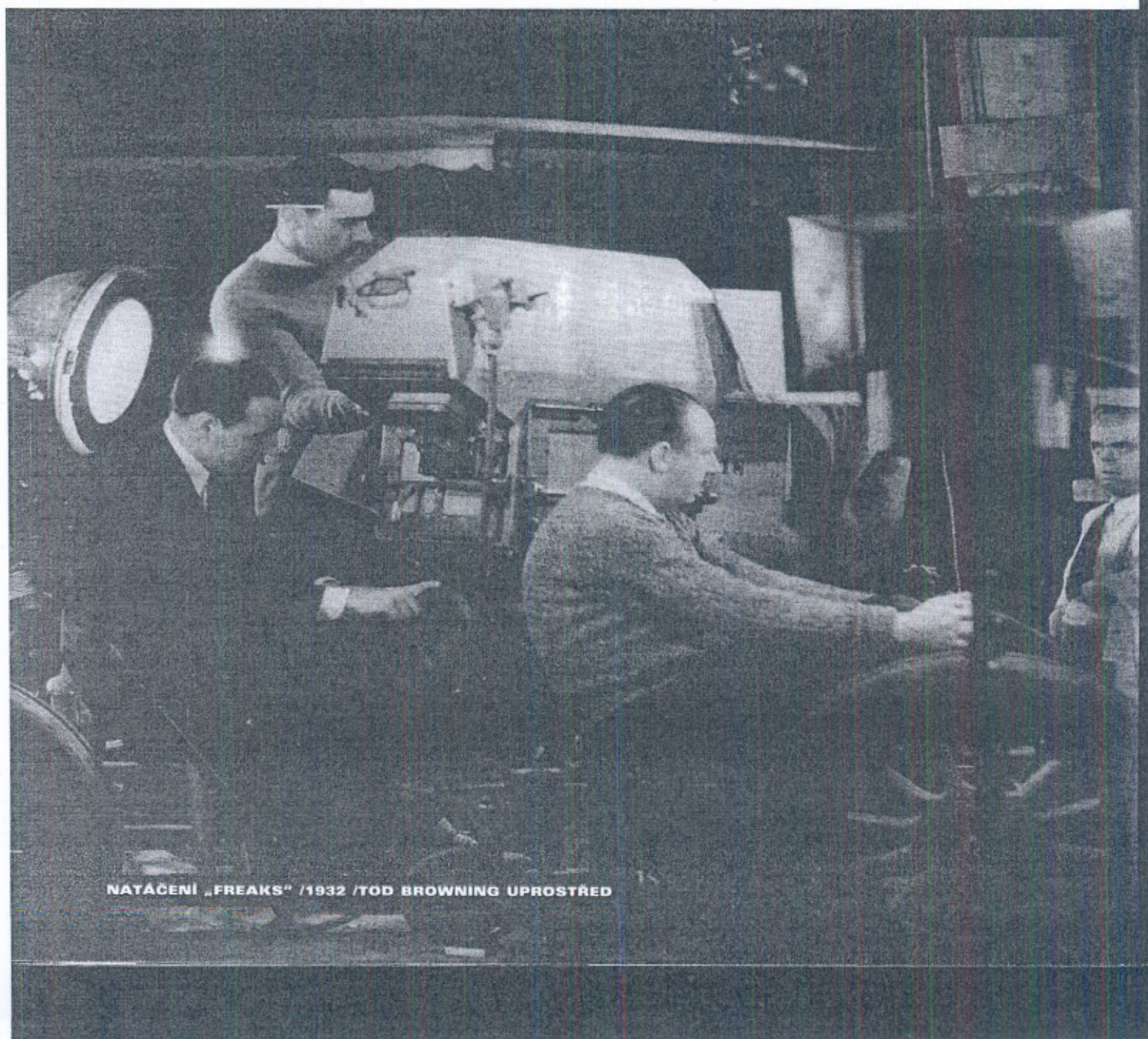


TOD BROWNING

„JEHO FILMY BUDOU ZŘEJMĚ URÁŽET ESTÉTY. CO NA TOM ZÁLEŽÍ NĚKOMU, KDO, JAKO JÁ, OBJEVÍ V BROWNINGOVÝCH FILMECH JAKOUSI STĚŽÍ POPSATELNOU POEZII A ZVLÁŠTNÍ, TAJEMNÝ PŮVAB, KTERÝ, PŘIPOUŠTÍM, JE MOŽNÁ ZCELA BEZVÝZNAMNÝ Z HLEDISKA KÁNONU VELKÉHO UMĚNÍ, NICMÉNĚ JE SILNÝ A ZNEKLIDŇUJÍCÍ.“

JACQUES B. BRUNIUS/ 1929



NATÁČENÍ „FREAKS“ /1932 /TOD BROWNING UPROSTŘED

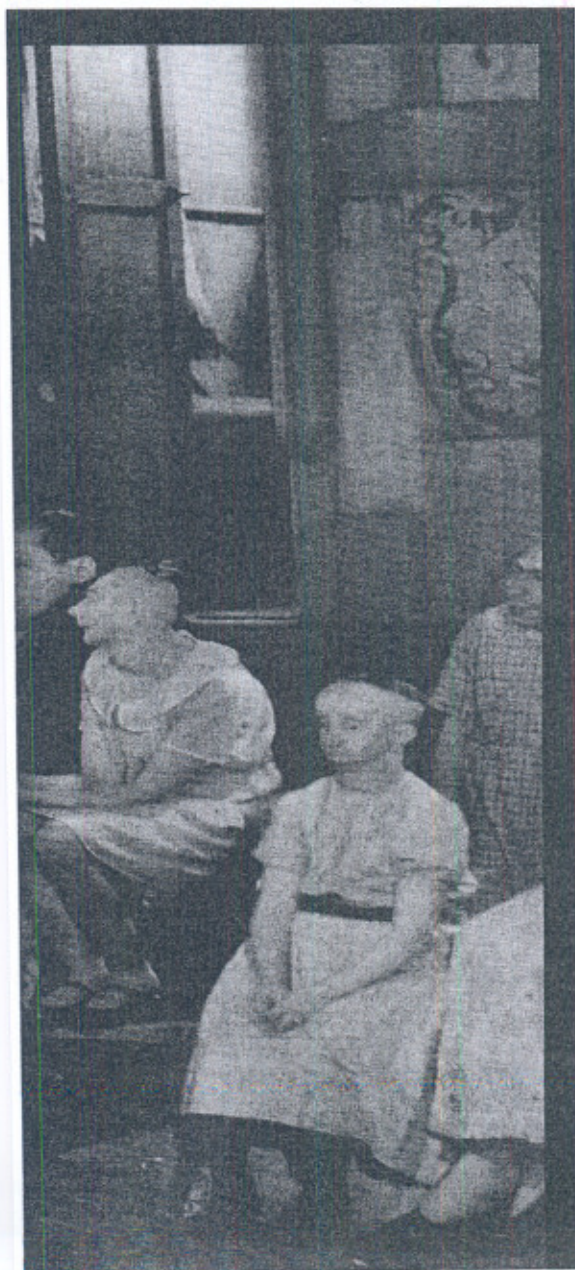


TOD BROWNING

I. PORTRÉT UMĚLCE V JINOŠSKÝCH LETECH

Při listování knihami o dějinách filmu na jeho jméno narazíme sotva. Dokonce i v těch poměrně podrobných, mapujících historie velkých hollywoodských studií němé éry a období těsně po nástupu zvuku, o něm najdeme zmínku jen v soupiskách, jakoby mimoděk. Téměř se zdá, že byl autorem jen několika víceméně marginálních, nepovšimnutých filmečků a jen zásluhou Bély Lugosiho, jenž si svým ztvárněním démonického vlada Draculy¹ získal kultovní auru, se jméno Tod Browning objevilo alespoň v análech filmového hororu, nebo přesněji filmové fantastiky. Přesto byl Tod Browning mezi léty 1924 a 1932 jedním z klíčových režisérů MGM, v roce 1962 mu uspořádal benátský festival obsáhlou retrospektivu a pařížské Musée d'Orsay koncem let devadesátých kompletní přehledku všech dochovaných filmů. Browningovy filmy na konci tisíciletí doslova uhranuly kritiky napříč všemi významnými francouzskými filmovými časopisy a některé z nich se dočkaly i restaurovaných kopií. V roce 1996 také ve Spojených státech vychází Browningova biografie. Na otázku, co tak vzrušilo především poslední dekádu minulého století, lze kupodivu odpovědět nejspíš docela snadno. Je to jednak temná melancholie a osamělé outsiderství vyjadřované s nekompromisní ryzostí a jednak zvláštní „žánrové pomatení“, které by snad bylo možné obrazně shrnout slovy, že tam, kde se zdánlivě koná horor, zuří melodrama a vice versa.² Proto platí i zdánlivě paradoxní tvrzení, že přestože byl Browning režisérem s především melodramatickým rejstříkem jedinečného, silně vyhraněného rukopisu, fakticky položil základ americké filmové fantastiky, do jejíž žánrové příhrádky bývá dle encyklopedií zpravidla umísťován. Browningova tvorba je spojena především s žánry kriminálního dramatu, hororu a ze všeho nejvíc melodramatu, které v hollywoodském filmu 20. let našel svoji novou podobu. A je-li melodrama konstitutivně spojeno s pojmem *exces*,³ byl Tod Browning tím, kdo nejčastěji a nejdramatičtěji překračoval jeho pravidla a základní principy. Hovořit o Todu Browningovi znamená hovořit o kinematografii hledající svou identitu v realitě Spojených států mezi léty 1910 a 1930, o studiovém systému právě nacházejícím svá pravidla a o režisérech, kteří bez vědomé snahy být „auteury“ vytvořili nenapodobitelné filmy, které nikdy nevstoupily do panteonu, a přesto pro vývoj a formování nového umění znamenaly více než mnohé z těch s pietou oprášovaných. // Jeho dílo tvoří s neúprosností vize někdy téměř předobraz jeho vlastního života. Když v roce 1948 zveřejnil prestižní a dobře informovaný týdeník *Variety* Browningův nekrolog, šlo o milou pozornost vůči někomu, kdo z Hollywoodu neodcházel zcela dobrovolně. Až na to, že se tak stalo plných osmnáct let před Browningovou smrtí skutečnou a že falešná smrt, umožňující zůstat nablízku, ale nepoznána, byla z motivů Browningovi nejmilejších.⁴

// V šestnácti letech se Browning zamiloval do lokální hvězdy divadelní společnosti Manhattan Fair and Carnival Company, která zavítala do Louisville, a zmizel z domova, aby ji následoval. Připojil se ke Company, změnil své jméno na Tod⁵ a žil se jako poufový umělec nesčetných variací. Ve světě sideshow⁶ platí dokonale v poněkud zvrácené podobě americké zaklínadlo „jedinečnosti“. Kdo má originální nápad, kdo je „jiný“, má šanci „udělat kariéru“. Zároveň také ale zpravidla riskuje, že se ocitne mimo společnost. Browningovo číslo *Hypnotic Living Corpse*, kdy byl zhyponotizován a pohřben v dřevěné rakvi, aby byl po 48 hodinách stravených pod zemí znovu „přiveden k životu“, působí jako podivné echo času konce/začátku století, jako zpola šílený rituál opakující pradávny mýtus. Browning po několika letech společnost opustil a připojil se k vaudevilové company, získal možná i první „seriózní“ herecké zkušenosti a nějakou dobu pracoval také jako asistent poměrně slavného iluzionisty. Kolem roku 1910 se přesouvá do New Yorku, kde v roce 1912 vystupuje v mimořádně propracované a úspěšné burleskní show *The Whirl of Mirth*. S ní absolvoval úspěšné turné po Spojených státech, aby na jaře 1913 zavítal do Brooklynu. Tam ho po představení oslovil Charlie Murray, herec – též s původně cirkusovou přípravou –, který pracoval pro Biograph Studios v New Yorku, natáčející jednotoučové filmy pro nickelodeony. Jejich režisérem byl David Wark Griffith.

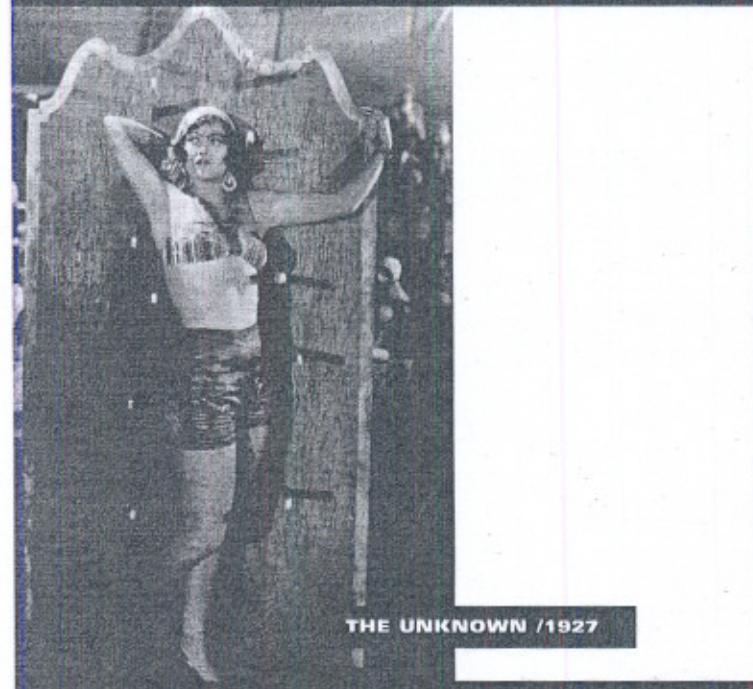




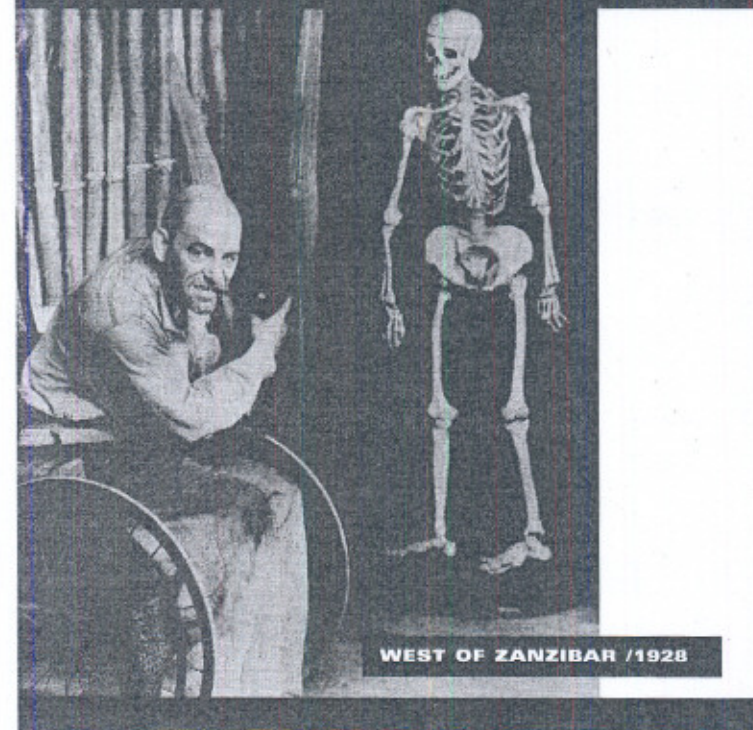
WHERE EAST IS EAST /1929



THE UNKNOWN /1927



THE UNKNOWN /1927



WEST OF ZANZIBAR /1928

II. BROWNING A „PŘEDKLASICKÉ ÚDOBÍ“

■ Karnevalové kořeny a vazba prvních filmů na vaudeville zásadním způsobem poznamenávaly podobu kinematografie celého údobí před ustálením sofistikovaného studiového systému; údobí, jež někteří historikové filmu označují termínem „předklasické“. První herci a filmaři, přicházející nezřídka právě z karnevalového prostředí, si odsud přinášeli kromě dramaturgických postupů a stylu herectví pochopitelně také jistou sumu námětů. Krátké parodické výstupy a komedie plné fyzických gagů dokonale vyhovovaly technickým možnostem nového média. Kromě bláznivých klauniád zavěšených zcela surreálně do realistických kulís, tragických melodramat a rekonstrukcí význačných zločinů padla posléze filmu dobře i temná mystériezita fantastických přízraků a „živých mrtvých“. Právě této linie byl Browning průkopníkem. Když Murray přivedl Browninga za Griffithem, ten ho v říjnu 1913 okamžitě najal pro dvě komedie společnosti Biograph. Browning herecky debutoval vzhledem ke své minulosti případnou rolí: ve filmu *Scouting a Terrible Crime* hrál po boku Charlieho Murraye hrobníka. V Todu Browningovi našel Griffith spolehlivého herce bez nadutých divadelních ambicí. Browning postoupil od hraní pro Comic Company k režirování pro Reliance-Majestic a mezi březnem a červnem 1915 dokončil jedenáct jedno či dvoukotoučových filmů. Mezi jeho první režijní počiny patří i *The Living Death* a *The Burned Hand* – dva „věrozvěstové“ jeho pozdějšího díla. *The Living Death* bylo ponuré drama o přehnaně ochraňujícím doktorovi a otci, který úmyslně špatně diagnostikuje svého budoucího zetě jako nakaženého leprou, aby zabránil své dceři ve sňatku s ním. V *The Burned Hand*, opět vycentrované kolem napůl incestního vztahu, rozvedený muž unese svoji dceru, přičemž spálí ruce jejímu milému, když se jí pokouší zachránit. Oba filmy uvádějí dva leitmotivy Browningovy celé následující tvorby: zřetelně obsedantní vztah mezi otcem a dcerou a všudy přítomnou hrozbu fyzického zmrzačení nebo stigmatizace.

// Z roku 1916 pochází i první film zřetelně patrný i ze vzdálenosti bezmála devadesát let. *The Mystery of the Leaping Fish*, k níž Browning napsal /pouze/ scénář, patří dnes ke kulturní klasice. Na otázku, co je tak výjimečného na *The Mystery of the Leaping Fish*, bychom mohli odpovědět, že už samotná volba námětu: Coke Ennyday si v souladu se svým mnohým naznačujícím jménem pomáhá žhupáním kokainu při pronásledování obchodníka s opiem. Jeden „drogově závislý“ se tedy snaží přemoci jiného. Faktem ale je, že excentricnost projektu se nevyčerpala s námětem. Nejenže scéna se znepokojující evidencí odkazuje k malovaným dekoracím Méliésových filmů z konce století, ale hlavní postava se navíc proměňuje v károvaném obleku, s nímž bezchybně ladi i automobil, a její životní rytmus se řídí dle „hodinkového“ přístroje, jehož ručičky ukazují „jíst“, „pít“ nebo „dávku“. Jestliže už jen těmito atributy připomíná *The Mystery of the Leaping Fish* spíš než grotesku, jak ji známe z té doby, praštěnou studentskou recesi z časů bližších konci dvacátého století, pak je nepatřičnost typu komiky a gagů z historického hlediska přímo křiklavá. Tento typ komiky je totiž doslova systémově odlišný jak od Chaplina, Keatona, Fattyho nebo Laurela a Hardyho, tak od Sennettových slapsticků, byť zachovává princip v zásadě samostatných skečů, navlečených velmi volně na banální dějovou linku. Coke po „požití“ neboli prakticky celou plochu filmu disponuje zcela originálním typem chůze, která je jakousi kombinací krátkých výskoků a stoje na špičkách. Události, kterými takto stále napůl nad zemí prochází, jsou surrealistického stříhu, ale jejich pointy nejsou infantilně vzdorné /jako v případě grotesek/, nýbrž vykazují smrtelnou dávku sarkastické hry s absurditou. Dívku tvrdohlavě odmítající sňatek tak natešený snoubenec „přemlouvá“ tím, že jí za zády kroutí ruku, a jiná dívka napadená hromotlукým hrubiánem nejdříve prchá pod stůl, ale když se jí již téměř zmocňuje, vyřítí se na něj s poznámkou, že čeho je moc, toho je příliš, a ztluč ho jak prašivého psa.



WEST OF ZANZIBAR /1928



THE UNHOLY THREE /1925

// Není náhodné, že jako charakteristické ukázky z *The Mystery of the Leaping Fish* jsme citovali dvě scény, v nichž vystupuje mladá žena s jasným názorem na věc a schopná jednat s razancí, která by překvapovala i o dobré půlstoletí později. Jak postřehl Bret Wood¹⁷, jedním z klíčových momentů Browningových raných filmů je, že se v nich záhy v jinak poměrně stereotypních námětech objevují hrdinky, které zřetelně nenaplníují dobové modely. Browning tu tak do téměř klišovitých zápletek nenápadně zavádí subverzivní prvky.

III. TOD BROWNING V HÁJEMSTVÍ „KLASICKÉHO“ FILMU

Když roku 1917 Tod Browning vstupuje jako režisér do losangelských studií se svým prvním celovečerním filmem *Johny Bloodso*, je studiový systém produkce již plně organizovaný. Detailní dělba práce, precizní scénář a hierarchizovaný řídicí systém se stávají klíčovými v procesu vzniku filmu. V roce 1917 také již většina amerických filmů používá v podstatě stejný narativní, časový a prostorový systém. Tod Browning tedy přichází do studií přesně ve chvíli, kdy se „klasický“ model produkce a narace stává dominantním a Hollywood vstupuje do své klasické éry. Pro žánrový film této éry platí axiom o nutném zachování určitého poměru mezi opakováním a inovacemi, mezi jistotou známého a osvěžujícími vpády vzrušení z nového. Ve stejném smyslu pracoval i zdánlivě absurdní rys pěti hlavních hollywoodských studií těch let, tzv. Majors, totiž sklon systematicky zaměstnávat i režiséry se silně excentrickými sklony, jejichž pracovní rytmus a „nápady“ hrubě vybočovaly ze „standardizované“ praxe, nebo produkovala filmy, které publikum střídavě uváděly v nadšení a do nepříčetných záchvatů děsu a hnusu – diagnóza pasující na Toda Browninga. V případě *Johnyho Bloodso* jde o adaptaci stejnojmenné poémy o hrdinném kapitánovi říčního plavidla, který obětuje svůj život, aby pasažéři mohli ty své zachránit. Je jen příznačné, že Browning svou kariéru zahajuje úspěchem, který těží z jeho vlastních zkušeností dítěte vychovávaného kolem říčních lodí a řeky. V roce 1918 odchází režisér po několika peripetiích k Universalu. Tam natočil několik filmů s Priscillou Deanovou, ale především se tu setká se dvěma muži, kteří budou mít na jeho další tvorbu klíčový vliv: producent Irving Thalberg a herec Lon Chaney. Chaney přišel do Universalu v roce 1919 a první spolupráce s Browningem přišla hned vzápětí na podzim téhož roku. V „pickpocket melodrama“ *The Wicked Darling* se Chaney objevil po boku Priscilly Deanové, kterou film prakticky ustavil jako nový typ filmové hrdinky, jež žije tak trochu na obou stranách zákona a dráždí publikum náznaky zločinného chování, aby na konci provedla virtuózní obrat směrem k bezvýhradně kladnému znaménku. Při natáčení *The Wicked Darling* Browning potkal nejen své možná nejdůležitější herce, ale i scenáristu Waldemara Younga, s nímž vytvořil později u MGM většinu ze svých nejúspěšnějších filmů. Browningovo roční působení u Universalu stačilo Thalberga přesvědčit, aby mu svěřil studiový „klenot“: *The Virgin of Stamboul*. Uvěříme-li možná poněkud exaltované reklamě, pak příprava natáčení tohoto melodramatu, odehrávajícího se v Orientu, zabrala osmnáct měsíců – přičemž u obvyklého filmu to bývalo osmnáct týdnů – a jeho rozpočet činil neuvěřitelných půlmilion dolarů /více než *Intolerance* o pět let dříve/. Bylo pro něj postaveno více než čtyřicet dekorací, včetně několika replik istanbulských ulic, bazar v životní velikosti nebo celá sultánova zahrada. Pro Browninga měl úspěch filmu poměrně nečekaný efekt. Ve studiích dostal k dispozici velmi komfortní bytové i pracovní zázemí, což mu umožnilo plně se oddat své zálibě – psaní scénářů mezi šestou hodinou večerní a šestou hodinou ranní. Tuto techniku sám nazýval „burning moonlight“ a rozhodně zanechala na filmech, které následovaly, znatelnou stopu: nepřibývalo v nich světla.

// Prvním produktem Browningovy „noční továrny na sny“ byl scénář k filmu *Outside the Law*, který vypráví milý a napínavý příběh ve stylu „Bonnie & Clyde“ o páru mladých milenců, příslušníků gangu silně bezcharakterního gangstera /Lon Chaney/, kteří se rozhodnou zmocnit se během jedné akce lupu a utéci s ním. Situaci ovšem mírně komplikuje fakt, že celá léčka je vlastně vázkou mezi Lonem Chaneyem a Priscillou Deanovou, protože je to právě ona, nikoli její mileneček, kdo vymyslí celý plán či kdo v ruce drží revolver, zatímco on je nervózní, celé dny si hraje s malým chlapcem odnaproti a navrhuje, aby se vzali a měli spolu kupu dětí. Druhým problematizujícím momentem je způsob, jakým Browning vykreslil „život mimo zákon“. Mladý pár je sice párem zlodějí a příslušníků gangu, ale přesto je za pomoci paralelní montáže, která především dává do kontrastu tyto roztomilé, juvenilně bezstarostné charaktery s gangstery a ustaraným policejním náčelníkem, vykreslen jako dva hezčí, milí, slušní mladí lidé, pozorní jeden k druhému, k rodině i svému okolí. Tato „nová hrdinka“ je samozřejmě mnohem víc plodem Browningova sklonu k výstředním formám kriminální tematiky, než zájmu o feministickou problematiku. Mladá zlodějka se v Browningových filmech zmocňuje nejčastěji šperků, které krade mužům. Jak už zmíněný Bret Wood ve svém textu správně připomíná, právě šperky se staly bezmála konstantou zápletek Browningových raných filmů. Šperk je také symbolem všeho, po čem touží moderní societa, tedy krásy, majetku a prosperity, hodnot, které propaguje i hollywoodský film. Když si Priscilla Deanová šperky sama kdykoli a kdekoli bere od mužů, které předtím přinejmenším přetáhne prknem, jde o gesto velmi radikální subverze vůči společensko-ekonomickým normám a ideálům. Gesto zabalené do nevinné vyhlížejícího žánrového filmu, který se jinak vyznačuje solidní přínavostí k ostatním panujícím normám a zvyklostem. Právě takové míšení stereotypu s fatální diverzí bude charakteristické pro Browningova vrcholná díla.

TOD BROWNING

IV. MGM A THE UNHOLY THREE

Browningova adaptace novely Clarence Arona „Toda“ Robinsona s názvem *The Unholy Three* je více než výstřední: triumvirát ze sideshow, jmenovitě trpaslík maskující se jako dítě, silák, který se panicky bojí opic, a břichomluvec, jenž se převléká za stařenku, všichni naprostí outsideři, spojí svoje síly a vytvoří malou zločineckou organizaci, zabývající se loupežemi šperků. Ti tři vytvoří rafinovanou kombinaci svých jinak velmi omezených schopností vlastně jediné, dokonalé „zločinné tělo“. Jeho jednotlivé části však velmi záhy začnou vykazovat fatální arytmií. Lon Chaney tu hraje „mozek“ této tlupy, břichomluvece Echa skrývajícího svoji identitu za dokonalou imitaci laskavé stařenky prodávající papoušky, kteří pilně žvatlají přesně do chvíle, kdy si je někdo koupí a odnese. Thalberg jako geniální producent také jistě cítil pomalu se vzdouvající vlnu fascinace abnormalitou, deformacemi a pocitem nemožnosti, která se po první světové válce začala šířit i Spojenými státy. Někde tady se rodí ona typická a neopakovatelná chaneyovsko-browningovská figura muže, který se zapletl do šílené pavučiny skrývání identity i citů, hrajícího přinejmenším dvě role, zmlátného mezi nenávistí a láskou, pohlceného nevy-slovenou /nebo nevy-slovitelnou/ vášní a voličiho na konci tiché sebeobětování. Chaney s Browningem jako by ve svých filmech vytvářeli zrcadlovou variantu Dreyerových trpících a obětujících se žen. Tím, kdo tu trpí, kdo svoji bolest skrývá, aby uchránil štěstí /nebo i život/ toho, koho miluje, tím kdo obětuje svoje štěstí a nežádka i život, je muž. Navíc outsider a občas i zločinec. Mimořádný úspěch filmu zajistil Browningovi okamžitý comeback přímo do středu zájmu studia i publika. Nová a velmi lukrativní smlouva, kterou s MGM podepsal v roce 1924, mu otevřela cestu k nej-osobitější, nejobsedantnější a nejbizarnější kapitole jeho kariéry, během které vzniklo v rychlém sledu v průběhu tří let osm filmů s Lonem Chaneyem. Osm filmů, které patří jistě k tomu nejpodivnějšímu, co bylo kdy natočeno.

// Browning byl evidentně od svých začátků přitahován potenciálem filmu k podivnému a ireálnému, byť tak činil v systematicky „realistických“ kulisách a prostředky klasického hollywoodského filmu. Srovnáme-li evropský a americký film, okamžitě si uvědomíme, že zatímco evropská tvůrčí a divácká byla od samého počátku fascinována podstatným vztahem filmu a nad-reálného /Méliés, německá kinematografie, surrealisté apod./, americká



THE SHOW /1927



FREAKS /1932



DRACULA /1931



THE UNKNOWN /1927

kinematografie – která za svou podobu vděčí mnohem více vaudevillu než divadlu nebo literatuře, a je tudíž přímo svázána s fascinací neobyčklostí a setkáním s podivným – je vůči nadreálným tématům, příznakům a monstrům zcela rezistentní ještě v polovině dvacátých let. Browningovým a Chaneyho nejsilnějším výpadem tímto směrem koncem dvacátých let byl *London After Midnight*, dnes jeden z „nejhledanějších“ ztracených filmů němé éry. Šlo, podobně jako v případě *Nosferatu*, o jakousi „verzi“ Stokerova *Draculy* s Chaneym v roli nočního monstra. *The Road to Mandalay*, následující v roce 1926, vyznačuje okamžik, kdy všechny typické prvky z Browningových předchozích filmů – exotické prostředí, zločin, zatajování skutečné identity, milostný trojúhelník a aspekty fyzické anomality – dostaly temné psychologické významy. Jeho filmy od té chvíle definitivně prostupuje podivně tísňivá melancholie, občas bičovaná zášlehy makabrního sarkasmu a žánrovým úhelníkem se stává melodrama.

// Motiv falešné identity je motivem masky. Hrdina spolu se svou fyzickou identitou maskuje svoje city. Vzuřující komplikovanost motivu se stane zřejmější, když pootočíme jeho popis: protože chce browningovský hrdina zůstat, musí odejít skrze fingovanou smrt. Jeho fyzická maska jej ovšem nenutí k maskování emocí. Ve skutečnosti je naopak právě ona materiálním projevem maskování jeho identity v nehlubším slova smyslu – charakteru, myšlenek, emocí. Browning není fascinován mocí spektaklu a iluzí jako rafinovaným vězením. Krouží kolem subtilnějších momentů komplikovaného vztahu plného interferencí mezi představením a realitou. Vztahu, který fascinoval západní kulturu snad od poloviny 19. století a který film ještě zkomplikoval. „Realita není pouhou iluzí. Iluze je realitou.“¹⁸ Browning dává těmto povytce metafyzickým tématům ve filmech jako *The West of Zanzibar* nebo *The Devil-Doll* formát melodramatu. Jinými slovy: astrální kolize člověka s bezmezným chladem vesmíru netraktuje v rovině filozofické disputace, nýbrž v rovině nejběžnější lidské zkušenosti. Totiž mezilidských vztahů, jako nejpraktičtějšího způsobu vztahování se k sobě a ke světu. V roce 1927 – po *The Show* a před *London after Midnight* – natáčí Browning s Chaneym *The Unknown*. Kulisou je španělský cirkus, hlavní postavou bezruký vrhač nožů a ostrostřelec jménem Alonzo /Chaney/, který vše vykonává nohama. Jeho asistentkou, kterou riskantně, leč bezchybně obhazuje a obšťeluje, je krásná a mladičká Nanoon /Joan Crawfordová/. Alonzo ve skutečnosti ruce má. Ví to ale pouze jeho osobní asistent trpaslík Cojo, který ho každý den uvazuje do těsného korzetu udržujícího iluzi. Alonzovo přestrojení má dva důvody. Jednak maskuje jeho spojení s jakýmsi zločinem z dřívějšíka /policie hledá přece podle otisků prstů/ a jednak jej jeho bezrukost favorizuje v očích Nanoon, která trpí bizarní fobií ze sevření mužskými pažemi. I když Alonzo ve skutečnosti obě ruce má, přesto je zrůdou – na levé ruce má totiž dva palce. Byť svoji lásku k Nanoon Alonzo pečlivě usměrňuje do platonické roviny, její otec, majitel cirkusu, značně nelibě nese, že tráví tolik času společně, a Alonza systematicky napadá. Jedné tmavé noci se oba muži setkají před maringotkou Nanoon. Alonzo nemá korzet a otec jej odhalí. Strhne se rvačka, při níž Alonzo otce zabije. Nanoon to celé vidí z okna. Nevidí vrahovi do tváře, co ale nemůže přehlédnout, je ruka se dvěma palci svírající krk jejího otce. Zatímco si Alonzo láme hlavu, jak nejlépe získat Nanoon, aniž by jí musel odhalit své tajemství, začne ji – mnohem konvenčněji – svádět silák Malabar. Alonzo, šilicí žárlivostí, přinutí vydráním jakéhosi chirurga, aby mu paže skutečně odoperoval. Když se ale po operaci vrátí do cirkusu, zjistí, že Nanoon překonala svoji fobii a je šťastně zasnoubená s Malabarem. Alonzovi pravda dojde v dlouhé a kruté sekvenci, během níž Nanoon začne mluvit o svatbě a on si nejdříve omylem myslí, že tím má na mysli svatbu jejich. Šťastné objetí milenců mu ale protře oči. Položený Alonzo se pokusí zlikvidovat Malabara během bláznivého čísla, kdy Malabar rukama drží dva splašené ko-



TOD BROWNING

ně táhnoucí opačnými směry. Alonzo, jemuž Nanoon ukázala trik s pohyblivým pásem zabraňujícím koním opít se plnou silou, zničí mechanismus. Koně se vzpínají a hrozí, že Malabarovi utrhnou ruce. V delirickém finále se Nanoon snaží koně zastavit vlastním tělem a Alonzo, aby ji zachránil, vrhne se sám pod kopyta splašeného koně. Malabar je zachráněn, Alonzo je mrtev. Browning nebuduje žádné vedlejší postavy, s nimiž by si mohl divák alespoň trochu vydechnout, žádné odlehčující epizody, které by pomohly rozptýlit pocit závratě. Sázi všechno na jednu kartu, a na konci tak musí být všechno, nebo nic. Chaneyho hrdinové se ze strachu nebo ze zjištění uchylují k představení, v němž musí zapřít svoji pravou, autentickou identitu, aniž postřehnou, že právě v té chvíli vykročili na cestu ke své vlastní zkáze. Browningovy postavy se dříve či později stávají obětí vlastní lsti, která je nakonec přelstí. Jednoduše proto, že se ztratí v komplikovaném světě, který samy uvedly v život.

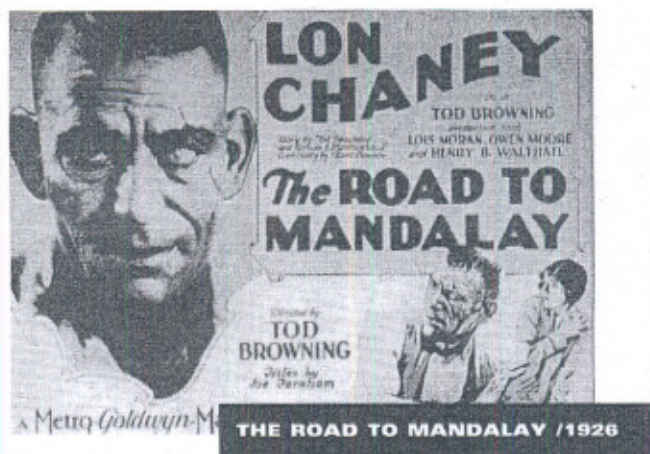
V. DRACULA - ZROZENÍ ŽÁNRU

Browning byl poté oficiálně jmenován režisérem *Draculy*. Tím, co z Browningova filmu udělalo v roce 1931 senzaci a co, byť ze zcela jiných důvodů, zapříčinilo jeho comeback v půli osmdesátých let, byl *Dracula* v podání Bély Lugosiho. Producent Laemmle však nedovolil Browningovi udělat ani konečný sestřih a jeho původní verzi zkrátit z 84 na 75 minut, přičemž navíc přidal nový materiál. Především se snažil film „zrychlit“ a odstranit „tiché“ sekvence. Sekvence prvního *Draculova* zjevení byla nahrazena úplně novým materiálem se zcela odlišnou dramaturgií a rytmem. *Dracula*, obklopen svými ženami, se tu hypnoticky šine proti kameře, jež na něj najíždí. Autorem je, už jen vzhledem k pohybu kamery, nepochybně Karl Freund. *Dracula* se téměř okamžitě stal nejvýnosnějším filmem, jaký kdy Browning natočil, a dodnes zůstává jeho nejznámějším. Především ale vyznačuje okamžik masivního nástupu nového žánru do hollywoodské kinematografie, žánru, který se stane téměř synonymem pro 30. léta – horor. *Dracula* je všeobecně vnímán jako film, který definitivně prolomil stavidla. Jeho enormní úspěch přesvědčil nejen Universal, ale i ostatní studia, že horor je ideální žánr pro období Velké krize. Pro publikum období hospodářské „deprese“ musel být příběh o lidech ohrožovaných a paralyzovaných tajemnou „vysávající“ silou, již nedokáží kontrolovat, zrcadlem jejich vlastní bezradné hrůzy. Mnozí z nich se nejspíš občas cítili podobně jako Renfield, kterého kočár bez vozky veze vstříc neznámému. Druhým ústředním motivem této první vlny pak bylo vymknutí. *Frankenstein* nebo *Neviditelný muž* jako lidské dílo, jež se vymklo kontrole, *King Kong* jako příroda, jež se vymkla řádu. Fantastika, s celým svým zástupem extravagancí a úleků, není vposledku než hledáním uklidňující katarze, znovunabýváním sebe/jistoty skrze zneklidnění. Na konci se noční můra rozplyne a celou dobu tolik ohrožované hodnoty jsou restaurovány v kapacitě překonávající počáteční stav. Pro horor třicátých let platí tento model bez výjimky.

// Browningův film publikum fascinoval, a to v podobě, o níž jsme se zmínili – jako pomalý, bez hudby a s Lugosim v roli hraběte *Draculy*. Diváci a vesměs i kritika mu kupodivu nevyčítali ani rozvleklost, ani nedostatek dramatickosti, ani Lugosiho teatrální deklamaci. Naopak během projekcí houfně omdlávali a unisono vyjadřovali rzy z děs, jež v nich Lugosi vyvolával. Browning s Freundem nejspíš měli k dispozici onu zabavenou kopii Murnauova *Nosferatu* a zdá se, že se jí inspirovali. Browning byl velkým Murnauovým obdivovatelem. Sdíleli fascinaci kombinací reálných kulís s fantaskními motivy. Browning se sice pod tlakem produkce musel vzdát natáčení v exteriérech a omezit se na velmi limitovaný počet v ateliéru natáčených scén, přesunul ale děj z konce 19. století do ulic soudobého Londýna a nechal *Draculu* bloumat nerozpoznaného ulicemi, naplněnými chaosem a zvukem klaksonů. Přízrak se neplížil noci ani mlhou. Zlo a smrtelné ohrožení se za bílého dne procházelo nepovšimnuto městem a večer bylo hostem v opeře. Monstrum tak začalo bloumat naším světem. Druhou inovací je pak Browningův podstatně jiný typ „monstrozity“. Na rozdíl od Murnauova rachitického stvoření, utkaného z téže látky jako sny, jež jediný sluneční paprsek dokáže proměnit v drobný obláček kouře, byl Browningův upír sebevědomý, cynický, okouzlující dandy, připomínající tak trochu vaudevillového kouzelníka. Browning s téměř sadistickou obratností využil Lugosiho nejistotu k podtržení efektu, který znejistil diváky. Lugosiho /maďarský/ akcent jakoby do slova „z jiného světa“ a zireálnující díky plná pomlka a nečekaných zdůraznění, mísící téměř předvěkou důstojnost a eleganci s toporností špatně smontovaných mechanických hraček, pramenily jednoduše z jeho nepoddajné neschopnosti. Lugosi deklamoval v podstatě foneticky naučený text vázaný na mechanické pomůcky, jakými byly určité pohyby nebo třeba jednotlivé stupně schodiště. Browninga nezajímala nikdy mystická témata ani mytologické příběhy. *Draculovo* vpletení do látky /všedního/ dne a *Freaks*, s monstry nešťastně pozemskými, to dokazují přesvědčivě. Skutečným hororem je odbočka, nikoli vpád z vnějšku. Mystifikace vpletená do reality, umělé nepostřehnutelně vmísené do přirozeného, noční můra šinoucí se mátožně všedním dnem.

VI. FREAKS

Zásadním filmem v Browningově další práci jsou *Freaks* – adaptace novely Toda Robinsona s názvem *Spurs*, jejíž práva na jeho doporučení koupilo studio již před lety. Příběh o pomstě, jehož hlavní postavou je trpaslík a navíc se odehrává v cirkusovém prostředí, se zdál opravdu dokonale konvenovat Browningovi. Navíc pocházel ze stejného pera jako druhy velmi úspěšný *The Unholy Three* a k tomu nabízel režisér hlavní roli Harrymu Earlesovi, který se právě díky *The Unholy Three* stal hvězdou svého druhu. Hans je zasnouben s dívkou „svého světa“, trpasličí Friedou. Podlehe však svodím silně chamtivě a zřetelně bezskrupulózní Cleopatry, která se náhodou dozví o jeho dědictví, sama však miluje Herkula. Cleopatra Hanse při svatebním obřadu, který se koná v kruhu cirkusových „zrůd“, v opilosti urazí a dá navíc najevo své pohrdání a zhnusení nad svatební společností a odmítne poliorituální „přijetí“ do společnosti. Slepě zamilovaný Hans však nechce vidět, že si jej vzala z vypočítavosti a ve skutečnosti jej nemiluje. Když Hans náhle onemocní a začne prudce chřadnout, zjistí jeho přítel zřůdy, že jej Cleopatra postupně tráví. Během noční bouře se srotí kolem maringotky a Cleopatru spolu s jejím milencem Herculem ztrstají za jejich podlost. V posledních záběrech filmu vidíme odulého Hercula, jak fistulu zpívá kastrátskou árii, a Cleopatru, proměněnou v ženu-slepici, vystavenou v malé ohrádce zřejmě kterési sideshow, jak se směsící hrůzy a zhnusení pozoruje dav. *Freaks* se ani trochu nepodobají třeba *Frankensteinovi*, chystanému v té době u Universalu, nebo *Dr. Jekyllovi* a *Mr. Hydeovi*, jímž se k vlíně přidával Paramount. Podobají se spíš lehké surreálné vaudevillové show, s dějovou linií bezustání přerušovanou „čísly“, jejichž charakter je ze všeho nejbližší gagu. Dobrou polovinu filmu zabírají legrační nebo rovnou artistické výkony jednotlivých zrůd, až se zdá, že děj je tu jen vetřímým lankem, na němž jsou po vzoru show více či méně promyšleně zavěšeny. Nejistota a zoufalá snaha studia prosvětlit stísnějí atmosféru koncentrace zubožených lidských bytostí vtiskla *Freaks* u zvláštní směsici latentní úzkosti a téměř hrubozrného humoru, která tolik mate diváky. Trpaslík, který se zoufale zamiluje do „velké ženy“, a jeho opuštěná trpasličí snoubenka, která mu přes jeho zradu přejí jen to nejlepší a dál ho tiše a chápavě miluje, zase směřují do vod melodramatu. A celá zápletky s jedem a spiknutím Cleopatry a Hercula kvůli Hansovým penězům je klasickou kriminální zápletkou. *Freaks* tak při bližším pohledu naprosto plynule pokračují v linii Browningova typického žánrového hybridu melodramatu s kriminálními motivy a bizarními aspekty. Podivná, vlastně iracionální hrůza, která vane ze scény „útoků“ zrůd, je pak jedním z nejpodivuhodnějších momentů Browningova filmu. Děs tu vzbuzují ubohá, dobořivá a naprosto nemohoucí stvoření, „bezbranné děti“. *Freaks* se tu



THE UNHOLY THREE /1925

TOD BROWNING/ filmografie

Mezi léty 1915 až 1917 realizoval Tod Browning 15 krátkých filmů.

Celovečerní filmy:

1917 Jim Bludso, A Love Sublime, Hands Up!, Peggy, The Will of the Wisp, The Jury of Fate // 1918 The Eyes of Mystery, The Legion of Death, Reverence, Witch Woman, The Deciding Kiss, The Brazen Beauty, Set Free // 1919 The Wicked Darling, The Exquisite Thief, The Unpainted Woman, The Petal of the Current, Bonnie, Bonnie Lassie, The Pointing Finger // 1920 The Virgin of Stamboul // 1921 Outside the Law, Society Secrets, No Woman Knows // 1922 The Wise Kid, The Man Under Cover, Under Two Flags // 1923 Drifting, The Day of Faith, The White Tiger // 1924 The Dangerous Flirt, Silk Stocking Sal // 1925 The Unholy Three, Dollar Down, The Mystic // 1926 The Black Bird, The Road to Mandalay // 1927 The Show, The Unknown, London After Midnight // 1928 The Big City, West of Zanzibar // 1929 Where East is East, The Thirteenth Chair // 1930 Outside the Law // 1931 Dracula, The Iron Man // 1932 Freaks // 1933 Fast Worker // 1935 The Mark of the Vampire // 1936 The Devil-Doll // 1939 Miracle for Sale



THE ROAD TO MANDALAY /1926

z hlediska žánru snad až vizionářsky blíž kingovským dřevěným hračkám nebo Hitchcockovým Ptákům. Hruža plyne z té nejzákladnější fóbie – z neznámého. *Freaks* nejsou útokem z opačné strany noci, jsou tím, co může při troše smůly postihnout kohokoli z nás. Browning chtěl natočit horor, a usiloval-li v případě *Draculy* o zapuštění monstra co možná nejvíce do reality, pak ve *Freaks* dosahuje jeho snaha po realističnosti maxima, když si z reality monstra přímo vypůjčuje.

// Tím, že do filmu obsadil skutečné lidské zrůdy, se Browning velmi riskantním způsobem také dotkl samotné podstaty filmového média, když jediným gestem pro diváka nevyhnutelně zproblematizoval diegetický prostor filmového vyprávění a jeho vztah k němu. Filmová monstra jsou skutečná – reálná – monstra a nemají nic společného s čimkoly iluzorním. Browning ve *Freaks* napadl jeden z pilířů tradičního hollywoodského filmu, když divákům nenabídl hladkou možnost sebeprojekce a nezbytný model aktivního spoluprožívání s oblíbeným hrdinou. *Freaks* jsou vědomě filmovým představením, jež je konstruováno jako voyeuristická seance, jež zároveň voyeurismus a pohled tematizuje v mnoha momentech. Už samotný začátek je velmi explicitním „přistížením“ a umožněním pohledu. Titulek A Tod Browning's production of *Freaks* kdosi strhne a my jsme rázem přistížení, že jsme se dívali na pouťový plakát. Ten utržený cár mačká v rukou majitel sideshow, vítající návštěvníky svého obludária, mezi nimiž se díky postavení kamery ocitá také filmový divák. Je to scéna, která zároveň doslova postrkuje diváky mezi zvědavé návštěvníky sideshow a zároveň explicitně motivuje vyprávění jako jeden obří flashback, nebo-li samo sebe si vědomě ohlédnutí vysvětlující původ Cleopatřina zmrzačení. Hlouček prochází mezi ohrádkami s jednotlivými exponáty, až se zastaví nad jednou z nich. Dovnitř přes ramena davu nevidíme a její majitel zvucným hlasem protřelého vyvolavače komentuje: „Slibili jsme vám, že uvidíte monstra, a nelhali jsme vám. Viděli jste je. Rozesmála vás, nahnala vám strach. Přesto, při troše smůly, byste mohli být mezi nimi. A nyní vám ukážeme jedno opravdu mimořádné. Nejstrašnější zrůdu všech dob.“ Dav návštěvníků se při pohledu do ohrady rozšumí, jakási žena vykřikne, jiná se s hrůzou odvrací. „Bývala velice krásnou ženou. Jeden princ se z lásky k ní zabil. Přezdívali jí 'létající páv'.“ Následující záběr nás vrací v čase a z diváků sledujících Cleopatu-zrůdu se stříhem posouváme do pozice diváků v cirkuse, sledujících Cleopatu-symbol žádostivosti na létající hrazdě. Dalším záběrem – na Hanse sledujícího Cleopatu – se nově ztotožňuje hledisko diváka s tím Hansovým a zároveň umožňuje přechod od subjektivně orientovaného pohledu k vyprávěcímu pohledu, který je principiálně objektivní.¹⁰ Následuje série pohledů, z nichž každý má jiný význam, a jejich balistika určuje pozici každé ze tří postav v nadcházejícím příběhu. Pohled Cleopatry, mísící podivnou mlsnost s jízlivostí, je pohledem, který Jean-Pierre Oudart¹¹ označuje jako jeden z nejvýznamnějších v dějinách filmu. Pohled je v mnoha směrech vlastně jedním ze dvou ústředních motivů Browningova filmu a souvisí i s jeho klíčovými tématy masky, předstírání a představení. Browning nás vlastně nutí změnit význam našeho vlastního pohledu na zrůdy, zástupce monstrozity, i Cleopatru, zástupce normality. Nutí nás uvědomit si masku, kterou je pro naši mysl symbolika fyzického vzhledu. Browning postavil krásnou a exotickou ženu /Olgu Baklanovou/ do bláta. Nechal ji napadnout tlupou 'deformovaných' lidí toužících po pomstě. To byl poslední políček, který Browning uštědřil klasické hollywoodské kinematografii, políček, který se obrátil proti němu, protože můžeme říci, že ukončil jeho kariéru. „*Freaks* jsou jedinečné v tom, že 'krásný objekt' v nich není jednoduše zesměšněn: je doslova zpuštěn.“¹² Hollywoodská star, symbol krásy, dokonalosti a předmět touhy, je odha-

TOD BROWNING SE ŽENOU ALICE /1944



FREAKS /1932

lena jako zrůda, monstrem s lidským exteriérem skrývajícím nelidský interiér. Studio se rozhodlo z pochopitelných důvodů *Freaks* radikálně sestříhat; úplně byl vypuštěn epilog, ukazující zpívajícího Hercula a Cleopatru proměněnou ve zrůdu. Z této scény zůstal zachován jen krátký závěrečný záběr na Cleopatru: napůl ženu, napůl slepici. Naopak byl přidán nový epilog, evidentně zamýšlený jako šťastné /nebo alespoň šťastnější než původní/ vyústění. Monstrozita nebo lépe idea monstrozity je dnes snad nejobzřívavějším z motivů Browningova filmu. Možná i proto, že její znázornění je nepochybně jedním z nejprovokativnějších autematičtých momentů filmové historie. Mnoho z Browningových hrdinů, zvláště z těch, které ztělesnil Lon Chaney, bylo poznamenáno nějakým fyzickým „defektem“ /jizvy ve tváři mají stejnou symbolickou hodnotu jako ochrnuté nohy/. Tento defekt byl, jak jsme zmínili, jednak fyzickým ekvivalentem jejich vnitřních poranění, a jednak v symbolice stejného řádu signalizoval jejich vydělení z řádu normality, a tudíž v hlubším smyslu je vyděloval z lidské komunity. I když jsou Hans a Frieda naprosto přesvědčivými a dokonale kompletními reprezentanty hodnot, které tvoří ideu lidskosti, nikdy nebudou příslušníky lidského druhu, protože jejich fyzický aspekt je řadí nezměnitelně k druhu jinému – ke zrůdám.

■ Poslední z výraznějších Browningových filmů, *The Devil Doll*, je vzpomínkou na léta úspěchů s Lonem Chaneyem, jelikož odkazuje k *The Unholy Three*, v nichž se Lon Chaney maskuje za stařenu, a k *West of Zanzibar* a *The Road to Mandalay* s jejich podivnou směsicí pomsty jako motoru události a skrývaného vztahu otec – dcera. V komplikovaném příběhu jde o to, že aby mohla dcera otce milovat, nesmí on žít. Je to znovu onen stroj-představení, jaký konstruovaly postavy Lona Chaneyho. Stroj, který mu umožní dosáhnout toho, po čem touží /znovunalezení lásky jeho dcery/, jehož mechanismus mu ale postupně sebere jeho vlastní život. Právě *The Devil Doll* explicitně nabízí komparaci s „chaneyovským obdobím“, ale nemilosrdně pojmenovává definitivní rozdíl. Hluboka šílená bolest postav Lona Chaneyho a jejich nepřekonatelná samota jako by nějakým způsobem souvisela s jejich technologickou němotou. Paul Lavand, který může svoji bolest komunikovat skrze svůj hlas a slova, se ostatně na konci také svěří snoubenci své dcery. Sdílení jeho tajemství s jiným člověkem ho symbolicky vrací zpět do lidského společenství. To je úleva, kterou postavy Lona Chaneyho, žijící ve světě připraveném o schopnost komunikace, nikdy nepocítily.

// V červnu roku 1962 se Browning musel kvůli rakovině hrtanu, stejné nemoci, která třicet let předtím zabila Lona Chaneyho, podrobit operaci, v jejímž důsledku přišel o schopnost mluvit. Zmračený a němý se tak ironickým gestem osudu stal jednou z postav filmů svého nejlepšího období a fobie postupující jeho tvorbu došla naplnění. O dva měsíce později se 6. září na Benátském festivalu v rámci sekce The Birth of American Talkies uskutečnila nadšeně přijatá projekce *Freaks*. 6. října Tod Browning zemřel. Šedesátá léta, obracející naruby společenské normy a hodnoty, našla ve *Freaks* svoje případně bizarní zrcadlo. Hippies začali sami sebe označovat jako freaks a pocit /nebo potřeba/ odlišnosti se stal povinnou výbavou celé generace stejně jako přesvědčení, že normální lidé v oblecích jsou lidských emocí prostá monstra. V průběhu let sedmdesátých se i jiné Browningovy filmy začaly zvolna objevovat v pařížské Cinémathèque a postupně i v archívích kinech ve Spojených státech. Jeho většinou hroznivé příběhy – s hrdiny zaplétajícími se do složitých inscenací a podléhajícími falešným realitám – očividně podivným způsobem rezonují s pocity společnosti postupně čím dál víc ovládané technologiemi a abstraktními silami politiky a ekonomiky. Jejich fascinující jedinečnost pak spočívá v intenzitě jejich inscenace, jejíž exsivita se prostým vlivem vývoje média stala definitivně nezopakovatelnou.

KAREL SPĚŠNÝ

Poznámky/

■ 1/ Ve stejnojmenném filmu z roku 1932. // 2/ I když samozřejmě platí, že v němě éře hollywoodské kinematografie estetická a ideologická schémata melodramatu postupovala prakticky většinu produkce – včetně dominantního westernu a grotesky, Browningovo „rozostření“ bylo vážnějšího rázu. // 3/ Exces ve smyslu odchylky od obvyklého. Termín užívaný unisono v anglosaské i frankofonní literatuře, a to bez negativního hodnotového zabarvení, které konotuje český kontext. Pro melodrama jako žánr jsou typické emoce silnější, než je obvyklý životní standard, situace obdobně vyhraněnější a resultáty, jak jinak, fatálnější. // 4/ Rok 1948 jako termín Browningovy smrti je uváděn prakticky ve všech materiálech ještě počátkem devadesátých let. // 5/ Volba temně mnohoznačného „Tod“, odkazujícího k německému *der Tod* – smrt, byla snad odvážným, leč případným uměleckým pseudonymem pro někoho, kdo se v té době živil především tím, že se nechával za 6 dolarů každou sobotu pohřbit za živa. // 6/ Sideshow je anglický termín pro to, co nepřesně pro zjednodušení nazýváme cirkusem. Americká Sideshow konce 19. století se spíše než nám známému cirkusu podobala pouť s množstvím více méně stabilních atrakcí v rozpětí od klaunů a artistů až po předvádění lidských „zrůd“ nebo pohřbívání za živa. // 7/ Stalo se tak v článku *Les passions secretes de Tod Browning. Diamants bruts et roses du ruisseau*. Positif 2000, č. 476, s. 86–93. // 8/ Jacques Goimard, *Le jour ou les maudits prennent la parole*. L'Avant scène Cinéma 1981, č. 264, s. 6. // 9/ Réžie George Melford a Enrique Tovar Avalos. // 10/ Entré *Freaks* je jak oním objektivizujícím plakátem, tak posunem hlediska od subjektivního k objektivnímu, neboli od sebevědomého k neviditelnému, učebnicovou ukázkou konstrukce klasického filmu. // 11/ Jean-Pierre Oudart, *Humain, trop humain*. Cahiers du Cinéma 1969, č. 210, s. 57–58. // 12/ Bret Wood, c.d., s. 65.

TOD
BROWNING

