

Šťastný návrat ztracené manekýnky

Případ identifikace pohřešovaného filmu

V široké veřejnosti panuje zavedená, leč ne příliš šťastná představa, že filmové archivy jsou místa, kde se na volných hromadách vyskytují filmy, o nichž dnes už nikdo neví, co jsou zač, a čas od času se někdo odvážný z personálu či badatelů jaksi namátkou ponoří do této změti krabic a náhodou učiní objev něčeho vzácného. Ve snaze zveličit své renomé v tomto duchu někdy jednají i filmoví historici či publicisté. Zvláště pak k tomuto způsobu glorifikace tíhnou ti, již v mezinárodním měřítku pouze zprostředkují návrat určitého kinematografického díla do země jeho původu. Pojem „objev“ má ve světové komunitě nadšených cinefilů či zpravodajských médií magickou moc. Ve srovnání s tímto archivně zlatokopeckým přístupem bývá skutečnost mnohem strážlivější. Většina filmových archivů jsou dnes systematicky vedené instituce s pečlivě popsánými sbírkami. Občas se však i zde stane, že se zpět k potvrzené existenci vynoří film dosud postrádaný, či dokonce již řazený do skupiny těch nenávratně ztracených. Většina takových případů však nepatří do kategorie zázraků odhalených v temnotách depozitáře, ale pochází od soukromých sběratelů či z různých pozůstalostí, které přece jen doputovaly do archivů, a jejich přesné určení s plnou identifikací bylo odloženo na příhodnější

dobu, neboť jde-li o kus bez jediné, konkrétní stopy, jedná se o záležitost takřka detektivní, nesmírně pracnou, zpravidla na čas velmi náročnou, jejímuž řešení nezřídka přispěje třeba i nečekaná náhoda. Oddělení kurátorů Národního filmového archivu s takovým podobným případem nyní přichází. Do mozaiky filmové historie amerického němého filmu navrácí titul z produkce Tiffany Pictures MANEKÝNKA Z BROADWAYE (*Borrowed Finery*) z roku 1925.

Abychom mohli mluvit o skutečné senzaci, muselo by jít o některý z titulů velmi sledovaného seznamu deseti nejhledanějších hraných snímků,¹⁾ mezi něž na příklad patří DCERA BOHŮ (*A Daughter of the Gods*) z roku 1916 s Annettou Kellermanovou, australskou plaveckou hvězdou, či KLEOPATRA (1917) v podání mezinárodně proslulé ženy vampa Thedy Bary nebo LONDÝN PO PŮLNOCI (*London after Midnight*) s mistrem děsivých tváří Lonem Chaneyem, který vznikl ke konci němého období, v roce 1927. MANEKÝNKA Z BROADWAYE není produkčně či umělecky významným filmem, který by sehrál nenahraditelnou roli ve formování kánonu němé kinematografie. Není z produkce nejdůležitějších filmových společností a nemůže se ani honosit nejzářivějšími hereckými hvězdami. Je produktem komerci-

1) Srov. online: <<http://mentalfloss.com/article/26045/10-famous-lost-films>>, [cit. 18. 7. 2016].

onalizované zábavy, kterou si vyžadovala povaha filmového podnikání vrcholného období německého filmu, kdy se začaly uplatňovat dvojprogramy s výměnou všech titulů během jednoho týdne a kina si vynucovala rychlý, početně bohatý a žánrově pestrý přísun „zboží“. Nic z řečeného však nezpochybňuje, že film pomáhá hodnotně dokreslit dílčí nuance americké kinematografické kultury 20. let. Filmový historik David Pierce ve své zprávě o dochované americké produkci z německého období mezi roky 1912 až 1929,²⁾ kdy vzniklo na zhruba 10 919 hraných celovečerních filmů, uvádí, že se v amerických a případně zahraničních archivech dochovalo pouze 1 151 titulů (hovoříme o 35mm filmu). Z tohoto počtu pouhých 14 % v původní délce a 30 % alespoň v nějaké podobě. Z toho je patrné, že si ani zdaleka nemůžeme nárokovat definitivně ucelenou představu o této bohaté kinematografii. Proto má každý další retroprůrůstek, každý nový současnosti navrácený, do výčtu historie doplněný film z hlediska paměti mediální kultury zásadní roli. Bílá místa na mapě filmové historie — jak dokazují Pierceova čísla — zůstávají stále rozsáhlá.

Pokusme se uvést MANEKÝNKU Z BROADWAYE do dobových souvislostí. V polovině 20. let pocítil americký filmový průmysl finanční tíseň. Zájem publika klesal k útlumu. Návštěvnost kin se pohybovala na úrovni pouhých (ve srovnání s předešlými roky) 47 milionů diváků týdně. Rádio, jež už nyní v USA vstoupilo do téměř každé domácnosti, se pro filmovou zábavu stalo silným soupeřem. Na druhou stranu připravilo veřejnost vstřícně přijmout ve filmu i zvuk. Ten již sice film na příklad v New Yorku doprovázel několik let, ale bohužel dosud bez většího zájmu diváků a hlavně producentů, kteří se opatrnicky obávali dalších produkčních nákladů. Naštěstí návštěvnost hned v následujícím roce 1926 snadno překonala padesátimilionovou hranici, neboť udá-

lostí roku v kinech se stal sice ještě ne mluvený, ale zvukový DON JUAN. Vraťme se však ještě zpět k roku 1925. Do určité míry mu lze přičíst váhu historického mezníku. Mezi produkčními a distribučními společnostmi panoval silný konkurenční boj, dotvářela se nová struktura, nová mocenská mapa produkčního a distribučního byznysu i řetězců kin.³⁾ Vitagraph, poslední z produkčních velikánů prvních třech desetiletí formování filmového podnikání, byl pohlcen drahou společností Warner Brothers. Zhruba rok před tím vznikla neméně kompetitivní MGM či zatím méně významná Columbia. I mocný Paramount se přetvořil vlivem vnitřních i vnějších vlivů v manažersky organizovanou instituci. A soustavné přeskupování a přelévání kapitálu mělo dát brzy vzniknout ze společnosti FBO studiu později známějšímu pod značkou RKO, jež se také včlenilo do sedmičky nejvlivnějších hollywoodských produkcí. Do hry čím dál tím více vstupovaly bankovní domy, jejichž kapitál umožňoval stupňovat výrobu směrem k masovému měřítku, a tím se také zrodil post přidruženého producenta, jehož prostřednictvím bankéři de facto dohlíželi na účelné hospodaření s penězi. Vrcholil také boj o rozhodující vliv mezi producenty a režiséry. Zvítězil samozřejmě obchod. Nerozhodnut pouze zůstal (vlastně až dodnes) spor o nejspolehlivější recept na vznik filmu — ani metoda „více peněz rovná se větší umělecké kvalitě“, ani postup „účelové racionality mechanizované pásové výroby“ nezaručovaly stoprocentní úspěšnost filmu. Návod na divácky úspěšný film setrvává coby velká neznámá. Rozhodujícími hráči se tedy na jedné straně stala velká studia jako MGM, Fox, Paramount a First National/Warner Brothers schopná vyrovnat se díky přísunu velkého kapitálu s poptávkou, na druhé pak vlastníci premiérových kin a řetězců kin prvního oběhu, která ostatně velká studia (opět díky důvě-

2) Online: <<https://www.loc.gov>>, [cit. 18. 7. 2016].

3) Srov. Benjamin B. Hampton, *History of the American Film Industry From Its Beginnings to 1931*. New York: Dover Publications 1931.

ře bankovního kapitálu) rychle a dychtivě skupovala, čímž měla zaručený okamžitý návrat pohotových finančních prostředků. Významným aspektem filmového průmyslu nadále zůstával institut hereckých hvězd, které díky své ikonické atraktivitě „prodávaly“ film především. Největší popularitě, co do délky a setrvalosti, se těšili Douglas Fairbanks s Haroldem Lloydem. Vydutně jim sekundovali Charles Chaplin, Rudolph Valentino, John Barrymore, John Gilbert s Mary Pickfordovou, Corine Griffithovou, Glorií Swansonovou, Polou Negri a sestrami Talmadgeovými. A v tomto populárně kultovním pojetí zbožštění hereckých představitelů byli neméně důležití i představitelé druhého ranku hlavních rolí: i ti měli pro diváky sebeidentifikační přitažlivost. Takových hereckých osobností má MANEKÝNKA Z BROADWAYE celou plejádu, byť jména Louise Lorraineová, Lou Tellegen, Heddy Hopperová, Ward Crane, Trixie Friganza, Gertrud Astorová či Barbara Tennantová nebo Taylor Holmes až k naší přítomnosti spíše nedosáhla, už neevokují žádnou tvář, žádný symbol. Ve své době však měla značnou váhu.

Snad nejbližší k současnosti má jméno Heddy Hopperové, jež, původně herečka, se koncem 30. let stala především novinářkou, autorkou zpráv z Hollywoodu ve vlivných novinách jako Los Angeles Times, a to novinářkou velmi mocnou, mající schopnost zásadně ovlivňovat kariéry i nejvýznačnějších osobností amerického filmu až do 60. let minulého století. Mezi herečkami němému Hollywoodu patřila k nejlépe oblékaným — herci si tehdy zajišťovali své kostýmy sami — a to při castingu zaručovalo výsadní postavení. Na proslulém hollywoodském chodníku slávy se honosí hvězdou číslo 6313. Jak v evropském, tak i později v americkém filmu se Lou Tellegen stal ikonou přitažlivé mužnosti. V roce 1910 se objevil poprvé na plátně kin jako partner Sarah Bernhardtové v DÁMĚ S KAMÉLIEMI (*La Dame aux Camélias*, 1911). Byl jím i v soukromém životě, stejně tak jako posléze v případě velké americké operní divy i hvězdy filmů Geraldine Farrarové.

Film ho spojil i s avantgardní umělkyní Alou Nazimovou, roku 1926 jej režijně vedl John Ford ve westernu TŘI POČESTNÍ DAREBOVÉ (*Three Bad Men*, 1926), v němž si z titulu renomé výrazné osobnosti mohl například dovolit popřít konvenci černého stetsonu jako identifikačního znaku padoucha. Pohledný Ward Crane požíval pověst oblíbeného představitele dramatu i komediálních filmů, Buster Keaton jej takto využil ve velmi populárním titulu FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES (*Sherlock, Jr.*, 1924). Nepřehlédnutelný byl ve FANTOMU OPERY (*The Phantom of the Opera*, 1925), prestižní velkoprodukci Universalu částečně provedené ve dvoubarevném Technicoloru. Jako charakterní herečka hrála Gertrude Astorová vedle Glorie Swansonové či Laury La Planteové a svůj vzácný komediální talent velmi hojně uplatnila ve studiu Hala Roache, kde byla častou partnerkou Charleyho Chase či Laurela a Hardyho. Trixie Friganza přešla k filmu z operety a vaudevillu, kde se etablovala jako úspěšná komička. Její popularita se v určité době rovnala popularitě Chaplinově či Bustera Keatona, zásluhu na tom jistě měla i oceňovaná komedie PÁNOVÉ MAJÍ RADĚJI BLONDÝNKY (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1928), přesto je dnes, zvláště na starém kontinentu, už neznámým pojmem. Ovšem ještě v roce 1937 se objevila v plnobarevném technicolorovém melodramatu z nezávislé produkce Davida O. Selznicka ZRODILA SE HVĚZDA (*A Star Is Born*, 1937), důležitém počínu pro vývoj barevného filmu. Dalším příkladem významných představitelů v MANEKÝNCE Z BROADWAYE je už ve 20. letech polozapomenutá Barbara Tennantová, jež bývala na počátku 10. let vedle Alice Joyceové velkou hvězdou společnosti Eclair. Aby mohla zůstat u „svého milovaného filmu“, byla ochotna smířit se i s rolemi nepatrného rozsahu jako v případě tohoto snímku. Jméno Taylora Holmese spojuje divadelní svět s raným filmem, jeho výčet vystoupení na Broadwayi dosahoval na stovku inscenací. Otto Lederer, rakousko-uherský rodák z Prahy, vyplnil období mezi roky 1912 až 1933 účastí na 120 filmech. Jak je vidět, více než bohatá gale-

rie hereckých osobností MANEKÝNKY Z BROADWAYE činí z tohoto filmu pozoruhodnou součást dějin filmového média.

Než nastoupil zvuk, prospívalo poměrně hodně nezávislých produkčních společností, byť se pohybovaly na tzv. „pokraji bídy“, tedy imaginárním toposu chudých filmových společností. Zmínit lze studia Mascot nebo Monogram Pictures. O něco větší důležitostí se mohla vykazovat Tiffany Pictures, kolébka MANEKÝNKY Z BROADWAYE, jež vznikla v roce 1921 jako nástroj nezávislosti na diktátu vlivnějších produkčních soupeřů a distributorů tvůrčí dvojice režiséra Roberta Z. Leonarda a hvězdne Mae Murrayové. Naneštěstí rok 1925, rok zrodu MANEKÝNKY Z BROADWAYE, přinesl rozchod tohoto profesního i manželského páru, čímž se také započal i úpadek Tiffany Pictures (společnost nakonec ani po proměnách ve vedení nepřežila rok 1932), nicméně zhruba v tomto období svými filmy ještě zásobovala na 2 500 kin a v rozmezí sedmi let (1922–1929) pod touto značkou vzniklo na 70 hraných snímků, z nichž ovšem nejméně 54 titulů je dnes uváděno v kategorii ztracených.⁴⁾ Právě tato skutečnost také MANEKÝNCE dodává nepochybně na dalším mimořádném historickém významu.

Dopátrat se původu MANEKÝNKY nebylo samozřejmějším věcí. Kolektivu kurátorů se představila jako poněkud tajemná dáma. Do NFA se dostavila vybavena výhradně českým názvem — bez udání země původu, doby vzniku, jmen herců a produkčních údajů. České mezititulky dosvědčovaly její uvedení v Československu. Tím se okamžitě nabídla konzultace s (nikterak kompletní) sbírkou programových brožurek a letáček, jež je referenčně přístupná. Rejstřík budil naději, tento titul obsahoval, jenže, jako v mnoha jiných podobných případech, schválností osudu tato stopa nevedla k potřebné identifikaci, protože původní dokument neobsahoval kromě synopse děje a ná-

zvu kina, kde byl film v Praze promítán, žádnou jinou potřebnou informaci. V případě uvedení zahraničního filmu v domácí distribuci nabízejí dobový tisk a cenzurní záznamy velkou pravděpodobnost možné identifikace. Ty se nacházejí v jiných paměťových institucích, než je NFA, a kurátor k nim zpravidla sahá po prověření všech dalších, bezprostřednějších cest identifikace.

Jako další krok se proto nejprve nabízel pokus rozpoznat herce podle tváří. Hlavní představitelka díky své fyziognomii s půvabným dívčím obličejem, orámovaným přirozeně kudrnatými, krátkými vlasy a vesele pronikavými očima působila velmi známě. Ovšem jak se herečky přizpůsobují módním trendům, jejich identifikace bývá velmi ošidná, protože jejich podoba se až příliš často překrývá s mnoha jinými kolegyněmi. Ani srovnávání s fotografiemi portrétů či momentek z filmů v různých publikacích nevedlo ke kýženému výsledku. Nezbyvalo než obrátit pozornost k mužům. Záporný hrdina se také zdál velmi povědomý. Soustředěná pozornost k jeho podobě vyvolala záblesk vzpomínky na dávný profilový článek o avantgardní herečce ruského původu Ale Nazimové v americkém časopise *Films in Review*. Text doprovázela fotografie, na níž figuruje s jedním hereckým partnerem. Jeho nezaměnitelný profil nabídl pro identifikaci pevný bod, a tím i první jméno — Lou Tellegan — bylo na světě. Odtud již vedla snadnější cesta k dalšímu určení přes detail z děje filmu k významovému vodítku obsaženému v originálním názvu filmu — hrdinka si coby manekýnka tajně vypůjčí exkluzivní model z kolekce svého zaměstnavatele na soukromý večírek (originální titul *BORROWED FINERY* v překladu znamená „vypůjčená paráda“). A nakonec i srovnání filmografických údajů s možnými dalšími představiteli z velmi spolehlivého katalogu Amerického filmového institutu k období 1921–1930⁵⁾

4) Online: <<http://www.silentsaregolden.com/articles/lostfilmsarticle.html>>, [cit. 15. 7. 2016].

5) Kenneth W. M u n d e n (ed.), *The 1921–1930: American Film Institute Catalog Feature Films of Motion Pictures Produced in the United States*. New York – London: Bowker Company 1971.

dovedlo kurátory k řešení hádanky. Porovnání s dalšími a dalšími fotografiemi z různých filmů potvrdilo Louise Lorraineovou jako představitelku hlavní hrdinky. A proč se zdála při prvních identifikačních pokusech tak povědomá? Ve sbírce NFA se mimo jiné také nalézá film TARZANOVA DOBRODRUŽSTVÍ z roku 1921. Lorraineová v něm představuje postavu Jane. Jenže v době natáčení tohoto dobrodružného seriálu byla šestnáctiletá, s tváří ještě mladistvě nezralou, charakterově nedotvořenou. Vznikal tak dojem dvou různých hereček. Ostatně do paměti evropských historiků ani tolik proniknout nemohla, protože ve zvukovém filmu natočila pouze pět titulů a ne všechny její němé filmy se do Evropy dostaly. Navíc mnohé z nich, nyní na rozdíl od MANEKÝNKY z BROADWAYE, patří stále k oněm ztraceným.

Ve své Filmové encyklopedii píše Ephraim Katz u hesla John Ford, že mnoho jeho raných filmů považovaných za ztracené „se zjevilo v tak nepravděpodobných místech, jako je Český filmový archiv“.⁶⁾ Nadšení pro film bylo v českých zemích od samého počátku velmi silné. Přispěním této kulturní vyspělosti i soustavné činnosti Národního filmového archivu se MANEKÝNKA Z BROADWAYE stává dalším nečekaným, ale cenným příspěvkem do kompletnější filmové historie, stejně jako o něco dříve před ní neméně postrádaná MALÁ HOLANĎANKA (Hulda from Holland, 1916) s Mary Pickfordovou či KNĚŽNA Z POJÍZDNÉ RESTAURACE (Her Wild Oat, 1927) s Colleen Mooreovou.

Věroslav Hába

6) Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*. New York: HarperCollins Publishers 1994, s. 471.