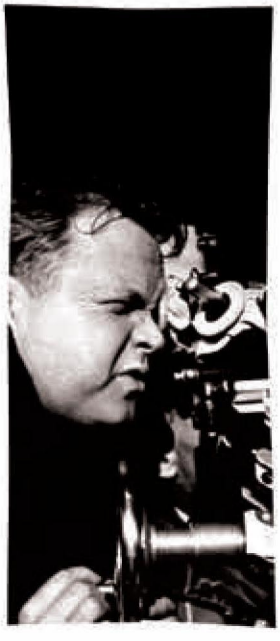
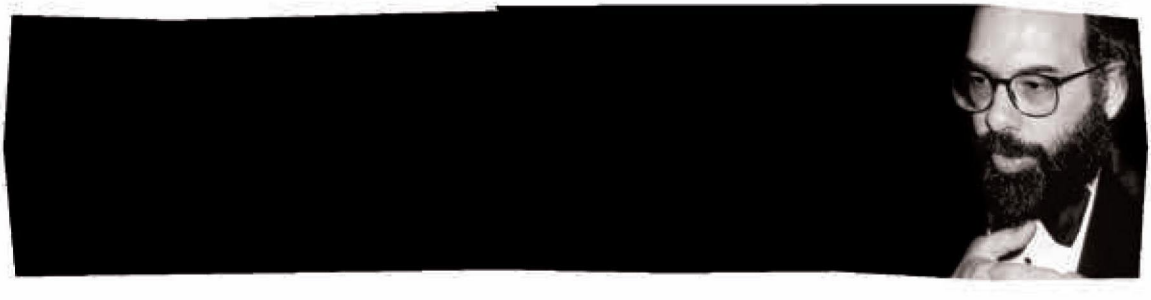


NEJSLAVNĚJŠÍ FILMY, KTERÉ NIKDY NEUVIDÍTE

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 Quintesence 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)

DEPARTMENT

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. Spoustě se to samozřejmě povede, ač je to občas téměř nevysvětlitelné – na mysli 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 nevěřícném 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 archív napoleonských artefaktů a celé stohy životopisných materiálů, ale nakonec ho nedokázal svěřit celuloidové 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. Gigera 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 nelítostný. Na čele se ovšem drží film Jerryho Lewise *Den, kdy klaun plakal*, který pojednává o holokaustu s takovou trapností, až vám z toho spadne čelist. Komediální herec Lewis, který neproslul 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 nespatřil *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. – Mimozemšťan* (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 rukou 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 neuvidíte 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 nořítе 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 mysli.

„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 škarpě, 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 dojely na místo určení.

POZNÁMKA

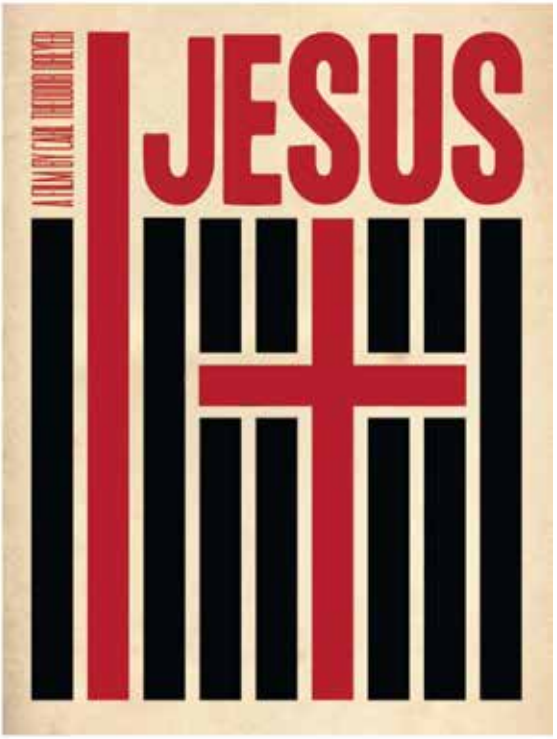
• Odhady rozpočtů jednotlivých projektů obecně uvádíme podle údajů časopisu Variety, který je nejspolehlivějším zdrojem.

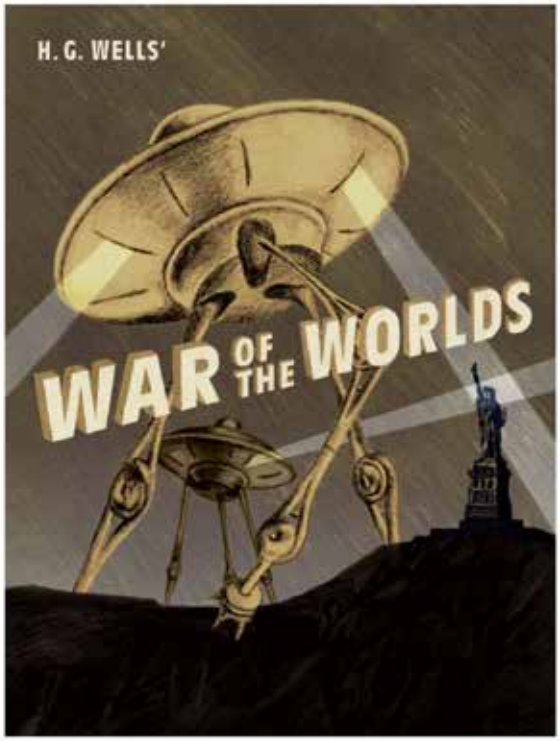
• Uvedená země původu označuje, kde film vznikal, nikoliv kde se natáčel.

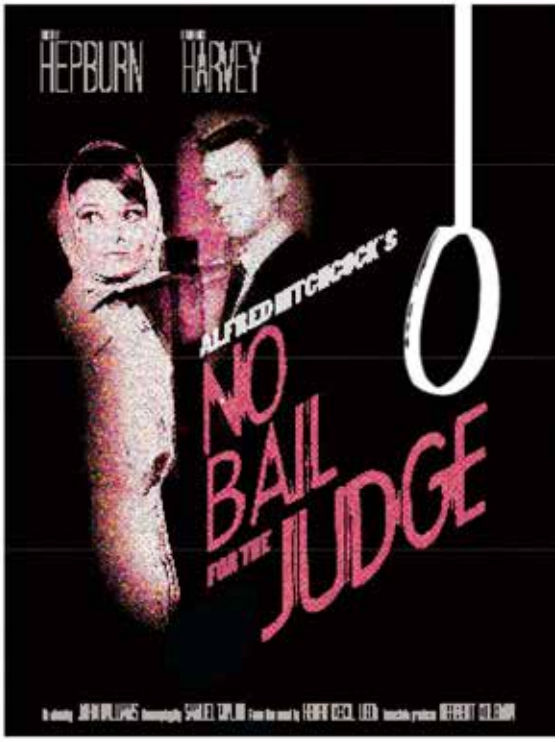
• Uvedený rok odpovídá datu, kdy měl být film uveden do kin, nikoliv kdy vznikal.

• V obsazení uvádíme herce, kteří byli s filmem oprávněně spojováni, nikoliv ty, o nichž se spekulovalo. Totéž platí v případě režisérů. .

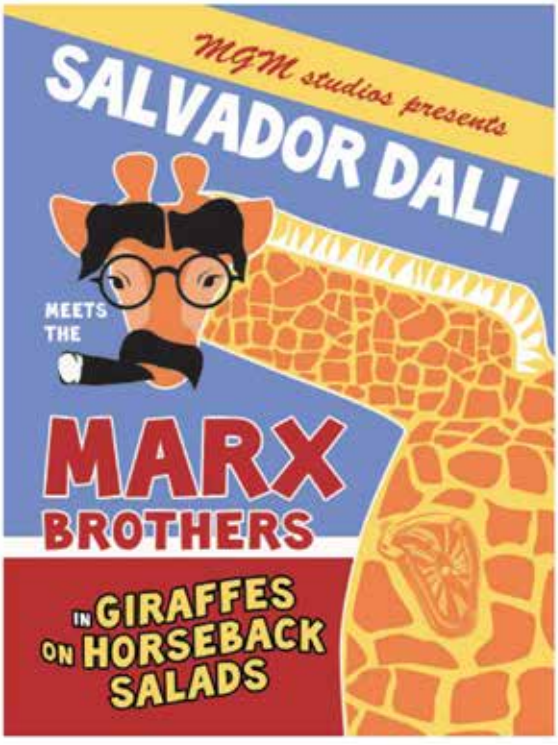
Kapitola 1
20.–50. léta

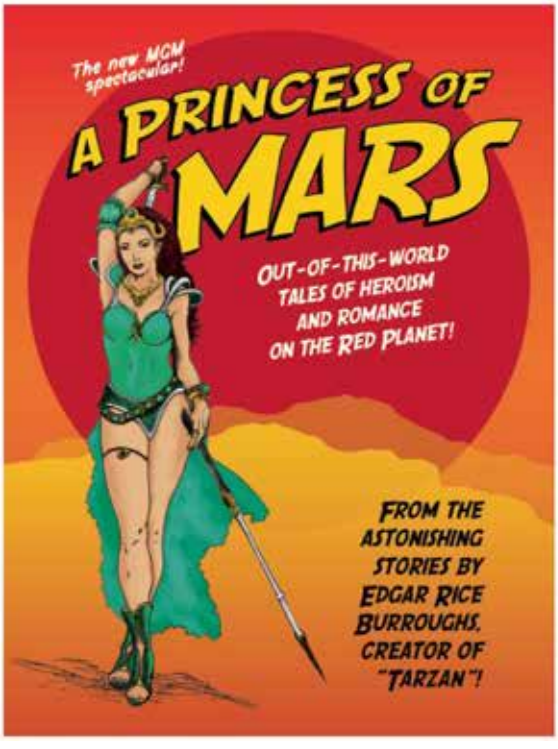






CHAPLIN
RETURN FROM
ST. HELENA


MGM studios presents
SALVADOR DALI
MEETS
THE
MARX
BROTHERS
IN GIRAFFES
ON HORSEBACK
SALADS


The new MGM
spectacular!
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"!

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 nádobí, 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).

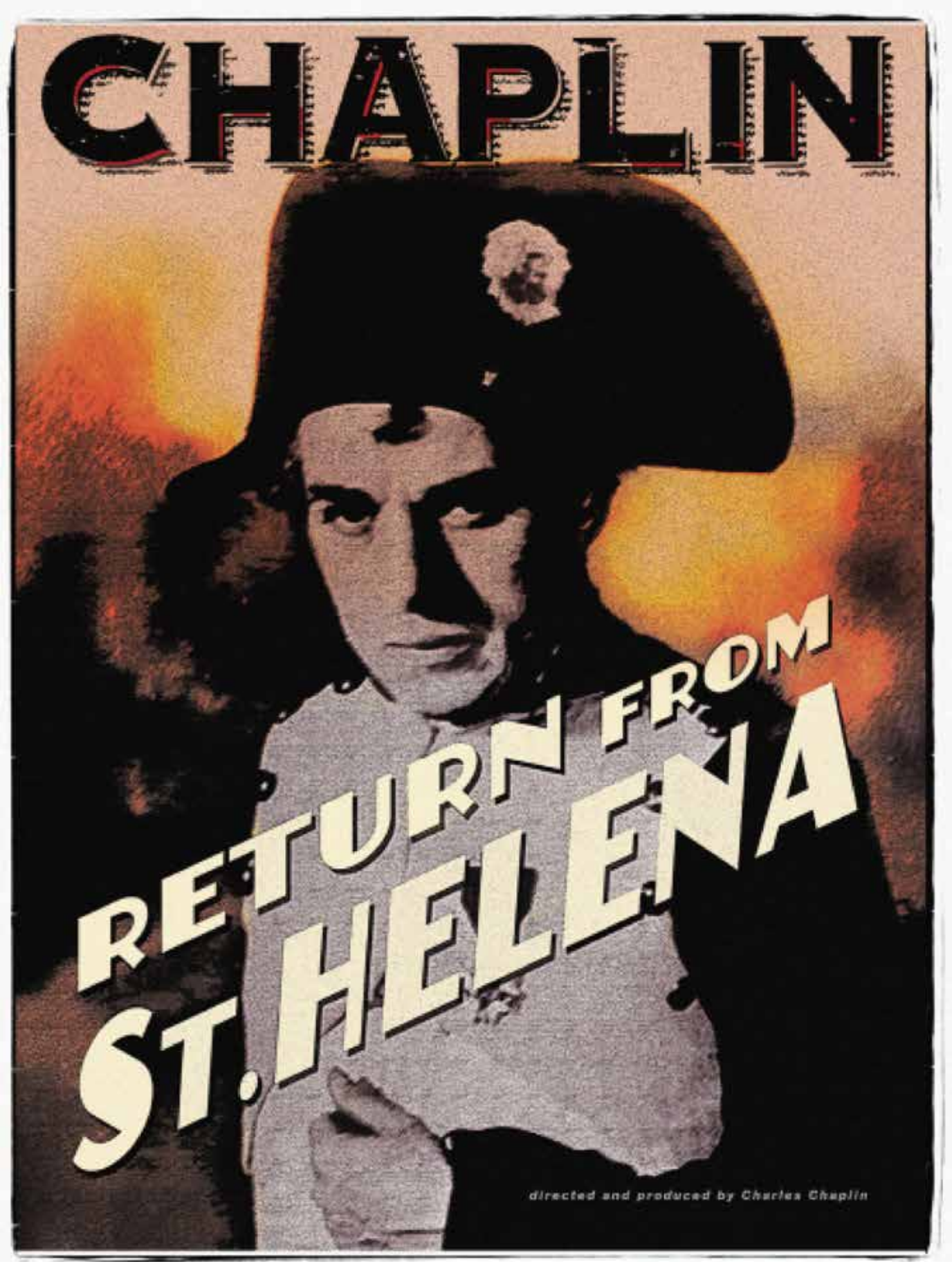
OBDIV MILIONŮ

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 bratrovi Sydneymu přehrávala scény z Napoleonova života. O desítky let později, v roce 1919, založil Chaplin spolu s Mary Pickfordovou, Douglasem Fairbanskem 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

Plakát: Simon Halfon


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 hereččiny schopnosti, a navíc čím víc se Chaplin nořil do Josefínina 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. Cooka 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, ohánět se jmény, která jsem neznal – [francouzští generálové] Bertrand, Montholon – potom se zatvářil dotčeně, namířil na mě obviňující prst a jeho zasněné oči se změnily 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. Sám zmíněný 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 nezmínili.

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 vtipu 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 tyrana (Adenoid Hynkel) a jeho dvojníka (skromného židovského holiče), jejichž identity se popletou.

1/10 USKUTEČNÍ SE TO?

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** Komedie **Studio** MGM

V roce 1937 navštívil Harpa Marxe 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 trošku 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 nádobí. 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.

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."

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 nejvíc 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

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 obědě v hotelu Algonquin. Skupina vznikla jako vedlejší produkt kanadského žertu, jejž nastražil první z jejích zakladatelů, divadelní agent John Peter Toohey, na druhého, kritika Alexandera Woollcotta, a počet jejích členů byl proměnlivý. Pozn. překl.

Plakát: Herita MacDonaldová

přirozené prostředí svého stylu. Přístup do užšího kruhu surrealistů mu ostatně vynesla filmová spolupráce s režisérem Luisem Buñuelem na *Andaluském 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 zápletka nebyla nijak rozsáhlá, ale o to bujnější byla šokující obrazová stránka filmu, která se pyšní scénami hořících žiraf v plynových maskách, Harpa sklízejícího trpaslíky za pomoci obří síťky na motýly a Groucha jako „Šivy 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 večeře začnou v místnosti létat hromy a blesky. Poryv větru převrací věci na stole a vnáší dovnitř vířící suché listí, které ulpí na všem. Ve chvíli, kdy Groucho otevírá deštník, pomalu začíná pršet.

To bylo něco jiného než *Kachní polévka*. A to jsme se ani nezmínili 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

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.

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 vniveč. 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 přídě Groucho, který leží na gauči a líně 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 uchvácen, než tomu bylo obráceně. Ve své autobiografii z roku 1961 se o jejich spojení vůbec nezmiňuje a harfu s ostnatým drátem odložil podle životopisce bratří Marxů Joea Adamsona do vzdáleného koutu svého domu a nakonec ji vyhodil.

„Nebude se to hrát,“ zhodnotil *Žirafy* Groucho, když projekt jako „příliš surreálný“ (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 bratří Marxů. Dalí to přes všechny nadšené pocty 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* (nahoře), 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*.

2/10

USKUTEČNÍ SE TO?

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, vizi 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. Spřátelil se s Charliem Chaplinem, který se zdráhal sám některý z režisérových projektů zaštítit, 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.

NEPŘÍZEŇ HVĚZD

Sinclairovi měli jen zanedbatelné povědomí o tom, jak se natáčejí 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 podvratné 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.

Plakát: Lawrence Zeegan

QUE VIVA MEXICO!
A Sergei Eisenstein Film

IVAN HROZNÝ

Ejzenštejnovy filmové strasti s filmem *¡Qué viva México!* neskončily. Uvedení prvního dílu trilogie *Ivan Hrozný* (nahoře 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 tehdejším politickým systémem. Tvorba v Mexiku (dole) režisérovi uvolnila ruce.

Jakmile byl bezpečně na místě, začal režisér trávit čas s malíři 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 vlastnímu 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

poblíž 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 nespatřil, 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 režisérovu původnímu záměru. Divákovi předkládají melancholickou, horečnatou odyseu 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**

0/10

USKUTEČNÍ SE TO?

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 smůlou 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"!

PRINCEZNA Z MARSU

(A PRINCESS OF MARS)

Režisér Bob Clampett **Rok** 1936 **Země** USA **Žánr** Sci-fi **Studio** MGM

Kdyby se ve studiu MGM řídili podle vlastní spontánní reakce na zkušební záběry, jejichž autorem byl ambiciózní mladý muž, který toužil stát se režisérem, mohla být *Princezna z Marsu* prvním celovečerním animovaným filmem v historii kinematografie. Rozhodli ale jinak, a tak toto prvenství připadlo *Sněhurce a sedmi trpaslíkům* (1937), která se stala milníkem v historii Hollywoodu a udávala tón i styl disneyovské tvorbě i celé tradici americké animace v několika následujících generacích. Naproti tomu *Princezna z Marsu* bloudila vývojovým peklem od roku 1931 do roku 2012, kdy konečně dobyla filmová plátna v podobě vysokorozpočtové hrané akční adaptace nazvané *John Carter: Mezi dvěma světy*.

PLANETÁRNÍ ROMANCE

Edgara Rice Burroughse proslavily knihy o Tarzanovi, z nichž první vyšla tiskem v roce 1912. Dobrodružstvím tohoto „opičího muže" v džungli se věnuje víc než dvacítka románů, podle kterých vzniklo přinejmenším devadesát filmů. Jako první si ho na plátně v roce 1918 zahrál Elmo Lincoln (a vznikly také nespočetné podoby rozhlasové, televizní, divadelní, komiksové a zasazené do počítačových her a videoher). Burroughs byl však také plodným autorem sci-fi, fantasy, westernů a dobrodružných historických romancí. K jeho rozsáhlé sci-fi/fantasy tvorbě, která zahrnovala série Pellucidar, Venuše a Měsíc, patří rovněž desítky „planetárních romancí" zasazených na Mars, známé pod souhrnným názvem Barsoom, jejichž bouřlivý úspěch mohl směle soupeřit s Tarzanem. Jeho romány také silně ovlivnily další sci-fi autory dvacátého století, včetně Arthura C. Clarka, Raye Bradburyho a Roberta Heinleina.

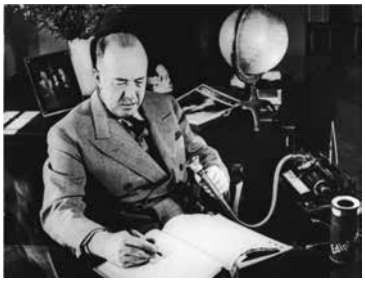
Mezi slavné Burroughsovy fanoušky, jejichž oči se pod vlivem románu upíraly k nebi, patřil oblíbený kosmolog Carl Sagan. Spolu s dalšími čtenáři byl příběhem uchvácen již od chvíle, kdy veterán americké občanské války kapitán John Carter v roce 1912 poprvé vstoupil na umírající Mars. Knihy zůstaly populární dlouho do 50. let, ale nakonec začaly ustupovat ze svého místa na slunci tváří v tvář měnícím se trendům a vědeckým objevům.

Příběh *Princezna z Marsu* byl původně publikován jako seriál „Under the Moons of Mars" v časopise *The All-Story* v únoru 1912 a poté v roce 1917 jako román. Časově je zasazen mezi léta 1866 a 1876, jeho vypravěčem je John Carter, bývalý voják konfederace, který se stal prospektorem, a pojednává o Carterovu setkání s nepřátelskými indiány, které způsobilo, že se tajuplně přenese z posvátné jeskyně na Mars, jemuž

BOB CLAMPETT

Clampett se narodil v roce 1913 v Kalifornii, s kreslením začal ve věku pěti let a s tvorbou krátkých filmů ve dvanácti. Později se vykašlal na střední školu a vytvořil figurky Mickey Mouse, které byly natolik kvalitní, že mu Walt Disney udělil souhlas s jejich prodejem.

Plakát: Herita MacDonaldová



BURROUGHSOVA GENIALITA

Jakkoliv je dnes řada jeho myšlenek zastaralá, Burroughsův seriál mapující dějiny Barsoomu představuje mezník ve vývoji sci-fi. Byl například prvním spisovatelem, který si vymyslel mimozemský jazyk. Jeho Barsoom (název, jímž tamní obyvatelé označují Mars) je podivuhodně bohatý na detaily počínaje geografií, flórou a faunou přes kulturu, architekturu a způsob vlády až po technologie několika inteligentních ras žijících na planetě. Pokud jde o imaginace, jeho dílo patrně nemá sobě rovného.

Marťané říkají Barsoom. Tam mu jeho čest, odvaha, nezvyklá síla, obratnost se zbraněmi, velitelský zjev a nepochybně i jeho ocelově šedé oči vynesou povinnost zachránit z rukou padoucha Tala Hajuse princeznu v nesnázích jménem Dejah Thoris. Obnoví „továrnu na atmosféru“, která doplňuje slábnoucí zásoby vzduchu na planetě, a zaplete se do zuřících bojů mezi civilizovanými červenými Marťany a hordami barbarských válečníků s šesti končetinami, zelenými Marťany.

LOONEY TUNES

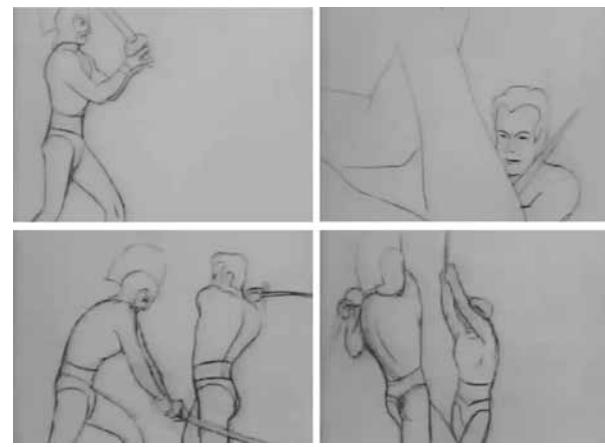
V roce 1931 oslovil autora začínající animátor a Burroughsův fanoušek Bob Clampett, budoucí režisér klasického kresleného seriálu Looney Tunes a stvořitel kanárka Tweetyho a prasátka Porkyho, a předložil mu svou vizi zpracování *Princezny z Marsu* do podoby animovaného filmu. Přestože byl velmi mladý, nedosáhl ještě dvacítky (a neměl ještě hotovou ani střední školu), získal autorovo vřelé požehnání.

Clampett byl chráněncem Hugha Harmana a Rudyho Isinga (zakladatelů animačních oddělení studií Warner Bros a MGM) a na filmu pracoval ve svém volném čase po celých pět let. Pomáhali mu přitom jeho přátelé od Warnerů a Burroughsův syn John Coleman Burroughs. „Po celou tu dobu jsme se pohybovali v neprobádaném území. Nebyl žádný animovaný film, který bychom si mohli pustit a podívat se, jak se to dělá,“ popsal později. V roce 1936 pustil zkušební záběry nadšenému Burroughsovi a představitelům MGM, kteří mu nabídli, že film vezmou pod svá křídla, a to nejprve v podobě seriálu. Zkušební projekce před diváky ve vybraných amerických kinech ale bohužel propadly. Film byl považován za příliš sofistikovaný a děsivý pro děti, a příliš dětinský a fantastický pro dospělé, což bylo – vzhledem k popularitě knižní předlohy – dosti překvapivé. MGM, které doufalo, že místo toho uvede animovaného Tarzana, se z projektu stáhlo. Clampettova hvězda mezitím nezadržitelně stoupala ve Warner Bros, kde byl nedílnou součástí týmu Looney Tunes a čekalo ho povýšení na ředitele. Tyto naléhavější povinnosti ho přiměly odložit práci na *Princezně z Marsu* stranou. Už se k ní nikdy nevrátil. „Prostě mě opustilo nadšení,“ přiznal.

V 70. letech objevil části zkušebního materiálu v archivech společnosti Edgar Rice Burroughs Inc. Burroughsův vnuk Danton. Patřily k nim také sošky a návrhy, které pro

T-T-T-TO JE KONEC!

„Byly to jen kresby tužkou, které jsme poté samozřejmě vybarvovali a přidávali k nim výpravné pozadí,“ popisoval Clampett své črty k *Princezně z Marsu*. „Tohle je boj s Marťanem... Pokusit se rozpohybovat postavy, to pro nás tenkrát bylo něco.“ Animační práce na filmu sice vyšla vniveč, Clampett má však přesto zajištěno čestné místo v historii filmového odvětví. V pouhých sedmnácti letech pracoval na prvním krátkém filmu ze série Merrie Melodies (*Lady, Play Your Mandolin!* z roku 1931), asistoval legendárnímu Frizu Frelengovi, vytvořil prasátko Porky a stal se součástí průkopnické animátorské jednotky ve Warner Bros, v níž byli jeho druhy Tex Avery a Chuck Jones. Po celou svou kariéru zůstal na špičce animace a v pozdějších letech si získal věhlas za průkopnictví televizních loutkových představení.



projekt vytvořil John Coleman Burroughs. Kresby, modely a ukázky animace je možné zhlédnout na internetu.

PODIVNÁ NEČINNOST

Navzdory pokračující aférce filmového průmyslu s Tarzanem panovala na frontě Johna Cartera po desetiletí nečinnost. O adaptaci románové série Barsoom pro filmové plátno údajně v 50. letech projevil zájem kouzelník světa vizuálních efektů Ray Harryhausen. Bývala by to přirozená volba. Některé z jeho největších úspěchů této dekády, konkrétně *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953), *UFO útočí* (1956) a *Sedmá Sindibádova cesta* (1958), představovaly průkopnická díla na poli mísení hraného filmu se stop-motion animací, po kterých byla v publiku – lačnícím po krvelačných nestvůrách a sci-fi příbězích – velká poptávka. Z nápadu bohužel nic nebylo a projekt zmizel ze scény.

V 80. letech se Burroughsovy ságy chopili zakladatelé studia Carolco, producenti filmů o *Rambovi* a pokračování snímku *Terminátor* Mario Kassar a Andrew G. Vajna. S vizí, že přetáhnou na svou stranu fanoušky barbara Conana, nebo se jim dokonce podaří vytvořit franšízu konkurující *Hvězdným válkám*, zajistili práva k příběhu pro studio Disney. Byli najati scénáristé a pro roli Johna Cartera byl osloven Tom Cruise. John McTiernan (později si měl získat jméno díky filmům *Predátor* z roku 1987

„Pohybovali jsme se v neprobádaném území. Nebyl žádný animovaný film, který bychom si mohli pustit a podívat se, jak se to dělá.“

Bob Clampett

a *Smrtonosná past* z roku 1988) dostal projekt na starost jako režisér, ale rozhodl se, že dostupné technologie na tento úkol zatím nestačí. Disneyovský šéf Jeffrey Katzenberg, který koncem 80. let oživil skomírající animátorské oddělení studia, byl obnovení projektu příznivě nakloněn. Průtahy ale pokračovaly a práva se nakonec vrátila do rukou Burroughsovy společnosti.

Poté na scénu vstoupil další filmař, producent franšíz *Mumie / Král Škorpión* James Jack. K zakoupení práv přesvědčil Paramount a najal scénáristu Marka Protoseviche (*Cela*, 2000), aby z *Princezny z Marsu* vytvořil scénář k filmu *John Carter z Marsu*. V roce 2004 bylo oznámeno, že se režie ujme Robert Rodriguez, a byla zahájena předprodukce. Zmíněného režiséra posléze nahradil nejprve Kerry Conran (*Svět zítřka*, 2004) a po něm Jon Favreau (*Iron Man*, 2008). Paramount si nicméně nechal práva k filmu proklouznout mezi prsty a rozhodl se soustředit na obnovení ságy *Star Trek*. V roce 2007 je tak znovu získal Disney, který zrekrutoval režiséra Andrewa Stantona, aby se s projektem konečně bezpečně doplavil do přístavu. **AE**

0/10

USKUTEČNÍ SE TO?

Žádné plány na uvedení animovaného filmu o *Princezně z Marsu* dnes neexistují, což není nijak překvapivé. *Johna Cartera: Mezi dvěma světy* (2012), rozpočtem rekordní živou adaptaci od Disneyho, jste mohli promeškat pouhým mžiknutím oka. Film sice vydělal po celém světě 210 milionů dolarů, ale studio oznámilo, že na něm prodělá 200 milionů, což z něj dělá jeden z nejdražších propadáků v historii.

CO SE STALO POTOM...

Reakce recenzentů na Stantonova *Johna Cartera* (2012), v němž si titulní roli zahrál Taylor Kitsch (dole) a hrstka divadelních herců včetně Samanthy Mortonové, Marka Stronka, Ciarána Hindse, Dominica Westa, Jamese Purefoye a Willema Dafoea, byly smíšené a film potopil jeho název. „John Carter“ prostě dnešnímu publiku vůbec nic neříká.

BRAZZAVILLE

Obsazení Humphrey Bogart, Geraldine Fitzgerald, Claude Rains **Rok** 1943 **Země** USA **Žánr** Drama **Studio** Warner Bros

„NEMŮŽU Z TEBE SPUSTIT OČI“

U Warner Bros naštěstí text Fredericka Stephaniho odmítli („Ve chvíli, kdy se z Ricka stane… agent tajné služby, z velké části vyvane zájem o jeho postavení a osobnost,“ napsal Frederick Faust, kterého si studio najalo k posouzení Stephaniho díla.)
V 80. letech pak vzešel z pera Howarda Kocha, který se společně s Epsteiny podílel na původním filmu, text *Return to Casablanca*. I ten u Warnerů zamítli, i když koncem roku 2012 se vyrojily zvěsti, že by projekt mohl být oživen.

Závěrečná scéna *Casablanky* z roku 1942 představuje filmové zakončení s velkým „Z“: záře světel na ranveji, letouny, které se se škytáním probouzejí k životu, Bogart natáčející uslzenou tvář Ingrid Bergmanové k té své, poslední prchavá chvilka před tím, než ji nechá jít: „Nemůžu z tebe spustit oči…“ Ale ať už si o zahrávání s dokonalostí myslíte cokoliv, když Bogart a Claude Rains pozvolným krokem odcházejí, ponořeni do úvah o „začátku jednoho krásného přátelství“, docela malý kousek vás si přeje zjistit, co se stalo potom. A málem jste k tomu dostali příležitost.

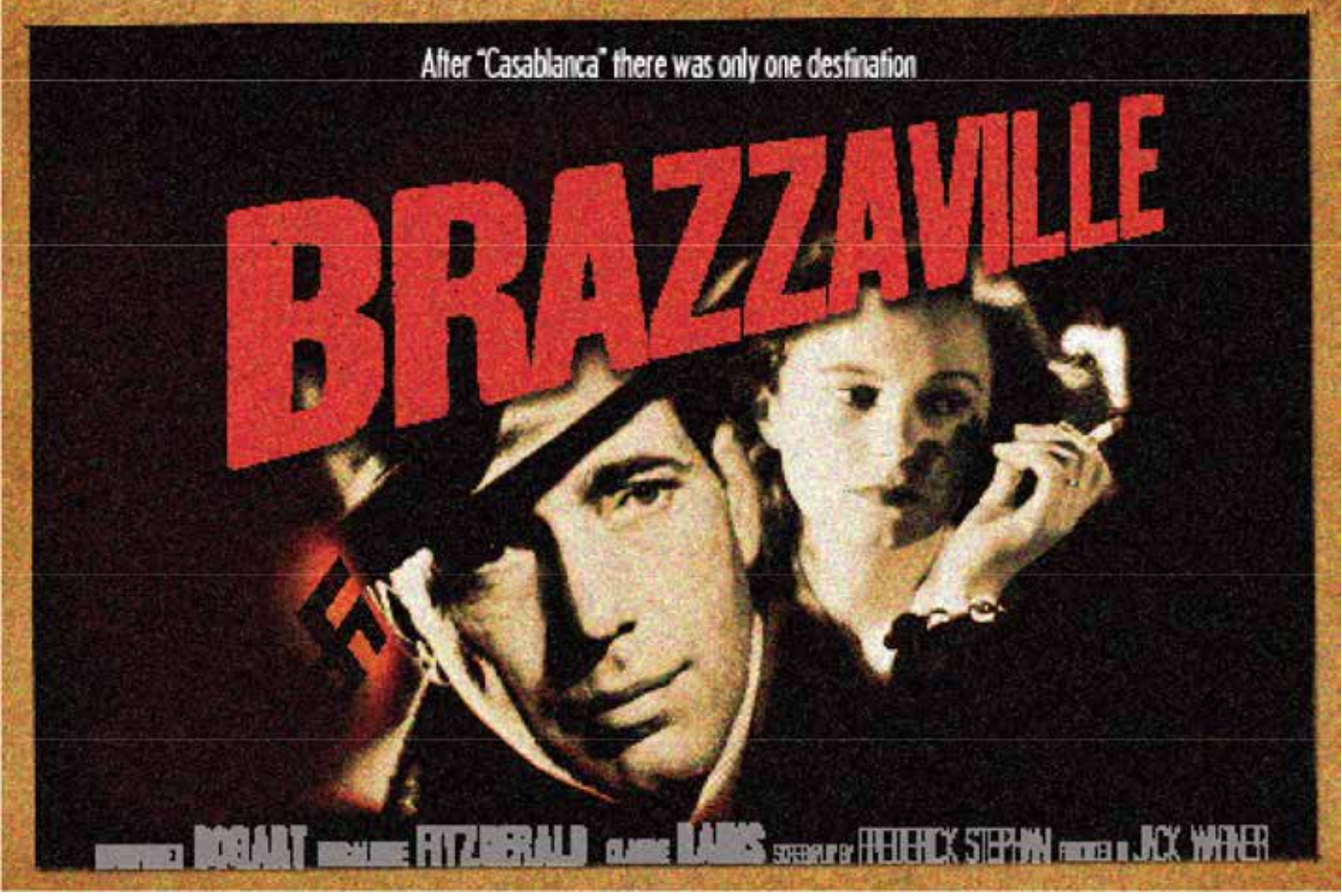
BLÁZNIVÝ SPÁD

Studio Warner Bros, povzbuzené úspěchem původního snímku, začalo plánovat jeho pokračování. Předběžný název *Brazzaville* odkazoval k Rainsově větě, kterou Bogartovi říká v oné závěrečné scéně: „V Brazzaville je posádka Svobodné Francie. Zařídím cestu.“ Práci na scénáři chtěl šéf studia Jack Warner svěřit dvojčatům Philipovi a Juliovi Epsteinovým, hlavním tvůrcům scénáře *Casablanky*. Odmítli. „Byli jsme z toho unavení. *Casablanku* jsme v první řadě neměli moc rádi, a navíc jsme měli pocit, že jsme do původního filmu dali vše, co jsme mohli nabídnout,“ vzpomínal Julius.

V Hollywoodu se to jen hemžilo scénáristy a dramatiky, které lákaly snadno vydělané peníze – patřili mezi ně například Raymond Chandler, William Faulkner či Clifford Odets. Jakým řízením osudu se tedy nakonec textu ujal režisér série filmů o *Flashi Gordonovi* z roku 1936, lze jen obtížně odhadnout. Synopse z pera Frederica Stephaniho však začíná docela slibně:

> Navazuje tam, kde skončila Casablanka – na letišti. Rains zrovna vydal příkazy k zatčení „obvyklých podezřelých“ a on a Bogart nastoupili do auta.
>
> Po příjezdu do Bogartova bytu najdou německou delegaci, která tam na ně čeká. Dožadují se, aby Rains Bogarta buď zatkl, nebo jim ho vydal k výslechu. Bogart dává přednost uvěznění. Rains se usmívá…

Poté věci naberou bláznivý spád. Zjistíme, že Bogartův Rick Blaine ve skutečnosti není majitel nočního klubu s poněkud pochybnou minulostí, ale agent připravující



v utajení půdu pro invazi Spojenců do severní Afriky. Ano, tak to je. Veškerý cynismus, opilost i zlomené srdce, to všechno bylo nahrané, aby přelstil nacisty. A navíc se ukazuje, že Rainsův kapitán Renault potají také celou dobu stál na té správné straně! Právě to, co jim zajistilo nesmrtelnost, tedy jejich chyby, bylo podvržené.

A jak je to s Rickovou ztracenou láskou Ilsou a jejím milým Victorem (Paul Henreid), který bojuje za svobodu? Victor krátce po začátku umírá, což Ilse (Bergmanová nebyla k dispozici, a tak ji údajně měla hrát Geraldine Fitzgeraldová) uvolní ruce, aby Ricka následovala do Tangeru. Ten se tam mezitím v přestrojení za obchodníka na černém trhu pokouší infiltrovat do skupiny nacistických sabotérů. Opravdový cit obou milenců ale nemá v Tangeru o nic víc na růžích ustláno než předtím v Casablance. Rick totiž strategicky sází na vztah, který navázal s Marií, španělskou Matou Hari, která je ve spolku s nacisty. Rick miluje Ilsu, ale nemůže jí to říct, protože by tak prozradil svou skutečnou totožnost. Ilsa miluje Ricka, ale v chabé ozvěně originálu se rozhodne, že ho nechá jít v zájmu většího dobra. A konečně – velmi příhodně – také Maria miluje Ricka: v konečném střetnutí s vůdcem nacistické skupiny ho vlastním tělem uchrání před kulkou a zemře mu v náručí.

PROLNUTÍ na americkou loď plující domů. Stojíce u zábradlí sledují vzdalující se africké pobřeží naši dva milenci, kteří konečně našli štěstí.

Je to typicky americká zatmívačka, ale nejsou to Rick a Ilsa. Jejich osudem bylo zůstat rozděleni – protože díky tomu jim navždy zůstane Paříž. **SB**

2/10

USKUTEČNÍ SE TO?

Doufejme, že ne. Ostatně komerčně (byť ne umělecky) by nepochybně lepší smysl dával remake *Casablanky*. Původní film se ovšem nakonec dočkal pokračování v podobě románu Michaela Walshe z roku 1998 *Jak plyne čas*. V roce 1997 vydal Bogartův syn Stephen stejnojmenný román, který obsahuje narážky na tuto knihu.

Plakát: Simon Halfon

JEŽÍŠ (JESUS)

Režisér Carl Theodor Dreyer **Rok** 1949 **Rozpočet** 3–5 milionů dolarů **Země** Izrael **Žánr** Historické drama

CARL THEODOR DREYER

„Od té doby (od okupace Dánska Německem) nebylo jediného dne, kdy bych nepřemýšlel o svém filmu o Ježíši," prohlásil Dreyer v rozhovoru v roce 1967.

Devátého dubna 1940 Němci obsadili Dánsko. Byla to rychlá akce, při níž Dánové kapitulovali během několika hodin, a její následky nebyly nijak příšerně dusivé. Vliv okupace na dánského režiséra Carla Theodora Dreyera byl přesto velmi hluboký a zasáhl všechny jeho budoucí filmy i celý zbytek života. Dreyer v té době už dlouho přemýšlel o tom, že natočí snímek o životě Krista. Když jeho země podlehla nacistům, bylo to pro něj v jistém smyslu zjevení, protože galilejský Žid Ježíš žil také v okupačním režimu. Od té chvíle byl režisér natolik posedlý realistickým portrétem Ježíše, že se vydal do Spojených států i do Svaté země, aby v nich provedl výzkum a sepsal scénář. Jeho další filmy mu pak sloužily jako experimenty, kterými se připravoval na své opus magnum. Dokonce se naučil i hebrejsky.

NEPOVEDENÁ ATRAPA

Dreyer se i ve svých dřívějších snímcích často zabýval tématy, která souvisela s křesťanstvím, s Bohem a s nadpřirozenem. Později ovšem sám prohlásil, že s podobou Ježíše, kterou načrtl v němém filmu *Listy ze Satanovy knihy* (1921), není spokojen. Mohl za to především fakt, že se ve snímku držel ortodoxního zobrazení Mesiáše jako muže světlé pleti, což označoval za „nepovedenou atrapu Krista". Pro některé diváky ovšem nebyla přijatelná ani samotná představa ztvárnění Ježíše ve filmu a Dreyer nechtěl přilévat olej do ohně tím, že by se odchýlil od přijímané podoby Krista renesančních umělců.

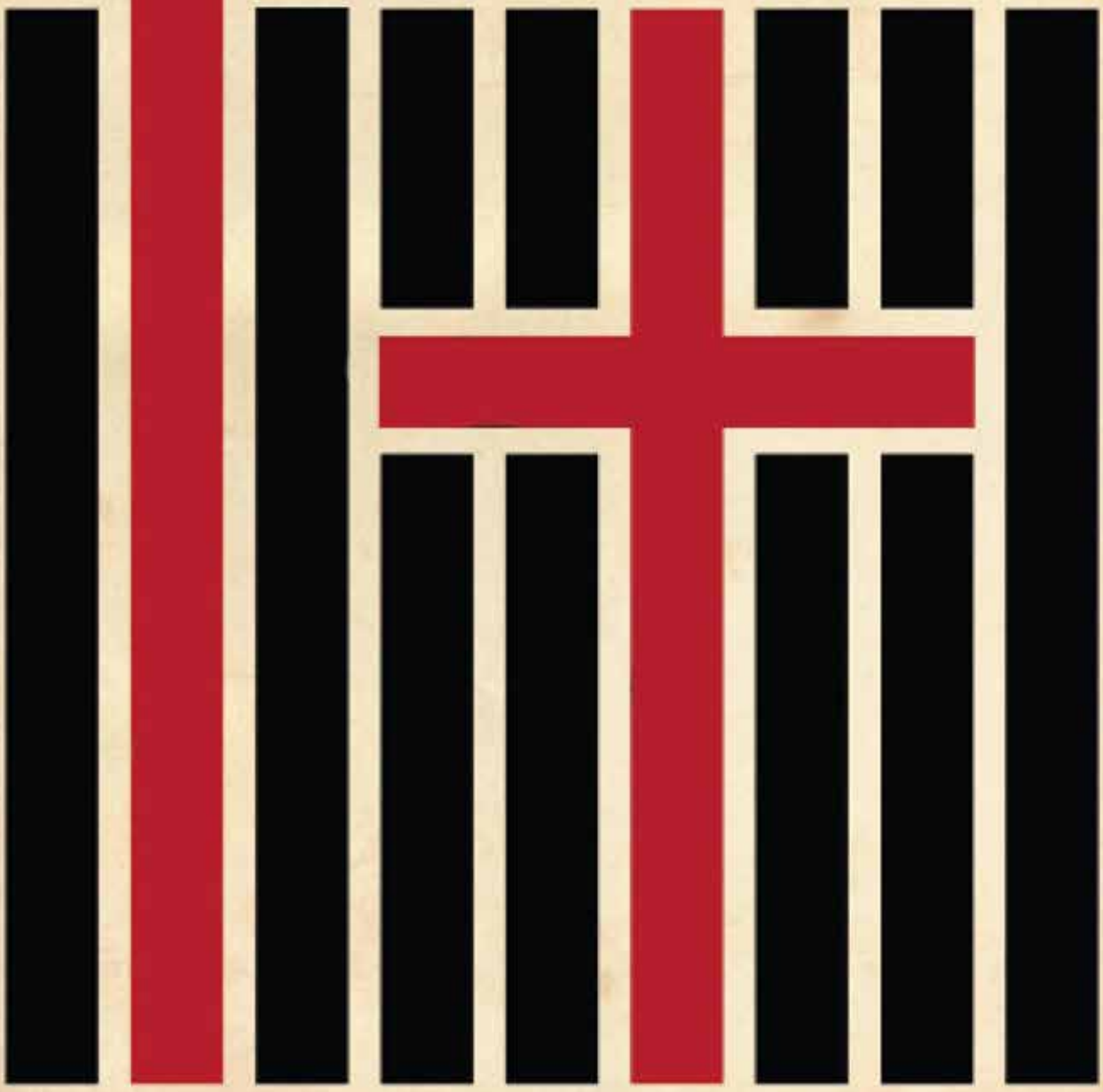
Předmětem jeho plánovaného filmu neměl být Ježíš abstraktní a nepoznatelný. Dreyera zajímal muž, nikoliv Kristus. Jako zdroj pro svůj scénář chtěl využívat prakticky výhradně texty evangelií, měl ale dva hlavní cíle, které udávaly tón všemu ostatnímu. Plánoval zkoumat Ježíše jako člověka, tedy osobu, která vyrostla v Galileji a dosáhla duchovního poznání o tom, co znamená být Mesiášem v lidském tělem. Kromě toho měl v úmyslu představit ho jako Žida (jedna z pracovních verzí se dokonce jmenovala *Příběh Žida Ježíše*) a vyzdvihnout skutečnost, že ho nezabili jeho židovští spoluobčané, ale římské úřady, které ho považovaly za nebezpečného spojence revolucionářů, ohrožujících jejich moc nad Judeou.

Dreyer byl po celý svůj život nesmiřitelným odpůrcem antisemitismu a tento jeho postoj ještě zesílil po dokončení snímku *Miluj bližního svého* (1922), což bylo drama o ruských Židech prchajících před pogromy po revoluci z roku 1905. Scénář k filmu *Ježíš* začal připravovat už počátkem 30. let, ale myšlenka dlouho zůstávala v plenkách

Plakát: Damian Jaques

A FILM BY CARL THEODOR DREYER

JESUS



a konkrétnějších rozměrů nabyla až po skončení války. V roce 1933 o filmu jednal se Société Générale des Films (která financovala jeho klasiku z roku 1928 *Utrpení panny orléanské*), ale její nabídku nakonec odmítl, protože chtěla, aby natáčení probíhalo v Evropě. Dreyer byl už v tomto raném stádiu odhodlán vytvořit snímek s co možná největší autenticitou, což znamenalo natáčet ve Svaté zemi.

Během okupace pokračoval v novinářské práci a točil nové filmy, ale v roce 1943 Němci v zemi vyhlásili stanné právo a atmosféra začala být o poznání dusnější. Po uvedení *Dne hněvu* (zasazeného do doby dánských luteránských honů na čarodějnice ve 20. letech 17. století a vnímaného, přestože to sám Dreyer odmítal, jako alegorie německé perzekuce Židů) se nechal přesvědčit, aby ze země odešel do neutrálního Švédska, kde strávil zbytek války prací na chystaném filmu o *Ježíši*. Bezprostředně po ukončení bojů v roce 1945 se vydal do New Yorku (kde žil jeho syn Erik), aby využil tamní veřejné knihovny k výzkumu. V roce 1948 se do Spojených států vypravil znovu, aby se zúčastnil americké premiéry *Dne hněvu* a při té příležitosti začal s pokusy o zajištění amerického financování svého filmu.

V roce 1949 zavítal do Kodaně americký divadelní manažer Blevins Davis, který ve městě produkoval *Hamleta* na hradě Kronborg (ten byl modelem pro hrad Elsinore, jejž ve své hře použil Shakespeare). Dreyer pracoval na stejném místě na krátkém dokumentu *Shakespear og Kronborg*. Oba muži se setkali a Davis se nabídl, že bude financovat výzkumnou cestu do Izraele. Tím mezi nimi začal podivný vztah, který měl určovat podobu frustrovaných Dreyerových pokusů o realizaci projektu, jímž byl posedlý, po dalších dvacet let.

DREYEROVY NEDOKONČENÉ SNY
Dreyerova poválečná kariéra byla neuskutečněných projektů plná. Pracoval na adaptacích románů Williama Faulknera *Srpnové světlo* (nahoře) a *Když jsem umírala* (který považoval za hořkosladkou komedii), hry Henrika Ibsena *Brand*, cyklu her Eugena O'Neilla *Smutek sluší Élektře*, trilogii Augusta Strindberga *Do Damašku* a na *Králi Learovi* – v čistě černošském obsazení.

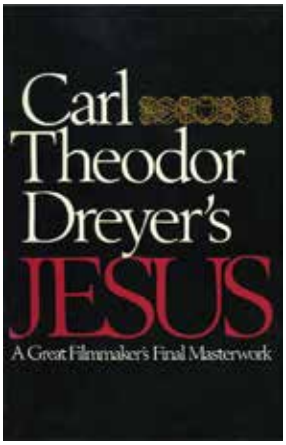
MOŽNÍ SPASITELÉ

Davis se vrátil do Spojených států, Dreyer se vydal do Izraele. Po skončení svého úkolu odcestoval na Davisovu farmu v Missouri, kde sepsal scénář. Davis byl členem správní rady American National Theater and Academy a dva roky předtím se oženil se zámožnou ženou, která byla o třicet let starší než on a zemřela krátce po jejich líbánkách. Byl také rodinným přítelem prezidenta Trumana. Dreyer zůstal na jeho farmě šest měsíců a během této návštěvy dokončil první hrubý nástřel scénáře ke svému filmu.

Davis mu žádné peníze nedal a o snímek podle všeho ztratil zájem. Dreyer se zcela nepochopitelně rozhodl, že vůči němu bude loajální (přestože mezi nimi nikdy nebyla sepsána žádná smlouva), a trval na tom, že se pokusí Davise pro projekt získat, pokud se objeví možnost financování odjinud. Jedním z možných zdrojů byl britský filmový distributor (a oddaný křesťan) J. Arthur Rank. Dreyerovi se téměř podařilo svézt se na vlně poválečného boomu britské kinematografie a natočit film o Marii, královně Skotů, ale myšlenka neprošla. V roce 1953 pak od dánské vlády získal grant na cestu do Londýna a studium materiálů v Britském muzeu, jehož palestinskou sbírku Dreyer považoval za jednu z nejlepších na světě. Rozhovory s Rankem ovšem nakonec vyšly naprázdno.

V roce 1955, když se osvědčil ve vedení kodaňského biografu Dagmar, získal Dreyer prostředky na další cestu do Izraele. Byl odhodlán v zemi natáčet s autentickým štábem, který se měl skládat z židovských a italských herců. Výsledky svého výzkumu a fotografie uložil do krabic a umístil je do skladu v Jeruzalémě – natolik si byl jist, že se na místo vrátí a film natočí. Zároveň se s Bentem Melchiorem (pozdějším dánským vrchním rabínem) věnoval studiu hebrejštiny. V tomto jazyce nakonec získal takovou zběhlost, že vážně zvažoval natočit celý film právě v něm.

CO SE STALO POTOM...



Dreyer před válkou natočil deset celovečerních snímků, ale během posledních pětatřiceti let svého života dokončil jen čtyři – a při všech měl na mysli film *Ježíš*. V roce 1972 jeho scénář publikovalo v angličtině nakladatelství Dial Press (vlevo), takže se zájemcům dostalo příležitosti jeho příběh zhodnotit. Je ovšem škoda, že jsme nikdy nezjistili, jak by jeden z mistrů kinematografie využil barvy. Dreyer zůstává v obecné paměti jako velmi významný režisér, jehož *Utrpení panny orléanské* (vpravo) označují jeho přívrženci (například režisér Michael Mann) za nejlepší film všech dob. „My režiséři máme obrovskou odpovědnost. V naší moci je pozvednout film od řemesla k umění, a proto musíme ke své práci přistupovat s vážností, musíme něco chtít, musíme se něčeho odvážit a nesmíme přeskočit tam, kde je plot nejnižší," napsal kdysi Dreyer.

V roce 1959 se zdálo, že Dreyer konečně našel svého spasitele. Kay Harrison, prezident evropského Technicoloru, tehdy vyjádřil zájem financovat adaptaci Eurípidovy hry *Médea*, která se pro film mohla stát klíčovým odrazovým můstkem. Dreyer se totiž mezitím rozhodl, že *Ježíše* zfilmuje barevně, a *Médea* mu poskytovala dobrou příležitost k experimentům s kamerou. Dreyer vábil svými slovy, že objevil „zvláštní způsob využití barev", ale publikum nikdy nedostalo šanci se s ním seznámit. Režisér nevysvětlitelně trval na tom, že Harrisonovu nabídku projedná s Davisem, kterého bylo od poloviny 50. let čím dál tím obtížnější kontaktovat. Je nesnadné pochopit, proč trval na Davisově účasti. Pokud odhlédneme od počátečního výbuchu nadšení, producent mu poskytl jen minimální podporu a bez jeho přispění vznikl i další Dreyerův „pokusný králík", film *Slovo* z roku 1955 (režisér v něm zkoumal reakci publika například na zázraky zfilmované realistickým způsobem).

Dreyer poté natočil ještě jeden celovečerní film, *Gertruda* (1964), ale na *Ježíši* pracoval až do své smrti v roce 1968. A v poslední chvíli se zdálo, že se projektu podaří zajistit financování – dánská vláda v roce 1967 odsouhlasila, že potenciálním investorům poskytne záruku 350 000 dolarů proti možným ztrátám, a s nabídkou financování přišla pouhých několik měsíců před režisérovou smrtí italská korporace RAI. Už ale bylo příliš pozdě: Dreyerův zdravotní stav natáčení neumožňoval. Režiséra oslabila nemoc z roku 1966 a v roce 1968 si při pádu zlomil kyčel. 20. března 1968 zemřel na následky zápalu plic. **DN**

VŠEMOCNÁ PŘÍLEŽITOST

Dino De Laurentiis (nahoře) Dreyerovi nabídl část svého biblického eposu (viz Robert Bresson, *Genesis*, str. 53). Režisér ovšem odmítl, opět s odkazem ke své lojalitě vůči producentu Blevinsu Davisovi.

1/10

USKUTEČNÍ SE TO?

Dreyerův scénář byl publikován, ale převzít jeho vizi by od jakéhokoliv jiného režiséra vyžadovalo mimořádnou dávku troufalosti. Dramatických portértů Ježíše vznikla již řada, od *Krále králů* (1961) Nicholase Raye po Gibsonovo *Umučení Krista* (2004). Žádný z nich se ale nepokusil o jeho lidský portrét, o který usiloval Dreyer.

H. G. WELLS'
WAR OF THE WORLDS

VÁLKA SVĚTŮ (WAR OF THE WORLDS)

Rok 1949 **Země** USA **Žánr** Sci-fi

Rayi Harryhausenovi změnil život *King Kong*. Tehdy třináctiletý chlapec zhlédl kultovní snímek Meriana C. Coopera a Ernesta B. Schoedsacka z roku 1933 v místním kině v Los Angeles a tato událost odstartovala pozoruhodnou kariéru, která obohacovala svět filmových kouzel po dalších sedm desetiletí. „*King Kong* mě pronásledoval po léta. Z kina jsem vyšel do jiného světa. Nikdy předtím jsem nic takového neviděl. Polovina přitažlivosti spočívala v tom, že jsem neměl tušení, jak toho dosáhli. Neřekl jsem si prostě: ‚Heuréka, našel jsem, co chci dělat.' To ke mně přišlo až časem. Už předtím jsem ale vyrobil z hlíny několik dioramat podle asfaltových jezírek La Brea (v L.A.)[3] a *King Kong* mi ukázal, že je možné je rozpohybovat. Naštěstí jistý kamarád mého otce pracoval v RKO a o stop-motion animaci věděl první i poslední, takže jsem začal experimentovat v naší garáži," popisoval později Harryhausen.

RAY HARRYHAUSEN

„Spoustu let jsem trávil opravdu hodně času prací na projektu a snahou vyvolat v lidech zájem vytvořit z něj celovečerní film... Všechna moje tvrdá práce vyšla bohužel vniveč," vzpomínal průkopník stop-motion animace.

AMBICE A EVOLUCE

Autorem efektů v *King Kongovi* byl sám velký průkopník stop-motion animace Willis O'Brien. Harryhausen pilně studoval jeho práci, a dokonce mu poslal vlastní krátký animovaný film s dinosaurem. „Je ti jasné, že tak podporuješ konkurenci," vyčinil O'Brien své ženě, když ho na film upozornila. Přesto Harryhausena podporoval i on sám a doporučil mu, aby začal s lekcemi výtvarného umění a sochařství.

Koncem 30. let se Harryhausen pustil do vskutku ambiciózního projektu, do celovečerního snímku o evoluci, vytvořeného metodou animace stop-motion. Ukázalo se, že jde o nedostižný sen, ale zachovaná stopáž z filmu posloužila jako skvělá ukázka jeho schopností. Pojednávala opět o dinosaurech, což naznačuje, že v procesu evoluce nedospěl zrovna daleko, ale stačila na to, aby ho zaměstnal producent George Pal, pro kterého následně pracoval jako animátor na sérii *Puppetoons*, krátkých loutkových filmů pro Paramount.

Během druhé světové války Harryhausen vytvářel animované vojenské výcvikové filmy a sloužil jako kameraman plukovníka Franka Capry v divizi zvláštních služeb. Na konci války si protiprávně přisvojil 300 metrů vojenského filmového materiálu a natočil na ně vlastní seriál pohádkových krátkých filmů podobných *Puppetoons*. Díky tomu získal možnost pracovat s Willisem O'Brienem na jeho dalším fláku s obří gorilou *Mighty*

3 La Brea Tar Pits jsou asfaltová jezírka, která proslula jako významná naleziště fosilních pozůstatků pravěkých zvířat. Pozn. překl.

Plakát: Tom Howey

Joe Young. O'Brien dostal za zvláštní efekty v tomto filmu cenu akademie, je ovšem obecně přijímaným faktem, že na animaci měl lví podíl i Harryhausen. Oscarová soška ho sice minula, ale film *Mighty Joe Young* pro něj znamenal obrovský kariérní skok, takže brzy ve světě speciálních efektů zastínil dokonce i svého učitele. Tento posun na výsluní však mohl přijít už o půl desetiletí dříve, kdyby okolnosti hrály Harryhausenovi do karet – a kdyby ho nenechal na holičkách právě onen muž, který odstartoval jeho hollywoodskou kariéru.

ELEGANTNÍ A STRAŠIDELNÉ

V roce 1942, ještě během své armádní služby, si Harryhausen usmyslel, že uvede na filmové plátno slavný sci-fi román H. G. Wellse z roku 1898 *Válka světů*. Nebyl to o nic méně ambiciózní projekt než *Evoluce*, přesto si věřil natolik, že sepsal jeho koncept. Pod vlivem legendární rozhlasové hry Orsona Wellese z roku 1938, jejíž součástí bylo znepokojivě autentické zpravodajství o invazi Marťanů, si Harryhausen vybral za místo děje New York. Uvědomil si totiž, nakolik neocenitelná je příležitost šokovat diváky zkázou věhlasných pamětihodností, jako je Brooklynský most a Socha svobody.

Wellsova anonymního vypravěče nahradil novinářem Randym Jordanem, zato měl v úmyslu zachovat kráčející marťanské válečné stroje. Šlo o technicky mimořádně náročný úkol. Trojnožky tyčící se do výše figurují na několika Harryhausenových náčrtech k filmu, ale nikdy nevznikl ani jediný záběr s nimi. Zato jako zázrakem přežila Harryhausenova zkušební sekvence, zobrazující jednoho z mimozemských útočníků. Začíná na trupu vesmírné lodi, po kterém se plazí pramínky kouře. Pomalu se začíná otevírat palubní příklop, vysouvá se ven, až nakonec z lodi spadne. V otvoru se objeví jediné chapadlo, následuje další a ještě další a po nich vykoukne ven hlava marťana, což je podivné stvoření s podbradkem a baňatou zjizvenou lebkou. Tvor se rozhlíží kolem, zdá se, že lapá po dechu a dusí se v cizím ovzduší. Nemůže dýchat, a tak se sveze dopředu a sklouzne bez života po předku lodi. Je to velmi jednoduchá sekvence, ale její animace je skvostná – elegantní a strašidelná, prostě klasický Harryhausen.

JSOU TU!

Skrz naskrz okouzlující, i když bohužel dosti krátký 16mm zkušební snímek k adaptaci *Války světů* Raye Harryhausena ukazuje jednoho z chobotnici podobných Marťanů, jak vylézá ze své vesmírné lodi (a zdá se, což působí poněkud komicky, že si utírá pot z obočí). „Když to dnes vidím, je mi jasné, že to stvoření je úplně špatně. Především proto, že jeho dva prsty by mu vůbec neumožnily postavit vemírnou lod', natož pak válečné stroje. Navíc by ale bylo jako strašlivý útočník z vesmíru nepřijatelné, protože dostatečně nenahánělo hrůzu," připustil animátor v knize *The Art of Ray Harryhausen*. Sekvence se objevila jako bonus na DVD Paramountu z roku 2005, které obsahuje sběratelské vydání s projektem jinak nesouvisející hrané *Války světů* od Byrona Haskinse.

Marťanův zjev rozvlněného hlavonožce je důkazem oddanosti původní vizi H. G. Wellse – i když pokud by měla na plátně působit přesvědčivě, byl by tvůrčí proces mučivě zdlouhavý a vyžadoval by obrovskou trpělivost. „Dnes si říkám, že bych byl možná to pojetí změnil, protože příšery podobné chobotnicím, které vylézají z trojnohých strojů, by mohly být lidem k smíchu," připustil Harryhausen o desítky let později v časopise *Cinefantastique*.

S touto sekvencí, náčrty, storyboardy a nástinem příběhu v ruce Harryhausen začal na film shánět peníze. Zájem zpočátku jevil zakladatel amerického filmového průmyslu Jesse L. Lasky, který tehdy pracoval jako nezávislý producent. Nabídl projekt několika studiím, ale nepodařilo se mu vzbudit zájem dokonce ani v Paramountu (ve skutečnosti především v Paramountu, jak se ukázalo). Harryhausen poté kontaktoval Orsona Wellese v naději, že získá jeho podporu, ale nikdy se nedočkal odpovědi. (To Wellesovi nebránilo později bez rozpaků použít Harryhausenovy animované létající talíře z filmu *UFO útočí!* z roku 1956 k ilustraci rozhlasového vysílání *Války světů* ve svém dokumentu *F jako falzifikát* z roku 1973.)

Další události popisuje internetová stránka war-ofthe-worlds.co.uk. „V říjnu 1950 navštívil svého přítele Franka Capru, slavného režiséra snímku *Život je krásný*, a během

„Dnes si říkám, že bych byl možná to pojetí změnil. Příšery podobné chobotnicím by mohly být lidem k smíchu."

Ray Harryhausen

jejich dlouhých rozhovorů došlo i na film *Destination Moon* uvedený krátce předtím. Harryhausen si díky tomu uvědomil, že člověkem, kterého potřebuje, by mohl být Pal. Pracoval u Paramountu, který vlastnil práva k příběhu, a měl slušné zkušenosti se science fiction, což se zdálo ideální."

Harryhausen se s Palem setkal, a zdálo se, že ho pro projekt nadchl. Pal mu sdělil, že natočení příběhu zvažují i u Foxů a v RKO, a řekl mu, že pokud mu předá svůj materiál, pokusí se pro věc získat Paramount. Opomněl ovšem zmínit, že s tímto studiem již sám vyjednává o natočení filmu podle Wellsovy knihy, při kterém ani v nejmenším nepočítá s Harryhausenem. V roce 1951 Paramount podepsal smlouvu s dědici H. G. Wellse, která studiu zajistila exkluzivní práva na *Válku světů*. Harryhausenův projekt, stejně jako jeho chobotnicovitý útočník z Marsu, byl u konce s dechem. **SB**

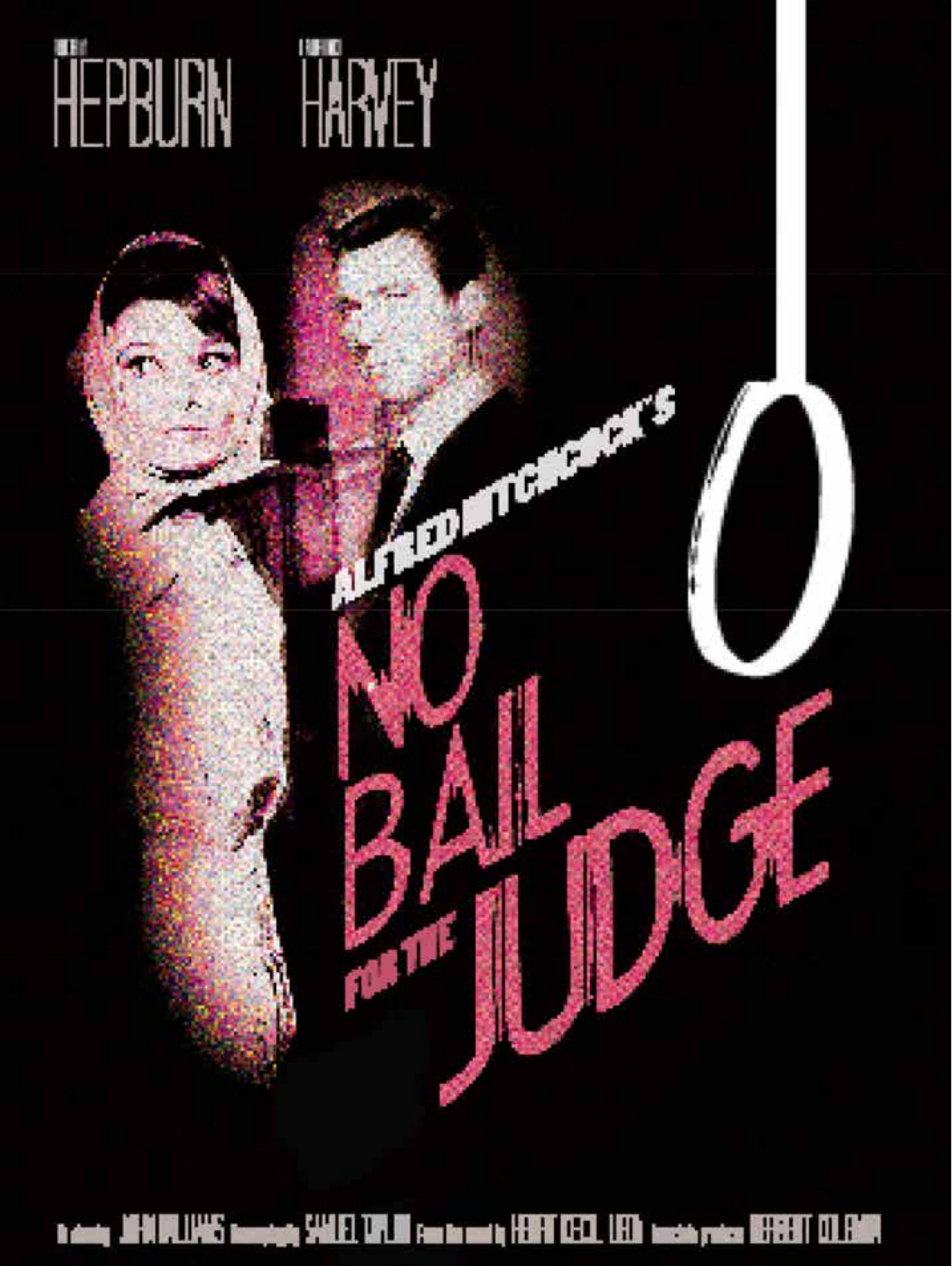
CO SE STALO POTOM...

Válka světů (1953) George Pala, kterou režíroval Byron Haskins, k věci přistoupila radikálně jinak, než jak si představovali Harryhausen či Wells. Marťané byli humanoidní a používali vesmírné lodi podobné obřímu rejnoku. Pro Harryhausena se prvním filmem, ve kterém byl jediným animátorem, stal snímek *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953, dole), založený na příběhu z pera jeho přítele Raye Bradburyho. Legendu z něj udělaly stop-motion efekty ve filmech jako *Jáson a Argonauti* (1963) a *Souboj Titánů* (1981).

USKUTEČNÍ SE TO?

0/10

Máme větší šanci zažít skutečnou invazi Marťanů než zhlédnout Harryhausenovu *Válku světů*. Harryhausen zemřel ve věku dvaadevadesáti let v květnu 2013 a jako animátor nepracoval už od dokončení krátkého filmu *The Tortoise and the Hare* (2000–2001). Nebylo zrovna pravděpodobné, že by chtěl oprášit svůj miniaturní šroubovák a náčiní na odlévání maket. Spielbergova verze příběhu z roku 2005 byla přitakáním Wellsovi a jeho trojnohým válečným strojům, ale jeho Marťané byli neuspokojivě humanoidní. Nejlepší, v co můžeme doufat, je verze, která zobrazí útočníky věrně podle Wellsova popisu a Harryhausenových představ: jako strašidelné chobotnicovité věci, a ne jako přebytky z výpravy *Akt X*.


HEPBURN
HARVEY
ALFRED HITCHCOCK'S
NO BAIL FOR THE JUDGE