

NEJSLAVNĚJŠÍ FILMY, KTERÉ NIKDY NEUVIDÍTE

**Mistrovská díla nejslavnějších režisérů,
která svět neviděl**



ED. SIMON BRAUND



**Salvador Dalí, Federico Fellini, Alfred Hitchcock,
Stanley Kubrick, Steven Spielberg, Orson Welles,
David Lean, Tim Burton, bratři Coenové,
Sergej Ejzenštejn, Francis Ford Coppola**

NEJSLAVNĚJŠÍ FILMY, KTERÉ NIKDY NEUVIDÍTE



DIRECTOR

Hlavní editor
Simon Braund

NEJSLAVNĚJŠÍ FILMY, KTERÉ NIKDY NEUVIDÍTE

Simon Braund (hlavní editor)

Copyright © 2013 Quintessence Editions Ltd.

Translation © Dina Podzimková, 2014

Z anglického originálu *The Greatest Movies You'll Never See* vydaného v Londýně
v roce 2013 nakladatelstvím Quintessence přeložila Dina Podzimková

Jazyková redakce Terezie Houšková

Odpovědný redaktor Michal Hrubý

Sazba Radka Konvičková

Vydalo nakladatelství Volvox Globator jako svou 1026. publikaci

Volvox Globator

Štítného 17, 130 00 Praha 3

www.volvox.cz

Adresa knihkupectví VOLVOX GLOBATOR

Štítného 16, 130 00 Praha 3

Veškerá práva vyhrazena. Žádná část této knihy nesmí být reprodukována
v jakékoliv podobě bez písemného souhlasu majitelů práv.

Vydání první

ISBN 978-80-7511-013-8 (kniha)

ISBN 978-80-7511-014-5 (pdf)

ISBN 978-80-7511-015-2 (epub)



PŘEDMLUVA

V létě 1974 se Sid Sheinberg ze studia Universal vydal na návštěvu natáčecího místa jednoho ze snímků společnosti poblíž pobřeží mysu Cod. Nemělo jít o příjemný výlet. Film se utápěl v problémech, rychle se blížil trojnásobnému překročení rozpočtu ve výši 3,5 milionu dolarů a práce na něm se znepokojivě protahovaly. Otěže natáčení držel v rukou mladý a poměrně neprověřený režisér a práce se pomalu vlekly vpřed. Provázely je zběsilé úpravy scénáře a čím dál odbojnější byla také nálada pracovního týmu, jehož neukáznění členové se navzájem nemohli vystát a k projektu neměli ani za mák důvěry („Stojí to za hovno,“ prohlásil jeden z hlavních účinkujících). Kromě toho odmítaly fungovat i ničivě drahé zvláštní efekty. Film režíroval sedmadvacetiletý zběhlý vysokoškolský student, který měl do té doby na kontě pouhý jeden celovečerní film – a sám připouštěl, že váhal, jestli se nemá radši vrhnout ze schodů, aby úkol nemusel přijmout.

Sheinbergovi dýchali na záda rozzuření členové vedení studia a tlačili na něj, aby se režiséra zbavil a projekt uložil k ledu. Víra Stevena Spielberga v tento film a jeho odhodlání dokončit ho vlastním tempem ovšem na Sheinberga zapůsobily natolik, že se rozhodl za projekt postavit. Bylo to moudré rozhodnutí. *Čelisti* (1975) se staly jedním z nejvýdělečnějších filmů všech dob, zahájily éru moderních blockbusterů a jednou provždy změnily způsob, jímž Hollywood vyrábí a prodává filmy. Dějiny jsou ovšem plné snímků, které toto štěstí neměly – i když ve srovnání s *Čelistmi* si řada z nich zastavení zasloužila méně.

Před uvedením filmu musí klapnout taková spousta věcí (slušný scénář, přiměřené financování, distribuční síť, obsazení, technický personál, vhodný režisér, přijatelně přepychový karavan pro hlavní hvězdu atd.), že je zázrak, že se vůbec nějaké snímky dostanou až na plátno. Spouště se to samozřejmě povede, ač je to občas téměř nevysvětlitelné – na mysl tanou *Kmotr III* (1990), řada pokračování *Policejní akademie* či pozdější filmy Eddieho Murphyho. Mnoho dalších ale z toho či onoho důvodu odpadne a většinou je nikdo nepostrádá ani neoplakává. Většina odložených filmových projektů se totiž uvedení nedočká prostě proto, že někdo měl dostatek rozumu, aby si uvědomil, že jejich výroba by znamenala zbytečně vynaložený čas, úsilí a nevyhnutelně také spoustu peněz. Z názvu této knihy je však nejspíš jasné, že ztráta (či lépe řečeno neexistence) řady jiných, jejichž vzniku zabránily vrtochy natáčecího procesu, budí silné emoce. V některých případech za to mohou zmařené umělecké ambice,

v jiných jakási vyjevená pošetilost, na kterou nelze pohlížet jinak než v nevěřicném údivu. A to je v obou případech dostatečný důvod k žalu nad jejich ztrátou.

Vezměte si například monumentální životopisný film Stanleyho Kubricka o Napoleonovi. Režisér jím byl posedlý dlouhá léta, shromáždil kvůli němu úctyhodný archiv napoleonských artefaktů a celé stohy životopisných materiálů, ale nakonec ho nedokázal svěřit celulóidové pásce. Projekt je obecně považován za ztracené mistrovské dílo a stal se vlivnou součástí kinematografické mytologie, modelovým příkladem filmového „co kdyby“. Na potrhlejší straně spektra pak najdeme třeba chilského maestra Alejandra Jodorowskyho a jeho impozantně šílený plán adaptace sci-fi klasiky Franka Herberta *Duna*. Mělo jít o epický fantazijní úlet, jehož souvislost s knižní předlohou byla pramalá. I vám nejspíš bude vrtat hlavou, co mohlo vzniknout ze spolupráce režiséra psychedelického westernu *Krtek* (který v sobě spojuje to nejlepší ze Sergia Leoneho a špatný trip a z něhož jde hlava kolem), Pink Floyd a H. R. Giger a z obsazení, které počítalo s účastí Micka Jaggera, Orsona Wellese, Glorie Sansonové a Salvadora Dalího? To se bohužel nikdy nedozvíme. Celkem s jistotou ale můžeme odhadnout, že adaptace tohoto románu z dílny Davida Lynche z roku 1982 by vedle takového snímku vypadala jako epizoda ze seriálu *Jetsonovi*.¹

Boj o první příčku v přelidněné kategorii „bizarnosti“ je nelibostný. Na čele se ovšem drží film Jerryho Lewise *Den, kdy klaun plakal*, který pojednává o holo-kaustu s takovou trapností, až vám z toho spadne čelist. Komedijní herec Lewis, který neprosul zrovna zdrženlivostí, pokud jde o patos (či o cokoliv jiného, když už jsme u toho), v něm hraje cirkusového klauna, jehož šprýmy slouží k lákání dětí do plynové komory. A ano, „hraje“ je to správné slovo. Film skutečně vznikl, ale nikdy nedoputoval k publiku, a pokud nemáte přístup do Lewisova soukromého trezoru, v němž je uschována jeho přísně střežená VHS verze, nemáte o nic větší šanci ho zhlédnout než jakýkoliv jiný snímek, o němž pojednávají následující stránky. *Den, kdy klaun plakal* byl sice monumentálně pomýleným projevem ješitnosti, ale podařilo se mu dostat dále než do fáze storyboardu. Dalším ze stejné kategorie se to nepoštěstilo. Patří k nim i zamýšlená spolupráce Salvadora Dalího s bratry Marxovými, pokračování *Casablanky* (1942) a pokus ruského režiséra Sergeje Ejzenštejna zfilmovat historii Mexika, aniž by měl zajištěné odpovídající financování a v ruce smysluplný scénář, nebo i jen jasnou představu, jak dosáhne svého cíle. Překážku navrch nad běžný rámec v jeho případě představoval strýček Stalin, který si tehdy krátil čas čistkami a režiséra pronásledoval kvůli jeho odchodu z vlasti. (Spielberg čelil při natáčení *Čelistí* různým strastem, ale despota a masový vrah dychtící uvrhnout ho do gulagu mezi nimi nebyl).

Tyto filmy člověku neskýtají jen prosté potěšení z představy, jak mohly vypadat, ale také příležitost spekulovat, nakolik by jejich vznik ovlivnil kariéry jejich tvůrců a následně i samotnou historii filmu. Vezměme třeba Kubrickova *Napoleona*. Mělo jít o podnik olbřímích rozměrů, který by mu zabral většinu první půlky 70. let. Světlo světa by tedy možná nikdy nespátl *Mechanický pomeranč* z roku 1971, jehož dopady na režisérův osobní i profesní život byly značné a který se stal mimořádně vlivným prvkem populární kultury. Stejně tak pokud by Charlie Chaplin ve 30. letech dotáhl

¹ Americký sci-fi animovaný sitkom, méně úspěšná protiváha Flinstonových zasazená do budoucnosti. Pozn. překl.

do zdárného konce svůj snímek o Napoleonovi, možná by cítil menší motivaci pustit se ve filmu *Diktátor* (1941) do Hitlera.

Projekty, o jejichž vyslání do světa se ve své pohollywoodské kariéře neúspěšně pokoušel Orson Welles, by se dala naplnit celá kniha. Dodnes není jasné, zda za jeho odchodem z města filmového pozlátka stála umělecká frustrace, nebo (dle filmové mytologie) z něj byl vykázán kvůli snímku *Občan Kane* (1941), kterým přivolal na hlavy svých šéfů hněv tiskového magnáta Williama Randolpha Hearsta. V následujících desetiletích Welles každopádně bloudil pustinou ve snaze získat peníze na nejrůznější projekty, z nichž většina bohužel zemřela zdlouhavou a bolestivou smrtí. Kterýkoliv z nich mu mohl přinést kritický a komerční úspěch potřebný, aby mu velcí investoři znovu začali důvěřovat. A kdo ví, co by z toho bylo vzešlo. Představte si třeba filmy *Spartakus* (1960) nebo *Sladká vůně úspěchu* (1957) ve Wellesových rukou.

Pokud se podíváme do doby nedávno minulé, napadne nás, že kdyby si Steven Spielberg v roce 1979 skutečně prosadil vznik temného snímku o invazi mimozemšťanů *Noční nebe*, přišli bychom o film *E. T. – Mimosmšťan* (1982), jehož poetické kouzlo a cit pro dětsky upřímný údiv udávaly tón většině jeho tvorby v celé následující dekádě. Zajímavý problém představuje i zamýšlená radikální proměna maskovaného zastánce práva v ruce Darrena Aronofskyho a Franka Millera ve filmu *Batman, rok jedna*. Spousta fanoušků by ochotně obětovala pravou ruku, kdyby se zmínění dva pánové rozhodli spolupracovat – i kdyby šlo třeba o *Teletubbies*. A co teprve kdyby dostali možnost zjistit, jaký osud v jejich podání čekal Batmana. Nářky nad krachem projektu *Batman, rok jedna* však možná poněkud ztlumí vědomí, že pokud by skutečně vznikl, Batmanovu jeskyni by nejspíš nikdy neopustila trilogie Christophera Nolana *Temný rytíř*. (Přečtěte si fascinující detaily na straně 188 a rozhodněte sami, zda by to byla přijatelná náhrada).

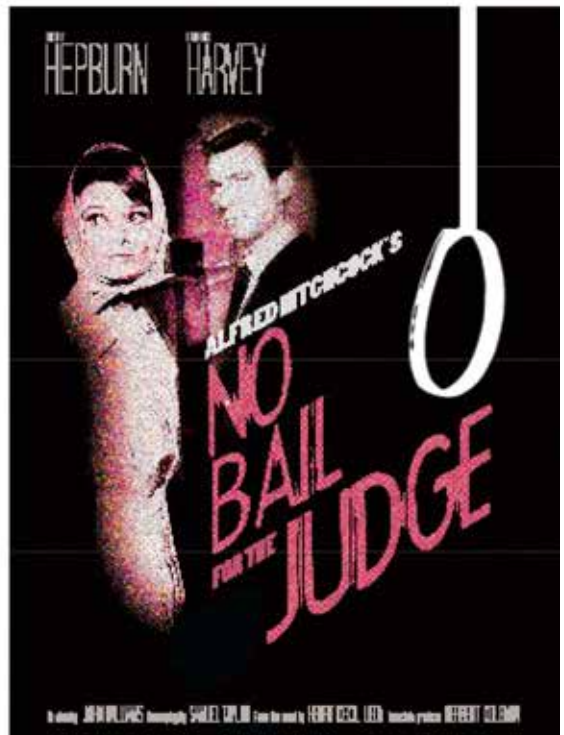
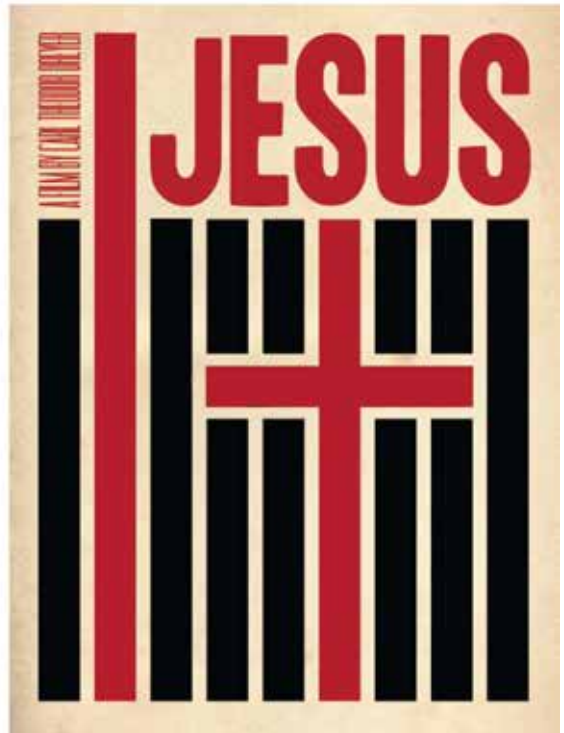
Filmy, které na vás čekají na následujících stránkách, představují v jistém smyslu alternativní historii kinematografie – nebo přinejmenším její kostru. Tento dojem posilují plakáty vytvořené týmem talentovaných umělců, které doprovázejí každý záznam. Právě ony dodávají zmíněným filmům na živosti, která podtrhuje další aspekt jejich kouzla: I když žádný z nich nikdy neuvídíte na stříbrném plátně, nevyjde na Blu-ray ani se neobjeví ve frontě filmů čekajících na přehrání na vašem účtu na Netflixu, přesto jsou skutečné. Existují na stránkách této knihy, a dokonce i ve chvílích, kdy se noříte do příběhů jejich pádu, je vaše mysl přehrává ve vašich představách. Díky tomu fungují přesně tak, jak chcete: jsou dokonalé, nepošpiněné stupidními změnami ve scénáři, zásahy hlavounů z filmových studií, brutálními střihy, špatným obsazením, nepřesvědčivými hereckými výkony, vyhozenými režiséry nebo nespočetnými dalšími faktory, které mohou číhat na cestě od vřelé umělecké ambice k chladné realitě. Z tohoto hlediska je kniha přízračným filmovým festivalem myslí.

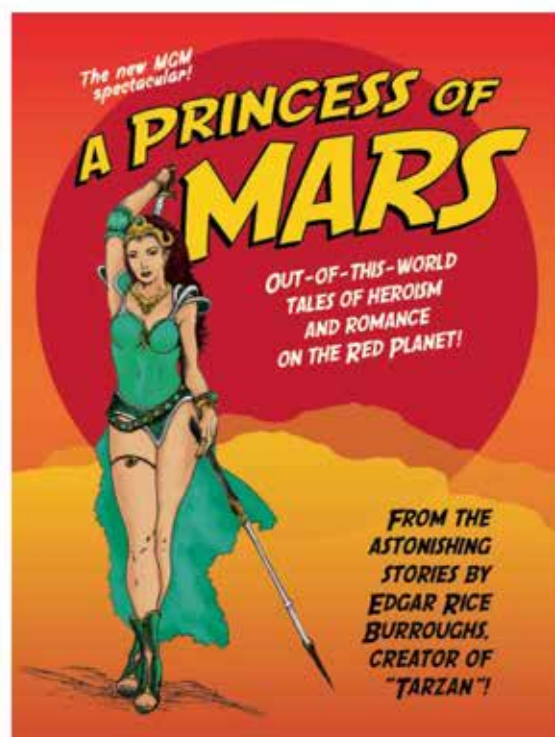
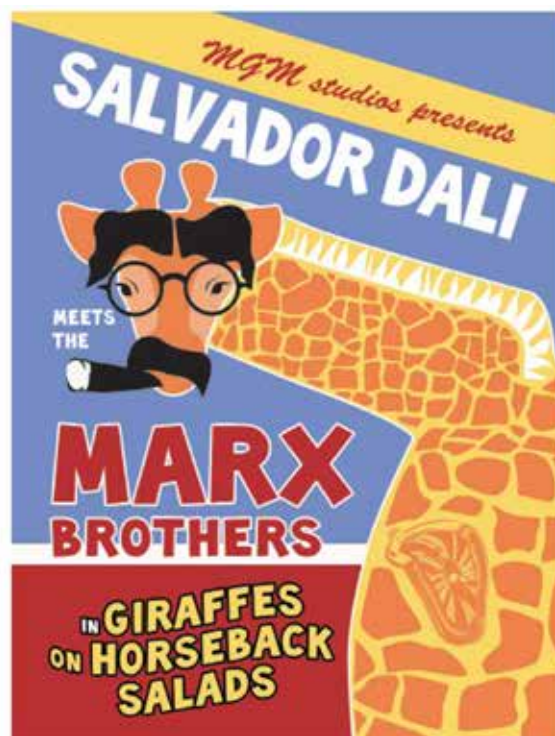
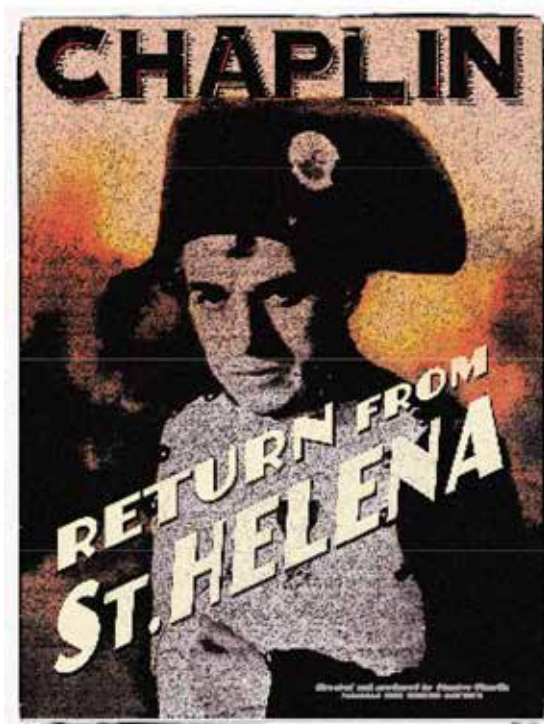
„Točit film je jako cestovat dostavníkem,“ prohlásil kdysi Steven Spielberg (nepochybně v narážce na *Čelisti*). „Na počátku doufáte, že půjde o příjemný výlet. Po chvíli už se jen modlíte, abyste dorazili do cíle.“ Zde vám předkládáme filmy, kterým se to nepovedlo. Ty, které uvázly ve škarpe, zřítily se z útesu nebo se jim stal osudným odklon na nekonečné postranní cesty vývojového pekla. V krátkosti ty, kterým se utrhla kola, a my jsme zůstali stát nad jejich troskami v přemítání o tom, co z nich mohlo být, kdyby dojel na místo určení.

POZNÁMKA

- Odhady rozpočtů jednotlivých projektů obecně uvádíme podle údajů časopisu *Variety*, který je nejspolehlivějším zdrojem.
- Uvedená země původu označuje, kde film vznikl, nikoliv kde se natáčel.
- Uvedený rok odpovídá datu, kdy měl být film uveden do kin, nikoliv kdy vznikl.
- V obsazení uvádíme herce, kteří byli s filmem oprávněně spojováni, nikoliv ty, o nichž se spekulovalo. Totéž platí v případě režisérů. .

Kapitola I 20.-50. léta





NÁVRAT ZE SVATÉ HELENY

(RETURN FROM ST. HELENA)

Režisér Charlie Chaplin Obsazení Charlie Chaplin Rok 20.–30. léta Země USA Žánr Komedie Studio United Artists



CHARLIE CHAPLIN

„Nejšťastnější chvíle byly, když jsem byl na place a v hlavě jsem měl jen náznak příběhu nebo určitou myšlenku. Věci pak šly prostě samy,“ řekl herec (na snímku jako Napoleon) časopisu *Life*. „Byl to jediný zásek, který jsem měl.“

V roce 1952 byl Charlie Chaplin vypovězen ze Spojených států. Usadil se v komfortně vybavené vile v malé švýcarské vesnici Vevey na břehu Ženevského jezera a mezi jeho zaměstnanci byl i expert na starožitnosti. Jeho úkolem bylo pečovat o čtyři bedny, které obsahovaly Chaplinovu sbírku napoleonských memorabilií, na níž pracoval od počátku 20. let: uniformy, klobouky, třmeny, rukavice, stříbrné nádoby, dopisy a podobně. Nešlo ale jen o vzpomínkové předměty. Chaplina se po desítky let držela také touha natočit životopisný film o Napoleonovi, v němž si měl zahrát titulní roli a jeho partnerkou v hlavní ženské roli císařovny Josefíny měla být Edna Purviancová (která byla svého času objektem jeho milostného zájmu i v reálném životě).

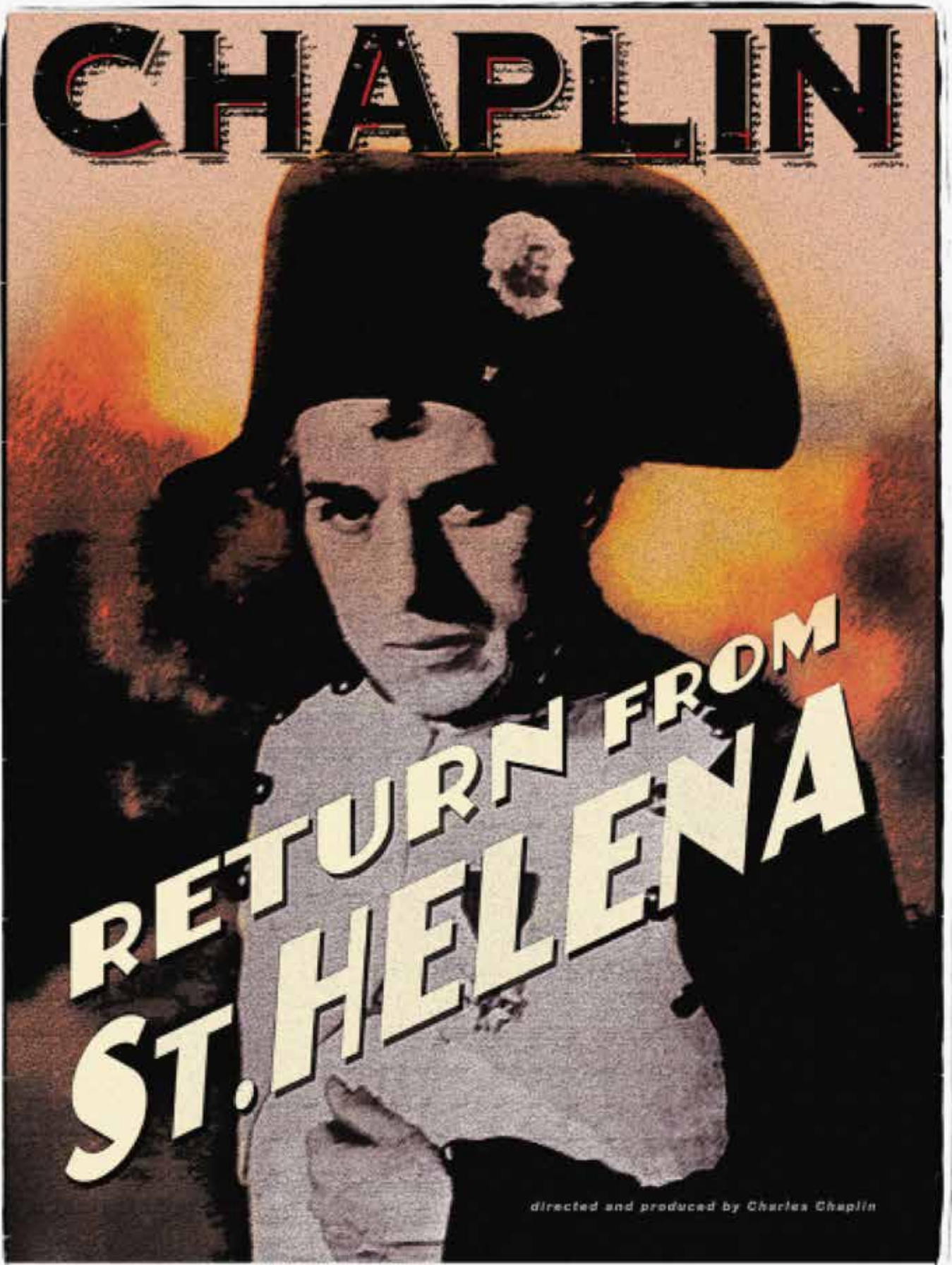
OBDIV MILIONŮ

Zdálo by se, že Chaplinovi ve 20. letech stoupla do hlavy sláva a obdiv milionů. Není pochyb, že byl komediálním géniem – ale dramatickým hercem s rozsahem dostačujícím pro ztvárnění Napoleona? Malý tulák malým kaprálem? Chaplin to ale myslel vážně, a i když z projektu nakonec nic nebylo, byl jím fascinován po téměř 20 let.

Kořeny hercova zaujetí Napoleonem netkví v hvězdné aroganci, ale v jeho dětství prožitém v chudobě v dickensovských ulicích Londýna 90. let 19. století. „Svého otce si stěží pamatuji, nevzpomínám si, že by s námi žil. Matka říkala, že vypadal jako Napoleon,“ napsal Chaplin v roce 1964 ve své autobiografii. Zato si vybavoval, že matka byla mírně posedlá císařovnou Josefínou a že Charliemu a jeho bratři Sydneymu přehrávala scény z Napoleonova života. O desítky let později, v roce 1919, založil Chaplin spolu s Mary Pickfordovou, Douglasem Fairbankem a režisérem D. W. Griffithsem studio United Artists. Poohlížel se tehdy po vhodném projektu a vzpomněl si na Napoleona. Původně však při tom nemyslel na sebe, ale na Purviancovou.

Edna Purviancová se ve svých osmadvaceti letech stala příliš „matrónovitou“, aby vyhovovala jeho nárokům na scéně i mimo ni. Její kariéra upadala a spolu s tím klesalo její sebevědomí a rostly problémy s alkoholem. Chaplin pro ni hledal vhodnou vzpruhu, snad kvůli pocitu viny, že ji – profesionálně i osobně – hodil přes palubu. „Chtěl jsem Ednu uvést v hlavní roli, dříve než začnu pracovat na prvním filmu pro United Artists,“ vzpomínal později. Zamítl možnost adaptace hry antického řeckého

CHAPLIN



RETURN FROM ST. HELENA

directed and produced by Charles Chaplin



CÍSAŘOVNA LITA?

Edna Purviancová vypadla ze hry v druhé půli 20. let a Chaplin si chvíli pohrával s myšlenkou svěřit roli Josefíny své tehdejší manželce Litě Greyové (nahoře vpravo). Tento záměr nicméně překazily dvě události z roku 1927: uvedení epického snímku *Napoléon* od Abela Gance a Chaplinův rozvod s Greyovou.

dramatika Euripida *Trójanky* (a to jste si mysleli, že s Napoleonem přeháněl...) a zaměřil se na císařovnu. Role však – ke smůle Purviancové – přesahovala herečtíky schopnosti, a navíc čím víc se Chaplin nořil do Josefinina příběhu, tím méně ho zajímala ona a tím více rostlo jeho zaujetí Napoleonem.

V roce 1931 mu jeho asistent při propagačním turné k filmu *Světla velkoměsta* doporučil romantický příběh Jeana-Paula Webera o Napoleonovi na ostrově Svatá Helena, kam byl francouzský vojevůdce vypovězen po své porážce. Chaplin začal na naléhání svého bratra Sydneyho, který se domníval, že by se z toho dala udělat úžasná komedie, usilovat o filmová práva. V záměru ho podpořil i samotný Winston Churchill, s nímž se herec během turné setkal. Churchilla, velkého Napoleonova obdivovatele, zaujal komediální potenciál filmu, zejména scéna, v níž se hlavní hrdina koupe.

MRAZIVÁ PODÍVANÁ

Chaplin se vrátil do Hollywoodu, zajistil si filmová práva ke knize a spolu s Alistairem Cookem začal pracovat na scénáři. Cooke ve Velké Británii proslavila jeho pravidelná rozhlasová patnáctiminutovka *Letter from America* a ve Spojených státech hostování v seriálu televizních adaptací *Masterpiece Theatre*. Povoláním byl novinář, z jehož rozhovoru s Chaplinem se zrodilo trvalé přátelství mezi oběma muži. Na počátku jejich spolupráce Cooke Chaplina nafotil a nafilmoval v roli: „Stáhl si vlasy do ohonu připomínajícího provaz, jednu ruku vsunul do náprsní kapsy a vklouzl do role tesknícího císaře. Začal mluvit sám k sobě, oháněl se jmény, která jsem neznal – [francouzští generálové] Bertrand, Montholon – potom se zatvářil dotčeně, namířil na mě obviňující prst a jeho zasněné oči se změnilly v rampouchy a přednesl tirádu proti tomu, jak s ním Britové na ‚tomto malém ostrově‘ zacházejí. Jeho tvář byla najednou ostře řezaným obrazem vzdoru. Stále to mám na filmovém pásku a je to mrazivá podívaná,“ vzpomínal. (V Cookově pozůstalosti se v roce 2010, tedy šest let po jeho smrti, našel pásek s jedenáctiminutovým podomácku natočeným záznamem Chaplina. Vznikl v roce 1933, tedy v roce, kdy Cooke začal pracovat na scénáři k Napoleonovi. Výše popsané záběry na něm ale bohužel nebyly.)

„DOKÁZAL JSEM TO, MAMI, CÍSAŘ FRANCIE!“

Ve 30. letech Chaplin podle všeho zvažoval, že roli Napoleona přenechá někomu jinému. Jeho volba byla překvapivá: James Cagney (vpravo) byl znám spíš z rolí drsných chlápků a gangsterů než legendárních evropských samovládců. Sam zminěný herec, hvězda *Veřejného nepřítele* (1931), ve své autobiografii z roku 1979 *Cagney by Cagney* prohlásil, že si vzpomíná na telefonát od Chaplina, který s ním chtěl „probrat obchodní záležitosti a prožít příjemný den“. Cagney zvědavě přijal jeho pozvání na oběd a na tenis. „Nikdy jsem neviděl nikoho, kdo by na mě tak útočil svým šarmem jako on. A nikdy v životě jsem se tak strašlivě nenudil,“ vzpomínal. Chaplin mu pověděl o scénáři a zeptal se ho, zda by měl zájem. „Slušně jsem mu řekl, že ne. A pomyslel jsem si, že Napoleon mě zajímá asi stejně jako role Malého lorda Fauntleroye.“



Práce na scénáři podle Cooka pokračovaly dobře, když tu mu Chaplin z ničeho nic řekl: „A mimochodem, ta věc s Napoleonem... Je to krásná myšlenka – ale pro někoho jiného.“ Ani on ani Cooke se o tom už nikdy slovem ani písmem nezminili.

Herec ale téma nedokázal nechat být a v roce 1936 se začal usilovně snažit, aby dal dohromady proveditelný scénář. Za spolupracovníka si vybral britského politika a spisovatele Johna Stracheyho, od něhož se jako od autora textů *Workers' Control in the Russian Mining Industry* a *The Nature of Capitalist Crisis* očekával zajímavý příspěvek k tématu. Jejich scénář silně čerpal z Weberovy knihy a skutečnému životopisu diktátora je na hony vzdálen. Napoleon v něm uprchne ze Sv. Heleny díky tomu, že přinutí svého dvojníka, aby na ostrově zůstal místo něj. Vrací se do Paříže, ale ne aby získal podporu a opět se pokusil chopit moci. Ve vyhnanství se z něj stal přesvědčený pacifista, který sní o sjednocení Evropy – ovšem nikoliv v totalitní superstát se sebou samým jako absolutním vládcem, ale v utopickou zemi míru a harmonie.

NEBEZPEČNÝ TYRAN

Chaplin se Stracheyho pomocí scénář dokončil v roce 1937 a jeho záměrem bylo hrát jak Napoleona, tak i jeho dvojníka. „Skutečný Napoleon žije dál v Paříži, má stánek s knihami poblíž Pont de l'Alma [most přes Seinu]. Svůj výdělek rozdává vdovám a dětem válečných veteránů. Pak jednoho dne – 5. května 1821 – Napoleon na Sv. Heleně zemře. Tedy jeho dvojník. A britské loďstvo, jak víte, přiveze jeho tělo zpět a předá ho Francouzům, aby ho pohřbili v Invalidovně [vojenský hřbitov v Paříži, kde je pohřben skutečný Napoleon]. Celá Paříž se vydá do ulic na státní pohřeb. Je to velká davová scéna. Vlastně to je moje úvodní scéna,“ popsal Chaplin v roce 1957 v rozhovoru, který vyšel v roce 1978 v časopise *Encounter*.

„Skutečný Napoleon? No, víte, jako vždy má spoustu práce se svým knižním stánkem. Obchody jdou výborně. Když kolem po Seině pomalu proplouvá pohřební člun, zblízka zabraný kamerou, zašeptá sám k sobě: „Novinka o mé smrti mě zabíjí!““ U tohoto vtípu se Chaplin zjevně nestydatě smál – člověk mohl vidět, proč byla jeho silnou stránkou němá komedie. I když ale mluvil o tom, že to „je jeho úvodní scéna“, nikoliv že to „byla jeho úvodní scéna“, nezdá se pravděpodobné, že by ještě v roce 1957 uvažoval o převedení Napoleona na plátno. Pro roli už byl příliš starý a o dvě desetiletí dříve se mu naskytl dobrý důvod projekt opustit – nebo ho přinejmenším pozměnit až k neexistenci. V roce 1938 obrátil pozornost k jinému, daleko nebezpečnějšímu tyranovi. A tentokrát měl velmi silnou motivaci pro to, aby film skutečně vznikl. Dopustil se proto – podle vlastních slov – tvůrčího kotrmelce: zachoval koncept dvojníka z Napoleona a uplatnil ho v *Diktátorovi* (1940). SB

CO SE STALO POTOM...

Chaplin byl navzdory odporu šéfů studia odhodlán opřít se do Hitlera a nacistického antisemitismu. Poslední kapkou, která zpečetila jeho odhodlání natočit *Diktátora* (1940, dole), bylo patrně zhlédnutí snímku Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935) – a ne, jak spekuloval kritik André Bazin, dotčenost tím, že si Hitler přivlastnil jeho knír. Z napoleonského projektu převzal jádro zápletky, konkrétně tyрана (Adenoid Hynkel) a jeho dvojníka (skromného židovského holiče), jejichž identity se popletou.



USKUTEČNÍ SE TO?

1/10

Ozvěny Chaplinova Napoleona jsou patrné ve filmu Alana Taylora *Císařovy nové šaty* (2001), v němž hraje roli Bonaparta a jeho dvojníka Ian Holm.

A jedna z verzí Chaplinova a Stracheyho scénáře existuje v Chaplinově archivu v italské Bologni. Ale protože Chaplin v roce 1977 zemřel, šance, že se film dostane na plátno v podobě, jakou zamýšlel, se prakticky rovná nule.

SALVADOR DALI



MEETS
THE

**MARX
BROTHERS**

**IN GIRAFFES
ON HORSEBACK
SALADS**

SALÁTY Z ŽIRAF NA KOŇSKÉM HŘBETĚ

(Giraffes on Horseback Salads)

Režisér Salvador Dalí Obsazení Bratři Marxové Rok 30. léta Země USA Žánr Komédie Studio MGM

V roce 1937 navštívil Harpa Marx v jeho hollywoodském domě Salvador Dalí. Hostitel mu připravil nezapomenutelný zážitek. „Byl nahý, s korunou z růží, uprostřed skutečného lesa harf. Jako nová Léda laskal oslnivě bílou labuť a krmil ji kousky sochy Venuše z Mélu vyrobené ze sýra, které odkrajoval o struny nejbližší harfy,“ zapsal si Dalí. Možná trochu přeháněl. Harpovi nebylo cizí působit rozruch nahotou, ale sýrová Venuše opravdu nebyla jeho styl. Není však pochyb, že Dalí Harpa skutečně navštívil a že oba muže pojilo cosi jako přátelství. V roce 1936 se setkali na večírku v Paříži, kde si vzájemně vyslovili obdiv. Dalí pak Harpovi poslal jako vánoční dar harfu, na níž byl napnutý ostnatý drát a byla ozdobena vidličkami a čajovými lžičkami, což měla být poklona klasickému gagu bratří Marxů, v němž jim vypadávalo z rukávů ukradené stříbrné nádoby. Harpo oplátkou poslal Dalímu fotografii sebe sama, jak hraje na harfu se zafačovanými prsty, a pozvánku k návštěvě, pokud se náhodou dostane do L.A.

POUHÉ DALŠÍ JMÉNO

Harpo patřil k nejmilovanějším komikům filmového plátna, byl ale také prakticky nevzdělaným dítětem newyorské ulice a zběhlíkem z estrády. Stěží by tedy někdo očekával, že se stane důvěrným přítelem prominentního surrealistického malíře. Ve 20. a 30. letech ovšem patřil k pravidelným účastníkům proslulého algonquinského kulatého stolu,² u něhož spolu s ním sedávali Dorothy Parkerová, George S. Kaufman a Tallulah Bankhead. A díky svému příteli, okázalému kritikovi Alexanderu Woollcottovi, mohl mezi své známé zařadit také George Bernarda Shawa, Somerseta Maughama, Arnolda Schoenberga a Noëla Cowarda. Dalí tak představoval pouhé další jméno v jeho tanečním pořádku.

Umělec bratry Marxovy zbožňoval – a Harpa nejvíce ze všech. V jejich anarchické komedii spatřoval samotnou podstatu surrealismu. „V umění není nic k porozumění, stejně jako není nic k porozumění v komediálním filmu,“ napsal. Kinematografii přitom považoval za



SALVADOR DALÍ

Groucho podle životopisce bratří Marxů údajně možnost spojení surrealistického mistra s legendou hollywoodské komedie komentoval takto: „Byla by to bývala skvělá kombinace. Dalí moc nemluvil anglicky a Harpo taky ne.“

2 Neformální skupina tvořená osobnostmi newyorského kulturního života, převážně spisovateli, herci a kritiky, kteří se každý den od roku 1919 po zhruba deset let scházeli při obědích v hotelu Algonquin. Skupina vznikla jako vedlejší produkt kanadského žertu, jež nastražil první z jejích zakladatelů, divadelní agent John Peter Toohey, na druhého, kritika Alexandra Woollcotta, a počet jejích členů byl proměnlivý. Pozn. překl.

přirozené prostředí svého stylu. Přístup do užšího kruhu surrealistů mu ostatně vynesla filmová spolupráce s režisérem Luisem Buñuelem na *Andalusském psu* z roku 1929, která stála u zrodu jeho celoživotní fascinace tímto médiem.

Dalí Los Angeles navštívil v roce 1937. Doufal, že se mu podaří prosadit surrealistické umění do mainstreamu. „Jsem v Hollywoodu, kde jsem kontaktoval tři americké surrealisty: Harpa Marxe, Disneyho a Cecila B. DeMilla. Myslím, že jsem je dostatečně navnadil, a doufám, že se naplní vyhlídky, které tu surrealismus má,“ napsal zakladateli hnutí André Bretonovi. Byl přesvědčen, že Harpo, z jehož šaškáren byl nadšený, je jeho spojencem. Jeden z jeho portrétů tohoto herce (vlevo dole) zobrazuje Harpa usazeného u harfy, který má na hlavě jablko a humra a nad rámem jeho nástroje vykukuje uříznutý jazyk.

SKLIZEŇ TRPASLÍKŮ

Dalí by se nespokojil s tím, aby surrealistickou zvěst šířili jiní v jeho zastoupení, a tak se pustil do psaní scénářů k filmu bratří Marxových. Výsledkem byl text *Saláty z žiraf na koňském hřbetě*, kvůli kterému Grouchovo nalepené obočí jistě vyletělo ještě o kus výš a Harpovy proslule vypoulené oči ještě dál povyskočily z důlků. Možná dokonce vyrušil Chica od jeho partie karet, natolik výstřední byl jeho obsah. Kromě tří bratrů Marxových scénář zahrnoval postavu jménem „Surrealistka“ a španělského obchodníka jménem Jimmy. Dějová zápleтка nebyla nijak rozsáhlá, ale o to bujnější byla šokující obrazová stránka filmu, která se pyšnila scénami hořících žiraf v plynových maskách, Harpa sklízějícího trpaslíky za pomoci obří sítky na motýly a Groucha jako „Šivý obchodního světa“, který vyřizuje spoustu telefonátů najednou díky svým mnoha pažím. Typická epizoda z filmu, napsaná Dalím v angličtině, vypadá takto:

Surrealistka leží v prostředku velké, 20 metrů dlouhé postele a zbytek hostů je usazen z obou stran okolo. Podél postele stojí jako dekorace skupina trpaslíků chycených Harpem. Každý z nich je umístěn na křišťálovém podstavci, který zdobí popínavé rostliny. Trpaslíci stojí nehnutě jako sochy, drží svícny s hořícími svíčkami a každých pár minut mění pozice. Zatímco Jimmyho srdce rozdírá láska, Groucho se pokouší rozlousknout ořech o plešatou hlavu trpaslíka před sebou. Trpaslíka to ani v nejmenším nepřekvapuje, co nejpřátelštěji se na Groucha usmívá. Najednou uprostřed večere začnou v místnosti létat hromy a blesky. Poryv větru převrací věci na stole a vnáší dovnitř vířící suché listy, které ulpí na všem. Ve chvíli, kdy Groucho otevírá deštník, pomalu začíná pršet.



HARPO V HARPER'S

Dalí načrtl pro časopis *Harper's Bazaar* portrét Harpa, který evokuje styl francouzského malíře z 18. století Antoina Watteaua a jeho obrazu *Nalodění na Kythéru*. Harpo, tvrdil Dalí, je slunce Hollywoodu a Greta Garbo jeho měsíc.

To bylo něco jiného než *Kachní polévka*. A to jsme se ani nezmnínili o mrtvém volu nebo o stádu loupeživých ovcí. Pro impozantní finále – „velkou slavnost“ organizovanou bratry Marxovými – je nutné zbavit vegetace čtyři akry pouště a srovnat je do podoby tenisového kurtu. Podrost poslouží k vytvoření hradby po celém jejich obvodu, která je následně zapálena. Uvnitř této žhnoucí arény probíhá soutěž o to, kdo dokáže jet nejpomaleji na bicyklu a přitom balancovat s kamenem na hlavě. Všichni soutěžící si také musejí nechat narůst vous. Jejich počínání sleduje z vysoké

CO SE STALO POTOM...



Zatímco bratři Marxové pokračovali ve svém triumfálním pochodu vstříc budoucím generacím, Dalí v Hollywoodu příliš nepochodil. Jeho naděje, že vlije surrealismus do žil mainstreamových filmů, vyšly většinou vniče. Vytvořil snovou sekvenci pro thriller Alfreda Hitchcocka z roku 1945 *Rozdvojená duše* (vlevo), která však byla k jeho nelibosti silně sestříhána. Vytvořil i méně oslavovanou snovou sekvenci pro snímek z roku 1950 *Nevěstin otec*, v němž si zahrál Spencer Tracy. Chtěl natočit film, ve kterém si mělo zahrát zahradnické kolečko, a ještě další, v němž by si děti pochutnávaly na krysách, šlo ale o poslední hollywoodský projekt, na kterém se podílel. Až v roce 2003, čtrnáct let po své smrti, si Dalí vysloužil nominaci na cenu Akademie za nejlepší animovaný krátký film, a to díky snímku *Destino*, převyprávění legendy o Chronovi, na němž Dalí pracoval s Waltem Disneyem koncem 40. let.

věže vytvarované do podoby lodní příďe Groucho, který leží na gauči a lině kouří. Harpo mezitím hraje na harfu „extaticky jako moderní Nero“ a Chico ho doprovází na piano oděn v potápěčském obleku. „Orchestr roztroušený po lávce vedoucí k věži hraje s wagnerovskou intenzitou ústřední melodii filmu, zatímco slunce zapadá za obzor,“ uzavírá scénář.

Dalího pokus propašovat vlastní umělecký manifest do mašinérie Hollywoodu nebyl zrovna nenápadný. Šlo o frontální útok na město pozlátka, o Dalího epických rozměrů a on sám musel vědět, že není šance, aby film vnikl. A nebo také ne, vzhledem k jeho olbřímímu egu. O Harpově reakci neexistuje žádný záznam, ale zdá se, že herec byl Dalím méně uchváten, než tomu bylo obráceně. Ve své autobiografii z roku 1961 se o jejich spojení vůbec nezmiňuje a harfu s ostnatým drátem odložil podle životopisce bratři Marxů Joea Adamsona do vzdáleného koutu svého domu a nakonec ji vyhodil.

„Nebude se to hrát,“ rozhodl *Žirafy* Groucho, když projekt jako „příliš surreální“ (což je mimořádně slabé slovo) odmítl šéf studia MGM Louis B. Mayer, k němuž byli bratři Marxové smluvně vázáni. Můžeme se jen dohadovat, s čím by Dalí přišel, kdyby skutečně dostal požadovanou svobodu a rozpočet. Pokud by natočil jen polovinu scén, které si vysnil, výsledkem by bylo střetnutí *Andaluského psa* a Busbyho Berkeleye. Ale rozhodně by nešlo o dobrý film bratři Marxů. Dalí to přes všechny nadšené počty pochopil špatně. Bratři představovali – každý svým vlastním jedinečným způsobem – anarchický útok na společenské normy: byli nestydatí a rozjařeně ničiví. Jejich komedie však fungují díky tomu, že je staví proti pozadí rigidní konformity. Když je umístíte do světa, kde jsou šílení všichni, ztratí se. SB



ŽIRAFY NA JEVIŠTI

Divadelní skupina Elevator Repair Service uvedla v roce 1992 v New Yorku představení *Marx Brothers on Horseback Salad* (nahore), což byl pokus o zachycení ducha setkání Dalího s bratry (včetně Harpovy harfy s ostnatým drátem). Je pozoruhodné, že tento kus vznikl o čtyři roky dříve, než byl mezi Dalího věcmi znovuobjeven scénář k *Salátům z žiraf na koňském hřbetě*.

USKUTEČNÍ SE TO?

2/10

Může někdo zaskočit za Salvadora Dalího – nebo za bratry Marxovy? Je to nepravděpodobné. V roce 1996 byl ovšem mezi Dalího papíry objeven scénář, považovaný do té doby za ztracený, a čeká, až se ho ujme někdo, kdo má peníze, vízí a opovážlivost čirého šílenství. Možná kdyby se Damien Hirst spojil se Cirque du Soleil...

¡QUÉ VIVA MÉXICO!

Režisér Sergej Michajlovič Ejzenštejn **Obsazení** Félix Balderas, Martín Hernández, Sara García

Rok 1932 **Země** Mexiko **Žánr** Historické drama



SERGEJ EJZENŠTEJN

¡Qué viva México!, jak píše režisér ve svých pamětech, je „příběh kulturních proměn, nestrukturovaný vertikálně, tedy po letech a stoletích, ale horizontálně: jako rozmanitá stádia kultury, která koexistují jedno vedle druhého na stejném geografickém území.“

Ruského režiséra Sergeje Ejzenštejna oslovil v dubnu 1930 navzdory tehdejšímu mrazivému politickému klimatu Hollywood. Jeho americký sen se ovšem během několika měsíců rozplynul, smlouva s Paramountem byla v říjnu vypovězena a očekávalo se, že se vrátí zpět do Ruska. Ejzenštejnovi se však v zámoří nepodařilo natočit jediný film a rozhodně nebyl připraven k návratu. Sprátelil se s Charliem Chaplinem, který se zdráhal sám některý z režisérových projektů zaštitit, ale doporučil ho pozornosti socialistického autora Uptona Sinclaira. Spisovatel, vedený pocitem vzájemné úcty, zařídil pro Ejzenštejna, jeho spolupracovníka Grigorije Alexandrova a kameramana Eduarda Tisseho cestu do Mexika. Sinclair, jeho manželka a několik dalších investorů poté začali vystupovat pod značkou Mexican Film Trust a nabídli režisérovi, že budou financovat jím vytvořený umělecký cestopisný dokument. Za producenta si zvolili Sinclairova konzervativního obchodního ředitele (a švagra) Huntera S. Kimbrougha. Podmínkou bylo, že Kimbrough během pobytu v Mexiku skoncuje s nadměrným pitím, protože hrozilo, že se stane zdrojem konfliktů s abstinentem Ejzenštejnem. Brzy však začalo být jasné, že tato starost je ve srovnání s dalšími problémy zcela podružná.

NEPŘÍJEŽÍ HVĚZD

Sinclairovi měli jen zanedbatelné povědomí o tom, jak se natáčeji filmy, a ještě méně toho věděli o Ejzenštejnově kreativním procesu. Očekávali, že výsledný film bude apolitický, bude trvat zhruba hodinu a bude dokončen během tří nebo čtyř měsíců. Naproti tomu Ejzenštejn se jen málo zajímal o finanční realitu, a dokonce ještě méně o smluvní povinnosti.

V Mexiku začal pracovat na sérii filmů, která měla obsáhnout tisíc let mexické historie v šesti dílech: prolog, aztécká a mayská říše, dobytí Španěly, koloniální doba, revoluce a epilog. Kromě toho očekával, že jeho uměleckému rozletu nebudou kladena do cesty žádná omezení.

Celý podnik odstartoval 20. prosince 1930 pod velmi nepříznivými hvězdami. Ejzenštejn, Alexandrov a Tisse byli při příjezdu do Mexika zatčeni na základě anonymního varování z Hollywoodu, že se Ejzenštejn chce v zemi věnovat podvrtné činnosti. V jeho zavazadlech se ovšem nenašlo nic, co by toto tvrzení podpořilo, a tak byl po několika dnech i s kolegy propuštěn – s oficiální omluvou a příslibem plné spolupráce na projektu.



QUE VIVA MEXICO!

A Sergei Eisenstein Film



IVAN HROZNÝ

Ejzenštejnovy filmové strasti s filmem *¡Qué viva México!* neskončily. Uvedení prvního dílu trilogie *Ivan Hrozný* (nahore Ejzenštejn při jeho natáčení) bylo triumfální, ale jeho pokračování se znelíbilo Stalinovi, takže film putoval do trezoru. Nedokončený poslední díl byl z větší části zničen.

ODHALOVÁNÍ KŘÍŽE

V Ejzenštejnových dřívějších snímcích se náboženská symbolika objevovala jen skrytě, což bylo nutné, aby filmy vyhověly sovětskému diktátu ohledně zobrazování náboženského smýšlení, které bylo v rozporu s tehdejší politickým systémem. Tvorba v Mexiku (dole) režisérovi uvolnila ruce.

Jakmile byl bezpečně na místě, začal režisér trávit čas s malíří Fridou Kahlovou a Diegem Riverou. Pod jejich vlivem začal své filmy označovat za „pohyblivé fresky“ a stále výrazněji podléhal kouzlu mexické kultury a politiky. Natáčení neustále přerušovala řada drobných i větších potíží: nemoci, silné deště a problém s Tisseho zbraní, která byla součástí výpravy, odkud si ji vypůjčil jeden z účinkujících ve filmu a nešťastnou náhodou s ní smrtelně postřelil svou sestru.

Ejzenštejn odesílal negativy k vyvolání do Kalifornie a sám žádný z nich nikdy neviděl. Jeho plány mezitím začínaly nabývat na okázalosti. Sinclairovým došly peníze a střízlivý (možná vlastního přání navzdory) Kimbrough lomil rukama. V listopadu 1931 se stále ještě natáčelo, když Sinclairovi přišel zlověstný telegram, v němž ho diktátor Josif Stalin varoval, že režisér čelí ve své vlasti obvinění ze svévolného opuštění země. Ejzenštejn se děsil osudu, který by ho čekal v případě návratu do Moskvy. Neměl v rukou nic, čím by mohl ospravedlnit své zahraniční dobrodružství, a tak z průtahů obvinil Kimbrougha. Doufal, že Sinclair věci mezi Sověty a americkým ministerstvem zahraničí urovná a umožní mu tak zůstat.

STALINOVA INTERVENCE

Sinclair poslal Stalinovi odpověď, v níž se Ejzenštejna zastal, ale sám toho měl plné zuby. Uložil Kimbroughovi, aby práce na filmu ukončil a vrátil se s Rusy i s nevyvolaným materiálem (šlo odhadem o 52 000 až 76 000 metrů, tedy 30 až 40 hodin filmového materiálu) do Spojených států. Ejzenštejn se tak nedostal k natočení revoluce, i když se mu podařilo přesvědčit mexickou armádu, aby mu k tomu bezplatně poskytla 500 vojáků, 10 000 zbraní a padesát děl.

Ejzenštejn měl podle plánu z natočeného materiálu vytvořit snímek, který by se podobal komerčnímu dlouhometrážnímu filmu. Sinclair zvažoval, že režisérovi pošle do Ruska kopii vhodnou k promítání, aby na filmu mohl pracovat – byl ovšem dostatečně prozíravý, aby si ponechal originály. A pak se všechno zvrhlo ve frašku. Ejzenštejn puritánskému Sinclairovi v žertu (nebo snad s opovržením) poslal kufr, který v jeho zděšené přítomnosti otevřeli celníci. Zavazadlo bylo plné karikatur Ježíše, pornografických materiálů a homoerotických kreseb. Od té chvíle Sinclair s režisérem nepromluvil. Ejzenštejnovi, Alexandrovovi a Tissemu navíc vypršelo vízum pro opakovaný vstup do země, takže uvízli na americko-mexické hranici a po dlouhé týdny byli zadržováni



poplíž texaského Lareda. Nakonec jim úřady poskytly 30 dní na vycestování do Moskvy, kde mezitím začaly čistky mezi členy komunistické strany, což z metropole činilo pro Ejzenštejna velmi znepokojivý cíl.

BÝČÍ ZÁPASY A ROMANTICKÁ TRAGÉDIE

Kimbrough mezitím s filmem odcestoval do USA. Ejzenštejn výsledek své práce nikdy nespátřil, s výjimkou krátkého pohledu na nesestříhanou verzi před vypovězením ze země. Sinclair si pak zajistil spolupráci filmového distributora Sola Lessera (pozdější producent nízkorozpočtových westernů a filmů o Tarzanovi), který mu měl pomoci získat zpět investované peníze tím, že z kilometrů materiálu vytvoří jeden krátkometrážní (sedmnáctiminutový *Death Day* z roku 1934) a dva kratší celovečerní filmy (sedmdesátiminutový *Nad Mexikem hřmí* a padesátiminutový *Eisenstein in Mexico* z roku 1933).

Skutečně natočený materiál zahrnoval mayské sekvence z Yucatánu, které měly být součástí prologu, dále dvoření a svatbu v Tehuantepecu v době před dobytím Španěly pro část o slavnostech nazvanou „Sandunga“, býčí zápasy ve španělské éře pro „Fiestu“, romantickou tragédii a povstání dělníků pro oddíl „Maguey“

*Ejzenštejn Sinclairovi v žertu poslal kufr,
který byl plný karikatur Ježíše, pornografických materiálů
a homoerotických kreseb.*

a oslavu Dne mrtvých ve dvacátém století, která patřila do epilogu. Nezfilmovaná část „Soldadera“ se měla zaměřit na ženy-vojačky během revoluce v letech 1910–1920.

Ejzenštejnem natočené pasáže a jeho překvapivá obrazivost byly zrekonstruovány způsobem, který v maximální možné míře odpovídá režisérovi původnímu záměru. Divákovi předkládají melancholickou, horečnatou odysseu mexické mytologie, folklóru a společenskopolitické/kulturní evoluce. Je to každopádně fascinující podívaná, ale bohužel není možné plně zhodnotit dramatický vliv Ejzenštejnovy vize, protože neměl příležitost dokončit natáčení, ani sám upravit natočený materiál. Jak si postěžoval v dopise své přítelkyni, herečce a později i scénáristce Salce Viertelové: „Film není párek, který chutná stejně, ať ho sníš celý, nebo jen ze tří čtvrtin.“

Ejzenštejn veřejně prohlašoval, že o zapomenutý mexický film ztratil veškerý zájem, ale v osobní rovině pro něj byl po dlouhá léta zdrojem lítosti a roztrpčení – práce génia zmařená nízkou realitou peněz a politiky a jeho vlastní neochotou ke kompromisu. Období, které původně znamenalo šťastný čas objevování, se stalo noční můrou, jež ho pronásledovala po zbytek života. AE

USKUTEČNÍ SE TO?

0/10

Ne v podobě, kterou Ejzenštejn zamýšlel. Jeho biografka Marie Setonová filmový materiál uspořádala podle jeho zápisků do podoby snímku *Čas na slunci* (1940) a v roce 1969 poslalo newyorské Muzeum moderního umění několik tisíc metrů natočeného materiálu do SSSR. Film, který z něj vytvořil Grigorij Alexandrov, vstoupil do kin v roce 1979 pod názvem *At' žije Mexiko!*.

CO SE STALO POTOM...

Po návratu do Ruska Ejzenštejn trpěl depresemi. Začal znovu učit a posléze se vrátil k filmovému řemeslu snímkem *Běžin luh* (1937). Stalinův postoj k němu se změnil, a tak získal možnost pracovat na životopisném snímku o ruském hrdinovi Alexandru Něvském (dole) z roku 1938. V roce 1939 Ejzenštejn obdržel Leninův řád a pustil se do práce na smúlou pronásledované trilogii *Ivan Hrozný* (viz protější strana nahoře). Jeho zdraví se rychle zhoršovalo a v roce 1948 ve svých 50 letech zemřel na infarkt.



A PRINCESS OF MARS

OUT-OF-THIS-WORLD
TALES OF HEROISM
AND ROMANCE
ON THE RED PLANET!



FROM THE
ASTONISHING
STORIES BY
EDGAR RICE
BURROUGHS,
CREATOR OF
"TARZAN"!