBRODRUH z let 1921 – 1922. Langův originál, k němuž necítil zvláštní pietu, změnil v podobenství „dekadentního Západu“ s názvem *Pozlacená hniloba*; původně pětihodinový opus ve dvou dílech zkrátil na méně než poloviční délku, napsal nový scénář i texty titulků a zcela změnil montáž. Během tří posledních dnů března 1924 mu praktické studium Langova díla poskytlo nedocenitelnou průpravu před začátkem natáčení STÁVKY (od června 1924). Langovo pojetí ságy o NIBELUNZÍCH bylo Ejzenštejnovi, který se bude germánskou mytologií zabývat za války při inscenaci *Valkýry*, stejně cizí jako pesimistická vize dělnické revolty v METROPOLIS. Ve svých berlínských zápiscích se Ejzenštejn netají s obavami, že Lang by se mohl stát rukojmím obrovského rozpočtu (tehdy 6 milionů marek) svého díla, ale novými možnostmi „odpoutané kamery“ (*entfesselte Kamera*) je nadšen a v pauzách mezi natáčením o jejich přednostech a možných nevýhodách diskutuje přímo na místě s Langem a jeho spolupracovníky.

13) Jako diplomat se dostal na Západ ve 20. letech i druhý vynikající režisér ukrajinského původu Eugene Deslaw (= Jevhen Slabčenko) a navázal zde s Dovženkem korespondenci. Do vlasti se už nevrátil, jeho dráha je z části spojena s Československem (studium práv 1921, režijní debut STARÉ HRADY 1927), s Francií a se Švýcarskem. Viz též Bohdan Zilinskij, *Filmové aktivity ukrajinské emigrace v českých zemích*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 25n.

14) Dovženko získal v roce 1922, když se rozhodl odejít z diplomatických služeb, stipendium na soukromou malířskou školu, prodloužené pak až do léta příštího roku. Přišel do styku s malíři Hansem Balluschem, Georgem Groszem, Henrichem Zillem, Hansem Richterem, hercem Hansem Kleringem. Ernst Lubitsch Dovženka uvedl mezi filmovou prominencí; Asta Nielsenová, kterou s jejím tehdejší ruským mužem Grigorijem Chmarou portrétoval, s ním pak zůstala v pravidelném písemném styku. Za své druhé návštěvy Berlína v roce 1929 musel vzít s nelibostí na vědomí, že jeho filmy ZVENIHORA a ARSENÁL tu byly sestříhány v jeden. Při třetí návštěvě Německa se zúčastnil tamní premiéry ZEMĚ (17. 7. 1930), kvůli údajné urážce náboženství cenzurované, ale po oslavných kritikách povolené s jediným stříhem (5. 1. 1931). Do Německa byl prodán negativ, v SSSR zůstala jen pozitivní kopie.

Tehdy, v druhé polovině března 1926, v době Ejzenštejnova prvního německého pobytu, vzniká jen několik metrů odtud v ateliérech Ufy jiné stěžejní dílo německé filmové klasiky: FAUST. Příležitost vidět Murnaua při práci si Ejzenštejn nenechá ujít, jako před ním Hitchcock (u POSLEDNÍ ŠTACE). O ovlivnění se i zde dá hovořit nanejvýš v technické rovině; svět německého filmu a Murnauův zvlášť zůstával i při zapojení modernistické fascinace nečasový; perspektivy, stíny a světlo různé intenzity modelovaly prostory idealistického ducha čelícího tmě. Ejzenštejnovu pojetí montáže jako smyslově působivého vyjádření dialektické srážky protikladů ho sbližovalo spíše s německou experimentální školou. Viděli jsme, že Pudovkin našel přirozeného spojence v Ruttmannovi; Ejzenštejn byl v Německu v užším kontaktu s Hansem Richterem, v jehož britském snímku EVERYDAY si v prosinci 1929 zahrál menší roli.

Ejzenštejna nezajímalo „faustovské“ Německo, ale modernistické, razící si cestu do každodenní reality v podobě prosklených staveb Bruno Tauta a Miese van der Roeho. Co ho s METROPOLIS mohlo smířit, byly fantastické mrakodrapy budoucnosti. Za avantgardisty, které nenašel v ateliérech Ufy, se v září roku 1929 vypravil na kongres nezávislých filmařů ve švýcarském La Sarraz. Zde se setkal s francouzskými kritiky J. G. Auriolem a Léonem Moussinacem, s všestranným britským praktikem, teoretikem a Hitchcockovým spolupracovníkem Ivorem Montaguem a opět s dvojicí Richter/Ruttmann. S Bélou Balázsem, v Německu publikujícím maďarským kritikem a filmologem, zde mohl navázat na polemiku z léta 1926 – proti Balázsovu upřednostnění mimického výrazu a fotogenie před „montážním myšlením“. Víra v obraz tu opět stojí proti víře ve srážku obrazů. Ejzenštejn neopomenul zdůraznit politický aspekt tohoto teoretického sporu mezi ruským „velkým němým“ a německým (post-)expresionismem Murnaua a Langa.

Stručný přehled recepce Ejzenštejnových filmů ve Výmarské republice

KŘÍŽNÍK POTĚMKIN byl v Německu poprvé uveden 21. ledna 1926 v berlínském Grosses Schauspielhaus pod původním názvem nerealizovaného cyklu *Rok 1905*, celý měsíc po moskevské premiéře v divadle Bolšoj (24. 12. 1925). Všechna svědectví z berlínské premiéry se shodují v popisech prvního ohromujícího dojmu. Willy Münzenberg neprodleně začíná připravovat uvedení filmu do distribuce, což alarmuje říšské vojenské ministerstvo (Reichswehrministerium). Vládní zákaz vyslovený 24. března je po silných protestech a po intervenci přípuštěných znalců (mj. Erwin Piscator a Alfred Kerr) 10. dubna zrušen, když distributor Prometheus souhlasí s odstraněním problematických pasáží. (Odpovědnost za tuto úpravu na sebe v titulcích bere Philip Jutzi, ve skutečnosti ji ale provedl Ejzenštejn osobně, jeden týden před svým návratem do Moskvy.¹⁵⁾ Dne 29. dubna si film nechává promítnout pruský premiér Braun, než vysloví definitivní povolení oficiální premiéry v kině Apollo – jen pro vojáky zůstává snímek nepřístupný. Renomovaní kritikové liberálních listů jsou si výjimečně zajedno s komunistickým tiskem v jednoznačném nadšení – síla obrazového patosu si podmaňuje i politicky indiferentní premiérové diváky, např. F. W. Murnaua. Zprava se nicméně rozpoutává kampaň operující

15) O. Bulgakova, c. d., s. 84.

s pojmy jako *hetzfilm* (štvavý film), *blutrausch* (opojení krví), *mordfilm* (vražednický film), *sowjet-judäischer Propagandafilm*. Od 5. května se v kinech množí výtržnosti provokátérů, které poskytnou württemberskému ministru vnitra podnět pro žádost o zrušení povolení filmu v celé říši. Znovu se formuje odpor liberální veřejnosti (mj. Piscator, Georg Kaiser), zaštitěný autoritou Alberta Einsteina. Distributor souhlasí s dalším krácením, takže nový celoříšský zákaz z 12. července platí od konce července už je pro Württembersko a Bavorsko.

Teprve na vlnách úspěchu KŘIŽNÍKU POTĚMKIN, promítaného v 67 kopiích místo u ruských filmů obvyklých pěti, se do Německa dostal i Ejzenštejnův předchozí film STÁVKA: 25. února 1927. STÁVKU si němečtí recenzenti svorně zařadili jako předstupeň závažnějšího a zralejšího díla. Po dalších třinácti měsících (2. 4. 1928) se berlínští kritikové musí při sledování Ejzenštejnovy pseudokroniky Říjnové revoluce vyrovnat s dosud neviděným formálním tvarem, který je irituje více než politické vyznění filmu. U Siegfrieda Kracauera a Herberta Iheringa lze nalézt náznaky porozumění principu „intelektuální montáže“, ale jinak převládají rozpaky. Po obchodním úspěchu KŘIŽNÍKU POTĚMKIN (1 milion marek) bylo DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM pro firmu Prometheus zklamáním. První záběry z GENERÁLNÍ LINIE představil Ejzenštejn osobně za své druhé návštěvy Německa 20. října 1929 v Hamburku. Dne 6. listopadu si německá cenzura vyžádala určitá krácení, do kin se však snímek nakonec dostal až 10. února 1930 v původní délce. Kritiky byly tentokrát příznivější a všímaly si více estetických kvalit než kolektivizační rétoriky, na niž kladli naopak důraz komunističtí distributoři, když film přejmenovali na *Boj o půdu*.¹⁶⁾

Ejzenštejn pobýval v Německu poprvé v roce 1926 (18. 3. – 18. 4.), aby se s Eduardem Tissé obeznámil se stavem a technikou německého filmu. Dohlédl zde také na připravované uvedení filmu KŘIŽNÍK POTĚMKIN do německých kin. Teprve při této příležitosti získal film vlastní původní hudbu z pera Edmunda Meisela osloveného Marijí Andrejevovou ze sovětské obchodní mise (viz výše). Ejzenštejn mohl své představy o roli hudby v KŘIŽNÍKU POTĚMKIN s Meislem ještě osobně konzultovat. Na vzniklé partituru pak nejvíce oceňoval Meiselovu realizaci svého požadavku po nemelodické, čistě rytmické, „strojové“ hudbě v posledním aktu filmu. Vše hovořilo pro další spolupráci, takže i k filmu o Říjnové revoluci zněla hudba německého skladatele. (Disharmonii mezi oba umělce vnesla náhle a trvale teprve indiskrétně pojatá aféra komponistovy ženy s režisérem.)

Podruhé přijíždí Ejzenštejn do Berlína 21. srpna 1929 a bydlí tu nejprve ve stejném pensionu v Martin-Luther-Strasse s dalším „filmovým turistou“ na studijním zájezdě – Fridrichem Ermlerem. Společnost přátel nového Ruska uspořádala na Ejzenštejnovu počest banket v hotelu Esplanade (29. 8.), na němž mj. promluvili Hans Richter a Alfred Doebelin. Dne 3. září Ejzenštejn odjel do Švýcarska, kde mj. spolurežisoval, ale neautorizoval osvětový film NOUZE A ŠTĚSTÍ ŽENY. 19. září byl ze Švýcarska vyhoštěn a vrátil se do Německa. Se svým hereckým idolem Emilem Jánningsem, jehož poznal už během natáčení FAUSTA v březnu 1926, a s Josefem von Sternbergem zhlédl čerstvě natočené, nesestříhané scény z MODRÉHO ANDĚLA (po 16. 10.) Významné byly Ejzenštejnovy vědecké kontakty. V berlínském psychoanalytickém ústavu přednášel o výrazovosti člověka a v pověstném sexuologickém ústavu Magnuse Hirschfelda rozmlouval s Hansem Sachsem,

16) Werner Sudendorf, *Sergej Eisenstein*. München 1975, s. 105.

Freudovým žákem a někdejší konzultantem Pabstových ZÁHAD LIDSKÉ DUŠE. Nabyté teoretické poznatky doplnil četnými návštěvami v kavárnách homosexuálů a transvestitů a nákupem a studiem pornografické a okultistické literatury. Za svého posledního německého pobytu na zastávce mezi USA a Moskvou (27. 4. – 8. 5. 1932) navštívil ustavující zasedání posledního demokratického Říšského sněmu. Ve vlaku do Moskvy ho doprovázel Bertolt Brecht, který tam jel představit svůj a Dudowův film KUHLE WAMPE, první a poslední otevřeně komunistický hraný film výmarské republiky. (Společná cesta železnici probíhala v duchu brechtovského *verfremdung*, jež zůstalo Ejzenštejnovi vždy cizí.)

Milan Klepikov, Ph.D. (1965)

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)

Dezertér

(Dezertir)

Mežrabpomfilm, 1933

Režie: Vsevolod I. Pudovkin. **Scénář:** N. Agadžanova, M. Krasnostavskij, A. Lazebnikov. **Kamera:** Anatolij Golovňa. **Hudba:** Jurij Šaporin. **Architekt:** Sergej Kozlovskij. **Střih:** I. Aravina. **Zvuk:** Jevgenij Nestěrov.

Hrají: Boris Livanov (Karel Renn), Vasilij Kovrigin (Ludwig Zelle), Tamara Makarova (zpravodajka) ad.

Další citované filmy:

Alexandr Něvský (Aleksandr Něvskij; Sergej M. Ejzenštejn, 1938), *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960), *Arsenál* (Alexandr P. Dovženko, 1929), *Ať žije Mexiko!* (Que viva México!; Sergej M. Ejzenštejn, 1930 – 1937), *Berlín – symfonie velkoměsta* (Berlin – Symphonie einer Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Bez zítřka* (Sans lendemain; Max Ophüls, 1939), *Bouře nad Asií* (Potomok Čingis-chana; Vsevolod I. Pudovkin, 1929), *Cesta matky Krausénové ke štěstí* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück; Phil Jutzi, 1929), *Číslo sedmnáct* (Number Seventeen; Alfred Hitchcock, 1932), *Danton* (Dimitri Buchowetzki, 1921), *Deset dní, které otřáslý světem* (Oktjabr; Sergej M. Ejzenštejn, 1927), *Dobrodružství Roberta Macaira* (Les Aventures de Robert Macaire; Jean Epstein, 1926), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1922), *Dva bázlívi* (Les Deux timides; René Clair, 1928), *Everyday* (Hans Richter, 1929), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau,

1926), *Fena* (La Chienne; Jean Renoir, 1931), *Filmová studie* (Filmstudie; Hans Richter, 1926), *Flicker* (The Flicker; Tony Conrad, 1965), *Generální linie* (Geněralnaja linia; Sergej M. Ejzenštejn, 1929), *Gribiche* (Jacques Feyder, 1925), *Haló Paříž, zde Berlín* (All Berlin... ici Paris; Julien Duvivier, 1931), *Hebrejské štěstí* (Jevrejskoje ščastje; Alexis Granowski, 1925), *Ivan Hrozný* (Ivan groznyj; Sergej M. Ejzenštejn, 1944 – 1945), *Její veličenstvo krize* (Die Koffer des Herrn O. F.; Alexis Granowski, 1931), *Jugendrausch* (Georg Asagarov, 1927), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Konec Petrohradu* (Koněc Sankt-Peterburga; Vsevolod I. Pudovkin, 1927), *Křižník Potěmkin* (Broněnosěc Poťomkin; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1931), *Láskyplná pouť* (Der Liebe Pilgerfahrt; Jakov A. Protazanov, 1922), *Matka* (Mať; Vsevolod I. Pudovkin, 1926), *Melodie světa* (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1923), *Miluj bližního svého* (Die Gezeichneten / Elsker hverandre; Carl Theodor Dreyer, 1921), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Nábřeží mlh* (Quai des brumes; Marcel Carné, 1938), *Napoleon* (Napoleon vu par Abel Gance; Abel Gance, 1927), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Nouze a štěstí ženy* (Frauennot – Frauenglück; Sergej M. Ejzenštejn, 1929), *Nové panstvo* (Les Nouveaux messieurs; Jacques Feyder, 1928), *Píseň života* (Das Lied vom Leben; Alexis Granowski, 1930), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Předměstí* (Okrajina; Boris Barnet, 1933), *Raskolnikov* (Raskolnikow; Robert Wiene, 1923), *Salamandra* (Grigorij Rošal, 1928), *Slaměný klobouk* (Le Chapeau de paille d'Italie; René Clair, 1927), *Staré hrady* (Eugene Deslaw, 1927), *Stávka* (Stávka; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Stín Matyáše Pascala* (Feu Mathias Pascal; Marcel L'Herbier, 1925), *Tanec smrti* (Der Todesreigen; William Karfiol, 1922), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Volha v plamenech* (Viktor Turžanskij, 1934), *Z tajů Zvenihory* (Zvenigora; Alexandr P. Dovženko, 1927), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zbyteční lidé* (Überflüssige Menschen; Alexandr Razumnyj, 1926), *Země* (Zemlja; Alexand P. Dovženko, 1930), *Země nikoho* (Niemandland; Victor Trivas, 1931), *Živá mrtvola* (Der lebende Leichnam – Živoj trup; Fjodor A. Ocep, 1929).

SUMMARY

DESERTER AND "DESERTERS"

"Red" and "White" Russians and Weimar Cinema

Milan Klepikov

Alongside Eisenstein, the best known Russian filmmaker in Germany of the 1920s was Vsevolod Pudovkin. In 1931 Pudovkin began filming his *DESERTER* in Germany, a Russian-German sound film in the bi-lingual version. He filmed several atmospheric shots in Berlin and the port of Hamburg. In January 1933, when Hitler came to power, the main work on the film was still to come and thus the planned coproduction *de facto* became a Soviet film, and the missing locations had to be completed in Odessa and Leningrad. The film tells of a Hamburg dock worker who, after a failed strike, is sent with his comrades for an extended period to Soviet Russia. Thematically, Pudovkin's film follows the all-embracing ideological line which, during the protracted filming process in the years Stalin's power tightened its grip, might have influenced it more than was originally intended. In any case, we will note the familiar rituals of Bolshevik demagoguery and the weak psychological shielding of the hero's development. However, in *DESERTER*, the chosen form heads towards universal abstraction from the start. It is thanks to this that *DESERTER* is far removed from one-dimensional propaganda pieces, whose scheme is preserved.

To what extent is *DESERTER* German at all, apart from the fact that it is set in Germany and was conceived under the Mezhrabpomfilm letterhead? The German style of filming, the Expressionist architecture and specific lighting techniques adapted for British cinema by A. Hitchcock, were a far cry from the aesthetics of Soviet revolutionary film. F. W. Murnau and F. Lang were respected authorities for Pudovkin; but they lay on the opposite bank and it was futile to go looking for a bridge. The rapidly forming tradition of German proletarian film, headed by C. Junghans, despite remarkable achievements, remained, from an aesthetic point of view, entirely under the sway of Russia; Pudovkin had nothing to learn from them. Even so, Pudovkin did find his aesthetic companions in Germany – and this on the politically more or less neutral territory of experimental film. It is seemingly unquestionable that direct contact with H. Richter and W. Ruttmann, involving more detailed knowledge of their views and specific work, stimulated Pudovkin in his endeavours to find a synthesis of the most daring attempts at Russian filmmaking and the German avantgarde. It is in this adventure that the mystery of the fascination of *DESERTER* lies. Undoubtedly, Pudovkin's chief discovery in Germany was Walter Ruttmann and his conception of film as a concert, a symphony in which photographic reality is re-composed and rhythmicised in a manner akin to music. Pudovkin completely adopted the aesthetics of German avantgarde film, but in technical perfection, in harmonising the idea of film and, in the final effect, he transcended its limits. The accusations of formalism which awaited him at home must have seemed to him all the more absurd and unjust. The rejection of *DESERTER* by Soviet critics, and several years' vain attempt to realise other projects, fractured his career, after which point it would not rise again. While Eisenstein who, like Pudovkin, was unable to bring any of his projects to their conclusion between 1933 and 1937, lost nothing of his former originality in his later films, Pudovkin's subsequent oeuvre suggests a descent to academicism and opportunism, which, in the creator of *DESERTER*, no-one would have deemed possible.

Translated by Veronika Poppová