

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta



Americké filmy Huga Haase
(dizertační práce)

Mgr. Milan Hain

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Školitel: doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedl v příslušných poznámkách pod čarou a závěrečném přehledu pramenů a literatury.

V Olomouci 25. října 2013

Milan Hain

Obsah

Poznámka autora	1
Poděkování	2
1. Úvod	4
1.1. 40. léta	5
1.2. Předmět a cíle práce, výzkumné otázky	11
1.3. Literatura o amerických filmech Huga Haase	12
1.4. Metodologie	14
1.5. Zdroje historiografického výzkumu	16
1.6. Struktura práce	22
2. Hugo Haas Productions: Haas jako nezávislý producent	23
2.1. Založení Hugo Haas Productions. Historický kontext	23
2.2. Produkční mód	26
2.3. Haasovi spolupracovníci	29
2.4. Komunikace se Správou Produkčního kodexu	33
2.5. Distribuce a uvedení do kin	36
2.6. Přijetí v dobovém tisku	38
3. <i>Lizzie a Night of the Quarter Moon</i> : Haas jako zakázkový režisér	40
3.1. Odchod z Hollywoodu	41
4. Produkční historie	43
4.1. <i>Pickup</i>	43
4.2. <i>Dívka na mostě</i>	59
4.3. <i>Žena bližního svého</i>	67
4.4. <i>Podivné okouzlení</i>	74
4.5. <i>Přiznání jedné dívky</i>	79
4.6. <i>Návnada</i>	84
4.7. <i>Jednou nohou v pekle</i>	91
4.8. <i>Jiná žena</i>	101
4.9. <i>Zadrž ten úsvit</i>	105
4.10. <i>Hit and Run</i>	119
4.11. <i>Lizzie</i>	125
4.12. <i>Paradise Alley</i>	152
4.13. <i>Born to Be Loved</i>	158
4.14. <i>Night of the Quarter Moon</i>	165

5. Nerealizované filmové projekty	184
5.1. <i>And the Sun Shall Rise Again...</i>	184
5.2. <i>The Devil Is a Joker</i>	186
5.3. <i>The Freudian Slip</i>	188
5.4. Další projekty	189
6. Závěr	192
7. Obrazové přílohy	194
Americké filmy Huga Haase – filmografie	213
Použité archivní fondy	224
Použitá dobová periodika	225
Rozhovory s pamětníky	226
Použitá literatura	226
Použité databáze	234
Citované filmy	235
Citované TV pořady	239
Abstrakt	241
English Summary	242

Poznámka autora

O amerických filmech Huga Haase jsem v minulosti publikoval několik textů. V některých případech z nich v dizertační práci přebírám vybrané myšlenky, formulace či celé pasáže. Pokud se tak děje, nachází se v textu poznámka pod čarou, která na tuto skutečnost upozorňuje.

Texty MH o filmech Huga Haase:

Hugo Haas. *Forgotten Émigré*. In MALCOLM, Donald (ed.). *Noir City Annual 5*. San Francisco, Los Angeles, New York : The Film Noir Foundation, 2013, s. 95–104. Rovněž dostupné jako Hugo Haas. *Forgotten Émigré*. *Noir City*. Zima 2012, roč. 7, č. 3, s. 68–76.

Korespondence Huga Haase z amerického a rakouského exilu. In KŘIPACĚ, Jan, HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas – mezi střeoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Vydavatelství UP v Olomouci, 2012, s. 163–182.

Exulantství v amerických filmech Huga Haase. In ZEMANOVÁ, Zuzana, POŘÍZKOVÁ, Lenka (eds.). *Cizinec-vyhnanec-přistěhovalec: Sborník příspěvků z mezinárodního symposia Umění a kultury střední Evropy 2011*. Olomouc, 2012, s. 199–204.

Miss Universe ve službách Huga Haase. *25fps*, 2009, roč. III., č. 33. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2009/miss-universe-ve-sluzbach-hugo-haase/>.

Překlady z cizích jazyků: Zahraniční ženská jména v textu nepřechyluji. Jestliže neexistuje zavedený český ekvivalent, ponechávám názvy zahraničních institucí v původním znění. Co se týče překladů z angličtiny, případně jiných jazyků – pokud není explicitně uvedeno jinak, jsem jejich autorem já a sám tedy zodpovídám za jejich správnost.

Přepisy osobních dokumentů: Tam, kde je to možné, zachovávám autorovo specifické vyjadřování včetně nestandardních výrazů, netypické stylistiky apod. V některých případech se pokouším respektovat i původní grafické rozvržení textu.

Psaní názvů: Názvy filmů, knih a periodik píše v textu kurzívou, názvy kapitol, povídek, novinových a časopiseckých článků, hudebních skladeb apod. vkládám do uvozovek. V případě první zmínky o filmovém titulu uvádím v závorce původní název a rok uvedení do kin. Údaje přebírám především z katalogu Amerického filmového institutu (Dostupný zde: <http://www.afi.com/members/catalog/>).

Pokud u některých bibliografických záznamů není uvedeno číslo strany, jedná se o výstřižky z novin uložené především v Margaret Herrick Library v Beverly Hills. Jestliže se tak děje u článků z magazínu *Variety*, jde ve většině případů o výsledky vyhledávání v online archivu (Dostupný zde: <http://www.varietyultimate.com/>), u něhož není vždy možné přesnou stranu identifikovat.

Ilustrace: Pokud není uvedeno jinak, pocházejí obrazové materiály z mé osobní sbírky.

Poděkování

Tato práce by nemohla vzniknout bez podpory řady jednotlivců a institucí. Předně chci poděkovat své domovské Katedře divadelních, filmových a mediálních studií na FF UP v Olomouci, jmenovitě Jiřímu Štefanidesovi, Tomáši Hlobilovi, mému školiteli Vladimíru Suchánkovi, Petru Bilíkovi, Zdeňku Hudcovi a Luboši Ptáčkovi. Radosti (a někdy i strasti) doktorského studia se mnou sdíleli Milan Cyroň, Eva Chlumská, Jana Jedličková a Jan Jílek. Velký dík patří kolegům, kteří se mnou a Janem Křipačem přichystali do tisku kolektivní monografii *Hugo Haas: mezi střeoevropskou a americkou kulturou*. Vedle již jmenovaných se jedná o Ivo Michalíka, Jakuba Gantnera, Lukáše Masnera, Barboru Slezákovou a Veroniku Zýkovou. Veronice rovněž vděčím za jazykovou korekturu textu, pomoc při shánění nejrůznějších materiálů a sdílení nadšení pro Haasovu tvorbu obecně. Děkuji i kolegům-spoluredaktorům z online časopisu *25fps*, z nichž někteří – konkrétně Lucie Zubková, Jan Jendřejek a Lucie Klevarová – se mnou připravili výstavu *Hugo Haas v USA 40–62*. Nezaměnitelnou grafickou podobu výstavě vtiskl Bohdan Heblík. Akce byla finančně podpořena z programu Think Big, který realizuje Nadace Telefónica ve spolupráci s Nadací rozvoje občanské společnosti.

Během výzkumu v České republice mi byli nápomocni pracovníci několika knihoven a archivů, zejména pak Památníku národního písemnictví, Divadelního oddělení Národního muzea, Národního filmového archivu a Divadelního ústavu. Děkuji rovněž za nezištnou pomoc Magdaleně Fragnerové, která mi poskytla vzájemnou korespondenci Haase a jejího strýce Karla Fragnera. Se svými vzpomínkami na Haase a jeho manželku Bibi se mi laskavě svěčila Irena Havlíková (za zprostředkování rozhovoru pak vděčím Alici a Zuzaně Bittnerovým). Za možnost podělit se o výsledky své práce s ostatními děkuji mimo jiné Petru Lokajovi z České televize Ostrava, Zuzaně Burešové z Českého rozhlasu, Lucii Gromusové a Juditě Matyášové. Za odbornou konzultaci vděčím MUDr. Lence Vičarové. S obrazovou dokumentací mi pomohl Milan Vrtílek.

Obrovský dík patří Fulbrightově komisi v Praze vedené Hanou Ripkovou, která v roce 2011 podpořila moji žádost o Fulbrightovo stipendium pro postgraduální studium a tím mi umožnila nerušený, desetiměsíční výzkumný pobyt v Kalifornii. Jsem si jist, že bez její pomoci bych práci nikdy nedokončil. Ve Spojených státech amerických mi byl enormním způsobem nápomocný Charles Wolfe z University of California v Santa Barbaře, který vždy trpělivě odpovídal na mé všetečné (a jsem si jistý, že často i banální) otázky. Vděčný jsem i Lise Parks, která jako první kladně zareagovala na žádost o podporu mého badatelského projektu. Výzkum v USA mi výrazným způsobem ulehčili pracovníci následujících institucí: Davidson Library na University of California v Santa Barbaře, Margaret Herrick Library v Beverly Hills, Library Special Collections na University of California v Los Angeles, Doheny Library na University of Southern California v Los Angeles, Wisconsin Center for Film and Theater Research v Madisonu a Library Special Collections na University of Iowa v Iowa City. Zvláštní poděkování patří Nedu Comstockovi z University of Southern California, který mi nezištně pomohl vysoko nad rámec svých povinností. Pracovníci Film & Television Archive na University of California v Los Angeles mi umožnili zhlédnout některé nesnadno dostupné filmy a televizní pořady s Haasovou hereckou účastí.

Rozhovory o Haasovi mi laskavě poskytly herečky June Shelley (roz. Hammerstein), Jan Lowell (roz. Englund) a Carol McCann (roz. Morris). Své názory a postřehy týkající se Huga Haase si se mnou vyměňovali mimo jiné Hugh Munro Neely, Steve Johnson nebo Bernd Herzogenrath. Děkuji rovněž Hamidu Naficymu, který byl ochotný se se mnou během své návštěvy Santa Barbary sejit a diskutovat se mnou o problematice exilového

filmu. Za příležitost publikovat v časopise *Noir City* vděčím Donaldu Malcolmovi a Eddiemu Mullerovi. Svůj film o Syře Marty, která ztvárnila malou roli ve filmu *Jednou nohou v pekle*, mi laskavě poskytl Roger Bürgler. Při obstarávání Haasových rakouských filmů mi asistovala Ruth Elena Stifter-Trummer z archivu televizní stanice ORF. Děkuji také Katje Kernjak, která mě upozornila na existenci Haasovy korespondence s Friedrichem Torbergem, a pracovníkům Rakouské národní knihovny ve Vídni, kteří mi dopisy zpřístupnili.

Jednoznačně největší oporu jsem našel v Janě Bébarové, která se mnou trpělivě sdílela všechny výzvy, které psaní dizertační práce přineslo. Bez její neutuchající podpory a víry ve zdárný výsledek by vůbec nemělo cenu se do celého projektu pouštět. V neposlední řadě chci pak poděkovat svým rodičům, kteří při mně rovněž za všech okolností stáli. Bohužel, tatínek se dokončení dizertace nedožil. Právě jemu je práce věnována.

1. Úvod

V prosinci 2007 Česká televize zařadila do svého programu cyklus „Hugo Haas v Hollywoodu“, v rámci nějž odvysílala čtyři režisérovy snímky z 50. let, *Dívku na mostě*, *Ženu bližního svého*, *Jinou ženu* a *Lizzie*. Pokud nepočítáme ojedinělé akce s omezeným diváckým dopadem z dřívějšího (například Přehlídku českých a slovenských exilových filmů v brněnském kině Art z března 2003, která návštěvníkům představila Haasův *Pickup*), jednalo se o první pokus seznámit širokou veřejnost alespoň s částí Haasovy exilové tvorby. Když jsem o několik měsíců později hledal vhodné téma pro dizertační práci, opakovaně jsem se ve svých úvahách – nesporně pod vlivem záslužného dramaturgického počinu České televize – vracel právě k osobnosti Huga Haase a jeho poválečné kariéře v USA.

Předběžný průzkum odhalil (nebo lépe řečeno potvrdil domněnku), že o působení Huga Haase ve Spojených státech amerických toho příliš nevíme. I čtyřicet let po své smrti byl Haas stále přednostně spojován s komediálními úlohami z 30. let, například v často reprízovaných filmech *Muži v offsidu* (1931), *Život je pes* (1933), *At' žije nebožtík* (1935) nebo *Mravnost nade vše* (1937). Nevyváženost ve vnímání umělcovy kariéry byla patrná i v dostupné literatuře. Naprostá většina monografií, vzpomínkových knih a časopiseckých a novinových článků kladla důraz na jeho (osobní) život do roku 1939, kdy byl nucen odejít do exilu, případně po roce 1962, kdy se vrátil zpět do Evropy.¹ Více než dvacetiletý pobyt v USA byl pak redukován do série anekdot (jako například v memoárech Bibi Haasové s názvem *Dlouhá svatební cesta*²) či zkratkovitých údajů, často charakterizovaných nepřesnostmi (mj. kniha Jolany Matějkové *Hugo Haas – Život je pes*³ nebo přehledové publikace vydané ještě v průběhu 80. let tehdejší Československým filmovým ústavem⁴). Ojedinělé pokusy nahlédnout hlouběji – podobně jako moje dizertace inspirované televizním uvedením čtveřice Haasových snímků na sklonku roku 2007⁵ – ztroskotaly na nesnadné dostupnosti zbývajících filmových titulů a relevantních archivních materiálů.

Za více než čtyři roky, které uplynuly od zadání dizertační práce k jejímu dokončení, se situace výrazně změnila a snad nebudu působit neskromně, když uvedu, že se tak stalo i mojí zásluhou. V polovině roku 2012 vyšla v nakladatelství Univerzity Palackého v Olomouci kolektivní monografie s názvem *Hugo Haas: mezi středoevropskou a americkou kulturou*, jež si dala za cíl zaplnit „některá „bílá místa“ v haasovském bádání, kterých však i nadále zůstává mnoho“.⁶ Ačkoliv se pět z celkového počtu deseti studií věnuje výhradně Haasově americké tvorbě, všechny vznikaly bez využití klíčových archiválií z USA, a tak mohly poskytnout jen dílčí odpovědi na specifický okruh otázek. V srpnu a září téhož roku navázala Česká televize na cyklus „Hugo Haas v Hollywoodu“ dalšími šesti snímky. Tentokrát se jednalo o *Pickup*,⁷ *Podivné okouzlení*, *Příznání jedné*

1 Tím v žádném případě nechci říct, že by Haasova československá tvorba byla precizně zmapovaná. I ona by si rozhodně zasloužila systematictější odbornou pozornost. Jako naléhavější jsem však pociťoval dluh vůči tvůrčově americké kariéře.

2 FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012. V roce 2012 se na pulty knihkupectví dostalo již třetí rozšířené vydání této čtenářsky oblíbené publikace.

3 MATĚJKOVÁ, Jolana. *Hugo Haas – Život je pes*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2008.

4 BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Hugo Haas*. Praha : Československý filmový ústav, 1984.

TAUSSIG, Pavel. *Filmový smích Huga Haase*. Praha : Československý filmový ústav, 1989.

5 Viz například HULEC, Vladimír. Smutek hlubší než oceán. Americké filmy Hugo Haase. *Divadelní noviny*, 2008, č. 13, s. 10.

6 KŘIPAC, Jan, HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas – mezi středoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Vydavatelství UP v Olomouci, 2012, s. 11.

7 Česká televize snímek uvedla pod názvem *Hlídač č. 47*, čímž explicitně odkázala na románovou předlohu Josefa Kopty. Přestože v textu dizertační práce přejímám české názvy použité naší veřejnoprávní televizí,

dívky, Návnadu, Jednou nohou v pekle a Zadrž ten úsvit. V dubnu 2013 jsem pak s kolegy z Katedry divadelních, filmových a mediálních studií uspořádal v prostorách Uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci výstavu *Hugo Haas v USA 40–62*, na níž byly představeny například dopisy, fotografie, propagační materiály nebo vybrané články z novin týkající se Haasova profesního působení v Americe.

Dosud jsem svůj výklad omezoval pouze na Českou republiku, ovšem k postupnému obratu ve vnímání Haasovy exilové kariéry dochází i v zahraničí, zejména pak ve Spojených státech. Povědomí o jeho režijní tvorbě se zvyšuje například díky publikacím Jamese Ursiniho⁸ nebo aktivitám Film Noir Foundation, jež na svých každoročních přehlídkách uvedla filmy *Pickup* (Noir City 2012) a *Jiná žena* (Noir City 2013) a ve svém oběžníku publikovala můj text nazvaný „Hugo Haas. The Forgotten Émigré“.⁹

Pevně doufám, že moje dizertační práce bude znamenat další krok ve snaze překonat zkratkovitá, zjednodušující a anekdotická pojednání o americkém profesním působení Huga Haase. Na základě studia filmů a rozsáhlého korpusu archivních materiálů chci čtenáři předložit věcnou, na faktech založenou zprávu o tom, v jakých podmínkách Haas v Hollywoodu tvořil, s jakými jednotlivci a institucemi přicházel ve své práci do styku a jak byl jimi ovlivňován, jak se jím režírované snímky dostávaly k publiku či jak byly přijímány dobovým tiskem. Materiály, s nimiž v textu pracuji, metodologická východiska i cíle práce budou podrobněji popsány v dalších kapitolách. Protože se však ve vlastním textu věnuji Haasově režijní činnosti, která se datuje až od roku 1950, považuji za užitečné a snad i nezbytné krátce popsat, jak se Haas do USA dostal a jakým aktivitám se věnoval v průběhu druhé světové války a bezprostředně po jejím skončení.

1.1. 40. léta

Hugo Haas odešel do exilu na začátku dubna 1939 krátce poté, co byl na území Československa zřízen Protektorát Čechy a Morava. Již dříve byl herec kvůli židovskému původu propuštěn z Národního divadla a ani v práci pro film mu nebylo umožněno pokračovat; jeho posledním dokončeným snímkem se stala komedie *Andula vyhrála* společnosti Moldavia, premiérována 2. prosince 1938. Haas v doprovodu manželky Bibi – ovšem bez dvouměsíčního syna Ivana, který by náročnou cestu pravděpodobně nepřežil¹⁰ – odjel nejprve do Paříže. Jeho více než roční pobyt ve francouzské metropoli je dosud nedostatečně zmapován a visí nad ním spousta otazníků. Podle Bibi Haasové její manžel nejprve ztvárnil hlavní roli v německojazyčné divadelní produkci podle knižní předlohy Josepha Rotha *Job: Román prostého člověka*, která se hrála v Théâtre Pigalle.¹¹ Dále se měl

v tomto ojedinělém případě zachovávám název původní, abych snímek odlišil od literárního díla. Navíc, zatímco ostatní české názvy vznikly překladem názvů originálních, pojmenování filmu podle Koptova románu lze vnímat pouze jako „marketingový tah“ přiblížit jej domácímu televiznímu publiku. (Pokud bychom měli název *Pickup* volně přeložit do češtiny, jako nejvhodnější se mi jeví varianta „Náhodná známost“.)

8 Viz například příslušnou kapitolu v URSINI, James. *Directors on the Edge. Outliers in Hollywood*. Lexington : 2011. (Ursini knihu vydal na vlastní náklady, proto v bibliografickém záznamu chybí vydavatel.)

9 HAIN, Milan. Hugo Haas. *Forgotten Émigré. Noir City*, zima 2012, roč. 7, č. 3, s. 68–76. Rovněž dostupné jako HAIN, Milan. Hugo Haas. *Forgotten Émigré*. In MALCOLM, Donald (ed.). *Noir City Annual 5*. San Francisco, Los Angeles, New York : The Film Noir Foundation, 2013, s. 95–104.

10 S Ivanem se oba rodiče setkali až v říjnu roku 1946, kdy dorazil do Spojených států amerických v doprovodu tety Soni (Sofie) a její dcery Olgy. Viz Seznam pasažérů lodi Drottningholm, která vyplula ze švédského Göteborgu 5. října 1946. New York Passenger Lists, 1820–1957, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010. O blížícím se shledání informoval i deník *Variety*: Just for Variety. *Variety*, 2. října 1946, s. 4.

11 FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012, s. 73.

Jean-Michel Palmier uvádí, že inscenace *Joba* za účasti řady židovských herců měla premiéru někdy

rovněž objevit v ochotnické inscenaci populární hry Františka Langera *Velbloud uchem jehly*, kterou důvěrně znal díky filmové verzi z roku 1936, v níž hrál a již (společně s Otakarem Vávrou) spolurežiroval.¹² Kromě toho se Haas ve Francii podílel i na vzniku přinejmenším dvou filmů. Vojenské zájmy Spojenců měl podpořit režii a namluvením komentáře k dvacetiminutovému dokumentu *Our Combat* a jako herec se objevil ve špionážním snímku *Moře v plamenech* (*La mer en flammes*, dokončen 1940, ale kvůli Haasovu židovskému původu uveden do distribuce až po skončení války pod názvem *Documents secrets*).¹³ Vše bohužel nasvědčuje tomu, že kopie ani jednoho z filmů se nedochovala.

Poté, co Německo a Itálie zahájily okupaci Francie, pokračovala cesta manželů Haasových přes Španělsko do Portugalska, kde se společně s dalšími utečenci usadili v přístavním městečku Figueira da Foz asi čtyřicet kilometrů západně od Coimbrы a dvě stě kilometrů severně od Lisabonu. Strávili zde přibližně pět měsíců od června do konce října 1940. Hlavním cílem portugalského pobytu bylo získání cestovních víz do Spojených států amerických, s čímž Haasovi pomáhal mimo jiné dr. Karel Fragner zaměstnaný v londýnské exilové vládě u Jana Masaryka. V dopise Fragnerovi z 26. července 1940 Haas sděluje: „Je tu naděje na film. Zažádali o povolení, abych vedl režii. Námět báječně vděčný, byl by to film, jímž bych se mohl uvést v Americe, ale celá věc má ještě fousy a do té doby se může stát mnoho nepředvídatelných věcí.“¹⁴ Haasovy obavy byly na místě: film se téměř jistě realizace nedočkal. V druhé polovině září obdrželi manželé Haasovi toužebně očekávaná víza,¹⁵ ovšem další, více než měsíční zdržení bylo způsobeno čekáním na vhodný lodní spoj. 27. října Hugo a Bibi Haasovi v Lisabonu konečně nastoupili na loď *Excambion*, která svého cíle – newyorského přístavu – dosáhla po desetidenní plavbě.¹⁶ 6. listopadu tak mohli oba poprvé vkročit na americkou půdu.

V New Yorku Haas strávil přibližně týden, během něhož se setkal například s přítelem dr. Karlem Steinbachem, sportovcem Karlem Koželuhem nebo československým generálním konzulem Karlem Hudcem. Dále jeho cesta pokračovala do Chicaga, kde jej u sebe ubytoval „český majitel biografu, pan Veškrna“, který bydlel v bytě na 2628 Komensky Avenue v části (ve skutečnosti nezávislém městě) s názvem Cicero.¹⁷ V dopise Karlu Fragnerovi se Haas svěřuje, že „s výdělkem je to komplikované, máme jen visiter [sic!] visa a nesmíme oficiálně [sic!] pracovat.“ Přesto oznamuje:

Asi za 3–4 týdny začnu s prvním divadelním představením... a budu-li mít úspěch, budu

v průběhu července 1939. Viz PALMIER, Jean-Michel. *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*. New York and London : Verso, 2006, s. 214.

12 FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012, s. 74.

13 Viz např. LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. Sincere Artist Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 90.

V Haasově biografii, kterou vypracovala společnost RKO u příležitosti jeho účinkování ve snímku *Vendetta* (1950), se píše, že během pobytu ve Francii Haas hrál hned „v několika svobodných francouzských propagandistických filmech a ve velmi úspěšném *The Sea in Flames* [anglický název *Moře v plamenech* – pozn. MH].“ Konkrétní názvy produkcí, v nichž se měl Haas objevit, však uvedeny nejsou. Hugo Haas. Biography. Hugo Haas Clippings File, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences (dále jen AMPAS), Beverly Hills.

14 Dopis Huga Haase z 26. července 1940. Z osobní sbírky Magdaleny Fragnerové.

15 Viz např. telegram Huga Haase z 23. září 1940. Z osobní sbírky Magdaleny Fragnerové.

16 Seznam pasažérů lodi *Excambion*, která vyplula z Lisabonu 27. října 1940. New York Passenger Lists, 1820–1957, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

17 Asi osmdesátitisícové město bylo dříve domovem početné československé minority, která se sdružovala zejména kolem 22. ulice, v současnosti pojmenované podle chicagského starosty českého původu Antona Cermaka (Čermáka). Dnes však více než 86 % obyvatel Cicera tvoří Hispánci. Viz údaje z amerického sčítání lidu z roku 2010 citované na Cicero, Illinois. *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. [citováno 18. července 2013] Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cicero, Illinois>.

hrávat pravidelně. Zájem o to je tu ohromný. Připadám si trochu jako doma. Celé české ulice, lidé mne na ulicích poznávají a srdečně vítají, všechny noviny přinášejí moje obrázky, byl jsem už taky na bále Národního sdružení. Za pár dní začnou tu promítat některé moje filmy, s nimiž budu taky jezdit po československých osadách. Pak píšu divadelní hru ze současného Československa, která se bude překládat do angličtiny.¹⁸

České hry – mezi nimi znovu Langerova *Velblouda uchem jehly* nebo Svobodova *Posledního muže* – měl Haas inscenovat pod patronací Praga Theatre Society of Chicago a dalších českých a slovenských organizací.¹⁹

Od začátku svého pobytu v USA směřoval Haas pozornost i k Hollywoodu. V již citovaném listopadovém dopise žádá Fragnera, aby tlumočil Janu Masarykovi žádost, zda by se za něj nepřimluvil u společnosti MGM: „Potřeboval bych velmi nutně, kdyby mohl poslat MGM dopis, ve kterém je poutavě upozorňuje (to bys mohl stylisovat Ty), kdo jsem, že můj film „Skeleton on Horseback“ [americký distribuční název *Bílé nemoci*] byl hrán v NY na Broaway [sic!], že jsem byl v Čs [sic!] oblíben, že jsem dostal státní cenu za filmové umění a že jemu (Janovi) na tom velmi záleží, aby mne angažovali a aby ze mne něco udělali.“²⁰ Dopis podle Haasova zadání skutečně vznikl, zda se ovšem dostal až do rukou představitelů MGM, není jisté. V prosinci téhož roku herec informoval svého přítele, spisovatele Friedricha Torberga: „Mám naději dostat se brzy do Hollywoodu, čekám teď na zprávy, ale doufám, že budou příznivé. (...) Hans Lustig (...) má pro mne jakousi šanci u MGM.“²¹ Haas byl touto společností skutečně angažován – ovšem až s odstupem několika let poté, co absolvoval několik hereckých úloh na Broadwayi.

Po prvním neúspěšném pokusu získat angažmá v Hollywoodu²² se Haas vrátil do New Yorku, kde ztvárnil vedlejší roli v divadelní komedii *The First Crocus*, hrané od 2. ledna 1942 v Longacre Theatre na 48. ulici.²³ Ačkoliv inscenace zcela propadla a dočkala se pouze pěti repríz, Haas byl za svou práci chválen. Například Brooks Atkinson v recenzi pro *New York Times* napsal, že Haas „předvádí úžasně plný a magnetický výkon, jistý v každém detailu.“²⁴ Časopis *Billboard* uvedl, že „Hugo Haas, přední československý herec ve svém americkém debutu jako švédský přítel rodiny, předvádí nádhernou práci se svou postavou, jemně efektivní, bohatě mnohvrstevnatou a hřejivě upřímnou.“²⁵ Menší roli

18 Dopis Huga Haase ze 17. listopadu 1940. Z osobní sbírky Magdaleny Fragnerové. Autorská hra, o níž se Haas zmiňuje, dostala název *Zachraňte lidstvo*.

19 Czechs Vow to Resist Nazis, Actor-Refugee Reveals Here. *Daily News*, 18. listopadu 1940. Výstřížek článku se nachází v osobní sbírce Magdaleny Fragnerové.

20 Dopis Huga Haase ze 17. listopadu 1940. Z osobní sbírky Magdaleny Fragnerové.

Práva k americkému uvedení *Bílé nemoci* (1937) byla zakoupena Carlem Laemmlem, který film údajně viděl v Paříži. Snímek se v únoru 1940 hrál v Belmont Theatre na 48. ulici nedaleko Times Square. Titulky do angličtiny přeložila spisovatelka Fannie Hurst, jíž se snímek údajně osobně zalíbil. Laemmle se newyorské premiéry nedožil, zemřel 24. září 1939. Viz *At the Belmont*. *New York Times*, 5. února 1940, s. 13:3. Hugo Haas. Biography. Hugo Haas Clippings File, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

21 Dopis Huga Haase z 30. prosince 1940. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-1.

22 Popisuje jej například Bibi Haasová, viz FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012, s. 101–103. Přibližně ve stejné době Haas došel k názoru, že v Hollywoodu „jsou šance [jen] pro německé akcenty a lidi s konekcemi [sic!]“. Nedatovaný dopis Huga Haase. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-13.

23 Podle Haasova dopisu měla být inscenace nejdříve „odzkoušena“ na publiku v Baltimoru. Dopis Huga Haase z 16. prosince 1941. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-3.

24 ATKINSON, Brooks. The Play. The First Crocus. *The New York Times*, 4. ledna 1942.

25 BURR, Eugene. The First Crocus. *The Billboard*, 17. ledna 1942, s. 17. Pozitivních reakcí se herec dočkal i od dalších periodik, viz například *Variety*, 31. prosince 1941 a Arnold Sundgaard's „The First Crocus“ Opens at the Longacre. *New York Post*, 3. ledna 1942, s. 4.

Haasův výkon údajně zaujal newyorské představitele filmové společnosti Paramount. Z vyjednávání však

dostal i v inscenaci *Letters to Lucern*. Dopis z 18. ledna 1942 však dosvědčuje, že ani ona se nesešla s vřelým přijetím: „Produkce na Broadwayi jde mizerně a hry propadají jedna za druhou. Letters to Lucern už taky nehrajou. Musím být trpělivý.“²⁶ Dále se Haas objevil v inscenaci Tolstého *Vojny a míru* pod vedením Erwina Piscatora, jež byla v květnu 1942 zařazena do repertoáru poloprofesionálního Studio Theater při prestižní New School for Social Research.²⁷ Herec byl sice za svůj výkon v roli Pierra Bezuchova opět oceňován, ovšem produkce znovu skončila fiaskem; například magazín *Billboard* ji označil za nejslabší inscenaci Studio Theater v dané sezoně.²⁸ Stejně periodikum ještě v červnu otisklo krátký článek, v němž Haase doporučilo pozornosti hollywoodských producentů, když napsalo, že „význačný herec do svých rolí vnáší autenticitu, upřímnost záměrů a technickou zdatnost. (...) Filmy by pro něj jistě dokázaly najít řadu využití.“²⁹

Hollywood se skutečně ozval. Došlo k tomu ale až poté, co se Haas spojil s dalším vřelým divadelním režisérem – tentokrát Leem Strasbergem. Revival Čapkovy hry *R.U.R.* sice vydržel jen čtyři reprízy, než byl z programu Ethel Barrymore Theatre 5. prosince 1942 stažen,³⁰ podle jedné verze to byl však právě Haasův výkon v roli stavitele Alquista, který zaujal hollywoodského režiséra Jacquese Tourneura natolik, že se mu rozhodl nabídnout roli ve válečném snímku *Dny slávy* (*Days of Glory*). Haas údajně v kamerových testech porazil „řadu kandidátů bez jazykového handicapu“.³¹ Snímek společnosti RKO, jenž rovněž značil filmový debut Gregoryho Pecka, byl natáčen v létě 1943 a do kin byl uveden o rok později.³² Haas se brzy stal vyhledávaným charakterním hercem (zejména pro role cizinců) a až do roku 1950 ztvárnil vedlejší či epizodní role v dalších dvaceti filmech nejrůznějších žánrů. Ještě v roce 1944 byla v režii Douglase Sirka dokončena adaptace románu Antona Pavloviče Čechova *Summer Storm*. Vedle ní se Haas objevil i v mysteriózním filmu *Strange Affair* a kostýmní komedii *Princezna a pirát* (*The Princess and the Pirate*) po boku populárního komika Boba Hopea. Ve filmu *Mrs. Parkington* (rovněž 1944) Haas hrál pouze v alternativním sestřihu určeném pro britský trh: ztvárnil balkánského krále, který v ostrovní verzi nahradil prince z Walesu v podání

brzy sešlo. Viz nedatovaný dopis Huga Haase. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-15.

26 Dopis Huga Haase z 18. ledna 1942. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-5.

27 Podle Jolany Matějkové měl Piscator Haase angažovat i jako učitele divadelního herectví. Viz MATĚJKOVÁ, Jolana. *Hugo Haas – Život je pes*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2008, s. 144. Mně se v osobní korespondenci a dobovém tisku podařilo najít informace o Haasově pedagogické činnosti z poloviny 40. a z přelomu 50. a 60. let, kdy vyučoval filmové herectví a režii ve workshopu Bena Ariho. Viz dopis Huga Haase z 20. dubna 1946. Korespondence Anduly Sedláčkové, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11354/A22264. *Variety*, 4. prosince 1959, s. 8. *Variety*, 8. ledna 1960, s. 3. (23. listopadu 1959 uveřejnil magazín *Variety* inzerci, v níž se uvádí, že Haas bude vést workshop „režijní techniky“ začínající ve středu 2. prosince. Workshopy se konaly v Coronet Studiu na La Cienega Blvd. v Los Angeles.)

28 BURR, Eugene. Studio Theater „War & Peace“. *The Billboard*, 6. června 1942, s. 9.

29 Possibilities for Films. *The Billboard*, 13. června 1942, s. 5.

30 Údaje přebírám z *Internet Broadway Database*, viz Hugo Haas. *Internet Broadway Database*, The Broadway League, 2001–2013 [citováno 18. července 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.ibdb.com/person.php?id=105998>.

Haas o neúspěchu inscenace napsal, že „režisér a šéf výpravy to zblbli“. Nedatovaný dopis Huga Haase. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-12.

31 Hugo Haas. Biography. Hugo Haas Clippings File, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. Podle jiné verze ovšem Haase objevil a angažoval producent Casey Robinson. Viz SCHALLERT, Edwin. Seer Maps Out Screen Career for Hugo Haas. *Los Angeles Times*, 7. listopadu 1944, s. 9.

32 Haas o roli patrně neměl valné mínění, o čemž svědčí poznámka v dopise Friedrichu Torbergovi z července 1943: „(...) t...ato role má jen jeden jediný REBACH, že totiž mohu dostat druhou a finančně lepší šanci po tomto filmu.“ Dopis Huga Haase z 3. července 1943. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-7.

Cecila Kellawaye, neboť tehdejší britské zákony zakazovaly zpodobení členů královské rodiny.³³ V roce následujícím byly do kin uvedeny válečné drama společnosti Twentieth Century-Fox *Zvon pro Adano* (A Bell for Adano), nezávislý snímek producenta a režiséra Gustava Machatého *Žárlivost* (Jealousy),³⁴ western společnosti Republic Pictures *Dakota* v hlavních rolích s Johnem Waynem a Věrou Hrubou Ralston a válečná satira *What Next, Corporal Hargrove?* v produkci studia MGM.

Právě u MGM měl být Haas krátce pod smlouvou, jak se zmiňuje například v dopise Andule Sedláčkové z jara 1946.³⁵ Do portfolia této společnosti patřily následující filmy s jeho hereckou účastí: muzikál *Holiday in Mexico* (1946), kriminální komedie režiséra Julese Dassina *Two Smart People* (1946), toreadorský snímek *Fiesta* (1947), komedie z filmového prostředí *Merton of the Movies* (1947)³⁶ a vysokorozpočtový dobrodružný snímek *Doly krále Šalamouna* (King Solomon's Mines, 1950).³⁷ Paralelně s tím Haas ovšem hrál i ve filmech jiných studií. V roce 1947 měly premiéru filmy *The Private Affairs of Bel Ami* podle předlohy Guy de Maupassanta, *Northwest Outpost* v režii Allana Dwana a nákladné drama z produkce Twentieth Century-Fox *The Foxes of Harrow*. V roce 1948 následovaly přistěhovalecké drama *My Girl Tisa*, muzikálový remake Duvivierova *Pépého le Moka* (1937) nazvaný *Casbah* a romantická komedie Universalu *For the Love of Mary*. Jediným titulem s Haasovou hereckou účastí premiérováným v roce 1949 byl další dobrodružný western společnosti Republic Pictures s dvojicí John Wayne – Věra Ralston Hrubá *The Fighting Kentuckian*. Posledním filmem uvedeným do kin, na němž se Haas podílel pouze jako řadový herec, bylo nákladné, ovšem komerčně neúspěšné drama producenta Howarda Hughese *Vendetta* (1950).

Haasovo účinkování ve zmíněných filmech bylo většinou omezeno jen na několik hereckých výstupů. I v rozsahově drobných rolích ale na sebe několikrát dokázal strhnout pozornost. Například v souvislosti s filmem *For the Love of Mary* magazín *Variety* napsal, že „Hugo Haas září jako majitel restaurace usilující o americké občanství“.³⁸ Vyzdvíženy byly i jeho kreace v *Summer Storm* a *Northwest Outpost*.³⁹

Po příchodu do Los Angeles se herec rovněž vrátil k práci pro divadlo. Zahrál si v Molnárově *Dobré víle*, v „původní veselohře“ *Bad Angel*,⁴⁰ v Actor's Laboratory a později v Las Palmas Theater v Hollywoodu ztvárnil kupce Corvina v produkci

33 Viz Mrs. Parkington. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2013 [citováno 18. července 2013]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24083> . Srovnej se SPICER, Bill. Hugo Haas, Low-Budget Genius. *Movie & Film Collector's World*, 1. července 1983, č. 163, s. 15.

34 Jak je známo, Machatý Haase režíroval již v Československu ve snímku *Načeradec, král kibiců* (1932). Na scénáři *Žárlivosti* se podílel Arnold Phillips, s nímž Haas na začátku 50. let spolupracoval na *Pickupu a Dívce na mostě*.

Po dokončení snímku Haas uvedl, že „denní práce vypadají dobře, kamera je vynikající a Karen Morley je schopná. Věřím, že to bude pěkný film.“ Dopis Huga Haase z 23. listopadu 1944. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-8.

35 Dopis Huga Haase z 20. dubna 1946. Korespondence Anduly Sedláčkové, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11354/A22264.

36 V *Merton of the Movies* Haas poprvé ztvárnil roli filmového režiséra. Později si ji zopakoval ve vlastních nezávislých snímcích *Jiná žena* a *Paradise Alley*.

37 Časový odstup, který *Doly krále Šalamouna* dělí od ostatních produkcí MGM, naznačuje, že film mohl vzniknout v době, kdy byl Haas znovu „na volné noze“.

38 For the Love of Mary. *Variety*, 27. srpna 1948.

39 Viz např. *Summer Storm*, *Variety*, 18. května 1944. *Summer Storm*. *New York Times*, 23. října 1944, s. 14:3. *Northwest Outpost*. *New York Times*, 8. srpna 1947, s. 10:2.

Role prince Nikolaje Balinina v *Northwest Outpost* patřila mezi Haasovy neoblíbenější. Sám ji označil za svou „první parádní rol[i] v Hollywoodu“. Dopis Huga Haase z 13. prosince 1946. Korespondence Anduly Sedláčkové, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11354/A22265.

40 Dopis Huga Haase z 20. dubna 1946. Korespondence Anduly Sedláčkové, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11354/A22264.

Jonsonova *Volponea* a po boku Charlese Laughtona se objevil ve výrazné roli v Brechtově *Životě Galileiho*. Premiéra posledně jmenované inscenace proběhla 31. července 1947 v režii Josepha Loseyho v Coronet Theatre na La Cienega Blvd. Haas za úlohu kardinála Barberiniho pobíral 40 dolarů týdně, což byla částka odpovídající skromnosti produkce.⁴¹ (Premiérové uvedení *Galileiho* bylo sice považováno za umělecky významnou, ale současně divácky minoritní událost. Coronet Theatre patřilo k menším losangeleským divadlům s kapacitou kolem 200 míst.) Haasovy herecké výkony byly ve všech případech kvitovány pozitivně. V souvislosti s *Volponem* časopis *Billboard* napsal, že „Haas je jako Corvino znamenitý (...). [Jeho] timing a inteligentní ztvárnění strojené postavy jsou prvotřídní.“⁴² Magazín *Variety* uvedl, že „Haas podává klasický výkon a málem na sebe strhává veškerou pozornost.“⁴³ I v enormně početném ansámblu *Života Galileiho* se Haasovi podařilo vyniknout, což dosvědčuje recenze v *Billboardu*, která jej společně s herečkou Frances Heflin označuje za hlavní hvězdy produkce.⁴⁴ Naopak návrat na Broadway se Haasovi nezdařil. Režisér Jules Dassin jej obsadil do kostýmního muzikálu *Magdalena*, který byl newyorskému publiku představen 20. září 1948 v Ziegfeld Theatre. Inscenace, kterou deník *New York Times* označil za jedno „z bezkonkurenčně nejnudnějších muzikálových dramát v dějinách“,⁴⁵ sice vydržela 88 repríz, všeobecně ale byla vnímána jako umělecký (když už ne divácký) propadák.⁴⁶ V březnu 1949 byla v El Patio Theatre v Los Angeles uvedena komorní inscenace *Cafe Crown* s Haasem a Ludwigem Donathem v hlavních rolích. Produkce, odehrávající se v New Yorku v prostředí židovských divadelních herců, se dočkala pochvalné recenze v časopise *Variety*, který ji označil za „hřejivý“ a „lidskostí oplývající“ zážitek.⁴⁷ S velkou pravděpodobností se jedná o na dlouhou dobu poslední (ne-li úplně poslední) divadelní roli Huga Haase. I v průběhu 50. let se sice v tisku objevovaly ojedinělé zprávy o jeho možném angažování – například do inscenace *The Assassin* v Theatre Workshopu Arthura Kennedyho nebo do broadwayského muzikálu *Fanny* Joshuy Logana⁴⁸ – zdá se však, že zůstalo pouze u plánů. Přelom let 1949 a 1950 se v Haasově osobním i profesním životě jeví jako zlomový. Do roku 1949 se datuje Haasův první aktivní profesní kontakt s televizí: jako herec se objevil ve dvou epizodách cyklu *Your Show Time* („The Tenor“ a „The Mysterious Picture“; vysílány 1. a 29. dubna 1949).⁴⁹ Ještě významnější je skutečnost, že se Haas po deseti

41 Smlouva s Haasem z 23. června 1947. Galileo contracts 1947, Elsa Lanchester Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, složka 24.

42 FISCHLER, Alan. *Volpone*. *The Billboard*, 5. dubna 1947, s. 4.

43 *Variety*, 31. května 1945.

44 FISCHLER, Alan. *Galileo*. *The Billboard*, 16. srpna 1947, s. 43.

45 ATKINSON, Bruce. *Magdalena*. *New York Times*, 20. září 1948.

46 Newyorské premiéře předcházelo uvedení v Los Angeles a San Franciscu. Viz ZHITO, Lee. *Magdalena*. *The Billboard*, 14. srpna 1948, s. 45. Podle vlastních slov Haas roli přijal čistě z finančních důvodů. Dopis Huga Haase z 18. května 1948. Korespondence Anduly Sedláčkové, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11354/A22266.

47 *Cafe Crown*. *Variety*, 21. března 1949, s. 11.

V roce 1942 byla divadelní hra *Cafe Crown* inscenována v New Yorku a Haas si dělal naděje, že by se mohla stát jeho broadwayským debutem. Producenti Carly Wharton a Martin Gabel a režisér Elia Kazan však dali přednost jinému obsazení a Haas debutoval v konkurenční inscenaci *The First Crocus*. Viz například dopis Friedricha Torberga z 18. listopadu 1941. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/48-9.

48 Viz *Variety*, 27. listopadu 1951. *Variety*, 14. dubna 1954, s. 2. Podle Heddy Hopper měl Haas dokonce jednu inscenaci pro Kennedyho Theatre Workshop režirovat. Viz HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood: Film Based on Molnar Story to Star Granger. *Chicago Tribune*, 1. června 1951, s. A6.

49 V následujících letech se spolupráce s televizí stala standardem. Haas se jako herec objevil v pořadech *Ford Theatre* (epizody „Adventure in Connecticut“ a „Girl in Flight“; TV premiéry 29. ledna 1953 a 2. prosince 1954), *Telephone Time* („The Gingerbread Man“, „Escape“ a „Rabbi on Wheels“; 1. července 1956, 24. března 1957 a 24. dubna 1957), *Five Fingers* („Search for Edward Stoyan“; 9. ledna 1960) a *Bonanza* („Dark Star“; 23. dubna 1960). Sám dokonce některé televizní epizody režiroval, konkrétně

letech strávených v USA stal americkým občanem. Doklad o jeho naturalizaci nese datum 10. února 1950.⁵⁰ Přibližně ve stejné době rovněž definitivně přestal hrát v divadelních inscenacích a filmech jiných režisérů a začal v oblasti filmu sám podnikat. Za tím účelem založil nezávislou produkční společnost nesoucí jeho jméno, Hugo Haas Productions. Právě režijním a producentským aktivitám Huga Haase budou věnovány následující kapitoly.

1.2. Předmět a cíle práce, výzkumné otázky

Předmětem této dizertační práce jsou filmy, na nichž se Hugo Haas v průběhu 50. let podílel jako producent či režisér. Jedná se zejména o dvanáct snímků, které vznikly v Haasově nezávislé produkci, a dále dva tituly, jež Haas režíroval pro jiné produkční společnosti. Jmenovitě jde o tyto filmy (před lomítkem uvádím rok dokončení, za ním rok uvedení do kin; pokud není řečeno jinak, jedná se o Haasovu nezávislou produkci): *Pickup* (1950/1951), *Dívka na mostě* (*The Girl on the Bridge*, 1950/1951), *Žena bližního svého* (*Thy Neighbor's Wife*, 1951/1953), *Podivné okouzlení* (*Strange Fascination*, 1952/1952), *Přiznání jedné dívky* (*One Girl's Confession*, 1952/1953), *Návnada* (*Bait*, 1953/1954), *Jednou nohou v pekle* (*Edge of Hell*, 1953/1956), *Jiná žena* (*The Other Woman*, 1954/1954), *Zadrž ten úsvit* (*Hold Back Tomorrow*, 1954/1955), *Hit and Run* (1955/1957), *Lizzie* (Bryna Productions, 1956/1957), *Paradise Alley* (1957/1962), *Born to Be Loved* (1958/1959) a *Night of the Quarter Moon* (Albert Zugsmith Productions, 1958/1959). V závěru se krátce věnuji i Haasovým nerealizovaným filmovým projektům, které dotvářejí celkový obraz jeho tvůrčích aktivit a poukazují na možnosti a omezení amerického filmového průmyslu své doby. Z prostorových a koncepčních důvodů naopak ponechávám mimo rámec práce jeho režijní působení pro televizi, které by si zasluhovalo samostatnou studii.

Hlavním cílem dizertace je na základě filmových a nefilmových pramenů zasadit Haasovu americkou režijní a producentskou tvorbu do specifického historického kontextu a popsat, jaké vlivy na ni v rovině produkce, distribuce a uvádění do kin působily. Ačkoliv se text zaměřuje na tvorbu jediného filmaře, film vnímám jako kolektivní dílo formované různými individuálními a institucionálními silami. Práce tak není Haasovou biografií (přestože ji s ní pojí určité přesahy) ani auteurskou analýzou jeho režijních počinů. Namísto toho předkládám historiografické pojednání sestávající především z podrobných produkčních historií jednotlivých snímků, včetně jejich přijetí dobovým tiskem.⁵¹

Mezi výzkumné otázky, na něž by práce měla odpovědět, patří zejména: Jak lze charakterizovat produkční mód, v rámci něž Haas v USA pracoval? A konkrétněji, jaké historické podmínky Haasovi umožnily založení vlastní nezávislé produkční společnosti? S jakými institucemi a jedinci přicházel během své profesní činnosti do styku a jaký vliv tyto instituce a jedinci měli na výslednou podobu filmů? Jakým způsobem byly filmy produkovány či režírovány Haasem propagovány a distribuovány? Jak byly hodnoceny dobovým tiskem, případně jakým způsobem k nim mohli přistupovat diváci? Co způsobilo, že Haasova produkční společnost na konci 50. let ukončila činnost? A proč v druhé polovině 50. let Haas spolupracoval i s jinými produkčními společnostmi a jak se takto vzniklé snímky lišily od jeho nezávislých produkcí?

„Escape“, dramatisaci vlastního útoku z Evropy před nacisty, a „Rabbi on Wheels“, obě ze série *Telephone Time*, a „The Dream“ podle předlohy Ivana Turgeněva pro pořad *Screen Directors Playhouse* (vysíláno 16. května 1956).

50 Naturalizační karta s číslem 6746437. U.S. Naturalization Record Indexes, 1791–1992, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

51 Již z názvu by mělo být patrné, že práce není „o Haasovi“, ale o „jeho filmech“. Rozdíl je, doufám, naprosto zřejmý a není třeba jej dále rozvádět.

Tyto otázky nelze zodpovědět bez jejich vztažení k širším historickým souvislostem. Haas netvořil vně, nýbrž uvnitř komplikovaného hollywoodského studiového systému, který navíc po druhé světové válce procházel řadou zásadních proměn. Snažit se porozumět okolnostem, které Haasovi umožnily založit vlastní produkční společnost, nebo důvodům, které o deset let později vedly k ukončení její činnosti, znamená potýkat se s komplexními mechanismy amerického filmového průmyslu 50. let. Haasova filmařská činnost ovšem nebyla Hollywoodem pouze jednostranně determinována – sama se stala jeho součástí a tím jej, jakkoliv nepatrně, pomohla definovat. V intencích právě řečeného doufám, že navzdory poměrně úzkému zaměření moje práce vypovídá i o obecnějších principech fungování amerického filmového průmyslu daného období (například hollywoodských autocenzurních mechanismů, marketingových strategií distribučních společností apod.). Monografie o amerických filmech Huga Haase by tedy měla sloužit i jako skromný příspěvek k dějinám Hollywoodu v období jeho transformace.⁵²

1.3. Literatura o amerických filmech Huga Haase

Dosud jedinou knihou, která se pokusila přenést diskuzi o Haasově americké tvorbě do odborné roviny, je již zmíněná kolektivní monografie *Hugo Haas: mezi středoevropskou a americkou kulturou* z roku 2012. Dvě studie v ní obsažené jsou ve své podstatě komparativní: Jana Běbarová navzájem srovnává tři adaptace románu Josefa Kopty *Hlídač č. 47* (mezi nimi samozřejmě i Haasův *Pickup*), zatímco Barbora Slezáková za použití neoformalistického přístupu komparuje tematicky obdobné snímky *Lizzie* a *Tři tváře Evy* (*The Three Faces of Eve*, 1957). V dalších příspěvcích se Lukáš Masner věnuje rozboru kamerových postupů v části Haasovy tvorby a Jan Jílek analyzuje postavu femme fatale ve snímcích *Podivné okouzlení*, *Přiznání jedné dívky* a *Jiná žena*. Již z tohoto stručného popisu je zřejmé, že ve všech případech se jedná o textuální analýzy zacílené na formální a tematické komponenty jednotlivých filmových děl. Jedinou výjimkou je moje vlastní studie, v níž se zabývám korespondencí, kterou Haas zasílal z amerického a rakouského exilu přátelům do Československa. Každý z příspěvků v knize si vytyčil úzké téma, které bylo možné na přiděleném prostoru důsledně zpracovat. Závěry, které publikace přinesla, tak byly nutně dílčí a omezené. Ostatně v úvodním slovu s Janem Křipáčem píšeme, že knihu vnímáme mimo jiné i jako „pobídku k dalšímu zájmu o Haasovo dílo“.⁵³

Zbývá česky psaná literatura o působení Huga Haase v exilu je ve své podstatě popularizační a zacílená na širokou veřejnost. Tvoří ji zejména vzpomínky Bibi Haasové,⁵⁴ dále knihy Jolany Matějkové⁵⁵ a Valerie Sochorovské⁵⁶ a v neposlední řadě dvě publikace vydané v 80. letech Československým filmovým ústavem.⁵⁷ Ve všech případech jsou oddíly věnované Haasově kariéře v USA reduktivní, zavádějící a plné chyb a nepřesností. Podívejme se například na následující pasáž z knihy *Hugo Haas – Život je pes* popisující produkční okolnosti vzniku *Pickupu*: „Haas si pronajal ateliér Charlese Chaplina na Avenui la Bréla [sic!], sehnal kapitál, dohodou se společností Columbia zajistil distribuci a pustil se do natáčení filmu.“ Předně – *Pickup* se nenatáčel v bývalém Chaplinově studiu na La

52 Zde narážím na knihu Petera Leva o Hollywoodu 50. let s názvem *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. Viz LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003.

53 KŘIPÁČ, Jan a HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas – mezi středoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2012, s. 11.

54 FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012.

55 MATĚJKOVÁ, Jolana. *Hugo Haas – Život je pes*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2008.

56 SOCHOROVSKÁ, Valeria. *Hugo Haas*. Praha : Forma, 1996.

57 BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Hugo Haas*. Praha : Československý filmový ústav, 1984.

TAUSSIG, Pavel. *Filmový smích Huga Haase*. Praha : Československý filmový ústav, 1989.

Brea (!) Avenue, ale v ateliérech Motion Picture Center na Cahuenga Blvd. Do Chaplinova studia (později známého pod názvem Kling Studios) se Haas přesunul až na konci roku 1953 v souvislosti s přípravami snímku *Jednou nohou v pekle*. Informace, že Haas nejdříve zajistil distribuci a až poté se pustil do natáčení, je rovněž mylná. Haas *Pickup* natočil bez sjednané distribuce a až v srpnu 1950 podepsal smlouvu se společností Columbia Pictures o převodu distribučních práv. A tak bychom mohli pokračovat dále. Zdá se, že většina faktograficky chybných informací má původ v memoárech Bibi Haasové, odkud je přebírají další autoři.⁵⁸

V zahraničí dosud žádná monografie věnovaná Haasovi nevyšla. S jeho jménem se však můžeme setkat v nejrůznějších přehledech exilových tvůrců, nezávislého filmu, tzv. béčkového filmu, filmu noir apod.⁵⁹ Již z povahy textů vyplývá, že údaje v nich obsažené jsou velmi kusé a omezují se zejména na základní biografická data, synopse filmů, případně popis ústředních témat a motivů. Větší prostor – celou jednu kapitolu – Haasovi věnoval James Ursini v knize *Directors on the Edge. Outliers in Hollywood*. I jeho text ovšem sestává především z dějových synopsí a krátkých analytických postřehů.⁶⁰ Historikové Christian Cargnelli a Michael Omasta do knihy *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir* zařadili sedmistránkový medailon Huga Haase. V něm režiséra označují za kuriózní „poznámku pod čarou k americkému béčkovému filmu 50. let“.⁶¹ Zvláštní pozornost autoři věnují dramatu *Jiná žena*, které podle nich vykazuje pozoruhodné autobiografické rysy. V krátké odbočce rovněž představují osobnost Rudího Felda, který působil jako výtvarník na devíti Haasových filmech. Steve Johnson napsal pro online časopis *Bright Lights Film Journal* interpretaci *Podivného okouzlení*, v níž snímek vztahuje k Haasovu traumatu nad tragickou smrtí bratra Pavla v Osvětimi.⁶²

Největší akademické pozornosti se dostalo dvěma snímkům, které Haas realizoval pro jiné produkční společnosti. Dramatu *Night of the Quarter Moon*, tematizujícímu mezirasový manželský svazek, se věnovaly například Susan Courtney⁶³ a Heidi Ardizzone.⁶⁴ *Lizzie*, adaptací psychologického románu Shirley Jackson, se ve své diplomové práci zabývá Kelly Kretschmar.⁶⁵ I v těchto případech se však autorky orientovaly primárně na zpracovávaná témata, nikoliv na produkční specifika či dobovou recepci v tisku.

Jak je z předchozího skromného výčtu zřejmé, otázky, které si v dizertační práci kladu,

58 Za největší nesmysl považuji tvrzení, že Haas byl v důsledku mccarthismu na konci 50. let (!) v Hollywoodu „zakázán“. FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012, s. 130. Během svého výzkumu jsem nenašel jediný relevantní důkaz, který by tento spekulativní výrok podpořil.

59 Pro názornost uvádím alespoň několik titulů: LYONS, Arthur. *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. Chicago : Da Capo Press, 2000. KEANEY, Michael F. *Film Noir Guide: 745 Films of the Classic Era, 1940–1959*. Jefferson : McFarland: 2003. SILVER, Alain, URSINI, James, WARD, Elizabeth, PORFIRIO, Robert (eds.). *Film Noir: The Encyclopedia*. New York : The Overlook Press, 2010. URSINI, James, MAINON, Dominique. *Cinema of Obsession: Erotic Fixation and Love Gone Wrong in the Movies*. New York : Limelight Editions, 2007. LANGMAN, Larry. *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*. Jefferson : McFarland, 2000.

60 URSINI, James. *Directors on the Edge. Outliers in Hollywood*. Lexington : 2011.

61 CARGNELLI, Christian, OMASTA, Michael (eds.). *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. Wien : PVS, 1997, s. 63.

62 JOHNSON, Steve. Life of Human Loss. Hugo Haas's Strange Fascination. *Bright Lights Film Journal*, květen 2012, č. 76. [citováno 25. července 2013] Dostupné z WWW: http://brightlightsfilm.com/76/76hugoahas_johnson.php#.UfDjmY1M_Z4.

63 COURTNEY, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967*. Princeton : Princeton University Press, 2005.

64 ARDIZZONE, Heidi. Catching Up with History: Night of the Quarter Moon, the Rhinelander Case, and Interracial Marriage in 1959. In BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008, s. 87–112.

65 KRETSCHMAR, Kelly. *Framing Femininity as Insanity: Representations of Mental Illness in Women in Post-Classical Hollywood*. Diplomová práce. Denton : University of North Texas, 2007.

dosud nebyly předmětem zájmu žádného rozsáhlejšího historiografického výzkumu, natož aby byly uspokojivě zodpovězeny. Proto si jako cíl vytyčuji otevřít některá dosud opomíjená témata a tím zahájit diskuzi o produkčních specifikách Haasovy hollywoodské tvorby a jejím místě v rámci americké a exilové kinematografie.

1.4. Metodologie

Metodologicky se dizertační práce jednoznačně přiklání k principům historiografického výzkumu souhrnně označovaným jako „nová filmová historie“. Protože k této problematice existuje rozsáhlá literatura – a navíc řada klíčových textů je pohodlně dostupná v českém jazyce⁶⁶ – vystačím si na tomto místě pouze se stručným nástinem toho, jaká konkrétní východiska přijímám za svá a jaké historiografické práce mě v mém uvažování formovaly.

James Chapman, Mark Glancy a Sue Harper v knize *The New Film History. Sources, Methods, Approaches* uvádějí, že jedním ze základních znaků nové filmové historie je „vyšší úroveň metodologické sofistikovanosti“.⁶⁷ Nová filmová historie uznává komplexnost vztahů mezi filmovým dílem a kontextem jeho vzniku a spotřeby a z toho důvodu zaměřuje svou pozornost na historické procesy, které výsledné snímky a jejich přijetí publiky spoludeterminují. Jedná se například o ekonomická omezení, průmyslové praktiky, produkční a distribuční strategie, cenzurní zásahy apod. V podobném duchu Douglas Gomery a Robert C. Allen v přelomové publikaci *Film History. Theory and Practice* zdůrazňují, že historii kinematografie nelze vnímat jako dějiny tvořené izolovanými filmy. Naopak se jedná o „sadu komplexních, provázaných systémů mezilidské komunikace, obchodních praktik, sociálních interakcí, uměleckých možností a technologie“.⁶⁸ Kinematografii je třeba studovat jako otevřený systém skládající se z různých komponent, jež se navzájem podmiňují a ovlivňují. V takovém pojetí se filmové dílo stává průsečíkem různorodých historických sil a pnutí – individuálních a institucionálních, filmových a mimofilmových. Úkolem filmového historika je na základě dostupných materiálů tyto vlivy a tlaky odhalit, popsat a vysvětlit.

V souladu s těmito principy přistupuji k filmům Huga Haase nikoliv jako k izolovaným filmovým textům, zdánlivě vzniklým ve vakuu, nýbrž jako ke komplexním kulturním artefaktům, které byly v jednotlivých fázích výroby a spotřeby spoludeterminovány řadou vlivů. Všechny Haasovy americké filmy například musely projít schvalovacím procesem ze strany Správy Produkčního kodexu (*Production Code Administration*, zkráceně PCA), jejímž úkolem bylo zamezit jakýmkoliv potenciálně pohoršujícím replikám a výjevům (tak, aby byl filmový průmysl chráněn před cenzurou zvenčí). Ovšem ani úloha tohoto úřadu nebyla jednoznačná a nekomplikovaná; Haas (spolu s dalšími tvůrci) se pochopitelně pokoušel zásahům ze strany hollywoodských cenzorů bránit a celý proces se tak v některých případech mohl proměnit ve zdlouhavé vyjednávání, na jehož konci byl oboustranně přijatelný kompromis. Jiný typ interakce představovala spolupráce s distribučními společnostmi. Haas většinou zajišťoval distribuci svých filmů až po jejich dokončení. V takovém případě prodal distribuční práva za sjednanou fixní částku a dále již proces uvádění filmu do kin nebyl v jeho kompetenci. Bylo pak zcela na libovůli

66 Viz množství studií v časopise *Illuminace* nebo ve sborníku SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Nakladatelství Herrmann & synové, 2004.

67 CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue. Introduction. In CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue (eds.). *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, s. 6.

68 ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film History. Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985, s. 37.

distributora a jeho marketingového oddělení, jakým způsobem byly snímky nabízeny divákům. Právě povaha propagačních materiálů nebo třeba i typ kin, v nichž se filmy promítaly, určovaly, jaké publikum Haasovy snímky navštěvovalo a jak k nim přistupovalo.

Z toho je zřejmé, že přímočará autorská pojednání a zjednodušující biografické texty nemají v nové filmové historii místo. To ovšem neznamená, že jednotliví tvůrci, zejména režiséři, nemohou nadále být v centru badatelské pozornosti. Pochopitelně mohou, ale jejich tvorba musí být studována ve vztahu k průmyslovým determinantám či dalším filmovým profesím.⁶⁹ Přestože Haas na svých filmech pracoval hned v několika funkcích najednou (většinou jako producent, režisér, scenárista a herec), i on spoléhal na spolupráci s dalšími tvůrci a vstupoval do kontaktu s řadou hollywoodských institucí.

V úvodu zmíněná „vyšší úroveň metodologické sofistikovanosti“ rovněž odkazuje ke skutečnosti, že na rozdíl od řady jiných přístupů ke studiu kinematografie nová filmová historie nepoužívá konkrétní filmy jako „testovací pole“ pro své teze a postuláty. I z toho důvodu ve své práci upřednostňuje výzkumné otázky před hypotézami. Domnívám se, že v historiografickém výzkumu tohoto druhu jsou otevřené výzkumné otázky přínosnější než hypotézy, které již předem předpokládají určité závěry. Smyslem otázek je co nejpřesněji vymezit přednostní oblasti zájmu, jež má výzkum prostřednictvím konkrétních historických důkazů ozřejmit.

Vedle samotných filmů jsou takovými historickými důkazy i nejrůznější mimofilmové materiály. Může se jednat o memoáry, osobní dokumenty, korespondenci, produkční záznamy, scénáře, cenzurní zprávy, propagační materiály, recenze, diskuze fanoušků na internetu apod. Podle Chapmana, Glancyho a Harper je „nový filmový historik srovnatelný s archeologem, který odkrývá nové zdroje a materiály, zejména ty, které byly dosud ignorovány nebo přehlíženy.“⁷⁰ Douglas Gomery rovněž uvádí, že dvěma nejvýznamnějšími zdroji filmového historiografického výzkumu jsou korporátní záznamy (*corporate records*) a dobová periodika zabývající se filmovým průmyslem (*industry trade papers*).⁷¹ Moje dizertační práce se opírá o celou řadu archivních materiálů a článků z dobového tisku dokumentujících produkci, distribuci a uvádění Haasových filmů do kin. Detailněji je popisují o několik řádků níže.

Mé uvažování o dějinách americké kinematografie a obecněji o možnostech a úskalích historiografického výzkumu bylo formováno mnoha publikacemi a dílčími studii. Mezi nejvýznamnější z nich patří kniha Petera Leva o americkém filmu 50. let z nepostradatelné ediční řady *History of the American Cinema*,⁷² monumentální publikace Davida Bordwella, Kristin Thompson a Janet Staiger *The Classical Hollywood Cinema*,⁷³ obdobně rozsáhlá kniha Richarda Maltbyho *Hollywood Cinema*,⁷⁴ příspěvky ve sbornících *The American Film Industry*⁷⁵ a *The Hollywood Film Industry*⁷⁶ a nejrůznější práce Douglase Gomeryho.⁷⁷

69 Viz např. CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue. Authorship. In CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue (eds.). *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, s. 70.

70 CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue. Introduction. In CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue (eds.). *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, s. 6.

71 ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film History. Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985, s. 39.

72 LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003.

73 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, STAIGER, Janet. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.

74 MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Malden : Blackwell Publishing, 2003.

75 BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976.

76 KERR, Paul (ed.). *The Hollywood Film Industry*. London and New York : Routledge, 1986.

77 Zejména GOMERY, Douglas. *The Hollywood Studio System*. London : British Film Institute, 2008.

Z množství knih o hollywoodské autocenzuře a Produkčním kodexu chci uvést především monografie Thomase Dohertyho o Josephu Breenovi⁷⁸ a Ley Jacobs o tzv. ženském filmu v letech 1928–1942⁷⁹ a společnou knihu Leonarda J. Leffa a Jerolda L. Simmonse s názvem *The Dame in the Kimono*.⁸⁰ Inspirací mi rovněž byly některé monografie věnované jednotlivým filmařům, mezi nimi knihy Briana Tavesse o Thomasi Inceovi,⁸¹ Fosteru Hirschovi o Ottu Premingerovi⁸² nebo Timothyho Susanina o rané tvorbě Walta Disneyho.⁸³

1.5. Zdroje historiografického výzkumu

Filmy

Jediným americkým filmem Huga Haase aktuálně dostupným na DVD je *Přiznání jedné dívky*, které bylo v roce 2010 vydáno v rámci kolekce společnosti Columbia Pictures s názvem *Bad Girls of Film Noir, Volume 2*.⁸⁴ V dalších případech je nutné obrátit se k jiným zdrojům. Deset snímků uvedených Českou televizí představuje důležitý základ.⁸⁵ Bohužel, všechny byly odvysílány v dabovaných verzích, což jejich badatelskou využitelnost snižuje. Proto do značné míry spoléhám i na přepisy 16mm filmových kopií na VHS kazetách či DVD discích, které se mi během let podařilo získat z nejrůznějších (často soukromých) zdrojů.

Scénáře

Scénáře k vybraným Haasovým americkým snímkům jsou uloženy v několika institucích v USA a České republice. Jedna z prvních verzí scénáře k Haasovu americkému režijnímu debutu *Pickup* se nachází v Margaret Herrick Library v Beverly Hills.⁸⁶ Scénáře k filmům distribuovaným společností Twentieth Century-Fox jsou uloženy v archivu University of Iowa v Iowa City.⁸⁷ Ve dvou případech (*Žena bližního svého* a *Jiná žena*) se však jedná pouze o strojové přepisy dialogů z výsledného filmu, což jejich badatelskou hodnotu značně devaluje. Naopak v případě filmu *Dívka na mostě* jde o jednu z raných verzí scénáře, dokončenou ještě před schvalovacím procesem Správy Produkčního kodexu. Scénáře k filmům *Lizzie* a *Night of the Quarter Moon*, na nichž se Haas autorsky nepodílel,

78 DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007.

79 JACOBS, Lea. *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1997. Přestože Jacobs končí své pojednání rokem 1942 a 50. letům se nevěnuje, její pohled na americkou filmovou cenzuru mě v mnohém ovlivnil.

80 LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold L. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York : Grove Weidenfeld, 1990.

81 TAVES, Brian. *Thomas Ince. Hollywood's Independent Pioneer*. Lexington : The University Press of Kentucky, 2012.

82 HIRSCH, Foster. *Otto Preminger. The Man Who Would Be King*. New York : Alfred A. Knopf, 2007.

83 SUSANIN, Timothy S. *Walt Before Mickey. Disney's Early Years, 1919–1928*. Jackson : The University Press of Mississippi, 2011.

84 *Bad Girls of Film Noir, Volume 2*. Columbia Pictures, 2010. 34022LIT. Na DVD se nachází i původní kinoupoutávka.

Kromě Haasova filmu kolekci tvoří snímek *Night Editor* (1946) a dvojice pozdějších filmů s herečkou Cleo Moore *Women's Prison* (1955) a *Over-Exposed* (1956).

85 35mm negativy jsou uloženy v Národním filmovém archivu v Praze.

86 *Pickup*, nedatovaný scénář. Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, f. 352, 134 stran.

87 Twentieth Century-Fox Filmscripts Collection, Special Collections, University of Iowa, Iowa City, box 130.

jsou v nejrůznějších verzích uloženy hned v několika archivech – mj. v Margaret Herrick Library,⁸⁸ na University of Southern California v Los Angeles⁸⁹ a na University of Wisconsin v Madisonu.⁹⁰ Oba texty procházely dlouhou sérií revizí: například scénář Mela Dinelliho k psychologickému dramatu *Lizzie* existuje přinejmenším v devíti různých verzích. A konečně scénáře k filmům *Born to Be Loved* a *Paradise Alley* jsou k nahlédnutí v Divadelním ústavu v Praze.⁹¹

Scénáře nám umožňují sledovat průběh tvůrčího procesu či procesu adaptace, pokud jsou založeny na literárních dílech. Jejich srovnání s výslednými filmy zároveň ozřejmuje změny, které si na Haasovi vyžádala Správa Produkčního kodexu.

Komunikace se Správou Produkčního kodexu

Každý hollywoodský film distribuovaný členem Asociace amerického filmového průmyslu (*Motion Picture Association of America*) procházel v preprodukční fázi (a poté i po dokončení) procesem schvalování ze strany Správy Produkčního kodexu (podle svého dlouholetého šéfa byl úřad rovněž známý jako Breenův úřad).⁹² Kompletní záznamy PCA, sestávající zejména z korespondence cenzorů s filmovými producenty, interních sdělení a podrobných cenzurních zpráv, se nacházejí v Margaret Herrick Library v Beverly Hills.⁹³ Rozsah materiálů k jednotlivým filmům je přímo úměrný „problematičnosti“ zpracovávaných látek: například záznamy ke snímku *Zadrž ten úsvit*, vyprávějícímu příběh o sblížení k smrti odsouzeného vraha a dívky s pochybnou minulostí, tvoří několik desítek listů datovaných od září 1954 do července 1955, kdy byl film po řadě ústupků z Haasovy strany konečně schválen. Naopak idealistické tituly *Jednou nohou v pekle* a *Born to Be Loved* prošly celým procesem poměrně hladce.

Studium materiálů PCA umožňuje detailně sledovat proces negociace mezi cenzory a producenty, jehož cílem bylo odstranit veškeré potenciálně problematické scény a repliky tak, aby se film nestal terčem kritiky konzervativních zájmových skupin (zejména katolické Ligy slušnosti) a aby se předešlo zásahům lokálních cenzurních úřadů.⁹⁴ Ačkoliv se Breenův úřad snažil anticipovat reakce veřejnosti a státních a městských cenzurních orgánů, ne vždy se mu to zcela dařilo; některé filmy tak mohly být v oblastech s aktivní cenzurou uvedeny s dodatečnými úpravami. I ty jsou v záznamech uložených v Margaret

88 Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

89 MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

90 Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, University of Wisconsin & Wisconsin Historical Society (dále jen Wisconsin Center for Film and Theater Research), Madison.

Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison.

91 *Little Miracles (Born to Be Loved)*. Divadelní ústav v Praze, p. č. 354/89.

Stars in the Backyard. Final Dialogue. Divadelní ústav v Praze, p. č. 353/89. Součástí scénáře k *Paradise Alley* (pracovní název *Stars in the Backyard*) je i hudební partitura skladatele Franze Steininger a dopis adresovaný Haasovi od zástupce společnosti Universal, které byl snímek na konci 50. let nabídnut k distribuci.

92 Více například v DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007. JACOBS, Lea. *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1997. LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold L. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York : Grove Weidenfeld, 1990.

93 Motion Picture Association of America Collection, Production Code Administration Records (dále jen MPAA Collection), Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

94 V 50. letech fungovalo na území Spojených států několik desítek lokálních cenzurních úřadů – mj. ve státech New York, Ohio a Kansas a velkých městech jako Chicago, Atlanta a Memphis. Viz LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 97.

Herrick Library pečlivě dokumentovány.

Jak píše Lea Jacobs, hollywoodskou autocenzuru je nutné vnímat jako integrální součást filmového průmyslu a zároveň jako konstruktivní prvek, který spoluurčoval výslednou podobu filmů.⁹⁵ Formou korespondence a osobních schůzek (jejichž průběh byl rovněž zaznamenáván) bylo dosahováno kompromisů týkajících se vzorců vyprávění, motivací postav a celkového morálního účinku děl. Ne vždy ovšem musel producent připomínky cenzorů striktně respektovat: jak dokazuje i příklad Huga Haase, vyjednávání s PCA často poskytovalo manévrovací prostor, v rámci nějž mohlo docházet ke znejasňování významů a tím i k multiplikaci možných diváckých reakcí a interpretací.

Materiály produkčních společností

Vše nasvědčuje tomu, že materiály Hugo Haas Productions (například smlouvy, finanční záznamy apod.) se nedochovaly. Fungování Haasovy nezávislé produkční společnosti je proto nutné zrekonstruovat za pomoci jiných zdrojů – korespondence, dokumentů distribučních společností či zpráv v tisku a filmových ročenkách.

Naopak snadno dostupné a precizně zpracované jsou archiválie spjaté se společností Bryna Productions Kirka Douglase, která produkovala snímek *Lizzie*. Materiály jsou uloženy ve Wisconsinském centru pro filmový a divadelní výzkum (*Wisconsin Center for Film & Theater Research*) při University of Wisconsin v Madisonu.⁹⁶ V přibližně padesáti složkách dokumentujících vznik a distribuci *Lizzie* se nachází obsáhlá korespondence, kontrakty se členy štábu, podrobné finanční záznamy, několik verzí scénáře, detailní natáčecí plány, distribuční a propagační materiály, tiskové zprávy či dokonce reakce diváků z předpremiéry.⁹⁷ Rozsah materiálů umožňuje detailně popsat produkční historii filmu od převodu autorských práv na román *The Bird's Nest* uznávané americké autorky Shirley Jackson až po uvedení filmu na americký a mezinárodní trh, včetně toho, jak si výsledný produkt na těchto trzích ekonomicky vedl.

Materiály distribučních společností

Vzhledem k absenci korporátních záznamů společnosti Hugo Haas Productions nabývají materiály distributorů na významu. Haasovy filmy byly v USA a Kanadě distribuovány společnostmi Columbia Pictures, Twentieth Century-Fox, Universal Pictures, MGM/Loew's, United Artists a Sutton Pictures. Nejlépe zpracované jsou archivní fondy společností Universal Pictures a MGM, které jsou uloženy na University of Southern California v Los Angeles.⁹⁸ Sestávají zejména ze smluv, interních záznamů, korespondence, finančních záznamů a propagačních materiálů. Tamtéž se nacházejí i některé propagační materiály (zejména *pressbooky*) ke snímkům distribuovaným Twentieth Century-Fox. V Margaret Herrick Library jsou uloženy scénáře trailerů k *Lizzie*,⁹⁹ *Night of the Quarter Moon*¹⁰⁰ a filmům distribuovaným společností Universal

95 JACOBS, Lea. *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1997, s. 21.

96 Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison.

97 Kompletní inventář je dostupný zde: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi/f/findaid/findaid-idx?c=wiarchives;cc=wiarchives;q1=kirk%20douglas%20papers;rgn=main;view=text;didno=uw-whs-us0102an> .

98 Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

99 *Lizzie*, trailery. Jack Atlas Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

100 *Night of the Quarter Moon*, trailery. Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills

Pictures.¹⁰¹

Některé propagační materiály se mi podařilo získat do osobního vlastnictví; jde především o *pressbooky* k většině Haasových snímků, dále plakáty, fotosky a tzv. *lobby cards* (propagační karty).¹⁰²

Materiály distribučních společností umožňují sledovat proces uvádění filmů do kin přibližně od momentu, kdy Haas odprodal distribuční práva. Badatelsky pozoruhodné jsou zejména propagační materiály, na jejichž základě lze zrekonstruovat marketingové strategie užívané distributory k uvedení filmů na trh. Zatímco některé jejich aspekty jsou v reklamních kampaních utlumeny, jiné – svůdnost ženských protagonistek, zhoubnost partnerských vztahů a spojení sexu a násilí – nabývají na významu a vytvářejí horizont diváckých očekávání, která nemusejí být filmovým textem vždy uspokojena.

Haasova exilová korespondence

Některé aspekty produkční historie Haasových filmů jsou předmětem korespondence s přáteli a spolupracovníky z Československa, zejména Josefem Koptou a Olgou Scheinpflugovou.¹⁰³ Součástí osobního fondu Josefa Kopty uloženého v Památníku národního písemnictví v Praze jsou Haasovy dopisy z USA, koncepty Koptových dopisů zasílaných opačným směrem a kromě nich i smlouva o převodu autorských práv na Koptův román *Hlídač č. 47*. V dalších listech se Haas mimo jiné vyjadřuje k problémům spojeným s prodejem snímku *Paradise Alley* či k celkovému stavu amerického filmového průmyslu přelomu 50. a 60. let. Další dopisy jsou uloženy například v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze, v Rakouské národní knihovně ve Vídni či jsou v soukromém vlastnictví. Část korespondence byla publikována časopisecky a knižně.¹⁰⁴

Dokumenty Haasových spolupracovníků

V pozůstalosti několika Haasových amerických spolupracovníků se rovněž dochovaly materiály, jež mohou být badatelsky účelně využity. Například v Margaret Herrick Library se nachází písemnosti kameramana Paula Ivana, s nímž Haas v letech 1950–1957 spolupracoval na sedmi snímcích.¹⁰⁵ Za nejpozoruhodnější zdroj dat a informací považuji Ivanovy deníky, jež dokumentují natáčení všech filmů vzešlých z této spolupráce. Na University of Wisconsin v Madisonu jsou uloženy osobní dokumenty herečky Agnes Moorehead, mezi nimiž najdeme i podrobný natáčecí plán filmu *Night of the Quarter Moon* nebo scénář k nerealizovanému filmu *The Devil Is a Joker*.¹⁰⁶

101 Pictures Company Trailer Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.
102 Má sbírka se stala základem výstavy *Hugo Haas v USA 40–62*, která byla veřejnosti poprvé představena v dubnu 2013 v Olomouci.

103 Osobní fond Olgy Scheinpflugové, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 1502. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

104 Viz např. DANDOVIÁ, Marta. Adresát Olga Scheinpflugová. In *Literární archiv : Sborník Památníku národního písemnictví*. Praha : Památník národního písemnictví, 2003–2004, s. 341–351. MATĚJKOVÁ, Jolana. *Hugo Haas – Život je pes*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2008, s. 171–173, 231–243. Komentář ke korespondenci Haase a Scheinpflugové vyšel v magazínu *Disk*. SÍLOVÁ, Zuzana. Olga Scheinpflugová a Hugo Haas : (Ke korespondenci z let 1946–1967). *Disk*, 2003, č. 6, s. 48–72.

105 Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

106 Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison.

Přestože je nelze považovat za ekvivalent korporátních záznamů, představují dobová periodika zaměřená na filmový průmysl cenný badatelský materiál.¹⁰⁷ Deníky jako *Variety*, *Hollywood Reporter*, *Motion Picture Herald* nebo *Film Daily* byly primárně psány pro profesionály pohybující se ve filmovém průmyslu a obsahovaly produkční a distribuční plány, zprávy z probíhajících natáčení, rozhovory s producenty, tiskové zprávy, informace o tržbách apod. Jejich rozšíření na mikrofilmech (a dnes i prostřednictvím placených online archivů¹⁰⁸) z nich činí patrně nejdostupnější zdroje dat, jaké jsou badatelům k dispozici. Uplatněny mohou být především při absenci archivních materiálů, například kontraktů nebo natáčecích plánů. Komparace s existujícími archivními materiály ukazuje, že za nejpřesnější a nejdůvěryhodnější můžeme považovat data zveřejňovaná deníkem *Variety*.

Haasovy produkční aktivity byly dobovými periodiky pravidelně sledovány: ke každému filmu najdeme řadu krátkých článků a noticek pokrývajících jejich vznik od psaní scénáře a obsazování hlavních i vedlejších rolí přes samotné natáčení až po postprodukcii, prodej distribučních práv a uvedení do kin. Vedle již jmenovaných periodik se informace o Haasových snímcích objevovaly v oborových magazínech *Box Office* a *Motion Picture Daily* a dále v denících *Los Angeles Times*, *Los Angeles Examiner*, *Los Angeles Mirror-News* a několika dalších. Zejména v první polovině 50. let bylo vydáno i několik profilových článků zaměřených na Haase a jeho produkční společnost. Řada z nich pracovala s Haasovými citacemi, popisujícími jeho produkční praktiky a obsahujícími obecné úvahy o úloze nezávislého producenta v americkém filmovém průmyslu.¹⁰⁹

Významný zdroj poznatků představují i filmové recenze. Jak se shodují Douglas Gomery, Robert C. Allen a Barbara Klinger, z recenzí můžeme vyčíst, jakým způsobem byly filmy předkládány dobovému obecenstvu, jaká očekávání s nimi byla spojována a jaké estetické hodnoty a normativní limity v dané době převládaly. Při nedostatku jiných materiálů nám recenze pomáhají rekonstruovat „kritický slovník a způsoby uvažování nejen recenzentů, ale i filmových publik“.¹¹⁰

V 50. letech se filmové recenze objevovaly nejen ve specializovaných periodikách (již zmiňované deníky *Variety*, *Hollywood Reporter* nebo *Film Daily*), ale i v denících jako *Los Angeles Times*, *New York Times* a *Cincinnati Post* nebo masově rozšířených magazínech typu *Time* a *Newsweek*. Haasovy filmy byly pravidelně recenzovány následujícími periodiky: *Variety*, *Hollywood Reporter*, *The Exhibitor*, *Film Daily*, *Motion Picture Herald*, *Motion Picture Daily*, *Box Office*, *Harrison's Reports*, *Parents' Magazine*, *New York Times* a *Los Angeles Times*. Ohlasy na některé z nich (zejm. *Pickup* a pozdější *Lizzie* a *Night of the Quarter Moon* natočené pro větší produkční společnosti a distribuované společností MGM) se objevily i v magazínech *Time*, *Newsweek* a *New Yorker*.

107 Viz např. ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film History. Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985, s. 41.

108 Například archivní čísla *Variety* je možné předplatit zde: <http://www.varietultimate.com/> .

109 Viz například GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950. GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57. MARBLE, A. L. Double-threat Man of Movies. *International Photographer*, březen 1952, s. 22. McCLAY, Howard. The Four Heads of Hugo Haas. *L.A. Daily News*, 15. září 1953.

110 ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film History. Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985, s. 90. Viz rovněž KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington : Indiana University Press, 1994, s. 67–70.

Během pobytu v USA se mi podařilo realizovat rozhovory se třemi herečkami, které s Haasem v 50. letech spolupracovaly. Konkrétně se jedná o Jan Lowell, jež ztvárnila epizodní role ve více než polovině Haasových amerických snímků a spolu s manželem Markem se řadila mezi režisérovy nejbližší přátele,¹¹¹ June Shelley (rozenou Hammerstein), která se objevila ve významné roli ve filmu *Jednou nohou v pekle*, a Carol Morris, jíž Haas svěřil důležité úlohy ve filmech *Born to Be Loved* a *Paradise Alley*. Ačkoliv mohou být tyto osobní výpovědi nápomocny, jedná se o obzvláště choulostivý materiál, který je vzhledem k uplynulému času a subjektivnímu podání vždy nutno posuzovat na pozadí dochovaných archivních materiálů. Vzpomínky Haasových spolupracovníků, přátel a rodinných příslušníků jsou rovněž předmětem několika titulů memoárové literatury, k nimž je ovšem nutné přistupovat se stejnou obezřetností.

Fotografické materiály a audiovizuální záznamy

V druhé polovině roku 1951 vznikl půlhodinový pořad s názvem „The Hugo Haas Story“ plánovaný jako součást televizního cyklu *Hollywood at Work*, který měl divákům pravidelně přinášet exkluzivní pohledy do hollywoodského filmového zákulisí. Epizoda, jíž provází herec Ross Elliott, je dramatisací Haasovy dosavadní americké kariéry s důrazem na produkci jeho hollywoodského režijního debutu *Pickup*. V druhé rovině film prostřednictvím několika zákulisních prostřihů dokumentuje natáčení *Ženy bližního tvého*. Dostáváme jedinečnou příležitost vidět Haase při práci – v rozmluvách s herci, kameramanem Paulem Ivanem či výtvarníkem Rudim Feldem, který v jednom momentu vysvětluje, jak je jím vybudovaná scéna flexibilní. Pořad je uložen ve Filmovém a televizním archivu University of California Los Angeles.¹¹² Několik dalších „pohledů do zákulisí“ umožňují fotografie z natáčení, z nichž některé jsou součástí katalogu vydaného u příležitosti výstavy s názvem *Hugo Haas ve filmové fotografii*, jež se konala v roce 2001 v Domě umění města Brno.¹¹³ Další se mi podařilo získat do osobního vlastnictví a používám je jako ilustrace v obrazové příloze.

Uvedený přehled není v žádném případě vyčerpávající. Veškeré použité materiály jsou však označeny na příslušných místech v textu a v odpovídajících poznámkách pod čarou. Závěrem chci upozornit na určitou disproporcí, kdy k některým filmům existuje výrazně více materiálů než k jiným, což se následně odráží v prostoru, jaký jim v dizertaci vyčleňuji. Z části je to dáno tím, že zatímco materiály Hugo Haas Productions dosud nebyly objeveny a s největší pravděpodobností se vůbec nedochovaly, dokumenty jiných společností byly po léta pečlivě archivovány a dnes jsou badatelům volně k dispozici. Ovšem nabízí se i další vysvětlení. Filmy *Lizzie* a *Night of the Quarter Moon* byly připravovány většími společnostmi za účasti početného štábu a je tedy zcela přirozené, že vygenerovaly mnohem více materiálů než Haasovy nezávislé produkce. Tomu odpovídá i rozsah kapitol věnovaných produkčním historiím jednotlivých filmů. Tuto nerovnováhu se částečně snažím vyvážit tím, že první oddíl práce je více orientován právě na činnost Hugo Haas Productions.

111 Viz rovněž JOHNSON, Steve. Jan Lowell's Improvised Life: From Hugo Haas to Spagetti Westerns. *Classic Images*, 20. prosince 2010. [citováno 24. července 2013] Dostupné z WWW: http://www.classicimages.com/people/article_ff79b33d-14ad-59bf-a975-e6794bd48aa4.html.

112 *Hollywood at Work: The Hugo Haas Story*. UCLA Film & Television Archive, University of California Los Angeles, T109224.

113 DRLÍK, Vojen (ed.). *Hugo Haas – fotografie, filmografie, divadelní role*. Brno : Opus musicum, 2001.

1.6. Struktura práce

Dizertace je rozdělena do dvou hlavních částí. Ta první je spíše zobecňující a zaměřuje se na aktivity Huga Haase v rolích nezávislého producenta a později zakázkového režiséra. Věnuji se okolnostem založení Hugo Haas Productions, jejím typickým produkčním praktikám, vyjednávání s Breenovým úřadem atd. V krátkosti rovněž představuji Haasovy časté spolupracovníky (kameramana Paula Ivana, výtvarníka Rudiho Felda, spoluproducenta¹¹⁴ Roberta Erlíka a další), kteří měli na výslednou podobu filmů zásadní vliv. Dále popisuji Haasovy kontakty s distributory a způsob, jakým byly jeho snímky propagovány a předkládány divákům. V neposlední řadě sleduji postupný úpadek zájmu o Haasovy tituly, který v druhé polovině 50. let vyústil v ukončení činnosti Hugo Haas Productions a přijetí dvou zakázkových režii pro společnosti Kirka Douglase a Alberta Zugsmithe. Cílem těchto kapitol je zasadit Haasovu režijní a producentskou činnost do historického kontextu, přehledně popsat její specifika a tím čtenáři ulehčit orientaci v druhé části práce.

Ta je tvořena zejména podrobnými produkčními historiemi všech snímků, které Haas v USA produkoval a režíroval. Filmy jsou řazeny chronologicky – nikoliv ovšem podle data uvedení do kin, nýbrž podle data produkce. Ani to pochopitelně nezaručuje přísně lineární podání, protože jednotlivé události se mnohdy časově překrývaly. (Například snímek *Jednou nohou v pekle* byl natáčen v prosinci 1953 jako sedmý v pořadí, do kin se ale dostal až v červenci 1956 jako Haasův devátý americký snímek, po titulech *Jiná žena* a *Zadrž ten úsvit*.) U jednotlivých kapitol se snažím zachovávat jednotnou strukturu: začínám stručnou dějovou synopsí, která má umožnit snazší orientaci například v připomínkách Breenova úřadu, a pokračuji přes preprodukcí, vyjednávání s PCA, samotné natáčení, distribuci a uvedení do kin až po přijetí v dobovém tisku. V samém závěru práce se zabývám i projekty, které Haas z různých důvodů nepřivedl k realizaci. I ty totiž poměrně výmluvně demonstrují Haasovy ambice a zároveň možnosti a omezení panující v Hollywoodu 40. a 50. let.

114 Anglický termín *associate producer* překládám buď jako přidružený producent, nebo spoluproducent.

2. Hugo Haas Productions: Haas jako nezávislý producent

2.1. Založení Hugo Haas Productions. Historický kontext

Společnost Hugo Haas Productions byla založena někdy na přelomu let 1949 a 1950; nejranější dokument opatřený hlavičkou společnosti, který se mi podařilo najít, nese datum 12. ledna 1950 a týká se příprav snímku *Pickup*.¹¹⁵ Hugo Haas ve společnosti vystupoval jako její prezident a mluvčí a až na pár výjimek je rovněž podepsán pod její veškerou korespondencí. Funkci viceprezidenta po celá 50. léta zastával Gordon W. Levoy, známý hollywoodský právník a od roku 1949 producent televizních filmů.¹¹⁶ Jako sekretáře a pokladníka si Haas vybral Roberta Erlika, jenž od *Dívky na mostě* působil také jako přidružený producent na všech Haasových nezávislých produkcích. Haas, Levoy a Erlik byli rovněž jedinými členy správní rady Hugo Haas Productions.

Společnost v průběhu 50. let vystřídalala několik sídel: zpočátku byla registrována na adrese 846 North Cahuenga Blvd., kde stály ateliéry Motion Picture Center, v nichž Haas natáčel až do konce roku 1953. Poté firma přesídlila do bývalého Chaplinova studia na 1416 North La Brea Avenue. Od poloviny roku 1957 pak byla vedena na adrese studia Hala Roache v Culver City, v němž byly natáčeny snímky *Paradise Alley* a *Born to Be Loved*.¹¹⁷ Nicméně i v pracovních stycích Haas často používal svou soukromou adresu, tedy 1348 North Spaulding Avenue a později 1542 North Orange Grove Avenue.

Vedle Hugo Haas Productions je nutno zmínit ještě názvy dvou dalších společností, s nimiž bylo Haasovo jméno v 50. letech spojeno. Firma Forum Productions, spoluzodpovědná za vznik *Pickupu*, byla založena v první polovině roku 1950 Haasem a obchodníkem Edgarem G. Waldenem, jenž poskytl část rozpočtu. Jak ovšem spekulují v kapitole o produkční historii *Pickupu*, mezi oběma muži patrně došlo po dokončení filmu k rozepři, která zapříčinila odchod Waldena z filmového průmyslu. V dalších letech nebyla společnost Forum Productions žádným způsobem aktivní a *Pickup* tak zůstal jejím jediným počinem.

V roce 1952 byla oficiálně inkorporována firma H. H. Productions (někdy rovněž psána jako H-H Productions) s Haasem jako prezidentem, Gordonem Levoyem jako sekretářem a pokladníkem a Bibi Haasovou jako viceprezidentkou (později ji v této funkci vystřídal Robert Erlik). Vzhledem k absenci zakládacích listin a finančních záznamů není snadné určit její status a vztah k Hugo Haas Productions. S největší pravděpodobností se jednalo o přidruženou společnost, která měla Haasovi umožnit větší flexibilitu v jeho producentské činnosti. Abych předešel dalším zmatkům, budu nadále operovat pouze s názvem společnosti Hugo Haas Productions, jež firmě H. H. Productions předcházela a jež jí byla nadřazená. Ostatně pohled do dobového tisku – a dokonce do Haasovy obchodní korespondence (například s Breenovým úřadem) – naznačuje, že oba názvy byly používány téměř zaměnitelně a prvně jmenovaný převažoval.

Vznik Hugo Haas Productions je nutné zasadit do širšího kontextu amerického filmového průmyslu přelomu 40. a 50. let. Období po druhé světové válce bylo charakteristické

115 I podle filmových ročenek společnost zahájila svou činnost v průběhu roku 1950. Viz např. AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952, s. 346.

116 Viz Obituaries: Gordon Levoy; Film Industry Attorney. *Los Angeles Times*, 23. února 1988. [citováno 29. července 2013] Dostupné z WWW: http://articles.latimes.com/1988-02-23/news/mn-44393_1_film-industry.

117 Viz různá čísla ročenky *Film Daily Yearbook* nebo AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952, s. 346. AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1959*. New York : Quigley Publications, 1958, s. 430.

vzestupem nezávislé produkce – tedy zakládáním menších produkčních společností bez přímého majetkového napojení na velká hollywoodská studia, která se naopak stále více orientovala na distribuci filmů (jak svých, tak nezávisle produkováných).¹¹⁸ Pokud v roce 1945 působilo v USA přibližně čtyřicet nezávislých produkčních společností, pak o dvanáct let později byl jejich počet již více než čtyřnásobný.¹¹⁹ Poměr nezávislých filmů v americké distribuci se postupně zvyšoval z 20 % v roce 1949 na téměř 60 % o deset let později, zatímco absolutní číslo vyprodukovaných snímků vytrvale klesalo z více než čtyř set po roce 1945 na přibližně dvě stě padesát na konci 50. let.¹²⁰ Filmoví historikové proto o éře po druhé světové válce často hovoří jako o ústupu „masové produkce filmů“ a pozvolném prosazování produkce nezávislé, která byla organizována kolem jednotlivých filmových balíčků.¹²¹ Příčin tohoto trendu můžeme najít hned několik – většina z nich souvisí se změnami způsobenými tzv. Paramountským výnosem, který v roce 1948 s konečnou platností nařídil velkým studiím, aby se zbavila řetězců kin, a rovněž zakázal praxi vázaného prodeje (*block booking*), čímž zpřístupnil trh menším produkčním společnostem.¹²² Peter Lev uvádí, že z pohledu filmařů existovaly přinejmenším tři stěžejní motivace pro založení vlastní nezávislé společnosti:

- 1) možnost pobírat procenta ze zisku a tím podstatně zvýšit své příjmy, což bezprostředně po skončení války působilo velmi lákavě, neboť návštěvnost kin se dostala do rekordních čísel¹²³
- 2) možnost snížit daňovou sazbu, která byla pro firmy nižší než pro fyzické osoby; lidé z filmového průmyslu tak automaticky získali výhodu tím, že se „stali korporací“¹²⁴
- 3) možnost vyhnout se studiové byrokracii a podílet se na chodu své kariéry; jinými slovy získání relativní tvůrčí svobody¹²⁵

Kombinace těchto důvodů byla patrně rozhodující i v Haasově případě. V korespondenci či v rozhovorech s novináři se herec opakovaně kriticky vyjadřoval k typickým hollywoodským produktům. Je tedy velmi pravděpodobné, že účinkování v žánrových filmech jiných tvůrců jej příliš neuspokojovalo. To potvrzuje Haasův výrok z roku 1950, v němž uvedl, že se pro natočení *Pickupu* rozhodl, „protože jsem se zde [v Hollywoodu] cítil smutný a nevyužitý a protože jsem celý život něco vytvářel a tady bylo moje působení omezeno na role přijímané pouze kvůli penězům. Chtěl jsem pocítit satisfakci z vytvoření něčeho vlastního.“¹²⁶ Ostatně autorská tvorba byla jeho prioritou již od hereckých začátků v Československu. V polovině 30. let Haas prohlásil: „Víte, rozhodující u filmu je, abyste měl možnost vybírat si náměty i role. A také si je mohl upravit již ve scénáři. Moje touha je

118 Viz STAIGER, Janet. The Labor-Force, Financing and the Mode of Production. In BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985, s. 317.

119 CONANT, Michael. The Impact of *Paramount Decrees*. In BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976, s. 349.

120 CASPER, Drew. *Postwar Hollywood, 1946–1962*. Malden : Blackwell Publishing, 2007, s. 48. MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Malden : Blackwell Publishing, 2003, s. 162.

121 STAIGER, Janet. The Package-Unit System: Unit Management after 1955. In BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985, s. 330–332.

122 Viz CONANT, Michael. The Impact of *Paramount Decrees*. In BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976, s. 346–370.

123 Ačkoliv kulminovala hned v roce 1946 a poté společně s celkovými tržbami postupně klesala.

124 Michael Conant k této problematice uvádí, že producent, režisér či herec mohl založením vlastní společnosti snížit daňovou zátěž z 81 % na 60 %. Tamtéž, s. 350.

125 LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 25.

126 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

– vlastní samostatná režie. A aby toho člověk dosáhl, musí být nejdříve oblíbený a populární. A popularitu získáte jenom na živé a vtipné i přitažlivé roli.“¹²⁷ V Československu se Haas postupně propracoval od hereckých úloh přes spolupráci na scénářích až k vlastní samostatné režii filmů *Kvočna* (1937), *Bílá nemoc* a *Co se šeptá* (1938).¹²⁸ Podobným způsobem můžeme nazírat na jeho americkou kariéru: působení v roli herce mělo Haasovi sloužit pouze k získání popularity a základního kapitálu, které později zužitkoval ve funkci filmového producenta. Snímky vyprodukované v rámci Hugo Haas Productions mu umožnily jak umělecky se realizovat a tím kontrolovat vlastní kariéru, tak – v případě komerčního úspěchu – inkasovat výrazně vyšší zisky, než jaké zajišťovaly standardní herecké smlouvy s velkými společnostmi.

Vyloučit ovšem nemůžeme ani možnost, že k založení Hugo Haas Productions byl tvůrce donucen tlakem okolností. Změny v hollywoodském průmyslu konce 40. let měly totiž i své stinné stránky. Do existenčního ohrožení se například dostaly desítky méně žádaných herců (ale i scenáristů či technických pracovníků), kteří v nových podmínkách neměli garantovanou práci. Velká studia postupně upouštěla od dlouhodobých smluv, zajišťujících stálý příjem, a místo toho najímala herce projekt od projektu.¹²⁹ Pohled do Haasovy filmografie naznačuje, že se herec v pozdějších letech mohl potýkat s nedostatkem rolí. Ještě v roce 1947 bylo do kin uvedeno hned pět snímků s jeho hereckou účastí. O rok později však již byly jen tři a v roce 1949 pouze jeden. V roce 1950 se sice jednalo o dva tituly, ovšem jeden z nich – Hughesova *Vendetta* – se začal připravovat již v roce 1946. Haas tedy mohl založení vlastní produkční společnosti vnímat jako pokus zvrátit tento nepříznivý trend, „oživit“ svou kariéru a vyslat ji zcela jiným směrem.¹³⁰ V osobnější rovině mohla Haasova producentská a režijní činnost plnit i jistou „terapeutickou funkci“. Jak dokazuje jeho exilová korespondence, umělce po celý zbytek života provázelo trauma z tragické smrti otce Zigmunda a bratra Pavla během druhé světové války. Vysoké pracovní tempo 50. let tak mohlo být i výsledkem snahy toto trauma potlačit a překonat.

127 Citováno v HRBAS, Jiří. Šťastná doba Hugo Haase. *Záběr*, 15. listopadu 1969, č. 23, s. 2.

128 Kromě toho spolurežiroval snímky *Velbloud uchem jehly* (s Otakarem Vávrou) a *Děvčata, nedejte se!* (1937; s J. A. Holmanem).

129 V roce 1945 bylo pod dlouhodobou smlouvou více než 800 herců a hereček. O pět let později jejich počet klesl na 474 a v roce 1955 jich bylo jen 209. Viz LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 26.

130 Proti této verzi stojí skutečnost, že Haas začal o režii vlastního snímku uvažovat již v roce 1946, jak dosvědčuje korespondence s Josefem Koptou. Pracovní obtíže ale mohly jeho rozhodnutí usměřit.

Bill Spicer v článku „Hugo Haas, Low-Budget Genius“ spekuluje, že za založením Hugo Haas Productions mohly být i politické důvody. Haas se v průběhu 40. let profesně stýkal například s režisérem Julesem Dassinem nebo Bertoldem Brechtem, kteří byli po roce 1947 postiženi protikomunistickou kampaní a nakonec byli nuceni Spojené státy opustit. „(...) ...[Z]dá se, že eskalující protikomunistické hnutí v letech 1949–50 mohlo přispět ke změně směru jeho [tzn. Haasovy – pozn. MH] kariéry od významného charakterního herce k nezávislému podnikateli pohybujícímu se velkou měrou mimo [hollywoodský] systém.“ SPICER, Bill. Hugo Haas, Low-Budget Genius. *Movie & Film Collector's World*, 1. července 1983, č. 163, s. 16.

Jak jsem již uvedl ve spojitosti se vzpomínkami Bibi Haasové, nedomnívám se, že by protikomunistické tažení a éra tzv. mccarthismu Haasovu kariéru nějakým zásadním způsobem ovlivnily. Umělec sice pocházel ze země, která byla Spojenými státy považována za komunistickou, ovšem on sám se v exilu vždy projevoval apoliticky. Spicer rovněž nadsazuje míru nezávislosti Hugo Haas Productions na hollywoodském systému – Haas byl v nepřetržitém styku s Breenovým úřadem, distributory apod. a pokud by byl podezříván ze sympatií ke komunistické ideologii, jistě by to mělo negativní vliv na jeho aktivitu. K Haasově apolitičnosti, viz rozhovor s herečkou Jan Lowell: JOHNSON, Steve. Jan Lowell's Improvised Life: From Hugo Haas to Spagetti Westerns. *Classic Images*, 20. prosince 2010. Dostupné z WWW: http://www.classicimages.com/people/article_ff79b33d-14ad-59bf-a975-e6794bd48aa4.html .

2.2. Produkční mód¹³¹

Jak jsme viděli, skutečnost, že se Haas na přelomu 40. a 50. let stal nezávislým producentem, nebyla nikterak výjimečná. Vlastní společnosti si založili mimo jiné režiséři Frank Capra (Liberty Films), John Ford (Argosy Productions), Stanley Kramer (Stanley Kramer Productions), Otto Preminger (Carlyle Productions) a Fritz Lang (Diana Productions) nebo herci James Cagney (Cagney Productions), Burt Lancaster (Hill-Hecht-Lancaster Productions a Norma Productions), Kirk Douglas (Bryna Productions), Ida Lupino (The Filmmakers), Cornel Wilde (Theodora Productions) a John Wayne (Wayne-Fellows Productions a později Batjac Productions). Ovšem způsob, jakým Haas svou společnost vedl, byl podle mého názoru do značné míry ojedinělý. Extrémně nízké rozpočty, krátké natáčecí plány, absence hvězd, multiplikace funkcí, striktní odmítání technologických novinek nebo záměrná orientace na dospělé publikum – to všechno jsou rysy, které Hugo Haas Productions pomáhají odlišit od desítek dalších produkčních společností té doby. Nyní se na charakteristické znaky Haasova produkčního módu podíváme podrobněji.

Podle odhadu Michaela Conanta činil průměrný rozpočet nezávisle produkovaného filmu v roce 1950 asi 800 000 dolarů. Částku většinou tvořily jak soukromé zdroje producenta, tak (a to zejména) bankovní půjčky a finance poskytnuté distribuční společností. Předem dohodnutá distribuce byla v podstatě nutností – bez ní by banka producentovi v žádném případě půjčku neudělila (obvykle se jednalo o 60 % z celkového rozpočtu).¹³² Hugo Haas postupoval odlišným způsobem. Filmy většinou natáčel bez smluvené distribuce za vlastní peníze (nebo jako v případě *Pickupu* za peníze svých přátel a koproducenta Edgara G. Waldena). Rozpočty, s nimiž jeho společnost operovala, byly ve srovnání s běžnými hollywoodskými produkcemi extrémně nízké: *Pickup* stál 85 000, *Dívka na mostě* 90 000 a *Žena bližního svého* 100 000 dolarů. Přesné částky u dalších Haasových filmů nemáme k dispozici, můžeme se ovšem domnívat, že nepřekročily hranici 100 000 dolarů. Až po dokončení natáčení Haas zajišťoval odprodej distribučních práv – u výše zmíněných snímků se jejich prodejní cena pohybovala kolem 125 000 dolarů. Tento postup byl na jednu stranu výhodný, protože Haasovi zajišťoval relativní tvůrčí svobodu a zároveň inkasování veškerého čistého zisku z prodeje distribučních práv, na stranu druhou představoval nemalé riziko, protože v případě neúspěchu se do ohrožení dostávaly jeho vlastní úspory. V rozhovoru s Ezrou Goodmanem z roku 1950 Haas prohlásil, že jej okolí od nezávislé produkce odrazovalo:

Všichni říkali: „To nedokážeš. Jsi blázen, pokud si myslíš, že bez banky a smluvené distribuce dáš film dohromady. Nemůžeš současně produkovat, režírovat, psát a ještě k tomu hrát.“ Tvrdohlavě jsem si ale stál za svým – a to nejen z pouhého rozmaru. Věděl jsem, že pokud do filmu začne strkat prsty někdo jiný, pokazí mi ho a já už za něj nebudu zodpovědný. Chtěl jsem natočit áčkový film s běžkovým rozpočtem tak, že k poctivému příběhu přistoupím poctivým způsobem.¹³³

131 V této podkapitole mimo jiné čerpám z prací Hamida Naficyho, který se dlouhodobě zabývá problematikou exilového filmu. V některých aspektech se Haasova tvorba přibližuje jeho definici intersticiálního produkčního módu, jak jej definoval zejména v knize *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001. Viz rovněž NAFICY, Hamid. *Between Rocks and Hard Places. The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema*. In NAFICY, Hamid (ed.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York : Routledge, 2010, s. 125–147.

132 CONANT, Michael. *The Impact of Paramount Decrees*. In BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976, s. 352. Rozpočty snímků produkovaných *majors* byly obvykle o několik set tisíc dolarů vyšší. Viz tamtéž.

133 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

Plynulý chod jeho producentských aktivit mohl zaručit jedině vytrvalý zájem o jeho snímky, ale tak tomu rozhodně nebylo. Jak uvidíme později, Haas se opakovaně dostával do finančních problémů, když jím zhotovené snímky nepřitahovaly potřebnou pozornost distributorů.

Omezené finanční možnosti se pochopitelně projeví ve způsobu, jakým Haas svou společnost vedl. Pro většinu produkčních společností byla typická přísná dělba práce. Platilo to jak pro *majors*, tak pro nezávislé firmy, v nichž sice mohlo docházet k určité akumulaci funkcí (režisér či herec byl zároveň producentem apod.), většinou ale byly úkoly zcela jasně a přehledně rozděleny.¹³⁴ V Hugo Haas Productions byla míra multiplikace funkcí výjimečná: Haas působil nejen jako producent a režisér, ale i jako scenárista a herec. Zároveň těsně supervizoval práci kameramana, výtvarníka a hudebního skladatele a osobně se podílel na finálním sestřihu. Jinými slovy – filmy měl pod plným autorským dohledem, když kontroloval celý proces jejich vzniku od prvotního námětu přes financování, natáčení až po postprodukcí. Podle vlastních slov se tak chtěl vyhnout závislosti na bankách a zásahům ze stran nadřazených producentů.¹³⁵ „Za použití této metody (...) se o produkčních problémech mohu hádat jen sám se sebou. Pokud jediná osoba působí ve všech funkcích, ví přesně, co od filmu chce a může toho dosáhnout bez vměšování ostatních.“¹³⁶ V rozhovoru s Howardem McClayem z *L.A. Daily News* Haas uvedl, že „nespornou výhodou je samozřejmě harmonie, kterou způsobuje jednota námětu, režie a hereckých výkonů, jež jsou věrné původnímu konceptu scenáristy“. Haas byl rovněž přesvědčen, že herci preferují práci s režisérem, který je jedním z nich a díky tomu rozumí jejich specifickým problémům.¹³⁷ Při jiné příležitosti Haas popsal své postupy následovně: „Napíšu příběh a potom jej natočím v náladě odpovídající tomu, co jsem vytvořil na papíře. Režie se drží stejné linie a svou roli hraji způsobem, jaký jsem si původně předsevzal. Pokud film skončí jako propadák, je to zcela moje vina a na nikoho jiného odpovědnost nesvaluji. Pokud je z filmu hit, nikdo jiný si nemůže nárokovat zásluhu.“¹³⁸ Hollywoodští komentátoři Haase vnímali jako pracovitěho tvůrce, jemuž nejde primárně o zisk. Podle Heddy Hopper Haas nečekal, že na filmech vydělá jmění: „Veškeré peníze vkládá do dalších produkcí,“ díky čemuž je „pořád v jednom kole, místo aby si dělal starosti nebo se dusil mezi nezaměstnanými“.¹³⁹ Zakázkovou práci pro jiné společnosti Haas zpočátku odmítal: „Nemám pocit, že bych odvedl svou nejlepší práci, kdyby mi studio přidělilo látku a přikázalo mi ji natočit. Za takových podmínek bych se nedokázal nadchnout.“¹⁴⁰ Až v druhé polovině 50. let Haas svůj postoj přehodnotil a přijal režie filmů *Lizzie* a *Night of the Quarter Moon*.

V raných 50. letech se Haas záměrně vymezoval vůči vysokorozpočtovým produkcím větších společností. Jeho motto, s nímž se svěřil reportérce *New York Times*, mluví za vše: „Proč točit špatné filmy za spoustu peněz, když můžete točit dobré filmy za málo peněz?“¹⁴¹ Z omezených podmínek se snažil udělat přednost a dokonce můžeme říci, že nízké rozpočty a akumulaci funkcí vědomě využíval v rámci sebepropagace. Například

134 Janet Staiger tvrdí, že „obecně vzato nezávislá produkce reprodukovala dominantní praktiky Hollywoodu.“ Viz STAIGER, Janet. Individualism versus Collectivism. The Shift to Independent Production in the US Film Industry. In NEALE, Steve (ed.). *The Classical Hollywood Reader*. London & New York : Routledge, 2012, s. 339.

135 GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

136 HOPPER, Hedda. Versatile Hugo Haas Schedules New Films. *Los Angeles Times*, 18. září 1953, s. 21.

137 MCCLAY, Howard. The Four Heads of Hugo Haas. *L.A. Daily News*, 15. září 1953.

138 Citováno v SPICER, Bill. The Movie Producing Career of Hugo Haas. *Movie & Film Collector's World*, 2. prosince 1983, č. 168, s. 1.

139 HOPPER, Hedda. Versatile Hugo Haas Schedules New Films. *Los Angeles Times*, 18. září 1953, s. 21.

140 Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 30. července 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>.

141 GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

v souvislosti s natáčením *Ženy bližního svého* se v magazínu *Variety* objevil následující sloupek:

Rozdělení čtyřnásobných funkcí Huga Haase jakožto producenta, režiséra, scenáristy a herce (...) není jeho štábu vždy zcela jasné. Včera v Motion Picture Center hrál Haas karty ve scéně se sloupkařem *Daily News* Darrem Smithem, který ve filmu ztvárňuje sedláka. V jednom momentu Haas předal Smithovi balíček karet a zaimprovizoval větu „Cut it!“ Štáb se toho chytil a scénu předčasně ukončil.¹⁴²

Jiná anekdota z téhož periodika odkázala k názvu Haasovy přidružené společnosti H. H. Productions:

Fotograf Marty Crail byl včera trochu zmatený, když přijal nabídku asistenta režie Leona Choolucka z Motion Picture Center, aby pořídil fotografie z natáčení *Návnady*, snímku společnosti H a H [sic!]. Na otázku, kdo ve filmu hraje, bylo Crailovi sděleno, že Cleo Moore, John Agar a Hugo Haas.

„A kdo produkuje?“ zeptal se. „Hugo Haas,“ bylo mu řečeno.

„Kdo režíruje?“ „Hugo Haas.“

„Kdo napsal scénář?“ „Hugo Haas.“

„Hmm. Kde asi vzali ten název... H a H Productions [sic!]?“¹⁴³

Články v tisku se Haasovy všestrannosti chopily a označovaly ji za mimořádný úkaz. Již zmíněný sloupek Ezry Goodmana začíná těmito slovy:

Osobitost a tvořivost filmaře jsou většinou pohřbeny pod návalem mašinérie a machinací s penězi, které jsou vkládány do každé filmové produkce. Nyní se však na scéně objevil filmový občan, aby nám znovu připomněl, že filmy jsou v základu dílem individuálního umělce. Jeho jméno je Hugo Haas a dosud byl poměrně dobře známý jako hollywoodský charakterní herec. Haas má na svědomí dost možná nejpozoruhodnější filmový výkon roku. Za pouhých 85 000 dolarů natočil film – a ještě k tomu dobrý film –, na němž se podílel ve čtyřnásobné úloze jako producent, režisér, autor scénáře a herec.¹⁴⁴

Helen Gould označila Hugo Haas Productions za společnost jediného muže a zdůraznila, že něco takového se v historii Hollywoodu snad ještě nepříhodilo: „Orsona Welles nevyjímaje, něco nového se objevilo pod hollywoodským sluncem v podobě produkční společnosti jediného muže.“¹⁴⁵

Kromě multiplikace funkcí se omezené finanční možnosti projevovaly řadou dalších způsobů. Natáčení zpravidla netrvalo déle než dva týdny; většinou Haasovi a jeho štábu stačilo deset až dvanáct natáčecích dní o přibližně deseti až dvanácti pracovních hodinách. Natáčení probíhalo v menších a skromně vybavených ateliérech (Motion Picture Center, později bývalé Chaplinovo studio, všeobecně považované za zastaralé), které si Haas pronajímal pouze na nezbytně dlouhou dobu. Samotná práce na place podléhala pečlivému plánování, aby se štáb zbytečně nezdržoval a zvládl co nejvíce kamerových pozic. Haas proto kladl velký důraz na previzualizaci akce: „Než se pustím do natáčení, vidím celý příběh ve své soukromé projekční místnosti – v hlavě. Když každý den vstupuji na plac, mám všechny scény dopředu vizualizovány a pracuji bez scénáře.“¹⁴⁶ Dodržení rozpočtu

142 4-Handed Game. *Variety*, 26. července 1951, s. 2.

Sloveso „cut“ se používá jak ve smyslu „sejmout karty“, tak ve významu „ukončit scénu“.

143 Name Dropping. *Variety*, 16. června 1953, s. 3.

144 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

145 GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

146 MARBLE, A. L. Double-threat Man of Movies. *International Photographer*, březen 1952.

Tento přístup se ovšem podle Haasových slov nevyklučoval s hereckou improvizací – za předpokladu, že měla nějakým způsobem přispět ke zdání autentičnosti: „Například u několika scén v *Pickupu* jsem představitelku hlavní ženské role Beverly Michaels požádal, aby použila slova, která sama považovala

a natáčecího plánu bylo pro Haase nejen nutností, ale i možností prokázat své schopnosti a efektivitu: „Natočit áčkový film s béčkovým rozpočtem. A naplánovat si natáčení na deset dní a dokončit jej za devět a půl – to je skutečná výzva.“¹⁴⁷

Haas se vyhýbal všemu, co mohlo rozpočet neúměrně navýšit. Filmy Hugo Haas Productions se proto většinou odehrávají jen v několika strohých studiových lokacích za účasti úzkého hereckého ansámblu, jenž je tvořen spíše méně známými herci či úplnými začátečníky.¹⁴⁸ V několika případech režisér dokonce angažoval vlastní příbuzné (manželku Bibi, syna Ivana) nebo přátele. Vedle zavedených hereckých hvězd si Haas rovněž nemohl dovolit filmovací práva na populární literární díla, a tak vymýšlel vlastní náměty nebo se obracel k předlohám svých známých, které bylo možné opatřit relativně levně (*Pickup* na motivy románu Josefa Koptý, *Žena bližního tvého* podle novely Oskara Jellinka). Trikové záběry se většinou omezovaly jen na zadní projekce či užití miniatur. Vzácné bylo i natáčení v nesnadno kontrolovatelných podmínkách reálných exteriérů. Úsporně Haas přistupoval i k postprodukcí. Natáčení spíše v delších záběrech a vyvarování se zbytečnému opakování akce přispělo k tomu, že hrubý sestřih mohl být připraven i za méně než 48 hodin (jako u *Dívky na mostě*).

Haas a jeho spolupracovníci se rovněž vyhýbali technologickým novinkám, které charakterizovaly americký filmový průmysl po roce 1950. Haas důrazně odmítal 3D filmy, široké plátno a dokonce barevný materiál. Jen s výhradami přistoupil na skromný širokoúhlý formát s poměrem stran 1,85:1, v němž byly uváděny všechny jeho snímky počínaje vězeňským romantickým dramatem *Zadrž ten úsvit*. Jeho jediným režijním počinem v širokoúhlém formátu CinemaScope s poměrem stran 2,35:1 se stal snímek *Night of the Quarter Moon*, jež ovšem realizoval mimo svou produkční společnost. K práci s barevným materiálem se v průběhu 50. let nedostal vůbec. Většinu inovací považoval za pomíjivé a zbytečně nákladné technologické výstřelky. Místo toho tvrdil: „Zůstanu u staršího triku, který funguje za všech okolností, pokud je s ním zacházeno správně, a tím je dobrý příběh.“¹⁴⁹ V průběhu roku 1954 se sice v tisku objevily informace, že Haas chce navýšit své rozpočty a natáčet i na barevný materiál,¹⁵⁰ nikdy k tomu však nedošlo.

2.3. Haasovi spolupracovníci

Jedním z charakteristických rysů Haasova produkčního módu bylo vytvoření úzkého okruhu spolupracovníků. Klíčové pozice byly opakovaně obsazovány týmiž filmaři, z nichž mnozí byli evropského původu. Výsledkem byl vícenárodnostní štáb, jenž se – pochopitelně s několika obměnami – podílel na řadě snímků Hugo Haas Productions z 50. let. Opětovná spolupráce s kameramanem Paulem Ivanem, výtvarníkem Rudim Feldem nebo přidruženým producentem Robertem Erlikem významně přispívala ke zefektivnění tvůrčího procesu a k nastolení komunitní, až intimní atmosféry na place. Následuje

za nejvhodnější pro danou situaci.“ Tamtéž.

147 Tamtéž.

148 Za produkčně neambicióznější film můžeme považovat kostýmní drama *Žena bližního tvého*. I v něm se ale setkáme jen s několika studiovými interiéry a nízkým počtem mluvených rolí.

149 MCCLAY, Howard. The Four Heads of Hugo Haas. *L.A. Daily News*, 15. září 1953.

Podobně skepticky se stavěl k televizi – a to i přesto, že pro ni v 50. letech opakovaně pracoval. V rozhovoru pro magazín *International Photographer* prohlásil: „Nic nemůže nahradit velké, jasné obrázky ve velkém, ztemnělém sále. Televize se nikdy nemůže emocionálně zmocnit svého publika jako filmy v kině – z části z toho důvodu, že doma vás vyrušuje tolik drobných věcí, které prolamují kouzlo, jehož se filmový producent snaží docílit. Upřednostňuji práci pro médium, kde od publika dostávám plnou pozornost.“ MARBLE, A. L. Double-threat Man of Movies. *International Photographer*, březen 1952.

150 Viz např. Haas Hoists Budgets. *Variety*, 11. června 1954, s. 5.

výběrový soupis Haasových nejdůležitějších spolupracovníků.

Robert Erlik

Haasovým nejčastějším americkým spolupracovníkem byl Robert Erlik, narozený v roce 1898 jako Robert Ehrlich. Ve 30. letech působil v Československu jako filmový distributor a producent; kromě jiného distribuoval i některé filmy s Hugem Haasem v hlavní roli. Později se se svým bývalým kolegou setkal i v Portugalsku, kde oba čekali na přidělení amerických víz. Erlik v doprovodu manželky Mariany připlul do New Yorku 25. dubna 1941, tedy přibližně půl roku po manželech Haasových.¹⁵¹ Po naturalizaci v listopadu 1946¹⁵² se nakrátko vrátil do Evropy, ovšem již v listopadu 1947 byl zpět v Hollywoodu.¹⁵³ Tam nejprve působil jako asistent produkce ve společnosti Belsam Productions, než se v roce 1950 připojil k Haasovi. Vedle toho, že v Hugo Haas Productions zastával administrativní funkci, se na jedenácti snímcích podílel i jako přidružený producent.

Rudi Feld

Výtvarník Rudi Feld se narodil 22. prosince 1897 jako Rudolf Feilchenfeld. Po aktivní službě v první světové válce studoval malbu a grafický design v Berlíně. V podniku svého otce, židovského tiskaře, navrhoval plakáty pro politické a kulturní programy. Později se seznámil s producentem Erichem Pommerem a stal se šéfem reklamního oddělení společnosti UFA. Jím navržené reklamy mu brzy přinesly uznání a věhlas: „Nikdo nedokázal vyzdobit výmarské filmové paláce lépe než on. (...) [Feld] se stal klíčovou osobností při propagaci výmarských filmových premiér a to za použití venkovní i interiérové výzdoby nejvelkolepějších berlínských kin.“¹⁵⁴ Takto připravil působivé propagační kampaně pro Langovu *Ženu na měsíci* (*Frau im Mond*, 1929) nebo snímek *Asfalt* (*Asphalt*, 1929). Po Hitlerově nástupu k moci Feld opustil Německo a usadil se v Tel Avivu. V roce 1937 pak odcestoval do Spojených států amerických.¹⁵⁵ Po naturalizaci v roce 1943¹⁵⁶ se vrátil k práci pro film v pozici vedoucího výpravy. Jednou z jeho prvních zakázek se stal snímek *Summer Storm*, během jehož natáčení se mohl setkat s Hugem Haasem, který v něm ztvárnil roli správce hraběcího statku Antona Urbenina.¹⁵⁷ V dalších letech se Feld podílel přibližně na čtyřiceti produkcích včetně devíti filmů režírovaných Haasem. I jeho zásluhou si navzdory skromným podmínkám vzniku udržovaly vysoký

151 Seznam pasažérů lodi Nyassa, která vyplula z Lisabonu 15. dubna 1941. New York Passenger Lists, 1820–1957, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

152 Naturalizační karta s číslem 6736903. U.S. Naturalization Record Indexes, 1791–1992, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

153 Seznam pasažérů lodi America, která vyplula z francouzského Cherbourgu 7. listopadu 1947. New York Passenger Lists, 1820–1957, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

154 WARD, Janet. *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2001, s. 168.

155 Seznam pasažérů lodi Berengaria, která vyplula ze Cherbourgu 10. března 1937. New York Passenger Lists, 1820–1957, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

156 Naturalizační karta s číslem 5846474. U.S. Naturalization Record Indexes, 1791–1992, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

157 V roce 1943 se Feld rovněž podílel na filmu *Voice in the Wind*, k němuž scénář dodal Haasův blízký přítel Friedrich Torberg (pracující pod amerikanizovaným jménem Frederick Torberg). Snímek režiséra Arthura Ripleyho a producenta Rudolfa Montera je pozoruhodný jednak skutečností, že vzešel ze spolupráce celé řady emigrantů (dále např. herci Francis Lederer a Rudolf Myzet, oba původem z Československa, nebo kameraman Eugen Schufftan působící v roli technického poradce), jednak tím, že se jako jeden z mála explicitně zabýval exulantským osudem. (Příběh vypráví o koncertním pianistovi Janu Volném, jenž ztratí paměť v důsledku mučení nacisty poté, co veřejně zahraje Smetanovu „Vltavu“.)

technický a umělecký standard.¹⁵⁸ Feld byl rovněž technickým inovátorem. V polovině 50. let si například nechal patentovat tzv. Tele-Unit Stage – mobilní scénu, která se otáčela ke kameře, místo aby se kamera pohybovala směrem k ní. To mělo tvůrcům usnadnit práci se svícením. Využita měla být nejen na několika televizních produkcích, ale dost možná i v několika scénách filmu *Lizzie*.¹⁵⁹

Paul Ivano a Eddie Fitzgerald

Kameraman Paul Ivano se narodil v roce 1900 srbským rodičům ve francouzském Nice jako Pavle Ivanišević. Již za první světové války pracoval jako fotograf a tvůrce zpravodajských filmů. Do Spojených států se poprvé dostal v roce 1919. V průběhu 20. let působil v různých pozicích na řadě významných snímků, například na *Ben Hur: A Tale of the Christ* (1925) nebo *Queen Kelly* (1929) Ericha von Stroheima. Celkem se během své bohaté kariéry podílel na více než stovce filmových a televizních projektů. S Haasem spolupracoval na sedmi titulech: *Pickup*, *Dívka na mostě*, *Podivné okouzlení*, *Přiznání jedné dívky*, *Žena bližního svého*, *Zadrž ten úsvit* a *Lizzie*. Vedle Ivana Haas opakovaně angažoval i kameramana Eddieho Fitzgeralda. Jako Ivanův asistent působil Fitzgerald na filmech *Pickup*, *Žena bližního svého* a *Přiznání jedné dívky*, na hlavního kameramana byl povýšen ve snímcích *Návnada*, *Jiná žena* a *Jednou nohou v pekle*.

Václav Divina

Hudební skladatel Václav Divina se narodil 19. července 1896 v Olomouci, ale již od roku 1922 působil v zahraničí, převážně v New Yorku (mimo jiné pracoval pro společnost Columbia Broadcasting Systems¹⁶⁰). Pro Haase složil hudební doprovod ke snímkům *Podivné okouzlení*, *Přiznání jedné dívky*, *Žena bližního svého* a *Návnada*. Podle všeho se jednalo o jeho jediné filmové zakázky.

Franz Steininger

Dalším hudebním skladatelem, s nímž Haas v USA opakovaně spolupracoval, byl Franz Karl Wilhelm Steininger narozený 12. června 1906 ve Vídni. Do Spojených států amerických se dostal v roce 1935 poté, co se pod pseudonymem Franz Vienna v Londýně podílel na hudebním doprovodu ke komediálnímu dramatu *Two Hearts in Harmony* (1935). V roce 1944 se stal americkým občanem.¹⁶¹ Jeho spolupráce s Haasem čítá čtyři tituly: nejprve přispěl textem k titulní skladbě snímku *Zadrž ten úsvit* a poté složil orchestrální hudební doprovody i zpívané písně k filmům *Hit and Run*, *Born to Be Loved* a *Paradise Alley*.

Cleo Moore

Po Beverly Michaels, která ztvárnila hlavní role v *Pickupu* a *Dívce na mostě*, Haas do své následující produkce, kostýmního dramatu *Žena bližního svého*, angažoval Cleo Moore.

158 Viz mj. CARGNELLI, Christian, OMASTA, Michael (eds.). *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. Wien : PVS, 1997, s. 66–67.

159 Viz tiskovou zprávu ze 14. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

160 Viz údaj na povolávacím dokladu z roku 1942, číslo U3071. U.S. World War II Draft Registration Cards, 1942, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

161 Naturalizační karta s číslem 6175404. U.S. Naturalization Record Indexes, 1791–1992, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

Herečka původem z Louisiany¹⁶² byla do té doby využívána pouze v nevýrazných epizodních rolích (smluvně měla být vázána ke studiu RKO Radio Pictures); Haas jí však v tomto filmu a šesti dalších svěřil úlohy hlavní. Můžeme dokonce říci, že se Cleo Moore stala jednou z hlavních atrakcí Haasových nezávislých snímků. Propagace byla často soustředěna kolem její osobnosti a ona sama se pravidelně účastnila propagačních tour, rozhovorů v televizi či rozhlase apod. Působila rovněž jako modelka. Její fotografie byly v první polovině 50. let mimořádně oblíbené a rozšířené. Po účinkování v sérii Haasových filmů se zdálo, že její kariéra byla na vzestupu. V roce 1956 se však herečka z filmového průmyslu stáhla. Jejím posledním dokončeným filmem tak zůstalo drama Hugo Haas Productions *Hit and Run*. Podle zpráv v tisku se Cleo Moore chtěla angažovat v politice. V pořadu stanice NBC dokonce oznámila, že plánuje kandidaturu na guvernérku státu Louisiana.¹⁶³ Podle všeho však do politického dění nezasáhla.

Po rozvázání spolupráce s Cleo Moore Haas do hlavních rolí filmů *Born to Be Loved* a *Paradise Alley* angažoval další krásku – Miss Universe za rok 1956 Carol Morris. Není pochyb o tom, že právě obsazování ženských rolí věnoval Haas značnou pozornost, neboť si byl vědom, že toto rozhodnutí bude mít klíčový vliv na zpeněžitelnost jeho investic.

Arnold Phillips

Arnold Phillips se narodil jako Arnold Lippschitz v Berlíně 15. ledna 1901. Jako scenárista působil nejdříve v Německu a po roce 1933 především ve Francii. Během své kariéry pracoval pod několika pseudonymy, mj. Arnold Lipp a Erich Philippi. Po vypuknutí druhé světové války se přestěhoval do Spojených států, kde se podílel námětem například na snímku Edgara Ulmera *Bluebeard* (1944) či spoluprací na scénáři na *Žárlivosti* Gustava Machatého. Právě během natáčení *Žárlivosti* se pravděpodobně seznámil s Hugem Haasem, který ve filmu ztvárnil jednu z vedlejších rolí. V 50. letech Phillips scenáristicky přispěl ke vzniku tří Haasových filmů – *Pickupu*, *Dívky na mostě* a *Ženy bližního tvého*. Pokračování vzájemné spolupráce znemožnila Phillipsova smrt v srpnu 1952. Jeho bratr Herbert Phillips později dodal námět ke snímku *Hit and Run*.

Adolf Heller

Dirigent židovského původu Adolf Heller (narozen 6. listopadu 1901 v Praze) šéfoval v letech 1932–1939 olomoucké opeře. Po zřízení Protektorátu Čechy a Morava uprchl do Izraele a posléze do Spojených států, kde se živil jako pedagog a dirigent. Působil také jako asistent ředitele v prestižní Hollywood Bowl. S Haasem spolupracoval na snímcích *Žena bližního tvého*, *Podivné okouzlení* a *Přiznání jedné dívky*. Zemřel tragicky při autonehodě v červenci 1954.¹⁶⁴

Dalšími filmaři, s nimiž Haas opakovaně spolupracoval, byli zejména:

- střihači Merrill White, který se podílel na *Dívce na mostě*, *Ženě bližního tvého*, *Podivném okouzlení* a *Přiznání jedné dívky*; Robert S. Eisen podepsaný pod filmy

162 O hereččině roku narození se vedou spory. Na jejím náhrobku na inglewoodském hřbitově stojí datum 31. října 1929, ovšem podle jiných zdrojů se narodila o několik let dříve. Viz např. Cleo Moore. *Internet Movie Database*, 1990–2013, IMDb.com, Inc. [citováno 5. srpna 2013] Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/name/nm0601062/>.

163 Cleo Moore to Run for Governor of Louisiana. *Los Angeles Times*, 3. srpna 1956, s. B1.

164 Viz BEK, Mikuláš. Heller, Adolf. *Český hudební slovník osob a institucí*, Centrum hudební lexikografie při Ústavu hudební vědy FF MU, 11. února 2004. [citováno 1. srpna 2013] Dostupné z WWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_print&tmpl=component&id=5915.

Přiznání jedné dívky (ještě jako Whiteův asistent), *Návnada*, *Jiná žena* a *Jednou nohou v pekle*; a Stefan Arnsten, jemuž Haas poskytl vůbec první střihačskou příležitost, když jej angažoval pro film *Hit and Run*; Arnsten dále stříhal i *Born to Be Loved* a *Paradise Alley*¹⁶⁵

- zvukaři Ben Winkler (*Žena bližního tvého*, *Přiznání jedné dívky* a *Návnada*) a Earl Snyder (*Jiná žena*, *Zadrž ten úsvit* a *Hit and Run*)
- výtvarník William Ferrari (v letech 1943–1953 smluvně vázaný ke společnosti MGM, pro niž dokonce získal Oscara), autor výpravy k *Born to Be Loved* a *Paradise Alley*
- a vedoucí produkce a asistent režie Leon Chooluck (*Pickup*, *Žena bližního tvého*, *Podivné okouzlení*, *Přiznání jedné dívky*, *Návnada*, *Jednou nohou v pekle*, *Hit and Run* a *Lizzie*)

Do epizodních rolí byli opakovaně obsazováni například Anthony Jochim (osm filmů), Pat Goldin (šest filmů), Jan Englund (přinejmenším sedm filmů) nebo Mark Lowell (čtyři filmy), který na většině Haasových produkcí rovněž plnil úlohu „supervizora dialogů“ – jinými slovy zajišťoval jazykovou správnost pronášených replik. Pamětníci dosvědčují, že během natáčení na place panovala přátelská až rodinná atmosféra. Členové štábu se společně scházeli i mimo filmování – nezřídka u Haase doma.¹⁶⁶ Familiárnost často pronikala i do úvodních titulků, v nichž byli někteří Haasovi spolupracovníci uváděni za použití zkrácených verzí jejich křestních jmen – například Ed nebo Eddie Fitzgerald, Benny Winkler, Tony Jochim, Bob Knapp a Vic Appel.

Komunitní ráz Hugo Haas Productions stál v protikladu k tradiční struktuře velkých hollywoodských společností, jež byly často přirovnávány k odlidštěným filmovým továrnám.¹⁶⁷

2.4. Komunikace se Správou Produkčního kodexu

Ovšem v dalších ohledech se firma Hugo Haas Productions musela chovat stejně jako kterákoliv jiná americká produkční společnost. Pokud například chtěla, aby byly její snímky distribuovány jedním z předních distributorů, musela každý projekt konzultovat se Správou Produkčního kodexu. Hollywoodský Produkční kodex – soubor pravidel upravujících obsahy filmových děl – byl zaveden v roce 1930 jako sofistikovanější následovník o tři roky staršího seznamu Willa Hayse známého pod názvem „Don'ts and Be Carefuls“. Hlavním cílem Kodexu, jehož znění vzešlo ze spolupráce vydavatele Martina J. Quigleyho a jezuitského kněze Daniela J. Lorda, bylo ochránit americký filmový průmysl před cenzurou zvenčí. Jeho prosazování však zpočátku bylo spíše ledabylé a nesystematické. Když se v letech 1933 a 1934 zvedla vlna odporu proti pokleslosti v hollywoodských snímcích a hrozba státní cenzury se jevila jako naléhavější než kdy jindy, reagovalo Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (*Motion Picture Producers and Distributors of America*, MPPDA, pozdější Asociace amerického filmového průmyslu) zřízením Správy Produkčního kodexu. Úřad pod vedením Josepha Breena měl zajistit, aby všechny snímky produkované či distribuované členy MPPDA vyhovovaly požadavkům obsaženým v Produkčním kodexu. Pečlivě studovány a připomínkovány byly především scénáře. Vyjednávání producentů s cenzory probíhalo buď korespondenčně,

165 Později stříhal road movie *Vanishing Point* (1971) nebo Wilderovu *Fedoru* (1978).

166 Viz např. JOHNSON, Steve. Jan Lowell's Improvised Life: From Hugo Haas to Spagetti Westerns. *Classic Images*, 20. prosince 2010. Dostupné z WWW: http://www.classicimages.com/people/article_ff79b33d-14ad-59bf-a975-e6794bd48aa4.html.

167 Viz například slavnou antropologickou studii filmového průmyslu od Hortense Powdermaker, POWDERMAKER, Hortense. *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. London : Secker & Warburg, 1951.

nebo formou osobních konzultací. Na konci celého procesu negociace, kdy cenzoři žádali odstranění potenciálně problematických pasáží, zatímco producenti z komerčních a uměleckých důvodů usilovali o zachování alespoň náznaku syrovosti či senzacionalismu, byl oboustranně přijatelný konsenzus. Po dokončení postprodukčních prací byl hotový snímek odpromítán zástupcům PCA a ti mu – pokud na něm neshledali nic závadného – udělili Schvalovací pečeť (*Seal of Approval*) opravňující k distribuci a uvedení v kinech vlastněných členy MPPDA (respektive MPAA). Nezávisle provozovaná kina pečeť většinou rovněž vyžadovala, protože se obávala protestů veřejnosti a nepřízně velkých společností, které by jim mohly odepřít své produkty.

Přesné znění Kodexu a způsob jeho prosazování se v průběhu let měnily.¹⁶⁸ Zejména 50. léta bývají vnímána jako období, kdy se Kodex opakovaně dostával do rozporu s požadavky diváků a stavem filmového průmyslu.¹⁶⁹ Drew Casper v knize o poválečném Hollywoodu uvádí existenci pěti klíčových faktorů, které přispěly k postupnému oslabení moci PCA a částečnému přeformulování některých zásad Kodexu:

- 1) Americká společnost 50. let byla stále více charakteristická uvolněným postojem k sexualitě. Publikovány a masově šířeny byly výsledky Kinseyho sexuologických průzkumů, Hugh Hefner začal vydávat časopis *Playboy* apod. Válečné dokumenty, zpravodajské týdeníky a reportážní fotografie zase zvýšily odolnost Američanů vůči zobrazování násilí.
- 2) Paramountský výnos oslabil moc *majors* a tím podlomil význam Produkčního kodexu. Nezávislí producenti měli méně důvodů řídit se jeho principy; postupně se jim například otevírala možnost uvádět filmy v kinech, která již nevyžadovala Schvalovací pečeť.
- 3) Film byl ovlivňován jinými druhy umění, které často zpracovávaly do té doby tabuizované látky a témata. Natáčely se adaptace kontroverzních divadelních her (*Tramvaj do stanice Touha / A Streetcar Named Desire*, 1951, *Detektivní příběh / Detective Story*, 1951) a románů (*Místo na výsluní / A Place in the Sun*, 1951, *Odtud až na věčnost / From Here to Eternity*, 1953 atd.).
- 4) Podcenit nelze ani vliv televize, která se stala nejvýznamnějším masovým médiem a tím z kinematografie sejmula „břímě“ s tím spojené: v 50. letech právě ona převzala pozici nejostřeji sledovaného prostředku masové zábavy.
- 5) Příval evropských snímků do americké distribuce a nutnost amerických producentů uspět v zahraničí rovněž přispěly k uvolnění některých omezení.¹⁷⁰

Hugo Haas byl jedním z tvůrců, kteří se v průběhu 50. let opakovaně dostávali do konfliktu s Breenovým, potažmo Shurlockovým úřadem.¹⁷¹ Pohled do materiálů PCA ukazuje, že připomínky ze strany cenzorů byly převážně trojího typu. Předně se jako závadné mohly jevit konkrétní repliky, například klení nebo dvojsmyslné narážky. Dále cenzoři mohli požadovat odstranění či zmírnění dílčích scén. Nejčastěji vyslovovali obavy ve spojitosti s nadměrným odhalením ženských protagonistek: řada dopisů obsahuje výzvu, aby tvůrci dbali zvýšené opatrnosti při volbě dámských kostýmů (výslovně zakázány byly například plavky typu bikini). Jednotlivé repliky a scény bylo poměrně snadné upravit do podoby, která byla pro PCA přijatelná. Větší problém představovaly připomínky týkající se stěžejního dějového motivu nebo celkového morálního vyznění snímku. V Haasově případě šlo nejčastěji o téma nevěry (případně nemanželského svazku), které se objevuje v celé řadě jeho scénářů. Sám režisér prohlásil, že „jiní lidé se specializují na muzikály

168 Aktuální text Produkčního kodexu byl vždy dostupný například ve filmových ročenkách *International Motion Picture Almanac*.

169 Viz LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 89.

170 CASPER, Drew. *Postwar Hollywood, 1946–1962*. Malden : Blackwell Publishing, 2007, s. 122–123.

171 Geoffrey Shurlock v říjnu 1954 nahradil Josepha Breena v čele PCA.

nebo westerny. Já se raději zaměřuji na příběhy o milostných trojúhelnících, protože v nich figurují vrtochy lidské přirozenosti a ironie okolností.“¹⁷² Právě zájem o milostné trojúhelníky a jeho mnohdy tragické implikace ale Haase často přiváděl pod drobnohled PCA: jako problematické byly vnímány scénáře k *Dívce na mostě*, *Ženě bližního svého*, *Podivnému okouzlení* a především *Zadrž ten úsvit*. Detailní průběh Haasova vyjednávání s PCA je popsán v kapitolách věnovaných produkčním historiím jednotlivých snímků. Obecně můžeme říci, že Hugo Haas patřil mezi filmaře, kteří v 50. letech využili oslabení moci PCA k tomu, aby ve filmech zpracovávali do té doby opomíjená (protože tabuizovaná) témata a motivy. Podle Michaela Conanta to byli právě nezávislí producenti, kteří ve snaze o upřímnost, autenticitu či senzacechtivost přispěli k dalšímu podlomení Produkčního kodexu a jeho konečnému nahrazení ratingovým systémem v druhé polovině 60. let.¹⁷³

V souvislosti s americkou filmovou (auto)cenzurou je rovněž třeba uvést existenci státních a městských cenzurních orgánů. Například v roce 1952 fungovaly na území USA aktivní cenzurní úřady ve státech Kansas, Maryland, Massachusetts, New York, Ohio, Pensylvánie a Virginia a několika velkých sídlech, mimo jiné v Chicagu, Kansas City, Memphisu či Bostonu.¹⁷⁴ Všechny si vyhrazovaly právo vyžadovat na distributorech takové úpravy, které považovaly za nezbytně nutné, aby obyvatelé těchto teritorií zůstali ochráněni před obscénností a amorálností. Některé Haasovy filmy tak musely být pro uvedení v těchto oblastech zkráceny o dílčí scény. (Podobným způsobem fungovaly cenzurní úřady mimo hranice Spojených států amerických.) To, co bylo, či nebylo považováno za přípustné, nebylo žádným způsobem standardizováno, a tak filmy mohly v různých teritoriích cirkulovat v různých verzích.

Nakonec je nutno zmínit patrně nejmocnější zájmovou skupinu uplatňující vliv na americký filmový průmysl v druhé třetině 20. století. Národní liga slušnosti (*National Legion of Decency*, zkráceně *Legion of Decency*) byla založena v roce 1933 v době, kdy se američtí katolíci cítili pobouřeni a ohroženi údajnou amorálností soudobé hollywoodské produkce. Od svého ustanovení Liga slušnosti vyvíjela tlak na filmové producenty a distributory, aby byly snímky určené americké veřejnosti všech věkových skupin přístojné a morálně nezávadné.¹⁷⁵ Každé dva týdny publikovala a šířila seznam filmů v celonárodní distribuci rozříděných do tří hlavních kategorií: A – morálně nezávadné pro veškerá publika, B – částečně morálně závadné a C – odsouzeníhodné. Kategorie A byla později rozdělena na dvě podkategorie, kdy A1 označovala snímky vhodné i pro děti, zatímco A2 byla přidělena filmům nezávadným pro dospělé a adolescenty. Byla to ovšem kategorie C, které se producenti obávali nejvíce. Odsouzení ze strany Ligy slušnosti totiž mohlo mít za následek veřejné bojkoty a demonstrace a tím i výrazný pokles návštěvnosti a ohrožení vložených investic. Bylo proto v zájmu producentů navázat s Ligou slušnosti dialog a dopracovat se k přijatelnému kompromisu představovanému udělením jednoho z mírnějších ratingů.¹⁷⁶ Většina Haasových filmů byla opatřena ratingem B, případně A2, ovšem přinejmenším v jednom případě, konkrétně u snímku *Zadrž ten úsvit*, pohrozila Liga slušnosti obávanou klasifikací C. Až série schůzek mezi jejími zástupci a představiteli

172 MCCLAY, Howard. The Four Heads of Hugo Haas. *L.A. Daily News*, 15. září 1953.

173 CONANT, Michael. The Impact of *Paramount Decrees*. In BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976, s. 351.

174 AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952, s. 856–858.

175 Liga slušnosti nedisponovala žádnými zákonnými pravomocemi – dokonce o ně ani nestála. „(...) Odvolává se na slušné občany všech zemí a v této své snaze, jsme si jisti, nezůstane bez povšimnutí.“ Úvodník katolického periodika *America* citován v SLIDE, Anthony. *The American Film Industry. A Historical Dictionary*. New York : Limelight Editions, 1990, s. 238.

176 K fungování Ligy slušnosti, viz LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 94–97.

distribuční společnosti Universal Pictures umožnila snímek upravit do podoby, která byla pro katolíky akceptovatelná.

2.5. Distribuce a uvedení do kin

V 50. letech se nezávislým producentům nabízely tři základní možnosti, jak pro své snímky zajistit distribuci. První byla tzv. putovní show (*roadshow*), kdy producent sám objížděl města a v nasmlouvaných sálech (nemuselo jít nutně o kina) promítal svůj film. Nejčastěji byly takto uváděny extrémně nízkonákladové exploatační filmy, které neměly nárok na klasickou distribuci.¹⁷⁷ Druhou možnost skýtal tzv. *states' rights system*, jenž umožňoval odprodej promítacích práv na teritoriální bázi. Producent uzavřel dohodu s nezávislou distribuční firmou, která jeho film uvedla v určené oblasti (ta mohla být vymezena hranicemi jednoho či několika států).¹⁷⁸ Poslední variantou byla dohoda s jednou z velkých distribučních firem, která snímek odkoupila do celonárodní distribuce. Jak již víme, Haasova společnost po celá 50. léta využívala právě této možnosti. Zatímco však většina nezávislých produkčních společností dosáhla dohody o distribuci před natáčením filmu (čímž mu zaručila odbyt, nehledě k tomu, že distributor se většinou podílel i na financování), Haas a jeho kolegové zvolili odlišný postup. Snímek zafinancovali z vlastních peněz a až po jeho dokončení pro něj hledali distributora. Jak již bylo řečeno, takový postup skýtal výhody (relativní tvůrčí svoboda, přímý zisk v případě prodeje práv), zároveň však byl velmi riskantní, neboť dával v sázku vloženou investici. Pouze v případě filmů *Podivné okouzlení* a *Přiznání jedné dívky* byla distribuce zajištěna již před zahájením natáčení.

V průběhu 50. let Hugo Haas Productions spolupracovala s následujícími distribučními společnostmi: Columbia Pictures (*Pickup*, *Podivné okouzlení*, *Přiznání jedné dívky* a *Návnada*), Twentieth Century-Fox (*Dívka na mostě*, *Žena bližního tvého* a *Jiná žena*), Universal Pictures (*Jednou nohou v pekle*, *Zadrž ten úsvit* a *Born to Be Loved*), United Artists (*Hit and Run*) a Sutton Pictures (*Paradise Alley*). Posledně jmenovaný snímek byl uveden pouze v omezené distribuci ve vybraných teritoriích USA a Kanady. Že zajištění distribuce bylo často nesnadné, lze demonstrovat na době, která dělila dokončení filmů od jejich premiérového uvedení v kinech: u *Pickupu* to bylo téměř rok a půl, u *Ženy bližního tvého* dva roky, u *Jednou nohou v pekle* dva a půl roku a u *Paradise Alley* dokonce více než čtyři roky. Prodejní cena distribučních práv se pohybovala od 60 000 do 125 000 dolarů. Zatímco na raných filmech Haas vždy několik desítek tisíc dolarů vydělal, je velmi pravděpodobné, že některé pozdější filmy (*Born to Be Loved*, *Paradise Alley* a možná i další) skončily pro Hugo Haas Productions ztrátou.

Po postoupení distribučních práv byla propagace a uvedení do kin plně v kompetenci distributora (ačkoliv Haas mohl být v případě potřeby vyzván ke spolupráci či konzultacím). Studium propagačních materiálů prozrazuje, že Haasovy filmy cílily především na dospělé, mužské publikum. Na plakátech, propagačních kartách a fotoskách se opakovaně objevují výjevy se spoře oděnými ženami ve vyzývavých pózách. Nežádka jsou doplněny slogany, které přímo oslovují potenciální diváky, jako například u *Návnady*, kde se vedle vyobrazení Cleo Moore v červeném županu nachází slova „Dveře jsou

177 Viz SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham & London : Duke University Press, 1999, s. 96.

Stejný typ distribuce – ovšem zacílený na prestižní kina a doplněný o masivní reklamní kampaň – byl používán i pro vysokorozpočtové spektakly. Viz např. MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Malden : Blackwell Publishing, 2003, s. 165–167.

178 FLYNN, Charles, McCARTHY, Todd. The Economic Imperative: Why Was the B Movie Necessary? In FLYNN, Charles, McCARTHY, Todd (eds.). *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*. New York : E.P. Dutton & Co., Inc., 1975, s. 18.

otevřené... jen pojď dál“, nebo na jedné verzi plakátu k *Pickupu*, kde je podobizna Beverly Michaels zkombinována s nápisem „Tuto dívku můžeš 'sbalit'... ale neuděláš to, pokud víš, co je pro tebe dobré.“ Jak bylo v Hollywoodu 50. let běžné, propagační materiály často nabízely příslib něčeho, co filmy samotné nemohly naplnit. Absence hereckých hvězd, atraktivní knižní předlohy nebo honosné výpravy však nedávala marketingovým oddělením příliš na vybranou. Plakáty a trailery se proto dávaly cestou senzacionalismu, když slibovaly kontroverzní témata a pokoušely (mužskou) zvědavost. Významnou roli patrně sehrála mimořádně úspěšná propagace *Pickupu*, která určila směr i pro další tituly Hugo Haas Productions, a to i přesto, že mohly být v pojetí ústředních postav a klíčových motivů diametrálně odlišné (viz např. *Dívku na mostě*).

Haas samotný jako cílové publikum svých filmů vnímal inteligentní dospělé lidi, kteří projevovali zájem o jakousi „evropskou sensibilitu“, ale zároveň v kině nechtěli číst titulky u snímků importovaných ze zahraničí. Velká studia se podle něj v honbě za diváky (a v konkurenčním boji s televizí) orientovala na velkolepé spektakly a přitom opomíjela malé filmy o obyčejných lidech.¹⁷⁹ V roce 1952 režisér v této souvislosti uvedl: „Filmové plátno mi slouží k tomu, abych vyjádřil lidské problémy, které se mi jeví jako důležité. Věnuji se netradičním námětům, které by ostatní studia zavrhla. V této zemi se mnoho filmů točí pro děti, ale jen zlomek je určen inteligentním dospělým. Snažím se zaplnit tuto mezeru.“¹⁸⁰ Na počátku 50. let slavila tato strategie úspěch, ale během několika málo let se stále naléhavěji ukazovalo, že starších diváků v amerických kinech dramaticky ubývá a stále větší procento tvoří obecnstvo do 30 let věku.¹⁸¹ Haas se na tento vývoj pokusil zareagovat natočením dvou rodinných snímků *Born to Be Loved* a *Paradise Alley*, ani ty však nebyly s vkusem dominantního publika kompatibilní: mladí diváci netoužili po idealistických snímcích určených pro celou rodinu, nýbrž po žánrově vyhraněných titulech reflektujících soudobé trendy (například v hudbě a dalších volnočasových aktivitách). Oba filmy se proto setkaly jen s minimální odezvou.

V roce 1952 Haas prohlásil, že „[m]noho mých filmů je nejdříve uváděno v art kinech a až později se dostane k širšímu publiku.“¹⁸² Některé snímky Hugo Haas Productions byly skutečně promítány v kinech zaměřujících se na tzv. umělecké filmy původem hlavně ze zahraničí. (Na přelomu 40. a 50. let byly u návštěvníků populární například snímky italského neorealismu.) Mnohem častěji ale byly uváděny ve středně velkých a menších

179 GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

180 MARBLE, A. L. Double-threat Man of Movies. *International Photographer*, březen 1952.

Vzpomínka jednoho z autorů blogu nazvaného *Cinema Station* ovšem ukazuje, že Haasovy filmy mohly přitahovat i teenagery: „Mí přátelé a já jsme tyto filmy [filmy Huga Haase – pozn. MH] naprosto zbožňovali. Díky nim jsme se dostali tak blízko k pornografii, jak to jen šlo. Nevyčtené možnosti zápletky a potenciál Cleo Moore vysílaly naše dospívající myslí do nejrůznějších zapovězených koutů. A nejlepší na tom bylo, že nás v dívání se na tyto filmy neomezovala katolická Liga slušnosti (...). Huga Haase neznala. Myslím, že to bylo kvůli tomu, že rozpočty a produkční kvality (...) jeho filmů byly tak nízké, že se na ně ani nedívala, aby je ohodnotila. Následně se filmy dostaly do celonárodní distribuce, většinou v rámci dvoj- či trojprogramů, a poté navždy zmizely. To pro nás bylo skvělé, protože jsme na ně chodili a prozkoumávali každý centimetr plátna a pozorně poslouchali každou repliku, jen abychom narazili na něco chlápého, čeho bychom se mohli chytit. Nikdy jsme nezůstali zklamáni. (...) Ale pozor, tyto filmy nikdy neukazovaly erotické scény, ani nic podobného. Dokonce si nepamatuji, že by mladá Cleo Moore starého Huga Haase kdy políbila.“ Personal Note: The Fat Genius. *Cinema Station*, 28. září 2010. [citováno 12. srpna 2013] Dostupné z WWW: <http://cinemastationblog.wordpress.com/2010/09/28/personal-note-the-fat-genius/>.

Líčení autora, podepsaného pod příspěvkem pouze iniciálami GE, je plně zjednodušení a nepřesností (v citované ukázce to můžeme vidět na mylné domněnce, že Liga slušnosti se Haasovými snímky nezabývala), přesto je v mnohém pozoruhodné, protože svědčí o tom, že i mladí diváci (pravděpodobně zejména chlápci) mohli ve filmech Huga Haase najít zalíbení.

181 Viz např. LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 214.

182 MARBLE, A. L. Double-threat Man of Movies. *International Photographer*, březen 1952.

kinech v rámci dvojprogramů, k čemuž je mimo jiné předurčovala i stopáž mezi 70 a 85 minutami. Dvojprogramy, poprvé ve větším měřítku osvojené na počátku 30. let v reakci na pokles návštěvnosti během hospodářské krize, byly standardní praktikou provozovatelů kin až do konce 50. let, ačkoliv jejich obliba a rozšířenost postupně klesaly.¹⁸³ Haasovy snímky mohly být uváděny a) jako doplněk k hlavní atrakci v podobě vysokorozpočtového snímku téhož distributora; b) jako „rovnocenná“ součást programu tvořeného dalším nízkorozpočtovým titulem; nebo c) jako hlavní atrakce doplněná o jiný, méně atraktivní titul.¹⁸⁴ Třetí varianta byla nejméně častá a setkáváme se s ní fakticky pouze u snímku *Pickup*, který se jako jeden z mála setkal s ohlasem srovnatelným s výrazně dražšími, „áčkovými“ filmy. Zatímco hlavní atrakce byly většinou distributory nabízeny za procenta ze vstupného, tzv. béčkové filmy byly prodávány za fixní sazbu, jež mohla činit několik stovek dolarů za týdenní nasazení.¹⁸⁵

Přesné údaje o tržbách Haasových snímků není možné z dostupných materiálů zrekonstruovat – finanční záznamy distribučních společností nejsou dostupné a dobová periodika přinášela pouze odhady tržeb z několika desítek sledovaných lokací. Situaci navíc komplikuje skutečnost, že u dvojprogramů není možné zjistit, který z filmů do kin přilákal více diváků. Ještě v září 1953 ovšem Hedda Hopper na stránkách *Los Angeles Times* informovala, že žádný z Haasových snímků dosud neprodělal.¹⁸⁶ O rok dříve stejná autorka napsala, že Haasova produkční činnost je důkazem, že „v Hollywoodu můžete točit umělecké filmy a ještě na nich vydělat.“¹⁸⁷ Je však velmi pravděpodobné, že v druhé polovině 50. let – v návaznosti na celkový pokles návštěvnosti v amerických kinech a proměnu divácké skladby – některé z Haasových filmů skončily v červených číslech, a to jak pro firmu Hugo Haas Productions, která je byla nucena prodat pod cenou, tak pro distributora. V roce 1956 režisér prohlásil, že jeho dosavadní snímky možná nelze hodnotit jako mistrovská díla. „Vedly by si ale lépe, kdyby byly lépe propagovány.“¹⁸⁸

Některé z Haasových filmů se dostaly i na zahraniční trhy. Nejlépe se znovu dařilo *Pickupu*, který byl uveden přinejmenším ve Velké Británii, Mexiku, Francii, Německu, Finsku, Itálii, Švédsku, Rakousku a Řecku. Naopak snímky *Born to Be Loved* a *Paradise Alley* se s největší pravděpodobností mimo Spojené státy a Kanadu nepromítaly.

2.6. Přijetí v dobovém tisku

Dobový tisk, zastupovaný zejména oborovými periodiky (*trade journals*) typu *Variety*, *Hollywood Reporter* nebo *Motion Picture Herald*, s Haasovými snímky spojoval konzistentní divácká očekávání. Novináři si všímali, že režisér opakovaně využívá motiv milostného trojúhelníku s ústředními protagonisty v podobě staršího muže (většinou v podání Haase), výrazně mladší dívky (nejčastěji Cleo Moore) a jejího nápadníka.¹⁸⁹

183 Viz BALIO, Tino. *A Mature Oligopoly: 1930-1948*. In BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976, s. 220. Richard Maltby uvádí, že v polovině 50. let uvádělo dvojprogramy přibližně 8 000 z celkového počtu téměř 19 000 kin (včetně autokin). MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Malden : Blackwell Publishing, 2003, s. 169.

184 Programy v kinech byly vedle celovečerních filmů tvořeny zpravodajskými týdeníky, upoutávkami na chystané snímky a hranými i animovanými krátkometrážními filmy.

185 NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2008, s. 140.

186 HOPPER, Hedda. *Versatile Hugo Haas Schedules New Films*. *Los Angeles Times*, 18. září 1953, s. 21.

187 HOPPER, Hedda. *The Hartford Courant*, 26. prosince 1952, s. 14A.

188 No Indie Producer Can Be Completely Independent, Hugo Haas Acknowledges. *Variety*, 7. srpna 1956, s. 4.

189 V jednom z rozhovorů Haas prohlásil, že „[téma] mladé dívky a staršího muže mě fascinuje již od slavných filmů s Emilem Janningsem. Kromě toho v tom mohou hrát roli i mé vlastní problémy. Na každý pád to ale vytváří působivé drama.“ LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. *Sincere Artist*

A. L. Marble v článku z roku 1952 popisuje další čtyři rysy typické pro produkty Hugo Haas Productions: „Jedním je prostota příběhu, bez flashbacků či technik, které by měly ohromit nebo potenciálně zmást publikum. Za druhé se jedná o snímky určené pro inteligentní dospělé; za třetí, herectví je většinou spontánní a přirozené; za čtvrté, filmy byly natočeny s rozpočtem nižším, než jaký někteří producenti považují za dostatečný pro krátkometrážní tituly.“¹⁹⁰ Důraz na prosté příběhy zalidněné obyčejnými jedinci a odehrávající se v omšelém prostředí (kontrastujícím s hollywoodskou okázalostí) měl často za následek srovnání se snímky původem z Evropy. Takové soudy podporovalo i rozvolněné tempo vyprávění a upřednostňování pochmurné, neveselé atmosféry. Výsledný příklon k realismu kontinentálního typu byl údajně v opozici k eskapismu soudobé americké produkce.

Jak uvádí historička Lea Jacobs, dobové recenze v oborových magazínech filmy nejen charakterizovaly a hodnotily, ale rovněž se pokoušely poskytnout „profesionální odhad trhu“.¹⁹¹ Mezi pravidelné čtenáře časopisů *Variety* a *Box Office* se totiž řadili mimo jiné i provozovatelé kin, kteří se na základě uveřejněných informací mohli rozhodovat, zda o daný film projeví zájem. V Haasových snímcích byl většinou rozpoznáván jen omezený divácký potenciál, který je předurčoval k umístění ve spodní části dvojprogramu v doprovodu jiného, atraktivnějšího titulu. Jejich výhodou ovšem bylo, že se poměrně snadno propůjčovaly vynalézavé exploataci, v čemž mohla spočívat jejich šance na solidní tržby. Magazíny *The Exhibitor* nebo *Box Office* často přinášely rady, jak připravit co nejúčinnější reklamu. Například v souvislosti s filmem *Hit and Run* se objevil následující tip: „Vystavte před kinem zdemolovaný automobil s nápisem 'This was a hit and run accident – see hit and run murder'¹⁹² a doplňte k němu časy projekcí. Spolupracujte s policií na kampani o bezpečném řízení (...).“¹⁹³ Mimo oficiální motta, preferovaná distributorem a šířená prostřednictvím plakátů či *pressbooků*, mohli majitelé kin stejný snímek propagovat za užití nadsazených sloganů „Zpátky ze záhrobí, aby pomstil vlastní smrt“ či „Krása mladé ženy, láska starého muže, vášně mladíka... pořádně protřepejte, až směs exploduje.“¹⁹⁴

V některých případech mohly být filmy propagovány i za použití Haasova jména, které se tak stalo jakousi marketingovou značkou. Pokud zůstaneme u snímku *Hit and Run*, magazín *The Exhibitor* nabízel i následující motto: „Hollywoodská trojitá hrozba Hugo Haas v dalším příběhu lásky a chťče“.¹⁹⁵ I recenze v dobovém tisku k Haasovi přistupovaly jako ke svrchovanému autorovi, který kontroluje celý proces výroby a opakovaně inklinuje k obdobným tématům. Jak jsme se již přesvědčili, Haasova všestrannost byla zpočátku terčem obdivných reakcí. Moment překvapení se ovšem brzy vytratil a prvotní nadšení, spojené zejména s *Pickupem*, později nahradily výtky obviňující Haase z repetitivnosti. Pokusem o umlčení těchto hlasů a vybočení z nastavené linie se staly idealistické snímky *Jednou nohou v pekle* a *Born to Be Loved*. Dobová periodika proměnu ve zpracovávaném námětu (a cílové divácké skupině) zaregistrovala a přinejmenším v prvním případě ji kvitovala pozitivně. Naopak film *Paradise Alley*, spadající do téže linie, byl uveden jen v omezené distribuci a recenzí v hollywoodských oborových periodikách se vůbec nedočkal. Minimální pozornost, která mu byla věnována, byla symptomatická pro úbytek zájmu o Haasovy režijní a producentské aktivity celkově.

Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 89.

190 MARBLE, A. L. Double-threat Man of Movies. *International Photographer*, březen 1952.

191 JACOBS, Lea. *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2008, s. 20.

192 *Hit and run* označuje nehodu, po níž viník ujede z místa činu.

193 *Box Office*, 16. března 1957.

194 *Hit and Run. The Exhibitor*, 20. března 1957.

195 Tamtéž.

3. *Lizzie a Night of the Quarter Moon*: Haas jako zakázkový režisér

Přestože Hugo Haas dlouho odmítal spolupráci s jinými produkčními společnostmi,¹⁹⁶ v druhé polovině 50. let svůj postoj přehodnotil a přijal zakázkové režie filmů *Lizzie* pro společnost Bryna Productions a *Night of the Quarter Moon* pro firmu kontrolovanou Albertem Zugsmithem. Jaké důvody jej k tomuto obratu mohly přimět? Za prvé výrazně poklesla poptávka po jeho nezávislých počinech. Haas jen s obtížemi dojednával distribuci pro filmy *Jednou nohou v pekle*, *Zadrž ten úsvit* a *Hit and Run* a později – v období mezi *Lizzie* a *Night of the Quarter Moon* – se potýkal se stejným problémem i u snímků *Paradise Alley* a *Born to Be Loved*. Možná dokonce nebudeme daleko od pravdy, když budeme tvrdit, že se nacházel v naléhavé finanční tísní. Vlastní úspory investoval do filmů, které se mu dlouho nedařilo prodat: režii *Lizzie* přijal v době, kdy ještě neodprodal distribuční práva k *Hit and Run*, a během práce na *Night of the Quarter Moon* měl peníze vložené hned ve dvou projektech. Zakázky pro jiné produkční společnosti znamenaly relativně snadný výdělek bez rizika, které podstupoval jako nezávislý producent.

Režisér i přesto věřil v životaschopnost „malých filmů“. V rozhovoru pro magazín *Variety* v srpnu 1956 prohlásil, že „fetiš velikosti“ způsobuje, že velká studia „raději přicházejí o peníze na velkých filmech, místo aby vydělávala na skromnějších snímcích“. Nedávné neúspěchy vysokorozpočtových titulů ale podle něj způsobily, že *majors* se „stále častěji obracejí k nezávislým producentům, kteří vědí, jak s penězi naložit“.¹⁹⁷ Dny kompletně nezávislých producentů bez finančních rezerv byly ovšem podle něj rovněž na ústupu. Budoucnost filmového průmyslu Haas spatřoval ve spolupráci nezávislých tvůrců se silnějšími subjekty, které byly schopny zajistit distribuci a financování.¹⁹⁸ Z toho důvodu přijal režie filmů *Lizzie* a *Night of the Quarter Moon*, které byly připravovány dvěma nezávislými produkčními firmami v partnerství s velkou distribuční společností MGM/Loew's. Navíc náměty, které oba filmy zpracovávaly, byly v souladu s Haasovou inklinací k netradičním látkám, vymykajícím se většinové produkci: *Lizzie* vypráví o ženě s mnohonásobnou poruchou osobnosti, zatímco *Night of the Quarter Moon* zpracovává dlouho tabuizované téma mezirasových manželských svazků.

Z produkčního hlediska byly oba filmy blíže standardním hollywoodským praktikám. Rozpočty, ačkoliv ve srovnání s dobovým průměrem stále relativně skromné, činily přibližně 350 000 a 550 000 dolarů, což byl několikanásobek částky, na niž byl Haas zvyklý v rámci své nezávislé produkce. Velkorysejší byly i natáčecí plány – v obou případech bylo zapotřebí přibližně dvacet natáčecích dní. Dále byly obě produkce charakteristické zapojením rozsáhlejšího štábu a přísnější dělbou práce. Haasovo působení se tentokrát omezovalo pouze na režijní vedení (nepodílel se na scénáři) a v případě *Lizzie* na účinkování v jedné z vedlejších rolí. Hlavní a výrazné vedlejší úlohy byly přiděleny zavedeným hvězdám: v *Lizzie* se jednalo o Eleanor Parker, Richarda Boonea a Joan Blondell, v *Night of the Quarter Moon* o Agnes Moorehead (v minulosti třikrát nominovanou na Oscara), Julie London, Johna Drewa Barrymorea nebo populárního zpěváka Nata Kinga Colea. Marketingová kampaň využívala více kanálů, než tomu bylo v případě filmů z produkce Hugo Haas Productions; články o obou filmech se například neobjevovaly pouze ve specializovaných časopisech, ale i v magazínech se všeobecným zaměřením. Ani vyšší rozpočty, účast hereckých hvězd a masivnější propagace však

196 Viz jeho výrok v Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 30. července 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html> .

197 No Indie Producer Can Be Completely Independent, Hugo Haas Acknowledges. *Variety*, 7. srpna 1956, s. 4.

198 Viz tamtéž.

filmům nedopomohly ke komerčnímu úspěchu. Nezdar u kritiků i diváků na přelomu 50. a 60. let spoluzapříčinil ukončení Haasových režijních a producentských aktivit a odchod z Los Angeles do New Yorku a krátce nato zpět do Evropy.

3.1. Odchod z Hollywoodu

Odchod Huga Haase z Hollywoodu byl způsoben řadou navzájem propojených faktorů. Komerční neúspěch nedávných nezávislých titulů i obou zakázkových režii ukázal, že režisér byl s transformujícím se filmovým průmyslem do značné míry nekompatibilní. Nejvýrazněji jej postihl celkový pokles návštěvnosti a s tím související proměna skladby publika. Týdenní návštěvnost amerických kin se v letech 1950–1960 propadla ze 60 milionů na pouhých 40 milionů,¹⁹⁹ přičemž těmi, kdo na filmy přestali chodit pravidelně, byli zejména dospělí, kteří stále častěji dávali přednost jiným volnočasovým aktivitám (televizi, sportu, zahradničení), případně se věnovali rodině.²⁰⁰ Naopak nejpočetnějšími a nejméně návštěvníky kin byli děti a teenageři. Podle průzkumu z roku 1957 tvořili diváci mezi 10 a 19 lety věku 52,6 % celkové návštěvnosti.²⁰¹ Právě tomuto lukrativnímu publiku se od poloviny 50. let nejvíce přizpůsobovala produkční skladba: v kinech se hojně hrály rock'n'rollové filmy, horory, filmy o mladistvých delikventech apod.²⁰² Jak jsme se přesvědčili v předchozích kapitolách a jak ještě několikrát uvidíme, snímky Huga Haase naopak cílily především na dospělé publikum.²⁰³ (V podstatě jedinými tituly, které měly naději na zasažení všech diváckých vrstev napříč věkovým spektrem, byly nákladné *specials*, lákající na herecké hvězdy, populární předlohu nebo honosnou výpravu.²⁰⁴) Úbytek diváků měl rovněž za následek zánik stovek kinosálů (zvláště těch s menší kapacitou) a ústup dvojprogramů.²⁰⁵ Ani tento vývoj Haasovým filmům nepřál, protože ty na existenci dvojprogramů do značné míry spoléhaly. Ta kina, která dvojprogramy i nadále praktikovala, se přizpůsobovala požadavkům dospívajících diváků a kombinovala dva žánrově spřízněné snímky, případně zařazovala jeden film určený chlapcům a jeden dívkám, protože právě mladé páry tvořily výraznou část publika.²⁰⁶ Celkovou juvenilizaci amerického filmového průmyslu provázely i další změny. Starší generace tvůrců byla postupně nahrazována mladšími filmaři, kteří lépe rozuměli potřebám diváků. Generační

199 LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 7. Podle jiných údajů byla návštěvnost na konci 50. let ještě nižší. Například Robert Sklar hovoří o 30 milionech diváků týdně. Viz SKLAR, Robert. 'The Lost Audience': 1950s Spectatorship and Historical Reception Studies. In STOKES, Melvyn, MALTBY, Richard (eds.). *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies*. London : British Film Institute, 1999, s. 81.

200 Tento segment diváctva bývá nejčastěji označován jako „ztracené publikum“ (*lost audience*). Viz tamtéž, s. 81–92.

201 AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1959*. New York : Quigley Publications, 1958, s. 17A.

202 Viz například DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia : Temple University Press, 2002.

203 I když, jak jeden konkrétní příklad ukázal, i děti je mohly shledávat atraktivními.

204 Mezi nejvýdělečnější filmy druhé poloviny 50. let patřily *Desatero přikázání* (The Ten Commandments, 1956), *Cesta kolem světa za 80 dní* (Around the World in Eighty Days, 1956), *Most přes řeku Kwai* (The Bridge on the River Kwai, 1957), *Obr* (Giant, 1956) a *Sayonara* (1957). Všechny na domácím trhu získaly přes 10 milionů dolarů v hrubých tržbách. Viz All-Time Domestic Champs. *Variety*, 6. ledna 1960, s. 6.

205 V roce 1948 v USA fungovalo 17 689 krytých kin. O deset let později jich bylo jen 13 500. Vzrostl naopak počet *drive-inů* (neboli autokin), které byly navštěvovány zejména teenagery. Srovnej AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952, s. V. AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1959*. New York : Quigley Publications, 1958, s. 12A.

206 DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia : Temple University Press, 2002, s. 91–92.

obměna se ovšem týkala i vysokých postů ve velkých produkčních a distribučních společnostech. Profesní kontakty, které Haas během své režijní a producentské kariéry navázal, tak byly postupně zpřetrhány.²⁰⁷

Podcenit ovšem nesmíme ani roli zdravotních obtíží. V dopise z 12. února 1960 adresovaném Josefu Koptovi se téměř šedesátiletý Haas svěřuje: „Mám hrozné astma, spím mizerně, většinou v lenošce, abych se nedusil. To mi ovšem taky moc vadí v práci. Často se bojím pustit do práce, abych nezůstal viset uprostřed, protože záducha, nebo vlastně záchvaty přicházejí nečekaně.“²⁰⁸ Přesto Haas i na přelomu 50. a 60. let zůstal činorodý, jak demonstrují v závěru práce v kapitole o nerealizovaných projektech.

V průběhu roku 1960 se Haas přestěhoval do New Yorku, kde strávil několik měsíců až do dubna 1962, kdy se konečně – po více než dvaceti letech strávených v exilu – odhodlal k návratu do Evropy. Po krátkém pobytu v Itálii se usadil ve Vídni, kde žil až do své smrti 1. prosince 1968. Jeho posledními realizovanými režijními počiny se staly dva středometrážní snímky pro rakouskou televizi, *Verrückt* (1966) a *Der Mensch nebenan* (1967). V dalším – nazvaném *Die Pianolastory* (1966) – pouze hrál.

207 Vedení se měnilo například ve společnostech Twentieth Century-Fox a Columbia Pictures, s nimiž Haas v minulosti opakovaně spolupracoval. Viz např. LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 200 a 205.

208 Dopis Huga Haase z 12. února 1960. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

4. Produkční historie

Následující kapitoly jsou postupně věnovány všem snímkům, na kterých se Hugo Haas v USA podílel jako producent a/nebo režisér. Kapitoly jsou řazeny chronologicky podle data vzniku konkrétního filmu (nikoliv jeho uvedení do kin) a všechny mají obdobnou strukturu: uvedeny jsou dějovou synopsí, po níž následuje podrobná produkční historie a shrnutí dobového přijetí v tisku.

4.1. *Pickup*

Synopse

Stárnoucí vdovec Jan 'Hunky' Horák, živící se jako hlídač železniční trati, přijde o psa, proto se na radu přítele tuláka, jemuž nikdo neřekne jinak než Profesor, vydá do několik mil vzdáleného města pořídit si nového. Na jeho koupi se však s prodejcem kvůli vysoké ceně nedohodne. Během probíhající pouti Hunkyho osloví atraktivní mladá blondýna Betty, která v muži spatřuje snadný způsob, jak zadarmo přijít k večeři. Hunky o dívku nejprve nejví zájem, nakonec však podlehně jejímu kouzlu – zejména poté, co jej Betty přesvědčí o své lásce ke psům – a stráví s ní den. Během společné návštěvy restaurace Hunky zaznamenává problémy se sluchem. Ačkoliv potíže brzy odezní, Hunky z restaurace vyděšeně uteče.

Další víkend se vrací do města, aby se s Betty znovu setkal. Společně odjíždějí k Hunkymu domů. Betty je zklamaná, když zjistí, že Hunky nebydlí v přepychu, nýbrž v malém, jednoduše zařízeném domku u železniční trati. Názor změní až po nalezení jeho vkladní knížky, na níž je uloženo 7 300 dolarů. Betty se seznamuje s Hunkyho mladým zástupcem Stevem a odjíždí s ním zpět do města, kde zjišťuje, že byla kvůli neplacení činže vystěhována. Aby si zajistila budoucnost, rozhodne se provdat se za Hunkyho.

Brzy se však u ní projevuje znechucení ze stereotypního manželského života po boku staršího muže. Při společné prohlídce železniční trati Hunkyho nabádá, aby na základě předstírané nemoci odešel do předčasného důchodu, a získal tak doživotní rentu. Hunky to však rázně odmítá. Po Bettyině odchodu Hunky znovu registruje problémy se sluchem, které jsou tentokrát, zdá se, trvalé. Přivolaný lékař konstatuje úplnou ztrátu sluchu. Jako Hunkyho záskok je povolán Steve, který si s Betty začne románek – a to navzdory Hunkyho přítomnosti.

Při cestě do města do kanceláře zaměstnavatele Hunkyho srazí auto. Způsobený šok má za následek navrácení sluchu. Přesto se Hunky rozhodne zaměstnavateli lhát a o svém uzdravení nic neřekne. Než doma stihne vše svěřit manželce, pojme podezření, že jej Betty se Stevem podvádí, proto i nadále předstírá hluchotu. V následujících dnech jsou jeho obavy potvrzeny. Oba mladí milenci spolu otevřeně flirtují a spřádají plány, jak se dostat k Hunkyho penězům. Betty nabádá Stevea, aby při obhlídce trati shodil Hunkyho ze strmého srázu – v případě jeho úmrtí by totiž peníze dostala manželka. Steve toho však není schopen, a z traťové inspekce se tak vrací v doprovodu Hunkyho.

Rozzuřená Betty stráví noc s přítelkyní Irmou a několika muži ve městě, zatímco Steve se opíjí ve stanici. Když se Betty ráno vrací domů, Steve, poháněný žárlivostí, se na ni vrhne a začne ji škrtit. Zápasící dvojici od sebe odtrhne až Hunky, který Stevea přesvědčuje, že žena jako Betty za takové potíže nestojí. Ve stejné chvíli zazvoní telefon, ke kterému jako první doběhne Hunky. Až nyní Steve a Betty zjišťují, že Hunky slyší. Betty od obou mužů odchází. Steve si uvědomuje svou zaslepenost v momentě, kdy se z telefonu dozvídá o problémech své další přítelkyně Catherine, která se z nešťastné lásky pokusila o sebevraždu. V posledním záběru filmu předává Profesor Hunkymu zprávu

od zaměstnavatele, který mu je ochoten pokus o podvod odpustit, a společně s ní i malé štěně, jež Hunky přebírá se slovy: „To jsem si měl pořídit hned na začátku.”

*Převod autorských práv a korespondence s Josefem Koptou*²⁰⁹

V letech 1946–1962 si Hugo Haas vyměnil sérii dopisů se spisovatelem Josefem Koptou, které objasňují některé aspekty produkční historie snímku *Pickup*, volně inspirovaného Koptovým románem *Hlídač č. 47* (1926).²¹⁰ Z korespondence vyplývá, že Haas začal uvažovat o filmové adaptaci Koptovy předlohy někdy v průběhu roku 1946, kdy byl jako herec pod smlouvou u společnosti Metro-Goldwyn-Mayer.

V dopise z 21. října 1946 Josef Kopta reaguje na Haasův list z 8. října (není k dispozici) a sděluje, že je „vlastníkem všech autorských práv svého románu „Hlídač čís. 47“ [sic!] pro všechny verze [sic!] a pro celý svět“. Práva na anglickou verzi pro Ameriku a ostatní země je Haasovi ochoten prodat a přenáší na něj oprávnění na tento prodej na dobu tří měsíců, tedy do 1. února 1947, kdy je postoupí jinému zájemci, údajně rovněž z USA, který svůj zájem projevil skrze nejmenovaného pražského zástupce. Kopta dále chce znát nejvyšší možný autorský honorář (v závěru píše, že dopis „otevřel růžovou vyhlídku na penízky, které bych si případně přijel inkasovat“) a rovněž Haase informuje, že zařídil, aby mu na jeho americkou adresu zaslali scénář filmové verze režiséra Josefa Rovenského.²¹¹ Již 13. listopadu Kopta píše znovu. V dopise se nedočkavě táže, „jak dopadlo jednání se zfilmováním románu Hlídač číslo 47 [sic!]“. ²¹² Další Koptův dopis následuje 18. prosince – spisovatel stále čeká na jakékoliv zprávy o *Hlídači*. V textu znovu upozorňuje na dříve zasláný scénář k Rovenského verzi a jmenovitě na scénu, „v níž ohluchnutí a znovunabytí sluchu je ukazováno na hodinách“.²¹³

Vše nasvědčuje tomu, že Hugo Haas neodpověděl na žádný z trojice Koptových dopisů a o práva znovu projevil zájem až o dva a půl roku později prostřednictvím třetí osoby. V dopise z 20. května 1949 Josef Kopta píše:

Milý pane Haasi, slečna Marcela Sedláčková [dcera herečky Anduly Sedláčkové – pozn. MH] mi vyřídila, že se znovu zajímáte o filmová práva mého románu Hlídač č. 47. Česká filmová práva na tento román již prošla a nebyla obnovena. Jistěže Vám velmi rád dávám opci na filmová práva tohoto svého románu pro všechny země a všechny jazyky. Tato opce má platnost do 30. listopadu 1949. Prosím, abyste mi do té doby buď oznámil podmínky smlouvy ke schválení nebo, nedojde-li k umístění filmových práv, dal mi zprávu i o tom.

Kopta tak Haasově žádosti opětovně vyhověl, přesto je z dopisu patrná odměřenost (Kopta Haasovi netypicky vyká. Spisovatele se pravděpodobně dotklo, když Haas na jeho

209 Některé pasáže následující kapitoly vycházejí ze studie s názvem „Korespondence Huga Haase z amerického a rakouského exilu“ otištěné ve sborníku *Hugo Haas: mezi středoevropskou a americkou kulturou*. viz KŘIPAC, Jan, HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas: mezi středoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2012, s. 163–182.

210 Dopisy jsou uloženy v Památníku národního písemnictví na Strahově v osobním fondu Josefa Kopty. Součástí sbírky jsou originály Haasových a koncepty Koptových dopisů. Dochovaná korespondence není kompletní, chybí například Haasův úvodní dopis z 8. října 1946, na nějž Kopta odpovídá o necelé dva týdny později.

211 Dopis Josefa Kopty z 21. října 1946. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.
Hlídač č. 47 (1937; scénář napsal Josef Kopta ve spolupráci s Otakarem Vávrou). Při této příležitosti Kopta upozorňuje na klíčovou scénu s hodinami s mechanickým mužíčkem, prostřednictvím kterých je demonstrována ztráta sluchu titulní postavy.

212 Dopis Josefa Kopty z 13. listopadu 1946. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

213 Dopis Josefa Kopty z 18. prosince 1946. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

opakované výzvy nereagoval.). Dále Kopta v dopise žádá věrnost knižní předloze: „O jakémkoliv jiném pojetí, daném zákony a potřebami filmové transkripce, mne před schválením informujte.“ Přesto dopis uzavírá vyjádřením důvěry v Haasovy lidské kvality a umělecké schopnosti: „Nepochybují, že ve Vašich rukou budou má práva ochráněna co nejlépe.“²¹⁴

Haas reaguje dopisem ze 17. června 1949, v jehož úvodu děkuje za prozatímní ujednání a svěřuje se, že Koptův námět jej „už dávno inspiruje k uměleckému pokusu o film se zajímavým prostředím a poutavým nápadem o předstírané hluchotě“. Když se před lety (na myslí má patrně rok 1946) pokoušel film poprvé zrealizovat, narazil však na několik problémů. Předně byl podobný námět užit ve francouzském filmu *Ten, kdo hledá pravdu* (L'homme qui cherche la vérité, 1940) s hercem Raimu v hlavní roli. Další překážku představuje československá verze režiséra Josefa Rovenského z roku 1937, kvůli jejíž existenci americké produkční společnosti o Haasův film údajně nemají zájem. Haas proto chce snímek natočit v nezávislé produkci za soukromé peníze. Jak však vysvětluje, „to se dá (...) dělat jedině co nejlevněji, aby risiko bylo také co možná nejmenší“. Zatímco Haas by pracoval zadarmo či na spekulaci a herci dostali minimum stanovené hereckou unií, Kopta by za práva inkasoval částku mezi 1 000 a 1 500 dolary. Haas nízký honorář omlouvá následovně: „Podle zdejších zvyků jsou položky, které jsou nezměnitelné (ať je produkce velká nebo malá) jako například osvětlovači, zvukaři, truhláři atd., proto se bohužel musí při malé produkci šetřit na umělcových cifrách.“ V případě Koptova souhlasu Haas žádá zaslat „dokument, že společnost, která Tvůj film už natočila, nevlastní již žádná práva a že práva jsou tedy výhradně Tvoje“. Dále autora románu ujišťuje, že „železniční trať a hlavní figura zůstanou, jakož i konflikt se ztrátou sluchu a nabytím sluchu, ale chci Tě předem připravit, že jinak se musí historie neboli story vyvíjet podle zdejšího vkusu. Ty bys ovšem dostal kredit na plátně, to znamená, že bys byl uveden, že film byl natočen podle Tvého románu *Hlídač č. 47*.“ Haas byl přesvědčen, že věrná filmová adaptace – s důrazem na lyrismus a „nedějovost“ – by u amerických diváků neuspěla.²¹⁵ Začátek natáčení režisér odhaduje na červenec či srpen 1949.²¹⁶

Kopta odpovídá o necelý měsíc později dopisem ze 13. července. Sděluje, že není schopen poslat prohlášení Elektafilmu,²¹⁷ zároveň však Haase odkazuje na Aloise Fialu, dřívějšího vedoucího výroby Elekty, který aktuálně působí v New Yorku jako zástupce Československého státního filmu a který může potvrdit, že práva Elekty skutečně zanikla. Své tvrzení Kopta dokládá i úryvkem ze smlouvy, podle níž měla být práva uvolněna v roce 1946.²¹⁸ Závěrem dopisu znovu vyjadřuje důvěru v Haasovy schopnosti: „Vím, že je to těžké přemoci americké plutokraty a monopolisty, Tobě však věřím, že se to podaří.“²¹⁹ V následujícím dopise, datovaném 20. července 1949, Haas znovu připomíná problémy s autorskými právy – existence přiznané české i nepřiznané francouzské verze *Hlídače*

214 Dopis Josefa Kopty z 20. května 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

215 Kopta nikdy scénář ani upravený námět k *Pickupu* nečetl – sám Haasovi v červenci 1949 napsal: „Tu knížku, až ji napíšeš/námět v přizpůsobeném prostředí mi neposílej, stálo by to peníze a mně by to nic neřeklo. Mluvím rusky, německy a francouzsky, jen anglicky ne.“ Dopis Josefa Kopty ze 13. července 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

216 Dopis Huga Haase ze 17. června 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

217 Společnost, která produkovala Rovenského verzi.

218 Původně vypršela již v roce 1943, nakonec ale byla o tři roky prodloužena. Kopta dodává: „Všecky dokumenty mám jako vzorný archivář uložené, kdybych však je dal překládat a notářsky v jazyce anglickém ověřovat, stálo by to hrozné peníze.“ Dopis Josefa Kopty ze 13. července 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

219 Tamtéž.

č. 47 oddaluje realizaci jeho amerického snímku. Haas proto posílá přesný návod, co je třeba udělat: Kopta má pořídit kopie všech smluv se společností Elektafilm, zajít s nimi za notářem amerického konzulátu a tam je nechat ověřit a nakonec s nimi a s kopií přiložené smlouvy²²⁰ zajít na americký konzulát, kde je třeba všechny listiny podepsat a zaslat do Spojených států. Dále Haas znovu otevírá otázku Koptova honoráře, který podle devátého bodu smlouvy musí být na Koptův účet složen před započítáním natáčení. Haas se ptá, jak má peníze vyplatit, a zároveň upozorňuje, že procenta ze zisku jsou nemyslitelná: „Čestné slovo Ti dávám, že Ty dostáváš za práva o 1 500\$ víc, nežli já za spolupráci na scénáriu,²²¹ za roli a režii. Dělán to vše na spekulaci a nedostanu po celou dobu intenzivní práce ani vindru.“²²²

Přiložená smlouva uzavřená mezi Koptou a Haasem obsahuje prohlášení, že Kopta je jediným vlastníkem práv k románu *Hlídač č. 47* a že práva na československou filmovou verzi již vypršela. Dále se smlouvou převádějí práva na filmovou verzi na Huga Haase, který s nimi může naložit podle svého uvážení – může libovolně upravovat děj či například měnit název. Koptův honorář je stanoven na 1 500 dolarů a má být vyplacen k začátku natáčení, k němuž nesmí dojít později než dvanáct měsíců od podepsání smlouvy. Při nedodržení některého bodu smlouvy se práva automaticky vracejí původnímu majiteli. Kopta listinu podepsal v přítomnosti amerického vicekonzula v Praze 15. srpna 1949.

22. srpna 1949 Haas potvrzuje příjem listin a děkuje za rychlé vyřízení. Začátek natáčení odhaduje na říjen. Znovu Koptu ujišťuje, že více peněz nabídnout nemohl: „(...) námět, jenž byl natočen v jiné řeči a k tomu ještě ukraden pro francouzský film, ztrácí tu na ceně a protože by to nikdo jiný nenatočil, rozhodl jsem se to dělat soukromě.“²²³ Haasův odhad začátku natáčení se ukázal jako přehnaně optimistický; v dopise z 3. listopadu píše: S filmem se to sere. Je tu krize a bída o hotové peníze, ale vypadá to slibně a věřím pevně, že se to brzy pohne. Ty dvě okolnosti – že se ten námět už točil, a že existuje film s podobnou myšlenkou francouzský – mne pořád pronásledují. Ale jsem optimista a věřím, že Ti brzy podám dobré zprávy.“ Koptu žádá, aby mu na americkou adresu zaslal staré vydání *Hlídače č. 47* – jako důkaz, že román vyšel dávno před francouzským filmovým „plagiátem“.²²⁴

14. února 1950 může Haas konečně příteli oznámit dobrou zprávu: „Tož Ti s radostí a zadostiučiněním sděluji, že jsem konečně všechny potíže překonal a že mohu začít natáčet 1. března. Dělán sice celý film na vodě místo na omastku, ale zaplat' pánbůh zato.“ Koptu žádá o zdánlivou maličkost – ověření a podepsání dalších listin, v nichž se píše, „že mi dáváš plnou moc jednat za Tebe ve věcech týkajících se Tvých finančních zájmů“. Konkrétně se jedná o dodatek k paragrafu 9 společné smlouvy, jenž se vztahoval ke Koptovu honoráři a způsobu jeho vyplacení. Přesné znění zmíněného dodatku bohužel není k dispozici, jisté však je, že se Haas rozhodl peníze vyplatit postupně, nikoliv v jedné sumě splatné před začátkem natáčení, jak bylo původně dohodnuto.²²⁵ Závěrem únorového

220 Sedmistránková smlouva v angličtině je rovněž součástí Koptova osobního fondu uloženého v Památníku národního písemnictví.

221 Druhým scenáristou byl Arnold Phillips.

222 Dopis Huga Haase z 20. července 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

Koptův vytrvalý zájem o výši honoráře je pochopitelný. Většinu života měl finanční těžkosti, které se s postupujícími lety jen prohlubovaly (od roku 1949 byl v penzi). Haas příteli několikrát vypomáhal například tím, že mu posílal balíčky s jídlem či léky.

223 Dopis Huga Haase z 22. srpna 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

224 Dopis Huga Haase z 3. listopadu 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

225 Ke změně došlo patrně v důsledku aktuální finanční tísně, kterou Haas potvrzuje i na jiném místě téhož dopisu, když píše: „Výdělek byl letos žádný, protože celá industrie nějak postonává.“ Dopis Huga Haase

dopisu se přítele snaží povzbudit: „Podaří-li se mi film, budu moci pokračovat v dalších produkcích a pak bude se mnou lepší kšeft než teď.“²²⁶

Kopta bryskně odpovídá a zároveň posílá tři exempláře požadovaného prohlášení. Informace o projektu bere na vědomí: „Jsem rád, že to bude produkce nezávislá na velkých producentech, neboť při takovéto nezávislosti budeš moci plně rozvinout své tvůrčí schopnosti herecké i režisérské.“²²⁷ Na konci března Haas sděluje, že je film dokončen, jen je ještě potřeba dotočit několik detailů, na které aktuálně shání dodatečné peníze. Pak budou následovat minimálně dva měsíce intenzivní práce v postprodukcii, než hotový film uvidí na plátně. Koptu ujišťuje, že se o peníze bát nemusí: „Povedu vše v evidenci a až budou prachy, tak to vyúčtujeme.“ Hollywood se údajně nachází v krizi, která negativně ovlivnila i produkci *Pickupu*: „Filmová branže je na úpadku, práce žádná, tož když se tímhle filmem nepostavím na nohy, tož se můžu jít klouzat. Investoval jsem do toho prachy, práci a naději a nakonec budu rád, když se mi podaří dostat své prachy zpátky.“ Haas ale nakonec sám uznává, že trochu přehání a ve skutečnosti je mnohem optimističtější.²²⁸

V následujících měsících Kopta Haase opakovaně zdvořile žádá o zaslání peněz vyplývajících ze vzájemné smluvní dohody. Zároveň prosí o fotosky z filmu a výňatky z kritik (aniž by tušil, že film ještě nebyl premiérován).²²⁹ Haas reaguje dopisem ze 7. října. Pro Koptu má špatné zprávy: „Film byl hotov a účty se hromadily a hromadily, musel jsem si ještě vypůjčit peníze, abych se dostal z bryndy bez maléru a bez soudu. Nezůstalo mi nic a teď musím trpělivě čekat, až se peníze budou pomalu vracet.“ V důsledku toho se Haas zapřísahá, že v nezávislé produkci už točit nebude: „Jsem vyléčen ze svého idealismu a už se nikdy nepustím na vlastní pěst do vlastní produkce. Doufám, že to dobře dopadne a že Ti nebudu muset zůstat dlužen.“²³⁰

Haasův na dlouhou dobu poslední dopis vyvolává řadu otázek. Již následující měsíc, tedy v listopadu 1950, začal režisér točit svůj druhý americký film, melodrama podle vlastního scénáře a znovu ve vlastní produkci *Dívka na mostě*, o kterém se Koptovi v dopise vůbec nezmiňuje (naopak tvrdí, že v nezávislé produkci již nikdy natáčet nebude. Podle zpráv v tisku započaly přípravy natáčení *Dívky na mostě* již v červenci 1950 dokončením scénáře a zajištěním herecké účasti Beverly Michaels.²³¹) V srpnu 1950 navíc distribuční práva na *Pickup* odkoupila společnost Columbia Pictures.²³² Jak je známo, za snímek s rozpočtem kolem 85 000 dolarů zaplatila 125 000 dolarů²³³ (do kin se jej však z nějakého důvodu rozhodla uvést až o rok později v srpnu 1951, viz dále). Jestliže Haas film tak lukrativně prodal, proč Koptovi nesplatil dluh a otázku dlužné částky neuzavřel? A proč příteli několik let vůbec nenapsal? Na tyto a řadu dalších otázek v korespondenci odpověď nenajdeme. Jisté je pouze to, že splácení Koptova autorského honoráře probíhalo postupně

ze 14. února 1950. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

226 Tamtéž.

227 Dopis Josefa Kopty z 21. února 1950. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

228 Dopis Huga Haase z 24. března 1950. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

229 Dopisy Josefa Kopty z 16. dubna a 12. května 1950. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

230 Dopis Huga Haase ze 7. října 1950. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

231 Viz např. *Variety*, 19. července 1950 a GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

232 Např. Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html> . Před Columbií odkup práv zvažovaly i společnosti RKO a Twentieth Century-Fox. Viz dále.

233 Viz tamtéž.

v dílčích částkách až do spisovatelovy smrti v roce 1962.²³⁴

Srovnání s předlohou, alternativní závěr a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

V průběhu vyjednávání s Josefem Koptou Haas pracoval na scénáři, který připravoval v úzké spolupráci s Arnoldem Phillipsem. Ačkoliv úvodní titulky *Pickupu* uvádějí, že je snímek založen na románu Josefa Kopty (v titulcích uveden jako Joseph Kopta), ve skutečnosti s ním sdílí pouze několik motivů. Jana Bébarová provedla důkladnou komparaci románu *Hlídač č. 47* a Haasova filmu a došla k závěru, že „v oblasti transferu (...) došlo k rozsáhlým zásahům do fabule Koptova románu, v rámci nichž byla zcela přetransformována převládající většina základních funkcí narativu literární předlohy. Hugo Haas do *Pickupu* (...) přenesl pouze několik zásadních motivů z knihy Josefa Kopty (nevěra, hluchota a její následné předstírání, ohrožení hlídačova života). Razantní posun rovněž nastal při transferu funkcí a motivací ústředních postav a informantů.“ Z toho důvodu „Haasův snímek v konečném důsledku nelze považovat za adaptaci výše uvedeného románu“.²³⁵

Haas si byl vědom odlišných nároků amerického publika, a proto z Koptovy předlohy převzal pouze výchozí situaci (milostný trojúhelník, ztráta a znovunabytí sluchu), kterou považoval za dramaticky nosnou. Samotná fabule, jakož i pojetí postav a časoprostorové ukotvení příběhu se však od románu zásadním způsobem liší. Změněn byl i název z nabízejícího se doslovného překladu *Watchman 47* na provokativnější a divácky atraktivnější *Pickup* („náhodná známost“). Haas rozsáhlé změny plánoval od samého začátku a nechal jim uzpůsobit smlouvu o převodu autorských práv, která mu umožňovala s látkou (téměř) libovolným způsobem manipulovat. Autorský „kredit“ Josefu Koptovi v úvodních titulcích („podle románu *Hlídač č. 47*“) můžeme považovat za vstřícné gesto ze strany Haase, který chtěl náležitým způsobem ocenit roli Koptova románu jakožto zdroje prvotní inspirace.

Jak dokazuje nedatovaná verze scénáře uložená v Margaret Herrick Library v Beverly Hills,²³⁶ Haas a Phillips uvažovali o alternativním úvodu a závěru filmu s využitím komentáře heterodiegetického vypravěče. První záběr na hlídačovu stanici v této verzi doprovázejí slova: „Toto je stanice číslo 47. Nachází se poblíž křižovatky 209 Jihozápadní

234 V dopise z roku 1954 Kopta formuluje svůj požadavek nezvykle neosobním způsobem: „Milý příteli, z přímého podnětu Státní banky vracím se ještě jednou ve známé Ti záležitosti likvidace dlužného obnosu za filmová práva, jak svého času byla předmětem naší smlouvy. (...) žádám Tě tímto zdvořile o zaslání částky mně náležející, jak snad se Ti již na tantiémách konečně sešla.“ Dopis Josefa Kopty z 15. července 1954. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838. Haasova reakce není známá. Záležitost kolem spisovatelova honoráře však nebyla vyřešena ani o dalších šest let později, jak dosvědčují dopisy z let 1960–1962, kdy Haas a Kopta obnovili vzájemnou korespondenci. 12. února 1960 Haas Koptu informuje, že na jeho účet skládá 500 dolarů. Další částky zasílá v červnu 1960 (200 dolarů), prosinci 1960 (100 dolarů), srpnu 1961 (100 dolarů) a únoru 1962 (200 dolarů). Josef Kopta zemřel 3. dubna 1962. Dopisy Huga Haase z 12. února, 20. června a 3. prosince 1960, 9. srpna 1961 a 3. února 1962. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

235 BÉBAROVÁ, Jana. Tři filmové adaptace románu Josefa Kopty *Hlídač č. 47*. In KŘIPÁČ, Jan, HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas: mezi středoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2012, s. 143–162. Bébarová ve studii vychází z teoretického konceptu Briana McFarlanea rozpracovaného v publikaci *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York : Oxford University Press, 1996.) (Pozn: termín *transfer* označuje narativní prvky románu, které mohou být přeneseny do odlišného média, v našem případě filmu. *Funkce* jsou podle McFarlanea stěžejní body narativu, respektive události, které tvoří jeho osu. *Informanty* označují vlastní jména (postav) a místo a dobu děje.)

236 *Pickup*. Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, f. 352, 134 stran.

železnice, dvacet mil od nejbližšího města. Je to opuštěné místo, kde se nikdy nic neděje. (...) Je deset minut po šesté hodině ranní. Právě v tento moment v domku támhle probíhá vražda. Všechno začalo jednoho pátečního červnového rána... před šesti měsíci.“ V závěru se vypravěčův hlas navrací: „Přesně takto se to přihodilo, ve stanici číslo 47, poblíž křižovatky 209 v malém domku u železničních kolejí, kde se nikdy nic neděje.“ Celé vyprávění je tedy v tomto případě koncipováno retrospektivně a cyklicky, což posiluje dojem neodvratitelnosti zobrazených událostí. Vypravěč rovněž explicitně stanovuje čas syžetu (šest měsíců), polohu hlídačovy stanice (dvacet mil od nejbližšího města) a do kontrastu dává na první pohled klidné a nudné prostředí s tím, co se v něm skutečně odehrává.

S tím souvisí i druhá zvažovaná změna. Zatímco v realizované verzi scénáře je Betty vyštávána a Hunky dostává jako kompenzaci štěně, verze alternativní končí tragicky pro všechny zúčastněné: Steve v amoku zabíjí Betty, zatímco Hunky jeho konání nečinně naslouchá z vedlejší místnosti. Když se Steve konečně dozví, že Hunky ve skutečnosti slyší, cítí se podvedený, proskočí oknem ven a ukončí svůj život pod koly projíždějícího vlaku. Další záběr je ve scénáři popsán následovně: „Profesor si všimne Bettyina těla na zemi a zakroučí hlavou. Potom položí paži na Janovo [Hunkyho – pozn. MH] rameno a posadí se vedle něj. Oba mlčí.“²³⁷

Důvod, proč při realizaci dostala přednost verze smířlivější, musíme hledat ve vyjednávání Haase a představitele jeho produkční společnosti Leona Moskova²³⁸ se Správou Produkčního kodexu, kterou v korespondenci zastupoval její ředitel Joseph Breen.²³⁹ Hotový scénář k *Pickupu* Haas předložil PCA ke schválení někdy na začátku ledna 1950. 12. ledna píše Breen Leonu Moskovovi z Hugo Haas Productions, že základní kostra příběhu splňuje požadavky PCA. Přesto upozorňuje na několik drobností, které je třeba přizpůsobit zásadám Produkčního kodexu:

- v první řadě Breen zdůrazňuje, že herečky musejí být za všech okolností náležitě oděny, zejména v oblasti hrudníku; jmenovitě Breen uvádí scénu, v níž se Betty opaluje v plavkách – při snímání akce navíc nesmějí být užity „nepřístojně“ úhly kamery a Steve, který jí dělá společnost, nesmí být svlečen do půli těla
- zvolání „Bože“ je na dvou místech užito neuctivě; Breen navrhuje nahradit jej výrazy „Nebesa“ nebo „Svatá prozřetelnost“; stejně tak má námítky proti výrazům „Božíňku“ (*Jees*), „Bůh ví“, „zavšivený“ (*lousy*) a nedořečené replice „ten s...“
- ve scéně s houpačkou musejí být dívky řádně oděny a nesmějí být terčem urážlivých reakcí ze strany přihlížejících (zatímco v původní verzi scénáře měly být dívky usazeny na houpačce, kde se jim měly nadzvedat sukně, ve filmu vidíme

237 *Pickup*. Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, f. 352. Srovnání této verze scénáře a výsledné podoby filmu prokazuje i několik dalších posunů – většinou se však jedná o vynechání méně podstatných dialogických scén. Ve scénáři například najdeme scénu, v níž Hunky, předstírající ztrátu sluchu, rozmlouvá se sekretářkou svého zaměstnavatele, nebo scénu, v níž vypíná nahlas puštěné rádio, čímž zavdává první příčinu pro Bettyiny pochybnosti o jeho skutečném zdravotním stavu. Několik dalších scén nám poskytuje dodatečné informace o postavě Profesora.

238 Postavení Leona Moskova v rámci Hugo Haas Productions není jasné. Jménem společnosti vystupoval pouze v souvislosti s filmem *Pickup*, v dalších materiálech (v korespondenci, smlouvách či filmových ročenkách) se mi jeho jméno najít nepodařilo. Ve filmových databázích je uveden jako vedoucí produkce u dvou snímků z konce 40. let, *Road to the Big House* (1947) a *Daughter of the West* (1949).

239 Thomas Doherty v knize *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration* uvádí, že ačkoliv byla veškerá oficiální korespondence PCA vedena pod Breenovým jménem, faktickými autory jednotlivých zpráv a dopisů mohli být (a často byli) jeho podřízení. Protože je však „prakticky nemožné určit, kdo napsal které interní sdělení či finální koncept dopisu“, budu za autora automaticky považovat Josepha Breena, který za chod a veškeré výstupy PCA osobně zodpovídal. Viz DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007, s. 84.

- Betty na kolotoči; kamera ji snímá z podhledu, aby vynikly její odhalené nohy)
- všechny scény, v nichž se Hunky toužebně dívá na nohy a řadra Betty, mají být vypuštěny
- podtržená slova v Bettyině replice mají být vynechána: „Všichni [muži] říkají to samé, chtějí to samé a dělají to samé.“
- Breen rovněž upozorňuje na problematičnost replik „Můžeš si užívat i bez toho, abys byl ženatý“ a „Pro svatého to nemusí být správné, mně to ale připadalo v pořádku“.
- ve filmu nesmějí být přítomny vášnivé či zbytečně dlouhé polibky
- je nepřipustné, aby se Hunky ráno po svatbě protahoval „jako spokojená kočka po dobrém jídle“
- zcela nepřijatelná je scéna, v níž se Betty objeví ve dveřích ložnice a začne si „rozepínat halenku a usmívat se svůdně na Jana“
- zvýšená pozornost má být věnována scéně, v níž Steve připíná sponu na Bettyinu blůzu; Breen rovněž doporučuje přepsat dialog Stevea a Betty: „ale já vím, co chci.“ – „myslím, že to není těžké uhodnout.“²⁴⁰ (Bettyina reakce ve filmu chybí)

2. března byla Breenovi doručena druhá verze scénáře, na kterou se svými připomínkami zareagoval hned následujícího dne. Protože Haas některé změny nezpracoval, Breen jej nejprve odkazuje na předchozí dopis z 12. ledna. Opět opakuje stanovisko PCA, která shledala scénář přijatelným, avšak ke dříve uvedeným problematickým místům přidává některá další:

- nohy Betty a její přítelkyně Irmy nesmějí být nepřiměřeně odhalené; Breen rovněž upozorňuje na choulostivost „upnutých svetřů“ a „hlubokých výstřihů“
- Jan nemá chtivě pozorovat Bettyino tělo, zejména její nohy a řadra
- výraz „jerk“ má být vypuštěn
- scéna, v níž se Profesor podívá na Betty a rty naznačí slova „ty mrcho“, je nepřijatelná
- Bettyiny repliky „Je to příliš nechutné, abych o tom mluvila“ a „Musela jsem se zamknout u sebe v pokoji“ mají být proneseny tak, aby nenaznačovaly sexuální podtext
- v noční scéně nesmí být ukázána Bettyina silueta v noční košili proti svitu měsíce; při objetí se Stevem musejí oba stát
- scéna, v níž se Betty usmívá, lehá si na záda a zavírá oči, by měla být pojednána střídmě; ani v dalších scénách by neměl být naznačován milostný styk či nepřiměřené násilí

V závěru dopisu se Breen vyjadřuje k alternativnímu závěru, který Haas pravděpodobně zaslal až s touto druhou verzí scénáře (dodatečné scény jsou podle Breenových slov datovány 20. února 1950). Breen zmiňuje, že je nepřijatelné, aby byla ve filmu naznačena možnost, že Steve zvažuje či dokonce páchá sebevraždu za účelem, aby se vyhnul spravedlivému trestu za vraždu, které se právě dopustil. V takovém případě by filmu nemohla být udělena Schvalovací pečeť.²⁴¹

Haas většinu navrhovaných změn přijal – nepřipustné repliky byly eliminovány, některé scény byly vyškrtuty či přepsány, alternativní závěr, který se jevil jako nejproblematictější, byl zavržen ve prospěch původního umírněnějšího a smířlivějšího konce. Přesto si Haas některé sporné momenty vyvzdoroval – týká se to především těch scén, které nabízely určitý „manévrovací prostor“. Řada záběrů zdůrazňuje fyzické

240 Dopis Josepha Breena z 12. ledna 1950. *Pickup*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

241 Dopis Josepha Breena z 3. března 1950. *Pickup*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

přednosti Betty v podání Beverly Michaels. Například scéna na kolotoči staví do centra obrazové kompozice její odhalené nohy, které jsou snímány z podhledu: kamera zůstává statická, pohyb uvnitř záběru však zprostředkovává pohupující se kolotoč, díky němuž v některých momentech vystupuje Bettyin obličej mimo obrazový rám, zatímco její nohy zůstávají v jeho středu. Tyto záběry jsou alternovány se zvědavými reakcemi přihlížejících mužů, mezi nimi i Hunkyho. Stejně tak byla zachována scéna, v níž se Hunky po svatební noci „protahuje jako spokojená kočka“. Repliky „Je to příliš nechutné, abych o tom mluvila“ a „Musela jsem se zamknout u sebe v pokoji“ jsou přítomné přinejmenším v některých verzích filmu.²⁴² Výsledný film byl PCA schválen 7. listopadu 1950, kdy mu byla přidělena pečeť číslo 13 859.

K několika dodatečným úpravám muselo dojít v lokálních verzích filmu. Cenzor ve státě Massachusetts požadoval odstranění některých replik, mezi nimi i zmiňovaných vět „Je to příliš nechutné, abych o tom mluvila“ a „Musela jsem se zamknout u sebe v pokoji“, na jejichž možnou problematičnost upozorňoval již Breen. V Anglii byly překážkou násilné scény, zejména Steveova facka Betty a scéna škrcení. Podle zprávy PCA anglický cenzor podobně brutální záběry nehodlá tolerovat. Stejná zpráva naznačuje, že *Pickup* byl zakázán v Indonésii, kde měl být do kin uveden v lednu 1953.²⁴³

Produkce, distribuce a uvedení do kin

Rozpočet *Pickupu* se podle informací z několika různých zdrojů pohyboval mezi 83 a 86 000 dolary.²⁴⁴ Podle článku z *L.A. Daily News* Haas námětem zaujal Edgara Waldena, obchodníka z oblasti pojišťovnictví, jenž část rozpočtu poskytl ze soukromých peněz, a stal se tak koproducentem. 30 000 dolarů tvořila půjčka s odkladem a zbytek sumy dal Haas z vlastní kapsy.²⁴⁵ Podle Helen Gould z *New York Times* Haas do produkce investoval životní úspory ve výši 20 000 dolarů, dalších 30 000 dolarů tvořila odložená půjčka od Motion Picture Center (filmového ateliéru, kde se *Pickup* natáčel) a na zbylých 35 000 dolarů se složili Haasovi přátelé, kteří se tím pádem stali investory.²⁴⁶

V průběhu vyjednávání s PCA začal Haas najímat filmový štáb a herce. V únoru angažoval Beverly Michaels²⁴⁷ a Allana Nixona, kterého pro roli Stevea vybral na základě jeho účinkování v inscenaci *Kitty Doone* uváděné od 1. prosince 1949 v Circle Theatre v Los Angeles.²⁴⁸ Ačkoliv v jednom z dopisů adresovaných Josefu Koptovi Haas stanovil začátek natáčení na 1. března, ve skutečnosti byla produkce zahájena o několik dní později. *Variety* uvádí datum 7. března,²⁴⁹ za přesnější však můžeme považovat údaj v osobním deníku kameramana Paula Ivana, podle kterého natáčení začalo o den dříve, tedy 6. března, a trvalo až do 18. března. Celkem se tedy natáčelo dvanáct dní (v neděli 12. března bylo

242 V jednom z prepisů snímku z filmové kopie na DVD, který jsem měl možnost vidět, jsou tyto repliky vystřiženy.

243 Shrnující cenzurní zápis. *Pickup*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

244 Srovnej např. Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>.

MERRITT, Greg. *The Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*. New York : Thunder's Mouth Press, 2000, s. 118. *Variety*, 24. srpna 1950.

245 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

246 Přestože se o tom článek explicitně nezmiňuje, je vysoce pravděpodobné, že do této skupiny patřil i Edgar Walden. GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

247 Dosud nejvýraznější úlohou Beverly Michaels, původní profesí modelky a tanečnice, byla vedlejší role v dramatu studia MGM *East Side, West Side* (1949) v režii Mervyna LeRoya.

248 SCHALLERT, Edwin. Hugo Haas Will Direct Alan [sic!] Nixon. *Los Angeles Times*, 24. února 1950, s. 23.

249 *Variety*, 17. března 1950, s. 12.

volno), vždy přibližně od osmi hodin ráno do sedmi či osmi hodin večer. 18. června se konal zakončovací večírek.²⁵⁰ Většina záběrů byla pořízena v Motion Picture Center, filmových ateliérech na Cahuenga Blvd. v Hollywoodu postavených krátce po skončení druhé světové války, které byly pronajímány nezávislým filmovým a televizním producentům. Haas zde natáčel všechny své filmy až do roku 1953, kdy se přemístil do bývalého Chaplinova studia na La Brea Avenue. Exteriérové záběry byly pořízeny během dvou dnů dotáček v Mohavské poušti.²⁵¹ O hudební doprovod se postaral Harold Byrns, který podle některých informací pracoval i s motivem, jehož autorem byl Haasův starší bratr Pavel: „Ústředním hudebním motivem [filmu] se stala melodie, kterou zkomponoval Hugův bratr Pavel v průběhu první světové války, když byli oba teenagery v Československu. Jediným člověkem, který po Pavlově smrti během druhé světové války (...) o nepojmenované a nikdy nezveřejněné skladbě věděl, byl právě Hugo, který si na ni vzpomněl a dal ji orchestrálně upravit hudebnímu vedoucímu Haroldu Byrnsovi.“²⁵²

Haas připravoval *Pickup* bez sjednané distribuční dohody, což můžeme považovat za velmi riskantní tah. Až po dokončení filmu začal oslovovat potenciální zájemce, kteří by byli ochotni distribuční práva odkoupit. Ezra Goodman v již citovaném článku zmiňuje, že Haas nechal *Pickup* odpromítat v několika soukromých projekčních místnostech, kde film zaujal mj. režiséry Williama Wylera a Billyho Wildera, herce Gregoryho Pecka, herečku Joan Crawford a producenta Jerryho Walda. Na základě následné pozitivní „šušandy“ se o film začali zajímat zástupci velkých společností v čele s RKO, Twentieth Century-Fox a Columbia Pictures.²⁵³ V srpnu se zdálo, že neblíže k dohodě má Haas s Twentieth Century-Fox, o čemž svědčí mj. dopis na hlavičkovém papíře společnosti datovaný 4. srpna a adresovaný Asociaci amerického filmového průmyslu (MPAA).²⁵⁴ Sekretářka Twentieth Century-Fox Anne Hutson v něm píše o distribuci *Pickupu* jako o hotové věci.²⁵⁵ Přibližně ve stejné době však musel Haas uzavřít dohodu s Columbií, která distribuční práva následně odkoupila za 125 000 dolarů.²⁵⁶ Některá periodika dokonce informovala o konfliktu mezi představiteli obou konkurenčních společností, který musel být vyřešen sérií schůzek mezi Josephem Schenckem a Harrym Cohnem. Na nich bylo usneseno, že Columbia dosáhla dohody s Haasem dříve než Twentieth Century-Fox.²⁵⁷ Smlouva s Columbií byla definitivně podepsána 12. září 1950 Harrym Cohnem za distributora

250 Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11.

251 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950. Srovnej s *Variety*, 11. dubna 1950.

252 SPICER, Bill. The Movie Producing Career of Hugo Haas. *Movie & Film Collector's World*, 2. prosince 1983, s. 1.

253 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

Podle článku z časopisu *Time* se Columbia začala o Haasův film zajímat bezprostředně poté, co jej po soukromé projekci kladně ohodnotila vlivná sloupkařka Louella Parsons. Viz Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>.

Beverly Michaels ve stejné době dostala několik nabídek na dlouhodobá herecká angažmá u velkých společností (jednou z nich patrně byla i Columbia), rozhodla se je však odmítnout – údajně proto, aby mohla pokračovat ve spolupráci s Haasem, s nímž v listopadu začala točit *Dívku na mostě*. Viz GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

254 Organizace sdružující hollywoodská studia a hájící jejich obchodní zájmy, od roku 1945 pod vedením Erica Johnstona (z toho důvodu byla někdy neformálně nazývána jako „Johnstonův úřad“). Pod její řízení spadala i Správa Produkčního kodexu vedená Josephem Breenem.

255 Dopis Anne Hutson adresovaný slečně Hazel Plate z Asociace amerického filmového průmyslu, 4. srpna 1950. *Pickup*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

256 Na zmiňovaném dopise od Twentieth Century-Fox je ručně dopsána poznámka s datem 13. září 1950, která informaci uvádí na pravou míru a jako finálního distributora jmenuje společnost Columbia. Iniciály J. B. s největší pravděpodobností patří Josephu Breenovi.

257 *Variety*, 25. srpna 1950, s. 2.

a Hugem Haasem a Edgarem Waldenem za produkční společnost Forum Productions.²⁵⁸ Status Forum Productions a vztah Haase a Waldena je z materiálů, které se mi podařilo získat, velmi nejasný.²⁵⁹ Lednová korespondence odeslaná Josephem Breenem byla adresována společnosti Hugo Haas Productions se sídlem v Motion Picture Center. Pozdější dopis z března byl však poslán na Haasovu soukromou adresu na 1348 North Spaulding Avenue v Hollywoodu a Haas je v něm veden jako představitel Forum Productions. Jak se domnívám, společnost Hugo Haas Productions Haas založil ještě před zapojením Waldena, tedy někdy na přelomu let 1949 a 1950.²⁶⁰ Poté, co Walden do produkce *Pickupu* vložil nezanedbatelnou sumu a stal se koproducentem (tedy pravděpodobně v průběhu února), oba založili společnost novou nazvanou Forum Productions. Podle informací v tisku se zdá, že Walden plánoval ve filmovém průmyslu zůstat natrvalo. *Los Angeles Times* například informovaly o tom, že Forum Productions bude v budoucnu podporovat nové a začínající filmaře, mezi nimi například nezávislou produkční společnost The Filmmakers [sic!] Idy Lupino a jejího tehdejšího manžela Colliera Younga.²⁶¹ V září přinesl magazín *Variety* informaci, že Walden, operující pod záštitou své společnosti Forum Productions se sídlem v Motion Picture Center, má v plánu produkovat tři snímky ročně.²⁶² Vše však nasvědčuje tomu, že v následujících měsících došlo k určitému sporu mezi Haasem a Waldenem, který vyústil v ukončení činnosti Forum Productions. Přesná povaha konfliktu mi není známá, náznak vysvětlení ale můžeme najít v článku z 10. září 1951 otištěném v *Hollywood Reporteru*, kde se uvádí, že na popud Waldenova právního zástupce Roberta S. Buttse je Columbia nucena kompletně předělat reklamní kampaň k *Pickupu* a ve všech materiálech uvést Waldena jako spoluproducenta. Butts upozornil na kontrakt Columbie s Forum Productions a na údajný fakt, že to byl právě Walden, kdo dal dohromady námět a obsazení a kdo se kompletně postaral o financování filmu.²⁶³ Jak víme z řady jiných zdrojů, Buttsova a Waldenova verze je zkreslená a nepřesná – není například pochyb o tom, že práva k námětu vyjednal Haas bez jakéhokoliv Waldenova zapojení. Stejně tak je nezpochybnitelné, že Haas do filmu vložil vlastní úspory. Domnívám se tedy, že konflikt se týkal financí a otázky, komu film vlastně patří a kdo je za jeho vznik primárně zodpovědný. V dalších letech společnost Forum Productions nevyvíjela žádnou činnost a *Pickup* zůstal jejím jediným filmem.²⁶⁴ Zatímco Walden se z filmového průmyslu zcela vytratil, Haas v roli nezávislého producenta pokračoval v rámci vlastní společnosti Hugo Haas Productions, která stojí za vznikem dalších jedenácti titulů počínaje *Dívkou na mostě*.

Ačkoliv byla distribuční smlouva s Columbií podepsána již v září 1950, *Pickup* byl do kin uveden až o téměř rok později (tedy celých pět let poté, co začal Haas o režii snímku uvažovat). Haas v dopise Josefu Koptovi z října 1950 vysvětluje: „Nemám na to vliv, poněvadž to je čistě jejich manipulace, do které nemám právo se plést.“²⁶⁵ Columbia

258 Col Gets 'Pickup'. *Variety*, 13. září 1950, s. 4.

259 Komplikaci představuje mj. fakt, že společnost Forum Productions není uvedena v žádném vydání ročenky *Film Daily Yearbook* či v publikaci podobného typu. Stejně tak nemá založenou složku v Margaret Herrick Library.

260 Filmové ročenky uvádějí rok inkorporace 1950. Viz například AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952, s. 346.

261 SCHALLERT, Edwin. Hugo Haas Will Direct Alan [sic!] Nixon. *Los Angeles Times*, 24. února 1950, s. 23.

262 Walden Plans Slate Of 3 Pix Annually. *Variety*, 25. září 1950.

263 Walden Wins Billing as 'Pickup' Co-Producer. *Hollywood Reporter*, 10. září 1951.

264 Podle zmíněného článku v *Hollywood Reporteru* byla společnost Forum Productions v průběhu roku 1951 odkoupena a sloučena s Columbií. Tuto informaci se mi však nepodařilo potvrdit. Viz tamtéž.

265 Dopis Huga Haase ze 7. října 1950. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

pravděpodobně čekala, až se v jejím distribučním plánu pro Haasův film uvolní místo. Premiéra v několika amerických městech proběhla 24. července 1951. Film se hrál mj. v Cincinnati, Providence, Bostonu (konkrétně v RKO Keith-Boston Theater),²⁶⁶ Minneapolis, Schenectady, Washingtonu, Hartfordu, Syracuse, Youngstownu, San Franciscu (v kině Orpheum),²⁶⁷ Grand Rapids, New Havenu, Springfieldu, Sacramentu, Woonsocketu, Stocktonu, Waterloo, Allentownu, Columbusu, Chicagu, St. Louis, Altooně a Oaklandu.²⁶⁸ Distributor se rozhodl snímek uvést nejdříve hromadně v několika menších městech a metropolích ve vnitrozemí, až na konci srpna a na začátku září se film dostal do promítacích sálů v New Yorku a Los Angeles. Newyorské premiéře v artovém kině World 30. srpna 1951 předcházela krátká propagační tour, které se zúčastnila Beverly Michaels.²⁶⁹ V Los Angeles byl *Pickup* promítán v kinech Pantages v Hollywoodu a Hillstreet v centru města²⁷⁰ jako hlavní atrakce dvojprogramu společně s jiným snímkem Columbia Pictures *Criminal Lawyer* (1951).²⁷¹

I díky rozsáhlé propagační kampani v tisku a dobře zvolené distribuční strategii Columbie se z *Pickupu* stal nečekaný hit, který podle Jamese Loutzenhisera utržil milion dolarů, tedy přibližně dvanáctinásobek svého rozpočtu a osminásobek částky, kterou za distribuční práva utratila Columbia.²⁷² Zpětné ověření Loutzenhiserem uvedeného výdělku je téměř nemožné, podle informací z dobového tisku se však zdá, že se nemusí jednat o nadsazenou cifru. Například podle tzv. kasovního barometru zveřejněného v magazínu *Box Office* 10. listopadu a 1. prosince 1951 si *Pickup* v rámci hollywoodské produkce vedl nadprůměrně, když dosáhl velmi slušného hodnocení 110 % a 109 %.²⁷³

266 Viz B.R.C. Hugo Haas in Triangle Film. *Christian Science Monitor*, 26. července 1951, s. 4.

267 *Variety*, 22. srpna 1951.

268 Podle reklamy v *Box Office*, 11. srpna 1951. Její součástí jsou i dvě fotografie z premiér dokumentující divácký zájem o film.

269 *Motion Picture Herald*, 25. srpna 1951.

Osobně Beverly Michaels film propagovala i v jiných městech. Například v magazínu *Box Office* ze 17. listopadu 1951 se objevuje její fotografie z premiéry snímku v Seattlu. Na snímku je doprovázena představiteli společnosti B. F. Shearer Company Halem Daiglerem a B. F. Shearerem. Viz *Box Office*, 17. listopadu 1951, s. 53.

Kino World s kapacitou přibližně 300 míst se od druhé světové války zaměřovalo na projekce zahraničních filmů. Na přelomu 40. a 50. let se v něm hrály mj. italské neorealisticke filmy *Řím, otevřené město* (Roma, città aperta, 1945), *Vivere in pace* (1947), *Paisa* (1946) a *Zázrak v Miláně* (Miracolo a Milano, 1951), k jejichž poetice byla Haasova tvorba někdy přirovnávána. Viz zejména BALIO, Tino. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*. Madison : University of Wisconsin Press, 2010, s. 3, 27, 31, 33, 35, 46, 49, 54, 82, 90 a 124. Jak informoval magazín *Variety*, Haasův *Pickup* byl prvním americkým snímkem, který byl v tomto kině hrán od změny vlastnictví před sedmi a půl lety. Viz 'Pickup' Preeming At NY World Aug. 30. *Variety*, 24. srpna 1951, s. 3.

270 V obou případech se jednalo o velké kinosály s kapacitou téměř 3 000 míst.

271 Na některých propagačních materiálech byl *Pickup* uváděn společně s jiným filmem Columbie, válečným dramatem *The Magic Face* (1951) o profesionálním imitátorovi, který se nechá najmout jako Hitlerův osobní sluha, aby Führera zavraždil, vydával se za něj a svým jednáním uspořádal konec války. Není vyloučeno, že v některých městech byly filmy uváděny společně v rámci jednoho programu. Viz např. reklama v *Box Office*, 25. srpna 1951.

272 LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. Sincere Artist Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 92.

273 Barometr byl vytvářen na základě údajů od provozovatelů kin, kteří byli pravidelně vyzýváni, aby procentuálně ohodnotili kasovní úspěch jimi uváděných snímků (100 % odpovídá průměru). *Pickup* patřil mezi nadprůměrně hodnocené filmy, kdy jej překonávaly zejména vysokorozpočtové a prestižní tituly typu *David a Batšeba* (David and Bathsheba, 211 %), *Tramvaje do stanice Touha* (180 %) a *Hoffmanových povídek* (The Tales of Hoffmann, 178 %). Naopak si vedl lépe než *The House on Telegraph Hill* Roberta Wise (97 %), *Thunder on the Hill* Douglase Sirka (104 %) nebo *The Red Badge of Courage* Johna Hustona (102 %). Nejvyšší hodnocení obdržel *Pickup* od provozovatelů kin v Clevelandu (120 % a 110 %), Seattlu (130 %), New Yorku (125 %), Los Angeles (120 %) a San Franciscu (195 %). Viz *Box Office*, 10. listopadu 1951 a *Box Office*, 1. prosince 1951.

Od roku 1952 byl snímek postupně uváděn i na mezinárodních trzích: Columbia jej distribuovala mimo jiné ve Velké Británii, Francii (pod názvem *La racoleuse*, tedy „svůdnice“), Německu a Rakousku (*Aufgelesen*), Finsku (*Tyttö kadulta*, tedy „dívka z ulice“), Švédsku (*Tivoliblondinen*, „blondýnka z Tivoli“), Itálii (*La follia del silenzio*, „šílénství ticha“) či Španělsku (*Eco del pecado*, „ozvěna hříchu“).

29. ledna 1952 Haas a Phillips poštou obdrželi oficiální nominaci na cenu amerického Cechu filmových scenáristů (*Screen Writer's Guild*) za nejlepší scénář nízkorozpočtového snímku.²⁷⁴ Cenu nakonec získalo válečné drama *Ocelová přilba* (*The Steel Helmet*, 1951) scenáristy a režiséra Samuela Fullera, i samotnou nominaci však můžeme považovat za úspěch.²⁷⁵

Hollywood at Work: The Hugo Haas Story

Během druhé poloviny roku 1951 (přibližně od července, kdy byla v Motion Picture Center natáčena *Žena bližního tvého*, do listopadu) vznikala půlhodinová epizoda s názvem „The Hugo Haas Story“ plánovaná jako součást televizního cyklu *Hollywood at Work*, který měl divákům pravidelně přinášet exkluzivní pohledy do hollywoodského filmového zákulisí.²⁷⁶ Pořad, jímž provází herec Ross Elliott, je dramatisací Haasovy dosavadní americké kariéry s důrazem na produkci jeho hollywoodského režijního debutu *Pickup*. Většina aktérů v pořadu hraje sama sebe – včetně Huga Haase, kameramana Paula Ivana, výtvarníka Rudiho Felda a herečky Cleo Moore. V první části sledujeme zkratkovité pojednání Haasovy kariéry do roku 1950 – jeho první filmové castingy, divadelní angažmá na Broadwayi, působení v roli hlasatele pro Office of War Information a účinkování v hollywoodských filmových produkcích nejrůznějších žánrů. Někdy v druhé polovině 40. let (přesný rok není specifikován) dostávají Haas a jeho přítel Arnold Phillips nápad na film podle knižní předlohy Josefa Kopty. O hotový scénář projevuje zájem hollywoodský producent, který však plánuje necitlivé zásahy do příběhu a zároveň s Haasem jako režisérem a hercem nepočítá. Za samotný námět nabízí částku 30 000 dolarů, kterou však Haas nekompromisně odmítá. Ve snaze uchovat si autorskou kontrolu se rozhoduje projekt realizovat nezávisle, bez podpory bank či velkých produkčních společností. 20 000 dolarů vkládá do produkce snímku sám, dalších 35 000 dolarů pochází od investora Edgara Waldena a jeho přátel.

Desetidenní natáčení probíhá v Motion Picture Center, kde, jak zdůrazňuje Elliottův komentář, vznikají ty nejlepší nezávislé filmy současnosti. Přestože po svém dokončení *Pickup* sklízí na soukromých projekcích pozitivní ohlasy, velké distribuční společnosti o něj nejeví zájem a kotouče s filmem Haasovi nečinně leží doma na stole. Až nadšená reakce vlivné sloupkačky Louelly Parsons („nejvýjimečnější film roku“) přesvědčuje Harryho Cohna z Columbie, aby snímek odkoupil. Tento úspěch umožňuje Haasovi pokračovat v autorské tvorbě – konkrétně na filmech *Dívka na mostě* (opět s Beverly Michaels) a *Žena bližního tvého*. Dvě vložené epizody prokazují Haasův talent obsadit hlavní role neokoukanými herci: mužskou roli v *Dívce na mostě* svěřil Robertu Daneovi,

274 Dopis z 29. ledna 1952. Osobní fond Huga Haase, Národní filmový archiv, Praha.

275 Mezi další nominované patřili Emmet Lavery za scénář k dramatu Douglase Sírka *The First Legion* (1951), Arch Oboler za sci-fi drama *Five* (1951) a Charles Marguis Warren za western *Little Big Horn* (1951). Ceny byly předány 25. února 1952 v kině Hollywood Palladium na Sunset Blvd. Ceremoniál byl přenášen televizní stanicí NBC.

276 Kolik dalších dílů (z plánovaného počtu 26) vzniklo a zda byly kdy uvedeny v televizi, se mi zjistit nepodařilo. Epizoda „The Hugo Haas Story“ je uložena ve sbírce Filmového a televizního archivu University of California, Los Angeles. V pořadu chybí závěrečné titulky, z čehož můžeme usuzovat, že zůstal nedokončen (a televizí tedy s největší pravděpodobností neodvysílán). Další informace lze nalézt ve *Variety*, 8. listopadu 1951, s. 7.

jenž do té doby pracoval jako vedoucí nočních směn v laboratořích Technicoloru v budově naproti Motion Picture Center,²⁷⁷ do klíčové role v *Ženě bližního svého* zase obsadil nepříliš známou Cleo Moore, která disponovala těmi správnými „slovanskými“ rysy. V závěru pořadu dostává Haas nabídku dlouhodobé smlouvy od významného hollywoodského producenta. Po intenzivním zvažování ji však odmítá, aby se mohl nadále věnovat produkci vlastních autorských snímků.

„The Hugo Haas Story“ funguje ve dvou rovinách: v té první sledujeme zkratkovitou a zromantizovanou (nicméně na faktech založenou) dramtizaci Haasova dosavadního působení v Hollywoodu.²⁷⁸ Důraz je kladen především na Haasovu uměleckou integritu a nezkorumpovatelnost. V rovině druhé film prostřednictvím několika zákulisních prostřihů dokumentuje natáčení *Ženy bližního svého*. Dostáváme jedinečnou příležitost vidět Haase při práci – v rozmluvách s herci, kameramanem Ivanem či výtvarníkem Feldem, který v jednom momentu vysvětluje, jak je jím vybudovaná scéna flexibilní. Pořad (ač s největší pravděpodobností neodvysílán) můžeme vnímat jako vyvrcholení zájmu o Haasovu osobu, který od roku 1952 – po vyprchání prvotní fascinace jeho všestranností – ztlačně polevil.

Přijetí v dobovém tisku

Pickup byl recenzován všemi významnými specializovanými periodiky a vedle toho i řadou regionálních deníků (*Los Angeles Times*, *New York Times*, *Cincinnati Post* ad.) a celonárodních magazínů (*Time*, *Newsweek*). Až na výjimky se dočkal kladných ohlasů: kritici často oceňují to, čeho Haas v omezených podmínkách dosáhl, pozitivně hodnotí většinu hereckých výkonů i „evropský přístup“ k látce. Rovněž zdůrazňují určitý komerční potenciál, který může být naplněn, pokud bude film propagován náležitým způsobem.

Recenze v *Hollywood Reporteru* z 18. července 1951 je v tomto směru symptomatická. Její autor zdůrazňuje, že Haasovo melodrama by mohlo dosáhnout slušného úspěchu v artových kinech a *grindhousech*.²⁷⁹ Naopak šance, že zaujme širší obecnost, je velmi malá, protože se nehodí pro rodinné publikum. Film je podle recenzenta natočen v evropském stylu, čímž je myšleno, že je koncipován jako charakterová studie s důrazem na atmosféru a náladu. „Haasova režie prokazuje imaginaci a nápaditost a jeho výkon v hlavní roli je přesně takový, jaký můžete očekávat od velmi schopného a zkušeného herce.“ Oceněn je i herecký výkon Beverly Michaels, „nádherné blondýnky, která svou dívkou hraje dokonale – přesvědčivě a zároveň střízlivě. Zcela jistě se jedná o objev.“ Allan Nixon svou roli rovněž zvládá, naopak Howland Chamberlin v roli Profesora přehrává. Práce kamery je označena jako „excelentní“, hudební doprovod Harolda Byrnse zase jako „pozoruhodný“.²⁸⁰

277 O debut před filmovými kamerami se však v Daneově případě nejednalo: již dříve se v několika produkcích objevil jako představitel epizodních rolí. Viz BRADY, Thomas. F. Hugo Haas Plans 2d Movie on Own. *New York Times*, 23. listopadu 1950, s. 55.

278 Autorem scénáře byl podle všeho sám Haas (režii článek ve *Variety* přisuzuje Tomu McGowanovi; viz *Variety*, 8. listopadu 1951, s. 7.). Ač jsou předkládaná fakta selektivní a prezentovaná výhradně z Haasovy perspektivy, na žádném místě nelze říci, že by se zásadním způsobem rozcházela s informacemi z jiných zdrojů. Naopak se s nimi komplementárně doplňují.

279 *Grindhouse* je většinou definován jako kino promítající pokleslé exploatační filmy kladoucí důraz na nahotu, sex, násilí či jiný kontroverzní – a v propagační kampani snadno využitelný – aspekt. V druhé polovině 40. a v průběhu 50. let však byly grindhousy do značné míry zaměnitelné s art kiny, mj. proto, že i tzv. umělecké filmy z Evropy byly v USA propagovány skrze přísliby sexu a nahoty. Viz například MORRIS, Gary. *Grindhouse: The Forbidden World of „Adults Only“ Cinema*. *Bright Lights Film Journal*, březen 1997, č. 18 [citováno 8. října 2013]. Dostupné z WWW: http://brightlightsfilm.com/18/18_grind.php#U1O751AvXao.

280 Arty Film Holds Limited Appeal. *Hollywood Reporter*, 18. července 1951, s. 3.

Recenze ve *Variety*²⁸¹ ze stejného dne vyznívá obdobně. Autor zmiňuje, že snímek lze využít buď pro kina specializující se na exploatační filmy, nebo jako doplněk k hlavní atrakci v kinech bez užší profilace (nehodí se ovšem jako součást rodinných představení). Jedná se o poměrně zdařilý film, zejména s ohledem na omezené produkční podmínky, v nichž vznikl. Podle recenzenta se Haas své čtyřnásobné úlohy zhostil velmi dobře, s výjimkou několika dílčích nedostatků, jakými jsou repetitivnost a zbytečnost některých scén. Tok vyprávění je doplněn „melancholickou náladou“ a herecké výkony konvenují s „lehce artovou atmosférou, kdy fungují v rámci budování dramatu, aniž by přímo usilovaly o realistické vyznění“. Beverly Michaels je označena za pohlednou herečku, jejíž technika však musí být zdokonalena dalšími zkušenostmi. Haas se své role chopil zdatně, naopak Allan Nixon není zcela uspokojivý. Kamera Paula Ivana je podle autora „expertní“.²⁸²

The Exhibitor píše, že *Pickup* se nejlépe hodí do „artových kin na úrovni. (...) Ačkoliv se nejedná o zvláště příjemný film, je zajímavý a nabízejí se způsoby, jak jej prodat. Herci jsou schopní, přestože jejich jména budou divákům spíše neznámá.“²⁸³ I *Motion Picture Daily* předvídá, že by *Pickup* mohl u diváků uspět. „Snímek ukazuje, co lze dokázat, když je scénář napsán inteligentním způsobem a ze všech komponent produkce, jakými jsou herectví, kamera, střih atd., je vytěženo maximum.“ Oceněn je rovněž motiv ztráty a nabytí sluchu, který „z diváka dělá téměř účastníka děje, ne pouze nečinného pozorovatele. (...) Příběh je ve své jednoduchosti osvěžující a to i přesto, že v některých momentech až příliš zdůrazňuje melodramatickou rovinu.“ Autor si ovšem všímá, že dusnější pasáže jsou vždy odlehčeny nenápadným ironickým humorem. Rovněž kladně kvituje závěr, který je „vzrušující a mimořádně uvěřitelný – za což je třeba vyseknout poklonu citlivé režii a produkci.“ Pozitivně jsou zhodnoceny i herecké výkony Haase, Nixona a Beverly Michaels.²⁸⁴ *Motion Picture Herald* od stejného vydavatele²⁸⁵ dochází k totožným závěrům a nakonec dodává, že „snímek je dalším skvělým důkazem toho, že i s omezeným rozpočtem je možné dát vzniknout filmu s velkým komerčním potenciálem“.²⁸⁶

Recenze vydaná 21. července v *Box Office* označuje *Pickup* za „poutavý film ve všech ohledech. Má kvality některých vysoce ceněných zahraničních snímků rovněž natočených s omezeným rozpočtem a bez výhody účasti hereckých hvězd a velkorysé podpory velkých studií.“ Autor oceňuje Haase nejen jako režiséra a producenta, ale rovněž jako herce: „Jeho skličující obličejová pantomima, když předstírá ztrátu sluchu, bude jistě terčem komentářů mnoha vnímavých kritiků.“ *Pickup* zaujme zejména ty diváky, kteří očekávají něco netradičního a nevšedního. I z toho důvodu vyžaduje „obratnou a citlivou propagaci“.²⁸⁷ V magazínu *Box Office* byly citovány i úryvky z recenzí ze *Cincinnati Post* a *Cincinnati Times-Star*. V prvním deníku označují *Pickup* za „skromné mistrovské dílo, které je výsledkem práce zejména jednoho člověka, Huga Haase“. Film nevděčí za svůj úspěch

281 Ve většině případů se recenze v *Daily Variety* a *Weekly Variety* liší jen v nepatrných detailech, proto o nich pojednávám najednou. Jen výjimečně jsou psány různými autory – v takovém případě bude tato skutečnost explicitně zmíněna.

282 -Brog-. *Pickup*. *Daily Variety*, 18. července 1951, s. 6.

K autorským signaturám užívaným v časopise *Variety*, viz LANDRY, Robert J. 'Variety's' Four-Letter Signatures, the Dog-Tags of Its Critics. *Variety*, 9. ledna 1974, s. 26. Přestože Landryho článek přiřazuje jména k desítkám signatur, „Brog“ mezi nimi nefiguruje. Na existenci Landryho textu upozorňuje JACOBS, Lea. *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2008, s. 21.

283 *Pickup*. *The Exhibitor*, 18. července 1951.

284 *Pickup*. *Motion Picture Daily*, 19. července 1951.

285 Quigley Publishing Co., Inc., společnost, jejímž zakladatelem a dlouholetým prezidentem byl Martin J. Quigley. Quigley byl mimo jiné jedním z iniciátorů vzniku Produkčního kodexu na přelomu 20. a 30. let.

286 *Pickup*. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 21. července 1951, s. 938.

287 *Pickup*. *Box Office*, 21. července 1951.

hereckým hvězdám či Technicoloru, ale neznámým hercům a scénáři, který působí autenticky a spontánně. V *Cincinnati Times-Star* se o *Pickupu* píše jako o „nečekaném hitu“, který je aktuálně hrán jako hlavní atrakce v rámci dvojprogramu uváděného kinem Grand.²⁸⁸

Z tónu převládajícího ve většině recenzí se vymyká ohlas v *Harrison's Reports*, periodiku, které bylo charakteristické nekompromisně moralistním tónem. Autor *Pickup* označuje za „nevládné melodrama o sexu, zcela nevhodné pro kina orientující se na rodiny s dětmi. Příběh (...) je extrémně nepřívětivý. (...) Situace spojené se sexem jsou pojednány smyslně a nenachází se v nich žádný vyšší smysl.“ Film tak jednoznačně patří do *grindhousů* specializujících se na podobný typ exploatačních snímků. Přesto se i v této jinak negativní recenzi objevují slova chvály směřující k efektivitě a účelnosti Haasovy režie, konkrétně například ke scénám plným napětí, v nichž Haasova postava předstírá hluchotu a naslouchá plánům zákeřných spiklenců.²⁸⁹ *Christian Science Monitor* nazývá *Pickup* „smutným a místy dojemným příběhem“, který se i přes několik „artificiálních elementů umně vyhýbá extrémní pokleslosti a nepřívětivosti a končí jako přátelská a sentimentální komedie“. I díky výkonům schopného hereckého týmu v čele s Hugem Haasem, jenž svým stylem připomíná Emila Janningse, se film odvíjí jako „skromný, ale napínavý a realistický příběh, který je neobvyklý jak v pojetí postav, tak v předkládaném obsahu“.²⁹⁰

Film Daily v recenzi z 24. července hovoří o *Pickupu* jako o „skromném, ale expertně realizovaném snímku společnosti Forum Productions. Na filmu není nic rozpačitého či amatérského. Ve všech ohledech působí uceleně. Příběh je jednoduchý, jde k věci a vyžaduje dospělého diváka schopného udržet pozornost.“ Autor pozitivně hodnotí herectví Haase a Beverly Michaels, která není pouze pohledná, ale i velmi talentovaná.²⁹¹

S odstupem měsíce se ohlasy začaly objevovat i v periodikách vydávaných v New Yorku a Los Angeles a dokonce v prestižních celonárodních magazínech. Recenze v týdeníku *Time* je až mimořádně pozitivní: „Pickup na hollywoodskou scénu uvádí zatím nejslibnějšího nového filmaře od producenta Stanleyho (Šampiona) Kramera.²⁹² (...) Režisér Haas přivádí svůj příběh k životu skrze imaginativní práci kamery a zvukové stopy. Díky neromantizovanému pojetí hrdiny ve středním věku (role, která by seděla zesnulému francouzskému herci Raimu²⁹³), smyslu pro vystižení postav, toleranci vůči lidským slabostem a ošuntělým kulisám dal vzniknout snímku, který je na hony vzdálený typickému hollywoodskému produktu.“²⁹⁴ V *Newsweeku* autor recenze upozorňuje na skutečnost, že ve filmu je pouze devět mluvených rolí a žádné snadno rozpoznatelné herecké hvězdy. V samotném hodnocení filmu je však střízlivější: „K tomu, aby se z něj [z *Pickupu*] stalo působivé malé drama, filmu něco chybí, disponuje však několika zapamatování hodnými momenty“. Zatímco Haas a Chamberlin zvládají své role dobře, k Beverly Michaels má recenzent výhrady. Práce kamery je na dobré úrovni (jmenovitě je upozorněno na pouštní scény), potřebnou atmosféru pomáhá dotvářet i hudební doprovod

288 *Box Office*, 11. srpna 1951.

289 „Pickup“ with Hugo Haas, Beverly Michaels and Allan Nixon. *Harrison's Reports*, 21. července 1951, s. 114.

290 B.R.C. Hugo Haas in Triangle Film. *Christian Science Monitor*, 26. července 1951, s. 4.

291 Pickup. *Film Daily*, 24. července 1951, s. 6.

292 Do roku 1951 Kramer produkoval například boxerské drama *Šampion* (Champion, 1949) s Kirkem Douglasem nebo Zinnemannovy *Muže* (The Men, 1950) s debutujícím Marlonem Brandem.

293 Raimu ztvárnil hlavní roli ve filmu *Ten, kdo hledá pravdu*, jež Haas v korespondenci s Josefem Koptou označil za plagiát *Hlídače* č. 47. Dopis Huga Haase Josefu Koptovi z 3. listopadu 1949. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

294 Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>.

Harolda Byrnse.²⁹⁵ Podle recenze v *New York Times* z 31. srpna dosáhl Haas „skromného úspěchu, který nelze zlehčovat. Ve svém nezávislém snímku se Haas pustil do dospělého tématu (...) a jeho vystižení bezpátečních a charakterních lidí je sice nekomplikované, ale efektivní.“ Samotný příběh nepatří mezi nejoriginálnější. Haas pro jeho převedení na plátno zvolil prostou, strohou prezentaci, podle autora recenze inspirovanou zahraničními vzory. Největší chvála je směřována ke způsobu, jakým režisér a kameraman nasnímal konverzace (a reakce) ústřední trojice postav. Kvalita hereckých výkonů je však kolísavá. „Haasovy emoce jsou ryzí a jeho herectví dojíká.“ Naproti tomu Beverly Michaels je sice pohledná a atraktivní, její herectví je ovšem – podobně jako jí ztvárněná postava – vulgární a neotesané. Allan Nixon je ve své roli „adekvátní“. „Ve zkratce tedy *Pickup* povedeným způsobem zachycuje ponuru, melancholickou atmosféru. Ústřední postava a její muka jsou ztvárněny rovněž kvalitně. Příběh ovšem vyžaduje dramatické pojednání, které je podlamováno nepřesvědčivými výkony ve vedlejších rolích.“²⁹⁶ *Parents' Magazine* si všímá, že „důvěrně známý příběh muže ve středním věku zlákaného do manželství lehkou blondýnkou v závěru nabývá filozofických přesahů. (...) ty z filmu dělají moudrý, i když neradostný komentář k životu obecně a především pak k mužské náchylnosti podlehnout tělesným svodům.“²⁹⁷

*Los Angeles Mirror*²⁹⁸ v textu vydaném 10. září oceňuje Haasovu „obdivuhodnou všestrannost“ a jeho herecké pojetí zaměstnance železnice, které je důkazem „pochopení pro roli a skvěle zvládnuté techniky“. Naopak Beverly Michaels je krásná, ale hrát zatím příliš neumí.²⁹⁹ V článku z *Los Angeles Times* ze stejného dne jsou herecké výkony ohodnoceny přesně opačně. Zatímco Beverly Michaels je v roli „jedné z nejprohnanějších prodejních žen, které se kdy objevily na plátně, (...) vynikající a ostrá jako břitva“, Haas, usilující o divákovy sympatie, pronáší některé repliky s nadbytečným sentimentem. „Howland Chamberlain³⁰⁰ hrající manželova přítele (...) trpí stejným problémem.“³⁰¹

Pokud přijetí v dobovém americkém tisku shrneme, můžeme říci, že *Pickup* byl hodnocen veskrze kladně. V přehledu publikovaných recenzí v magazínu *Box Office* se uvádí, že čtyři recenze ve sledovaných periodikách jsou kladné, tři smíšené a žádná jednoznačně negativní.³⁰² Autoři recenzí oceňují Haasovu efektivní režii, nekomplikovaný a přímočarý scénář a celkovou dospělost produkce. V hodnocení hereckých výkonů se texty do určité míry rozcházejí, zejména co se týče herecké účasti Beverly Michaels. Zatímco pro jedny je její herecký projev laciný a vulgární, druzí namítají, že přesně tyto kvality její role vyžadovala.

4.2. *Dívka na mostě*

Synopse

Osamělý majitel malého klenotnictví David Toman narazí při jedné ze svých pravidelných nočních procházek na mladou ženu Claru, která se zřejmě chystá spáchat sebevraždu

295 *Newsweek*, 27. srpna 1951.

296 -A.W.-. 'Pickup', Hugo Haas Film About Widower and Gold-Digger, Arrives at the World. *New York Times*, 31. srpna 1951, s. 12:2.

297 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, září 1951, roč. 25, s. 88.

298 Odpolední bulvární plátek vydávaný *Los Angeles Times*. V roce 1954 se spojil s deníkem *Los Angeles Daily News* a pokračoval pod názvem *LA Mirror-News*.

299 *Pickup Shows That it Haas Everything*. *Los Angeles Mirror*, 10. září 1951.

300 Přepis hercova jména se v různých materiálech liší: můžeme se setkat jak s podobou Chamberlin (mj. i v úvodních titulcích *Pickupu*), tak s verzí Chamberlain.

301 -G.K.-. New Star Portrays Tough Girl in 'Pickup'. *Los Angeles Times*, 10. září 1951, s. III, 7.

302 *Box Office*, 6. září 1952. Do přehledu byly řazeny pouze recenze ve specializovaných periodikách jako *Variety*, *Hollywood Reporter* a *Harrison's Reports*.

skokem z mostu. Naváže s ní rozhovor a přesvědčí ji, že ať už má jakékoliv potíže, zítřek jistě přinese pozitivnější vývoj událostí. Dalšího rána Clara navštíví Davida v jeho obchodě pod mostem, kam mu přivede ukázat svou devítiměsíční dcerku Judy. Jakožto svobodná matka se Clara dostala do existenčních problémů, z nichž ve včerejší slabé chvíli neviděla východisko. David, který se během rozhovoru zmiňuje, že za války přišel o celou rodinu, nezištně nabízí pomoc a navrhuje, že se o Judy postará, zatímco Clara bude v práci.

David k dítěti brzy přilne a když mu Clara sdělí, že dostala dobře placené zaměstnání v San Diegu, nabídne jí pracovní místo i střechu nad hlavou přímo ve svém klenotnictví. Clara nabídku s radostí přijímá. Záhy se však čtvrtí začnou šířit klepy tvrdící, že Judy je Davidovo dítě a že dvojice žije v hříchu. David chce podobným nepravdám zamezit, a proto Claru požádá o ruku. Ta nejprve váhá, nakonec však se sňatkem souhlasí. Po čase se z čistě pragmatického vztahu vyvine láskyplný svazek, který je stvrzen Clařiným těhotenstvím.

Idylické rodinné soužití naruší náhodná událost: Harry Olson, manažer a zároveň bratranec Clařina bývalého partnera a Judyina otce Maria Ventiho, spatří Claru ve výloze obchodu. Vzápětí tuto informaci předá Mariovi, který se rozhodne svou dávnou lásku vyhledat. V klenotnictví však potká pouze Davida. Nejprve staršímu muži ze žárlivosti vyhrožuje, když se ale dozví, že je Clara těhotná, s pochopením ustoupí a z obchodu rezignovaně odejde. Harry se ovšem s takovým řešením nehodlá smířit: vycítí šanci, jak snadno přijít k penězům, a do klenotnictví se v noci vrátí. Pro sebe a své kumpány od Davida požaduje 5 000 dolarů. Když David oznámí, že tolik peněz nemá, začne Harry zlostně prohledávat dům a při svém běsnění zatouží jít i do ložnice, kde odpočívá zesláblá Clara. David chce muži za každou cenu ve vstupu do místnosti zabránit, popadne proto těžký svícen a udeří s ním Harryho do hlavy. Ten zavravorá a následně se skácí k zemi. Při bližším ohledání se potvrdí Davidovy nejhorší obavy: Harry je mrtvý.

Vystrašený a zmatený David tělo naloží do auta a odveze je na pláž. Po návratu domů na něj čeká soused, pan Cooper, kterého probudil hluk z ulice. David se Cooperovi, jedinému příteli, se svým činem svěří a společně se dohodnou na dalším postupu: vrátí se pro tělo a zavolají policii. Po příjezdu na pláž však zjišťují, že mrtvolu odnesl příliv. Dalšího dne se v novinách objevují první zprávy o Harryho smrti, z níž je okamžitě obviněn Mario. Motivem měla být hádka, k níž v osudný den mezi bratranci došlo, a jako důkaz má posloužit spona na bankovky, kterou Mario vytratil v klenotnictví a kterou následně David předal Harrymu, což také vysvětluje, proč byla nalezena v jeho oděvu.

Davida stíhají výčitky svědomí, zároveň však nechce přijít o rodinu a s ní o „poslední šanci na štěstí“. S napětím sleduje průběh soudního řízení, na jehož konci je Mario pro nedostatek důkazů zproštěn obvinění. Ani poté však David nenachází klid. Clara a navrátilivší se Mario opakovaně zdůrazňují, jak je David čestný a úctyhodný člověk, což psychicky zdeptaný muž nesnese. Odebere se na most, kde se s Clarou prve seznámil, a stejně jako ona před časem zvažuje sebevraždu. Později je pod mostem nalezeno jeho mrtvé tělo. Na mostě se v závěru setkávají i Clara a Mario, kteří uvažují o novém společném začátku.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Dívku na mostě začal Haas připravovat již během dokončovacích prací na *Pickupu*. Scénář, jenž znovu vzešel ze spolupráce s Arnoldem Phillipsem, byl dopsán v červenci 1950. O plánované produkci „symbolického dramatu dvou lidí, kteří se setkají prostřednictvím jednoho muže“, informuje například *L.A. Daily News*.³⁰³ Stejný článek zmiňuje, že projekt s pracovním názvem *The Bridge* chce Haas realizovat s podporou jednoho ze čtyř velkých

303 GOODMAN, Ezra. *L.A. Daily News*, 10. července 1950.

studií, která již nyní o film projevila zájem (jmenována však nejsou). Režisér plánuje točit ve stejných podmínkách a pokud možno se stejným štábem jako v případě *Pickupu*. Kvůli chystanému natáčení, předběžně stanovenému na srpen, Haas údajně odmítl několik hereckých nabídek.³⁰⁴

Beverly Michaels jako představitelka hlavní role byla potvrzena již v červenci.³⁰⁵ Postava svobodné matky Clary pro ni představovala typově zcela odlišný part než Betty v *Pickupu*. Později se k této profesní výzvě vyjádřila: „Byl to skutečný obrat. Poté, co mě přátelé viděli jako drsnou holku z ulice v *Pickupu*, mi všichni říkali, že nebudu dostatečně něžná, abych zvládla sympatickou postavu v *The Bridge*.“³⁰⁶

První verzi scénáře shledal Joseph Breen nepřijatelnou.³⁰⁷ V dopise z 10. listopadu 1950 uvádí pro své rozhodnutí dva stěžejní důvody:

- Clara podle něj dostatečným způsobem neprojevuje „pocit viny a lítosti za své předešlé činy“; zodpovědnost za otěhotnění mimo manželský svazek chce prý svalit na Maria a Harryho. Aby byl příběh přijatelný, musí Clara prokázat kajícnost a přijmout adekvátní zodpovědnost za hříchy z minulosti, jen tak bude mít film požadovaný morální rozměr
- Závěrečná Davidova sebevražda je v předkládané podobě nepřijatelná: David v ní pouze uniká realitě. Ze scénáře má být zřejmější, že se jedná o bezradný, destruktivní čin psychicky vyšinutého člověka.³⁰⁸

Další dílčí připomínky Breen sdělí až ve chvíli, kdy budou tyto dva závažné problémy napraveny.³⁰⁹

Ve filmu Clara skutečně na několika místech vyjadřuje lítost nad svou „temnou minulostí“, jak ji sama nazývá. V jedné z úvodních scén například tvrdí, že se za své skutky stydí, zvláště před tak slušným a spořádaným člověkem, jakým je Haasův David. Na jeho nabídku sňatku nejdříve poníženež reaguje slovy „Nejsem dost dobrá. Nezasloužím si vaši laskavost.“ Přesně podle Breenových instrukcí Clara rovněž přijímá zodpovědnost za své prohřešky a je připravená nést jejich důsledky: „Všichni musíme platit za své hříchy. A já jsem připravena přijmout vše, co si zaslужuji.“

V dopise z 28. listopadu Breen s radostí oznamuje, že upravený scénář již v základu vyhovuje zásadám Produkčního kodexu.³¹⁰ Haasovu pozornost obrací pouze k několika jednotlivostem:

304 Tamtéž.

305 *Variety*, 19. července 1950. Podle stejné noticky se film měl začít natáčet již 1. září.

306 GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

Podle noticky uveřejněné v *Chicago Daily Tribune* se měl po boku Beverly Michaels objevit její partner z *Pickupu* Allan Nixon. Roli Maria však nakonec získal Robert Dane. Viz Hedda Hopper's Staff. Looking at Hollywood: Kirk Douglas Plays Reporter Role in Film. *Chicago Daily Tribune*, 20. dubna 1950, s. B4.

307 Verze, kterou Haas do Breenova úřadu v listopadu zaslal, je s největší pravděpodobností totožná s tou, jež je uložena v archivu University of Iowa. Viz *The Bridge*, nedatovaná verze scénáře. Twentieth Century-Fox Filmscripts Collection, Special Collections, University of Iowa, Iowa City, box 130.

308 K otázce sebevraždy Produkční kodex poznamenával: „Od sebevraždy jakožto řešení problémů zobrazených v příběhu je odrazováno, protože se jedná o morálně pochybný a nevkusný akt.“ V březnu 1951 byla tato klauzule upravena do následující podoby: „Sebevražda by nikdy neměla být ospravedlňována, glorifikována či užívána k přemožení spravedlivých zákonných procesů.“ Viz např. LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold L. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York : Grove Weidenfeld, 1990, s. 179.

309 Dopis Josepha Breena z 10. listopadu 1950. *The Girl on the Bridge*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

310 Podle dopisu z 13. listopadu 1950 scénář mimo jiné připomínkoval i Breenův podřízený Jack Vizzard. Jako vyjádření vděku za pozornost, kterou scénáři věnoval, byl dokonce Vizzard pozván na natáčení *Dívky na mostě*, které mělo začít 25. listopadu (pozvánku odeslal Haasův asistent režie Harry S. Franklin). Zda se jej Vizzard skutečně zúčastnil, však z materiálů jasné není.

- Davidova replika „Nehledám – jak bych to tak řekl – dobrodružství“ má být pokud možno vynechána
- ve scénách odehrávajících se v koupelně nesmí být ukázána toaleta
- scéna zabití má být pojednána vkusně a nesmí být přehnaně násilná; to samé platí i o následném odklizení mrtvoly (Breen patrně naráží na Haasovy režijní poznámky, které graficky popisují bezvládné tělo: „Harry leží [na podlaze], oči a ústa má otevřené, z pusy mu crčí krev.“)³¹¹
- v závěru svého dopisu Breen navrhuje, aby bylo naznačeno, že David z mostu nemusel skočit z vlastní vůle, ale mohl z něj spadnout – například v důsledku momentální srdeční slabosti³¹²

S výjimkou první poznámky (replika „Nehledám – jak bych to tak řekl – dobrodružství“ ve filmu i přes Breenovy výhrady zazní) Haas připomínky vzal v úvahu a výsledný film jim přizpůsobil. Scéna zabití je nasnímána tak, aby nepůsobila příliš názorně: spíše než o vizuální šok Haas usiluje o šok psychologický (úctyhodný muž se pod tíhou okolností dopustí vraždy). Nejprve sledujeme celkový záběr pošťuchování obou mužů v Davidově hodinářské dílně. David se snaží Harrymu zabránit ve vstupu do ložnice, kde odpočívá jeho vysílená manželka. Harry je však neoblomný – nešetrně svého soka odhodí a otevře dveře do místnosti. V momentě, kdy překročí práh, David popadne svícen ležící na nedalekém stole. Následuje stříh na polodetail, v němž z mírného podhledu sledujeme Davidův náprah. K samotnému úderu však dojde mimo obrazový rám. V dalším záběru vidíme velký detail Davidova hrůzou pokřiveného obličejce (až teď si začíná uvědomovat, čeho se dopustil). Stříhem se dostáváme do vzdálenější pozice: David vystupuje ze záběru směrem dozadu, zatímco Harry se vypoťácí ze dveří – přitom se otočí tvář ke kameře – a spadne na podlahu. Divák může nabýt dojmu, že pouze omdlel, protože na jeho obličej nebyla znát jediná známka zranění. Až v pozdějších záběrech můžeme na jeho tváři zpozorovat potůčky krve. Haas a Ivano se však vyhýbají detailním záběrům: Harryho tělo vidíme vždy pouze z dálky a ve většině případů nám pohled znesnadňuje sporé svícení (David před odklizením Harryho těla zhasl lampu).

Breenovu poznámku směřující ke scéně Davidovy sebevraždy se Haas rozhodl vyřešit prostřednictvím elipsy. V několika záběrech odehrávajících se na mostě nejprve sledujeme, jak se David, na hranici přičetnosti, marně pokouší bojovat se stále se stupňujícími výčitkami svědomí. Když už se zdá, že rostoucí tlak a pocit úzkosti nemůže vydržet, přenesse nás stříh do Clařiny ložnice. Clara se probouzí, vstává z postele, hledá Davida a když její manžel na opakované výzvy neodpovídá, vybíhá z domu ven. Tam už se kolem mostu shlukují lidé a nad něčím horečně diskutují. Po chvíli se Clara dozvídá, že je David mrtvý. Nejistotu ohledně toho, co se skutečně stalo, explicitně vyjadřuje nejprve jeden z přítomných mužů („Je mi líto, paní Tomanová. Váš manžel... nevím, jak se to mohlo stát.“) a později v závěrečné scéně i Clara, když Mariovi říká: „Možná skočil, možná spadl. Kdo ví?“ Zatímco v synopsi filmu je jednoznačně uvedeno, že David spáchal sebevraždu,³¹³ ve finální verzi filmu Haas – v reakci na Breenovy připomínky – vytváří dojem nejednoznačnosti a připouští dvě možné interpretace.³¹⁴

311 *The Bridge*, nedatovaná verze scénáře. Twentieth Century-Fox Filmscripts Collection, Special Collections. University of Iowa, Iowa City, box 130.

312 Dopis Josepha Breena z 28. listopadu 1950. *The Girl on the Bridge*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

313 *The Bridge*, synopse filmu. *The Girl on the Bridge*. MPA Collection, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

314 Dojem nejistoty a neurčitosti je budován již ve scéně, v níž David stojí na mostě: v jedné chvíli se například rukou chytá za srdce, což může být projev srdeční slabosti, v důsledku níž by mohl ztratit rovnováhu a přepadnout přes okraj mostu. Z recenzí a dalších ohlasů je ovšem zřejmé, že většina diváků se přiklání k verzi sebevraždy.

Dokončený film byl PCA schválen 2. listopadu 1951, tedy přibližně měsíc před jeho uvedením do kin. V únoru 1952 nařídil lokální cenzor v Massachusetts vystříhnout Harryho repliku „Opustil svého nejlepšího přítele pro nějakou lacinou rajdu“.³¹⁵

Produkce, distribuce a uvedení do kin

Zatímco byl scénář v procesu schvalování, zahájil Haas přípravy natáčení. 16. listopadu začalo několikadenní zkoušení v Motion Picture Center za účasti Beverly Michaels a kameramana Paula Ivana.³¹⁶ Na *Dívce na mostě* se podíleli i další členové štábu z Haasovy předchozí produkce: výtvarník Rudi Feld a hudební skladatel Harold Byrns.³¹⁷ Krátce před natáčením tým doplnil Robert Erlik, exulant původem z Československa, který v dalších letech pracoval na většině Haasových filmů jako přidružený producent.³¹⁸ Menší roli zákaznice Davidova hodinářského obchodu ztvárnila Haasova manželka Bibi.³¹⁹

Samotné natáčení bylo zahájeno 25. listopadu a trvalo do 6. prosince, tedy po dobu pouhých deseti dnů (dny 26. listopadu a 3. prosince připadly na neděle, kdy se podle hollywoodského zvyku nepracovalo).³²⁰ Již 11. prosince – po 39 hodinách intenzivní práce – měl Haas připraven hrubý sestřih snímku, který promítl přítomným v Motion Picture Center.³²¹ I to svědčí o mimořádné efektivitě Haasovy práce.

Snímek s rozpočtem 90 000 dolarů³²² byl opět připravován bez zajištěné distribuce. V květnu 1951 se v tisku objevily zprávy, že film (stále pod názvem *The Bridge*) získala společnost RKO.³²³ Ve skutečnosti však k dohodě nedošlo. Až v srpnu téhož roku distribuční práva odkoupila za 125 000 dolarů společnost Twentieth Century-Fox, která film uvedla do kin v prosinci pod názvem *Dívka na mostě* (*The Girl on the Bridge*).³²⁴

315 Shrnující cenzurní zpráva. *The Girl on the Bridge*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

316 *Variety*, 16. listopadu 1950.

317 O jejich angažování zpětně informovalo *Variety*, 30. listopadu 1950, s. 7. Na stejném místě je uvedeno, že Haas do vedlejších rolí získal Anthonyho Jochima (pan Cooper) a Johna Close (Harry) a dále pro produkci najal Merrilla Whitea (jako stříhače), Bobbieho Sierkse (jako supervizora dialogů), Garyho Harrise (jako zvukaře), Franka Beetsona (jako autora kostýmů) a Harryho Thomase (jako maskéra).

318 Hugo Haas to Launch Second Indie Nov. 24. *Hollywood Reporter*, 13. listopadu 1950, s. 2.

319 Role byla pro Bibi přepsána na poslední chvíli: v původní verzi scénáře se jednalo o výrazně starší ženu. Zatímco ve filmu v jedné z pozdějších scén kupuje muž svícen manželce k výročí svatby, ve scénáři jde o dárek ke Dni matek.

320 Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11. Stejně jako v případě *Pickupu* natáčení zabralo v průměru dvanáct hodin denně.

Začátek natáčení dne 25. listopadu potvrzují i další zdroje, viz např. *New York Times*, 22. listopadu 1950, s. 55.

321 *Variety*, 11. prosince 1950, s. 6.

322 Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>. Vyšší rozpočet byl pravděpodobně využit zejména na vybudování propracovanějších studiových kulís (most, Davidova dílna, boční ulička). Ve filmu se rovněž objevuje více mluvených rolí než v případě *Pickupu*, což s sebou jistě neslo odpovídající finanční výdaje.

Přesto byla částka, s níž Haas disponoval, na hollywoodské poměry extrémně nízká. O skromnosti produkce se šířily zábavné anekdoty, z nichž některé byly přetištěny i v tisku či v distribučních sešitech. Následující příklad pochází z distribučních materiálů připravených Twentieth Century-Fox: „Ve filmu Hugo hraje ve scéně, v níž odchází k placenému telefonu, vhadzuje niklák a volá manželce. Jednalo se o skutečný telefon a nikláky, které do něj Hugo vhadzoval, byly rovněž opravdové. U prvního pokusu nebyl Hugo spokojen s akcí v druhém plánu, a proto si vyžádal opakování scény. Vhodil další niklák, ale znovu se scéna nevyvedla podle jeho představ, a proto nařídil ji zopakovat. Po třech zkažených záběrech a stejném počtu nikláků se Hugo vztekle otočil na svůj štáb: 'Poslouchejte', zakřičel, 'tentokrát se nám to musí povést. Ještě jeden niklák a překročili jsme rozpočet.'“ *Pressbook* k *Dívce na mostě*, s. 2.

323 Hugo Haas' 'Bridge' Is Acquired by RKO. *Hollywood Reporter*, 21. května 1951, s. 1.

324 Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné

Od 6. prosince byl snímek promítán v několika kinech v Los Angeles (kina Downtown, Uptown, Loyola a Grauman's Chinese Theatre v Hollywoodu) jako druhá část dvojprogramu společně s válečným dramatem studia Twentieth Century-Fox a režiséra Samuela Fullera *Fixed Bayonets!* (1951).³²⁵ Propagace *Dívky na mostě* byla mj. postavena na úspěchu *Pickupu*. Uvedení filmu doprovázely slogany jako „Holka z Pickupu je zpátky!“ nebo „Navazuje tam, kde skončila! Ještě svůdnější, dráždivější a provokativnější než kdy dříve! Stvořena ďáblem, aby muže přiváděla k šílenství!“³²⁶ Beverly Michaels se na plakátech a dalších propagačních materiálech objevuje v odvážných šatech, svůdných či přímo vulgárních pozicích a v několika případech i s cigaretou v ústech, ačkoliv její Clara je spíše nevinnou, laskavou a své rodině oddanou postavou a ve filmu vůbec nekouří.³²⁷ Ve vztahu k příběhu prezentovanému filmem působí stejně nepatřičně i některé slogany, které propagaci provázely, například „*She's man-bait...and murder!*“ Pokus využít překvapivého rozruchu kolem Haasovy předchozí produkce však tak úplně nevyšel. Jak dokazují údaje o tržbách šířené magazínem *Variety*, divácké přijetí *Dívky na mostě* bylo o poznání vlažnější než v případě *Pickupu*, i když rozhodně nelze mluvit o všeobecném zklamání či přímo fiasku. Například *Variety* informovalo, že týdenní tržby dvojprogramu *Fixed Bayonets! – Dívka na mostě* z Los Angeles k 11. prosinci (tedy za pouhých pět hracích dnů) činily „výborných 31 000 dolarů“³²⁸ a v kině United Artists v Chicagu, kde byl Haasův film hrán společně se snímkem *Native Son* (1951), dosáhly tržby za první týden „vynikajících 17 000 dolarů“.³²⁹ V dalších teritoriích se tržby pohybovaly od velmi dobrých až po výrazně podprůměrné – vždy v závislosti na tom, s jakým snímkem byla *Dívka na mostě* uváděna.³³⁰

Přijetí v dobovém tisku

Recenze se stejně jako v případě *Pickupu* objevily ve všech významných specializovaných

z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>.

325 Reklama v *Los Angeles Times*, 6. prosince 1951.

326 Viz originální *pressbook* k *Dívce na mostě* připravený distributorem.

327 Například v magazínu *Box Office*, v sekci „Obrázek týdne“, se objevila celostránková fotografie Beverly Michaels, v níž jako Clara pózuje v silonových punčocháčích a bílé blůze vyhrnuté a svázané do uzlu tak, aby bylo odhaleno její břicho. V ústech má cigaretu, která byla zcela zjevně přidělena dodatečně v grafickém studiu. Ve filmu se v tomto kostýmu Clara objevuje v krátké scéně v rámci montážní sekvence, v níž Davidovi a malé Judy s humorem (a ostychem) ukazuje své taneční umění, které však už dávno patří minulosti. *Box Office*, 3. listopadu 1951.

V některých reklamách bylo dokonce využito grafických prvků převzatých přímo z propagace *Pickupu* – například v celostránkové reklamě v jednom z prosincových čísel *Box Office* se objevuje velký detail obličeje Beverly Michaels jako Betty – s cigaretou svíranou pootevřenými ústy, odhaleným dekoltem a množstvím šperků (stejný výjev se objevuje na několika plakátech *Pickupu*). Čelo je částečně překryto nápisem „Holka z Pickupu je zpátky!“ Až pod tímto dominantním motivem se nachází několik malých a snadno přehlédnutelných výjevů z *Dívky na mostě* (David nad Harryho bezvládným tělem, Mario a Clara přitisknutí k sobě; poslední výjev, na němž stojí Clara v sukni s rozparkem a s rukama v bok, k narativu filmu žádný přímý vztah nemá).

328 Fresh Fare Fails to Bolster L.A.; 'Bayonets' Trim \$31,000, 'Lady Pays' Thin 19G, 'Vadis' Sockeroo 40G, 2d. *Variety*, 12. prosince 1951, s. 8.

329 Chi Firm; 'Native Son' Fast \$17,000, 'Scandal' Hot 14G, 'Submarine' Trim 17G, 'Star'-Vaude Lush With \$42,000. *Variety*, 13. února 1952, s. 9.

330 Viz různá čísla *Variety* z prosince 1951 a ledna, února a března 1952.

Ovšem například v kanadském Torontu nízkou návštěvnost zapříčinilo počasí: „Devět stop sněhu, které zde způsobily nejhorší dopravní kolaps za posledních několik desetiletí, pohřbívají jakékoliv vyhlídky dobrých výdělků.“ *Dívka na mostě* v kinech Nortown a University utržila pouhých 7 000 dolarů. 9-Inch Snow Sloughs Toronto; 'Secret' Poor \$7,000, 'Aladdin' \$8,000. *Variety*, 26. prosince 1951, s. 8 a 24. *Fixed Bayonets!* v amerických a kanadských kinech utržilo celkem téměř 1,5 milionů dolarů. Viz Top Grossers of 1951. *Variety*, 2. ledna 1952, s. 70.

periodikách v čele s *Variety*, *Hollywood Reporterem* a *Motion Picture Daily*. Naopak prestižní týdeníky typu *Time* a *Newsweek* *Dívce na mostě* věnovaly jen minimální pozornost a samostatné recenze nepublikovaly.

Daily Variety v recenzi z 6. prosince hovoří o omezeném diváckém potenciálu filmu, který má šanci zaujmout především dospělé publikum v rámci dvojprogramů. „Kvalitně realizovaný snímek evropského střihu zpracovává látku, která pravděpodobně neosloví širší veřejnost, a tím pádem bude muset bojovat o výdělek.“ *Dívka na mostě* je podle autora dalším „one-man show“ Huga Haase, který mj. předvádí velmi kvalitní herecký výkon: „Haas do své role vnáší cit a účast a vytváří tak zajímavou a působivou kreaci.“ Dobře mu sekundují i Robert Dane a Beverly Michaels jako rodiče děvčátka Judy. „Kamera Paula Ivana je zajímavá a hudba Harolda Byrnse souzní se zobrazenou akcí.“³³¹ Recenze ve *Weekly Variety* z 12. prosince ve většině bodů souhlasí: „Látka, ačkoliv pojednána s citem, není kalkulována tak, aby zaujala běžné publikum (...). Film sice místy dociluje určité emocionální působivosti, technické zpracování je však příliš kontinentální pro většinové obecnstvo“ a snímek tak může najít kladnou odezvu jen „u těch nejnáročnějších diváků.“³³²

Hollywood Reporter označuje *Dívku na mostě* za „neokázalou, dojemnou produkci“, která využívá „skromného hereckého obsazení, aby do svého centra postavila mezilidské vztahy, jež jsou kvalitním způsobem propleteny tak, že drží pohromadě po celou stopáž filmu“. Haasův film se svou výlučností v rámci hollywoodské produkce a kombinací „starosvětské nálady“ a „ultramoderního příběhu“ nejlépe hodí jako součást dvojprogramu, kde zaujme především ty diváky, kteří vyhledávají „emocionální situace a hloubku“ a kterým nevdí pomalejší tempo vyprávění a důraz na mezilidské vztahy místo akce. Závěr filmu autor vnímá jako problematický: dramatický klimax, ač narušen anti-dramatickou vsuvkou, přináší rozřešení, které jedny potěší, jiné zklame. Naopak herecké výkony a technické zpracování jsou hodnoceny jednoznačně pozitivně: „Haasova režie vykazuje mnoho nezvyklých tvůrčích výbojů a zaručuje, že jeho investice v roli producenta jsou dobře chráněny. Herecké výkony jeho samého a Beverly Michaels jsou uvěřitelné a přinášejí s sebou autenticitu a pochopení. Robert Dane je potěšující a představuje příslib do budoucna. (...) Hudba a kamera pomáhají dotvářet náladu snímku.“³³³

Autor recenze publikované v *Motion Picture Daily* je přesvědčen, že film zaujme především „širokou skupinu diváček, která je fascinována četnými rodinnými tragédiemi otištěnými v populárních magazínech a dramatizovanými v rozhlasových pořadech“. Haasův herecký výkon údajně „postrádá subtilnost“, ale přesto má své kouzlo a působivost.³³⁴ Přitažlivost pro ženské publikum zmiňuje i recenze v *Box Office* z 15. prosince. Filmu herecky dominuje Hugo Haas, kterého průměrnými výkony doplňují Beverly Michaels a Robert Dane: „Haas předvádí mistrovskou charakterizaci, která film obohacuje o hřejivost a lidskost. Částečně i kvůli stereotypním dialogům však snahu ostatních herců nelze označit za úspěch.“³³⁵ *Motion Picture Herald* ze stejného dne označuje film za „nevyrovnaný“ a jeho příběh za „staromódní. Mohl by zaujmout starší členy publika, pozornost mladší generace však s největší pravděpodobností udržet nedokáže.“ Recenzent poukazuje na nevěrohodnost klíčového okamžiku příběhu – Haasův David měl jednoduše zabití nahlásit na policii. To autora vede k postřehu, že „Haas-scenárista, zdá se, sabotoval snahy Haase-herce navzdory soustředěnému vedení Haase-

331 The Girl on the Bridge. *Daily Variety*, 6. prosince 1951, s. 3.

332 -Whit.-. The Girl on the Bridge. *Weekly Variety*, 12. prosince 1951, s. 6. Signatura „Whit“ patří Whitneymu Williamsovi. Viz LANDRY, Robert J. 'Variety's' Four-Letter Signatures, the Dog-Tags of Its Critics. *Variety*, 9. ledna 1974, s. 26.

333 Emotional Values in Haas Picture. *Hollywood Reporter*, 6. prosince 1951, s. 3.

334 The Girl on the Bridge. *Motion Picture Daily*, 10. prosince 1951.

335 The Girl on the Bridge. *Box Office*, 15. prosince 1951.

režiséra“. Právě kvalitní režie je zodpovědná za to, že film na všech místech plynule postupuje vpřed. Výprava se může divákům zdát limitovaná, zvláště v době, kdy je standardem natáčení v reálných exteriérech. „Práce kamery a hudební doprovod jsou nadprůměrné.“³³⁶

Navzdory nízkému rozpočtu označuje autor recenze v *Harrison's Reports* Haasův film za „působivé dospělé drama“. Zpracovávaná látka je sice „tragická a postrádá potenciál populárního díla, přesto disponuje silnými emocionálními situacemi a měla by být oceněna těmi, kteří ve filmech hledají něco jiného“. Haas i Michaels jsou ve svých rolích působiví: „oba své postavy obdařují citem a sympatiemi a jejich manželství se i přes věkový rozdíl zdá uvěřitelné. Emocionální zátěž, kterou podstupuje Haas poté, co se na scéně vynoří osoby z Beverlyiny minulosti, aby zmařily jeho štěstí, se diváka hluboce dotýká.“³³⁷ *The Exhibitor* přistupuje k přímému srovnání s *Pickupem* a dochází k závěru, že *Dívka na mostě* „postrádá údernost Haasova předchozího filmu (...) a má namířeno do spodní části dvojprogramů. Herecké výkony jsou povedené, ale příběh nepředkládá nic nového a celý film je charakteristický zádumčivou, pomalou atmosférou a z toho důvodu patrně neudrží divákovu pozornost.“ Na rozdíl od *Pickupu* se jedná o staromódní látku zpracovanou staromódním způsobem.³³⁸

Film Daily nabízí odlišný pohled, když *Dívku na mostě* označuje za nezvyklý film ve všech směrech: „Neobvyklá, působivě rozpracovaná příběhová linie by si měla najít vděčné dospělé publikum.“ Snímek je podle autora „dobře zvládnutým dramatem, v němž každý prvek zásadním způsobem přispívá k atmosféře a dramatické působivosti. (...) Herci, v čele se zkušeným hereckým výkonem Huga Haase, vnášejí do svých rolí upřímnost, uvěřitelnost a pochopení. (...) Ačkoliv film vypráví velmi neveselý příběh, nikdy nesklouzává k morbidnosti.“ Důvod recenzent nachází ve svižném tempu a postavě Anthonyho Jochima, která zprostředkovává humorné odlehčení.³³⁹ Film naopak nezaujal kritika z *Washington Post*, jenž jej označil za „malé nevýrazné melodrama, které bylo zjevně inspirováno oceňovaným nízkorozpočtovým *Pickupem* téhož režiséra“.³⁴⁰ *Parents' Magazine* nazývá příběh *Dívky na mostě* „trochu překombinovaným“. Herecké výkony jsou pak podle autora nevyrovnané – zatímco Haas je v roli Davida přesvědčivý, Beverly Michaels a Robert Dane působí nepřirozeně, částečně kvůli postavám, které nebyly „okopírovány ze života“.³⁴¹

Dobové přijetí *Dívky na mostě* můžeme posoudit jako poměrně kladné. Méně provokativní látka se však nesetkala s takovým nadšením, které doprovázelo Haasův předchozí film *Pickup*. *Box Office* v sumáři recenzí uvádí, že čtyři periodika ohodnotila *Dívku na mostě* kladně, jedno záporně (*Variety*) a dvě neutrálně (*Parents' Magazine* a *New York Daily News*).³⁴² Pokud bychom měli uvést jeden aspekt, který autoři recenzí opakovaně vyzdvihují, byla by to spřízněnost s postupy evropského (uměleckého) filmu s jeho pečlivým vykreslením postav a jejich vzájemných vztahů, pomalým tempem vyprávění a využitím ošuntělých, realisticky působících kulis, kostýmů a rekvizit. Právě jakási evropskost či kontinentálnost³⁴³ dělá podle dobové kritiky z Haasových filmů menšinovou záležitost primárně určenou dospělému publiku.

336 The Girl on the Bridge. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 15. prosince 1951, s. 1154.

337 „The Girl on the Bridge“ with Hugo Haas and Beverly Michaels. *Harrison's Reports*, 15. prosince 1951, s. 199.

338 The Girl on the Bridge. *The Exhibitor*, 19. prosince 1951, s. 3207.

339 The Girl on the Bridge. *Film Daily*, 25. prosince 1951, s. 10.

340 *The Washington Post*, 9. února 1952, s. 10. Ve Washingtonu D.C. se Haasův snímek hrál v kině Capitol.

341 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, prosinec 1951, roč. 25, s. 14–16.

342 *Box Office*, 6. září 1952.

343 V některých člancích byla například zmíněna paralela k literárním dílům Fjodora Michajloviče Dostojevského. Viz např. GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

4.3. Žena bližního tvého

Synopse

Moravská vesnice Skalní Hradec v polovině 19. století. Autoritativní soudce Rafael Vojnar přinutí svou atraktivní mladou manželku Litu přihlížet pranýřování vesničanky usvědčené z nevěry. Při té příležitosti svou ženu upozorňuje, že pokud ji někdy přistihne s jiným mužem, čeká ji stejný trest a veřejné ponížení. Lita se setkává s dávnou láskou Quirinem, který byl před lety Vojnarem nespravedlivě odsouzen za banální přestupek a poté strávil pět roků u husarů. Když soudce Vojnar služebně odjíždí do Ostravy, vkrade se Quirin do Litiny ložnice a stráví s ní noc. Dalšího dne je na statku nalezeno mrtvé tělo starého Šímy, Quirina strýce. Quirin, neschopný dodat hodnověrné alibi, protože by tím kompromitoval Litu, je ihned zadržen jako možný vrah. Proti mladíkovi mluví mimo jiné skutečnost, že nemůže najít svůj nůž s perleťovou střenkou. Později tentýž nůž nachází Vojnar před vlastním domem.

Lita se manželovi snaží namluvit, že Quirin má poměr s jejich služebnou Anuškou, Vojnar však vyděšenou dívku dostane pod tlak a dozví se od ní pravdu. Později na soudce před jeho domem čeká skutečný Šímův vrah, vesnický idiot Honza Krátký, který se k činu také přiznává a jako motiv uvádí krádež Šímových hodinek. Zhrzený Vojnar se rozhodne využít situace a Honzu chladnokrevně zavraždí Quirinovým nožem. Poté lstí přinutí Quirina podepsat prohlášení, v němž se nade vši pochybnost uvádí, že nůž – nyní v záznamech vedený jako vražedná zbraň – patří jemu. Vojnarův zákeřný plán pomsty je ovšem zmařen jeho vlastní domýšlivostí: když o všem říká Litě, aby ji psychicky zdeptal, nevšimne si, že jeho doznání přihlížejí i Anuška s knězem. Zatímco oba běží pro pomoc, Vojnar svou manželku uškrtí. O několik dní později je Vojnar odváděn k šibenici, nad kterou se slétají supi.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Po dokončení *Dívky na mostě* Haas krátce uvažoval o realizaci komedie s názvem *The Man Next Door*, nakonec však zvolil kostýmní adaptaci historické novely Oskara Jellinka *The Peasant Judge*.³⁴⁴ Na scénáři nazvaném *Žena bližního tvého* Haas znovu spolupracoval s Arnoldem Phillipsem, který však během příprav filmu onemocněl. Phillipsovo jméno nakonec v titulcích vůbec nefiguruje a míra jeho podílu na finální verzi scénáře je nejasná.³⁴⁵

Pokud bychom měli film s jeho knižní předlohou krátce srovnat, můžeme říci, že se jí Haas drží poměrně věrně. Bez výraznějších změn zůstalo zachováno dějiště (fiktivní moravská vesnice Skalní Hradec poloviny 19. století), většina postav, stěžejních témat (cizoložství, žárlivost, opájení se mocí) i dílčích motivů (nůž jako vražedná zbraň, krádež hodinek).

344 Oskar Jellinek (v některých zdrojích Jelinek) byl rakouský spisovatel českého původu. Narodil se v roce 1886 v Brně jako syn židovského obchodníka. Po studiích ve Vídni působil jako důstojník v první světové válce. Od roku 1919 se živil jako soudce a posléze jako spisovatel na volné noze. V roce 1938 z Rakouska uprchl, nejdříve do rodného Brna, následně do Paříže a nakonec do Spojených států amerických, kam připlul v dubnu 1940. V roce 1943 se přestěhoval do Los Angeles, kde 12. října 1949 zemřel. Je autorem řady německojazyčných románů a novel, z nichž většina byla publikována v druhé polovině 20. a první polovině 30. let.

Novela *The Peasant Judge* byla v anglickém překladu Evelyn B. G. Stamper a E. N. Hodgsona vydána v roce 1933 jako součást sbírky *Uproar in the Village*. New York : Robert M. McBride & Company, 1933, s. 103–178. (původně vyšla v roce 1923 pod názvem *Der Bauernrichter*; v roce 1930 byla zařazena do sbírky *Das ganze Dorf war in Aufruhr*)

345 Viz Hugo Haas Will Do Dramatic Picture. *Los Angeles Times*, 12. února 1951, s. III:9.

Arnold Phillips zemřel 30. srpna 1952.

Nejzásadnější rozdíly spočívají v dávkování informací a časovém rozpětí prezentovaných událostí: syžet Jellinkovy novely začíná až poté, co došlo k nevěře soudcovy ženy (ve filmu se jmenuje Lita, v knize Vlasta) s Quirinem. Zatímco v Haasově filmové verzi přihlížíme opakovaným schůzkám obou milenců, kteří společně plánují útěk do Slezska, v knize dochází k jejich shledání až v samotném závěru v soudní budově.³⁴⁶ Jellinek se dále rozhodl informovat čtenáře o jejich vzájemném milostném vztahu až přibližně v polovině syžetu; dlouhou dobu nám je dokonce zatajeno, že je soudce ženatý. Liší se i podoba závěru (ve filmu je soudcova žena uškrcena, v novele ji soudce ubodá přímo v soudní síni před přítomnými vesničany) a zejména jeho morální vyznění. Zatímco v novele se poté, co vyjde najevo soudcovo svévolné maření spravedlnosti, vesničané stavějí na stranu cizoložníků, ve filmu je jejich hříšné jednání soustavně odsuzováno a závěr v tomto směru není výjimkou (viz připomínky PCA, kterým se věnuji níže). Další změny se týkají spíše jednotlivostí: v knize chybí prolog, v němž dochází k pranýřování nevěrné vesničanky; vraždy starého Šímy se v novele nedopouští blázen Honza, ale slovenský dráteník, který však již před započtím syžetu opustil vesnici a nadále ve vyprávění absentuje;³⁴⁷ Haas rozvinul postavu Aničky (ve filmu Anušky), která je u Jellinka pouze marginální figurou, a učinil z ní služebnou v soudcově domě a v několika scénách i nedobrovolnou spiklenku jeho manželky.³⁴⁸ Celkově můžeme říci, že Haas koncentrované vyprávění sedmdesátistránkové novely rozvedl do šíře tím, že do syžetu zahrnul i události v knize jen zevrubně naznačené vypravěčem a detailněji propracoval některé epizodní postavy (Anuška, blázen Honza, radní).

Joseph Breen se k Haasovu scénáři poprvé vyjádřil dopisem z 29. května 1951. Příběh v něm označuje za naprosto nevyhovující, protože vzbuzuje účast a sympatie pro cizoložníky: „Jejich nevěra, prostupující celou dějovou linií, je omlouvána, ospravedlňována a dokonce prezentována atraktivním způsobem a v závěru je ukázána jako triumfující.“³⁴⁹ Taková zápleтка je zcela v rozporu se zásadami Produkčního kodexu.“ Breen má připomínky i k dílčím bodům příběhu, ty ale Haasovi sdělí až ve chvíli, kdy bude základní kostra v souladu s Produkčním kodexem. Na závěr dopisu Breen nabízí Haasovi možnost osobní konzultace.³⁵⁰ Podle dostupných materiálů Haas této možnosti využil a s představiteli PCA se sešel s největší pravděpodobností již o dva dny později, tedy 31. května. V interní zprávě PCA z tohoto dne se uvádí, že Haas scénář podrobně konzultoval se dvěma Breenovými podřízenými, Geoffreyem Shurlockem a Morrisem Murphym. Podle informací v dokumentu Haas s cenzory prošel celý scénář stránku po stránce a vznesené připomínky si detailně zapisoval, aby s jejich pomocí látku přizpůsobil požadavkům Kodexu.³⁵¹

Revidovaný scénář byl do kanceláře PCA doručen na začátku července. V dopise z 9. dne téhož měsíce Breen Haasovi sděluje, že ústřední zápleтка již splňuje zásady Produkčního kodexu. Pozornost je však třeba věnovat několika detailům:

- předně Breen (jako u mnoha jiných projektů) upozorňuje na nutnost patričních oděvů pro představitelky ženských rolí

346 Kniha sleduje jejich počínání odděleně. Pouze na několika místech je jejich předchozí konání předmětem vypravěčových promluv.

347 Z toho důvodu v knize nenajdeme ani druhou vraždu, které se dopouští soudce Vojnar a ze které se následně snaží obvinít Quirina.

348 V předloze Vlasta/Lita o spiklenectví s Aničkou/Anuškou pouze krátce uvažuje.

349 Původní verzi scénáře, kterou Haas v květnu předložil k posouzení, k dispozici nemáme, z Breenovy poznámky je ovšem zřejmé, že v ní Lita byla ušetřena.

350 Dopis Josepha Breena z 29. května 1951. *Thy Neighbor's Wife*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

351 Interní sdělení PCA z 31. května 1951. *Thy Neighbor's Wife*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

- dále požaduje, aby Haas odstranil podtržená slova v replice „Mně by to nevadilo, Vaše Ctihodnosti. Mohl bych tím jen získat. Jsem svobodný.“ (ve filmu se replika, pronášená policistou pověřeným vyšetřováním vraždy, objevuje ve zkrácené podobě „No, já nevím, Vaše Ctihodnosti. Jsem svobodný“ jako reakce na slova soudce: „V naší obci nejsou žádné nevěrné ženy. Co myslíte, Veselý?“)
- a nakonec upozorňuje na scénu škrcení, v níž se má Haas vyvarovat jakékoliv názornosti: „Scéna by měla být natočena v náznacích, bez užití nevhodných detailů.“³⁵²

Tím ovšem komunikace Haase s Breenovým úřadem neskončila. Během závěrečných natáčecích dnů Haas telefonicky kontaktoval kancelář PCA znovu, aby jejím zástupcům sdělil, že scéna, v níž jeho soudce škrtí manželku, „kompletně ničí celý film“. (Domnívám se, že tato podoba závěru snímku byla jedním z kompromisů dosažených mezi Haasem a PCA během vzájemné květnové schůzky.) Haas se proto v telefonu dotazoval, zda neexistuje možnost závěru jiného, pochopitelně rovněž vyhovujícího požadavkům Produkčního kodexu. Konkrétně měl režisér na mysli zakončení, v němž bude trest cizoložníků naznačen „v souladu s tradicí tragédie či balady“. Geoffrey Shurlock Haasovi nejprve poradil, že nejjistější bude natočit obě varianty, na což však Haas zareagoval odmítavě: neúnosným způsobem by se navýšily výdaje, čemuž se chce režisér za každou cenu vyhnout. Shurlock tedy Haasovi sdělil, že v jeho úřadu rádi novou variantu závěru posoudí, zdůraznil však, že je zcela nezbytné, aby postavy provinivší se nevěrou byly adekvátním způsobem potrestány za své amorální jednání. Rozhodnutí PCA bude jako vždy záviset až na přezkoumání výsledného filmu.³⁵³

Ačkoliv Haas uvažoval o jejím odstranění, scéna škrcení zůstala ve snímku zachována.³⁵⁴ Režisér jejím prostřednictvím znovu dokazuje, že jej nezajímají názorné detaily spojené s násilím, když celou scénu – v souladu s Breenovými instrukcemi – pojednává spíše v opatrných náznacích. V jejím úvodu sledujeme, jak soudce přikládá ruce kolem Litina krku. Po chvíli však Lita zmizí ze záběru a dále se kamera soustřeďuje pouze na výraz ve vrahově obličejí, který je nám zprostředkován v dlouhém detailním záběru. Úder, který se ze zvukové stopy ozve vzápětí, značí, že Litino již bezvládné tělo spadlo na podlahu a vražda byla dokonána.³⁵⁵

Hlas morálky, vyžadovaný Breenem a Shurlockem, ve filmu zastupují reakce radních a dalších obyvatel vesnice, kteří se od samého úvodu snímku zcela odmítavě staví ke všem projevům hříchu a zločinnosti³⁵⁶ (do určité chvíle mezi ně můžeme řadit i Haasova soudce, jenž se však sám proviní proti zásadám, které má ze své pozice hájit). Dále *Ženu bližního tvého* otevírají a uzavírají dva titulky, které morální vyznění filmu upevňují. V úvodu čteme, že „tento podivný příběh o hříchu a zlu se odehrál před více než sto lety v jedné starobylé moravské vesnici“. [podtržení MH] Závěrečná scéna, v níž je soudce Vojnar odváděn na šibenici (zatímco se nad jeho hlavami slétají supi), je následována dvojverším z Knihy přísloví: „Když se přizene vichřice, je po svévolníkovi.“ Oba titulky, a zvláště ten

352 Dopis Josepha Breena z 9. července 1951. *Thy Neighbor's Wife*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

353 Interní sdělení PCA s datem 1. srpna 1951. *Thy Neighbor's Wife*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

354 Haas pravděpodobně nechtěl riskovat možnost, že zvažovaný alternativní závěr bude zamítnut.

355 Podobným způsobem je ztvárněno i zabití blázna Honzy: nejprve v detailu vidíme soudcovu ruku svírající dýku. V dalších záběrech se však Haas zcela cíleně vzdává jakékoliv explicitnosti a místo toho nechává snímat domy na opuštěné návsi. Pouze výkřik a úder padajícího těla ve zvukové stopě naznačují, že byl Honza zavražděn.

Zabití statkáře Šímy se odehraje zcela *off-screen* a dozvídáme se o něm pouze z dialogů.

356 Významnou úlohu v tomto směru hraje úvodní scéna pranýřování nevěrné manželky, která v literární předloze chybí. Jejím prostřednictvím je divákovi jasně signalizováno, že jakýkoliv projev cizoložství se ve Skalním Hradci přísně trestá.

závěrečný, korespondují s názvem filmu převzatým z Desatera a pomáhají film definovat jako dílo příbuzné moralitní hře.³⁵⁷

Film byl PCA s konečnou platností schválen 29. listopadu 1951.

K několika dílčím úpravám muselo dojít po podepsání distribuční dohody s Twentieth Century-Fox. V květnu 1953 byla totiž *Žena bližního tvého* promítnuta zástupcům PCA znovu a ti si ve filmu všimli několika záběrů, na jejichž problematičnost údajně upozorňovali již v listopadu 1951 a jež Haas slíbil odstranit. „Konkrétně se jedná o část scény (...) s manželkou a jejím milencem, která by správně měla končit zatmívačkou nebo prolínačkou bezprostředně poté, co muž vezme ženu do náruče. Tím pádem bude vynechána následující akce, v níž ji přenáší do postele, pokládá na záda a objímá ji. S touto výpustkou bude film splňovat požadavky Produkčního kodexu.“³⁵⁸ Veškeré intimní scény mezi Litou a Quirinem ve výsledné verzi filmu skutečně končí zatmívačkou nebo prolínačkou ještě předtím, než v nich dojde k výše popsanému, z hlediska PCA nežádoucímu jednání postav.

I navzdory zásahům PCA a snaze předejít kontroverzím se film dočkal několika pobouřených reakcí. Katolická Liga slušnosti *Ženu bližního tvého* zařadila do kategorie B, protože obsahuje „lechtivé situace“ a „vybízí k sympatiím pro páchání hříchu“. Lokální cenzor ve státě Ohio požadoval zkrácení scény, v níž se Quirin a Lita vášnivě líbají a objímají na zemi.³⁵⁹ Cenzurní orgán v Austrálii protestoval proti délce polibku ve druhé cívice a scéně škrcení v cívice deváté – obě scény byly na jeho pokyn ve verzi určené pro australský trh zkráceny.³⁶⁰

Produkce, distribuce a uvedení do kin

V průběhu června 1951 začal Haas hledat vhodné představitele hlavních i vedlejších rolí. Pro postavu Lity původně zvažoval tehdejší manželku herce George Sanderse Zsa Zsa Gabor (původním jménem Sári Gábor), pro niž by se jednalo o herecký debut. Titulní roli v „napínavém snímku o soudci na maloměstě, který je ženatý s krásnou ženou“, měla ztvárnit ještě před svým odjezdem do Anglie, kde se měla připojit k manželovi natáčejícímu zde scény pro výpravné historické drama *Ivanhoe* (1952).³⁶¹ Zsa Zsa Gabor však v kamerových testech neuspěla a Haas musel v hledání představitelky hlavní role pokračovat dál.³⁶² Ideální protagonistku s „těmi pravými slovanskými rysy“³⁶³ objevil až v Cleo Moore, kterou angažoval někdy kolem 16. července (dokonce kvůli castingu,

357 Zlo bylo po zásluze potrestáno: Vojnar a jeho manželka umírají, určitá nejistota zůstává pouze ve spojitosti s postavou Quirina. Jestliže se nade vši pochybnost ukázalo, že se Quirin ani jedné z vražd nedopustil, můžeme předpokládat, že bude obvinění zproštěn a popravy ušetřen. Jakým způsobem ale bude potrestán za svou nevěru? Film tuto otázku nechává otevřenou. Jednou z možných interpretací je, že samotná smrt jeho milované Lity mu bude dostatečným trestem.

358 Dopis Josepha Breena výkonnému producentovi Twentieth Century-Fox Franku McCarthymu z 27. května 1953. *Thy Neighbor's Wife*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

359 Ke zkrácení mělo dojít bezprostředně po Litině replice „Přestaň se smát“. Ve verzi uložené v Národním filmovém archivu v Praze a odvysílané Českou televizí akce po této replice pokračuje tím, že Quirin uchopí Litu ze zadu za hlavu, prudce ji k sobě přitáhne, vášnivě ji políbí a přetočí ji na záda. Až nyní následuje stříh prolínačkou na muže (v čele se soudcem) hrající karty v hospodě.

360 Shrnující cenzurní zpráva. *Thy Neighbor's Wife*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

361 HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood: Success of the 'Caruso' Movie Inspires Another Life Story of Singer. *Chicago Daily Tribune*, 7. června 1951, s. B4.

362 Zsa Zsa Gabor debutovala až v následujícím roce komediálním muzikálem studia MGM *Lovely to Look at* (1952).

363 GOULD, Helen. Portrait of a One-Man Production Company. *New York Times*, 2. září 1951, s. 57.

během něhož testoval několik různých hereček, odložil začátek natáčení o dva týdny).³⁶⁴ Atraktivní blondýnka se v roli osvědčila a Haas s ní v následujících letech natočil dalších šest snímků. Těsně před zahájením natáčení byl do hlavní role Quirina potvrzen debutující Ken Carlton. Další herce Haas najal až v průběhu natáčení; jednalo se o Kathleen Hughes, Roye Engela, Boba Knappa,³⁶⁵ Darra Smithe (jinak sloupkaře z *Daily News*, který se v epizodní roli objevil už v *Dívce na mostě*)³⁶⁶ a Haasovu manželku Bibi, která ve filmu ztvárnila malou roli vesničanky.³⁶⁷ Ve snaze o navození co nejautentičtější atmosféry moravské vesnice 19. století Haas zajistil služby hudebního skladatele Václava Diviny, rodáka z Olomouce, jenž ve filmu využil hudebních motivů převzatých z díla Bedřicha Smetany. Další klíčovou složku produkce – výpravu – Haas svěřil Martinu Obzinovi. Uznávaný výtvarník s českými kořeny byl v minulosti dvakrát nominován na Cenu Akademie za práci na filmech *First Love* (1939) a *Kráska z Nového Orleánsu* (*The Flame of New Orleans*, 1941). V dalších funkcích Haas spoléhal na osvědčené spolupracovníky z předchozích produkcí: kameramana Paula Ivana, vedoucího produkce Leona Choolucka, střihače Alberta Shaffa a Merrilla Whitea a maskéra Davea Graysona.

Žena bližního tvého se natáčela v Motion Picture Center mezi 23. červencem a 2. srpnem 1951.³⁶⁸ Rozpočet přes 100 000 dolarů byl dosud nejvyšší, s jakým Haas ve Spojených státech pracoval, a z hlediska výpravnosti se jednalo o jeho zatím nejambicióznější snímek.³⁶⁹ V ateliéru byly vybudovány – vzhledem ke skromnosti produkce rozsáhlé – kulisy, které měly představovat fiktivní moravskou vesnici Skalní Hradec v roce 1841.³⁷⁰

Stejně jako v předchozích dvou případech byl film připravován bez potvrzené distribuce, což se ukázalo jako ještě riskantnější rozhodnutí než doposud. Ačkoliv se již v prosinci 1951 v tisku objevily informace o tom, že o film projevil zájem nejmenovaná distribuční společnost,³⁷¹ Haasovi se film podařilo prodat až o osmáct měsíců později, v květnu 1953, kdy jej odkoupila společnost Twentieth Century-Fox. Fox se v té době nacházel v přechodném období, kdy významnou část své produkce přizpůsoboval novému formátu CinemaScope, do nějž vkládal velké naděje. Konverze však byla časově a finančně velmi náročná a aby zůstaly distribuční aktivity společnosti v chodu, bylo zapotřebí zakoupit distribuční práva na filmy nezávislých producentů. Haasova *Žena bližního tvého* – již rok a půl bez distributora – se jevila jako vhodná (protože finančně nepříliš nákladná) součást této strategie. Další detaily spojené s tímto krokem přinesl článek ve *Variety*:

Obohacení palety filmů distribuovaných 20th-Fox [sic!] o konvenční produkty [tedy černobílé filmy v akademickém formátu – pozn. MH] je považováno za logický krok, protože

364 *Variety*, 6. července 1951 a *Variety*, 16. července 1951.

365 Production Notes. *Hollywood Reporter*, 27. července 1951, s. 6. Na stejném místě se uvádí i jména několika dalších herců (Dan Barton, Wayne Tredway, Tempe Pigott), jejichž účast na filmu však nebyla potvrzena. Mohlo se jednat o komparzisty. O čtyři dny později stejné periodikum informovalo o obsazení Michaela Marka, ani ten se však neobjevuje v úvodních titulcích a jeho hereckou účast nelze spolehlivě potvrdit.

366 *Variety*, 20. července 1951.

367 *Variety*, 30. července 1951.

368 Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11. Některé méně spolehlivé zdroje uvádějí jiná data: například podle *Hollywood Reporteru* bylo natáčení zahájeno 20. července (Hollywood Production... *Hollywood Reporter*, 20. července 1951, s. 12.). Naproti tomu *Variety* potvrzuje datum uvedené v Ivanových denících ('Wife' Shooting. *Variety*, 23. července 1951, s. 6 a *Variety*, 3. srpna 1951, s. 9.).

369 Cinema: The New Pictures, Aug. 27, 1951. *Time*, 27. srpna 1951 [citováno 20. srpna 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815292-2,00.html>.

370 Krátký pohled do zákulisí natáčení nabízí televizní epizoda „The Hugo Haas Story“, o níž jsem se obšírněji vyjadřoval v souvislosti s *Pickupem*.

371 *Los Angeles Times*, 15. prosince 1951, s. 9 a *Variety*, 17. prosince 1951, s. 10.

společnost musí myslet na zákazníky [tedy majitele kin], kteří nebudou připraveni na přechod na CinemaScope ani ve chvíli, kdy 20th-Fox [sic!] konverzi dokončí. Určitou část filmů distribuovaných 20th-Fox [sic!] vždy tvořily nezávislé snímky, ale v poslední době se představitelé společnosti zaměřili ještě intenzivněji na produkty vzniklé mimo studio, včetně několika titulů importovaných z Británie.³⁷²

Podle *Variety* měla společnost Twentieth Century-Fox od listopadu 1953 do kin uvádět výhradně vlastní produkty v CinemaScopu, nebo snímky nezávislých producentů. Posledním „konvenčním“ filmem vyrobeným pod hlavičkou Foxe mělo být drama *Vicki* (1953).³⁷³

Žena bližního svého byla premiérována 9. září 1953, tedy pouze týden před newyorskou a dva týdny před losangeleskou premiérou *Roucha* (*The Robe*, 1953), historického velkofilmu, který se stal prvním komerčně uvedeným snímkem natočeným systémem CinemaScope.³⁷⁴ Ač natáčen jako třetí v pořadí, do kin byl snímek uveden až jako Haasův pátý americký titul – po *Podivném okouzlení* a *Přiznání jedné dívky*. Navíc v září 1953 měl už Haas dotočen snímek šestý s názvem *Návnada*, který se do kin dostal v úvodu následujícího roku. Podle informací v *Los Angeles Examineru* se *Žena bližního svého* promítala v Los Angeles od 11. září v rámci dvojprogramu společně s hlavní atrakcí v podobě barevného westernu Twentieth Century-Fox *City of Bad Men* (1953) s Jeanne Crain v hlavní roli.³⁷⁵ Z údajů v magazínu *Variety* můžeme soudit, že divácký zájem o oba filmy byl spíše vlažný: v čísle z 15. září se hovoří o „slabém“ výdělku ve výši 17 000 dolarů (jedná se o součet ze čtyř kin v Los Angeles a okolí)³⁷⁶ a ani v dalších lokacích si dvojprogram nevedl lépe.³⁷⁷

Přijetí v dobovém tisku

Recenze se tentokrát objevily pouze v úzkém okruhu specializovaných periodik v čele s *Hollywood Reporterem* a *Variety*. Prvně jmenovaný deník v čísle ze 14. září 1953 uvádí, že „film by měl uspokojit zejména klan Haasových fanoušků, zatímco vyhlídky na přilákání průměrného publika jsou méně nadějně“. Příběh je pojat v evropském duchu, jeho jednotlivé části ale bohužel „nevytvářejí uhlazený celek“. Největší pozornost autor věnuje hereckým výkonům: „Haas jako soudce je odpovídajícím způsobem hrozivý a povýšený.“ Cleo Moore se snaží těžit ze své pouhé přítomnosti, aniž by se pouštěla do

372 20th Buying Indie Flat Pix To Keep Releases Flowing in CinemaScope Transition. *Variety*, 6. května 1953, s. 3.

373 By November, 20th Will Have Swept the Shelf Clean of Its 2-D Product. *Variety*, 10. července 1953, s. 9. K měsíci květnu 1954 Fox distribuoval jedenáct titulů v CinemaScopu, třináct ve „2D“ (tedy v akademickém formátu, mezi nimi i *Ženu bližního svého*) a dva ve 3D. Pouze sedm snímků z celkového počtu dvaceti šesti bylo černobílých. Viz inzerci ve *Variety*, 19. května 1954, s. 12.

374 Veřejné demonstrace CinemaScopu probíhaly již od března 1953. Souběžně s *Rouchem* byla v CinemaScopu připravována i komedie *Jak si vzít milionáře* (*How to Marry a Millionaire*, 1953). Přestože byla dokončena dříve než historický spektakl režiséra Henryho Kostera, do kin byla uvedena až v listopadu 1953.

375 *Los Angeles Examiner*, 10. září 1953. Dvojprogram byl uváděn kiny Los Angeles-Downtown, Uptown, Loyola a Iris.

376 *Variety*, 15. září 1953.

377 Viz různá čísla *Variety*, zejména 23. září, 30. září, 7. října, 14. října, 23. prosince a 30. prosince 1953 a 3. března, 10. března, 17. března a 14. dubna 1954.

Žena bližního svého byla uváděna i v kombinaci s jinými snímky, například s dramatem *Man Crazy* (1953), válečným filmem *The Red Beret* (alternativní název *Paratrooper*, 1953), westernem *Three Young Texans* (1954) nebo životopisným *Příběhem Glenna Millera* (*The Glenn Miller Story*, 1954). Provozovatelé kina Lyceum v Minneapolis dokonce vytvořili dvojprogram výhradně z filmů Huga Haase – *Ženu bližního svého* doplnilo *Podivné okouzlení*. Viz Clips from Film Row. *Variety*, 19. května 1954, s. 24.

složitých hereckých kreací. Ken Carlton a Kathleen Hughes jsou ve svých rolích ucházející. Nejlepší z herců je Tom Fadden v roli místního idiota a skutečného vraha. V závěru se recenzent pouští do bizarního srovnávání, když je přesvědčen, že „Haasova produkce je lepší než jeho režie, která je zase lepší než jeho scénář“. Krátkou zmínku si ještě vysloužila kvalitní kameramanská práce Paula Ivana a hudba Václava Diviny, jež dobře navozuje požadovanou atmosféru.³⁷⁸

Recenze v *Daily Variety* předvídá, že by *Žena bližního tvého* mohla zaujmout více diváků za hranicemi USA. Nejsilnější složkou filmu jsou podle autora herecké výkony: „Haas se přesvědčivě zhostil role muže zamilovaného až za hranici šílenosti. Cleo Moore je rovněž vynikající ve své dramatické roli.“³⁷⁹ V případě nováčka Carltona se zdá, že by mohl v budoucnu najít uplatnění jako představitel romantických úloh. Kathleen Hughes jako služebná vyčnívá mezi protagonisty vedlejších rolí, z nichž všichni byli pro své party pečlivě vybráni.“ Řemeslně je film rovněž na úrovni: „Kamera Paula Ivana působí umělecky, hudební podkres nahraný pod vedením Adolfa Hellera je atmosférický a výprava Martina Obziny expertní.“³⁸⁰

Ohlas v *The Exhibitor* je méně smířlivý: Haasův snímek je označen za „pomalé, kostýmní drama, které je určeno výhradně pro spodní část dvojprogramu“. Jedná se o staromódní zpracování tématu, kterému se Haas věnoval už v předchozích produkcích.³⁸¹ Naopak *Motion Picture Daily* oceňuje „dospělost tématu i způsob, jakým s ním bylo naloženo“. *Žena bližního tvého* je tak „spolehlivě vydělena od rutinní produkce. Film rovněž nabízí několik výstižných komentářů k lidské nátuře.“ Kladně jsou posouzeny i herecké výkony Haase v roli soudce a Cleo Moore jako jeho vystrašené a zmatené manželky.³⁸² Autor recenze v *Box Office* je přesvědčen, že film je na úrovni Haasových předchozích snímků a díky svým sklonům k senzacionalismu se nehodí pro dospívající publikum.³⁸³ *Harrison's Reports* označují *Ženu bližního tvého* za „solidní drama vhodné do dvojprogramů. (...) Jedná se o pochmurný mix nevěry, žárlivosti a vraždy (...). Přestože byl film vyprodukován, zrežirován a zahrán s nespornou zručností, jeho potenciál je omezený, protože příběh je neradostný a nepřívětivý a postrádá lidskost.“ Z obsazení je vyzdvížen Hugo Haas, jenž je v roli žárlivého soudce „působivý“, ale „ani on, ani nikdo z dalších protagonistů neztvární sympatickou roli“.³⁸⁴

Ženě bližního tvého byla ze všech dosavadních Haasových filmů v tisku věnována nejmenší pozornost. Jednou z příčin jistě bylo opožděné uvedení filmu do kin přibližně dva roky od jeho dokončení, které způsobilo, že řada recenzentů Haase vinila z repetitivnosti a absence originality, ačkoliv snímek byl připravován ještě před *Podivným okouzlením a Přiznáním jedné dívky*. Druhý důvod vlažného přijetí můžeme hledat v „evropskosti“ celé produkce, která vycházela z předlohy rakouského autora a situována byla do prostředí moravské vesnice. Jako taková skýtala jen minimální divácký potenciál. Bezvýhradně kladně byly hodnoceny pouze herecké výkony v hlavních (Hugo Haas, Cleo Moore, Ken Carlton) i vedlejších rolích (Tom Fadden, Kathleen Hughes).

378 'Neighbor's Wife' Fair Melodrama. *Hollywood Reporter*, 14. září 1953, s. 3.

379 Ve *Weekly Variety* stejný autor dodává, že „Cleo Moore se s každou další rolí stává lepší herečkou“. -Whit-. *Weekly Variety*, 16. září 1953, s. 6. (je pravděpodobné, že autor odkazuje i na Haasovy filmy *Podivné okouzlení* a *Přiznání jedné dívky*, které byly premiérovány ještě před *Ženou bližního tvého*)

380 -Whit-. Thy Neighbor's Wife. *Daily Variety*, 14. září 1953, s. 3. Svým vyzněním odpovídá recenzi stejného autora z *Weekly Variety*.

381 Thy Neighbor's Wife. *The Exhibitor*, 23. září 1953.

382 Thy Neighbor's Wife. *Motion Picture Daily*, 24. září 1953. Stejná recenze byla vydavatelem přetištěna v *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 26. září 1953, s. 2207.

383 Thy Neighbor's Wife. *Box Office*, 26. září 1953.

384 The [sic!] Neighbor's Wife with Cleo Moore, Hugo Haas and Ken Carlton. *Harrison's Reports*, 26. září 1953, s. 155.

4.4. Podivné okouzlení

Synopse

Úspěšný pianista původem z Československa Paul Marvan potkává na hudebním festivalu v rakouském Salcburku bohatou mecenášku Dianu Fowler, která muži nabídne financování amerického koncertního turné. Marvan nabídku sympatické ženy ve středním věku přijme, brzy ovšem poznává, že prorazit za Atlantikem není tak snadné, jak se zprvu naivně domníval. Diana však muže ujišťuje, že trpělivost a píle přinesou kýžený úspěch.

Po jednom z vystoupení skončí Marvan v podniku, kde svým bezohledným a nemotorným chováním naruší rutinní taneční vystoupení Margo a jejího partnera Carla. Atraktivní blondýnka Margo se rozhodne Marvanovi pomstít během koncertu následujícího dne, avšak jeho hudba ji dojme natolik, že od plánu ustoupí a s mužem se sprátelí.

Později se Margo znenadání objeví u Paulových dveří, hledajíc azyl před násilnickým Carlem. Marvan dívce vyhoví, nechá ji u sebe bydlet a brzy se s ní dokonce ožení. Jeho hudební kariéra ovšem prochází krizí – američtí posluchači nemají o jeho vystoupení zájem, jeho koncertní tour osudově poznamená přírodní katastrofa a nakonec se od zadluženého a náladového Marvana odvrátí nejen Diana, která je do muže tajně zamilovaná, ale i Margo, která se přes Dianino naléhání rozhodne vrátit zpět ke Carlovi. Zoufalý pianista vidí jediné východisko z existenčně kritické situace: v tiskařském lisu si nechá dobrovolně zmrzačit ruku, aby mu mohla být vyplacena vysoká pojistná částka. Pojišťovna však Marvanův podvod odhalí a muž končí zcela zlomený – bez manželky, bez peněz a bez ruky, kterou nutně potřeboval k obživě. Naděje v Marvanově životě vysvitne až ve chvíli, kdy jej ve ztemnělé koncertní hale objeví Diana. Zatímco Paul hraje jednou rukou na piano pro publikum složené z pobudů a vandráků, Diana, doprovázená svou dospělou dcerou June, jej s laskavým úsměvem zpozvzdálí pozoruje.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Haasův čtvrtý americký snímek byl během preprodukce známý pod zkráceným pracovním názvem *Fascination*. První informace o něm se v tisku objevily v průběhu prosince 1951. Podle *Los Angeles Times* se mělo jednat o „moderní příběh koncertního pianisty, který je romanticky zapleten se ženou“. Stejně jako v předchozích případech má Haas film podle vlastního scénáře režirovat a produkovat a zároveň v něm ztvárnit titulní roli hudebníka.³⁸⁵ 17. prosince přineslo *Variety* informaci, že začátek natáčení byl předběžně stanoven na únor 1952,³⁸⁶ nakonec byl však ještě o měsíc odsunut. O několik dní později stejné periodikum potvrdilo obsazení Cleo Moore do hlavní ženské role.³⁸⁷

Podivné okouzlení bylo prvním snímkem Huga Haase připravovaným s již zajištěnou distribucí. 6. března 1952, tedy přibližně dva týdny před zahájením natáčení, Haas uzavřel dohodu se společností Columbia Pictures, která se zavázala film kompletně zafinancovat a uvést do kin, zatímco Haasovi měla být vyplacena procenta ze zisku. Součástí smlouvy byla i opce na další tituly, kterou Columbia využila hned v případě Haasovy následující produkce s názvem *Přiznání jedné dívky*.³⁸⁸

385 Haas Will Put 'Fascination' Before Cameras. *Los Angeles Times*, 15. prosince 1951, s. 9.

386 'Fascination' Next on Hugo Haas' Sked. *Variety*, 17. prosince 1951, s. 10.

387 *Variety*, 26. prosince 1951.

388 Hugo Haas To Produce Chopin Biopic For Col. *Variety*, 7. března 1952, s. 1.

Z neznámého důvodu magazín *Variety* o filmu psal jako o biografii Frédérica Chopina. Žádné další materiály však nenasvědčují tomu, že by Haas *Podivné okouzlení* v jakékoliv fázi připravoval jako životopisný snímek o slavném skladateli a klavírním virtuózi. Ve filmu jsou pouze použity úryvky z několika Chopinových skladeb, konkrétně z „Nokturna č. 8“, „Sonáty B moll (opus 35)“, „Etudy č. 11

První verze scénáře, zasláná do kanceláře PCA k posouzení někdy na začátku března, byla shledána nepřijatelnou. V dopise z 11. března 1952 však Joseph Breen píše, že pokud Haas provede několik relativně drobných změn, bude scénář bez potíží schválen. Jako problematická se jevila zejména role Diany v rozchodu Margo a Paula:

Jestliže bude Diana na konci příběhu čekat na Paula – a film na tomto místě naznačuje, že se poté pravděpodobně vezmou – bude nutné, aby byly Dianiny dialogy ve scénách 345 až 356 přepsány. V tomto prepisu by se Diana z ryzí lásky k Paulovi měla pokusit zachovat jeho manželství s Margo. Navrhujeme, aby Margo v těchto sekvencích působila jako záporná postava a odmítala spolupracovat s Dianou v jejích snahách zachránit toto manželství. Margo se tak stane negativní figurou filmu, následkem čehož bude zcela v pořádku, pokud ve vašich závěrečných scénách naznačíte, že Diana vyčkává na Paula. [podtržení Joseph Breen]

Vedle toho Breen upozorňuje na další potenciálně problematická místa:

- Margo se v Paulově bytě nemá pohybovat v pyžamu nebo negližé (nic nesmí nasvědčovat tomu, že se jedná o Paulovu milenkou)³⁸⁹
- v Paulově bytě nemají být přítomny žádné punčocháče, kalhotky či podprsenky
- plavky, které má mít v jedné scéně Margo na sobě, nesmějí být typu bikini
- scéna, v níž Margo leží v posteli se zapálenou cigaretou, má být odstraněna
- scény, v nichž se Diana aktivně pokouší rozbít či podlomit Paulovo manželství, mají být v souladu s výše uvedenými připomínkami přepsány
- replika „V noci se moc nevyspíte, co? Ani se vám nedivím“, pronesená koncertním agentem směrem k Paulovi poté, co v jeho bytě spatří Margo, se Breenovi jeví jako nevhodná³⁹⁰

Revidovaný scénář byl do Breenových rukou doručen 14. března. O čtyři dny později byla Haasovi odeslána následující odpověď: „Chtěli bychom vám poděkovat za spolupráci s naším úřadem, v jejímž důsledku byly odstraněny všechny nežádoucí body z první verze scénáře.“³⁹¹ 13. června 1952 byla filmu přidělena Schvalovací pečeť s pořadovým číslem 15 904.

Podivné okouzlení výstižně demonstruje, že Breenův úřad nejenže poukazoval na nedostatky ve schvalovaných scénářích, ale rovněž navrhoval jejich řešení, čímž zásadním způsobem ovlivňoval narativy jednotlivých filmů. Zatímco v původní verzi Haasova scénáře se Diana aktivně snažila odlákat Paula od Margo, ve verzi finální (tedy realizované) se naopak jejich manželství pokouší zachránit. V jedné ze závěrečných scén, odehrávající se poté, co si Paul nechal zmrzačit ruku v tiskařském lisu, promlouvá své sokyni do duše: „Paul vás bláznivě miluje. Je přesvědčený, že bez vás nedokáže žít.“ Margo je však rozhodnutá manžela opustit a sama se Diany táže, zda je do Paula zamilovaná. Po krátké pauze Diana nepřesvědčivě zalže, že není, a dále pokračuje slovy: „Nemůžete přece čekat, že vás budu přemlouvat, ať Paula opustíte, jen abyste ulevila svému svědomí.“ Margo však i nadále trvá na svém. Když se Paul vrací z nemocnice domů, nachází prázdný byt – pouze na posteli objevuje vzkaz, v němž mu Margo oznamuje

(opus 25)“, „Preludia“ a „Velké polonézy“. Jejich výčet v úvodních titulcích filmu absentuje, objevil se však v některých periodikách, viz např. Numbers for Haas Picture Selected. *Pittsburgh Post-Gazette*, 6. června 1952, s. 27.

(Columbia Pictures uvedla film na motivy Chopinova života již v roce 1945 pod názvem *A Song to Remember*. Hlavní roli ztvárnil Cornel Wilde, pod režii byl podepsán Charles Vidor).

389 Už samo soužití nesezdaných osob opačného pohlaví představovalo z Haasovy strany poměrně odvážný dějový motiv.

390 Dopis Josepha Breena z 11. března 1952. *Strange Fascination*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

391 Dopis Josepha Breena z 18. března 1952. *Strange Fascination*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

svůj odchod. (V závěrečných scénách se její postava už neobjevuje.)

Poslední scénu filmu pak lze v souladu s Breenovými připomínkami interpretovat tak, že Diana „vyčkává“ na Paula. Během „koncertního vystoupení“ pro tuláky přítomné v budově Armády spásy si Paul s Dianou vymění nesmělý pohled a úsměv, jenž může značit znovu nalezenou vzájemnou důvěru. Výsledný film tak ukazuje vztah Paula a Diany jako čistě platonický a jejich eventuální společná budoucnost je naznačena pouze implicitně.

I v dalších bodech Haas scénář uzpůsobil Breenovým připomínkám. Replika divadelního agenta „V noci se moc nevyspíte, co? Ani se vám nedivím“ byla změněna na moralistní pokárání „Ty starý kozle. Copak se nestydíš?“. Scéna, v níž měla Margo kouřit v posteli, se ve filmu neobjevuje vůbec. Kostýmy Cleo Moore sice zdůrazňují křivky jejího těla (večerní šaty, upnuté svetry), nikdy ji však nevidíme v negližé či bikinách (původně zamýšlená scéna, pro jejíž účely měla být oděna do plavek, do výsledného filmu nebyla zařazena). Během pobytu u Paula se Margo objevuje v pyžamu, jedná se ale o krátkou, spíše komicky laděnou scénu a samotný oděv spolehlivě zakrývá všechny potenciálně choulostivé partie.

Ani Haasova těsná spolupráce s Breenovým úřadem však nedokázala předejít několika úpravám v lokálních verzích filmu. V říjnu požadoval cenzor ve státě Massachusetts odstranění repliky „Fyzicky jsem tě obnažil na kost, mentálně na lacinou rajdu“ z osmé cívky filmu.³⁹² V Austrálii se jako závadná ukázala věta „Chtěla bych ho nakopnout přímo do břicha“, kterou Margo pronáší na účet Paula, jenž nezáměrně narušuje její taneční vystoupení. Katolická Liga slušnosti zařadila *Podivné okouzlení* do kategorie B, protože „připouští přijatelnost rozvodu“.³⁹³

Produkce a uvedení do kin

Jak bylo Haasovým zvykem, herci (s výjimkou Cleo Moore a Momy Barrie) byli do svých rolí obsazováni krátce před zahájením natáčení a někteří dokonce v jeho průběhu. Nejdříve byli angažováni Maury Murphy (role Mary), Patrick Holmes (Dianin syn Walter Fowler) a Rick Vallin (Carlo, taneční partner Margo).³⁹⁴ Další vedlejší role ztvárnili Marc Krah, herec původem z New Yorku, jenž se ve filmu objevil jako Paulův koncertní agent Shiner, Genevieve Aumont, která dostala roli tanečnice Yvette, a Haasova manželka Bibi, které byla přidělena epizodní role sestřičky v nemocnici, kde se Paul zotavuje po svém úrazu.³⁹⁵ Hudbu nahrál uznávaný koncertní pianista polského původu Jakob Gimpel, který do soundtracku přispěl i vlastní skladbou „Nocturne“.³⁹⁶ Autorem zbylého hudebního doprovodu byl Václav Divina, s nímž Haas poprvé spolupracoval na *Ženě bližního svého*. Celkem se ve filmu objevuje pět klavírních kompozic.³⁹⁷ Na produkci se dále podíleli

392 Ve svém kontextu působí tato replika poměrně nevinně. Pronáší ji Paul v momentě, kdy Margo vysvětluje fascinaci její osobou, která přetrvává i přes veškeré jeho snahy překonat ji. („Je to jakési podivné okouzlení. (...) Zkoušel jsem všechno, abych se ho zbavil. V zoufalství jsem tě dokonce rozložil na části – jako nějakou hračku. Fyzicky jsem tě obnažil na kost, mentálně na lacinou rajdu. Všechno šlo dobře. Ale v momentě, kdy ses ke mně přiblížila, jsem byl zase ztracený.“)

393 Shrnující cenzurní zpráva. *Strange Fascination*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

394 *Variety*, 13. března 1952 a *Variety*, 18. března 1952.

395 Filmland Briefs. *Los Angeles Times*, 21. března 1952, s. III:8. Podle noticky ve *Variety* ze stejného dne se ve filmu měla objevit i Jan Englund, její jméno však v titulcích filmu chybí. *Variety*, 21. března 1952.

396 Klavírní sóla byla nahrávána od 14. března 1952. Viz *Out of the Horn's Mouth*. *Variety*, 14. března 1952, s. 13.

V předchozích letech se Gimpel jako hudebník podílel na gotickém dramatu *Plynové lampy* (*Gaslight*, 1944), melodramatu *Dopis neznámé* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) nebo muzikálu *Američan v Paříži* (*An American in Paris*, 1951). Na počátku 50. let působil jako smluvní pianista společnosti MGM. Viz např. Rozsa, Jacob Gimpel Playing 'Jealous' Bits. *Variety*, 7. března 1952, s. 11.

397 Viz Music Notes. *Variety*, 10. dubna 1952, s. 14.

kameraman Paul Ivano, střiháč Merrill White, výtvarník Rudi Feld, dirigent Adolf Heller nebo vedoucí produkce Leon Chooluck. Jako supervizor dialogů byl stejně jako v případě *Ženy bližního tvého* angažován Mark Lowell. Záběry pro film byly pořízeny během dvanácti natáčecích dnů mezi 19. březnem a 2. dubnem (ve dnech 23. a 30. března bylo volno) v Motion Picture Center.³⁹⁸

Na začátku června se v tisku objevily informace o změně názvu z *Fascination* na *Pushover*, nakonec však byl film uveden pod názvem *Strange Fascination*, tedy *Podivné okouzlení*.³⁹⁹ V kinech se snímek promítal přinejmenším od října 1952, kdy byl uveden ve státě Connecticut⁴⁰⁰ a pravděpodobně i na jiných místech východního pobřeží. Pro Haase a Cleo Moore se jednalo o první společný film uvedený v kinech, ačkoliv jeho dokončení předcházela vznik *Ženy bližního tvého* (viz předchozí kapitolu). V rámci propagace se Haas a Moore 12. listopadu zúčastnili vysílání rozhlasového pořadu populárního diskžokeje Jima Hawthorna na stanici KNX.⁴⁰¹ Oba byli rovněž hosty večere pořádané Asociací zahraničních novinářů (*Foreign Press Association*), která se uskutečnila 2. prosince 1952.⁴⁰² Vedle obvyklých marketingových strategií měl být využit i netradiční postup popsany deníkem *Variety*: „Cleo Moore (...) bude osobně objíždět řetězce kin a propagovat filmy⁴⁰³ v rámci kampaně (...), jejímž zlatým hřebem bude vlastnoručně vyhotovený akt zobrazující hvězdu od pasu nahoru. Herečka bude mít originál obrazu s sebou během tour a bude jej vystavovat společně se svými dovednostmi.“⁴⁰⁴ Jaký vliv měl tento marketingový tah na návštěvnost (za předpokladu, že byl skutečně realizován), není známo. Údaje v tisku ovšem svědčí o tom, že si *Podivné okouzlení* vedlo spíše průměrně: v Cincinnati ve státě Ohio například *Variety* hovořilo o „přiměřených“ tržbách za úvodní týden⁴⁰⁵ a nejnak tomu bylo i v dalších sledovaných lokalitách. Mezi snímky, s nimiž byl Haasův film uváděn v rámci dvojprogramů, patřily historická romance *The Golden Hawk* (1952), dobrodružný snímek Juliána Duviviera *Black Jack* (v Evropě uveden již v roce 1950, ale v USA premiérován v červenci 1952) a muzikál Phila Karlsona *Ladies of the Chorus* (1948), jenž byl do kin uveden v reedici kvůli rostoucí popularitě Marilyn Monroe, která se v něm objevila v jedné z vedlejších rolí.⁴⁰⁶

Přijetí v dobovém tisku

Recenze v dobovém tisku jasně demonstrují, že nadšení z Haasovy všestrannosti, vyvolané zejména *Pickupem*, rychle vyprchalo. Ohlasy jsou většinou smíšené: zatímco některé aspekty *Podivného okouzlení* jsou oceňovány, jiné se stávají terčem kritiky. *Hollywood Reporter* v recenzi z 1. října 1952 spekuluje, že film mohl dopadnout lépe, kdyby se Haas vzdal některých svých funkcí. Největší nedostatky autor spatřuje ve scénáři:

398 Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11. Začátek natáčení 19. března potvrzuje i *Variety*. Viz *Variety*, 14. března 1952, s. 13. Naopak *Hollywood Reporter* uvádí datum 18. března, viz *Hollywood Reporter*, 21. března 1952, s. 16 a *Hollywood Reporter*, 28. března 1952, s. 10.

399 *Variety*, 4. června 1952.

400 Viz *The Hartford Courant*, 9. října 1952, s. 9. V hlavním městě Hartfordu byl film promítán kinem E. M. Loew's s kapacitou přibližně 1 200 míst.

401 *Variety*, 12. listopadu 1952.

402 *Variety*, 26. listopadu 1952.

403 Kromě *Podivného okouzlení* se mělo jednat i o *Ženu bližního tvého*, která se však do kin dostala až o rok později.

404 *Hollywood Inside*. *Variety*, 16. května 1952, s. 4.

405 'Ivanhoe' Huge \$32,000 Tops Cincy; 'Somebody' Nice 11G, 'For You' OK 14G. *Variety*, 8. října 1952, s. 8.

406 Z toho důvodu například deník *Variety* hovořil o zavádějící reklamě. Viz Just for *Variety*. *Variety*, 28. listopadu 1952, s. 2.

„Příběh je zbytečně dlouhý, přeplácáný a na populární film trochu ledabylý ve svých závěrech a těžkopádný ve svých konfliktech.“ Jako producent a herec si Haas vede o mnoho lépe: „Producent Haas má k dispozici řemeslně dobře zvládnutý film, s pěknými kostýmy a odpovídajícími kulisami. Herec Haas vytváří působivou kreaci (...) a téměř bez cizí pomoci vzbuzuje veškerou účast a emocionální odezvu, kterou film nabízí.“ Naopak režii recenzent viní za pomalé tempo a slabé herecké výkony ve vedlejších rolích. Po boku Haase herecky vyniká ještě Mona Barrie, která je „vřelá a důstojně vyhlížející, přesně jak situace vyžadují“. Naopak Cleo Moore „je obecně vzato mdlá v sérii nepřirozeně působících póz (...)“.⁴⁰⁷

Recenze v *Daily Variety* a *Weekly Variety* se v případě *Podivného okouzlení* liší. Prvně jmenované periodikum oceňuje Haasovy schopnosti, ale zároveň upozorňuje na jeho tvůrčí limity: „Hugo Haas má cit pro dramatické napětí, které vkládá do všech produkcí, „Podivné okouzlení“ nevyjímaje. Jak je však pro něj rovněž typické, jedná se o trochu těžkopádné drama zavánějící evropskou technikou, zajímavé jako výchozí materiál, ovšem postrádající komerční potenciál, což jeho šance automaticky omezuje na spodní části dvojprogramů určených pro dospělé publikum.“ I přesto je Haasova práce hodná obdivu: „Haas (...) pečlivě splétá dramatické aspekty příběhu a povedeným způsobem je začleňuje do koncertního prostředí. Ve všech svých funkcích podává vynikající výkon.“ Oceněna je i hudba Václava Diviny a Jakoba Gimpela, technické kategorie (kamera Paula Ivana, výprava Rudiho Felda a střih Merrilla Whitea) a v neposlední řadě herecké výkony ústředních protagonistů. Cleo Moore je přirovnána k Marilyn Monroe a její ztvárnění nelehké role je vnímáno jako velký příslib do budoucna. Mona Barrie v postavě Diany vyvolává v divácích soucit a pochopení.⁴⁰⁸

Weekly Variety označuje *Podivné okouzlení* za další z řady Haasových „one-man“ produkcí. Svým pochmurným a zároveň dráždivým tématem se nijak nevymyká z režisérovy předchozí tvorby. I z toho důvodu autor vidí jeho šance zejména v sálech hrajících exploatační snímky, nikoliv v kinech primárně určených široké veřejnosti. Ani přes některé solidní herecké výkony nevyznívá scénář zcela přesvědčivě. Celý film má temnou, pochmurnou atmosféru, bez špetky humoru nebo změny rytmu. Zatímco Haas a Mona Barrie své role zvládají, Cleo Moore sice „splňuje tělesné požadavky role, hereckými dovednostmi jí ale nestačí“. Hudba a technické kategorie jsou glosovány bez výhrad.⁴⁰⁹

Film Daily píše o *Podivném okouzlení* jako o „pocitivém dramatu“ a „působivém a zručně natočeném snímku s osobitým rukopisem“. Jedná se o film pro dospělé diváky, kteří dokáží přijmout jeho závažnost a serióznost.⁴¹⁰ *Box Office* mluví o filmu jako o „shockeru“ („drasťáku“) s velmi temným a hutným námětem. Haas si ve své čtyřnásobné roli vede dobře až na občasné banální dialogy. Jeho herecký výkon je hodnocen jako „prakticky bezchybný“ a současně „až bolestně realistický“. Mona Barrie je rovněž velmi přesvědčivá. Přes atraktivní Cleo Moore by pak mohla vést efektivní propagační kampaň.⁴¹¹

Motion Picture Herald si ve filmu všímá typického haasovského motivu lásky staršího muže k mladé atraktivní ženě. V případě *Podivného okouzlení* ale postavy nefungují a nevzbuzují žádný zájem: „Jedná se o zvláště toporné osobnosti, jejichž starosti a utrpení ztrácejí na působivosti ve zpracování, které odpovídá tradici středoevropského filmu kolem

407 Story Handicaps Haas Production. *Hollywood Reporter*, 1. října 1952, s. 3.

408 -Whit.-. Strange Fascination. *Daily Variety*, 1. října 1952, s. 3.

409 -Gilb.-. Strange Fascination. *Weekly Variety*, 1. října 1952, s. 22. Signatura „Gilb“ patří Georgeovi Gilbertovi. Viz LANDRY, Robert J. 'Variety's' Four-Letter Signatures, the Dog-Tags of Its Critics. *Variety*, 9. ledna 1974, s. 26.

410 Strange Fascination. *Film Daily*, 3. října 1952, s. 6.

411 Strange Fascination. *Box Office*, 4. října 1952.

roku 1930. Nezajímavé drama je oživeno pouze několika scénami s klavírní hudbou. Z obsazení vyčnívá zejména Mona Barrie, „jež ze své vdovy činí ušlechtilou postavu“.⁴¹² I *Harrison's Reports* zmiňují návaznost na Haasovu předchozí tvorbu, především v tématu „morálního úpadku muže ve středních letech, který se zaplete s atraktivní blondýnkou, jež ho uvězní v manželství. Jedná se o neutěšené drama, zbavené humoru a vhodné především pro dospělé publikum, kterému nevadí nepřívětivé látky.“ Haas v hlavní roli se snaží získat divákovou přízeň, ale jeho „dilema se nás příliš nedotýká, protože je motivováno žádostivostí po mladší ženě“. Cleo Moore je sice atraktivní, její herecká technika „by ale snesla zdokonalení“.⁴¹³

Autor recenze v *Motion Picture Daily* vnímá *Podivné okouzlení* jako „nevýrazné drama“ se scénářem, který jen málo usiluje o to, aby „rozvinul charakterizace postav či učinil příběh uvěřitelným“. Na filmu lze podle něj ocenit pouze hudební pasáže, „oku lahodící přítomnost“ Cleo Moore a herecký výkon Mony Barrie.⁴¹⁴ *The Exhibitor* označuje film za „zajímavý titul, v němž figuruje Chopinova hudba a spousta sex appealu Cleo Moore (...)“. Všechny složky produkce – od hereckých výkonů přes režii až po scénář – jsou na odpovídající úrovni a filmu by se mělo dařit zejména v rámci dvojprogramů určených pro dospělé publikum.⁴¹⁵ *Parents' Magazine* naopak tvrdí, že „ani hudba nemůže vyvážit otřepaný příběh. Navíc je skutečně strastiplné prosedět osmdesát minut u něčí sebelítosti.“⁴¹⁶

Rozpolcenost reakcí odráží i přehledy recenzí publikované v magazínu *Box Office*. Zatímco podle říjnového čísla bylo pět recenzí smíšených a jedna negativní (*Parents' Magazine*),⁴¹⁷ tabulka otištěná v březnu 1953 uvádí tři recenze kladné, dvě smíšené a jednu negativní.⁴¹⁸

4.5. Přiznání jedné dívky

Synopse

Mary Adams pracuje jako servírka v podniku vlastněném Gregorym Starkem, bývalým kolegou jejího otce. Stark bezostyšně využívá dívčina atraktivního vzhledu k lákání zákazníků a zároveň je zapleten do zjevně ilegálních obchodních praktik. Z těchto důvodů se Mary rozhodne svého šéfa okrást. Ke zločinu se pak policii dobrovolně přizná – aniž by ovšem prozradila, kde se zcizených 25 000 dolarů ukrývá. V káznici se Mary prezentuje příkladným chováním a po několika letech je na doporučení kněze Benedikta podmínečně propuštěna. Vrací se zpět do podniku, kde dřív pracovala, a nechává se zaměstnat jeho novým majitelem, Dragomírem Damitroffem.

Mary se s Damitroffem spřátelí a když se muž dostane do finančních potíží poté, co prohraje vysokou částku v pokeru, vyzradí mu, kam schovala svých 25 000 dolarů. Damitroff se na místo vydá, ale peníze se mu najít nepodaří. Pojme proto podezření, že mu dívka záměrně lhala a propustí ji. Zlomená Mary stráví několik dní u sebe v bytě, než od námořníka Johnnyho dostane zprávu, že Damitroff si již několik dní žije na vysoké noze a nekontrolovaně utrácí peníze. Jednajíc v přesvědčení, že muž přece jen její peníze objevil, vydá se Mary do jeho bytu, kde jej v afektu udeří lahví do hlavy. Damitroff upadne

412 Strange Fascination. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 4. října 1952, s. 1550.

413 Strange Fascination with Hugo Haas, Cleo Moore and Mona Barrie. *Harrison's Reports*, 4. října 1952, s. 158.

414 Strange Fascination. *Motion Picture Daily*, 6. října 1952.

415 Strange Fascination. *The Exhibitor*, 8. října 1952.

416 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, listopad 1952, roč. 27, s. 26.

417 *Box Office*, 25. října 1952.

418 *Box Office*, 14. března 1952.

do bezvědomí, avšak dívka nabude mylného přesvědčení, že jej zavraždila. Od jeho přítelkyně Judy se následně dozví, že před pár dny Damitrof vyhrál velký obnos v pokeru. Mary se vydá na místo, kde by měly být ukryty její peníze, a po chvíli hledání zjistí, že tam skutečně stále jsou – jen je kořeny stromu posunuly o několik metrů dál. Poháněna výčitkami svědomí, rozhodne se Mary darovat veškerou částku místnímu sirotčinci. Když se ke svému překvapení dozví, že Damitrof je živ a zdravý, je už na změnu rozhodnutí pozdě. Mary odchází do přístaviště, kde se nejprve usmiřuje s Damitroffem a následně souhlasí, že stráví den na lodi s Johnnym, který o dívku již v minulosti projevil romantický zájem.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Na svém pátém americkém filmu začal Hugo Haas intenzivně pracovat bezprostředně po dokončení postprodukce *Podivného okouzlení*. Již ve dnech 5. a 6. července 1952 dosáhl dohody s představiteli Columbia Pictures, kteří se rozhodli využít opce vyplývající ze vzájemné smlouvy k tomu, aby připravovaný snímek – známý pod provizorním názvem *Story of a Bad Girl*⁴¹⁹ – zakoupili do distribuce.⁴²⁰ Po *Pickupu* a *Podivném okouzlení* se tedy jednalo již o třetí Haasův titul distribuovaný touto společností.

První verzi scénáře dodal Haas do Breenova úřadu 30. července 1952. Vedle několika dílčích scén a dialogů se jako nejproblematictější jevila scéna u soudu. (Konkrétní povaha připomínek PCA mi bohužel není známa.) 6. srpna se Haas osobně sešel s Miltonem Hodenfieltem a Morrisem Murphym z PCA, aby společně scénář prodiskutovali a vyhladili sporná místa. Haas během diskuze prezentoval revidovanou verzi problematické scény, která byla po prostudování oběma cenzory shledána přijatelnou. Zbývalo dořešit formální záležitost ohledně trestu ústřední hrdinky: „V otázce, zda by dívka měla být podmíněčně propuštěna (za situace, kdy neprozradila místo, kam ukryla kradené peníze), jsme panu Haasovi doporučili vyhledat náležitou technickou pomoc, aby zajistil, že scéna bude odpovídat skutečnosti. Navrhli jsme mu, aby se spojil s kanceláří místního státního zástupce.“ Zda Haas skutečně se státním zástupcem či kýmkoliv jiným tuto záležitost konzultoval, není z dostupných materiálů jasné.

Dále byly na schůzce s představiteli Breenova úřadu dohodnuty některé dílčí úpravy:

- prostitutky na stranách 2, 4 a 5 budou přepsány v jinou profesi
- ve scéně 14 bude Mary přioděna tak, aby nevystupovala pouze ve spodním prádle
- nepřímé naznačení ilegálního obchodu s drogami mezi Starkem a starým námořníkem bude eliminováno
- postava kněze bude pojednána náležitým způsobem (za tímto účelem má Haas vyhledat odpovídající technickou pomoc)
- a konečně výraz „Ach, bože“ bude nahrazen méně problematickým zvoláním⁴²¹

Ačkoliv původní podobu scény u soudu neznáme, je zřejmé, že ji Haas v reakci na připomínky PCA značně zkrátil. Ve filmu scéna navazuje na rozhovor Mary se státním zástupcem a fakticky se skládá z jediného záběru, v němž vidíme detail mužské ruky se soudcovským kladívkem, zatímco se ze zvukové stopy ozývá soudcův verdikt: „Mary Adams, jeden rok až deset let v Kalifornském zařízení pro ženy.“ Podmínečné propuštění Mary, ať už jej Haas po technické stránce s někým konzultoval, či nikoliv, zůstalo

419 V pozdějších fázích produkce byl film rovněž známý jako *Bad Girl* nebo *Tough Girl*. Až v období před uvedením do kin v první polovině roku 1953 byl název definitivně změněn na *Přiznání jedné dívky* (*One Girl's Confession*).

420 Hugo Haas Producing 'Bad Girl' for Columbia. *Variety*, 7. července 1952, s. 2.

421 Interní sdělení PCA, 6. srpna 1952. *One Girl's Confession*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

v příběhu zachováno jako důležitý motiv. Správce věznice k němu přistupuje po poradě s knězem Benediktem: oba jsou přesvědčeni, že si Mary svým vzorným chováním a příkladnou pílí zkrácení trestu zaslouží.

Prostitutky z úvodních stran původní verze scénáře ve filmu absentují bez jakéhokoliv ekvivalentu (pokud za něj nepovažujeme ženy sedící u baru v pozadí několika záběrů z taverny, kde je Mary zaměstnána). Zvolání „Ach, bože“ bylo rovněž odstraněno. Povaha ilegální transakce mezi Gregorym a starým námořníkem zůstává blíže nespecifikována. V jedné ze scén pouze vidíme, jak muži směňují peníze za kožené zavazadlo s neznámým obsahem. Ani dialogy detailnější informace neposkytují. Mary o mužích hovoří jako o „podvodnících“ a jejich transakce (jichž se dříve účastnil i její otec) označuje za „jakési pokoutní kšefty“. Pokud tedy Haas v některé z dřívějších verzí scénáře naznačoval, že se jedná o obchod s drogami, ve filmu žádnou konkrétní indicii vedoucí k tomuto výkladu nenajdeme.

Zatímco ve většině sporných bodů Haas Breenovu úřadu ustoupil, v otázce kostýmů Cleo Moore si stál za svým; dokonce můžeme říci, že divácká atraktivita filmu a celá propagační kampaň připravená distributorem byly postaveny na hereččině přitažlivém vzhledu. Již v úvodní scéně filmu vidíme Mary ležet v jednoduchých plavkách na pláži, kdy rámování, úhel kamery i svícení zdůrazňují její tělesné přednosti. V průběhu filmu ji pak opakovaně pozorujeme v upnutých svetrech či dokonce ve spodním prádle. (Sporná 14. scéna, zmiňovaná v interním sdělení PCA, však skutečně byla upravena: přes přiléhavou košilku má Mary přehozenou rozepnutou blůzu a její oděv díky tomu nepůsobí tolik vyzývavě.) V propagačních materiálech, zejména na plakátech větších rozměrů, se Cleo Moore rovněž objevuje v odvážném oblečení a svůdných pozicích: na jednom z nich se například zakrývá pouze ručníkem, zatímco na jiném ji vidíme v bílé blůze, s odhalenými nohama a cigaretou v ruce.⁴²²

Schvalovací pečeť byla výslednému filmu udělena 11. listopadu 1952.

Katolická Liga slušnosti zařadila *Přiznání jedné dívky* do kategorie B, protože v něm hlavní hrdinka „bere zákon do vlastních rukou“ a kromě toho se ve filmu objevují „svůdné kostýmy a choulostivé situace“.⁴²³ V březnu 1953 nařídil cenzor ve státě Massachusetts eliminovat Judyinu repliku „Pořád jsi zaměstnaný tou první, co?“, která zazní v reakci na slova jejího partnera Damitrofa: „Nežárli. Věnoval jsem jí sotva dvě myšlenky.“⁴²⁴

Produkce a uvedení do kin

4. srpna 1952 byl jako Haasův spoluproducent na *Přiznání jedné dívky* potvrzen Robert Erlik.⁴²⁵ I v dalších funkcích se Haas spoléhal na spolupracovníky z předchozích produkcí: například pro kameramana Paula Ivana se jednalo již o pátý film nasnímaný pro Haase během dvou a půl let. Vedle něj se na snímku podíleli výtvarník Rudi Feld, střihač Merrill White, hudební skladatel Václav Divina, dirigent Adolf Heller, maskér Gustaf Norin a zvukař Ben Winkler. Leon Chooluck, který dosud na Haasových filmech působil jako vedoucí produkce, je v titulcích uveden jako asistent režie.

7. srpna *Hollywood Reporter* informoval o obsazení Marca Snowa, Francise Brandta,

422 Zajímavé je srovnání amerického plakátu s variantou určenou pro propagaci filmu v Belgii (a dost možná i v jiných evropských zemích): Cleo Moore na něm byla dokreslena červená sukně, která jí mimo jiné zakrývá pravé koleno, jež je na americkém plakátu kompletně odhalené. Provedeny byly i další, méně výrazné změny (ztmavení nohou, zmenšení výstřihu).

423 O této skutečnosti informoval i deník *Variety*. Viz 3 'Class B' Newcomers. *Variety*, 25. února 1953, s. 7.

424 Shrnující cenzurní zpráva. *One Girl's Confession*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

425 *Variety*, 4. srpna 1952, s. 5.

Marka Lowella a Hughu Murrayho do vedlejších rolí.⁴²⁶ Ani jeden z nich se však v titulcích filmu neobjevuje a jejich účast tak nelze spolehlivě potvrdit.⁴²⁷ Podle zprávy ve *Variety* z 8. srpna Haas pro potřeby *Přiznání jedné dívky* zakoupil práva na skladbu Paula Freese s názvem „Pleasure“.⁴²⁸ Vše však nasvědčuje tomu, že ve filmu nakonec vůbec nezazní. Ve dnech bezprostředně předcházejících začátku natáčení Haas najímal další herce do vedlejších úloh: mimo jiné se jednalo o Roye Engela (majitel taverny), Marthu Wentworth (stará žena), Glenna Langana (Johnny), Ellen Stansbury (Judy, rovněž známá jako Smooch) a Hermine Sterler.⁴²⁹

Snímek byl natáčen mezi 18. a 30. srpnem 1952 v Motion Picture Center v Hollywoodu.⁴³⁰ Premiéra *Přiznání jedné dívky* pak proběhla někdy na přelomu března a dubna následujícího roku.⁴³¹ V některých kinech – mimo jiné v Los Angeles a Hartfordu – byl Haasův film součástí dvojprogramu společně s mysteriózním dramatem režiséra E. A. Duponta *Problem Girls* (1953; film je někdy uváděn pod alternativním názvem *The Velvet Cage*) o dívkách z utajovaného nápravného zařízení.⁴³²

Přijetí v dobovém tisku

Recenze v *Daily Variety* a *Weekly Variety* jsou v případě *Přiznání jedné dívky* téměř identické. Obě uvádějí, že Haasův film je „skromné schematické drama“, které svých 73 minut stopáže nevyužívá k ničemu zajímavému a z toho důvodu je vhodné pouze jako součást dvojprogramů. Potenciální divácký úspěch bude záviset na propagaci, která by měla být postavena na „do svetry oděné, baculaté Cleo Moore“, jež je ve filmu vystavována pro potěchu mužských diváků. Film disponuje „banálním, nenápaditým příběhem“ a Haasova režie je „tak odměřená, že zcela postrádá nápad a fantazii“. Jen o málo pozitivněji je hodnocena práce Paula Ivana (jejím největším kladem jsou „dobře zvolené úhly kamery při snímání Cleo Moore v přílehlavých oděvech“) a Václava Diviny („hudební stopa je koncipována tak, aby se doplňovala s melancholickou náladou

426 4 Set for 'Bad Girl'. *Hollywood Reporter*, 7. srpna 1952, s. 5.

427 Výjimku tvoří pouze Mark Lowell, který je ovšem v titulcích veden nikoliv jako herec, ale – stejně jako v případě *Ženy bližního tvého* a *Podivného okouzlení* – jako supervizor dialogů.

428 *Variety*, 8. srpna 1952.

429 Two for 'Bad Girl' a 'Bad Girl' Additions. *Hollywood Reporter*, 12. srpna 1952, s. 5. Roy Engel a Hermine Sterler nejsou uvedeni v titulcích filmu, hereckou účast prvně jmenovaného však potvrzují filmové databáze; naopak jméno Hermine Sterler v nich abscentuje. Stejně tak nebylo potvrzeno herecké účinkování Pearl Early a Ernestine Barrier, o jejichž obsazení informoval *Hollywood Reporter*. 'Bad Girl' Adds Pair. *Hollywood Reporter*, 13. srpna 1952, s. 6.

Angažování Ellen Stansbury do role Judy oznámilo mimo jiné i *Variety*, které zároveň zdůraznilo, že se jedná o hereččin debut (a podle všeho dokonce jedinou filmovou roli v kariéře; v následujících letech se objevila pouze v několika televizních pořadech). *Variety*, 29. srpna 1952.

430 Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11. Začátek natáčení 18. srpna potvrzuje i *Variety*. *Variety*, 15. srpna 1952, s. 8. Méně spolehlivé údaje v *Hollywood Reporteru* naznačují, že natáčení bylo zahájeno již o několik dní dříve. Viz *Hollywood Reporter*, 22. srpna 1952, s. 10.

431 *Internet Movie Database* uvádí jako datum premiéry 6. duben 1953. Viz *One Girl's Confession*. *Internet Movie Database*, 1990–2013, IMDb.com, Inc. [citováno 5. června 2013] Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0046143/combined>.

432 *Girl Dramas Bracketed on New Program*. *Los Angeles Times*, 14. května 1953, s. III:10. Oba „dívčí filmy, ani muzikály, ani komedie“, byly v Los Angeles promítány v kinech Warner Brothers Downtown, Warner Beverly Hills Theater a Wiltern Theater. Viz tamtéž.

V Hartfordu byly hrány kinem E. M. Loew's Theater na Asylum Street, které o necelý rok dříve uvedlo i *Podivné okouzlení*. *The Hartford Courant*, 23. května 1953, s. 10.

V propagačních materiálech měly oba filmy vyhrazený stejný prostor. Z toho důvodu nelze žádný z nich označit za hlavní atrakci programu.

snímku“).⁴³³

Hodnocení v *Hollywood Reporteru* vyznívá podobně. *Přiznání jedné dívky* je označeno za „unylé, nemoderní drama, které vyšlo z módy před několika desítkami let“. Z toho důvodu bude jen těžko hledat diváky. „Největším kladem produkce je herecký výkon Haase, velmi schopného herce, kterému se silou vlastní osobnosti daří vnést jiskru vitality do jinak nepoutavého snímku.“ Ve svých dalších funkcích ale Hugo Haas selhává. „Jeho režie je příliš ledabylá a nezřídka jsou pozadí záběrů ve vztahu k zobrazené akci zcela nepatřičná.“ Autor rovněž zmiňuje nezáměrnou úsměvnost scény, v níž správce věznice nechává poslat pro Mary, jen aby vzápětí zjistil, že je ve vězení šťastná a spokojená. Cleo Moore údajně „potřebuje více hereckých zkušeností, aby dokázala unést tíhu podobné role, jaká se jí nabízela v tomto případě“. Glenn Langan je na tom lépe, jeho úloha však nebyla příliš náročná. Herci v dalších rolích evidentně přehrávají a po technické stránce je film stěží uspokojivý.⁴³⁴

The Exhibitor je k Haasovi shovívavější, když tvrdí, že v *Přiznání jedné dívky* můžeme najít „poměrně zajímavý příběh s několika nezvyklými zvraty (...). Obsazení, režie i úroveň produkce jsou nadprůměrné a Cleo Moore v hlavní roli by mohla zafungovat jako atrakce pro diváky.“⁴³⁵ Autor recenze v *Motion Picture Daily* o filmu hovoří jako o „příběhu o osudu a ironii“, jehož úroveň zpracování je „mnohem vyšší, než by naznačoval skromný rozpočet“. V průběhu snímku kamera opakovaně ulpívá na tělesných křivkách Cleo Moore a hodnotu filmu kontinuálně zvyšují „imaginativní momenty“, které jsou nesporně výsledkem Haasova tvůrčího přístupu. Snímek je určen primárně dospělému publiku.⁴³⁶

Převážně pozitivně se k filmu staví i magazín *Box Office*, podle kterého Haas do svého klasického melodramatického rámce vnesl komediální prvky, jež obstarávají vítané odlehčení. Cleo Moore v hlavní roli předvádí „prvotřídní herecký výkon“ a právě na ni a Haase by se měla zaměřit propagace snímku v kinech (oba si již stihli vytvořit svůj okruh fanoušků). Příběh disponuje „několika chytrými zvraty“ a ve srovnání s Haasovými předchozími produkcemi klade mnohem menší důraz na senzacechtivost a pochmurnost, což by se mohlo pozitivně odrazit v návštěvnosti.⁴³⁷ Recenze zcela opačného vyznění se objevila v *Harrison's Reports*. *Přiznání jedné dívky* je označeno za „průměrný film určený pro dvojprogramy. Příběh je nejen obyčejný a banální, ale rovněž divákům nastavuje špatný příklad.“ Podle autora se jedná o morálně pochybný snímek, jehož „tvůrce byl přesvědčen, že hlavní hrdinka se vykoupí ze svého hříchu tím, že kradené peníze daruje církvi. To je vskutku pokřivená morálka. Je zřejmé, že si Hugo Haas (...) uvědomil, že nemá k dispozici příběh, který by za něco stál, a proto se postaral o to, aby Cleo Moore (...) vystupovala v celém filmu v oděvech zdůrazňujících zaoblené tvary její postavy.“ Zcela v rozporu s ohlasem v *Box Office* je pak recenze zakončena konstatováním, že film postrádá „jakékoliv humorné odlehčení“.⁴³⁸

Recenzent *Film Daily* tvrdí, že v porovnání s Haasovými předchozími filmy *Přiznání jedné dívky* neobstojí. Celý film je podle něj charakteristický sklony k vyumělkovanosti, které výrazně snižují jeho zamýšlenou působivost. Scénář jen stěží drží při sobě

433 -Brog.-. One Girl's Confession. *Daily Variety*, 11. března 1953, s. 3 a -Brog.-. One Girl's Confession. *Weekly Variety*, 11. března 1953, s. 6.

434 Old-Fashioned Pic Is Drab Filmfare. *Hollywood Reporter*, 11. března 1953, s. 4.

435 One Girl's Confession. *The Exhibitor*, 11. března 1953.

436 One Girl's Confession. *Motion Picture Daily*, 13. března 1953. Recenze s podobným vyzněním vyšla i v *Motion Picture Herald* od stejného vydavatele. One Girl's Confession. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 7. března 1953, s. 1751.

437 One Girl's Confession. *Box Office*, 14. března 1953.

438 One Girl's Confession with Cleo Moore, Hugo Haas and Glen [sic!] Langan. *Harrison's Reports*, 14. března 1953, s. 44.

a dramatický účinek nedosahuje Haasova standardu.⁴³⁹ V jednom z článků v *Los Angeles Times* se objevilo stručné zhodnocení hereckých výkonů. Zatímco Haas hraje majitele restaurace „mistrně“, Cleo Moore, ač není v roli Mary Adams vyloženě špatná, nezvládá některé dramaticky vypjaté momenty. Glenn Langan je ve své roli potěšující a jako vydařené jsou posouzeny i kreace Ellen Stansbury a Burta Mustina (zahradník).⁴⁴⁰

Ze všech dosavadních pěti amerických filmů Huga Haase bylo *Přiznání jedné dívky* podrobena nejostřejší kritice, kdy výtky směřovaly v podstatě ke všem aspektům produkce, od chatrně vystavěného scénáře přes neimaginativní režii až po herecké výkony. Tuto skutečnost odráží i přehled recenzí uveřejněný v magazínu *Box Office*, podle něžž byla jediná recenze v monitorovaných periodikách kladná (právě *Box Office*), další smíšená (*Parents' Magazine*) a rovnou čtyři jednoznačně negativní.⁴⁴¹

4.6. *Návnada*

Synopse

Nezaměstnaný mladík Ray Brighton se seznámí s podivínským prospektorem Markem. Navzdory jeho špatné pověsti Ray souhlasí, že s výrazně starším mužem odejde do hor a pokusí se najít dávno ztracený a neoznačený zlatý důl. Zatímco muži nakupují zásoby, potkává Ray mladou svobodnou matku Peggy, na kterou většina obyvatel z okolí pohlíží s despektem.

V horách se muži zabydlí v malé chatce a okamžitě začnou hledat důl, který Marko se svým bývalým partnerem před lety objevil. Po několika týdnech se to Rayovi konečně podaří. Marko, posedlý zlatem, ovšem začne spřádat plány, jak se vyhnout spravedlivému dělení společného nálezů. Nakonec se rozhodne vrátit se zpět do města, kde ochrání Peggy před agresivními útoky mužů a následně ji požádá o ruku. Peggy, přesvědčená o jeho dobrých úmyslech, s nabídkou souhlasí. Netuší ovšem, že Marko ji plánuje využít jako „návnadu“ pro Raye, který – pokud o ni projeví sexuální zájem – se podle nepsaného zákona bude moci stát obětí ospravedlnitelné vraždy.

Ray je sňatkem Marka a Peggy překvapen, přesto i nadále pokračuje v intenzivní práci v dole. Brzy se však mezi Rayem a Peggy vytváří romantické pouto – zatím ovšem přísně platonické. Marko se pokouší jejich vzájemnou přitažlivost posílit například tím, že je nutí spolu tancovat nebo je zanechává o samotě, zatímco je zpovzdálí špehuje. Jednoho dne Ray Markův podlý plán odhalí. Přesvědčí Peggy, aby jej naoko sváděla, a mezitím se připravuje na vpád Marka. Když k němu skutečně dojde, podaří se Rayovi staršího protivníka zneškodnit. Dalšího dne Ray rozdělí zlato na tři díly a společně s Peggy se vydá na cestu do města, zatímco Marko – neschopný pohybu kvůli zlomené noze – zůstává uvězněn v horách. Marko, tisknouc k sobě plechovku se zlatem, před chatou umrzne, zatímco Peggy a Rayovi se i přes zuřící sněhovou bouři podaří dojít až k dálnici vedoucí do města.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Na přelomu let 1949 a 1950 dokončil spisovatel Samuel W. Taylor⁴⁴² svůj první filmový scénář s názvem *Fever*. Projekt však v plánované podobě nebyl realizován. Až v roce 1953

439 One Girl's Confession. *Film Daily*, 6. dubna 1953, s. 11.

440 Girl Dramas Bracketed on New Program. *Los Angeles Times*, 14. května 1953, s. III:10.

441 *Box Office*, 26. září 1953.

442 Samuel W. Taylor (1907–1997) za svého života rovněž působil jako novinář a historik. Jakožto přímý potomek Johna Taylora, třetího mormonského prezidenta, se ve svém díle primárně zaměřoval na dějiny Církve Ježíše Krista Svatých posledních dnů.

se k námětu dostal Hugo Haas, který Taylorův scénář upravil a nakonec i zfilmoval pod názvem *Návnada* (*Bait*). V titulcích snímku se Taylor objevuje jako autor námětu a scénáře a Haas jako autor dodatečných dialogů.

Poprvé se Joseph Breen k Taylorovu scénáři vyjádřil v lednu 1950. Předložený příběh byl shledán nepřijatelným, protože „ve své aktuální podobě (...) odporuje zásadám Produkčního kodexu kvůli několika choulostivým milostným scénám, nepřipustnému závěru a dalším detailům. Jsme ovšem přesvědčeni, že pokud budou některé scény odstraněny či přepsány, základní kostra příběhu může být přizpůsobena (...) požadavkům Kodexu.“⁴⁴³ O několik měsíců později, konkrétně 17. listopadu 1950, se Taylor osobně sešel s představiteli PCA. Na schůzce bylo dohodnuto, že veškeré potenciálně pohoršlivé scény budou odstraněny. Kromě toho bude „vysvětlení Effie, týkající se jejího nemanželského početí, kompletně přepsáno, nebo bude zapotřebí najít pro její zostuzení jinou příčinu. Závěrečné scény budou rovněž upraveny tak, aby bylo nade vší pochybnost jasné, že starý muž bude za svou vraždu spravedlivě potrestán.“ Zároveň nemá být ze závěru patrné, že se mladý pár „dá v blízké budoucnosti dohromady“.⁴⁴⁴ Revidovaný scénář byl Breenovým úřadem znovu posouzen v první polovině prosince 1950. 13. prosince byl Tomu McGowanovi z Gotham Productions – společnosti, která plánovala realizaci Taylorova projektu – zaslán dopis, v němž Breen s potěšením oznamuje, že příběh již v základu vyhovuje požadavkům Produkčního kodexu. Jako problematické se jeví jen některé dílčí pasáže (zejména dialogy a možné dvojznačné scény), zvýšená pozornost pak má být věnována scéně, v níž se starý muž modlí (jeho jednání nesmí v žádném případě vyznívat směšně, naopak má být pojednáno se vší vážností).⁴⁴⁵ 19. prosince Taylor zareagoval dopisem, v němž děkuje za slova chvály a uznání a především za připomínky Miltona Hodenfielda (zaměstnance PCA, který měl Taylorův projekt primárně na starosti), jež „nejen umožnily, aby příběh vyhovoval zásadám Produkčního kodexu, ale rovněž posílily jeho dramatický účinek“.⁴⁴⁶ Přestože bylo vyjednávání s PCA úspěšné, od realizace filmu bylo z neznámých důvodů upuštěno.⁴⁴⁷

Až s odstupem více než dvou let se o látku začal zajímat Haas, který v té době hledal další projekt pro svou nezávislou produkční společnost Hugo Haas Productions. V prvních měsících roku 1953 scénář upravil (mj. změnil jména hlavních postav a přepsal některé

443 Dopis z 27. ledna 1950 adresovaný Jessu Smithovi. *Bait*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

444 V Haasem realizované verzi jsou tyto tři stěžejní problémy vyřešeny následovně:

1) Do vyprávění byla vložena scéna, v níž hlavní hrdinka Peggy (v Taylorově původní verzi Effie) vysvětluje, že její dítě nevzešlo z mimomanželského svazku: „Hodně se toho namluvilo o tom, že jsme nebyli manželé. Nesmysl. S Charliem jsme se vzali, když dostal v armádě propustku. Pak se ale něco stalo s našimi papíry. Někam se ztratily a než jsme to stihli vyřešit, byl povolán zpátky. O tři týdny později jsem se dozvěděla, že zemřel. Byl zabit v akci.“ Peggyina špatná pověst je tedy důsledkem pomluv založených na nepravdě.

2) Starý Marko se ve filmu o vraždu pouze pokusí, jeho záměr je však včas odhalen a útok nožem zneškodněn. Nakonec umírá ve sněhové bouři.

3) Budoucnost mladého páru je ponechána otevřená: poté, co uprchnou z Markova srubu, se Peggy a Ray dostávají zpět do civilizace, kterou zastupuje nedávno vybudovaná dálnice. Závěrečnému titulku předchází již jen dva krátké záběry na opuštěný srub a Markovu ruku bezvládně ležící ve sněhu. Skutečnost, že Peggy a Ray utekli intrikujícímu a duševně chorému Markovi, se v závěru jeví jako důležitější než jejich potenciální společná budoucnost.

445 Dopis Josepha Breena z 13. prosince 1950. *Bait*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

446 Dopis Samuela Taylora z 19. prosince 1950. *Bait*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

447 V roce 1951 byl však do kin uveden jiný film podle původní Taylorovy látky, thriller *The Man with My Face* (1951) vycházející z autorova stejnojmenného románu z roku 1948. Tom McGowan (zmiňovaný v souvislosti se společností Gotham Productions) se na snímku v produkci Edwarda Gardnera podílel jako spoluscenárista.

dialogy) a v dubnu jej předložil PCA k posouzení. Vědom si možné problematičnosti některých aspektů zápletky (netradiční milostný trojúhelník, v němž je žena použita jako „návnada“), přiložil ke scénáři vysvětlující dopis adresovaný Geoffreymu Shurlockovi, který zde ocituji v plném znění:

Milý Geoffrey,

to, co následuje, je myšleno jako milostné psaní, tak jej, prosím, čtěte s co nejlaskavějším přístupem.

Posílám Vám scénář a při té příležitosti Vás žádám o pochopení a zároveň bych Vám chtěl vysvětlit několik věcí.

Scénář Vám může připadat trochu odvážný a snad i překračující určitou mez, ale to, co mám skutečně na mysli, není nic vulgárního, nečistého nebo „sexy“ – chci jednoduše natočit realistický snímek se spoustou uměleckých prvků.

Nemám peníze na to, abych natočil film ve 3D nebo využil nějaký jiný tahák na diváky. Ale chci i nadále točit filmy navzdory svým handicapům, jakými jsou nízký rozpočet, absence hvězd atd. Z toho důvodu musím publikum nalákat na „taháky“ jiného typu a právě z toho důvodu žádám o Vaše pochopení při čtení tohoto scénáře. Můžu Vás ujistit, že ve snímku nebude nic z vulgárního a nevkusného zpracování filmu *Niagara*.⁴⁴⁸

Chci udělat film věrný životu, aniž bych zdůrazňoval cokoli neslušného. Tento příběh ovšem může být realizován pouze s vědomím určité volnosti v zobrazování lidského života v takové situaci, a proto jeho vznik závisí na Vás a Vaší důvěře ve mně.

Bez Vašeho souhlasu můžu tento film natočit (za vlastní peníze) pouze pro uvedení v art kinech, což omezí mé možnosti a dokonce ohrozí moji investici. Z toho důvodu Vás naléhavě žádám, abyste ve scénáři nehledali něco, co není mým záměrem, a čteli jej s účastí a pochopením. Dobré zprávy očekává a přátelské pozdravy srdečně posílá Váš

Hugo Haas⁴⁴⁹

30. dubna byla Haasovi odeslána odpověď, která jej svou vstřícností pravděpodobně překvapila.⁴⁵⁰ Joseph Breen v ní Haasovi oznamuje, že scénář k chystanému snímku *Návnada* vyhovuje zásadám Kodexu a pozornost je třeba věnovat pouze několika dílčím bodům (s nimiž byl Haas již dříve obeznámen během osobního setkání):

- Peggy nesmí být ve scéně s županem nepřiměřeně odhalená
- scéna, v níž se Peggy koupe, má být upravena tak, aby nebylo naznačováno nic nepatřičného
- některé repliky mají být odstraněny; konkrétně se jedná o následující věty a slovní spojení: „o jednoho chlapa víc nebo míň, v čem je rozdíl?“; „ústa na ústa“ (o polibku); a „ponoukal jsi nás, abychom spolu tančili, líbali se, (...) cítili vzrušení“
- biblické odkazy a paralely mají být pojednány se vši vážností a úctou⁴⁵¹

Scény s Cleo Moore ve výsledném filmu znovu balancují na hraně přípustnosti. V jedné z úvodních sekvencí Peggy sjede župan tak, že vidíme její odhalená ramena a výstřih.⁴⁵² V jiné scéně společně s Rayem sledujeme dívčinu siluetu při převlékání. Během koupání v kádi je pak Peggy/Cleo Moore zcela nahá. Scéna prošla bez dodatečných zásahů nejspíše z toho důvodu, že je dívka otočená zády ke kameře, takže se v záběru *de facto* nic pohoršujícího nevyskytuje. (Přesto byla např. v Pensylvánii označena za nepatřičnou,

448 Technicolorový snímek společnosti Twentieth Century-Fox a režiséra Henryho Hathawaye s Marilyn Monroe a Josephem Cottenem v hlavních rolích. Premiérován byl v lednu 1953.

449 Dopis Huga Haase z 25. dubna 1953. *Bait*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

450 S ohledem na předchozí vyjednávání Samuela Taylora s PCA však tolik překvapivá není. Taylorovi se už v roce 1950 podařilo scénář přepsat do podoby, která byla pro Breenův úřad přijatelná.

451 Dopis Josepha Breena z 30. dubna 1953. *Bait*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

452 Tento výjev byl využit jako hlavní motiv v propagačních materiálech.

viz dále.) Ve věci nevhodných replik Haas přistoupil k požadovaným změnám; jedinou výjimkou je spojení „abychom (...) cítili vzrušení“, které zůstalo zachováno. Film byl s konečnou platností schválen 17. července 1953, kdy mu byla přidělena Schvalovací pečeť číslo 16 623.

Pro uvedení v Pensylvánii musely být odstraněny některé odvážnější scény (zejména scéna, v níž Marko umývá Peggy záda), cenzor v Austrálii pak požadoval eliminování či zkrácení rvačky mezi Rayem a Markem, v níž druhý jmenovaný na svého soka zaútočí nožem. Liga slušnosti snímek zařadila do kategorie B kvůli jeho „odvážným kostýmům, dialogům a situacím“.⁴⁵³

Produkce, distribuce a uvedení do kin

Cleo Moore, pro kterou se jednalo již o čtvrtý společný film s Hugem Haasem, byla do titulní role potvrzena v květnu 1953.⁴⁵⁴ Její účinkování ve filmu přimělo sloupkařku Heddu Hopper k tomu, aby herečku zařadila do výběru nejslibnějších hereckých osobností pro rok 1954.⁴⁵⁵ Hlavní mužskou roli v *Návnadě* získal John Agar, jenž v roce 1948 debutoval ve westernu Johna Forda *Fort Apache* a jehož kariéra byla po několika výrazných rolích v prestižních produkcích (mj. *V píscích Iwo Šimy / Sands of Iwo Jima*, 1949 nebo *Měla žlutou stužku / She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) na ústupu. Na produkci se dále podíleli hudební skladatel Václav Divina (čtvrtý a poslední snímek pro Haase),⁴⁵⁶ spoluproducent Robert Erlik, zvukař Ben Winkler a supervizor dialogů Mark Lowell (jeho manželka Jan Englund ve filmu ztvárnila číšnici Annie). Leon Chooluck, který na *Příznání jedné dívky* působil v roli asistenta režie, se vrátil do pozice vedoucího produkce, kterou zastával již na *Pickupu*, *Ženě bližního svého* a *Podivném okouzlení*. Eddie Fitzgerald, asistent Paula Ivana na *Pickupu* a *Příznání jedné dívky*, byl povýšen na hlavního kameramana.

Snímek se v Motion Picture Center začal natáčet s největší pravděpodobností 15. června 1953 a dokončen byl za necelé dva týdny.⁴⁵⁷ Jednalo se o poslední Haasův film připravovaný v těchto ateliérech situovaných na Cahuenga Blvd. v Hollywoodu; v druhé polovině roku se přesunul do bývalého Chaplinova studia na La Brea Avenue.⁴⁵⁸ Některé

453 Shrnující cenzurní zpráva. *Bait*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. Viz rovněž *Variety*, 19. února 1954.

454 *Variety*, 14. května 1953.

455 Cleo Moore se ve výběru objevila po boku Audrey Hepburn, Grace Kelly, Shirley Booth, Mamie Van Doren nebo Anthonyho Quinna. Její nominaci Hedda Hopper zdůvodnila následujícími slovy: „Náhodou jsem v kině viděla jen málo propagovaný film „Návnada“ s Cleo Moore a podívovala jsem se, kde se tato dívka celou dobu schovávala. Má v sobě sex appeal, přitažlivý vzhled a zcela zřejmý herecký talent. Zjistila jsem, že se v Hollywoodu pohybuje už několik let. Ale filmy, v nichž hrála, jí poskytovaly jen malý prostor se zviditelnit. Nakonec ji Hugo Haas vymanil z podřadných rolí, které jí byly obvyčejně svěřovány, a nabídl jí dramatické úlohy ve snímcích jako „Žena bližního svého“, „Podivné okouzlení“ a „Návnada“. Bohužel tyto filmy – ač umělecky vyvedené – patří mezi nízkorozpočtové produkce a nedostává se jim pozornosti spojované s většími, třebaže horšími filmy. Hollywood ještě musí Cleo objevit, ale mně se to již podařilo.“ HOPPER, Hedda. Hopper Nominates 18 for Future Motion Picture Greatness. *Los Angeles Times*, 3. ledna 1954, s. D12.

456 O jeho angažování informovalo *Variety*, 22. června 1953.

457 *Variety*, 15. června 1953, s. 15. (původně byl ovšem začátek natáčení stanoven již na 1. června, viz *Variety*, 12. května 1953.) Srov. s *Hollywood Reporter*, 12. června 1953, s. 11.

V *Chicago Daily Tribune* se v souvislosti s natáčením *Návnady* objevila zábavná anekdota: „Pokud Hugo Haas není nejlépe oblečeným režisérem ve městě, je rozhodně tím nejpohodovějším. Na filmu „Návnada“ působí současně jako herec a režisér a v řadě scén před kamerou má na sobě oblečené pyžamo. Takže když se staví za kameru, aby režíroval scény, v nichž zrovna nefiguruje, neobtěžuje se s převlékáním.“ Hedda Hopper's Staff. Looking at Hollywood: David Wayne Once Again to Play a Naval Officer. *Chicago Daily Tribune*, 24. června 1953, s. A4.

458 V roce 1953 byly ateliéry Motion Picture Center prodány televizní společnosti Desilu, o tři roky později byly přejmenovány na Desilu-Cahuenga Studios. Od roku 2010 slouží jako sídlo Red Studios.

exteriérové záběry byly pořízeny v Bronson Canyonu, který je součástí losangeleského Griffith Parku. 30. června deník *Variety* přinesl informaci, že Haas odkoupil tři hudební kompozice od skladatele Martina Schwaba: „You Can't Play Games with My Heart“, „What Am I Going to Do?“ a „No Questions Asked“.⁴⁵⁹ Všechny ve filmu zazní v úpravě Lewise Raymonda a v podání Edny Neilson a Roberta Dalea.

Na rozdíl od *Podivného okouzlení* a *Přiznání jedné dívky* byl film připravován bez sjednané distribuce. Až po dokončení postprodukce o *Návnadu* projevil zájem společnosti RKO a Columbia Pictures. 13. října 1953 Haas uzavřel dohodu s představiteli Columbie, kteří se rozhodli snímek uvést do kin v únoru následujícího roku.⁴⁶⁰ V polovině měsíce se hrál mj. v United Artists Theatre v Chicagu, jehož sál měl kapacitu 1 700 míst. O týden později byl uveden i ve vybraných kinech v New Yorku (mj. v Holiday Theatre na Broadwayi). Losangeleská premiéra se uskutečnila 31. března 1954.

V pondělí 8. února byla zahájena krátká propagační tour po vybraných amerických městech, které se za tvůrčí štáb zúčastnila Cleo Moore.⁴⁶¹ V rámci turné došlo také ke skandálu, jenž byl následně medializován tiskem (mj. týdeníkem *Newsweek*), televizí a rozhlasem a jehož bylo využito v reklamní kampani tohoto i některých dalších Haasových filmů s Cleo Moore v hlavní roli.⁴⁶² 15. února herečka vystoupila na chicagské televizní stanici WBKB v pořadu Jacka Eigena a v živém přenosu se s moderátorem dlouze políbila – podle některých svědků polibek trval až čtyři minuty (záznam se s největší pravděpodobností nedochoval). Magazín *Variety* o incidentu informoval následovně: „Eigen za asistence slečny Moore vytvořil nový rekord v délce televizního polibku. Ten trval několik minut a na jeho konci Eigan slečně Moore a divákům sdělil, že způsob, jakým herečka líbá, v něm dokázal vzbudit stejné pocity, jakých umí dosáhnout jen jeho manželka.“⁴⁶³ (Zřejmě není náhoda, že *Návnada* byla inzercí v tisku propagována i prostřednictvím následujícího sloganu: „Její polibky jsou lehké a hřejivé... dává je ochotně, aby přilákala nic netušící oběti... do své ďábelské pasti.“) Pořad vyvolal pobouřené reakce diváků, kteří televizní stanici zaplavili telefonáty se stížnostmi, což hned následujícího dne vedlo k Eigenovu propuštění. Podle Sterlinga Quinlana z WBKB byla hlavním důvodem rozvázání spolupráce „extrémní nevkusnost“ celé události.⁴⁶⁴

Viz např. WANAMAKER, Marc. *Hollywood 1940–2008 (Images of America)*. Charleston : Arcadia Publishing, 2009, s. 61.

459 *Variety*, 30. června 1953. Jak uvedl deník *Los Angeles Times*, Martin Schwab byl bratrem majitelů populárního řetězce dragstórů, z nichž jeden z nich se nacházel na Sunset Blvd. nedaleko domu, jež obýval Haas. Ve Schwabově dragstóru se často scházeli herci, režiséři a producenti a neformálním způsobem uzavírali dohody o vzájemné spolupráci. Není vyloučeno, že podobným způsobem domluvil Haas odkoupení zmiňovaných hudebních skladeb. Viz HOPPER, Hedda. Cooper, Ruth Roman May Team Third Time. *Los Angeles Times*, 13. června 1953, s. A6. Schwab's, Hollywood Drugstore, Shut. *New York Times*, 25. října 1983. [citováno 20. srpna 2012] Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/1983/10/25/arts/schwab-s-hollywood-drugstore-shut.html>.

460 *Variety*, 13. října 1953. Kromě *Dívky na mostě* a *Ženy bližního tvého* tak společnost Columbia distribuovala všechny Haasovy dosavadní americké snímky.

461 Viz HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood: Tony Curtis to Do a Musical Called 'Three Gobs in Paris'. *Chicago Daily Tribune*, 9. února 1954, s. B6.

462 Viz například titulní stranu *pressbooku* k *Jiné ženě*, kde se o Cleo Moore píše jako o „long kiss girl“.

463 Chi Telestation Fires Eigan for 'Sensation' Kissing to Exploit Pic. *Variety*, 17. února 1954, s. 1 a 12. Podle článku ve *Variety* mohl být Eigen inspirován „lůbacím maratnem“, který se odehrál ve 30. letech na poloostrově Coney Island v New Yorku. Kissing Klatches. *Variety*, 24. února 1954, s. 36.

464 Viz například SAMUELS, Rich. Jack Eigan. [citováno 11. června 2012] Dostupné z WWW: <http://www.richsamuels.com/nbcmm/jackeigen/index.html>. Eigen si ovšem na kontroverzích zakládal a kromě toho se živil zejména jako rozhlasový moderátor, takže vyhazov z WBKB pro něj žádný zásadní kariérní postih neznamenal. Viz tamtéž. Řada informací dokonce naznačuje, že polibek s Cleo Moore byl předem domluvený; Eigan údajně s předstihem informoval chicagské novináře a na natáčení pořadu nechal povolát fotografa. Viz Chi Telestation Fires Eigan for 'Sensation' Kissing to Exploit Pic. *Variety*, 17. února 1954, s. 12. O pouhé dva dny později byl polibek s Cleo Moore opětovně „zinscenován“

Přinejmenším v Chicagu však skandál návštěvnosti snímku prospěl. Po týdnu promítání magazín *Variety* informoval, že se mu v tehdejší druhém nejlidnatějším městě Spojených států daří „skvěle“: v dvojprogramu s filmem *Man Crazy* (1953) utržila *Návnada* „robustních“ 18 000 dolarů.⁴⁶⁵ V druhém týdnu ovšem tržby o pět tisíc dolarů poklesly.⁴⁶⁶ Z Chicaga se Cleo Moore společně s filmem přesunula do New Yorku, kde se zúčastnila natáčení televizních pořadů Waynea Howella a George Jessela.⁴⁶⁷ Ve zdejších kině *Holiday Návnada* během prvního týdne utržila „zdrženlivých 9 500 dolarů“ a po několika dalších dnech byla z programu stažena.⁴⁶⁸ Podobný průběh je možné vysledovat i v dalších klíčových lokacích, o nichž oborová periodika informovala v období mezi březnem a červencem 1954.⁴⁶⁹ I přes ne zcela přesvědčivé výdělků byl Haasův snímek distribuovaný Columbií filmovým průmyslem vnímán jako ukázka zdařilé marketingové kampaně, které se podařilo překlenout nízké produkční hodnoty a absenci zavedených hvězd a alespoň částečně konkurovat nablýskaným vysokorozpočtovým spektaklům. Magazín *Variety* v článku „Ballyhooable 'B's' Glow in Today's Feature Famine“ tento jev popsal podrobněji:

I navzdory přechodu k širokoúhlým technikám a nezbytným „velkým“ filmům pořád existuje prostor pro chytře propagované nízkonákladové snímky. Díky náležitě reklamě mohou skromné tituly, jen zřídka natočené za více než 300 000 dolarů, utržit v domácí distribuci 800 000 a v některých případech i milion dolarů.

Ač jsou za běžných okolností zamýšleny jako doplňky dvojprogramů, v důsledku účinně vyvolaného poprasku mohou získat auru „áčkových“ filmů a tím i pozici v horní části dvojprogramu. Tyto malé filmy pochopitelně musí disponovat nějakým aspektem, jež lze snadno zužitkovat v marketingové kampani, ať už se jedná o atraktivní název, námět nebo herecké představitele. Distributoři jsou v takových případech ochotni utratit dalších 100 000 dolarů za publicitu a propagaci, pokud mají pocit, že film má šanci se uchytit. I s dodatečným stotisícovým nákladem se celková cena vyšplhá na 400 000 dolarů, což je v dnešní situaci stále velmi skromná cifra. Pokud se filmu nezadaří tak, jak se čekalo, může i přesto většinu nákladů získat zpět v rámci tradičních dvojprogramů. Na druhou stranu, pokud nabere obrátky, jeho potenciál je ohromný.

Posledním příkladem této techniky je kampaň Columbie pro „Návnadu“, nezávislý snímek Huga Haase. S Cleo Moore jako „návnadou“ objíždí Columbia klíčová města a prezentuje herečku v rozhlasových a televizních pořadech. To vše je doprovázeno hřmotnou reklamní kampaní a saturovaným uváděním do kin.⁴⁷⁰

pro fotografy přítomné v jedné z chicagských restaurací. Eigan při té příležitosti prohlásil, že celý incident byl zkouškou, zda „je televizní publikum shovívavější než publikum filmové“. Viz tiskovou zprávu Associated Press Photo ze 17. února 1954. Dostupná z WWW: <http://pictures.historicimages.net/pictures/5/4536/4535474.jpg>.

465 National Box Office Survey. *Variety*, 24. února 1954, s. 3. Chi Soars; 'Bait' Bright \$18,000, 'Say No' Nice 18G, 'Hell' Hotsy 32G, 'Miller'-Satchmo Mighty 58G, 2d. *Variety*, 24. února 1954, s. 9.

466 *Variety*, 3. března 1954.

467 Kissing Klatches. *Variety*, 24. února 1954, s. 36.

468 *Variety*, 5. března 1954.

469 Viz různá čísla *Variety*, zejména z 10. března, 17. března, 7. dubna, 5. května, 12. května, 26. května, 23. června, 14. července a 21. července 1954. Zatímco v Chicagu byla *Návnada* uváděna společně s filmem *Man Crazy*, v dalších městech tvořila dvojprogramy například s westerny *The Battle of Rogue River* (1954) a *Jesse James vs. the Daltons* (1954), kriminálním dramatem *The Miami Story* (1954) nebo motorkářským filmem *Divoch* (The Wild One, 1953).

470 Ballyhooable 'B's' Glow in Today's Feature Famine. *Variety*, 3. března 1954, s. 7 a 22.

Jinde byla ovšem marketingová kampaň *Návnady* hodnocena diametrálně odlišně. Například jedno z červnových čísel *Variety* přineslo článek, v němž se tvrdí, že ani velká publicita spojená s Cleo Moore a jejím vystoupením v Eiganově pořadu snímku nepomohla k nadprůměrným výdělkům. Naopak se údajně z *Návnady* stal nejslabší titul v zimní nabídce chicagského kina United Artists Theatre. Chi Starved. *Variety*, 2. června 1954, s. 20. Takové zpětné zhodnocení ovšem odporuje údajům z února, které hovořily o velmi uspokojivých ziscích z Chicaga a jmenovitě právě z kina United Artists. Srov. s Chi Soars; 'Bait' Bright \$18,000, 'Say No' Nice 18G, 'Hell' Hotsy 32G, 'Miller'-Satchmo Mighty 58G, 2d. *Variety*, 24. února 1954, s. 9.

Snímek byl v době svého premiérového uvedení hrán s prologem, v němž se sir Cedric Hardwicke objevuje v roli d'ábla.⁴⁷¹ Ve většině pozdějších verzí však tato předtitulková sekvence absentuje. Je pravděpodobné, že Columbia Pictures se rozhodla scény s Hardwickem odstranit poté, co bylo na jejich nadbytečnost a nesourodost s vlastním příběhem poukázáno v tisku. Nicméně sporadicky se vyskytující komentáře namluvené Hardwickem, v nichž d'ábel pokouší Haasova Marka ke konání zla, byly i ve zkrácených verzích filmu zachovány.

Přijetí v dobovém tisku

K Hardwickovu prologu a *voiceoveru* se vyjadřuje mj. autor recenze v *Hollywood Reporteru*. Snímek je podle něj „nevyrovnaný, dialogy obyčejné a intriky starého prospektora zbytečně explicitní kvůli d'áblu našeptávání ve zvukové stopě (...). Úvod, v němž se Hardwicke zjevuje osobně, je však efektivní a sám o sobě by byl dostačující.“ Práce kamery je zdařilá – zejména v momentech, kdy se pokouší zachytit pocit osamělosti uprostřed hor. Pomáhá i hudební doprovod, jehož autorem je Václav Divina. Herecký výkon Cleo Moore je hodnocen pozitivně, stejně jako ten Huga Haase, který v roli Marka působí „přirozeně“. „John Agar, vyjma scén, v nichž se snaží ztvárnit emocionální dopad zlaté horečky, zvládá svou roli [rovněž] s nenuceností.“ Autor předvídá, že by dráždivá propagační kampaň mohla zabrat a film by tak měl zaznamenat slušné zisky.⁴⁷²

Daily Variety se primárně věnuje hereckým kreacím ústřední trojice. Haas podle deníku „obdaňuje své scény hutným dramatickým podtextem a po celý film předvádí velmi dobrý herecký výkon. Do role vnáší přesnou dávku fanatismu, když se pomocí intrik snaží získat všechno zlato pro sebe; Moore je jak atraktivní, tak schopná herečka a Agarovi se daří udeřit na správnou strunu ve ztvárnění muže zamilovaného do zadané ženy.“ Fitzgeraldova kamera filmu „propůjčuje realistické kvality“, hudba Václava Diviny pak dobře souzní s jeho celkovou náladou a atmosférou.⁴⁷³

Weekly Variety v úvodu recenze zmiňuje, že podobně jako v předchozích filmech Haas kombinuje dráždivé téma s melodramatickým vzorcem. „Ačkoliv tyto prověřené ingredience z pochopitelných důvodů přitahují pozornost diváků, příběh, jehož jsou součástí, je příliš obyčejný a nepřekvapivý na to, aby zaznamenal vyšší než průměrné zisky (...).“ Autor přesto zmiňuje, že látka sama o sobě se může projevit jako divácky atraktivní a pokud bude zvolena dobrá propagační strategie, mohla by vyvážit absenci populárních hvězd. I zbytek recenze se k *Návnadě* staví jako k rozpačitému a nerozhodnému snímku: „Haas dobře využívá omezených produkčních podmínek, ale jeho režie selhává v tom, aby námět diváka pohltil.“ Herecké výkony jsou na slušné úrovni, což platí i pro Cleo Moore, která navíc „pod zajímavě zvolenými úhly kamery prokazuje, že jí spodní prádlo sluší minimálně stejně dobře jako jejím nejzdatnějším kolegyním.“ Prolog s Hardwickem plní svůj účel, kamera Eddieho Fitzgeralda je na dobré úrovni a nejpůsobivěji se projevuje v záběrech horských scenérií. Hudba Václava Diviny se povedeným způsobem doplňuje s převládajícím tónem filmu.⁴⁷⁴

471 Hardwicke byl do této role obsazen na začátku června. Viz *Variety*, 5. června 1953.

Prolog má následující podobu: Hardwickova postava v saku a buřince, ozářená izolovaným kuzelem světla, vystoupá po strmých schodech k hloučku svých příznivců, kterým ochotně rozdá autogramy. Posléze se představuje jako sám d'ábel a přímo do kamery slibuje, že nám (divákům) předvede, jakým způsobem působí na mysl a skutky obyčejných smrtelníků. Nakonec odchází do projekční místnosti, odkud dává pokyn spustit film, jenž následuje po titulkové sekvenci. Film je tak avizován jako příběh o zkaženosti a hříchu, což můžeme vnímat jako úlitbu PCA a Produkčnímu kodexu. (Podobně jako úvodní titulek v *Ženě bližního svého*, jenž ohlašuje, že snímek vypráví příběh „o hříchu a zlu“.)

472 BARTON, Bill. Haas Production Has Teaser Angles. *Hollywood Reporter*, 17. února 1954, s. 3.

473 -Whit.-. Bait. *Daily Variety*, 17. února 1954, s. 3.

474 -Gilb.-. Bait. *Weekly Variety*, 17. února. 1954, s. 6.

Motion Picture Daily označuje *Návnadu* za snímek pro dospělé publikum, jehož „lechtivé scény slibují více, než skutečně poskytují. (...) Příběh je zbytečně dlouhý, dialogy však působí realisticky.“ Haas předvádí „prvotřídní herecký výkon“ a zdatně je doplňován přesvědčivou Cleo Moore, jejíž role je však až příliš „příkrášlena“. I navzdory zbytečnému prologu se jedná o film, který je na úrovni Haasových předchozích produkcí a jako takový by se měl dočkat podobného diváckého ohlasu.⁴⁷⁵ K podobným závěrům dochází autor recenze v *Harrison's Reports*: „Jako zábava je [film] jen průměrně zajímavý a spíše nepřívětivý. Námět však disponuje ingrediencemi, které skýtají silný divácký potenciál a z toho důvodu by si měl vést stejně dobře jako Haasovy předešlé snímky.“ Herecké výkony Haase, Moore a Agara jsou na solidní úrovni; prolog s Hardwickem je zbytečný, protože nijak neprospívá příběhu, který následuje.⁴⁷⁶

Ve *Film Daily* je *Návnada* označena za „zemitý, dráždivý příběh o milostném trojúhelníku“. Podle autora Haas přesně ví, čím dospělého diváka zaujmout, a proto by si měl film v kinech vést více než dobře.⁴⁷⁷ Naopak Bosley Crowther publikoval v *New York Times* negativní a posměšnou recenzi, v jejímž úvodu píše, že „zkratkovitost názvu Bait (...) je názorným důkazem zkratkovitosti čehokoliv jiného ve filmu“, jehož jediným pozitivem je nedlouhá stopáž.⁴⁷⁸ *The Exhibitor* tvrdí, že film disponuje napětím i dramatickými situacemi a i když byl realizován ve skromných podmínkách, daří se mu dosáhnout svých cílů.⁴⁷⁹ Podle *Box Office* se jedná o „melodrama zdůrazňující milostné vztahy a přízemnější aspekty lásky“. Cleo Moore ve své roli překypuje ženskostí, John Agar pak „předvádí upřímný, i když afektovaný, výkon“ a je jediným z celého hereckého obsazení, jehož jméno by mohlo pro diváky něco znamenat. Snímek je jednoznačně nevhodný pro rodinné publikum.⁴⁸⁰ S posledním soudem souhlasí i *Parents' Magazine*, který dodává, že „pokleslý příběh“ se nemůže vyrovnat zajímavému prologu se Cedricem Hardwickem, jenž však pouze buduje falešná očekávání.⁴⁸¹

Ačkoliv se *Návnada* dočkala pozitivnějších ohlasů než *Příznání jedné dívky*, převažovaly v dobových recenzích spíše rozpaky. Příznačné je například hodnocení prologu, který byl některými kritiky považován za působivé uvedení do děje, zatímco jiní (a nutno říci, že jich byla většina) poukazovali na jeho zbytečnost a neúčelnost. Nejednoznačné přijetí filmu opět odráží i přehled recenzí v magazínu *Box Office*, podle něhož bylo pět ohlasů na Haasův snímek smíšených a pouze dva kladné (*Film Daily* a *New York Daily News*).⁴⁸²

4.7. Jednou nohou v pekle

Synopse

Pan Valentine, dříve vážený herec, z něhož se nepřízní osudu stal žebrák, bydlí se svým cvičeným psem Flipem ve sklepě zanedbaného činžovního domu. Mezi jeho sousedky patří přitažlivá bruneta Jenette, sexy blondýna Syra a půvabná číšnice Helen, která si k Valentinovi a Flipovi vytvořila těsné pouto: nejenže oběma nosí zbytky jídla ze svého podniku, ale dokonce Valentinovi díky své známosti, šoferovi Freddymu, zprostředkuje vystoupení v bohaté rodině Hawkinsových. Za několik triků na narozeninové oslavě

475 Bait. *Motion Picture Daily*, 27. února 1954. Recenze s podobným obsahem a vyzněním byla otištěna i v *Motion Picture Herald*. Bait. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 20. února 1954, s. 2190.

476 Bait with Cleo Moore, Hugo Haas and John Agar. *Harrison's Reports*, 20. února 1954, s. 30.

477 Bait. *Film Daily*, 23. února 1954, s. 6.

478 CROWTHER, Bosley. Bait. *New York Times*, 24. února 1954, s. 21.

479 Bait. *The Exhibitor*, 24. února 1954.

480 Bait. *Box Office*, 27. února 1954.

481 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, březen 1954, roč. 28, s. 10.

482 *Box Office*, 22. ledna 1955.

Hawkinsova vnuka Charlieho dostane Valentine slušný finanční obnos, jídlo, doutníky a pár lahví alkoholu k tomu. Starý Hawkins dokonce navrhne, že Flipa za 500 dolarů odkoupí. Valentine sice odmítne, nabídne však, že se čas od času s Flipem zastaví na návštěvu. Za obdržení honorář uspořádá Valentine velkou hostinu, na kterou pozve sousedy a přátele-tuláky. Během oslavy se před Jenette a jejím přítelem Billym prořekne o Hawkinsově štedré nabídce na odkoupení psa.

Když Valentina postihne astma, není již schopen s Flipem nadále vystupovat, v důsledku čehož nestíhá platit nájem a hrozí mu vystěhování. Protože nutně potřebuje peníze a zároveň chce psa ušetřit trápení, změní názor a odejde s ním k Hawkinsovým, kde za něj od majordoma dostane pouhých třicet sedm dolarů. Když se Billy dozví, že Valentine psa prodal, najme si kumpána a ten na muže udeří, požadujíc po něm 500 dolarů. Sumu však nenajde a Valentina brutálně zbije. Těžce poraněný muž odmítne návštěvu nemocnice a po chvíli umírá, zatímco sní o tom, že se v nebi znovu shledá s milovaným Flipem, jenž u Hawkinsových strádal steskem a skončil ve stejný moment jako jeho pán.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Scénář o stárnoucím žebrákově panu Valentinovi, jehož nejbližším přítelem je pes Flip, Haas dokončil v listopadu 1953 a ještě tentýž měsíc jej poslal k posouzení do Breenova úřadu. 1. prosince Joseph Breen odeslal Haasovi vyjádření, v němž se uvádí, že scénář k plánované produkci s názvem *Tender Hearts* vyhovuje zásadám Produkčního kodexu. Některé scény však vyžadují citlivé zacházení či drobné úpravy:

- scéna, v níž je naznačeno, že se pes vymočil policistovi na nohu, musí být odstraněna⁴⁸³
- v souvislosti s vedlejší postavou Syry nesmí být indikováno, že se jedná o prostitutku⁴⁸⁴
- nedořečená replika „ten z...“ bude odstraněna
- Bůh nesmí být osloven výrazem „šéfe“ („boss“)⁴⁸⁵

483 Srovnej s připomínkami PCA ke snímku *Zloději kol* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Sicy. V roce 1950 se Joseph Breen a americký distributor italského filmu Joseph Burstyn dostali do konfliktu kvůli krátké scéně, v níž se syn hlavního hrdiny Bruno pokouší vymočit na veřejnosti. Viz např. DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007, s. 277–282. Leonard J. Leff a Jerold L. Simmons v knize *The Dame in the Kimono* tvrdí, že Breen netoleroval žádné náznaky tzv. „záchodového humoru“: „Produkční kodex žádnou zmínku o záchodovém humoru neobsahoval, ale bylo v něm varování, že nakládání s nízkými, nevkusnými a nepříjemnými (...) látkami bude vždy podřízeno požadavkům dobrého vkusu. Pro Breenu záchodový humor jakéhokoliv druhu (...) hranice dobrého vkusu překračoval.“ LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold L. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York : Grove Weidenfeld, 1990, s. 150.

484 Breen měl pravděpodobně obavy zejména z obsazení nechvalně proslulé tanečnice a striptérky švýcarského původu Syry Marty (rodným jménem Josefina Magdalena Marty) do stejnojmenné role. Jeho obavy později sdíleli i zástupci společnosti Universal Pictures, která Haasův film zakoupila do distribuce. V interním sdělení adresovaném Jeffu Livingstonovi šéf marketingového oddělení Jack Diamond píše: „Nechci tě přivést v úžas, ale v souvislosti s ohromující blondýnou v TENDER HEARTS jsem od jejího agenta získal určité materiály a informace, které by se ti mohly hodit.“ Zpráva byla zřejmě doplněna o několik fotografií Syry Marty v choulolistivých pozicích. Sdělení Jacka Diamonda z 19. července 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 20321. Pro více informací o kariéře Syry Marty, viz dokumentární film *Syra Marty. Dächli Leni Goes to Hollywood*. Scénář a režie: Roger Bürgler. Na DVD vydal kulturwerk.ch, 2010.

485 Ve scénáři zasláném do Breenova úřadu byly užity následující repliky: „Šéfe, můžeme předvést pár triků?“ (ze zvukové stopy se ozve hrom, Valentine se zkroutí strachem) „Prosím? Aha, chápu. Neměl bych se pokoušet být vtipný. Takže, Pane, jaký je váš verdikt?“ *Edge of Hell*, nedatovaný scénář. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, box 19/2970.

- na závěr Breen upozorňuje na možná úskalí při snímání ženských akterek – jejich choulostivé partie musejí být vždy kompletně zahaleny⁴⁸⁶

Haas promptně učinil požadované změny: „závadné“ repliky byly odstraněny; scéna s policistou byla přepsána tak, aby Flip strážce zákona pouze tahal za nohavici; a prostor vyhrazený postavě Syry byl výrazně zredukován a veškeré narážky na její profesi eliminovány.⁴⁸⁷ 3. prosince byl Haasovi z PCA odeslán dopis, v němž je režisér ujišťován, že scénář již zcela vyhovuje zásadám Produkčního kodexu.⁴⁸⁸ Hotový film byl Breenovým úřadem posouzen a s konečnou platností schválen 9. března 1954. Liga slušnosti snímek zařadila do kategorie A1, do níž spadaly morálně nezávadné filmy vhodné pro nejširší publikum. Jedná se o jediný Haasův americký snímek, který obdržel tento nejmírnější rating.

Produkce, distribuce a uvedení do kin

V polovině listopadu 1953 byl do role Billyho angažován Ken Carlton, představitel Quirina v *Ženě bližního svého*.⁴⁸⁹ Další vedlejší role byly obsazeny v průběhu následujících dnů: úlohu Jenette ztvárnila Francesca De Scaffa,⁴⁹⁰ roli Helen získala debutující June Hammerstein,⁴⁹¹ jako slečna Halsey se ve filmu objevila Julie Mitchum⁴⁹² a menší roli dostal i Haasův tehdy čtrnáctiletý syn Ivan.⁴⁹³ Dále Haas na produkci spolupracoval s kameramanem Eddiem Fitzgeraldem, výtvarníkem Rudim Feldem, vedoucím produkce Leonem Chooluckem či střihačem Robertem S. Eisenem. Hudbu pro film složil uznávaný skladatel rakouského původu Ernest Gold, jehož služby Haas využil i na *Jiné ženě*.⁴⁹⁴ Snímek byl natáčen v prosinci 1953 v bývalých Chaplinových studiích na La Brea Avenue v Hollywoodu, původně vybudovaných v roce 1917 na rozloze o 20 000 metrech čtverečných. Hugo Haas byl prvním producentem, který se rozhodl v nevyužitých ateliérech natáčet poté, co je v září 1953 Chaplin prodal newyorské realitní společnosti Webb & Knapp za 650 000 dolarů. Podle *Variety* se Haas do Chaplinova studia přesunul

486 Dopis Josepha Breena z 1. prosince 1953. *Edge of Hell*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

487 Původně například scénář obsahoval scénu, v níž se Syra „provokativně“ dívá na Billyho. Zkráceny byly i některé její dialogy. Viz *Edge of Hell*, nedatovaný scénář. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, box 19/2970.

488 Dopis Josepha Breena z 3. prosince 1953. *Edge of Hell*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

489 *Variety*, 18. listopadu 1953.

490 *Variety*, 25. listopadu 1953.

491 Briefs from the Lots. *Variety*, 9. prosince 1953, s. 22. Podle stejné noticky Haas najal i Johna Fontainea, ve filmu se však tento herec neobjevuje.

Hugo Haas objevil June Hammerstein v restauraci, již často navštěvoval a v níž dívka – aspirující herečka bez angažmá – pracovala jako číšnice. HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood: Yvonne De Carlo Will Be Star in Latin Musical Made in Berlin. *Chicago Daily Tribune*, 15. prosince 1953, s. A4.

Ve svých pamětech June Hammerstein (později June Shelley) uvádí, že za roli Helen dostávala 250 dolarů týdně, což odpovídalo minimu stanovenému hereckou unií. Viz SHELLEY, June. *Even When It Was Bad ... It Was Good*. Xlibris, 2000, s. 30.

V lednu 1954 Haas herečce údajně nabídl další dvě herecké příležitosti, ve skutečnosti s ní však už nikdy nespolečně pracoval. *Variety*, 11. ledna 1954.

492 *Variety*, 11. prosince 1953. Později ji Haas využil i pro snímek *Hit and Run*.

493 *Variety*, 16. prosince 1953.

Podle *Variety* byla do jedné z vedlejších rolí obsazena i Kay Riehl, vše však nasvědčuje tomu, že se objevila až v *Zadrž ten úsvit* jako manželka správce věznice. Tamtéž.

494 Gold se proslavil zejména jako spolupracovník režiséra a producenta Stanleyho Kramera. Během své bohaté kariéry obdržel Oscara (*Exodus*, 1960), Zlatý glóbus (*Na břehu / On the Beach*, 1959) i cenu Grammy (*Exodus*).

2. prosince.⁴⁹⁵ Později Haas na „objevení“ Chaplinova studia často vzpomínal:

Když jsem jezdil kolem Chaplinova studia, který bylo zavřený, zamčený, nic tam nebylo, tak jsem se vždycky ptal: „Proč je tohle studio zamčený?“ A jednou mi někdo povídá: „Chtěl byste se tam podívat?“ „Jo!“ Tak mi to zařídil, otevřeli bránu, pustili mě dovnitř a já jsem se tam procházel opravdu jako v kostele. Opuštěný, zaprášený studio, všechno tam leželo a trouchnivělo, už nevím jak dlouho,⁴⁹⁶ přišel jsem ke vchodu a tam byly ty jeho dvě pařátý nohy v asfaltu – tak jsem se na to tak zadíval... Pak jsem přišel do velkého skladiště a tam byly kola z filmu Moderní doba – velký kola, malý kola, tam byla i ta velká mašina! Tak jsem si jedno kolečko ukrad a mám ho teď ve Vídni, to jako pro štěstí. No a poněvadž se mně to tam líbilo, tak jsem řekl:

„Já bych tady točil.“

A oni na to:

„Tady nikdo nechce točit, to je zastaralý.“

A já povídám:

„Na to, co já umím, je to dobrý.“

Tak jsem to studio znovu otevřel a začal tam natáčet a pak se tam přestěhovali druzí a teď je tam velkej provoz – tak jsem pyšnej, že jsem znovuotevřel mrtvý studio. (...) Taky jsem v jednom filmu použil malýho domečku, kde se Chaplin vždycky připravoval, když filmoval.⁴⁹⁷

Samotné natáčení bylo zahájeno 8. prosince a ukončeno bylo o pouhých jedenáct dní později, tedy 19. prosince.⁴⁹⁸ Podle dokumentů uložených v archivu University of Southern California v Los Angeles Haas stihl v průměru 35 různých kamerových pozic denně. Ve většině případů byl v pořádku první nebo druhý záběr a jen výjimečně byly potřeba tři nebo čtyři.⁴⁹⁹ Čísla jen dosvědčují, jak efektivně dokázal Haas využívat čas a dostupné technické prostředky.

Poté, co byl Haas s natáčením filmu hotov, bylo studio dlouhodobě pronajato chicagské společnosti Kling Studios, která jej dále poskytovala nezávislým televizním a filmovým producentům pro vznik hraných filmů, televizních pořadů a reklam.⁵⁰⁰ Na začátku roku 1954 v něm proběhla rozsáhlá renovace spojená s modernizací vybavení.⁵⁰¹ Jen během ledna si tyto úpravy vyžádaly investice ve výši přinejmenším 63 000 dolarů.⁵⁰² Haas prostory v Kling Studios (na přelomu let 1953 a 1954 ateliéry převzaly název chicagské společnosti, která v nich operovala) využíval až do roku 1956, kdy zde režíroval *Lizzie*; o dva roky později bylo studio znovu prodáno a přejmenováno na Red Skelton Studios.⁵⁰³

495 Haas on Chaplin Lot. *Variety*, 2. prosince 1953, s. 2.

496 Poslední film, který zde Chaplin natáčel, byla *Světla ramp* (Limelight, 1952), jež byla v produkci od listopadu 1951 do ledna 1952. Viz Limelight. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 5. října 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50551>.

497 HERMAN, Josef (ed.). *Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě*. Praha : Divadelní ústav, 1994, s. 51–53.

498 Srovnej *Variety*, 4. prosince 1953, s. 15, *Variety*, 25. listopadu 1953 a *Hollywood Reporter*, 11. prosince 1953, s. 13.

499 *Edge of Hell*, camera and sound reports. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

500 Chaplin Studio Gets to Kling on Long Lease. *The Billboard*, 26. prosince 1953, s. 8.

501 Ghosts of the Kid and the Dictator Aroused by Sale of Chaplin Studio. *The Milwaukee Journal*, 27. ledna 1954, s. 1. Podle svědeckých výpovědí bylo studio skutečně ještě v roce 1954 plné rekvizit a kulís z Chaplinových filmů. Viz tamtéž nebo SHELLEY, June. *Even When It Was Bad ...It Was Good*. Xlibris, 2000, s. 30.

502 Kling Cans 'Reno', 'Charlie' Pilots. *The Billboard*, 20. února 1954, s. 8.

503 Další prodeje následovaly v letech 1962, kdy jej odkoupila televizní stanice CBS, a 1966, kdy přešlo do vlastnictví nahrávací společnosti A&M Records. Od roku 2000 jsou ateliéry majetkem Jim Henson Company. Viz zejm. SLIDE, Anthony. *The American Film Industry. A Historical Dictionary*. New York : Limelight Editions, 1990, s. 61–62.

Hrubý sestřih *Tender Hearts* měl Haas připraven již 4. ledna 1954;⁵⁰⁴ na konci téhož měsíce byla přidána hudba a postsynchrony.⁵⁰⁵ Zkompleťovaný snímek začal Haas nabízet distributorům, kteří však nejevili sebemenší zájem. Laskavý příběh, tolik odlišný od Haasovy dosavadní produkce, se distribučním společenstvem nezdál dostatečně lukrativní a divácky přitažlivý. V září 1954 bylo Haasovi jasné, že vznik *Tender Hearts* byla chyba, která může znamenat finanční katastrofu a konec jeho produkčních aktivit. V souvislosti s chystaným dramatem *Zadrž ten úsvit* se Haas v dopise adresovaném Správě Produkčního kodexu svěřuje:

Potřebuji se finančně zotavit po zkušenosti s filmem TENDER HEARTS, který mi stále leží v garáži (už devět měsíců), protože je příliš laskavý, milý a mírný a z toho důvodu jej, věřte tomu nebo ne, nikdo nechce odkoupit nebo uvést do kin. Trátím na tomto filmu veškeré své úspory a velmi nutně potřebuji uspět, abych se postavil zpět na nohy. Prosim, dejte mi šanci.⁵⁰⁶

Příprava filmu *Zadrž ten úsvit* byla však sama velmi komplikovaná a zdlouhavá a neskýtala požadované řešení. Zoufalý Haas proto začal *Tender Hearts* promítat na uzavřených novinářských projekcích v naději, že snímek sklídí pozitivní ohlasy v tisku, které přimějí distributory k akci. V lednu a únoru 1955 skutečně vyšly oslavné recenze ve *Variety* či v *Hollywood Reporteru*, požadovaný efekt se však nedostavil – alespoň ne okamžitě.⁵⁰⁷ Až v létě 1955, tedy přibližně rok a půl po jeho dokončení, byl snímek odkoupen společností Universal-International. Vzájemné dohody mezi Haasem a Universalem bylo dosaženo v červnu, smlouva o převodu distribučních práv pak byla oběma stranami podepsána 1. července 1955.⁵⁰⁸ Do kin se ovšem film dostal až s odstupem dalšího roku. Důvody pro takové zdržení musíme hledat v nejistotě Universalu, jak netypický (podle Haasových slov „laskavý, milý a mírný“⁵⁰⁹) snímek nabízet majitelům kin a divákům. Materiály uložené na University of Southern California nám přibližují proces rozhodování zástupců Universalu a současně odhalují marketingové strategie praktikované touto společností.⁵¹⁰

504 *Variety*, 4. ledna 1954.

505 *Variety*, 29. ledna 1954.

506 Dopis Huga Haase z 18. září 1954. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

507 V únoru 1955 přinesl deník *Variety* informaci, že uvedení do kin zabraňují obstrukce Správy Produkčního kodexu, která snímku odmítá udělit Schvalovací pečeť kvůli údajným postavám prostitutky a jejího pasáka. 'Hearts' of Hugo Haas Not 'Tender' But Tough, Johnston Office Decrees. *Variety*, 16. února 1955, s. 1 a 4. Tato zpráva však zjevně není založena na pravdě, neboť, jak víme, snímek byl PCA schválen již v březnu předchozího roku.

508 *Edge of Hell*, contract brief. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, box 727/22460. Viz rovněž SCHALLERT, Edwin. Studio Buys Hugo Haas Picture. *Los Angeles Times*, 9. srpna 1955, s. 21.

Podle sloupkačky Heddy Hopper se o prodej distribučních práv zasloužila Cleo Moore: „Hugo byl připravený film odepsat jako ztrátový, když se Cleo přihnala do města, zavolala přátelům v U-I [Universal-International – pozn. MH] a filmem je zaujala. O několik dní později jej odkoupili. Jedná se o jeden z mála Haasových snímků, v nichž Cleo nehraje.“ HOPPER, Hedda. Grace Kelly to Play 'Designing Woman'. *Los Angeles Times*, 29. července 1955, s. B4.

Ve svých pamětech nazvaných *Even When It Was Bad ...It Was Good* herečka June Hammerstein-Shelley uvádí, že Haas snímek Universalu prodal za dva miliony dolarů. Viz SHELLEY, June. *Even When It Was Bad ...It Was Good*. Xlibris, 2000, s. 33. Tato částka se však zdá mnohonásobně nadsazená. Pravděpodobnější je, že se suma pohybovala mezi 100 000 a 130 000 dolary podobně jako v případě Haasových dřívějších produkcí.

509 Dopis Huga Haase z 18. září 1954. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

510 Citované materiály jsou součástí složky *Edge of Hell*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Zaměstnanec marketingového oddělení Universalu David Lipton se v interním sdělení z 23. června 1955 táže, jakým způsobem bude film propagován. Půjde nejdříve do art kin v New Yorku a teprve poté do širší distribuce? Nebo bude naopak nasazen hromadně ve více městech? Až na základě tohoto rozhodnutí se může začít připravovat propagační kampaň.⁵¹¹ V červenci 1955 vše nasvědčovalo tomu, že přednost dostane první varianta. V dopise z 29. července Liptonův kolega Clark Ramsay uvádí, že snímek *Tender Hearts* bude „zcela určitě mířit do artové distribuce“. Premiéra by měla proběhnout v New Yorku a teprve na základě ohlasů tam bude rozhodnuto o dalším postupu. Přibližně ve stejné době se dokonce zvažovalo, že bude Haasův film vyslán do soutěže na festivalu v Benátkách. (Impuls vzešel pravděpodobně přímo od Haase, který byl přesvědčen, že by se snímek na prestižním festivalu mohl ucházet o některou z cen.⁵¹²) Podle zprávy z 26. července byl však film z blíže nespecifikovaných důvodů zamítnut komisí, která měla na starost výběr soutěžních snímků.⁵¹³

V průběhu srpna a září marketingové oddělení Universal Pictures intenzivně pracovalo na novém názvu, který by působil atraktivněji a od něž by se mohla odvíjet výroba plakátů a dalších propagačních materiálů. Mezi desítkami návrhů se objevily mimo jiné i tyto (v abecedním pořadí): *Adventures of Flip*, *Around the Corner*, *Beggar's Charms*, *Better Days*, *City Adventure*, *City Nights*, *Faithful One*, *For the Love of Flip*, *Gay Pauper*, *Gay Vagabond*, *Gentle Rascals*, *Happy Ones*, *Happy Pretender*, *Hear No Evil*, *Heart of the City*, *How Low the Mighty*, *The Jolly Pretender*, *King of Beggars*, *Mr. Make Believe*, *Prince of Paupers*, *Rogue's Folly*, *Rogue's Glory*, *Rogue's Holiday*, *The Splendid Vagabond*, *The Two Vagabonds*, *The Unwanted a Vagabonds*.⁵¹⁴ Zatímco 11. srpna se zdálo, že nejslibnějším kandidátem je titul *The Has-Been*, o několik týdnů později bylo všechno jinak a mezi zvažovanými variantami bylo několik se slovem *beggar* (žebřák): *Beggar's Day*, *Beggar's Delight*, *Beggar's Treat*, *The Cross Corner Beggar*, *The Beggar of 5th and Mann*, *The Beggar's Spree*, *The Beggar's Fling*, *The Beggar's Big Day*, *The Merry Beggar*, *The Gay Beggar*, *The Odd Beggar*, *The Spritely Beggar*, *The Jovial Beggar*, *The Beggar and His Dog*, *The Master Beggar*, *Beggar's Flip* nebo *Prince of Beggars*. Clark Ramsay však upřednostňoval název *Mr. Valentine's Day*: „Zní to jako velice dobrý titul pro film určený do art kin. Otázka ovšem je, zda obstojí i v případě, že se s filmem rozhodneme jít do široké distribuce.“⁵¹⁵

Další návrhy následovaly na konci září; jednalo se mj. o: *Beggar's Master*, *Boss Tramp*,

511 Tato nejistota nebyla v případě Universalu zcela výjimečná. Barbara Wilinsky v knize *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema* uvádí, že společnost na konci 40. let zřídila v New Yorku malé kino, v němž před testovacím publikem promítala některé zahraniční a domácí nezávislé snímky a až na základě diváckých reakcí činila rozhodnutí, které tituly zařadí do běžné distribuce a které do distribuce artové. Viz WILINSKY, Barbara. *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis & London : University of Minnesota Press, 2001, s. 15. Kniha Barbary Wilinsky je pravděpodobně nejkompaktnějším pojednáním o tzv. artové kultuře konce 40. let (s přesahy do let 50.). Autorčino chápání art filmu nikoliv jako statické textuální kategorie, nýbrž jakožto „dynamického a proměnlivého konceptu vytvořeného s pragmatickými záměry v rámci komplexního (a proměnlivého) finančního a průmyslového systému amerického filmového průmyslu“ do značné míry ozřejmuje, jak je možné, že ani sama distribuční společnost (v našem případě Universal) neměla jasno, jak k některým snímkům (v našem případě nezávislým filmům Huga Haase) přistupovat. Viz tamtéž, s. 39.

512 Zpráva Jacka Diamonda adresovaná Davidu Liptonovi z 21. července 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 20321.

513 Společnost Universal v Benátkách reprezentoval film Edgara Ulmera *The Naked Dawn* (1955). Viz zprávy Jeffa Livingstona z 1. července a 26. července 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

514 Návrhy z 3. srpna 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

515 Dopis Clarka Ramsaye z 1. září 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

Easy Mark, Five Steps Down, Headed for Murder, The Man at the Corner, Man of Mystery, The Mark of Cain, The Marked Man, The Master Beggar, Master Rascal, Master Vagabond, Murder around the Corner, Murder Case, Murder in View, Mystery Man, Rogue's Mark, Rogue's Revenge, Saint and Sinner, The Third Door, The Third Door Down, To Die but Once, The Valentine Circle, The Valentine Crowd, The Valentine Mark, The Valentine Mugging, The Valentine Murder, The Valentine Mystery, The Valentine Shadow, Who is Mr. Valentine?, The Shadow of Mr. Valentine, A Heart for Mr. Valentine, Mr. V., Meet Mr. Valentine, A Victory for Mr. Valentine, Mr. V's Victory, Mr. Valentine Has a Heart, Mr. Valentine, Mr. Valentine Has a Friend, Mr. Valentine's Lucky Day, Mr. Valentine's Heart a Who Loves Mr. Valentine?⁵¹⁶ Do procesu vstoupil i Haas, který nabídl nový název King of the Streets, ani ten však nebyl použit.⁵¹⁷ Protože se žádný z desítek návrhů nesetkal s jednoznačnou podporou, bylo projednávání tohoto problému dočasně odloženo. Sama existence tolika variant názvu ovšem demonstruje bezradnost, s jakou se marketingové oddělení Universalu s Haasovým filmem potýkalo.

V srpnu se v Universalu rovněž začalo diskutovat o traileru. Jeff Livingston byl přesvědčen, že pro účely traileru mají být scény s Haasem prostříhány se „sexy scénami v činžovním domě, aby byl vytvořen dojem, že film je plný sexu a humoru, což je obecně vzato kombinace, o kterou usilujeme, aby mohl být snímek uveden v artových i komerčních kinech“.⁵¹⁸ Podle původních plánů měla upoutávka obsahovat i několik nově natočených záběrů, v nichž se Haas převléká do kostýmu pana Valentina. Nakonec se však od tohoto nápadu, který by znamenal náklady ve výši 1 250 dolarů, upustilo.⁵¹⁹

Vše nasvědčuje tomu, že přes veškerou snahu Universalu nebyl o film ze strany provozovatelů kin sebemenší zájem. V dopise z 27. února 1956 Clark Ramsay uvádí, že s nabídkou pomoci se na Universal obrátil i Hugo Haas, který byl celou situací znepokojen: „Haas mi řekl, že chápe, že máme s nabízením filmu problém, a zeptal se mě, zda by nemohl nějakým způsobem pomoci. Přišel s návrhem, že by na tři až čtyři dny odcestoval do San Francisca, kde by film intenzivně propagoval s cílem prodat jej místním kinům, pravděpodobně art kinům.“⁵²⁰ Ramsayův nadřazený Charles Feldman Haasův vstřícný krok ocenil, nicméně jej jednoznačně zavrhnul:

Nechali jsme film promítnout zástupcům tzv. artových kin v New Yorku, Bostonu a Pittsburghu a všichni bez výjimky jej odmítli. Shodli jsme se na tom, že v nejlepší zájmu všech bude vložit film do našich distribučních plánů v momentě, kdy to budeme nejvíce potřebovat, a nabízet jej jako součást dvojprogramů. Budeme doufat, že o film bude odpovídající zájem. V každém případě bychom tímto způsobem měli za film utržit více, než kdyby byl uváděn výhradně v art kinech.

Feldman uvádí, že v San Franciscu by snímek – v případě, že by byl zařazen jako druhý titul dvojprogramu – mohl vydělat kolem 1 250 dolarů, což je částka, které by v art kinech (po odečtení výdajů za reklamu, cestovné apod.) nikdy nedosáhl.⁵²¹

516 Autorem většiny návrhů byl Archie Herzoff. Zpráva z 30. září 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

517 Viz zprávu Boba Fabera adresovanou Clarku Ramsayovi z 5. října 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

518 Dopis z 11. srpna adresovaný Clarku Ramsayovi. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

519 Zpráva od Archieho Herzoffa z 22. srpna 1955. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

520 Dopis Clarka Ramsaye adresovaný Charlesi Feldmanovi z 27. února 1956. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

521 Dopis Charlese Feldmana z 1. března 1956. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

30. dubna 1956 byl název filmu konečně ustálen na *Edge of Hell* (Jednou nohou v pekle). Temnější titul měl pravděpodobně pomoci navodit dojem, že se jedná o žánrově vyhraněnou podívanou, na kterou byli diváci v rámci dvojprogramů zvyklí.⁵²² Teprve v květnu se začalo pracovat na výrobě propagačních materiálů. Podle zprávy Jeffa Livingstona společnost v této chvíli k filmu přistupovala „výhradně jako ke komerčnímu projektu s minimálními šancemi na uvedení v art kinech“.⁵²³ Obrat v distribuční strategii tak byl dokonán: prvotní verze počítající s tím, že by film mohl uspět v artových sálech, byla zavržena a místo toho bylo *Jednou nohou v pekle* nabízeno jako rutinní běčkový produkt.

Trailer a obrazové propagační materiály zdůrazňují spojení zločinu, sexu a humoru. Na plakátech a propagačních kartách je využito několika různých výjevů – Valentina se psem, policisty, bohatého průmyslníka, mladé dívky v korzetu s cigaretou v ruce a panoramatu New Yorku. Slogany se ptají „kdo je ten tajemný pan Valentine?“ a situují děj snímku do světa „temných cest a zadních uliček – té části města, kde je člověk již JEDNOU NOHOU V PEKLE“. Trailer kombinuje scény různých nálad: humorné záběry Valentina, učícího kolegu žebráka, jak správně předstírat mrtvici, jsou následovány scénami se spoře oděnými ženami (z *voiceoveru* slyšíme: „I ony se nacházejí jednou nohou v pekle... tyto ženy temnoty.“).⁵²⁴ Tímto rozkročením se marketingová kampaň pokusila naznačit, že film má co nabídnout všem myslitelným diváckým skupinám: dětem (scény se psem), mladým mužům a ženám (scény s pohlednými dívkami, kriminálně-mysteriózní rámec) i náročnějším divákům bez ohledu na jejich věk a pohlaví (sociální studie o životě v newyorské chudinské čtvrti).⁵²⁵ Výsledný efekt byl však spíše opačný: *Jednou nohou v pekle* si svého diváka hledalo jen stěží. Rozladěný Hugo Haas se k přístupu Universalu vyjádřil v rozhovoru pro deník *Los Angeles Mirror*: „Dnes (...) nezáleží na kvalitách filmu, ale pouze na kvalitách propagace. *Marty*⁵²⁶ byl solidní, malý snímek, ale bez té vynikající reklamní kampaně by se úplně ztratil. Všem tím dokázali, že malé filmy mohou vydělat velké peníze. V Universalu měli dostatek odvahy, aby můj snímek koupili, ale už ne tolik, aby jej dostatečně zpropagovali. Myslím, že na nedostatek důvěry doplácí všichni.“⁵²⁷

10. července 1956 bylo *Jednou nohou v pekle* odpromítáno tisku, o týden později se pak začalo hrát ve vybraných kinech na západním pobřeží.⁵²⁸ Kalifornská premiéra proběhla 18. července, v dalších státech pak byl film nasazován postupně až do poloviny následujícího roku.⁵²⁹ V naprosté většině případů byl snímek uváděn jako součást

522 Autorem názvu byl Guy Biondi z newyorské kanceláře Universalu, který za své úsilí dostal vyplaceno 50 dolarů. Zpráva Williama Gordona z 30. dubna 1956. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

523 Dopis Jeffa Livingstona adresovaný Clarku Ramsayovi z 1. května 1956. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

524 *Edge of Hell*, scénář traileru datovaný 24. května 1956. Universal Pictures Company Trailer Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

525 Nerozhodnost marketingového oddělení Universalu je patrná i z nerealizovaných propagačních sloganů. Zatímco některé kladou důraz na pochmurnost zpracovávané látky, jiné hovoří o „veselých dobrodružstvích milovaného pobudy, nespoutaných a úžasných lidí, kteří jej znali, a roztomilého pejska (...)“. Viz *Edge of Hell*, reklamní návrhy datované 18. května 1956. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13483.

526 Komerčně úspěšný snímek z produkce Burta Lancastera a Harolda Hechta z roku 1955 oceněný čtyřmi Oscary. Do kin jej uvedla společnost United Artists.

527 *Los Angeles Mirror*, 4. srpna 1956.

528 Zpráva z 5. července 1956. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 00221.

529 June Hammerstein vzpomíná, že se film hrál mj. v kině Loew's Alpine v Brooklynu, které provozoval její otec. Snímek byl na programu pětkrát denně po dobu pěti dnů. „Slyšela jsem, že na budovu kina vyvěsili nápis 'Naše June Hammerstein z Bay Ridge'.“ SHELLEY, June. *Even When It Was Bad ...It Was Good*. Xlibris, 2000, s. 33.

dvojprogramů s jinými tituly společnosti Universal – mj. válečným filmem *Všechny lodě pryč* (Away All Boats, 1956) s Jeffem Chandlerem v hlavní roli, fantazijním dramatem *I've Lived Before* (1956) a komedií *Francis in the Haunted House* (1956) z úspěšné filmové série o mluvící mule. Veškeré dostupné údaje o tržbách jsou pouze dílčí a tedy nekonkluzivní; navíc vzhledem k umístění *Jednou nohou v pekle* do spodní části dvojprogramu vypovídají spíše o popularitě hlavního titulu, nikoliv Haasova snímku. Nejlepších výsledků dosáhlo *Jednou nohou v pekle* v kombinaci s válečným dramatem *Všechny lodě pryč* v losangeleském kině Hillstreet, kde tržby za dva týdny činily přibližně 37 000 dolarů.⁵³⁰ Úspěšné bylo i spojení s hudebním filmem *Loving You* (1957) v Detroitu, kde tržby za první týden přesáhly 20 000 dolarů.⁵³¹ V lokacích, kde se Haasův film hrál s méně atraktivními tituly, byly však zisky podstatně nižší a jen výjimečně překročily hranici 10 000 dolarů za týdenní promítání.⁵³²

Přijetí v dobovém tisku

Jak již bylo zmíněno, první recenze Haasova snímku byly vydány u příležitosti novinářské předpremiéry v úvodu roku 1955, kdy byl film stále známý pod názvem *Tender Hearts*. Jeden z prvních ohlasů nabídl *Hollywood Reporter* v čísle z 21. ledna 1955: „Kdyby byl snímek *Tender Hearts* vyprodukován v Itálii, byl by oslavován jako malé mistrovské dílo všestranného génia Huga Haase. Fakt, že byl natočen zde, by nám ovšem neměl zabránit v tom, abychom v něm rozpoznali hluboce dojímavé drama, které zdařile balancuje na hranici mezi radostí a smutkem (...).“ Recenzent *Tender Hearts* označuje za „ryzí umělecké dílo“ a Haase za jednoho z mála všestranně nadaných umělců nacházejících se v Hollywoodu: ve všech svých funkcích (producent, režisér, scenárista a herec) dosahuje mimořádných výsledků. Dále se autor pokouší rozptýlit obavy, že by měl snímek oslovit pouze omezený okruh diváků: „Skutečnost, že se jedná o umělecký triumf, by nás neměla vést k názoru, že film patří pouze do art kin, kam by jej mohlo zařadit nenápadité a bázlivé uvažování jen proto, že se odvažuje vystoupit z davu. Příběh má potenciál zaujmout nejširší veřejnost. Pokud bude film propagován náležitým způsobem, mohlo by se jednat o překvapivý hit (...), jemuž by mohla pomoci i pozitivní šuškania.“ Recenze vyzdvihuje humor, pod jehož povrchem se však nezdíka skrývá něco smutného či tragického. Závěr by v rukou jiného filmaře působil přehnaně sentimentálně, „ale Haasův herecký výkon je natolik skvostný a režie natolik citlivá, že v celém filmu nenarazíme na jediný falešný tón“. Haasovi se rovněž podařilo objevit nové talenty, zejména June Hammerstein a Jeffreyho Stonea. Po technické stránce jsou *Tender Hearts* také na vysoké úrovni. Recenzent text uzavírá konstatováním, že film sice zatím nemá zajištěnou distribuci, vzhledem k jeho kvalitám by se však „nemělo jednat o žádný problém“.⁵³³

Variety je ve svém hodnocení odměřenější, přesto se však ke snímku staví téměř výhradně pozitivně. Podle redaktora magazínu se jedná o „kvalitní dramatický film, který by měl zaujmout zejména dospělé publikum“. Charakterová studie s humornými podtóny je dosud možná nejlepším Haasovým dílem: režisérovi se podařilo vložit do snímku „prvotřídní dialogy“, zajímavé postavy a působivé dramatické situace. Haas v hlavní roli vytváří „mistrovskou kreaci, která překonává jeho předešlé herecké výkony, a jeho režie je v tomto případě stejně spolehlivá jako scénář“. Technické kategorie jsou rovněž nadprůměrně zvládnuté: „(...) hudba Ernesta Golda skvěle ladí se zpracovávaným námětem, střih

530 *Variety*, 25. července a *Variety*, 1. srpna 1956.

531 *Variety*, 24. července 1957. Hlavní příčinou úspěchu byla téměř s jistotou herecká (a pěvecká) účast populárního Elvise Presleyho, jenž ve filmu z produkce Paramount Pictures ztvárnil hlavní roli.

532 Viz různá čísla *Variety*, zejm. 28. srpna, 5. září, 3. října, 7. listopadu a 5. prosince 1956 a 16. ledna, 30. ledna a 6. února 1957.

533 LUBAN, Milton. Haas Great As Star in Own Production. *Hollywood Reporter*, 21. ledna 1955, s. 3.

Roberta Eisena je přesný, výprava Rudiho Felda atmosférická a práce kameramana Eddieho Fitzgeralda dosahuje požadované pochmurnosti.⁵³⁴

Až *Box Office* v recenzi z 26. února 1955 explicitně pojmenovává problémy, které Haasův film může představovat pro provozovatele kin: „Není pochyb o tom, že Haas je kompetentním scenáristou a výborným hercem, je ale rovněž zjevné, že jeho nový film postaví průměrné kinaře do mimořádně složité situace.“ *Tender Hearts* upřednostňují atmosféru a umělecké kvality před akcí a pohybem, což může publikum spíše odradit. Návštěvnosti nepomůže ani absence snadno rozpoznatelných hereckých hvězd. Z toho důvodu by mohla tato „charakterová studie“, vybočující z dosavadní Haasovy tvorby, zabodovat spíše v art housech.⁵³⁵

Další ohlasy se v tisku objevily až v červenci 1956, kdy byl film společností Universal uveden do kin v Los Angeles a následně i do širší distribuce. *Film Daily* o *Jednou nohou v pekle* píše jako o „sentimentálním dramatu“, které by mohlo oslovit rodiny s dětmi. Snímek, zachycující život se všemi jeho radostmi i ironiemi, disponuje „dojemnými momenty a hřejivými kvalitami“, většinou však využívá přílišného sentimentu. Film nabízí „pronikavé postřehy o životě“ a jako celek svědčí o Haasově lásce k herectví a kinematografii obecně.⁵³⁶ Podle *Motion Picture Herald* film „vykazuje známky [Haasovy] individuality, ale jako zábava není zcela uspokojivý. Scénář je velmi sentimentální a jeho zvraty nepůsobí úplně přesvědčivě.“ Haas měl k dispozici několik atraktivních mladých herců (Francesca De Scaffa, Ken Carlton, June Hammerstein a Jeffrey Stone), ale nedokázal z jejich účasti vytěžit maximum. Autor se rovněž zmiňuje o nadbytečnosti postavy ztvárněné Syrou Marty, která žádným způsobem nezasahuje do děje. Závěrečná výtku směřuje k poslední scéně, která vyznívá falešně a lacině.⁵³⁷ *Harrison's Reports* označují *Jednou nohou v pekle* za „průměrně zábavné melodrama hodící se do dvojprogramů. (...) Na rozdíl od předchozích filmů, které zdůrazňovaly smyslnost a lascivnost, (...) Haas tomuto snímku vtisknul sentimentálnost a zaplnil jej situacemi, z nichž některé jsou něžné a humorné a jiné kruté a tragické.“ Autor filmu *Jednou nohou v pekle* vytýká pomalé tempo, které je zapříčiněno „filozofickými úvahami, jež budou nejspíše uvítány spíše vzdělanějším publikem než obyčejnými diváky“. Kvůli několika choulostivým situacím se film rovněž nehodí pro mladé obecenstvo.⁵³⁸ V *Motion Picture Daily* je Haas nazván „všestranným a nadaným tvůrcem“ a *Jednou nohou v pekle* označeno za „charakterní studii (...), která v kategorii *one-man show* nabízí řadu unikátních kladů. Její komerční potenciál je ovšem pouze nepatrný.“⁵³⁹ *The Exhibitor* si všímá, že snímek má v sobě „od všeho něco, včetně srdceryvných scén (...); těžkopádného humoru; a dramatického napětí (...).“ Artová a další úzce vyprofilovaná kina by mohla film hrát s úspěchem, na zbylých místech však bude pravděpodobně sloužit pouze jako doplněk hlavní atrakce.⁵⁴⁰ Bostonský *Christian Science Monitor* uvádí, že Haas se ve filmu neostýchá pracovat s patosem, což je zřejmé zejména v závěrečné scéně a následném „teatrálním epilogu. K takovému dramatickému prostředku by se upřímný film s cynickým smyslem pro humor a nadmírou sentimentality neměl uchýlovat.“ Naopak za nejzdařilejší scénu snímku je označeno setkání tuláků ve Valentinově sklepním bytě, kde muži „probírají zcela běžné problémy s takovou vážností, jako by se jednalo o obchodníky po rušném dni v kanceláři, zatímco v jiném rohu místnosti ženy řeší, jak si udržovat hebké

534 -Whit.-. *Tender Hearts*. *Daily Variety*, 21. ledna 1955, s. 3. Takřka totožná recenze byla přetištěna i ve *Weekly Variety*. -Whit.-. *Tender Hearts*. *Weekly Variety*, 26. ledna 1955, s. 7.

535 *Tender Hearts*. *Box Office*, 26. února 1955.

536 *Edge of Hell*. *Film Daily*, 19. července 1956, s. 6.

537 *Edge of Hell*. *Motion Picture Herald* (sekce *Product Digest*), 21. července 1956, s. 977.

538 *Edge of Hell with Hugo Haas*. *Harrison's Reports*, 21. července 1956, s. 114.

539 WEAVER, William R. *Edge of Hell*. *Motion Picture Daily*, 23. července 1956.

540 *Edge of Hell*. *The Exhibitor*, 15. července 1956.

ruce navzdory nelichotivým podmínkám, v nichž žijí.⁵⁴¹ Přestože většinu Haasových filmů *Parents' Magazine* dětem a mladistvým nedoporučuje, *Jednou nohou v pekle* tvoří výjimku. I když tento „vlídný příběh“ končí smutně, jeho dovětek v divákovi zanechává „vrhelý pocit“ a z toho důvodu se hodí i pro nejmladší obecenstvo.⁵⁴²

Navzdory několika výtkám se *Jednou nohou v pekle* dočkalo velice pozitivních reakcí: na řadě míst je Haas oslavován jako všestranný umělec a jeho film označován za působivé drama upomínající na evropskou (především italskou) artovou produkci.⁵⁴³ Z jeho unikátních kvalit je nejčastěji vyzdvihováno netypické propojení humoru a tragična. V přehledu recenzí magazínu *Box Office* se uvádí, že *Jednou nohou v pekle* bylo dvakrát hodnoceno velmi kladně (*Variety* a *Hollywood Reporter* – shodou okolností se jedná o periodika, která film recenzovala již v roce 1955), dvakrát kladně (*Film Daily* a *Parents' Magazine*) a stejný počet recenzí se ke snímku stavěl neutrálně (*Box Office* a *Harrison's Reports*).⁵⁴⁴ I přes přízeň kritiky ovšem snímek komerčně ani divácky neuspěl. Poté, co Universal selhal v jednání s majiteli artových kin, bylo *Jednou nohou v pekle* odsouzeno k umístění ve spodní polovině dvojprogramů či k projekcím v méně prestižních kinosálech. Kvůli potížím s prodejem distribučních práv a uvedením filmu na trh se Haas v dalších produkcích poetiky naznačené v *Jednou nohou v pekle* vzdal a určitým způsobem se k ní navrátil až dvojicí filmů *Born to Be Loved* a *Paradise Alley* z konce 50. let.

4.8. Jiná žena

Synopse

Během natáčení filmu požádá režisér Walter Darman půvabnou a ambiciózní herečku Sherry, aby na poslední chvíli ztvárnila malou epizodní roli. Po několika marných pokusech ji však nahradí schopnější kolegyní. Sherry se cítí ponížena a slibuje, že se arogantnímu muži pomstí. Společně se svým přítelem Ronniem vymyslí plán, jak toho dosáhnout: pozve Darmana k sobě do bytu, nabídne mu pití s uspávacím prostředkem a vše narafičí tak, aby mu mohla vyhrožovat skandálem. Vyděšený Darman, jehož manželka je dcerou významného hollywoodského producenta Charlese Lestera, chce jakékoliv negativní publicitu za každou cenu zabránit. K jeho rozrušení přispívají i časté konflikty s tchánem, který nemá pochopení pro Walterovy umělecké ambice a tvrdí, že dobrý film tvoří pouze kombinace sexu, násilí, humoru a šťastného konce.

Když jsou výhrůžky Sherry čím dál častější a naléhavější, rozhodne se Darman jednat. Požádá sekretářku, aby jej v jeho pracovně nerušila, vyplíží se zadními dveřmi ven a odejde k Sherry do bytu, kde ji chladnokrevně uškrtní. Poté se nepozorovaně vrátí do pracovny, kde nadále předstírá, že stříhá svůj poslední film. Dalšího dne je z vraždy Sherry obviněn podomní prodejce Papasha, ale detektiv přidělený k případu je přesvědčen o vině Darmana. Místo toho, aby na režiséra sám udeřil, však nechá působit jeho výčitky svědomí, které jej nakonec skutečně doženou k doznání. V posledním záběru vidíme, jak Darman zpoza věžeňských mříží promlouvá přímo na kameru a říká, že v tomto filmu se žádný šťastný konec nenachází.

541 MADDOCKS, Melvin. Story of Beggar and His Dog. *Christian Science Monitor*, 12. ledna 1957, s. 11. V Bostonu se Haasův snímek hrál v kině Beacon Hill, kde se od druhé světové války až do 60. let promítaly především artové filmy. Viz Beacon Hill Theatre. *Cinema Treasures*. [citováno 20. srpna 2012] Dostupné z WWW: <http://cinematreasures.org/theaters/6416>.

542 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, srpen 1956, roč. 31, s. 10.

543 Ač recenze konkrétní tituly nezmiňují, nabízí se například srovnání s *Umbertem D.* (1952) Vittoria De Sicy.

544 *Box Office*, 16. března 1957.

V březnu 1954, necelé dva měsíce od dokončení postprodukce *Jednou nohou v pekle*, měl Haas již připravený scénář k filmu *Turmoil*, jenž bude později známý pod názvem *Jiná žena*. Snímek znamenal návrat ke spolupráci s herečkou Cleo Moore a současně i k potenciálně problematickým tématům a motivům, jakými byly chtíč, žárlivost, nevěra a tělesnost. Joseph Breen v dopise ze 17. března 1954 označil předložený scénář za přijatelný, poukázal nicméně na řadu scén a replik, které vyžadují úpravy či obezřetné zacházení:

- v první řadě je nutné věnovat zvýšenou pozornost oděvům ženských hereckých protagonistek; zejména kostýmy Sherry (v jedné scéně má mít na sobě „šortky a sexy tričko“) musejí dívku dostatečným způsobem zahalovat
- další potenciální problém představovaly scény, v nichž má podle scénáře dojít k tělesnému kontaktu mezi mužem a ženou:
 - „Režijní poznámky naznačující, že asistent režie sjíždí rukou po Sherryiných zádech, se jeví jako nepřiměřeně chlípné. Scéna musí být pojednána s obezřetností a ohledem na dobrý vkus.“
 - dále Breen upozorňuje na choulostivost scény č. 83, v níž se Sherry za přítomnosti Darmana ohýbá a protahuje
 - jako závadný (protože přehnaně smyslný) se jeví i polibek, který dává Sherry Darmanovi na krk
 - scéna, v níž Sherry částečně svleče Darmana v bezvědomí a narařičí mu rtěnku na košili, musí být pojednána s maximální obezřetností
 - a konečně zvýšená pozornost má být věnována i scéně č. 113, v níž si Sherry strhne šaty z levého ramene
- Breen dále požaduje, aby scéna policejního výslechu byla zmírněna a upravena tak, aby policie nebyla vykreslena v negativním světle: se svědkem nesmí být za žádných okolností zacházeno přehnaně brutálně
- upraveny či odstraněny mají být repliky „opijeme se“ (Darman) a „Já mu dám vysoký tlak, až mu chytanou kalhoty (...)“ (Sherry)⁵⁴⁵

Haas vzal připomínky PCA na vědomí a závadné repliky i většinu problematických scén odstranil. Některé Breenovy komentáře však poskytovaly určitý „manévrovací prostor“, kterého režisér patřičně využil. Jako příklady nám mohou posloužit dvě scény, zcela klíčové pro narativ filmu. V první z nich upadne Darman v Sherryině bytě do hlubokého spánku poté, co mu byl do pití přidán uspávací prostředek. Ve snaze zkompromitovat nenáviděného muže, jenž ji zostudil během natáčení, vyzouvá Sherry Darmanovi boty, rozepíná mu sako a na košili mu zanechává stopy rtěnkou. Scéna je pojednána bez náznaků „lechtivosti“ a neobsahuje nic, co by Produkční kodex explicitně zakazoval. Policejní výslech s Papashou byl realizován pouze prostřednictvím jediného záběru v rámci rozsáhlejší montážní sekvence. Ačkoliv se v pozdějších dialozích hovoří o třetím stupni, tj. výslechu s využitím donucovacích prostředků, vše je ospravedlněno tím, že se jedná pouze o trik na Darmana, jenž jej má přimět k přiznání. Sám Darman pak přichází na policejní stanici se slovy „Věděl jsem, že v novinách žádnou zprávu o Papashovi nenajdu“, čímž ještě jednou potvrzuje, že k žádnému brutálnímu výslechu nedošlo; obraz policie tak zůstává neposkvřněn.

Hotový film byl PCA schválen 22. června 1954, kdy mu byla přidělena Schvalovací pečeť s pořadovým číslem 17 020. Jako zajímavost můžeme uvést skutečnost, že se ve snímku – v jedné z jeho obdivuhodně sebereflexivních sekvencí – objevuje explicitní narážka

⁵⁴⁵ Dopis Josepha Breena ze 17. března 1954. *The Other Woman*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

na činnost Správy Produkčního kodexu. Během konverzace s tchánem režisér Darman zdůvodňuje svůj nesouhlas s testovacími projekcemi následujícími slovy: „Každý inteligentní producent a režisér ví, že testovací projekce je noční můra. Ta děcka se vysmějí každé inteligentní myšlence, upřímně míněné emoci, každému sentimentu. A to jen proto, že si chtějí hrát na drsňáky. Z každého se stává kritik. Po projekci všichni spěchají do lobby a vyplní padesát lístků. 'Váš film nestojí za nic, hod'te ho ptáčkům' a další výrazy, které by Breenův úřad nenechal projít.“

Liga slušnosti zařadila *Jinou ženu* do kategorie B, protože obsahuje „choulostivé kostýmy, dialogy a situace“. Cenzor ve státě Massachusetts vznesl v únoru 1955 požadavek na odstranění scény, v níž Sherry drží v ruce roztržené negliže a punčocháče a ukazuje je Darmanovi jako důkaz jejich (smyšleného) románu z předešlé noci.⁵⁴⁶

Produkce, distribuce a uvedení do kin

22. března 1954 podepsal Haas smlouvu s Cleo Moore, která získala titulní roli „jiné ženy“ Sherry.⁵⁴⁷ O dva dny později byl jako kameraman potvrzen Eddie Fitzgerald, jenž s Haasem v minulosti spolupracoval již na pěti filmech, ať už jako hlavní kameraman či jeho asistent.⁵⁴⁸ 25. března přinesl deník *Variety* informaci, že partnera Cleo Moore ztvární Lance Fuller, dosud představitel epizodních rolí zejména ve filmech společnosti Universal, u které měl podepsanou dlouhodobou smlouvu.⁵⁴⁹ 29. března byla do role Darmanovy manželky obsazena Lucille Barkley.⁵⁵⁰ Menší roli rovněž získal chicagský divadelník a televizní herec Jack Macy, pro nějž se jednalo o filmový debut.⁵⁵¹ V roli pouličního prodejce novin se v *Jiné ženě* objevuje Haasův syn Ivan. Na produkci se dále podíleli střihač Robert Eisen, výtvarník Rudi Feld (šestý film pro Haase) a Mark Lowell, jenž byl z pozice supervizora dialogů povýšen na vedoucího produkce.⁵⁵² Mimo to ve filmu ztvárnil roli druhého asistenta režie.

Film byl natáčen ve dnech 1.–14. dubna 1954 v Kling Studios.⁵⁵³ Bezprostředně po skončení natáčení informoval *Hollywood Reporter* o tom, že Haas začíná ihned pracovat na postprodukci.⁵⁵⁴ 6. května pak skladatel Ernest Gold zahájil nahrávání hudebního doprovodu v ateliérech RCA.⁵⁵⁵

546 Shrnující cenzurní zpráva. *The Other Woman*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

547 *Variety*, 23. března 1954. Haas si musel Cleo Moore „vypůjčit“ od společnosti Panoramic Productions Leonarda Goldsteina, s nímž herečka na začátku roku 1954 podepsala sedmiletý kontrakt. Viz např. HOPPER, Hedda. Hollywood. *The Hartford Courant*, 9. ledna 1954, s. 10. HOPPER, Hedda. Hollywood. *The Hartford Courant*, 25. března 1954, s. 10.

Cleo Moore nakonec v žádném snímku Panoramic Productions nehrála: v červenci 1954 totiž Leonard Goldstein zemřel a o rok později společnost ukončila veškerou činnost. Podle pozdějších zpráv z tisku se zdá, že smlouva s Cleo Moore mohla být převedena na společnost Columbia Pictures. Viz dále.

548 *Variety*, 24. března 1954.

549 *Variety*, 25. března 1954.

Po letech Lance Fuller vzpomínal na Haasovo režijní vedení těmito slovy: „Trochu jsem se ve své roli ztrácel. Měl jsem s ní určitý problém a on mi jej pomohl vyřešit. Byl to vynikající režisér a filmař.“ PARLA, Paul a MITCHELL, Charles P. *The Bride and the Hero*. *Classic Images*, listopad 1997, č. 269, s. c4–c8.

550 *Variety*, 29. března 1954.

551 Jack Macy for 'Turmoil'. *Hollywood Reporter*, 6. dubna 1954, s. 5.

552 Viz *Variety*, 5. dubna 1954.

553 Srovnej Steve Mitchell Set. *Hollywood Reporter*, 1. dubna 1954, s. 2, *Variety*, 23. března 1954 a *Variety*, 14. dubna 1954.

Článek v *Hollywood Reporteru* rovněž informoval o obsazení Stevea Mitchella do role prvního asistenta režie.

554 Haas Completes 'Turmoil'. *Hollywood Reporter*, 14. dubna 1954, s. 8.

555 *Variety*, 5. května 1954.

Film, znovu připravovaný bez sjednané distribuce, byl na začátku září odkoupen společností Twentieth Century-Fox (v minulosti distributor *Dívky na mostě* a *Ženy bližního svého*), která jej do kin uvedla v průběhu prosince téhož roku.⁵⁵⁶ Vše nasvědčuje tomu, že film byl vystaven jen minimální publicitě a promítán byl primárně v méně prestižních kinech v malých sídlech. Výjimkou bylo kino Fox v Detroitu pro 5 000 návštěvníků, kde *Jiná žena* tvořila doplněk k hlavní atrakci v podobě snímku Samuela Fullera *House of Bamboo* (1955).⁵⁵⁷

Přijetí v dobovém tisku

14. prosince 1954 otiskl *Hollywood Reporter* nezvykle krátkou recenzi, v níž je *Jiná žena* označena za průměrný, rutinní snímek. Jediné, co jej nějakým způsobem vyděluje, je zasazení do prostředí filmového průmyslu.⁵⁵⁸ *Motion Picture Daily* oceňuje, že Haasův film odhaluje některé zákulisní detaily z fungování Hollywoodu, zejména prostřednictvím postavy režiséra Darmana, který odmítá přizpůsobit své umělecké postupy požadavkům studiových bossů a tvrdí, že většina hollywoodského produktu směřuje k mladistvému publiku. Jak ale autor rovněž zmiňuje, „tyto kontroverzní pasáže (...) nejsou nikdy zcela v centru pozornosti vyprávění“. *Jiná žena* je dále označena za typickou Haasovu produkci: režisér se ve své tvorbě zaměřuje na téma mužovy zkázy, k níž většinou dojde působením mladé ženy, a v jednotlivých produkcích obměňuje pouze prostředí a pojetí postav. Dále se Haasovy filmy vyznačují jistou nevyrovnaností: „V některých momentech jsou dialogy přísně realistické, zatímco v jiných působí až směšně. Postava režiséra je koncipována s ohledem na logické uvažování, zatímco postava dívky zcela postrádá jakoukoliv motivaci – tedy vedle jednoho či dvou náznaků, že by se mohlo jednat o psychicky nevyrovnanou osobu.“ Herecké výkony jsou kvalitní, jediná konkrétní výtka směřuje ke Cleo Moore, jejíž pojetí sex appealu působí afektovaně. Přese všechno však film podle autora dokáže udržet divákovu pozornost a měl by se dočkat odpovídajícího ohlasu zejména u dospělých návštěvníků kin.⁵⁵⁹

Variety o *Jiné ženě* hovoří jako o skromném nízkorozpočtovém thrilleru, který disponuje určitým – i když, jak je pro Haase typické, limitovaným – komerčním potenciálem. Autor recenze navrhuje, že by Haas možná měl některé své funkce předat jiným, povolanějším lidem – filmu by to podle něj jen prospělo. „Navzdory této výtce by si měl film vést dobře, protože nabízí dostatek dramatických a provokativních situací, které mu zajišťují místo ve spodní části dvojprogramů.“ Herecké výkony jsou hodnoceny kladně (ačkoliv by si údajně zasloužily kvalitnější scénář): Haas je v roli režiséra „dobrý“, Cleo Moore se „učí hrát a jako neúspěšná, intrikující komparzistka podává uspokojivý výkon.“ Za nadějně herce jsou označeni Lucille Barkley a Lance Fuller. Haasova režie si (na rozdíl od jeho scénáře) rovněž vysloužila uznání, stejně jako střih Roberta S. Eisena a kamera Eddieho Fitzgeralda.⁵⁶⁰ V *Harrison's Reports* se v souvislosti s *Jinou ženou* hovoří o nádechu

556 Srovnej 20th-Fox to Release Haas' 'Turmoil'. *Hollywood Reporter*, 1. září 1954, s. 1, *Variety*, 1. září 1954 a Hugo Haas Writes New Subject. *Los Angeles Times*, 1. září 1954, s. 19.

Podle *Internet Movie Database* premiéra proběhla 2. prosince 1954. Viz *The Other Woman*. *Internet Movie Database*, 1990–2013, IMDb.com, Inc. [citováno 22. června 2013] Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0047317/releaseinfo>.

557 *Variety*, 13. a 20. července 1955.

558 MOFFITT, Jack. 'The Other Woman' Spotlights H'Wood. *Hollywood Reporter*, 14. prosince 1954, s. 3.

559 *The Other Woman*. *Motion Picture Daily*, 14. prosince 1954. Recenze s totožným zněním byla přetištěna v *Motion Picture Herald*. *The Other Woman*. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 18. prosince 1954, s. 250.

560 Recenze v *Daily Variety* a *Weekly Variety* jsou téměř identické. -Wear-. *The Other Woman*. *Daily Variety*, 14. prosince 1954, s. 3 a -Wear-. *The Other Woman*. *Weekly Variety*, 15. prosince 1954, s. 6. Signatura „Wear“ patří Mikeu Wearovi. Viz LANDRY, Robert J. 'Variety's' Four-Letter Signatures,

senzacionalismu, který je ostatně typický i pro Haasovy předchozí filmy. Režisérův nejnovější snímek, opět kombinující sex, násilí a vraždu, sice divákovi nepředkládá příjemnou zábavu, přesto by si měl vést dobře u dospělých diváků, zejména pak těch, kteří projevuji zájem o prostředí hollywoodského filmového průmyslu. Autor recenze, podobně jako jeho kolega v *Motion Picture Daily*, vytýká scénáři nedostatečně prokreslenou postavu ztvárněnou Cleo Moore, která však v roli Sherry dostává šanci nechat vyniknout své fyzické přednosti. Haas potom podává tradičně „kvalitní výkon v roli vydíraného režiséra“.⁵⁶¹ *Film Daily* označuje *Jinou ženu* za solidní doplněk k hlavním atrakcím v rámci dvojprogramů. Jeho největší předností je hudební doprovod Ernesta Golda, jenž je „často zodpovědný za měnící se náladu filmu“ a ze všech komponent produkce utkví nejvíce v paměti.⁵⁶² V magazínu *Box Office* Haase označují za „čtyřnásobnou hrozbu“ amerického filmového průmyslu. Stejně jako *Pickup*, jeho dosud nejlepší film, má i *Jiná žena* určité exploatační možnosti – zejména díky atraktivní Cleo Moore v titulní roli. Ze stejných důvodů se však snímek nehodí pro rodiny s dětmi. Odkazy na hollywoodské zákulisí působí autenticky a dokáží udržet divákovu pozornost; jedna z výtek je však znovu adresována k postavě Sherry, jejíž motivace se nezdaří uvěřitelné: „Dívčino trvání na odplatě je natolik nevěrohodné, že působí až absurdně.“ Autor recenzi uzavírá konstatováním, že „Haasovo herectví a režijní vedení mají dalece navrch před jeho úsilím napsat přesvědčivý scénář“.⁵⁶³ *The Exhibitor* souhlasí s ostatními periodiky v tom, že snímek, s jeho důrazem na provokativní a dramatické situace, by měl zaujmout zejména dospělé diváky. Herecké výkony a režie jsou hodnoceny průměrně, vyzdvižen je pouze scénář, který nabízí zajímavý příběh.⁵⁶⁴ *Parents' Magazine* věnoval *Jiné ženě* krátkou zmínku, v níž většinu postav označil za nesympatické a nepříjemné. Divák bude fandit režisérovi v podání Huga Haase jen proto, že vedle nich působí jako anděl. Snímek je nevhodný pro mladé obecenstvo.⁵⁶⁵

Ačkoliv se jedná o jeden z Haasových nejpozoruhodnějších filmů – především díky funkční kombinaci schématu žánrového filmu s autobiografickými přesahy a postřehy o povaze amerického filmového průmyslu⁵⁶⁶ – dobový tisk se k němu postavil jako k rutinnímu a ve vztahu k režisérově předchozí tvorbě derivativnímu produktu. Chladné přijetí odráží i přehled recenzí z časopisu *Box Office*, podle nějž byly čtyři recenze *Jiné ženy* smíšené a dvě negativní (*Hollywood Reporter* a *Parents' Magazine*).⁵⁶⁷

4.9. Zadrž ten úsvit

Synopse

V malém přímořském městě se životem znavená dívka pochybné minulosti Dora Garbin pokusí o sebevraždu skokem z mostu. Z vody ji však vytáhne náhodný kolemjdoucí. Dora odchází domů, kde dvě ženy diskutují o Joe Cardosovi, usvědčeném vrahovi, který v nedaleké věznici čeká na popravu. Zatrpklý Joe odmítá jakékoliv návštěvy – dokonce nechce přijmout ani kněze či svou vlastní milující sestru Claru. Když je správcem káznice

the Dog-Tags of Its Critics. *Variety*, 9. ledna 1974, s. 26.

561 The Other Woman with Hugo Haas and Cleo Moore. *Harrison's Reports*, 18. prosince 1954, s. 203.

562 The Other Woman. *Film Daily*, 21. prosince 1954, s. 6.

563 The Other Woman. *Box Office*, 25. prosince 1954.

564 The Other Woman. *The Exhibitor*, 12. ledna 1955.

565 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, leden 1955, roč. 29, s. 18m.

566 Viz HAIN, Milan. Exulantství v amerických filmech Huga Haase. In ZEMANOVÁ, Zuzana, POŘÍZKOVÁ, Lenka (eds.). *Cizinec-vyhnanec-přistěhovalec: Sborník příspěvků z mezinárodního symposia Umění a kultury střední Evropy 2011*. Olomouc, 2012, s. 199–204.

567 *Box Office*, 3. září 1955.

dotázán na své poslední přání, které mu musí být podle starého zvyku vyplněno, požádá o dívku, jež mu má během poslední noci na tomto světě dělat společnost. Policii se dlouho nedaří najít ženu, která by byla ochotná strávit noc s údajně bezcitným vrahem, až narazí na Doru, která s netradiční nabídkou souhlasí, protože nemá co ztratit a navíc nabízených 200 dolarů pokryje náklady na její pohřeb. Joe se k Doře nejprve staví s despektem, s postupujícími hodinami však dvojice objevuje vzájemné sympatie a snad i lásku. Joe dokonce sní o tom, že se stane zázrak a k popravě nedojde. Joe a Dora nechají do cely povolat kněze, který pár po krátké rozmluvě oddá. Ihned po skromném obřadu je Joe doprovázen k šibenici, zatímco Dora opodál prosí o zázrak.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Produkční historie snímku *Zadrž ten úsvit* je z hlediska příprav a procesu schvalování ze strany PCA z celé Haasovy americké filmografie patrně nejkomplikovanější. Provokativní námět o muži odsouzeném na smrt, jenž si v předvečer popravky vyžádá společnost mladé dívky,⁵⁶⁸ Haas zvolil zejména proto, že se potřeboval zotavit po neúspěchu s filmem *Jednou nohou v pekle*, pro nějž se mu dlouho nedařilo najít distributora. Sloupkařka Hedda Hopper o projektu v prosinci 1954 výstižně napsala: „Hugo Haas právě pracuje na filmu, u nějž pochybuji, že kdy projde cenzurním řízením. Muž odsouzený k elektrickému křeslu si nechá splnit poslední přání. Požádá o Cleo Moore – a dostane ji.“⁵⁶⁹ Skutečnost, že se Haasovi podařilo snímek zrealizovat a uvést do kin, svědčí o jeho zarputilosti a odhodlání a – v nemalé míře – ochotě dělat výrazné ústupky vůči požadavkům PCA.

Film *Zadrž ten úsvit* byl připravován přibližně od srpna 1954. 1. září *Los Angeles Times* informovaly o tom, že Haas aktuálně píše scénář a do hlavních rolí projektu zamýšlí dvě prominentní (ale textem blíže nespecifikované) hvězdy. Zároveň se má jednat o jeho první americký film, v němž nebude sám herecky účinkovat.⁵⁷⁰ Hotový scénář Haas zaslal do kanceláře PCA 18. září 1954 a doprovodil jej dopisem, v němž cenzory prosí o pochopení a vstřícnost:

Pánové,
vždy jste ke mně byli milí a laskaví, čehož si upřímně vážím.

Nyní potřebuji vaši spolupráci a pochopení víc než kdy jindy, protože základní idea scénáře je možná trochu šokující. Celý film tak, jak jej vidím a zamýšlím, však bude zpracován slušně a poeticky. Pokud mi dáte váš souhlas, může se jednat o umělecký a finanční úspěch. Potřebuji se finančně zotavit po zkušenosti s filmem *TENDER HEARTS*, který mi stále leží v garáži (už devět měsíců), protože je příliš laskavý, milý a mírný a z toho důvodu jej, věřte tomu nebo ne, nikdo nechce odkoupit nebo uvést do kin. Tratím na tomto filmu veškeré své úspory a velmi nutně potřebuji uspět, abych se postavil zpět na nohy.

Prosím, dejte mi šanci. Jsem si jistý, že bez vaší pečeti budu mít velké potíže snímek zrealizovat.

568 Zdá se, že v tomto ohledu se Haas nechal inspirovat československým filmem *Tonka Šibenice* (1930) Karla Antona, případně jeho povídkovou předlohou od Egona Erwina Kische s názvem „Nanebevstoupení Tonky Šibenice“. Pozoruhodné je, že již v lednu 1942 Hugo Haas krátce zvažoval filmový přepis Kischovy předlohy. V dopise spisovateli Friedrichu Torbergovi píše: „Jo, mohu taky sehnat práva na Tonku Šibenici. Mám návrh, jak by se mohl děj odehrávat v devatenáctém století v San Francisku. (...) Řekni Auerbachovi [Josef Auerbach, filmový distributor a producent československého původu – pozn. MH], že bych mu z toho udělal laciný a báječný film, a že bych to chtěl režirovat.“ Dopis Huga Haase z 18. ledna 1942. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-5.

Výsledný snímek inspiraci Kischovou předlohou či Antonovým snímkem nikterak nepřiznává.

569 HOPPER, Hedda. Story of Wayward Youth Set for Dean. *Los Angeles Times*, 16. prosince 1954, s. B12.

570 Hugo Haas Writes New Film Subject. *Los Angeles Times*, 1. září 1954, s. 19.

Tohle všechno vám píše proto, že vaše dřívější vstřícnost a dobrá vůle pomoci mi ve mně vyvolávají pocit, že k vám mohu promlouvat méně oficiálním tónem.

Prosím, čtěte jej [scénář] s veškerým pochopením, jež od vás očekávám, a dejte mi brzy vědět.⁵⁷¹

Haasovy přímluvy, jakkoliv mohly znít upřímně a naléhavě, ovšem nebyly vyslyšeny: v dopise z 23. září Joseph Breen nekompromisně uvádí, že scénář k plánované produkci s prozatímním názvem *No Tomorrow* je v předkládané podobě zcela nepřijatelný, protože ukazuje nemanželský poměr jako akceptovatelný a dokonce jej glorifikuje. I další, méně nápadné ingredience příběhu jsou v přímém rozporu s Produkčním kodexem.⁵⁷² V reakci na Breenovy připomínky Haas provedl ve scénáři úpravy (bohužel jejich přesná povaha a rozsah mi nejsou známy) a revidovaný text zaslal zpět do kanceláře PCA 13. října. Přesně o týden později mu bylo doručeno vyjádření od Geoffreyho Shurlocka, který mezitím Breena vystřídal v čele Správy Produkčního kodexu.⁵⁷³ Příběh se již v základních obrysech zdá být přijatelný a za závadné či problematické jsou označeny jen některé dílčí pasáže:

- Shurlock žádá zmírnění několika dialogů (vadí zejména výrazy jako „zatracený“, „zvrhlík“ a „peklo“)
- má dojít k odstranění náznaků, že ženy zobrazené jednou z úvodních scén se živí jako prostitutky
- stříhové postupy (prolínáčky) nemají implikovat sexuální sblížení
- v otázce charakterizace postavy kněze se má Haas obrátit na Monsignora Devlina z katolické Ligy slušnosti, který dlouhá léta působil jako „technický poradce Hollywoodu pro otázky církevní historie, liturgie a odívání“⁵⁷⁴

Produkce

Haas, povzbuzen „obratem“ v postoji PCA, který bychom mohli unáhleně přisoudit personální změně ve vedení úřadu (viz dále), začal ihned dělat vše proto, aby v prosinci mohl zahájit natáčení. V druhé polovině listopadu byla do hlavní ženské role obsazena Cleo Moore, v té době již smluvní herečka společnosti Columbia Pictures.⁵⁷⁵ Podle zpráv v tisku se zdá, že Haas měl s Cleo Moore uzavřenu dlouhodobou smlouvu, která zaručovala, že se herečka objeví ještě v dalších dvou režisérových snímcích (vedle *Zadrž ten úsvit* se nakonec jednalo o film *Hit and Run*).⁵⁷⁶ Pro roli Dory, „pochybné ženy žijící v mezinárodním přístavu“, si Cleo Moore nechala netypicky obarvit vlasy na tmavší odstín.⁵⁷⁷ Vedlejší roli Clary získala tehdy devatenáctiletá dcera hollywoodského sloupkaře

571 Dopis Huga Haase z 18. září 1954. *Hold Back Tomorrow*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

572 Dopis Josepha Breena z 23. září 1954. *Hold Back Tomorrow*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

573 Viz např. DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007, s. 314. K oficiálnímu jmenování Shurlocka došlo 15. října 1954. Viz LEV, Peter. Censorship and Self-Regulation. In *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 91.

574 Dopis Geoffreyho Shurlocka z 20. října 1954. *Hold Back Tomorrow*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. Citace o otci Devlinovi pochází z DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007, s. 181.

575 SCHALLERT, Edwin. Haas Recaptures Cleo Moore; Levant Signed; Old Hawaii Inspires. *Los Angeles Times*, 22. listopadu 1954, s. B15. *Variety*, 22. listopadu 1954.

576 *Variety*, 27. dubna 1954.

577 Viz SCHALLERT, Edwin. Haas Recaptures Cleo Moore; Levant Signed; Old Hawaii Inspires. *Los Angeles Times*, 22. listopadu 1954, s. B15. Stejná informace se objevuje i v oficiálním *pressbooku*.

Sidneyho Skolskyho Steffi Sidney.⁵⁷⁸ Hlavní mužskou roli v *Zadrž ten úsvit* Haas svěřil Johnu Agarovi, s nímž v minulosti spolupracoval již na *Návnadě* a jehož si byl nucen vypůjčit od společnosti Universal, pozdějšího distributora.⁵⁷⁹ Smlouva s hercem byla podepsána 9. prosince 1954, tedy v týž den, kdy v Kling Studios začalo samotné natáčení. To probíhalo do 22. prosince, tedy na prostoru pouhých dvanácti dnů (v neděle 12. a 19. prosince měl štáb volno).⁵⁸⁰ Na produkci se mimo jiné podíleli kameraman Paul Ivano, výtvarník Rudi Feld a zvukař Earl Snyder. 30. prosince Haas oznámil, že jako hudebního skladatele získal zkušeného Sidneyho Cutnera, rodáka z Mariupolu v dnešní Ukrajině.⁵⁸¹ Titulní píseň „Hold Back Tomorrow“, která se ve filmu objevuje nejprve pod úvodními titulky a později jako diegetická skladba znějící z rádia, byla v březnu 1955 vydána na hudebním nosiči nakladatelstvím Fred Raphael Music Co. Kompozici s hudbou Johnnyho Rotelly a textem Franze Steiningerera nahrál významný muzikant a skladatel Les Baxter.⁵⁸²

Pokračování vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

V únoru 1955, tedy krátce poté, co byla dokončena postprodukce, Haas předložil hotový sestřih PCA k finálnímu schválení. Zatímco v případě předchozích Haasových filmů se jednalo víceméně o pouhou formalitu (veškeré problémy byly odstraněny již v preprodukční fázi), *Zadrž ten úsvit* bylo po projekci jednohlasně označeno jako snímek závadný, nevyhovující požadavkům Produkčního kodexu a tím pádem neakceptovatelný. Jak k tomu mohlo dojít? Nabízejí se dvě možné odpovědi: buď Shurlock a jeho kolegové náhle změnili názor, nebo (a tato varianta se mi zdá pravděpodobnější) se Haas během natáčení od již dříve schváleného scénáře odchýlil a pokusil se do něj navrátit dříve zamítnuté pasáže a motivy. Očekával snad od Shurlocka mírnější zacházení než od jeho předchůdce Josepha Breena? Přestože se filmoví historici shodují, že v polovině 50. let docházelo k oslabování moci PCA a vlivu Produkčního kodexu, jednalo se o pomalý a postupný proces, který nesouvisel pouze s personální změnou ve vedení PCA. Ostatně Shurlock pod Breenovým vedením v úřadu sloužil celých dvacet let, byl jím v celém schvalovacím procesu řádně proškolen a ihned po nástupu na novou pozici se zavázal pokračovat v dobré a záslužné práci svého předchůdce a mentora. Nenadálá změna postoje k Haasovu filmu ze strany PCA tak není příliš pravděpodobná. Jak píše Thomas Doherty: „Kontinuita byla hlavním mottem; nebylo třeba spravovat něco, co nebylo rozbité.“⁵⁸³ Haas se nejprve pokoušel Shurlocka přesvědčit o čistotě svých záměrů. V telegramu ze 14. února píše:

DRAHÝ GEOFFREY, JEŠTĚ NEŽ UČINÍTE KONEČNÉ ROZHODNUTÍ, VĚŘTE, ŽE VAŠE NÁMITKY JSOU NEOPODSTATNĚNÉ VE SROVNÁNÍ SE SVOBODOU VYJADŘOVÁNÍ V ŘADĚ NEDÁVNÝCH FILMŮ, KTERÉ JSEM VIDĚL STOP NEMÁM PENÍZE NA PŘEDABOVÁNÍ A PEČEŤ NUTNĚ POTŘEBUJI. NENUŤTE MĚ

⁵⁷⁸ *Variety*, 8. prosince 1954.

⁵⁷⁹ *Variety*, 10. prosince 1954.

⁵⁸⁰ Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11. Srovnej rovněž s *Hollywood Reporter*, 17. prosince 1954, s. 9 a *Variety*, 8. prosince 1954.

⁵⁸¹ *Variety*, 30. prosince 1954.

⁵⁸² *Variety*, 3. února 1955. *Variety*, 18. března 1955.

⁵⁸³ DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007, s. 315.

Pro další informace k práci Správy Produkčního kodexu v průběhu 50. let, viz LEV, Peter. *Censorship and Self-Regulation*. In *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 87–106. Ke jmenování Geoffreyho Shurlocka ředitelem PCA, viz SIMMONS, Jerold. *The Production Code Under New Management: Geoffrey Shurlock, The Bad Seed, and Tea and Sympathy*. *Journal of Popular Film & Television*, jaro 1994, roč. 22, číslo 1, s. 2–9.

OBRACET SE NA POKOUTNÍ PRODEJCE, KTERÍ NAKLÁDAJÍ S NEČISTÝMI
SNÍMKY.
S POZDRAVEM
HUGO HAAS⁵⁸⁴

O dva dny později byla Haasovi odeslána odpověď. Stanovisko PCA je jednoznačné: „Po pečlivém zvážení jsme jednohlasně dospěli k přesvědčení, že snímek, v podobě, v jaké nám byl předložen, je v rozporu s Produkčním kodexem a ve stávající podobě nemůže být schválen.“ Shurlock dále vysvětluje, že se jedná o příběh nemanželského milostného vztahu bez jakéhokoliv hlasu morálky či adekvátního potrestání pro hříšníky. Naopak je film „ospravedlněním a glorifikací hříchu“. Shurlock vyjadřuje lítost nad tvrdým, nicméně nezbytným verdiktem a k dopisu přikládá šek na 200 dolarů, které jsou Haasovi vráceny jako kompenzace za již uhrazený administrativní poplatek.⁵⁸⁵

V dalším dopise adresovaném Haasovi Shurlock zmiňuje možnost odvolání ke správní radě Asociace amerického filmového průmyslu. Pokud se Haas k takovému kroku rozhodne, má informovat ředitele MPAA Erica Johnstona a zaslat mu kopii s filmem.⁵⁸⁶ K této variantě Haas přistoupil až po třech měsících; 1. června 1955 byl do newyorského sídla MPAA do rukou Erica Johnstona odeslán následující dopis:

Vážený pane,

můj zatím poslední film ZADRŽ TEN ÚSVIT byl zamítnut Vaším hollywoodským úřadem. Geoffrey Shurlock, který upřímně litoval svého rozhodnutí, mi poradil, abych se obrátil na Vás kvůli poslednímu slovu.

Každý, kdo snímek viděl, mi pokládá stejnou otázku: „Proč jsi nedostal Schvalovací pečeť?“ Sloupkař z Hollywood Reporteru Milton Lubin a Sidney Skolsky z Daily News se nabídli, že se mnou půjdou za panem Shurlockem, aby mi pomohli v boji za pečeť. Pan Shurlock mi přiznal čisté a upřímné záměry, zároveň ale nechtěl převzít celou zodpovědnost na sebe, a proto mi poradil, abych Vás požádal o finální přehodnocení.

Mohu Vás ujistit, že otázka morálnosti, nebo lépe řečeno amorálnosti, bude pro veřejný vkus méně nebezpečná než v případě jiných filmů, kterým prošly mnohem ostřejší situace. Prosím, snažte se mě pochopit – jsem pro svobodu slova, kterou Váš úřad poskytl některým odvážnějším filmům, ale sám bych také rád profitoval z Vašeho uvolněnějšího postoje k dospělým námětům.

Stojím sám za sebe, filmy si financuji sám bez pomoci bank, sponzorů či partnerů, a v tomto konkrétním případě jsem opravdu ve velmi svízelné situaci, kdy mi hrozí, že přijdu o životní úspory.

Prosím, laskavě zhlédněte film bez předsudků, které by mohly vyplývat z toho, že se jedná o zamítnutý snímek. (...)

Prosím, zašlete mi svou odpověď brzy. Do té doby budu doufat a modlit se, že se mi od Vás dostane dobrých zpráv.

S úctou Váš
Hugo Haas⁵⁸⁷

584 Telegram Huga Haase datovaný 14. února 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. V telegramu Haas naráží na možnost promítat snímek v kinech, jež nevyžadovala Schvalovací pečeť udělovanou PCA.

585 Dopis Geoffreyho Shurlocka ze 16. února 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

586 Dopis Geoffreyho Shurlocka ze 28. února 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

587 Dopis Huga Haase z 1. června 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections,

Haasův specifický výklad Shurlockovy rady byl 10. června uveden na pravou míru Sidneyem Schreiberem, právním poradcem MPAA. Pokud se Haas skutečně chce domáhat odvolání, musí zaslat oficiální žádost, a to nikoliv Ericu Johnstonovi, ale správní radě MPAA.⁵⁸⁸

Mezitím začal Haas vyjednávat o distributorovi. O film se zajímala zejména společnost Universal, s níž Haas na přelomu června a července dohodnul distribuci snímku *Jednou nohou v pekle*. O několik týdnů později bylo podobné dohody dosaženo i v případě *Zadrž ten úsvit*. Universal po Haasovi požadoval dodatečné úpravy, které by film přizpůsobily požadavkům Produkčního kodexu. Možnost odvolání tak již nadále nebyla aktuální.⁵⁸⁹

8. července zaslal Haas Shurlockovi seznam veškerých úprav a revizí, které na popud Universalu provedl: „Jsem si jist, že se mnou budete souhlasit, že ve filmu nezůstalo jediné neslušné slovo či náznak něčeho nepřístojného. Prosím, přesvědčte se sám, dejte mi Váš souhlas a udělejte ze mě znovu šťastného muže.“ Změny se týkaly výhradně cívek 2, 5 a 6. Haas se proto v dopise ptá, zda má do PCA zaslat kompletní film, či zda budou stačit pouze cívky, do nichž bylo zasahováno. K dopisu je přiložen i seznam revizí v psané podobě:

- odstraněny byly některé dílčí repliky, například Joeovo přání „Chci dívku“ a zvolání „k čertu“ nebo Dořiny věty „Konec konců, nepracuju v pojišťovnictví, kvůli čemu jinému byste mě chtěli?“ a „No tak tě nevzrušuju, co s tím uděláme?“
- zcela eliminovány byly scény odehrávající se v nevěstinci (ve scénáři odpovídaly stranám 26 a 27)⁵⁹⁰
- scéna, v níž Dora popisuje své zážitky s muži, byla radikálně zkrácena a podle Haase již neobsahuje jedinou lechtivou repliku; odstraněny byly například následující pasáže: „Všichni [muži] chtějí to samé. Podvádějí, perou se a zabíjejí pro to. Nejde mi to do hlavy. Kvůli čemu je všechen ten povyk? (...) Byla jsem ještě dítě, kolem třinácti. Maminčin bratranec – takový přátelský chlapík, vždycky se usmíval – nás na pár týdnů přijel navštívit. Byl pořád samé dárky, čokolády, bonbóny – políbil mě, hladil mě – ten špinavý... – a než maminka na všechno přišla, bylo už pozdě. (...) Později to byl můj učitel – stejná špína. (...) Předák [v továrně], účetní, manažer – všichni chtěli to samé. (...) Později jsem se živila jako servírka – všichni hosté – každý z nich měl deset rukou a všechny se natahovaly po tom samém, ve spěchu, vypadali jako smečka splašených psů, barman, šéf, všichni...“
- po polibku Joea a Dory byly odstraněny symbolické záběry mořského příboje, stejně jako Dořina replika „Joe, myslím, že už vím, kvůli čemu je všechen ten povyk.“ Následuje až věta: „Víš, po té špíně a zmatku se mi zdá, že jsi v mém životě první muž.“⁵⁹¹

Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

588 Dopis Sidneyho Schreibera z 10. června 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

589 Viz dopis Geoffreyho Shurlocka Sidneymu Schreiberovi z 27. června 1955 a dopis Sidneyho Schreibera Geoffreymu Shurlockovi z 29. června 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

590 V Produkčním kodexu explicitní zmínku o nevěstincích a veřejných domech nenajdeme. Píše se v něm ale, že „určitá místa jsou tak úzce či absolutně spjata se sexuálním životem nebo sexuálním hříchem, že jejich použití musí být přísně omezeno“. Jak se shodují Leonard J. Leff a Jerold L. Simmons, pro Breena to fakticky znamenalo, že scény odehrávající se v nevěstincích byly zcela zapovězeny. LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold L. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York : Grove Weidenfeld, 1990, s. 151. Nemáme důvod se domnívat, že Shurlockův postoj k této ožehavé problematice byl necelý rok po Breenově odchodu z PCA výrazně odlišný.

591 Dopis Huga Haase z 8. července 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections,

11. července 1955, po „pěti měsících dohadování“, jak napsal *Hollywood Reporter*, byla snímku konečně udělena Schvalovací pečeť s pořadovým číslem 17 418.⁵⁹² Ještě téhož dne odeslal Haas děkuvný dopis Geoffreymu Shurlockovi:

Nejmilejší Geoffrey,

ať už použiji jakákoliv slova, nic nedokáže vyjádřit skutečné pocity, které k Vám chovám. Jste ta nejúžasnější, nejspravedlivější a nejcitlivější lidská duše a od nynějška Vás budu zahrnovat do svých modliteb. Nejenže jste mě učinil šťastným, ale Vaše připomínky udělaly film ještě lepším.

Již nikdy nebudu zpochybňovat Váš úsudek a vkus a prosím, odpusťte mi mou slepou tvrdohlavost, která byla pravou příčinou mých problémů a probdělých nocí.

Bůh Vám žehnej a ať ještě po spoustu let udáváte morální směřování našeho filmového průmyslu.

Miluji Vás.

Váš

Hugo⁵⁹³

Ani po schválení PCA však nebyl všem úpravám konec. Ozvala se Liga slušnosti, která s rozhodnutím Shurlockova úřadu nesouhlasila a chystala se snímek odsoudit (tedy přidělit mu obávaný rating C). Zástupci Universalu, kteří v průběhu srpna doladřovali podmínky distribuční dohody s Haasem, se proto v New Yorku sešli s funkcionáři Ligy, aby společně probrali problematické body a snímek uzpůsobili tak, aby dostal příznivější rating. Do procesu vyjednávání se znovu zapojila i PCA, v jejímž zájmu bylo, aby celé jednání skončilo smírně. Za společnost Universal se schůzky zúčastnil William Gordon, zájmy katolíků hájili reverend Paul J. Hayes, Monsignor Devlin a paní James F. Loomam.⁵⁹⁴ Dohodnuto bylo odstranění několika dalších replik a přetočení vybraných scén, zejména té, v níž vystupuje postava kněze ztvárněná Frankem De Kovou. Dotáčky proběhly 16. srpna, trvaly pouhých 35 minut a společně s dalšími revizemi (dabing,⁵⁹⁵ výroba titulků, střižové úpravy) Universal stály 5 614 dolarů.⁵⁹⁶ V dopise z 23. srpna adresovaném Geoffreymu Shurlockovi podává Gordon kompletní výčet smluvených úprav. Vedle těch, které Haas provedl již v průběhu července, se jedná o následující repliky a scény:

- Haas do snímku vrátil dříve odstraněnou Joeovu repliku „Chci dívku“.⁵⁹⁷ Vystřihl

Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

592 'Hold Back Tomorrow' Is Granted Code Seal. *Hollywood Reporter*, 13. července 1955, s. 1. Podle *Variety* v této situaci již nic nebránilo tomu, aby Haas dokončil vyjednávání s distributorem. *Variety*, 13. července 1955, s. 6. Viz rovněž dopis od Geoffreya Shurlocka adresovaný Sidneymu Schreiberovi, v němž prvně jmenovaný s konečnou platností sděluje, že jakákoliv možnost Haasova odvolání ke správní radě MPAA je již *pasé*. Dopis Geoffreya Shurlocka z 12. července 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

593 Dopis Huga Haase z 11. července 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. Přehnaně úslužný tón dopisu může čtenáři vyznívat až sarkasticky, zpětně už ovšem jen těžko zjistíme, s jakými záměry a pocity skutečně vznikl.

594 Dopis Williama Gordona ze 4. srpna 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

595 V dopise ze 4. srpna William Gordon k otázce předabování vybraných scén píše: „V některých scénách by mohly být dialogy Cleo Moore lépe vyjádřeny. Pokud to bude možné, myslím, že bychom ji na pár hodin měli povolat, aby své repliky načetla znovu a lépe.“ Dopis Williama Gordona ze 4. srpna 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

596 *Hold Back Tomorrow*, added scenes, zpráva z 20. srpna 1955. *Hold Back Tomorrow*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

597 Do finálního sestřihu se Haasovi rovněž podařilo prosadit Dořinu větu „Konec konců, nepracuju v pojišťovnictví, kvůli čemu jinému byste mě chtěli?“, která implicitně naznačuje, že se dívka neživí morálně nezávadným způsobem.

však krátkou pauzu, která po ní původně měla následovat. Joe na své přání jedním dechem navazuje slovy: „Co se děje? Chci dívku, aby mi dělala společnost. A nějakou hudbu. Dva muzikanti budou úplně stačit. Doufám, že si to vláda může dovolit.“

- do scény, v níž policisté hledají dívku, která by byla ochotná strávit noc s Joem ve vězení, byl vložen záběr na tabuli s nápisem: ESKORTNÍ SLUŽBA. TANEČNÍ PARTNERKY K DISPOZICI. Nade vši pochybnost tak má být vyvráceno, že by snad v domě mohl být provozován nevěstinec.
- bez náhrady byla eliminována Joeova replika „Kotě, jestli nevíš, kvůli čemu je všechn ten povyk, můžu ti říct, že sis vybrala špatnou profesi.“
- scéna s knězem byla přepsána od momentu, kdy otec vstupuje do Joeovy cely, až po ukončení svatebního obřadu; úpravy se týkaly především technických záležitostí spojených s oddáváním milenců; v následujícím přepisu označuje podtržené písmo dialogy, jež byly odstraněny, zatímco kapitálkami jsou psány repliky a režijní poznámky, které byly nově připsány:

OTEC: Synu, využil jsem příležitosti a přišel o něco dříve. Možná sis to rozmyslel a rozhodl se usmířit s našim Pánem a dostat poslední požehnání.

SPRÁVCE: Joe Cardosi, musím požádat tvou přítelkyni, aby odešla.

JOE: Počkejte chvíli, pane. Otče, vím, že jsem dříve odmítl se s vámi setkat – omlouvám se.

Ale teď jsem rád, že jste přišel. Chci vás požádat, abyste nás oddal – Doru a mě.

OTEC: Je mi líto, ale obávám se, že to nemohu udělat.

JOE: Proč ne? Je to součástí mého posledního přání, otče.

OTEC: Protože to je proti předpisům; proti zákonu. Pro uzavření manželství potřebuješ povolení, synu. Bez povolení je manželství nezákonné, neplatné.

JOE: Neexistuje nějaká výjimka?

OTEC: Pokud vím, tak ne.

JOE: Ani když požádáte guvernéra o zvláštní svolení?

OTEC: O guvernéra nejde, synu. Jde o zákon Boží.

SPRÁVCE: Je mi líto, ale musím vykonat svou povinnost. Požádal bys svou přítelkyni, aby odešla?

JOE: Počkejte, pane. Otče, jsem si jistý, že chcete zachránit lidskou duši a dovolit mi usmířit se s Bohem a se sebou samým.

OTEC: (NOVÝ ZÁBĚR OTCE) OD TOHO JSEM TADY, SYNU – ABYCH TI POMOHL.

JOE: Poniženě vás žádám, nenechte mě takto odejít. Udělejte z nás muže a ženu. Prosím vás o to.

OTEC: No, hádám, že za těchto neočekávaných okolností mi nezbývá nic jiného, než si celou záležitost vzít na svědomí a vykonat obřad.

(MÍSTO VÝŠE UVEDENÉHO BUDE NÁSLEDOVAT NOVÝ ZÁBĚR)

OTEC: NO, POKUD TO MÁM UDĚLAT, JSOU TU JISTÉ PODMÍNKY, KTERÉ MUSÍTE SPLNIT. JSEM SI JISTÝ, ŽE MI SPRÁVCE DOVOLÍ STRÁVIT S VÁMI OBĚMA CHVÍLI O SAMOTĚ.

(PANORAMA NA HODINY, STŘIH NA EXTERIÉR,⁵⁹⁸ ZPĚT NA HODINY, MEZITÍM UBĚHLO PĚT MINUT)

OTEC: TEĎ, KDYŽ JSTE SE USMÍŘILI S BOHEM, MŮŽEME NAVÁZAT OBŘADEM.

JOE: Děkuji, otče. Řeknu jim tam dole, že jste skvělý chlapík.

OTEC: Nedoporučuj mě příliš horlivě. Jak se jmenuješ, dítě?

DORA: Dora. Příjmením –

OTEC: To úplně stačí. A ty jsi Joseph?

JOE: Přesně tak, otče.

OTEC: Pokračovat budeme vzápětí. Očekávám dva svědky – manželku správce Gilliana a – tady už jdou.

JOE: To je moje sestra.

OTEC: Je vám, doufám, jasné, že obřad bude prostý. Spojte, prosím, ruce. Joseph, bereš si Doru za svou právoplatnou manželku?

598 Zde byly vloženy záběry mořského příboje, které Haas odstranil z dřívější scény.

JOE: Ano. (*I do.*)
 OTEC: (ZE ZVUKOVÉ STOPY) BERU. (*I WILL.*)
 OTEC: A ty, Doro, bereš si Josepha za svého právoplatného manžela?
 DORA: Ano. (*I do.*)
 OTEC: (ZE ZVUKOVÉ STOPY) BERU. (*I WILL.*)
 (NOVÝ ZÁBĚR RUKOU – NA DÍVČIN PRST JE NAVLÉKÁN PRSTEN)
 OTEC: (ZE ZVUKOVÉ STOPY) TÍMTO PRSTENEM STVRZUJI NÁŠ SVAZEK
 A SLIBUJI TI VĚRNOST NA VĚKY, DORO.
 (NOVÝ ZÁBĚR RUKOU – NA CHLAPCŮV PRST JE NAVLÉKÁN PRSTEN)
 OTEC: (ZE ZVUKOVÉ STOPY) TÍMTO PRSTENEM STVRZUJI NÁŠ SVAZEK
 A SLIBUJI TI VĚRNOST NA VĚKY, JOSEPHÉ.
 OTEC: Prohlašuji vás za muže a ženu.⁵⁹⁹

Liga slušnosti úpravy, na nichž Haas již neasistoval, uznala za dostatečné a filmu nakonec přidělila rating A2, který byl vyhrazen pro snímky zcela nezávadné pro dospělé publikum. Za vítěze dlouhého procesu vyjednávání tak můžeme považovat všechny zúčastněné: Haasovi se podařilo prosadit poměrně ožehavou látku a PCA a Liga slušnosti zase dostály svému cíli eliminovat ty neproblematičtější a potenciálně nejpohoršlivější momenty. Pro uvedení v Austrálii muselo dojít ke zkrácení scény, v níž Dora zvedá ze země rozbité sklo a na moment si jej přikládá k zápěstí, zjevně zvažujíc sebevraždu. Ve Finsku byl v roce 1956 snímek zcela zakázán.⁶⁰⁰

Distribuce a uvedení do kin

Informace o uzavření distribuční dohody mezi Haasem a Universalem se v tisku objevily již 9. srpna, ačkoliv některé kontrakty nesou i pozdější datum.⁶⁰¹ Haas za snímek dostal 80 000 dolarů, které mu byly vyplaceny ve dvou splátkách v lednu 1956 a lednu 1957.⁶⁰² Podle tiskové zprávy Universal zamýšlel zacházet se snímkem jako s prestižním titulem – zdá se tedy, že zástupci společnosti věřili v jeho divácký potenciál, čemuž hodlali uzpůsobit i reklamní kampaň.⁶⁰³ Přestože se v průběhu jeho vzniku zvažovalo několik názvů (kromě *No Tomorrow* například i *Redemption / Vykoupení*), 1. září William Gordon potvrdil, že do kin snímek vstoupí jako *Hold Back Tomorrow (Zadrž ten úsvit)*.⁶⁰⁴ 14. září proběhla novinářská projekce pro domácí tisk, o týden později byl snímek promítnut i žurnalistům ze zahraničí.⁶⁰⁵

Kontroverzní námět filmu byl využit jako základ pro marketingovou kampaň. Některé možné implikace ovšem musely být utlumeny. Gordon S. White z *Advertising Code*

599 Dopis Williama Gordona z 23. srpna 1955. *Hold Back Tomorrow*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

600 Shrnující cenzurní zpráva. *Hold Back Tomorrow*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

601 Studio Buys Hugo Haas Picture. *Los Angeles Times*, 9. srpna 1955, s. 21. Srovnej s *Hold Back Tomorrow*, temporary publicity brief, contract briefs, 22. srpna 1955. *Hold Back Tomorrow*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, box 646/19454. Podle smlouvy nesmělo být Haasovo jméno v titulcích uvedeno menší velikostí písma než 25 % názvu filmu. Smlouva rovněž zaručovala, že Haas bude zmíněn ve všech propagačních materiálech včetně plakátů a traileru.

602 Matters for review, 16. ledna 1956 a 16. ledna 1957. *Hold Back Tomorrow*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 20526.

603 Zpráva ze 6. srpna 1955. *Hold Back Tomorrow*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

604 Zpráva Williama Gordona z 1. září 1955. *Hold Back Tomorrow*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles. Název *Redemption* se objevuje například v Hugo Haas Writes New Film Subject. *Los Angeles Times*, 1. září 1954, s. 19.

605 Viz zprávu Dana Thomase ze 14. září 1955. *Hold Back Tomorrow*. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Administration (možno přeložit jako Správa Reklamního kodexu), která regulovala obsah propagačních materiálů hollywoodských společností,⁶⁰⁶ vyjádřil obavy z některých návrhů, které byly do jeho úřadu doručeny: „Naše hlavní pochybnosti se týkají pojetí, v němž muž 'žádá ženu' nebo mu 'zákon ženu dává'. To je stejné, jako bychom řekli, že žádá o sexuální poměr a zákon mu jej umožňuje, což je v rozporu s Kodexem.“ Mezi původně zvažovanými slogany se objevovaly mimo jiné následující: „Moje poslední přání je žena“, „Dnes mu zákon dává ženu“, „Pět hodin lásky (...). Zákon (...) mu přivedl ženu, po které toužil“. White navrhuje opatrnější a méně explicitní přístup. Místo sloganu „Přivedli mu zcela neznámou ženu“ doporučuje verzi „Do jeho cely přivedli zcela neznámou ženu“. „Obecně řečeno, čím více budete mluvit o ženě přivedené do 'jeho cely' místo 'jemu' a o 'krásné ženě' místo o 'ženě', tím méně se budete vystavovat kritice kvůli jinak očividně ožehavé látce.“⁶⁰⁷ Slogany byly přizpůsobeny Whiteovým požadavkům a na plakátech a dalších propagačních materiálech se objevily například v následující podobě: „Jaký to podivný zákon vyslyšel jeho přání a přivedl do jeho cely tuto krásnou ženu?“ Dominantou většiny obrazových propagačních materiálů je jak John Agar, tak Cleo Moore (většinou ve svůdných červených šatech), nezřídka ve vzájemném objetí. *Pressbook* majitele kin nabádal k vyhlášení netradiční soutěže, jejíž výherce (mužského pohlaví) stráví večer u jídla a tance s dívkou podobající se Cleo Moore. Zda se v některých kinech tato či podobná soutěž skutečně uspořádala, mi není známo. Zakoupení snímku *Universalem* mělo za následek i opětovné vydání titulní skladby na hudebním nosiči – tentokrát ji v rámci sdružené reklamní kampaně do prodejen uvedlo vydavatelství Northern Music Corporation. Majitelé obchodů s gramofonovými deskami mohli využít příležitosti vyzdobit výlohu atraktivními výjevy z filmu.

V listopadu 1955 proběhla propagační tour, které se zúčastnili představitelé hlavních rolí Cleo Moore a John Agar. Cleo Moore na ni vyrazila z Union Station v Los Angeles 28. října. V neděli 30. října docestovala do Chicaga, odkud dále pokračovala do Detroitu, kde se 2. listopadu odehrála světová premiéra. Herečka byla na cestu vybavena zpáteční jízdenkou, stodolarovým kapesným, puntíkováným šátkem, který měla mít podle pokynů newyorské kanceláře *Universalu* stále na sobě, dále informacemi o amerických věznicích a nakonec časopisem napsaným vězni z Draper Prison v Alabamě. Podle George Laita představoval časopis „zajímavou rekvizitu, kterou bys mohla mít u sebe při rozhovorech, abys opodstatnila náš příběh a ukázala, že se zajímáš o vězeňský systém atd. Navrhuj, aby sis veškerý materiál pročetla, protože ti může napovědět zajímavá témata hovoru spojená s filmem.“ Marketingové oddělení *Universalu* rovněž připravilo článek pro Emily Belser z *International News Column*, v němž se avizuje, že zájem Cleo Moore o vězeňský život vzešel právě z účinkování ve filmu *Zadrž ten úsvit*. „Pokud odvedeš dobrou práci, dáme ti 48 hodin volna za dobré chování,“ uzavírá Lait svůj dopis pro Cleo Moore.⁶⁰⁸

Podle původního plánu zahrnovala propagační tour přinejmenším patnáct zastávek v devíti různých státech:

- 1. listopadu: Harlingen, Texas (kino Rialto)

606 Reklamní kodex přímo vycházel z principů Produkčního kodexu. Jeho porušením producent nebo distributor riskoval pokutu ve výši 1 000 až 5 000 dolarů. Viz The Hays Office. In BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976, s. 310. Reklamní kodex je přetištěn např. v AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952, s. 847–849.

607 Dopis Gordona S. Whitea z 15. září 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles. Viz rovněž Hold Back Tomorrow, advertising slogan ideas, 22. srpna 1955. James Raker Papes. Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 3.f-187.

608 Dopis George Laita z 28. října 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

- 3. listopadu: Detroit, Michigan (Broadway Capitol)
- 4. listopadu: Lansing, Michigan (Esquire)
- 5. listopadu: Flint, Michigan (Garden)
- 8. listopadu: Boston, Massachusetts (Pilgrim)
- 10. listopadu: Baltimore, Maryland (Keith's)
- 15. listopadu: Parkersburg, Západní Virginie (Parker)
- 16. listopadu: New Orleans, Louisiana (Joy)
- 27. listopadu: Pensacola, Florida (Florida)
- bez určeného data: Shreveport, Louisiana (Don Theater)
- 1. prosince: Bay City, Michigan (Washington)
- 4. prosince: Texarkana, Arkansas (Leo)
- 14. prosince: Vicksburg, Mississippi (Joy)
- 20. prosince: Amarillo, Texas (State)
- 18. ledna: Laredo, Texas (Plaza)⁶⁰⁹

Na konci října byla však trasa zrevidována a zkrácena. Její konečná podoba vypadala s největší pravděpodobností následovně:

- 2. listopadu: Detroit, Michigan (Broadway Capitol), světová premiéra
- 3. listopadu: Pontiac, Michigan
- 4. listopadu: Lansing, Michigan (Esquire)
- 5. listopadu: Flint, Michigan (Garden)
- bez určeného data: New York, New York
- bez určeného data: Cleveland, Ohio
- 10. listopadu: Baltimore, Maryland (Keith's)
- bez určeného data: Washington D. C.
- 16. listopadu: New Orleans, Louisiana (Joy)⁶¹⁰

Světová premiéra proběhla ve středu 2. listopadu v detroitském kině Broadway Capitol pro 2 700 diváků.⁶¹¹ I přes kladně hodnocenou reklamní kampaň snímek během úvodního dne utržil pouze 973 dolarů. Peter Rosian, oblastní zástupce Universalu v Michiganu, který byl světové premiéře přítomen, za hlavní příčinu neúspěchu označil vytrvalý déšť: „Navštívil jsem toho večera každé kino v Detroitu a vždy jsem uvnitř našel jen hrstku lidí. Jednalo se možná o nejsilnější déšť, jaký jsem v životě viděl; zcela určitě zmařil veškeré šance na solidní zisk z premiérového dne.“ Ani v dalších dnech se však divácký zájem nezlepšil: „Pro čtvrteční, páteční a sobotní čísla žádnou omluvu nemám, ale jsem přesvědčen, že za ně může skutečnost, že *Zadrž ten úsvit* bylo poměrně nesmlouvavě hodnoceno všemi kritiky, s čímž nemohu nic dělat, protože v marketingovém oddělení si bohužel nemůžeme recenze napsat sami.“⁶¹² Podle *Variety* snímek v Detroitu za týden promítání utržil pouze

609 All Dates on Hold Back Tomorrow, zpráva ze 17. října 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

610 Zpráva od Hermana Kasse z 28. října 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles. Do dalších regionů se *Zadrž ten úsvit* dostávalo postupně; v Los Angeles byl film premiérově uveden 23. listopadu. Viz Hold Back Tomorrow. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 23. října 2012]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=51679> .

611 Světová premiéra jakéhokoliv snímku byla pro kino Broadway Capitol výjimečnou událostí. Podle dostupných informací se kino v průběhu 50. let zaměřovalo spíše na snímky v druhém „běhu“ (*second run*) či na dvojprogramy. Viz například Detroit Opera House. *Cinema Treasures*. [citováno 23. října 2012] Dostupné z WWW: <http://cinematreasures.org/theaters/2033> .

612 Dopis Petera Rosiana ze 7. listopadu 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special

5 000 dolarů.⁶¹³

V dalších městech byl průběh podobný: ačkoliv propagační kampaň vzbudila pozornost a všeobecně se dočkala kladných reakcí, na zisky ze vstupného to nemělo zásadní vliv. Korespondence mezi Hermanem Kassem a Clarkem Ramsayem z marketingového oddělení Universalu je výmluvná. 23. listopadu Kass píše: „Je mi líto, že si film nevedl tak, jak jsme si mysleli. S takovou publicitou (...) jsme mohli doufat ve vzrušující začátek.“⁶¹⁴ Ramsay o několik týdnů později odpovídá: „Máš úplnou pravdu. Výstřižky s Cleo Moore a Johnem Agarem z propagační tour jasně naznačují, že ve všech městech se kampaň nadmíru vyvedla. Jen je škoda, že jsme neměli k dispozici silnější snímek.“⁶¹⁵ Konečné výdaje za tour činily 8 658 dolarů.⁶¹⁶ K 12. prosinci Universal za propagaci utratil celkem 24 558 dolarů, přičemž výroba 14 500 *pressbooků* stála 4 280 dolarů, 4 663 dolarů bylo utraceno za reklamu v tisku, rozhlase a televizi, 2 728 dolarů šlo na výrobu fotosek a zbývající částka připadla na honoráře nejruznějších pracovníků a „speciální služby“.⁶¹⁷ Navzdory mimořádné péči, kterou společnost Universal Haasovu snímku věnovala, se tak nakonec nejednalo o divácký, a tedy ani o komerční úspěch. Protože o něj diváci tolik nestáli, stal se brzy doplňkem dvojprogramů – v některých kinech byl například spojen s jiným filmem Universalu s Johnem Agarem v hlavní roli, *Tarantulou* (1955) režiséra Jacka Arnolda, jinde byl hrán v kombinaci s westerny *The Naked Dawn* (1955) a *The Spoilers* (1955).

Přijetí v dobovém tisku

Ohlasy na *Zadrž ten úsvit* v dobovém tisku byly veskrze průměrné až podprůměrné. Ve většině případů je film označován za rutinně zpracované drama s kontroverzní výchozí zápletkou, jež najde uplatnění zejména v rámci dvojprogramů. Přijetí snímku mohly částečně poškodit i dodatečné postprodukční úpravy – některé scény či repliky na sebe kvůli vynuceným střihům a dotáčkám nenavazují zcela plynule, motivace postav nevyznívají vždy přesvědčivě (negativně se projevilo například zkrácení Dořina monologu o její pochybné minulosti) a některé dialogy byly dokonce recenzenty považovány za nezáměrně úsměvné (především scéna svatebního obřadu, která byla přepsána za přispění zástupců Ligy slušnosti).

Hollywood Reporter je ve svých odhadech diváckého potenciálu Haasova filmu poměrně optimistický. Autor recenze jej označuje za ideální nízkorozpočtový snímek pro „publikum v kožených sacích“. Je v něm dostatek sexu, aby vyvolal odezvu, a díky netradiční zápletky může počítat se zdravým diváckým zájmem.“ Přestože je námět označen za kvalitní, samotné zpracování zaostává. Haas ovšem ve filmu docíluje „evropské atmosféry“, která je vzhledem k látce adekvátní. Oceněny jsou některé dílčí složky jako kompetentní herecké výkony Moore a Agara, efektivní práce kameramana Paula Ivana nebo titulní skladba Franze Steininger a Johnnyho Rotelly, která sice „nemá pravý hitový potenciál“, ale „do snímku dobře zapadá“. Ačkoliv se PCA a Liga slušnosti snažily odstranit veškeré indicie naznačující, že se Dora živí jako prostitutka, recenzent

Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

613 *Variety*, 9. listopadu 1955.

614 Dopis Hermana Kasse z 23. listopadu 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

615 Dopis Clarka Ramsaye z 12. prosince 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

616 Zatímco Cleo Moore dostávala za účast na tour zvláštní honorář, John Agar jakožto smluvní herec Universalu neměl na podobnou částku nárok a hrazeny mu byly pouze výdaje za hotely, focení apod. Tour se ovšem směla zúčastnit i jeho manželka.

617 Finanční zpráva z 12. prosince 1955. Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

hovoří o „efektních scénách, v nichž policie hledá prostitutku (...), až konečně najde Cleo Moore“. Z toho jasně vyplývá, že úsilí regulovat obsah a limitovat možné interpretace snímku nebylo zcela úspěšné.⁶¹⁸

Variety o *Zadrž ten úsvit* mluví jako o další „variaci na příběh o posledním přání odsouzeného muže“, která by mohla profitovat z netradičního námětu: „Jak je u nezávislých snímků Huga Haase typické, film zpracovává látku, na kterou by si pravděpodobně větší společnosti netroufily.“ Výsledek je podle autora slušný, ale divácká omezení daná umístěním do dvojprogramů může jen stěží překonat. Veškerá dramatická pozornost směřuje na Johna Agara a Cleo Moore, kteří se svých rolí v neobvyklém dramatu zhostili se ctí.⁶¹⁹ Magazín *Box Office* hodnotí zápletku jako „extrémně nepravděpodobnou“ a určenou pouze pro minoritní publikum. „Většina filmových fanoušků (...) bude mít za to, že se jedná o křivolakou sérii zvrátů, pro které existuje jen malé – pokud vůbec nějaké – opodstatnění.“ Recenzent pozitivně kvituje délku filmu, díky níž může být titul pohodlně zařazen do dvojprogramů, a herecké výkony, které vynikají zejména tváří v tvář dlouhým hysterickým dialogům a produkčním omezením.⁶²⁰ Konzervativní periodikum *Harrison's Reports* se v úvodu recenze podivuje nad tím, jak takový snímek vůbec mohl projít schvalovacím procesem PCA: „Svědomy pracovníků Johnstonova úřadu (...) muselo zažít nespočet pádů a přemetů, které je ponoukly schválit tento příběh.“ Přestože ve filmu nedojde k fyzickému sblížení hlavních protagonistů, „samotná myšlenka [Joeova posledního] přání by měla být dostatečně odpudivá pro všechny, kteří film zhlédnou“. Podle autora nemohou pokleslé téma vyvážit ani podařené herecké výkony. Z toho důvodu se snímek nejlépe hodí do těch kin, „která se specializují na senzacechtivé exploatační“ tituly.⁶²¹

Motion Picture Daily označuje *Zadrž ten úsvit* za netradiční dospělý film s pomalým tempem a nejvíce na něm oceňuje titulní skladbu Franze Steininger a Johnnyho Rotelly v úpravě Lese Baxtera.⁶²² *Motion Picture Herald* je ve své recenzi k filmu pozornější, když uvádí, že „Hugo Haas, dosud známý díky svým netradičním námětům a příběhům, se s touto romancí vzdálil vyšlapané hollywoodské cestičce tak daleko, jak to vůbec jde“. Autor se domnívá, že snímek může vsadit na několik trumfů – vedle titulní skladby s hitovým potenciálem se jedná zejména o „novou mladou hvězdu Cleo Moore, dříve známou hlavně díky umění nosit harémové oděvy“. V *Zadrž ten úsvit* herečka předvádí dramatické schopnosti, které jsou velkým příslibem do budoucna, kdy by jí mohla být přidělena role v ještě kvalitnějším filmu. I ostatní herecké výkony jsou – vzhledem k jistým nepravděpodobným okolnostem zápletky – na dobré úrovni. Kamera Paula Ivana pak umně koresponduje s tématem filmu.⁶²³ Naopak ohlas, který se objevil ve *Film Daily*, je téměř výhradně negativní. Haasův snímek je označen za slabý a nevkusný a jako takový jej nelze širšímu spektru publika v žádném případě doporučit. Jediným jeho kladem jsou herecké výkony – ani ty si však nedokáží poradit s „afektovanými dialogy a zastaralou režii“. ⁶²⁴ Podobně se ke snímku staví *The Exhibitor*, jenž se zmiňuje o „nepravděpodobném příběhu“ a hercích, kteří se v jeho vývoji potýkají s „neobratnými dialogy“. Absenci akce se ve filmu snaží vyvážit dialogy a emocionálně dramatické situace. Autor snímek doporučuje jako součást dvojprogramu do kin, zvyklých uvádět exploatační tituly.⁶²⁵

618 LANDERS, Hal. 'Hold Tomorrow' Okay Programmer. *Hollywood Reporter*, 20. září 1955, s. 3.

619 -Brog.-. Hold Back Tomorrow. *Daily Variety*, 20. září 1955, s. 3. Téměř identická recenze se objevila i ve *Weekly Variety*, 21. září 1955, s. 6.

620 Hold Back Tomorrow. *Box Office*, 24. září 1955.

621 Hold Back Tomorrow with John Agar and Cleo Moore. *Harrison's Reports*, 24. září 1955, s. 155.

622 -L.D.-. Hold Back Tomorrow. *Motion Picture Daily*, 4. října 1955.

623 Hold Back Tomorrow. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 8. října 1955, s. 625.

624 Hold Back Tomorrow. *Film Daily*, 17. října 1955, s. 6.

625 Hold Back Tomorrow. *The Exhibitor*, 19. října 1955.

I *Parents' Magazine* uvádí jako jeden z charakteristických rysů *Zadrž ten úsvit* jeho upovídánost, místy dosahující až nesnesitelné úrovně. John Agar a Cleo Moore údajně podávají lepší výkony, než si snímek zaslouhuje.⁶²⁶ Minirecenze v magazínech *Modern Screen* a *Screen Stories* jsou k filmu rovněž převážně kritické, přičemž v druhém jmenovaném periodiku se dokonce tvrdí, že Haasův snímek je na mnoha místech nezáměrně směšný.⁶²⁷

Box Office na konci října uvedl, že *Zadrž ten úsvit* bylo v tisku hodnoceno jednou pozitivně (*Hollywood Reporter*), jednou průměrně (*Variety*) a dvakrát negativně (*Box Office* a *Harrison's Reports*).⁶²⁸ K negativním ohlasům ovšem musíme připočítat i řadu těch, které do bilančního žebříčku magazínu *Box Office* nebyly zařazeny (*Film Daily*, *The Exhibitor* ad.). Ačkoliv se objevovaly i názory kladně kvitující práci herců či Ivanovu atmosférickou kameru, kritika převažovala. Haas, který si od filmu sliboval umělecky i divácky úspěšný titul,⁶²⁹ tak musel být reakcemi tisku zklamaný. Na začátku roku 1956 dokonce na jeden z kritických ohlasů reagoval veřejným způsobem: 6. ledna byl na stránkách *Variety* publikován jeho otevřený dopis adresovaný Jacku Moffittovi, recenzentovi deníku *Hollywood Reporter*. Haas novináře nařkl z podjatosti a napadl jeho argumentaci, kdy Moffitt ve svém článku kritizoval některé Haasovy dialogy (ač byly přepsány bez jeho vědomí) a do hlavní role mu doporučoval Humphreyho Bogarta:

Hugo Haas Productions, Inc.

Otevřený dopis panu Jacku Moffittovi

Vážený pane Moffitte,
přestože byl můj snímek *Zadrž ten úsvit* ve vašich novinách recenzován před více než třemi měsíci (20. září⁶³⁰) – nikoliv špatně mimochodem – někteří lidé se musejí podivovat nad tím, proč jste najednou cítil potřebu věnovat tak nedůležitému snímku, jakým je ten můj, celý sloupek (28. prosince). Dovolte mi, abych jim sdělil důvod.

Chtěl jste srovnat účty s někým, kdo se opovážil požádat Vaše šéfy, aby mé filmy recenzoval někdo jiný, protože jste se mi soustavně jevil jako předpojatý člověk, libující si ve vršení bonmotů místo v konstruktivní kritice. Díky tomu, že máte přístup k novinám, jste se konečně mohl vypovídat a dostat to ze sebe.

Možná se můj netypický a kontroverzní snímek dočká mnoha kritických reakcí – jsem připraven akceptovat všechny výhrady, pokud budou pocházet od spravedlivých a nepředpojatých kritiků.

Dovolte mi na tomto místě ocitovat některé pěkné věci, které byly dosud o mém „divném“ filmu napsány:

SHOWMAN'S TRADE REVIEW:

HUGO HAAS JAKO SCENÁRISTA, PRODUCENT A REŽISÉR ODVEDL DOBROU A POMĚRNĚ PŘESVĚDČIVOU PRÁCI. CLEO MOORE HRAJE DOSUD NEJLÉPE V KARIÉŘE. JE VELMI LIDSKÁ A PŘESVĚDČIVÁ. AGAR JE EFEKTIVNÍ A EMOCIONÁLNĚ UVĚŘITELNÝ. FILM BY MĚL ZAUJMOUT DOSPĚLÉ PUBLIKUM.

INDEPENDENT FILM JOURNAL:

SNADNO PRODEJNÝ A DOBŘE ODVEDENÝ SNÍMEK. SLUŠNÝ SCÉNÁŘ A POZORNÁ REŽIE DÁVAJÍ FILMU VYROVNANOST A HLOUBKU. MOORE A AGAR PODÁVAJÍ VYNIKAJÍCÍ HERECKÉ VÝKONY.

626 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, prosinec 1955, roč. 30, s. 14.

627 Viz výstřižky ve složce Hold Back Tomorrow. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

628 *Box Office*, 22. října 1955.

629 Jak dosvědčuje například dopis z 18. září 1954. *Hold Back Tomorrow*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

630 Viz LANDERS, Hal. 'Hold Tomorrow' Okay Programmer. *Hollywood Reporter*, 20. září 1955, s. 3.

CLEVELAND NEWS:

VELMI PROVOKATIVNÍ A NEOBVYKLÝ SNÍMEK PRO DOSPĚLÉ S VÝJIMEČNĚ VYDAŘENÝMI MOMENTY.

WALTER WINCHELL:

ZASLOUŽENÝ POTLESK: ... CLEO MOORE A AGAR VE VĚZEŇSKÉM THRILLO-DRAMATU NAZVANÉM ZADRŽ TEN ÚSVIT.

Zahraniční tisk byl nadšen. Někteří dopisovatelé mi napsali velmi lichotivá slova. A jde o inteligentní, vzdělané lidi, drahý pane Moffitte. Samozřejmě, mohou se plést – stejně jako vy můžete mít pravdu, nebo se mýlit.

Mimochodem, japonský kupec po zhlédnutí filmu poznamenal: „Moc krásný, poetický snímek, který bude některými kritiky s vypláchnutými mozky nepochopen.“

Co se týče Vaší ostré kritiky směřující ke svatebnímu obřadu, kdy oddáván říká „*I do...*“ a kněz odpovídá „*I will...*“, dovoluji mi poznamenat, drahý pane Moffitte, že celý dialog byl napsán členem katolické Ligy slušnosti a dodatečně natočen poté, co Universal Studios film odkoupily. Měl byste se omluvit odborníkům, tedy pokud sám věci nerozumíte lépe – což by mě nepřekvapovalo.

A nakonec k vašemu chytrému postřehu, že by se jednalo o skvělou roli pro Bogarta – máte úplnou pravdu, ale bohužel není dostupný – stejně jako George Jean Nathan není dostupný, aby převzal Vaši pozici.

S úctou
Hugo Haas⁶³¹

Haas v dopise naznačuje, že „evropská poetika“ (rozpoznávaná i americkým tiskem⁶³²) a uvolněný přístup k problematice mravů a morálky slavily větší úspěch u zahraničního obecnictva. Ohlas v britském *Monthly Film Bulletinu* však paradoxně svědčí spíše o opaku. Autor recenze je ve svém textu nemilosrdný, když kritizuje závěrečnou scénu, jež vyznívá „trapně a lacině“, a spolu s ní i aspekt, který byl v amerických recenzích spíše oceňován, a sice herecké výkony. Ani v otázkách autenticity a dramatické přesvědčivosti tvůrce údajně nedosahuje příliš hodnotných výsledků: zatímco například v *Dívce na mostě* Haas ve skromných podmínkách docílil realistické atmosféry, *Zadrž ten úsvit* je v celém svém průběhu pouze „banální“ a neúnosně úmorný film s těžkopádnými dialogy.⁶³³

4.10. *Hit and Run*

Synopse

Majitel benzinové pumpy a přilehlého vrakoviště Gus Hilmer se zaplete s výrazně mladší tanečnicí Julie. Po krátké známosti Julie souhlasí s nabídkou k sňatku a přestěhuje se do Gusova domku, jež rovněž obývá pohledný automechanik Frank. Ten Julie považuje za prospěcháčku a dává jí to náležitě najevo. Opovržení se však brzy promění v žádostivost: Frank dokonce dívce nabídne, aby s ním od Guse utekla. Julie však zůstává k manželovi loajální.

Jednoho dne Gus odejde v utajované záležitosti do nedalekého domku, kde vyčkává příjezdu jisté osoby. Mezitím Frank vyzve Julie, aby s ním jela na projížďku autem. Dívka souhlasí, netuší ovšem, že její nápadník naplánoval rafinovanou vraždu: vyčká příchodu Guse a ve vysoké rychlosti jej autem srazí. Následně ve vrakovišti vůz rozloží na menší díly, aby nebylo možné jej vystopovat. Julie, z níž se nedobrovolně stala spolupachatelka

631 Open Letter To Mr. Jack Moffitt. *Variety*, 6. ledna 1956, s. 12. George Jean Nathan (1882–1958) byl uznávaný divadelní kritik spojený zejména s časopisem *The American Mercury*.

632 Viz například recenzi v *Hollywood Reporteru*, LANDERS, Hal. 'Hold Tomorrow' Okay Programmer. *Hollywood Reporter*, 20. září 1955, s. 3.

633 Hold Back Tomorrow. *Monthly Film Bulletin*, č. 26, 1959, s. 5–6.

vraždy, je z celé události rozrušená. Její stav se ještě zhorší ve chvíli, kdy se na scéně objeví muž, který vypadá přesně jako Gus; představí se ovšem jako jeho identické dvojče David. Svou dlouhou nepřítomnost vysvětluje sedmiletým pobytem ve vězení za podvod. David se nastěhuje do domku k Julie a společně se rozhodnou dále provozovat Gusův prosperující podnik. Zanedlouho si Julie všimne, že David svého bratra nepřipomíná jen vzhledem, ale i některými charakteristickými úkony a začne o jeho pravé identitě pochybovat. Její podezření se brzy potvrdí: jedná se skutečně o Guse, který se ke lsti odhodlal proto, aby mladou dvojici jednoznačně usvědčil ze zločinu. V závěru nechá Julie a Franka zatknout a následně se sblíží s krotitelkou lvů z kočovného cirkusu Mirandou.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Námět ke snímku *Hit and Run* Haas odkoupil v srpnu 1953 od Herberta O. Phillipse, který v té době působil jako výtvarný ředitel v televizní stanici CBS.⁶³⁴ Podle původních zpráv chtěl Haas začít natáčet již v říjnu téhož roku,⁶³⁵ nakonec však upřednostnil realizaci snímku *Jiná žena*, který vznikl na jaře 1954 a do kin byl uveden později v prosinci.⁶³⁶ Do hlavní role režisér nejprve zvažoval Johna Agara (představitele ústředních rolí v *Návnadě* a *Zadrž ten úsvit*), o jehož zapůjčení jednal s producentem Halem Makelimem.⁶³⁷ V květnu 1954 však *Los Angeles Times* přinesly zprávu, že úlohu získal Lance Fuller, jehož Haas využil právě na *Jiné ženě*.⁶³⁸ Obě informace se ovšem ukázaly jako liché, roli Franka totiž získal Vince Edwards. Do hlavní ženské úlohy byla obsazena Cleo Moore, pro kterou se jednalo o sedmý a zároveň poslední snímek natočený ve spolupráci s Haasem, jenž v *Hit and Run* sám ztvárnil dvojčata Guse a Davida Hilmerovy. V červenci a srpnu 1955, tedy přesně dva roky poté co Haas zajistil práva na Phillipsův námět, se v tisku objevily informace, že úpravy scénáře se chýlí ke konci a na podzim se začne natáčet.⁶³⁹

Hotový scénář byl do úřadu PCA odeslán v listopadu 1955. Na konci měsíce obdržel Haas vyrozumění od Geoffreyho Shurlocka, v němž se sděluje, že příběh v hrubých obrysech splňuje požadavky Produkčního kodexu. Zároveň se v něm ale nacházejí „některé důležité nepřijatelné prvky (...), které je třeba upravit (...)“. V první řadě se má Haas pokud možno vyhnout dramatizaci nemanželského vztahu Franka a Susie. (Ve vzájemné korespondenci Haase a Shurlocka se o postavě ztvárněné Cleo Moore hovoří jako o Susie, ve filmu

634 *Variety*, 3. srpna 1953.

Herbert O. Phillips (1904–1972, rodným jménem Herbert Lippschitz) byl mladším bratrem Arnolda Phillipse, Haasova spoluscenáristy na *Pickupu*, *Dívce na mostě* a *Ženě bližního svého*. Ve 30. letech působil v rodném Německu jako filmový architekt, na řadě snímků spolupracoval se svým bratrem. Do Spojených států amerických se dostal v průběhu roku 1939. Zaměstnán byl mj. u společností Universal a ABC. V 50. letech rovněž zastával funkci prezidenta televizní divize Společnosti filmových výtvarníků (*Society of Motion Picture Art Directors*). Viz WENIGER, Kay. „*Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...*“. *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945*. Hamburg : ACABUS Verlag, 2011, s. 591–592. Srov. s 2 Experienced Movie Men Put On CBS-TV. *The Billboard*, 9. srpna 1952, s. 10.

635 *Variety*, 7. srpna 1953. HOPPER, Hedda. Versatile Hugo Haas Schedules New Films. *Los Angeles Times*, 18. září 1953, s. 21.

636 HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood. Erstwhile Movie Villain to Turn Romantic. *Chicago Daily Tribune*, 27. února 1954, s. 15. Nakonec byl před *Hit and Run* realizován i film *Zadrž ten úsvit*.

637 *Variety*, 22. září 1953. Než Agar v květnu 1954 podepsal sedmiletý kontrakt se společností Universal-International, byl smluvně vázán právě k producentovi a režisérovi Halu R. Makelimovi, pod jehož vedením účinkoval v dramatu *Man of Conflict* (1953). Viz např. UI Pacts John Agar. *Variety*, 17. května 1954.

638 *Movieland Briefs*. *Los Angeles Times*, 11. května 1954, s. B6. Stejná informace se objevuje i ve *Variety*, 28. května 1954.

639 *Hollywood Reporter*, 13. července 1955. *Variety*, 1. srpna 1955.

se však jmenuje Julie.) Protože chybí zřejmé odsouzení jejich románu, je nutné vše pojednávat pouze v náznacích. Scéna implikující, že vedlejší postava Anity čeká s Frankem nemanželské dítě, je pak zcela nepříjemná. Dále Shurlock upozorňuje na několik dílčích scén:

- ve scéně vraždy nemá Frank přes Davidovo tělo vozidlem přejíždět nadvakrát
- scéna v kuchyni mezi Susie a Frankem nemá být zakončena dvojznačnou zatmívačkou
- zvýšená pozornost má být věnována ženským kostýmům, zejména v oblasti hrudníku⁶⁴⁰

Haas na připomínky zareagoval dopisem ze 4. prosince, v němž sděluje, že si výtky pozorně přečetl a je ochoten jim výsledný film přizpůsobit.

Je zde ovšem jeden bod, který chci prodiskutovat, protože v existující podobě jej Kodex nezakazuje, alespoň pokud se mohou řídit informacemi, které jsem z vašeho úřadu opakovaně dostával. Na straně 39 (...) upozorňujete na skutečnost, že Frank a Susie mají románek a radíte mi, aby Susie opustila pokoj. Jedná se o důležitý moment příběhu, kdy fakt, že ti dva mají aférku, z nich svým způsobem činí spolupachatele zločinu. Vždy jste zdůrazňovali, že lidé dopouštějící se nevěry za to musejí zaplatit. V mém případě jdou do vězení a je tedy zcela jasné, že budou potrestáni. Pochopil bych, kdybyste namítali, že jejich vztah ukazují příliš názorně, ale nemohu odstranit tak důležitý moment, aniž bych tím ublížil příběhu.

Dále Haas v dopise namítá, že nevěra je součástí řady snímků schválených PCA – včetně těch, které sám v minulosti produkoval a režíroval (zmiňuje *Pickup* a *Ženu bližního svého*) –, a slibuje, že vše bude pojednáno s ohledem na dobrý vkus. V závěru ještě jednou apeluje na cenzory, aby scénu ponechali, protože bez ní by snímek nedával smysl a zároveň by tím byla ohrožena jeho investice: „(...) víte, že mé filmy jsou bez trochy provokace neprodejné (...).“⁶⁴¹

Shurlockův úřad zareagoval dopisem ze 6. prosince, v němž se píše, že „přijatelnost scény (...) nezávisí pouze na tom, zda Susie opustí Frankův pokoj“. Cenzoři si byli vědomi, že pokud dívka z místnosti okamžitě odejde, jednoznačně se tím zamezí jakémukoliv neakceptovatelnému jednání. V dopise však připouštějí, že scéna může zůstat, pokud bude ztvárněna decentně, což v praxi znamená, že Susie se musí Frankovi vzpouzet a při objetí či polibku musejí milenci vždy stát. „Jakákoliv horizontální pozice, například v objetí na pohovce či posteli, bude považována za nepřiměřeně dráždivou.“ V zásadě tedy Shurlock bere na vědomí, že film bude zpracovávat téma nevěry, a ujišťuje Haase, že pokud se vyvaruje přílišné explicitnosti, mělo by být vše v pořádku.⁶⁴² Inkriminovaná scéna tak, jak je prezentována ve filmu, představuje oboustranně přijatelný kompromis: Julie přichází do Frankova pokoje, aby vypnula nahlas puštěné rádio. Frank jej však vždy znovu zapne, čímž Julie vyprovokuje k tomu, aby mu uštědřila facku. Následně mladík prudce vstává z postele a bere Julie do náručí. Dívka se však jeho objetí vzpírá, snaží se z něj vysmýknout a při tom opakovaně naléhá, aby ji Frank pustil. Ten jí však místo toho vyznává lásku, na což Julie reaguje slovy „Tak to dokaž. Pust' mě.“ Frank skutečně stahuje ruce a nechává Julie odejít z místnosti. I v pozdějších scénách Julie několikrát vyjadřuje vzdor vůči Frankovu svádění, nakonec mu však nekontrolovaně podléhá. Frank je vykreslen jako hlavní strůjce románu i následné vraždy Guse/Davida. Vína Julie spočívá především v tom, že neprojevuje dostatečný odpor proti Frankovu jednání.

640 Dopis Geoffreyho Shurlocka z 28. listopadu 1955. *Hit and Run*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

641 Dopis Huga Haase ze 4. prosince 1955. *Hit and Run*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

642 Dopis Geoffreyho Shurlocka ze 6. prosince 1955. *Hit and Run*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

Spolupachatelkou zločinu se tak nestává díky své aktivitě, ale naopak – paradoxně – díky pasivitě, kdy není schopna vraždě zabránit ani ji následně nahlásit policii.

Ze zbývajících připomínek Shurlockova úřadu Haas všechny až na jednu výjimku akceptoval:

- náznak toho, že Anita s Frankem čeká nemanželské dítě, byl zcela eliminován (v jedné scéně pouze sledujeme, že je Anita z nějakého důvodu rozrušená, předpokládáme však, že se jedná o projev žárlivosti)
- scéna vraždy je pojednána tak, že Frank Davida srazí vozem a okamžitě z místa činu ujede pryč – opakované přejíždění těla tedy bylo odstraněno
- ačkoliv ve většině případů jsou společné scény Franka a Julie ukončeny prolínačkou nebo ostrým střihem, jejich setkání v kuchyni kulminující polibkem končí navzdory Shurlockovým protestům zatmívačkou. Následuje záběr, v němž Frank – očividně rozladěný – vchází do baru a objednává si láhev piva.

Snímek byl bez dalších průtahů schválen 27. ledna 1956, kdy mu byla udělena pečeť číslo 17 922. Liga slušnosti jej opatřila ratingem A2.

Taktéž v lednu získal Haas oficiální povolení k užití názvu *Hit and Run*, jenž byl registrován na společnost London Film Productions.⁶⁴³

Produkce, distribuce a uvedení do kin

Aniž by měl uzavřenou dohodu o distribuci, začal Haas *Hit and Run* natáčet na začátku prosince 1955 v prostorách Kling Studios. Různé zdroje stanovují jako první natáčecí den 3., 6. nebo 7. prosince.⁶⁴⁴ Podle některých zmínek v tisku Haas původně uvažoval o tom, že by film měl patřit do cyklu nákladnějších „ačkových“ titulů natočených na barevný materiál.⁶⁴⁵ Výsledek však těmto prohlášením neodpovídá a naopak se drží linie nízkorozpočtových černobílých filmů zhotovených se skromným štábem během deseti až patnácti dnů. Na produkci se mj. podíleli výtvarník Rudi Feld, asistent režie Leon Chooluck a zvukař Earl Snyder. Za kamerou Paula Ivana vystřídal Walter Streng.⁶⁴⁶ O orchestrální hudební doprovod se postaral Franz Steininger, jenž s Haasem později spolupracoval i na *Born to Be Loved* a *Paradise Alley*. Steininger je rovněž autorem skladby „What Good'll It Do Me?“, kterou v pěveckém podání Elly Mae Morse vydala nahrávací společnost Capitol Records. Ve filmu je píseň použita hned na třech různých místech – vždy jako diegetická hudba znějící z rádia.

Vedlejší ženské role ve snímku ztvárnily Julie Mitchum (pohřebáková žena),⁶⁴⁷ debutující Dolores Reed (krotitelka lvů Miranda), do té doby známá jako modelka,⁶⁴⁸ a mladší sestra Cleo Moore Mari Lea (číšnice Anita).⁶⁴⁹ Podle *Variety* se ve filmu měla objevit i Frances Osborne, její účast však nelze s jistotou potvrdit.⁶⁵⁰ Jako kuriozitu lze uvést skutečnost, že jméno herce Carla Milletaira (role právníka Eddieho Fergusona) bylo v úvodních titulcích chybně přepsáno ve tvaru „Carl Militaire“.

V září 1956 se o odkup distribučních práv začala zajímat společnost United Artists, která

643 Viz dopis Morrise Helprina z 23. ledna 1956. Osobní fond Huga Haase, Národní filmový archiv, Praha.

644 *Hollywood Reporter*, 9. prosince 1955, s. 17. *Variety*, 6. prosince 1955, s. 13. *Variety*, 7. prosince 1955.

645 Haas 'Skeds' Delirium. *Variety*, 18. září 1953, s. 2. Haas Hoists Budgets. *Variety*, 11. června 1954, s. 5.

646 Je vysoce pravděpodobné, že Streng byl Haasem angažován na přímé doporučení Paula Ivana. Oba kameramani se v letech 1954 a 1955 podíleli na dobrodružném televizním seriálu *Waterfront* (Streng nasnímal 45 epizod, Ivano 16). Ivano mohl kolegu požádat, aby za něj v době pracovní vytíženosti u Haase „zaskočil“.

647 Potvrzena 7. prosince, viz *Variety*, 8. prosince 1955.

648 Viz *Variety*, 16. prosince 1955.

649 *Variety*, 7. prosince 1955.

650 *Variety*, 28. listopadu 1955.

snímek plánovala uvést do kin ještě na podzim.⁶⁵¹ Nakonec k tomu však došlo až na jaře následujícího roku: premiéra proběhla 15. března 1957, do kin v Los Angeles a okolí se snímek dostal se čtrnáctidenním zpožděním.⁶⁵² *Hit and Run* bylo promítáno v kombinaci s jinými snímky z distribučního plánu United Artists, jmenovitě s *Delikventy* (The Delinquents, 1957) režiséra Roberta Altmana a životopisným dramatem *Monkey on My Back* (1957). Údaje v magazínu *Variety* naznačují, že zatímco v krytých kinech o filmy nebyl velký zájem, výtěžky z *drive-inů* byly mnohem příznivější. Ostatně samotný námět (a název) Haasova snímku k projekcím v autokinech kinech přímo vybízel. Například v Los Angeles a okolí činily celkové tržby za první týden promítání 42 000 dolarů, z nichž více než tři čtvrtiny přinesly právě místní *drive-iny*.⁶⁵³

Propagace *Hit and Run* byla postavena na motivech milostného trojúhelníku a zločinu z vášně. Na plakátech se například objevovaly slogany „Blondýna...manžel...jiný muž... pod stejnou střechou...a někdo z nich zemře kvůli lásce“ nebo „Dva nedokonalí lidé plánují dokonalý zločin...Projde jim to?“ Většina propagačních materiálů stavěla do centra pozornosti Cleo Moore. Blondatá herečka se na nich objevuje v šatech s hlubokým výstřihem, a to sama nebo v doprovodu mužských spoluhráčů. Pozoruhodné je, že na jeden z plakátů se dostal i výjev ze scény zmiňované v Haasově a Shurlockově korespondenci: Vince Edwards jako Frank drží Julie v podání Cleo Moore kolem pasu, zatímco mu dívka očividně klade odpor a snaží se mu vysmýknout.

Přijetí v dobovém tisku

Většina recenzí na *Hit and Run* se v tisku objevila v průběhu března 1957. Deník *Hollywood Reporter* vystihuje převládající názor, když uvádí: „Můžete kritizovat všechno související s tím, jak [Haas] své produkce řídí, ale zároveň musíte projevit určité uznání a obdiv, protože to jsou právě cílevědomé a všestranně nadané osobnosti jako on, které udržují šoubyznys na nohou, zatímco ostatní se stahují do ústraní, aby v klidu přepočítávali své zisky. *Hit and Run* není nejlepší snímek, na který můžete narazit, ale byl údajně realizován s fantasticky nízkým rozpočtem a s herci, které Haas shromáždil, by si měl vést dobře na místech, pro která byl stvořen – tedy v rámci dvojprogramů.“ Dále recenzent postupně vyjmenovává klady a zápory produkce. Do první skupiny patří především silné herecké výkony Cleo Moore a Vince Edwardse, příhodná výprava Rudiho Felda, kvalitní kamera Waltera Strengheho a povedený hudební doprovod Franze Steininger. Naopak scénář je údajně nepříliš originální (s výjimkou jednoho zajímavého dějového zvratu, jímž je míněn příchod dvojčete) a plný „falešných vodítek“ a logických děr.⁶⁵⁴ Ohlas v *Motion Picture Daily* ze stejného dne vyznívá podobně. V deníku se uvádí: „Vytrvalost, s níž Hugh [sic!] Haas působí jako producent, režisér, scenárista a herec, je důkazem jeho všestranného talentu. Všechny jeho snímky nicméně postupují podle stejného vzorce a obměňuje se pouze prostředí a snad i nějaký mazaný prvek, jenž má udržet divákovu pozornost. *Hit and Run* není žádnou výjimkou.“ Autor recenze na snímku oceňuje napětí, které se daří vyvolávat zejména s ohledem na postavu ztvárněnou samotným Haasem, ačkoliv skutečnost, že máme co do činění s dvojčetem, musí být divákovi zřejmá ještě dříve, než je tento zvrat „oficiální“.⁶⁵⁵

651 *Variety*, 26. září 1956, s. 6.

652 Srovnej *Hit and Run*. *Internet Movie Database*, 1990–2012, IMDb.com, Inc. [citováno 5. listopadu 2012] Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0050512/combined> . *Hit and Run*. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 5. listopadu 2012]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=52221> .

653 *Variety*, 10. dubna 1957.

654 POWERS, James. 'Hit and Run' Okay Program Offering. *Hollywood Reporter*, 8. března 1957, s. 3.

655 REMER, Jay. *Hit and Run*. *Motion Picture Daily*, 8. března 1957. Totožná recenze se objevila i v *Motion*

I magazín *Harrison's Reports* snímek *Hit and Run* vztahuje k Haasově předchozí tvorbě a uvádí, že se opět jedná o mix „sexu, chtíče a vraždy“. Přestože film představuje „nepřívětivou a nezdravou zábavu, měl by si vést dobře u těch dospělých diváků, kteří upřednostňují pokleslé příběhy“. Dále autor poznamenává, že s žádnou postavou – ani s manželem, který se měl stát obětí zločinu – nelze dost dobře soucítit. Herecké výkony a kamera jsou shodně označeny jako „dobré“.⁶⁵⁶ V podobném duchu se nese recenze, kterou publikoval *The Exhibitor*. Píše se v ní, že *Hit and Run* je „nepříjemným příběhem o nepříjemných lidech, z nichž žádný v divákovi nevyvolává sympatie“. Důraz na sex a mimomanželský vztah má potenciál zaujmout především dospělé publikum. Zároveň mají Haasovy filmy jistou „semiartovou příchut“, která může určitému segmentu publika vyhovovat. V závěru recenze však její autor připouští, že *Hit and Run* se svým nevěrohodným příběhem nepatří mezi Haasovy nejpovedenější filmy.⁶⁵⁷

Autor recenze uveřejněné v časopise *Box Office* je naopak přesvědčen, že „po pomalém a poměrně nezajímavém úvodu jde tato produkce Huga Haase přímo k věci; dokáže diváky přibít k sedačkám a vyvolat v nich paralyzující napětí, jež jistě nadchne fanoušky mysteriózních filmů bez ohledu na jejich věk. (...) Zcela nepochybně se jedná o jeden z nejlepších snímků Huga Haase.“ Recenzent rovněž oceňuje, že *Hit and Run* poskytlo první výraznou hereckou příležitost pro nadějného Vince Edwardse.⁶⁵⁸ Magazín *Variety* přinesl spíše kritický ohlas. Filmu by údajně prospělo zapojení většího počtu kreativních lidí: „V důsledku toho, že Hugo Haas má na starosti hned čtyři úlohy, se příběh dopouští několika selhání a výsledkem je slabý film.“ Recenzentovi vadí předvídatelnost dějových zvratů, dialogy působící improvizovaným dojmem i stěžejí adekvátní herecké výkony. Finálnímu dojmu neprospěla ani technická kvalita novinářské projekce: „Bud' problémy s ostřením, nebo s předváděcí kopií způsobily, že obrazová kvalita během projekce byla velmi špatná.“⁶⁵⁹ *Film Daily* o *Hit and Run* píše jako o „nevýrazném melodramatu“ s kompetentními hereckými výkony Moore a Edwardse. Zároveň je upozorněno na Haasovu inklinaci k realistickému pojetí, které některým scénám prospívá, jiným škodí.⁶⁶⁰ *Parents' Magazine* snímek rovněž označuje za „skromné, nezáživné melodrama“, které je vhodné jen pro nepatrnou část dospělého publika.⁶⁶¹

Ačkoliv ohlasy na *Hit and Run* byly znovu spíše průměrné, je z nich jasně patrná jedna skutečnost: Haas byl rozpoznáván jako autorský filmař a s jeho filmy byla spojena poměrně konstantní divácká očekávání. Například *Variety* shrnuje tradiční haasovský námět následovně: „[S]tarší muž se ožení s mladou ženou, o kterou následně přijde kvůli mladšímu milenci.“⁶⁶² Podobně byly Haasovy filmy spojovány se specifickou atmosférou a stylistickými postupy: recenzenti a diváci předpokládali, že filmy Huga Haase budou realistickým a neradostným způsobem zpracovávat témata vášně, žárlivosti a pomsty. V novinových a časopiseckých recenzích se rovněž opakovaně setkáváme s profilací ideálního diváka: je jím dospělý člověk (pravděpodobně spíše muž než žena), který navštěvuje buď kina uvádějící dvojprogramy či tzv. art kina situovaná ve větších městech a promítající střídavě snímky domácího i zahraničního (zejména evropského) původu.

Picture Herald (sekce Product Digest), 9. března 1957, s. 289.

656 *Hit and Run* with Cleo Moore, Hugo Haas and Vince Edwards. *Harrison's Reports*, 9. března 1957, s. 39.

657 *Hit and Run*. *The Exhibitor*, 20. března 1957.

658 *Hit and Run*. *Box Office*, 16. března 1957.

659 -Brog.-. *Hit and Run*. *Weekly Variety*, 20. března 1957, s. 6. Recenze se stejným zněním vyšla i v *Daily Variety*, 8. března 1957, s. 3.

660 *Hit and Run*. *Film Daily*, 22. března 1957, s. 6.

661 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, červenec 1957, roč. 32, s. 14.

662 -Brog.-. *Hit and Run*. *Weekly Variety*, 20. března 1957, s. 6.

4.11. *Lizzie*

Synopse

Pětadvacetiletá zaměstnankyně losangeleského muzea Elizabeth Richmond, která po smrti obou rodičů sdílí domácnost se svou tetou Morgan, dostává výhrušné dopisy od osoby jménem Lizzie. Zároveň si opakovaně stěžuje na nesnesitelné bolesti hlavy a nespavost. Na dobře míněnou radu souseda, spisovatele Waltera Brennera, vyhledá pomoc sympatického psychiatra Neala Wrighta. Ten při jednom z úvodních sezení pomocí hypnózy odhalí, že Elizabeth trpí mnohočetnou poruchou osobnosti. Kromě nevýrazné a neprůbojné osoby, kterou okolí zná pod jménem Elizabeth, v jejím těle přežívá ještě další osobnost, která si přeje být oslovoována jako Lizzie. Jedná se o vulgární a sexuálně agresivní dívku, která postupně nabývá na síle a přebírá nad tělem stále větší moc, což se projevuje častými návštěvami pokleslých podniků, smělym sváděním přítomných mužů (mezi nimi i údržbáře z muzea Johnnyho) či psaním výhrušných zpráv adresovaných Elizabeth.

Později doktor Wright odhalí ještě třetí osobnost – milou a vlídnou Beth. Za přispění tety Morgan chce Wright docílit toho, aby Elizabeth i Lizzie byly vytlačeny právě na úkor Beth, kterou vnímá jako zdravou a přirozenou inkarnaci dívčiny osobnosti. Během léčby si doktor Wright uvědomuje, že příčina Elizabethina stavu spočívá hluboko v jejím dětství. Od tety Morgan se dozvídá o traumatické události z doby, kdy byla Elizabeth ještě dítě. V den svých dvanáctých narozenin se stala obětí sexuálního zneužívání ze strany matčina přítele Robina. Ve stejný den navíc Elizabethina matka, těžká alkoholička, zemřela v důsledku srdeční slabosti, a dívka se za to cítila vinna.

Za asistence Morgan a Brennera proto Wright uspořádá pro Elizabeth narozeninovou oslavu, během které je dívka donucena ke konfrontaci s potlačenými vzpomínkami. Ačkoliv způsobený šok nemá za následek okamžité vyléčení, doktor Wright Elizabeth ujišťuje, že je na správné cestě. V závěru dívka, připravená začít nový život, lékaři děkuje za pomoc.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

V druhé polovině 50. let se se stále větší naléhavostí projevovale, že o Haasovy filmy není mezi diváky (a distributory) takový zájem jako ještě před několika lety. V celém americkém filmovém průmyslu docházelo k poklesu počtu vyprodukovaných filmů a dramatickému nárůstu jejich rozpočtů.⁶⁶³ Jako divácky nejpřitažlivější se ukázaly produkčně náročné a finančně nákladné *blockbustery* (historické eposy, válečné filmy, westerny či okázalá melodramata), které dokázaly úspěšně konkurovat televizi a jiným volnočasovým aktivitám a dařilo se jim do kin přilákat rodinné obecenstvo.⁶⁶⁴ Na opačném pólu hollywoodské produkční skladby stály snímky se skromnějšími rozpočty připravované nezávislymi producenty a orientované na mladé diváky, zejména teenagery, kteří byli brzy rozpoznáni jako klíčová cílová skupina.⁶⁶⁵ Z toho důvodu vznikaly celé série sci-fi, hororových a rock'n'rollových snímků nebo filmů o surfařích či mladistvých

663 Viz například údaje v MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. 2nd edition. Malden : Blackwell Publishing, 2003, s. 128–129. V roce 1955 vzniklo v USA něco přes 200 snímků s průměrným rozpočtem okolo 1,5 milionu dolarů.

664 Nezřídka se k divákům dostávaly formou tzv. *roadshows*, tedy putovních projekcí, kolem nichž byla utvářena aura výjimečnosti. Až poté byly snímky zařazovány do běžné celonárodní distribuce. Tamtéž, s. 165–167.

665 V roce 1957 tvořili mladí lidé do 30 let 72 % z celkového počtu návštěvníků amerických kin. Viz LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 214.

delikventech.⁶⁶⁶

V takovém prostředí byly extrémně nízkonákladové produkty Hugo Haas Productions, spoléhající především na dospělé publikum, stále méně konkurenceschopné. Distributoři otáleli s jejich koupí, takže proces prodeje distribučních práv mohl trvat celé měsíce a dokonce roky (jako v případě filmu *Jednou nohou v pekle*), což podstatným způsobem ohrožovalo Haasovy investice. Když se na jaře roku 1956 na Haase obrátili zástupci produkční společnosti Bryna Productions s nabídkou režírovat filmovou adaptaci úspěšného románu *The Bird's Nest*, jednalo se o způsob, jak zůstat filmařsky aktivní, inkasovat za svou práci nezanedbatelný honorář a zároveň se vyhnout finančnímu riziku, které by bylo nevyhnutelně spojené s přípravou další samostatné nezávislé produkce. Jednoduše řečeno, Haas se snažil přizpůsobit nové době, v níž se práce bez podpory silnějších subjektů stávala stále obtížnější. V rozhovoru pro magazín *Variety* v srpnu 1956 tvůrce uvedl, že časy zcela nezávislých producentů-režisérů bez značných finančních prostředků jsou nenávratně pryč. „Poté, co od roku 1950 vyprodukoval deset snímků, [Haas] vše zařizuje tak, aby mohl točit nákladnější filmy pro jiné producenty“, tlumočil Haasovy záměry redaktor deníku.⁶⁶⁷

Snímek *Lizzie* (rovněž známý pod pracovními názvy *Woman in Hell* a *Hidden Faces*) byl realizován nezávislou produkční společností Bryna Productions, kterou v roce 1955 založil herec Kirk Douglas⁶⁶⁸ se záměrem „podílet se na kreativním procesu přípravy [vlastních] filmů. Raději bych byl, kdyby mi dali nádherně napsaný scénář s rolí, po které jsem toužil, a režisérem, se kterým jsem rád pracoval. Ale nemohl jsem jednoduše čekat, až se to stane. Musel jsem zařídit, aby se to stalo.“⁶⁶⁹ Neméně důležitým impulsem pro vznik společnosti ovšem byla možnost přijít k velkým ziskům a podstatným daňovým úlevám.⁶⁷⁰ Prvním filmem, který pod hlavičkou Bryna Productions vznikl, byl western *Indiánský bojovník* (*The Indian Fighter*) v režii Andrého De Totha premiérováný v prosinci 1955. Později se Bryna Productions zasadila o realizaci takových filmů, jako jsou *Vikingové* (*The Vikings*, 1958), *Spartakus* (*Spartacus*, 1960), *Strangers When We Meet* (1960) nebo *The Last Sunset* (1961).⁶⁷¹ Vedle zmíněných titulů s Douglasem v hlavní roli však Bryna produkovala i méně nákladné snímky bez jeho herecké účasti. Ve své autobiografii Kirk Douglas tvrdí, že k tomuto kroku přistoupil na radu svého blízkého přítele a právního a finančního poradce Sama Nortona „z daňových důvodů“.⁶⁷² Svou roli ovšem mohl sehrát i nečekaný umělecký a komerční úspěch komorní romance *Marty* (1955), která v kinech vydělala přibližně desetinasobek svého rozpočtu a získala čtyři Oscary včetně toho pro nejlepší film roku. Prvním nízkorozpočtovým filmem Bryny se stalo komediální drama *Spring Reunion* (1957) s Danou Andrewsem a Betty Hutton v hlavních rolích. Po něm v rychlém sledu následovala další dramata *Lizzie* a *The Careless Years* (1957) a western *Ride Out for Revenge* (1957). Na rozdíl od prestižnějších filmů s Douglasem jako ústředním

666 Tyto trendy popisuje například Thomas Doherty, viz DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia : Temple University Press, 2002.

667 No Indie Producer Can Be Completely Independent, Hugo Haas Acknowledges. *Variety*, 7. srpna 1956, s. 4.

668 Společnost byla známá i pod neoficiálním názvem Bryna Company. Douglas ji pojmenoval podle své matky Bryny Danielovitch (za svobodna Sanglel). Viz DOUGLAS, Kirk. *Climbing the Mountain. My Search for Meaning*. Thorndike : G.K. Hall & Co., 1998, s. 80.

669 DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son. An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1988, s. 257.

670 Viz např. PORTER, Sylvia. Stars of Entertainment Field Form Corporations to Cushion Tax Blow. *The Blizzard*, 6. dubna 1955, s. 6.

671 Od roku 1962 byla k Bryně přidružena dceřiná společnost Joel Productions, která je podepsána pod filmy jako *Lonely Are the Brave* (1962), *Sedm květnových dní* (*Seven Days in May*, 1964) nebo *Grand Prix* (1966).

672 DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son. An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1988, s. 262.

protagonistou – a naopak po vzoru *Martyho* – se jednalo o skromné černobílé snímky s rozpočtem do 500 000 dolarů a stopáží kolem osmdesáti minut.⁶⁷³

Psychologický román Shirley Jackson s názvem *The Bird's Nest* byl poprvé knižně vydán v červnu 1954 v newyorském nakladatelství Farrar, Straus & Young.⁶⁷⁴ Již v následujícím roce začal s autorkou jednat umělecký agent Ray Stark o tom, že by netradiční látku zinscenoval na Broadwayi.⁶⁷⁵ Stark se s Shirley Jackson dohodl na převodu kompletních divadelních, filmových a televizních a omezených publikačních a rozhlasových práv. Později Stark navázal spolupráci se scenáristou Melem Dinellim, jenž měl látku upravit pro účely divadelní inscenace⁶⁷⁶ a následně i filmové adaptace.⁶⁷⁷ Dinelliho hlavním úkolem bylo zjednodušit narativní strukturu románu, jenž kromě jiného kombinuje vyprávění v první a třetí osobě (deníkové záznamy psané doktorem Wrightem vs. užití vševědoucího vypravěče; pasáže filtrované skrze hledisko některých postav). Došlo rovněž ke zredukování času hlavní části syžetu z více než dvou let na několik měsíců (lčba Elizabeth tak probíhá mnohem rychleji) a počtu „inkarnací“ ústřední postavy, trpící mnohonásobnou poruchou osobnosti, ze čtyř na tři.⁶⁷⁸ K dalším úpravám patřilo připsání postavy Johnnyho a odstranění některých narativních úseků – například cesty Betsy/Elizabeth do New Yorku, která by z produkčního hlediska zbytečně komplikovala natáčení.⁶⁷⁹ Změn se měl dočkat i závěr, o němž bude řeč později.

Na začátku roku 1956 nabídli Stark a Dinelli hotový scénář společnosti Bryna Productions.⁶⁸⁰ Prvotní reakce jednoho z jejích čelních představitelů, producenta Jerryho Breslera, nebyla příliš nadšená. Starkovi i svému nadřízenému a majiteli společnosti Kirku Douglasovi se svěřil, že látku považuje za „choulostivou“ a scénář za „nepodložený a špatně napsaný“.⁶⁸¹ V průběhu dalších týdnů však změnil názor a realizaci projektu

673 S odstupem několika měsíců byl Sam Norton odhalen jako podvodník a špatný rádce: Douglas nechal provést rozsáhlý audit svých financí, na jehož základě zjistil, že doporučení vyrábět filmy, v nichž sám nehrál, s sebou neneslo žádná faktická daňová zvýhodnění, spíše naopak. Od roku 1958 proto od produkce těchto snímků upustil. Viz DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son. An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1988, s. 293.

674 Autorka se v románu inspirovala odbornou knihou *The Dissociation of a Personality* Mortona Prince popisující skutečný klinický případ. Jak ovšem sama přiznala, použila ji pouze jako základ a poměrně výrazně se od ní odklonila. Viz dopis Raye Starka z 18. června 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison. Box 21.

675 *Variety*, 29. května 1956. V roce 1949 se Stark připojil k agentuře Famous Artists Charlese Feldmana a působil jako agent řady hollywoodských hvězd, mezi nimi i Kirka Douglase. Viz např. DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son. An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1988, s. 191.

676 Text divadelní hry je uložen v Margaret Herrick Library: *Lizzie*, nedatováno. Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, f. 254. 122 stran. Podle všeho hra nikdy inscenována nebyla – a to ani na Broadwayi, ani jinde.

677 Viz kontrakty z 23. a 30. června 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, boxy 21–23. Podle těchto dokumentů bylo počáteční dohody mezi Starkem a Shirley Jackson dosaženo 3. ledna 1955. 6. června téhož roku Stark dojednal spolupráci s Dinellim.

Mel Dinelli byl považován za spolehlivého a úspěšného adaptátora – je autorem scénářů ke snímkům *Točité schodiště* (The Spiral Staircase, 1945) podle románu Ethel Liny White a *The Window* (1949) podle povídkové předlohy Cornella Woolriche.

678 V románu jsou jednotlivé osobnosti pojmenovány Elizabeth (famiálně Lizzie), Beth, Betsy a Bess, ve filmu se jedná o Elizabeth, Lizzie a Beth.

679 Zatímco román se z větší části odehrává ve fiktivním městě Owenstown ve východní části Spojených států, děj scénáře (a výsledného filmu) je zasazen do Los Angeles.

680 Již v roce 1955 oslovil Stark s nabídkou spolupráce režiséra George Cukora, ten však o realizaci projektu nejevil zájem. Viz dopis Raye Starka z 5. srpna 1955. Story material, correspondence 1945–1967. George Cukor Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 64-f.955.

681 Zpráva Jerryho Breslera z 21. ledna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

podpořil. V květnu a červnu 1956 tak mohly být podepsány smlouvy upravující vztahy mezi Brynou, Starkem, Dinellim a Shirley Jackson:

- Shirley Jackson měla za práva k předloze dostat celkem 15 000 dolarů, z toho 10 000 dolarů v odložené splátce (tato suma nebyla předem garantována a vyplacena měla být z tržeb snímku pouze za předpokladu, že film vydělá více, než byl jeho rozpočet)
- stejná částka byla dohodnuta i ve prospěch Raye Starka, který měl navíc inkasovat 7½ % z případných zisků⁶⁸²
- Mel Dinelli měl za vyhotovení scénáře dostat 25 000 dolarů (z toho 10 000 v odložené splátce) a k tomu rovněž 7½ % ze zisků⁶⁸³

Dalším krokem bylo zajištění financování a distribuce *Lizzie*. Bryna Productions nedisponovala dostatečným kapitálem, a tak hledala podporu silného partnera z řad *majors*. Nejprve byla oslovena společnost United Artists, která v roce 1955 spolufinancovala a uvedla do kin první snímek Bryny s názvem *Indiánský bojovník* (a v březnu 1957 i snímek druhý nazvaný *Spring Reunion*). Arthur Krim, prezident United Artists, přistupoval k předkládanému projektu s opatrností a nedůvěrou a z toho důvodu do titulní role požadoval nějakou osvědčenou hvězdu. Zatímco Douglas a spol. prosazovali začínající Maureen Stapleton se zkušenostmi pouze z televize, Krim navrhoval „Anne Baxter, Eleanor Parker či někoho jiného z této kategorie“. Ovšem ani angažování populární herečky nemohlo s jistotou zaručit, že film skončí úspěchem. Krim proto trval na tom, že rozpočet nepřekročí hranici 300 000 dolarů. Kromě toho se United Artists chtěli aktivně podílet na výběru režiséra, jenž byl pro takový typ projektu obzvláště důležitý.⁶⁸⁴ Douglas na Krimovy podmínky nepřistoupil – hlavní překážkou byl s největší pravděpodobností rozpočet, který byl v navrhované výši nepřijatelný.⁶⁸⁵ Bryna proto oslovila Krimovu konkurenci v podobě společnosti MGM/Loew's, jež byla v otázce financování vstřícnější a souhlasila s rozpočtem přibližně o 100 000 dolarů vyšším. (Spojení s MGM navíc usnadňovalo zapůjčení smluvní herečky studia Eleanor Parker do hlavní role.) Předběžné dohody bylo dosaženo 28. května, definitivní verze produkční a distribuční smlouvy pak byla podepsána 15. srpna. Přibližně stostránkový dokument detailně upravuje vzájemné povinnosti obou subjektů a současně podává podrobné informace o způsobu financování: plnou výši rozpočtu Bryně poskytne Loew's formou půjčky podléhající úroku ve výši 5 % za jeden kalendářní rok. Splatnost půjčky byla stanovena na pět let od uvedení filmu do kin. Společnost Loew's si v kontraktu vyhrazuje právo schválit natáčecí plán i rozpočet, vedení účetnictví a dohled nad produkcí je však výhradně zodpovědností Bryny.⁶⁸⁶ Eleanor Parker byla do náročné úlohy vybrána z řady kandidátek. Hugo Haas se později

682 V případě realizace divadelní inscenace měl Stark navíc dostat ještě 50 % z hodnoty divadelních práv.

683 Viz např. shrnující zprávu od Louise W. Cooka z 15. ledna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

O několik let později se odměny domáhal i jistý Demetrios Vilan, který podal žalobu na Dinelliho et al. a u soudu tvrdil, že v květnu 1955 uzavřel ústní dohodu s Rayem Starkem a Melem Dinellim, podle níž měl režírovat divadelní inscenaci vycházející z románu *The Bird's Nest* a nebo – v případě, že k její realizaci nedojde – inkasovat 5 % z prodeje filmových práv. Vilan po Starkovi a Dinellim požadoval 5 % z ceny, za kterou látku Bryně prodali, a dále 50 000 dolarů za podíl na adaptaci románu pro filmové účely. Vrchní soud v Kalifornii uznal Vilanův nárok jako bezpředmětný. Viz například výpověď Kirka Douglase k případu z 22. ledna 1960. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

684 Dopis Arthura Krima adresovaný Kirku Douglasovi z 24. dubna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

685 Spolupráce Bryny a United Artists později pokračovala filmy *The Careless Years*, *Ride Out for Revenge*, *Stežky slávy* (*Paths of Glory*, 1957) a *Vikingové*.

686 Smlouva mezi Bryna Productions a MGM/Loew's z 15. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

k obsazování titulní role vyjádřil následovně: „Pro roli Lizzie jsme nemuseli nikoho shánět. Herečky po ní toužily. Jednoduše jsme rozeslali scénář pěti adeptkám, které byly dostupné a schopné roli zvládnout, a nechali jsme je, ať si to mezi sebou vyřkají.“ Parker z konkurenčního boje vyšla vítězně díky své všestrannosti a skvělému výkonu v roli psychicky nestabilní ženy v *Muži se zlatou paží* (The Man with the Golden Arm, 1955) režiséra a producenta Otty Premingera.⁶⁸⁷ Smlouva s herečkou, kterou zastupovala agentura Williama Morrise, byla podepsána 1. června 1956.⁶⁸⁸ Jakožto hlavní hvězda dostala Parker honorář ve výši 60 000 dolarů a kromě něj měla nárok na dalších 40 000 dolarů v odložené splátce a 10 % z případných zisků. Kvůli jiným závazkům u studia MGM bylo dohodnuto, že herečka bude z desetitýdenního angažmá u Bryny uvolněna nejpozději 1. října.⁶⁸⁹

Eleanor Parker měla kromě jiného právo veta při volbě režiséra *Lizzie*. S Haasem, který jí byl jako nejvážnější kandidát na tento post představen v telefonickém rozhovoru 23. května, však ochotně souhlasila.⁶⁹⁰ Smlouva mezi Brynou a Haasem tak mohla být uzavřena již o několik dní později, konkrétně 29. května. (K několika dodatečným úpravám v kontraktu došlo poté, co byl režisér v druhé polovině srpna obsazen do vedlejší role souseda a spisovatele Waltera Brennera.⁶⁹¹) Haasovo režijní angažmá mělo trvat od podepsání smlouvy po dobu potřebnou k dokončení snímku, ovšem ne déle než do 1. listopadu. Jeho honorář činil 1 000 dolarů týdně od začátku natáčení či od 1. září (podle toho, k čemu dojde dříve) po dobu ne kratší než deset týdnů. Kromě této hotovosti měl Haas rovněž nárok na 10 000 dolarů v odložené splátce vyplacené z prvních tržeb snímku.⁶⁹² Za své herecké služby pak dostával dalších 500 dolarů týdně.⁶⁹³ Není pochyb o tom, že volba Haase do pozice režiséra byla čistě pragmatická: v Hollywoodu platil za spolehlivého tvůrce se schopností natočit řemeslně zdařilý film v krátkém čase a s omezenými prostředky. Rozpočet, který měl u Bryny k dispozici, byl sice třikrát až čtyřikrát vyšší ve srovnání s částkami, na které byl zvyklý v případě vlastních produkcí, značná porce výdajů ale padla na honoráře, takže z produkčního hlediska nebyl rozdíl tolik markantní. (Navíc jak jsme viděli, rozpočet průměrného hollywoodského filmu z poloviny 50. let činil 1,5 milionu dolarů, tedy přibližně čtyřikrát více než rozpočet *Lizzie*.) Podcenit nesmíme ani Haasovu pověst odvážného filmaře se zájmem o netradiční dospělé náměty, jímž *Lizzie* dozajista disponovala. Rozhodnutí Bryny využít Haasových služeb se tak jeví jako uvážené a logické: od Haase si Douglas a Bresler mohli slibovat vyzrálý snímek natočený včas bez zbytečného plýtvání finančními prostředky.

2. července doplnil utvářející se štáb spoluproducent Edward Lewis, který mimo jiné dílčím způsobem asistoval na úpravách scénáře. Jeho honorář činilo osmnáct splátek po 550 dolarech.⁶⁹⁴ Jako kameramana si Haas výslovně vyžádal Paula Ivana, jenž byl

687 Tisková zpráva z 18. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

688 Smlouva s Eleanor Parker z 1. června 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

689 V případě nerespektování tohoto data měla Parker nárok na dalších 1 200 dolarů denně.

V polovině října měla herečka začít pracovat na filmové adaptaci románu Williama Somerseta Maughama *Barevný závoj*. (Do kin byl snímek uveden v červnu 1957 pod novým názvem *The Seventh Sin*.)

690 Viz dopis Jerryho Breslera z 28. května 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

691 Původně byl Haas zamýšlen jako herecký představitel doktora Ryana. Tato postava – v románové předloze přítomná – se však ve výsledném filmu neobjevuje. Viz dopis Jerryho Breslera z 28. května 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

692 Viz smlouvu s Hugem Haasem z 29. května 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

693 Nepojmenovaný dokument ze 14. listopadu 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

694 Smlouva s Edwardem Lewisem z 2. července 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections,

angažován na období od 10. září za 875 dolarů týdně.⁶⁹⁵ *Lizzie* představovala jejich sedmý a zároveň poslední společný film. Podobným způsobem režisér prosadil „svého“ výtvarníka Rudiho Felda a asistenta režie Leona Choolucka, pro něž se jednalo o devátou, respektive osmou (a v obou případech rovněž poslední) spolupráci s Haasem.

Protagonisté výrazných vedlejších rolí Joan Blondell (teta Morgan) a Richard Boone (doktor Wright) byli potvrzeni v polovině srpna a oba dostali shodný honorář ve výši 2 500 dolarů týdně. Blondell i Boone měli být k dispozici od 6. září po dobu ne kratší než čtyři týdny.⁶⁹⁶ Do dalších vedlejších a epizodních rolí byli během červencových a srpnových castingů obsazeni:

Herec	Role	Honorář	K dispozici (datum)
Johnny Mathis	zpěvák v baru	500 dolarů	od 21. do 28. září ⁶⁹⁷
Marion Ross	Ruth	1 050 dolarů	osm dní počínaje 11. zářím ⁶⁹⁸
Ric Roman	Johnny	1 200 dolarů	devět dní počínaje 18. zářím ⁶⁹⁹
Gene Walker	ostraha v muzeu	100 dolarů	10. září
Jan Englund	Helen	150 dolarů	10. září
Janet Brandt	sekretářka	80 dolarů	13. září
John Reach ⁷⁰⁰	Robin	400 dolarů	26. a 28. září
Dorothy Arnold	matka Elizabeth	500 dolarů	26. a 28. září
Carole Wells	Elizabeth, 13 let	100 dolarů	26. září
Michael Mark	barman	100 dolarů	27. září
Dick Paxton	číšník	100 dolarů	27. září
Pat Goldin	muž v baru	150 dolarů	27. září
Karen Green	Elizabeth, 9 let	100 dolarů	28. září
Vince Williams (pouze hlas)	hlasatel dostihových výsledků	80 dolarů	2. října ⁷⁰¹

Někteří z herců (zejména Jan Englund, Pat Goldin a Michael Mark) patřili do okruhu Haasových častých spolupracovníků a osobních přátel a je tedy velmi pravděpodobné,

Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

695 Smlouva s Paulem Ivanem z 21. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

696 Smlouvy s Richardem Boonem a Joan Blondell z 20. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

697 Viz smlouvu s Johnnym Mathisem z 24. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

698 Viz smlouvu s Marion Ross ze 6. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

Do role Elizabethiny spolupracovnice Marion Ross doporučil sám Kirk Douglas, jehož herečka zaujala ve společném filmu *Žízeň po životě* (*Lust for Life*, 1956). Viz tiskovou zprávu z 11. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

699 Viz smlouvu s Ricem Romanem ze 13. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

700 Původním jménem Kenny Garcia. Herec již nadále nechtěl být stereotypně obsazován do rolí Hispánců, a tak si před začátkem natáčení *Lizzie* změnil jméno na John Reach. Viz *pressbook* k *Lizzie*, s. 4.

701 Viz nedatované memorandum adresované Barneyemu Briskinovi. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21. Dokument byl vypracován před zahájením natáčení a v některých datech zcela neodpovídá realitě (například scény odehrávající se v baru za účasti Marka, Paxtona a Goldina byly pořízeny již 14. září – viz pasáž o průběhu natáčení).

že byli ve filmu využiti právě z režisérovy iniciativy.

V rámci preprodukčních příprav bylo třeba dořešit několik důležitých záležitostí. V otázce názvu byla zvažována řada alternativ, například *Circle of Fear*⁷⁰² a *Hidden Faces*.⁷⁰³ Druhý jmenovaný titul, jenž měl v Bryně značnou podporu, musel být s lítostí zamítnut, protože jej nedávno použil spisovatel Victor Canning pro příběh vydávaný na pokračování v *The Daily News* a následně publikovaný knižní formou londýnským nakladatelstvím Hodder and Stoughton.⁷⁰⁴ Další pracovní variantou se následně stal název *Woman in Hell*, pod kterým byla produkce známá přibližně od 18. srpna do 4. září, kdy se Bryna definitivně rozhodla pro titul *Lizzie*.⁷⁰⁵

V průběhu července a srpna rovněž probíhaly finální úpravy scénáře. Mel Dinelli mimo jiné odstranil do určité míry redundantní postavu doktora Ryana a naopak připsal spisovatele Waltera Brennera.⁷⁰⁶ Dále rozpracoval alternativní závěr (použitý již v některých dřívějších verzích scénáře), v němž Lizzie lstí přemůže obě konkurenční osobnosti a triumfálně pronese: „Ubozí blázni, nevěděli, že umím Beth tak dobře napodobit.“ Následně si Lizzie domlouvá schůzku s Johnnym na letišti, odkud s ním má odletět do Mexika. V posledním záběru ji máme vidět kráčet ulicí, zatímco lascivně točí kabelkou a pohupuje boky.⁷⁰⁷ V Bryně a MGM se o závěru vedly živé diskuze. Dore Schary a Saul Rittenberg zastupující zájmy distributora byli přesvědčeni, že zvažovaný alternativní závěr filmu uškodí. Producent Jerry Bresler se proto chtěl pojistit tím, že nechá natočit tři odlišné varianty – v jedné „zvítězí“ Beth, v druhé Lizzie a třetí bude představovat kompromisní řešení.⁷⁰⁸ Na schůzce v sobotu 15. září se Kirk Douglas, Jerry Bresler, Hugo Haas a Edward Lewis nakonec dohodli, že realizují závěry dva (optimistický s Beth a pesimistický s Lizzie) a rozhodnutí, který z nich ve filmu použijí, nechají na divácích přítomných na předpremiéře.⁷⁰⁹

Ve spolupráci s právním oddělením Bryny byly provedeny změny v některých jménech a názvech, aby se minimalizovala možnost žalob ze strany potenciálně poškozených osob. Příjmení tety Morgan bylo změněno z Jones na James, doktor Victor Wright byl přejmenován na Neala Wrighta a název podniku The Tavern byl upraven na Rick's Tavern. Zároveň byla získána povolení k natáčení od města Los Angeles a vedení Los Angeles County Museum. Od otce Marlona Branda byl zajištěn souhlas k použití hercova jména

702 Dopis Saula N. Rittenberga z 3. července 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

703 Dopis Jerryho Breslera z 13. července 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

704 Dopis Miltona M. Beechera ze 17. července 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

705 Srovnej dopisy Stana Marguliese z 18. srpna a 4. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

706 Postava Waltera Brennera byla napsána přímo pro Huga Haase. Můžeme ji považovat za jakýsi ekvivalent manželů Arrowových, kteří vystupují v literární předloze. Původně byl ovšem Haas zamýšlen jako herecký představitel právě doktora Ryana. Viz dopis Jerryho Breslera z 28. května 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

707 Revidovaný scénář z 27. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23. V Madisonu se nacházejí i scénáře a dílčí revize s daty 4. června, 18. července, 3., 6., 14. a 23. srpna a 5. září 1956. Vedle Dinelliho se na úpravách podílel i Edward Lewis. Scénáře datované 14. a 27. srpna 1956 jsou rovněž uloženy v MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles a v Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

708 Dopis Jerryho Breslera z 12. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

709 Tisková zpráva ze 17. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

v jednom z dialogů.⁷¹⁰

Dále bylo pochopitelně třeba získat Schvalovací pečeť PCA. Shurlockův úřad scénář k *Lizzie* poprvé projednával v polovině srpna. V dopise Jerryemu Breslerovi z 21. srpna se píše, že v základních obrysech příběh vyhovuje požadavkům Produkčního kodexu. Některé detaily se ovšem jeví jako problematické či přímo neakceptovatelné:

- Lizzie nesmí být za žádných okolností vylíčena jako prostitutka; zároveň se tvůrci mají vyvarovat nepřiměřeně vášnivých polibků
- zaklení „kruci“ (*cripes*) je nepřipustné
- největší problém ovšem představuje scéna implikující, že dvanáctiletá Elizabeth se stala obětí znásilnění; Shurlock je zásadně proti jakýmkoliv náznakům sexuálního zločinu na dítěti⁷¹¹

29. srpna byly do kanceláře PCA odeslány dvě kopie revidovaného scénáře.⁷¹² Některé připomínky sice byly vzaty na vědomí, ta hlavní ale přetrvávala: je nepřijatelné, aby se Elizabeth stala obětí znásilnění (či jiného zločinu sexuální povahy) v tak raném věku. Shurlock navrhuje, aby její věk zůstal nespecifikován (tzn. aby retrospektivní scéna byla uvozena například slovy „před mnoha lety“), nebo aby byl zvýšen alespoň na patnáct let.⁷¹³ Tvůrci pokynů cenzorů neuposlechli: ve výsledném filmu je věk Elizabeth indikován scénou, v níž dívka na svém narozeninovém dortu rozsvěcí dvanáct svíček. Shurlock nechal celou sekvenci projít buď proto, že zmizela explicitní narážka na věk přítomná v jednom z dialogů, nebo z toho důvodu, že přesná povaha Robinova činu zůstává divákům skryta a umožňuje vícero výkladů. (I když reakce tety Morgan „ten špinavý prasák“, která na retrospektivní scénu bezprostředně navazuje, je v kontextu filmu poměrně výmluvná.)

Po kontrolní projekci v lednu 1957 byla snímku udělena Schvalovací pečeť číslo 18 364. Liga slušnosti *Lizzie* kvůli několika odvážným scénám opatřila ratingem B. K dodatečným úpravám muselo dojít v Austrálii, kde se jako závadné ukázalo slovo „coura“ (*slut*),⁷¹⁴ a Velké Británii, kde byla zkrácena milostná scéna Lizzie a Robina a rovněž sekvence Elizabethiny noční můry.⁷¹⁵

Produkce a postprodukce

Na základě scénáře ze 14. srpna 1956 byl předběžný rozpočet *Lizzie* stanoven na 343 887 dolarů. Dalšíh 25 000 dolarů si mělo vyžádat natočení scén vyplývajících z úprav scénáře, které byly provedeny v druhé polovině srpna a na začátku září. Do celkové částky nebyly započítány platby s odkladem, jež činily 90 000 dolarů a měly být vyplaceny zpětně z tržeb snímku. Suma rovněž nereflektuje většinu výdajů za distribuci a propagaci.⁷¹⁶

Původní plány počítaly s tím, že natáčení začne 4. září ve studiích Republic Pictures

710 Zprávy R. Montyho z 28. a 31. srpna a dopis Jerryho Breslera z 31. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

711 Dopis Geoffreyho Shurlocka z 21. srpna 1956. *Lizzie*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

712 Viz dopis Jerryho Breslera z 29. srpna 1956. *Lizzie*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

713 Dopis Geoffreyho Shurlocka z 30. srpna 1956. *Lizzie*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

714 Výraz coura se ve filmu objevuje na dvou místech. Nejdříve Lizzie označuje Morgan za „opilou starou couru“ a později teta své neteři urážku vrací, když její oděv komentuje slovy „Vypadáš jako coura“.

715 Shrnující cenzurní zpráva. *Lizzie*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

716 Viz rozpočet *Woman in Hell* vypracovaný podle scénáře ze 14. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22. Do rozpočtu je ručně vepsán odhad dodatečných nákladů potřebných pro realizaci finální verze scénáře ve výši 25 000 dolarů.

v dnešním Studio City v jižní části San Fernando Valley.⁷¹⁷ Dost možná i na naléhání Haase se však produkce přesunula do Kling Studios, s nimiž měl režisér bohaté zkušenosti díky filmům *Jednou nohou v pekle*, *Návnada*, *Zadrž ten úsvit* a *Hit and Run*. Část štábu vedená Barneyem Briskinem se do ateliérů na La Brea Avenue přemístila kolem 20. srpna, aby tam začala s preprodukčními aktivitami.⁷¹⁸ Haas a herci se k nim připojili ve středu 5. září, kdy byly zahájeny tři dny hereckých zkoušek.⁷¹⁹ Stejněho dne Dinelli dokončil poslední revize scénáře.

Rudi Feld nechal v ateliéru postavit scénu, jež by co nejlépe korespondovala s netradičním námětem filmu. Feld, „student psychiatrie a znalec Freuda“, o svých postupech promluvil s Lowellem E. Redelingsem z magazínu *Citizen News*:

V *Lizzie* jsem například umístil slečnu Parker do středu prázdné scény a postavil kolem ní zdi a nábytek, které podle mého názoru mohou přispět k její schizofrenii. (...) *Lizzie* v dětství utrpěla šok, který je zodpovědný za její zmatenost, ale je zapotřebí externích vlivů, aby došlo k vyvolání záchvatů, při nichž se vyjevují její jednotlivé osobnosti. Věřím, že jsme zajistili logické spouštěče těchto stavů například v podobě velkých květovaných tapet v její ložnici, které by mohly způsobit nevolnost, kdyby se do nich zadívala na dostatečně dlouhou dobu. Rovněž jsme se jí snažili dostat pod tlak tím, že jsme její postel umístili pod zkosený strop a celý dům zaplnili nepravidelně uspořádaným nábytkem, který by jí měl jít na nervy. Mučíme ji také nepřírozenými stíny a podobně.⁷²⁰

Feld byl přesvědčen, že takto rozvržený „psychopatický dům“ může u Elizabeth vyvolávat halucinace a tím přispívat k jejímu zhoršujícímu se psychickému stavu. „Takový dům by i zdravou ženu přivedl k šílenství, nebo z ní alespoň udělal případ pro psychiatra, aniž by si uvědomovala příčinu.“⁷²¹

Pečlivou přípravu si film vyžádal i ze strany Eleanor Parker, která o své roli řekla:

Hrát několik rolí současně může jen herec, který ve své profesi cítí určitou míru jistoty. Je to jako hrát Hamleta nebo Julii nebo jinou klasickou roli. Nepokoušíte se o to hned, jak vyjdete z divadelní školy. (...) Soustředila jsem se zejména na tu dívku uprostřed, Elizabeth. (...) Je to ubohá, zmatená bytost, která se snaží pochopit, co se kolem ní děje. Zbylé osobnosti – svůdkyně *Lizzie* a *Beth*, normální, zdravá dívka, jsou jasně vymezené, ale nejsilnější pouto jsem cítila právě k Elizabeth.⁷²²

Aby se herečka snáze dostala do role nevýrazné a neatraktivní Elizabeth, dohodla se s producenty, že po dobu natáčení nebude zbytečně vycházet z domu a přestane používat natáčky a sponky, aby její vlasy vypadaly zplihle.⁷²³ O hereččině mimořádné koncentraci svědčí i požadavek, aby během celého natáčení – a zejména během scén, v nichž dochází k přeměnám mezi jednotlivými osobnostmi – byla přítomnost návštěv a zástupců tisku na place omezena na minimum. Eleanor Parker takovou žádost zformulovala vůbec poprvé v kariéře.⁷²⁴

717 Viz například dopis Jerryho Breslera z 15. července 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

718 Viz tiskovou zprávu ze 17. srpna 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23. Do Kling Studios se Briskinův tým přesunul právě z ateliérů Republic Pictures, kde probíhalo natáčení předchozího filmu Bryna Productions *Spring Reunion*.

719 Viz např. 'Lizzie' in Rehearsal. *Hollywood Reporter*, 5. září 1956, s. 2.

720 REDELINGS, Lowell E. The Hollywood Scene. *The Citizen News*, 24. září 1956.

721 Your House Can Drive You Crazy. *Pressbook* k *Lizzie*, s. 2.

722 All Visitors Barred from Set When Eleanor Changed from One Girl to Next in „Lizzie“. *Pressbook* k *Lizzie*, s. 3.

723 Viz tiskovou zprávu z 11. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

724 Viz tiskovou zprávu z 20. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center

Natáčení trvalo od pondělí 10. září do úterý 2. října 1956: k dokončení snímku tedy bylo celkem zapotřebí sedmnáct natáčecích dní (během víkendů měl štáb volno). V Kling Studios se štáb obvykle hlásil v osm hodin ráno a setrval tam do šesti či sedmi hodin večer.⁷²⁵ Haas a Briskin produkci vedli s vědomím, že rozpočet za žádných okolností nesmí překročit hranici 400 000 dolarů, což byl požadavek, jež by každý natáčecí den navíc mohl potenciálně ohrozit.⁷²⁶

Díky natáčecímu plánu, který je součástí materiálů darovaných Kirkem Douglasem Wisconsinскому centru pro filmový a divadelní výzkum,⁷²⁷ si můžeme udělat poměrně přesnou představu o tom, jak produkce filmu probíhala. 10. září se začaly natáčet interiéry v muzeu. Štáb pracoval přímo v Los Angeles County Museum, které se v té době nacházelo v Exposition Parku jihozápadně od centra LA.⁷²⁸ Této skutečnosti využilo marketingové oddělení Bryny, které prostřednictvím tiskových zpráv šířilo jen stěží ověřitelnou informaci, že filmaři v *Lizzie* pracují s „nejdražšími kulisami v dějinách kinematografie. (...) Scény ve filmu jsou zaplněny uměleckými předměty a historickými relikviemi z Los Angeles County Museum v hodnotě 20 milionů dolarů. Kromě místností s malbami, sochami a minerály se kamera volně pohybuje i expozicemi věnovanými rekonstrukcím prehistorických zvířat jako například dinosaurů, mamutů nebo šavlozubých tygrů.“⁷²⁹ Část muzejních interiérů ovšem musela být rekonstruována ve studiu, což vyžadovalo mimořádně náročnou přípravu zejména ze strany architekta Darrella Silvery.⁷³⁰ Hned první den se rozbila jedna z kamer, což způsobilo téměř hodinové zdržení. Haas incident glosoval slovy „Fox má agenty všude“, čímž narážel na přípravy konkurenčního filmu společnosti Twentieth Century-Fox *Tři tváře Evy* (*The Three Faces of Eve*, 1957), o němž bude řeč později.⁷³¹ 11. a 12. září byly na programu scény odehrávající se v ordinaci doktora Wrighta včetně té, v níž Elizabeth poprvé podstupuje hypnózu. Štáb pracoval v ateliéru číslo 1 v Kling Studios. Čtvrtý natáčecí den byly pořízeny exteriérové záběry před a za domem Richmondových (Walter se snaží přesvědčit Elizabeth, aby vyhledala odbornou pomoc) a další scény ve Wrightově ordinaci (Beth vzpomíná na dětství). V pátek 14. září Haasův štáb pracoval na interiérových scénách v baru včetně těch, v nichž *Lizzie* svádí Johnnyho.

V pondělí 17. září se filmaři vrátili do Los Angeles County Museum, aby nasníмали scénu na střeše a rovněž záběry („různé detaily jednotlivých předmětů“) do sekvence noční můry. Během sedmého a osmého dne – zpět v Kling Studios – byly pořízeny interiérové záběry v kanceláři Elizabeth a v domě Richmondových. Devátý a desátý natáčecí den byl poznamenán zdravotní indispozicí Eleanor Parker. Herečka ve čtvrtek 20. září dorazila na natáčení, ale brzy se musela omluvit z důvodu extrémního vyčerpání, které bylo prisuzováno psychické zátěži spojené s náročnou rolí. Lékař nařídil absolutní klid až do pondělí 24. září,⁷³² kdy se štáb naposledy vrátil do Los Angeles County Museum kvůli

for Film and Theater Research, Madison, box 22.

725 Viz například Deníky Paula Ivana. Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1-f. 11.

726 Viz například dopisy Jerryho Breslera z 15. července a Saula Rittenberga z 30. srpna a 12. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

727 Master shooting schedule, *Lizzie*. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22, 20 s.

728 Štáb mohl v muzeu pracovat pouze v pondělí, kdy do něj veřejnost neměla přístup.

729 \$ 20,000,000 Set! *Pressbook* k *Lizzie*, s. 2.

730 Viz např. tiskovou zprávu z 24. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

731 Viz tiskovou zprávu z 11. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

732 Viz tiskovou zprávu z 20. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center

dodatečným záběrům pro halucinační sekvenci. Kromě nich byly pořízeny i interiérové a exteriérové záběry v Blessed Sacrament Church na Sunset Blvd. pro scénu, ve které se Elizabeth modlí; ta se však do finálního sestřihu nedostala.⁷³³ 25. září následovaly studiové interiéry v kuchyni včetně první proměny Lizzie, rozhovoru tety Morgan s Walterem a scény, během níž Lizzie po tetě hodí prázdnou láhev. Na třináctý natáčecí den byly naplánovány retrospektivní scény odehrávající se v obývacím pokoji za přítomnosti mladé Elizabeth, její matky a jejího přítele Robina. Natáčení byl přítomen pracovník sociální péče, který monitoroval scény s nezletilou herečkou. I přesto došlo k incidentu, jež si herecká představitelka Elizabeth, tehdy čtrnáctiletá Carole Wells, pamatuje následovně:

Hugo Haas byl mohutný, podsaditý muž a nutil mě k věcem, které nebyly ve scénáři. Místo toho, aby herec, který hrál mého přítele [ve skutečnosti se jednalo o přítele Elizabethiny matky Robina – pozn. MH], vstoupil do mého pokoje a položil mi ruku přes obličej, jak to bylo psáno ve scénáři, Haas požadoval, aby se na mě vrhl. To mě vyděsilo. Moje matka se mu postavila a vykřikla: „Ne! Tohle dělat nebude. To nedovolím!“ Strašně se mi ulevilo a v tu chvíli jsem na ni byla opravdu hrdá. Na place jste si nikdy nemohli dovolit zakřičet na režiséra 'stop'. Jsem si jistá, že Hugo Haas byl velice milý člověk, ale já jsem z něj tehdy měla hrůzu.⁷³⁴

(Popisovaná scéna se v podobě, v jaké se objevuje ve filmu, obešla zcela bez fyzického kontaktu. Je zakončena prolínáčkou ve chvíli, kdy se Robin přibližuje k dívce a my sledujeme její vyděšenou reakci.)

27. září byly nasnímány náročné interiérové scény v pokoji Elizabeth – zejména pak jedna z počátečních proměn v Lizzie a nakonec i závěrečná „zrcadlová“ scéna. Následujícího dne byly pořízeny poslední záběry pro scény v muzeu (tentokrát již pouze ve studiu) a rovněž exteriéry na pláži za účasti další dětské herečky Karen Green. Zdá se, že tentokrát vše proběhlo bez problémů. 1. a 2. října byly dotočeny záběry, které se 20. a 21. září nestihly kvůli absenci Eleanor Parker. Jednalo se zejména o interiérové scény v domě Richmondových, narozeninovou oslavu za přítomnosti Elizabeth, tety Morgan, Waltera a doktora Wrighta a rovněž o alternativní závěr s triumfující Lizzie.

Hrubý sestřih filmu byl dokončen již v polovině října 1956.⁷³⁵ V prosinci byly za 12 500 dolarů zajištěny služby skladatele Leitha Stevense, který na *Lizzie* rovněž působil jako režisér hudebního záznamu.⁷³⁶ Hudba byla pod Stevensovým vedením nahrána 3. ledna 1957 v MGM Studios v Culver City; další postprodukční úpravy včetně dabingu byly provedeny 9. a 10. ledna tak, aby hned následujícího dne mohla proběhnout úvodní předpremiéra.⁷³⁷

Haasovi a jeho štábu se podařilo snímek dokončit s finanční úsporou asi 11 000 dolarů oproti předběžnému rozpočtu ze září 1956. K dubnu 1957 veškeré výdaje za *Lizzie* činily

for Film and Theater Research, Madison, box 22.

733 V *pressbooku* se rovněž uvádí, že některé exteriéry domu Richmondových a dvorku u spisovatele Brennera byly nasnímány u Haase doma na adrese 1542 North Orange Grove, jen několik kroků od Sunset Blvd. S humorem sobě vlastním Haas využití vlastního domova komentoval následovně: „Muzeum a kostel jsme mohli postavit ve studiu, pokud bychom měli peníze na rozhazování (...), ale duplikovat můj dům by bylo zcela nemožné. Musel jsem v něm žít celé roky, abych jej dostal do současného, melancholicky zbídačeného stavu.“ *Casts Himself and His House in Picture. Pressbook k Lizzie*, s. 4.

734 Citováno v LISANT, Tom. *Drive-In Dream Girls: A Galaxy of B-Movie Starlets of the Sixties*. Jefferson : McFarland, 2003, s. 194.

735 *Variety*, 16. října 1956.

736 *Variety*, 3. prosince 1956.

737 Dopis Jerryho Breslera z 29. prosince 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

357 195 dolarů. Další podrobnosti jsou zřejmé z následující tabulky:

	Položka	Předběžný rozpočet ze září 1956 (v dolarech)	Výdaje k 27. dubnu 1957 (v dolarech)
1	scénář, producent, režisér a obsazení	151 400	164 364,25 ⁷³⁸
2	produkční štáb	20 665	20 820,90 ⁷³⁹
3	další honoráře produkčních pracovníků	34 285	36 555,46 ⁷⁴⁰
4	výprava, kulisy	4 100	3 571,33
5	stavby	9 250	8 301,63
6	nákupy a pronájmy zařízení	7 490	8 233,67
7	zvláštní efekty	5 750	3 935,22 ⁷⁴¹
8	střih a laboratorní úpravy	27 973	23 661,46
9	hudba a licenční poplatky	13 000	13 264,90 ⁷⁴²
10	zvuk	3 615	8 007,22
11	doprava	2 920	2 523,51
12	lokace	1 250	1 587,47
13	pronájem studia a další poplatky	25 484	25 490,63 ⁷⁴³
14	zkoušky	-	-
15	režijní náklady (vedení účetnictví, služby právního oddělení apod.)	20 200	21 985,58
16	různé (pojištění, <i>preview</i> , poplatek za Schvalovací pečeť)	9 055	4 792,03
17	propagace (mzdy pracovníků marketingového oddělení, výroba fotosek)	7 450	10 099,96
18	odhad dodatečných výdajů vyplývajících z revizí scénáře	25 000	-
	Celkem	368 887	357 195,22
	Platby s odkladem	90 000	
		458 887 ⁷⁴⁴	

Propagace

Marketingové oddělení Bryny již od počátku čelilo problému, jak kolem netradičního psychologického snímku vzbudit rozruch a představit jej divákům. Jedna z cest měla vést přes hereckou účast Eleanor Parker, jejíž výkon byl v Bryně přijímán s neskrývaným nadšením. V dopise zasláném do newyorské kanceláře MGM šéf marketingového oddělení Bryny Stan Margulies píše:

738 Z toho námět 10 000; scénář 16 688,94; Eleanor Parker 60 000; Haas za režii 10 166,67; producent 35 900; herci ve vedlejších rolích 25 997,40; herci v epizodních rolích 2 053,75 a komparz 3 557,49.

739 Z toho asistenti režie 4 150.

740 Z toho kameramani 7 595 a zvukaři 4 112.

741 Z toho montážní sekvence 3 021.

742 Z toho honoráře 12 764,90 a licenční poplatky 500.

743 Z toho pronájem Kling Studios 15 068.

744 Viz rozpočet z 27. dubna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22. V době vypracování zprávy zbývalo na produkčním účtě 3 399 dolarů.

Chci vám sdělit, že v pátek [21. září 1956] jsme viděli téměř půlku sestříhaného filmu. Všichni – od Kirka Douglase po zbytek organizace – jsou mimořádně nadšeni z úžasného výkonu Eleanor Parker v její dosud nejobtížnější roli. Je dech beroucí. (...) Pokud bude i zbytek filmu stejně dobrý, jsme přesvědčeni o tom, že tento skromný černobílý snímek může získat několik nominací na Cenu Akademie.⁷⁴⁵

Oscarové naděje byly přiživovány i dalšími členy štábu (Hugo Haas kupříkladu řekl, že by byl překvapen, pokud by Parker nominaci nezískala⁷⁴⁶) a následně šířeny mezi veřejnost prostřednictvím smělejších tiskových zpráv jako například této:

V 20th Century-Fox mají problém s obsazením hlavní role ve *Třech tvářích Evy*, což je příběh ženy s trojnásobnou poruchou osobnosti. Do dnešního dne roli odmítly Susan Hayward a Judy Garland a aktuálně ji zvažuje Olivia de Havilland. Skutečnou příčinou boolehavů, alespoň podle důvěryhodných zdrojů, je výkon Eleanor Parker v podobné roli ve snímku právě dokončeném společností Bryna production [sic!] Kirka Douglase. Ti, kteří natáčení navštívili, jsou ochotni vsadit se, že za mistrovské zpodobení [ženy s mnohonásobnou poruchou osobnosti] Eleanor získá svou čtvrtou nominaci na Oscara.⁷⁴⁷

Aby se *Lizzie* mohla kvalifikovat do oscarového klání, chtěli ji zástupci Bryny nechat odpromítat již v prosinci 1956 v některém z losangeleských kin.⁷⁴⁸ Takové rozhodnutí však příslušelo distributorovi a ten měl s filmem jiné plány. Viceprezident MGM Howard Dietz v dopise z 26. září Marguliesovi vysvětluje, že v období před Novým rokem poptávka distributorů vždy převyšuje kapacitní možnosti losangeleských kin. „Důležité ovšem je, že film vypadá výborně (...). Byl by to pro Brynu skutečný triumf, kdyby se jí podařilo dodat silný film natočený s rozumným rozpočtem.“⁷⁴⁹ V listopadu bylo jasné, že prosincové uvedení nebude možné, protože majitelé kin dali přednost prestižním vysokorozpočtovým produkcím, jakými byly snímky *Obr, Cesta kolem světa za 80 dní*, *Desatero přikázání* a *Vojna a mír* (War and Peace, 1956).⁷⁵⁰ Premiéra *Lizzie* tak byla předběžně stanovena na období kolem Velikonoc v následujícím roce, kdy konkurence obvykle není tak silná. Jedním z důvodů, proč *Lizzie* nebyla považována za dostatečně atraktivní titul pro předvánoční trh, byla paradoxně představitelka titulní role. Charles Levy v dopise Stanu Marguliesovi objasňuje: „Do dnešního dne jsem se setkal jen s velmi vlažnou odezvou, když jsem zmínil její jméno. To je na Parker zvláštní. Všichni vědí, že je okouzující; že je to dobrá herečka a že sakra málem dostala Cenu Akademie. Ale zjišťuji, že slávy dosáhla s minimem fanfár a uměle vytvořeného poprasku.“⁷⁵¹ Pokusem o vyvolání takového rozruchu bylo zveřejnění informace, že herečka pózovala pro akt svému manželovi, malíři Paulu Clemensovi: „Krásná dramatická herečka Eleanor Parker se svěřila, že kdysi nahá pózovala pro olejomalbu. Umělecké dílo je ovšem v bezpečí jejího vlastnictví a neobjeví

745 Dopis Stana Marguliese z 24. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

746 Viz tiskovou zprávu z 18. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

747 Tisková zpráva z 2. října 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

V minulosti byla Parker na Cenu Akademie nominována za filmy *Caged* (1950), *Detektivní příběh* a *Interrupted Melody* (1955).

748 Viz dopis Stana Marguliese z 24. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

749 Dopis Howarda Dietze z 26. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

750 Viz mj. zprávu Charlese Levyho z 12. listopadu 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

751 Dopis Charlese Levyho ze 17. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

se na žádných kalendářích ani podnosech na koktejly a to navzdory skutečnosti, že její zrzavé vlasy, šedé oči a 165 cm křivek mohou být pro [Marilyn] Monroe slušnou konkurencí.⁷⁵² Tato ojedinělá zpráva ovšem nemohla výrazně zvrátit hereččin mediální obraz talentované, ale nepříliš vzrušující umělkyně. Další potíž představovala pracovní vytíženost Eleanor Parker, která herečce zabránila v těsnější spolupráci s marketingovým oddělením Bryny na propagační kampani. Magazíny *Look* a *Friends* měly například zájem o fotospeciály s Parker, jež však nikdy nebyly realizovány.⁷⁵³

I z toho důvodu chtěla Bryna pro propagaci využít autorku předlohy, respektovanou prozaičku Shirley Jackson, kterou proslavila zejména povídka „The Lottery“, poprvé vydaná v červnu 1948 v týdeníku *New Yorker*.⁷⁵⁴ Zapojení jedné z nejčtenějších amerických autorek své doby mělo celému projektu „přidat na důležitosti“.⁷⁵⁵ Jako nečekaná překážka se ovšem ukázalo samo zkontaktování spisovatelky. V interní komunikaci mezi MGM a Brynou situaci vysvětluje Charles Levy:

Shirley Jackson je zcela očividně poustevnicí. Nemá žádného agenta, nepatří do žádné ligy sdružující spisovatele a nemá ani žádného newyorského zástupce. Jackson žije „někde v Nové Anglii“ a může být zkontaktována pouze tím způsobem, že jí necháte doručit dopis. Poštu můžete předat Jay Tower z newyorské kanceláře New American Library. (...) Navrhuji, abyste jí napsali a sdělili, o co byste ji chtěli požádat. (...) Zní to všechno velice tajemně, ale je to jediný způsob, jak se s touto dámou spojit. Vyrozuměl jsem, že se extrémním způsobem straní veřejnosti.⁷⁵⁶

Po měsíci úsilí Stan Margulies skutečně obdržel odpověď. V dopise z 26. října autorka píše, že přípravy filmu sleduje s velkými očekáváními a že

(...) velmi ráda udělám cokoli bude třeba, abych Vám pomohla s marketingovou kampaní. Cokoli za předpokladu, že se bude jednat o psaný projev, abych to upřesnila. Zcela rezolutně musím odmítnout interview pro noviny, rozhlas či televizi. Při rozhovorech jsem extrémně nesvá a neohrabaná a nikdy se mi nepodaří říct nic souvislého, takže již léta z principu raději držím jazyk za zuby. (...) Je mi líto, že nemohu nabídnout výraznější pomoc. Prosím, dejte mi vědět, co pro Vás mohu udělat.⁷⁵⁷

Jackson v dopise zmiňuje, že na existenci filmové *Lizzie* by šlo upozornit například v chystaných profilových článcích o autorce v magazínech pro ženy jako *McCall's* a *The Woman's Home Companion* nebo na přebalu knihy *Raising Demons*, která měla vyjít v lednu 1957. Autorka se rovněž uvolila napsat článek pro dramatickou sekci deníku *New York Times*. Stan Margulies přivítal návrhy Shirley Jackson se zdrženlivou radostí (vědom si skutečnosti, že interview pro tisk či televizi nebo osobní účast na propagační tour by mohly mít výraznější dopad) a dokonce jí zaslal vlastní námět na článek, v němž by spisovatelka mohla popsat vliv kontaktu s Hollywoodem na sebe a svou rodinu.⁷⁵⁸

752 Viz tiskovou zprávu z 11. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

753 Dopis Stana Marguliese z 12. prosince 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

754 Ve stejném roce Jackson publikovala svůj první román s názvem *The Road Through the Wall*. Následovala povídková sbírka *The Lottery and Other Stories* (1949) a romány *Hangsaman* (1951) a *The Bird's Nest*.

755 Dopis Stana Marguliese z 31. října 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

756 Zpráva Charlese Levyho z 27. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

757 Dopis Shirley Jackson z 26. října 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

758 Dopis Stana Marguliese z 31. října 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin

Shirley Jackson měla dokončený snímek poprvé zhlédnout na soukromé předpremiéře v New Yorku. K cestě do tři sta kilometrů vzdálené metropole se však neodvážila, a tak bylo promítání přesunuto do General Stark Theatre v Benningtonu ve státě Vermont, kde spisovatelka i s rodinou (manželem a čtyřmi dětmi) pobývala. Bezprostřední reakci na film Jackson zformulovala v dopise z 28. února 1957:

Lizzie mě naprosto ohromila. Netušila jsem, že to bude takové – myslím mé reakce. Samotný film je mimořádně vydařený a mnohem lepší než první verze scénáře, kterou jsem četla. Ale vidět jej byl neuvěřitelný zážitek. Stále se chvěji. Na projekci bylo asi dvacet lidí, ale jen dva z nich byli mými osobními přáteli, u nichž jsem se mohla spolehnout na méně formální a snad i upřímnější názory. Oba film považují za dojemný a vzrušující. Netuším, jestli to je obvyklá reakce na to, když vidíte svou knihu předělanou ve film, ale chci jej vidět znovu a znovu. Na několika místech jsem žárčila na to, co kamera dokáže a kniha ne, zejména v závěrečné scéně v muzeu.⁷⁵⁹

S odstupem několika dnů spisovatelka dodala slíbený článek, v němž své pocity z filmové projekce popisuje podrobněji:

Bylo to jako rána kamenem do zad; z počátku bylo všechno velmi jasné, ale po chvíli se to rozmlžilo a zastřelo. Seděla jsem tam s pusou napůl otevřenou a myslela si (...) „No tohle, tam je doktor Wright; je vyšší, než jsem si jej pamatovala“. Najednou mi bylo jasné, že díky nějaké trhlině v čase se jednalo o skutečné lidi, které jsem ukradla pro svou knihu. Elizabeth mluvila a vypadala přesně tak, jak jsem si ji pamatovala (pamatovala odkud? Z knihy podle filmu podle knihy?) a teta Morgen⁷⁶⁰ a doktor Wright tam byli taky a všechno to působilo jako rodinná sešlost, i když jsem uvažovala nad tím, jestli oni poznávají mě.

Dále Jackson v textu označuje *Lizzie* za „jeden z nejvíce vzrušujících filmů, které jsem v General Stark Theatre viděla. Ve skutečnosti jsem jej chtěla vidět znovu a znovu.“

Jedním z důsledků toho, že film vidíte v takovém soukromí, je skutečnost, že převod slov ze žlutých stránek do filmového prožitku působí magicky; je nemožné představit si všechnu tu promyšlenost a důmyslnost, veškeré pečlivé plánování, které byly zapotřebí k vytvoření výsledného produktu, jež mé děti bezostyšně připisují mně. To je možná vůbec nejděsivější myšlenka ze všech – že jiní lidé mají tolik schopností, že z něčích neživých slov vytvoří jakýsi druh živé reality. Je ohromující vidět, co všechno tito lidé dokáží a román nikoliv. Scénu, v níž Lizzie běží muzeem, by bylo nemožné napsat; autor může jen sedět a tiše závidět.

Ačkoliv text zamýšlený pro dramatickou sekci *New York Times* vznikl a Stan Margulies jej měl prokazatelně k dispozici,⁷⁶¹ publikován nikdy nebyl. Redakce jednoho z nejčtenějších deníků v zemi si s největší pravděpodobností nepřála věnovat další prostor snímku, jež jeho dvorní filmový recenzent Bosley Crowther označil za „pošetilý“ a „nezajímavý“.⁷⁶² Stejně tak nebyl z časových důvodů realizován záměr uvést zmínku o *Lizzie* na přebalu

Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

759 Dopis Shirley Jackson z 28. února 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

Autorka v dopise rovněž zmiňuje retrospektivní scénu, v níž se Robin přibližuje k vyděšené Elizabeth: „Jsem velice pruderní spisovatelka a raději napíšu dvě stě stran, jen abych se vyhnula scéně, jako je ta na schodech. A přesto – tak dokonale se do filmu hodila, že jsem musela přehodnotit pohled na sebe a své psaní. Očividně ta scéna byla v knize – sama jsem ji tam vložila a jsem z toho nadšená: odtěď budu odvážnější.“ Tamtéž.

760 V románu se jedná o Morgen, ve filmu o Morgan.

761 Viz nepojmenovaný a nedatovaný šestistránkový dokument nadepsaný Marguliesovou adresou. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

762 CROWTHER, Bosley. *Lizzie*. *New York Times*, 5. dubna 1957, s. 24:2.

knihy *Raising Demons* (kniha už byla v tisku). Na druhou stranu se však Bryně podařilo vyjednat opětovné vydání literární předlohy pod změněným názvem *Lizzie*.⁷⁶³ Paperbacková edice byla připravena ve spolupráci s nakladatelstvím New American Library, které ji zařadilo do své řady Signet a do knihkupectví uvedlo na přelomu března a dubna 1957.⁷⁶⁴ Prodejní cena byla stanovena na 35 centů.

Účinnější reklamu než spojení s plachou Shirley Jackson filmu zajistila spolupráce se zpěvákem Johnnym Mathisem. Jednadvacetiletý Mathis, označovaný za „nového Nata Kinga Colea“,⁷⁶⁵ pro *Lizzie* nazpíval dvě skladby: „It's Not for Me to Say“ a „Warm and Tender“.⁷⁶⁶ Zejména z prvně jmenované se stal populární hit, který dosáhl až na pátou příčku amerického singlového žebříčku. Obě písně byly krátce před premiérou filmu vydány na samostatných hudebních nosičích společností Columbia Records a v roce 1958 se objevily i na Mathisově výběrovém albu *Johnny's Greatest Hits*. Přestože se těšily velké oblibě a zcela jednoznačně propagaci snímku prospěly, Bryna z nich neměla žádný přímý finanční zisk. Kirk Douglas ve své autobiografii vysvětluje, že Mathisovi zaplatil pouze za zpěv, nikoliv za autorská práva, a k tomu dodává: „Film nevydělal ani šestáček, ale Mathisova píseň „It's Not for Me to Say“ vydělává dodnes.“⁷⁶⁷

Marketingové oddělení vedené Stanem Marguliesem mělo řadu dalších nápadů a v koordinaci s filmovými periodiky, rozhlasovými a televizními stanicemi a dalšími subjekty připravovalo rozsáhlou propagační kampaň. Margulies zaregistroval ze strany médií „velký počáteční zájem“: „Film se bude prodávat sám, pokud zajistíme projekce s dostatečným předstihem. Kontaktoval jsem příslušné osoby z téměř každého předního magazínu (...) a předvedl jim sadu těch nejvíce vzrušujících fotosek z filmu. (...) [C]htějí ale film nejdříve vidět.“⁷⁶⁸ Marguliesovy plány například zahrnovaly:

- zhotovení dámských šatů inspirovaných rolí Eleanor Parker v *Lizzie*
- výrobu tří dámských vůní pro tři odlišné nálady („*The Sly You*“, „*The Shy You*“, „*The Real You*“)
- soutěže v denním tisku, například literární soutěž na téma „Tři lidé, kterými bych se chtěl stát“, případně „Kterou Eleanor Parker mám nejradši“⁷⁶⁹
- serializaci příběhu v novinách (na kterou Bryna měla právo v případě, že nepřekročí délku 10 000 slov)⁷⁷⁰

763 Na přebalu knihy – pod hlavním titulem – je menším písmem uvedeno: „Původní název: THE BIRD'S NEST. Nyní film distribuovaný Metro-Goldwyn-Mayer s Eleanor Parker a Richardem Boonem. Film společnosti Bryna Productions.“

764 Viz například dopis Jay Tower z 5. června 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

Podobné sdružené reklamní kampaně (tzv. *tie-ins*) mezi New American Library a filmovými producenty byly v minulosti připraveny u příležitosti uvedení snímků *Odtud až na věčnost*, *Je krásné lásku dát* (*Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955) nebo *The Rose Tattoo* (1955). V roce 1957 se pak jednalo například o filmy *The Bachelor Party*, *Sladká vůně úspěchu* (*Sweet Smell of Success*), *A Hatful of Rain*, *Odpolední láska* (*Love in the Afternoon*) nebo *Princ a tanečnice* (*The Prince and the Showgirl*). Viz inzerci otištěnou ve *Variety*, 25. března 1957, s. 15.

765 Viz např. *pressbook* k *Lizzie*, s. 10.

766 Původně se uvažovalo pouze o skladbě jediné, ale Mathisova rostoucí popularita producenty přiměla k zařazení hned dvou písní. Viz tiskovou zprávu z 19. října 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23. Práva na užití „Warm and Tender“ Brynu stála 250 dolarů. Viz smlouvu z 9. listopadu 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

767 DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son. An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1988, s. 262.

768 Dopis Stana Marguliese z 12. prosince 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

769 K totožným soutěžím vybízel majitele kin *pressbook* připravený distributorem. *Pressbook* k *Lizzie*, s. 9.

770 Vypracovaná serializace se nachází v Margaret Herrick Library. K jejímu zveřejnění v tisku však nikdy

- účast herců v nejrůznějších televizních pořadech, například v show Boba Crosbyho, Eda Sullivana nebo Stevea Allena; Eleanor Parker se měla objevit v pořadu *Person to Person*; zmínka o filmu měla padnout v závěrečných titulcích populárního seriálu *Medic* s Richardem Boonem v titulní roli
- rozhovory s herci v rozhlasovém vysílání a využití skladeb Johnnyho Mathise tamtéž
- spojení s různými komerčními produkty – například s krémem Lustre-creme, mýdlem Lux, ale i s diktafony nebo psacími stroji
- spolupráci s psychiatrickými a lékařskými časopisy

Fotografie, rozhovory a další články se měly objevit mimo jiné v následujících periodikách:

- časopis *Life* zvažoval *Lizzie* jako „film týdne“
- *Look* se zajímal o článek o Eleanor Parker s předběžným názvem „Čtyři životy Eleanor Parker“ (její tři osobnosti v *Lizzie* a skutečný život ve spokojeném manželství s Paulem Clemensem); *Look* chtěl rovněž upozornit na „sexy scény ve filmu“, protože byly v kariéře Parker něčím novým
- magazín *Collier's* plánoval realizaci fotoreportáže nazvané „Jak se vidím“, v níž by se Parker nechala fotit v domácím prostředí v šatech dle vlastního výběru: „Jde o to, že Eleanor tvrdí, že většina portrétních fotografií nezachycuje to, co ona považuje za své esenciální kvality.“
- řada dalších článků se měla zaměřit na soukromí Eleanor Parker (a jejího manžela), Johnnyho Mathise a Richarda Boonea
- v měsíčníku *American Cinematographer* se měl objevit článek od Paula Ivana o technických problémech, které během natáčení *Lizzie* vyvstaly; text o Paulu Ivanovi byl navržen i redakci *New York Herald Tribune*
- v *New York Times* měl vyjít rozhovor s Haasem o výhodách a úskalích nezávislé produkce
- pro Lowella Redelingse ze *Citizen News* byl připraven článek o scénické výpravě Rudiho Felda
- nespočet dalších článků Margulies nabízel například tiskovým agenturám Associated Press, United Press a International News Service a populárním sloupkačkám Heddě Hopper z *L.A. Sunday Times* a Louelle Parsons ze *Sunday Examiner*⁷⁷¹

Navzdory velkolepým plánům byl z nápadů Marguliese a jeho týmu realizován jen zlomek. (K těm nejzajímavějším patří již zmíněný článek o Rudim Feldovi v *Citizen News*.⁷⁷²) Příčin můžeme najít hned několik – patří k nim zejména pracovní vytíženost herců, hlavně Eleanor Parker a Richarda Boonea, a ochabnutí zájmu médií poté, co jim byl hotový film promítnut. Namísto atraktivního, „sexy“ snímku, jež s největší pravděpodobností zástupci médií čekali, se jim dostalo vážného psychologického dramatu. Využití některých zvažovaných marketingových kanálů bylo znemožněno ze zcela pragmatických důvodů: magazín *Collier's* v lednu 1957 ukončil svou činnost a seriál *Medic* odvysílal svou poslední epizodu ještě o několik měsíců dříve, 27. srpna 1956.

Propagace proto musela primárně spoléhat na standardní prostředky, jakými byly plakáty, fotky, reklamy v tisku a trailer. Inzerce se objevila mimo jiné v nejčtenějších oborových

nedošlo. *Lizzie*, serializace v pěti částech. Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 1708-f.L-869, 32 s.

771 Viz nedatovaný dokument nazvaný „LIZZIE“, publicity and promotion campaign. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

772 REDELINGS, Lowell E. The Hollywood Scene. *The Citizen News*, 24. září 1956.

periodikách *Variety* a *Hollywood Reporter* a stála Brynu 800 dolarů. Souběžně s tím byla *Lizzie* v tisku propagována v rámci většího balíku filmů distribuovaného společností MGM, do něhož patřily snímky *The Wings of Eagles*, *Ten Thousand Bedrooms*, *Módní návrhářka* (*Designing Woman*) a *The Little Hut* (všechny 1957).⁷⁷³

Trailer k *Lizzie* vznikl v ateliéru MGM v Culver City pod supervizí Harryho Louda, který celý proces úzce konzultoval se Stanem Marguliesem a Jerryem Breslerem z Bryny. Postupně Loud připravil tři různé scénáře traileru; až s tím posledním byli v Bryně spokojeni do té míry, že souhlasili s jeho realizací. První verzi scénáře Loud dokončil 31. prosince 1956. V průvodním dopise, zaslaném společně se scénářem, vysvětluje své úmysly. Za hlavní prodejní bod snímku označuje herecký výkon Eleanor Parker, jemuž by mělo být vše podřízeno. Dále píše:

Pokoušet se vysvětlit příběh filmu by bylo příliš komplikované a spíše by to publikum zmátlo. Nemáme ani prostor na to, abychom vysvětlovali motivace skryté za přeměnami jednotlivých osobností. Kromě toho se domníváme, že publikum bude zajímat spíše dramatický přístup než klinický.

Hledisko traileru vybízí, aby jej diváci vnímali spíše subjektivně než objektivně, osobně než odtažitě. (...)

Náš přístup je založen na předpokladu, že se jedná o „ženský film“, který budou chtít vidět i muži, protože budou zvědaví na dívku, jíž se „Lizzie“ může stát.⁷⁷⁴

Scénář traileru k filmu přistupuje jako k příběhu mladé ženy a jejích nejhlubších tužeb. Záběry s Eleanor Parker mají být doplněny *voiceoverem* tázajícím se: „Odvážila se kdy nějaká dívka prozkoumat utajenou část své osobnosti, aby odhalila smysl lásky? Lizzie ano a během své cesty za štěstím byla chycena do sváru proměňujících se pocitů.“ A později: „Přiznala kdy nějaká dívka, že má více než jednu osobnost? Lizzie ano a v jednom nejneobvyklejších hereckých výkonů Eleanor Parker odhaluje utajené tužby dívky prahnoucí po lásce.“ Trailer snímek prezentuje nikoliv jako klinickou studii nemocného člověka, ale jako drama o hledání lásky, a vybízí divačky, aby se s Lizzie identifikovaly a rozpoznaly v ní vlastní nerealizované sny a tužby. Závěrečný titul se ptá: „Lizzie – ďábel, nebo žena?“⁷⁷⁵

Stan Margulies byl s Loudovou prací spokojen, zároveň byl ovšem přesvědčen, že by se trailer měl vydat jinou cestou: „Pokud film disponuje nějakým, v propagaci snadno využitelným rysem, pak se jedná o skutečnost, že Eleanor Parker hraje tři odlišné role, respektive ženu se třemi rozdílnými osobnostmi. (...) Jsme přesvědčeni, že trailer by tento aspekt měl zdůraznit, a to hned v samém začátku.“ Margulies Loudovi doporučuje, aby trailer začal montáží detailních záběrů Eleanor Parker v jednotlivých inkarnacích. Zároveň souhlasí s tím, že klinický přístup by nebyl vhodný: „Myslím, že se mu můžeme snadno vyhnout. Můžeme problém Eleanor prezentovat, aniž bychom zmínili či odhalili jeho původ. Domníváme se, že pokud přimějeme publikum zamyslet se nad tím, co způsobuje roztržení její osobnosti, bude to našim záměrům sloužit lépe, než když za téma filmu označíme dívčinu touhu po lásce, což, upřímně řečeno, zní jako něco, co jsme už všichni viděli.“ Dále Margulies navrhuje, aby byl v traileru využit humor v podobě scén s Joan Blondell a zároveň aby byl odstraněn nevhodný slogan „Lizzie – ďábel, nebo žena?“: „Na Lizzie je děsivé právě to, že se nejedná o nadpřirozenou bytost, ale o ženu

773 Viz například inzerci v *Motion Picture Daily*, 30. ledna 1957.

774 Poznámka Harryho Louda z 31. prosince 1956. *Lizzie*, script 1956–1957. Jack Atlas Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 7-f.262.

775 Scénář k traileru z 31. prosince 1956. *Lizzie*, script 1956–1957. Jack Atlas Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 7-f.262. 4 s.

rozpolcenou vlastními konfliktními emocemi.“⁷⁷⁶

Revidovaný scénář traileru z 10. ledna 1957 prokazuje, že Loud vzal některé Marguliesovy připomínky v potaz: úvodní záběry kladou větší důraz na skutečnost, že Eleanor Parker – v „novém filmovém 'poprvé'“ – ztvárňuje trojroli. Upraveny byly i přechody mezi jednotlivými záběry a promluvy vyprávěče prostřednictvím *voiceoveru*. V závěru máme například slyšet: „Kolik dívek kdy přiznalo, že má více než jednu osobnost? Přání být někým jiným? Lizzie to udělala. Zjistěte, co se s ní stalo.“ Změněn byl i závěrečný titulok. Nově jím byla Lizzie představena jako „dívka, která se pokusila stát se někým jiným.“⁷⁷⁷

Margulies v dopise ze 14. ledna oceňuje pokrok, kterým trailer prošel, přesto však přikládá několik dílčích poznámek. V první řadě opětovně apeluje na Louda, aby v traileru zužitkoval humorné scény mezi Joan Blondell a Hugem Haasem. Odvolává se na reakce z předpremiéry, která proběhla 11. ledna, během níž interakce těchto dvou herců slavily překvapivý úspěch. Dále Margulies upozorňuje na skutečnost, že replika „Zklidni se, brácho, zklidni se“, kterou pronáší Lizzie směrem k barmanovi, byla z filmu odstraněna a neměla by se proto nacházet ani v traileru. Největší výtku ovšem šéf marketingového oddělení Bryny vznáší směrem k závěrečnému titulku, v němž se Loud „nechal trochu unést. (...) Lizzie se nepokusila [stát se někým jiným]; nejenže byla někým jiným, ale byla někým jiným nadvakrát. Myslím, že krátké, pozitivní prohlášení o jejím stavu bude mnohem efektivnější než náznak pouhého pokusu.“⁷⁷⁸

21. ledna dodal Loud třetí a finální verzi scénáře. Úvodní titulky se objevují v následující podobě: „Dívka v davu. Vypadá jako jakákoliv jiná pracující dívka a přece... Žije tři rozdílné životy. Eleanor Parker ve filmovém 'poprvé' jako LIZZIE.“ Dále jsou jednotlivé osobnosti detailněji představeny prostřednictvím samostatných záběrů doplněných vysvětlujícím komentářem, který později celou situaci shrnuje: „Toto je neuvěřitelné odhalení vnitřních pohnutek jedné dívky... Jak se nevinná Elizabeth může stát Lizzie... s vražednými instinkty.“ V centru pozornosti traileru je herecký výkon Eleanor Parker, která údajně jako první ztvárňuje tak náročnou dramatickou roli. Závěrečný titulok v podobě „LIZZIE. Dívčí verze Jekylla a Hyde, která žila tři podivné životy. Který byl ten skutečný?“ byl později použit i na plakátech a dalších propagačních materiálech.⁷⁷⁹ Přestože Loud nepřijal všechny Marguliesovy návrhy (například ten nabádající k výraznějšímu využití Blondell a Haase opakovaně ignoroval), byly reakce v Bryně tentokrát již výlučně pozitivní. Jediné poznámky se týkaly použití konkrétních záběrů, kdy v některých případech byly k dispozici kvalitnější a dramatičtější výjevy, než scénář indikoval.⁷⁸⁰ Realizaci traileru tak již nic nebránilo.

Plakáty, propagační karty a další reklamní materiály primárně určené pro vystavení v kinech využily totožného přístupu k prezentaci filmu jako Loudův trailer. Na většině z nich se objevuje Eleanor Parker se třemi vizážemi: jako nevýrazná Elizabeth, vulgární

776 Dopis Stana Marguliese ze 3. ledna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

777 Scénář k první revidované verzi traileru z 10. ledna 1957. *Lizzie*, script 1956–1957. Jack Atlas Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 7-f.262. 4 s.

778 Dopis Stana Marguliese ze 14. ledna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

779 Scénář k druhé revidované verzi traileru z 21. ledna 1957. *Lizzie*, script 1956–1957. Jack Atlas Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, 7-f.262. 4 s.

780 Viz dopis Stana Marguliese z 23. ledna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

Na konci ledna se objevil dodatečný návrh, že by trailer mohl uvést sám prezident společnosti Kirk Douglas. Ten však nabídku odmítl s vysvětlením, že by „takový druh osobní účasti stanovil nežádoucí precedent ve vztahu k dalším snímkům, které Bryna připravuje a já se v nich neobjevuji. Pokud to udělám pro jeden film, budu to muset udělat pro všechny.“ Dopis Kirka Douglase z 22. ledna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

Lizzie a vlídná Beth. S motivem ztrojení se dále setkáváme například u názvu, jenž se na některých plakátech nachází ve třech barevně odlišených a navzájem se překrývajících variantách. Přestože všem materiálům bez výjimky dominuje Eleanor Parker, na několika plakátech se objevuje i drobný výjev zobrazující Richarda Boonea, doplněný nápisem „velká filmová role pro hvězdu seriálu *Medic!*“ *Pressbook* provozovatele kin pobízel k uspořádání netradičních fotografických soutěží nebo k veřejným demonstracím hypnózy před začátkem filmového představení. Mezi další preferované (a bezesporu originální) způsoby exploatace snímku patřilo vystavení výhrůžných dopisů psaných Lizzie ve foyer kina nebo spojení s regionální pobočkou Národní asociace pro duševní zdraví, jež by mohla projevit zájem o speciální projekci filmu následovanou přednáškou či diskuzí.⁷⁸¹

Preview a uvedení do kin

Již několikrát zmíněná předpremiéra *Lizzie* proběhla 11. ledna 1957 ve Fox Theater v Riverside.⁷⁸² Hodnotící kartičky po projekci vyplnilo celkem 207 diváků a jak dokazuje následující tabulka, bezprostřední reakce byly většinou velmi příznivé:

MUŽI				ŽENY			POHLAVÍ NEZADÁNO	CELKEM
Hodnocení	Pod 18 let	18–30	Nad 30	Pod 18 let	18–30	Nad 30		
Vynikající	8	18	12	9	5	11	3	66
Velmi dobrý	8	13	17	11	10	17	6	82
Dobrá	1	8	4	3	3	11	1	31
Přijatelný		3	2	3	1	6	4	19
Slabý		3			1			4
Bez hodnocení			1	1		2		4
Doporučili byste film?								
Ano	17	38	31	20	16	37	7	166
Ne		6	4	5	5	9	2	31
Bez komentáře		1	1	2		1	5	10

32 % diváků (66) hodnotilo film jako vynikající, 40 % (82) jako velmi dobrý a 15 % (31) jako dobrý. Pouze 11 % (23) jej považovalo za přijatelný či přímo slabý. Čtyři diváci (2 %) nezvolili žádné hodnocení. 80 % respondentů (166) by film doporučilo, pouze 15 % (31) nikoliv. Film se líbil vyrovnaně mužům i ženám napříč všemi věkovými skupinami (pozoruhodný je například výhradně pozitivní ohlas snímku u mužů do 18 let: všech sedmnáct respondentů by jej doporučilo).

Několik diváků si v dotaznících stěžovalo na špatnou kvalitu zvuku během projekce, která mohla negativně ovlivnit divácký zážitek.⁷⁸³ Naopak největší chvály se dočkaly herecké výkony, a to zejména Eleanor Parker a Joan Blondell. Na základě testovací *preview*

⁷⁸¹ *Pressbook* k *Lizzie*, s. 9–11.

⁷⁸² V roce 1939 se zde konala první předpremiéra *Jihu proti Severu* (*Gone with the Wind*, 1939). Od té doby bylo kino s kapacitou 1 550 míst často využíváno filmovými distributory pro tzv. *sneak previews*, během nichž byly právě dokončené snímky promítány „zkušebnímu“ publiku. Viz Fox Performing Arts Center. *Cinema Treasures*. [citováno 4. prosince 2012] Dostupné z WWW: <http://cinematreasures.org/theaters/37/photos/16968>.

⁷⁸³ Na technické kvalitě projekce se mohl nepříznivě projevit minimální časový odstup mezi postprodukčními úpravami a předpremiérou: dabing a postsynchrony byly dokončeny pouhý den před riversideskou projekcí a byly pravděpodobně dělány ve spěchu.

v Riverside bylo rozhodnuto, že v konečné verzi filmu bude použit pozitivní závěr, v němž Elizabeth za asistence doktora Wrighta vykročí směrem ke kompletnímu uzdravení. Je rovněž velmi pravděpodobné, že ohlasy některých diváků zapříčinily odstranění scén odehrávajících se v kostele, které, jak víme z natáčecího plánu, byly realizovány, ale do konečné verze snímku nebyly zařazeny. Jeden z respondentů například napsal: „Náboženské prvky měly být vynechány, nebo naopak více rozvinuty.“⁷⁸⁴ Oficiální premiéra *Lizzie* měla proběhnout 15. března v Loew's State Theatre v New Yorku.⁷⁸⁵ Kino pro více než 3 000 diváků v minulosti hostilo několik světových premiér a jeho výběr naznačoval, že společnost MGM/Loew's do snímku vkládá značnou důvěru. Na poslední chvíli ale byla newyorská premiéra přesunuta do menšího a méně prestižního kina Mayfair, do jehož programu byla *Lizzie* zařazena až s odstupem tří týdnů (konkrétně 4. dubna), zatímco v Loew's State Theatre její místo přebrala muzikálová komedie studia MGM s názvem *Ten Thousand Bedrooms*.⁷⁸⁶ Mezitím byl film v tichosti uveden v několika kinech v Los Angeles a dalších městech. Bryna byla postupem distributora značně rozladěna, jak dosvědčuje například dopis Jerryho Breslera adresovaný Charlesi Reaganovi z Loew's:

Když jsme se doslechli o premiéře v Loew's State v New Yorku, měli jsme pocit, že se filmu dostává zasloužené pozornosti a rozšířili jsme tuto informaci skrze užitečné kanály. Když jsme se ale dozvěděli o přesunu, cítili jsme se trapně. (...) [U]vedení v Los Angeles (...) se významem ani prestiží nemůže rovnat premiéře v New Yorku. Přesun do Los Angeles na poslední chvíli nám rovněž znemožnil využít našeho vlivu při propagaci snímku.

Dostaly se k nám také informace, že za reklamu v rozhlasu a televizi v Los Angeles neutrácíte ani vindru. TV klip s Richardem Boonem, o němž si všichni myslíme, že se povedl, je tím pádem zcela promarněný, ačkoliv má Boone v Los Angeles svou základnu. Jak můžeme doufat, že si film povede dobře, když jej žádným způsobem nepropagujete?⁷⁸⁷

Přístup Loew's se však již zvrátit nepodařilo. Od 21. března se *Lizzie* v Los Angeles a okolí

784 Viz zprávy z *preview* datované 11. ledna 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

Z dalších komentářů můžeme citovat:

- „Díky filmu jsem pochopil něco, čemu jsem dříve nerozuměl.“ (muž)
- „Mnohem lepší než obvyklé Haasovy filmy. Pro změnu byl příběh uvěřitelný.“ (muž)
- „Realistické ano, ale laik to neocení. Psychotická osobnost [Lizzie] byla přehnaně dramatizována.“ (muž) Tento názor nebyl zcela ojedinělý.
- „Parker podává velmi realistický výkon. Uvěřitelná a zajímavá studie psychiatrických metod.“ (muž)
- „Příliš mnoho detailních záběrů.“ (muž)
- „Ve vztahu k duševním poruchám poučné. (...) Slečna Parker prokázala odvahu, když roli přijala.“ (žena)
- „Překvapilo mě, že producentovi prošly některé scény a výrazy.“ (žena)
- „Tohle je zábava!“ (žena)
- „Jakožto členka místní Asociace pro duševní zdraví vám děkuji za odvahu a gratuluji hercům a režisérům [sic!].“ (žena)
- „Lepší než knížka.“ (žena)
- „Natočte raději nějaké dobré barevné filmy.“ (žena)
- „Myslím, že to bylo dobré, až na to, že tam nebylo dost sexu.“ (žena)
- „Zatím nejslabší příklad americké zábavy.“ (žena)
- „Velmi dobrý film pro teenagery a dospělé.“ (žena) Naopak někteří diváci byli toho názoru, že film není pro děti a mladistvé příliš vhodný.

785 Viz například dopis Stana Marguliese z 15. února 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

786 Viz telegram Mikea Becka z 15. března 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

787 Dopis Jerryho Breslera z 19. března 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

promítala v kinech State, Pantages, United Artists a v několika dalších *drive-inech* ve dvojprogramu se snímkem Martina Ritta *Edge of the City* (1957).⁷⁸⁸ O měsíc později se konečně dostala i do vybraných kin v New Yorku v čele s Mayfair Theatre na 7. Avenue. Celkem byl film v USA šířen na 149 kopiích; dalších jedenáct kopií bylo zhotoveno pro uvedení v zahraničí.⁷⁸⁹

Bezprostředně po premiéře si snímek v domácích kinech vedl průměrně až podprůměrně. Podle tzv. kasovního barometru magazínu *Box Office* dosáhl v druhé polovině dubna nevýrazného výsledku 98 %.⁷⁹⁰ V září byla Kirku Douglasovi doručena zpráva, podle níž *Lizzie* k 6. červnu utržila 156 000 dolarů. Přestože částka zaostávala za očekávaními, v Bryně převládalo přesvědčení, že v konečném součtu film vykáže nepatrný zisk.⁷⁹¹ O rok později však bylo zřejmé, že skončí v červených číslech: k 20. listopadu 1958 *Lizzie* utržila 252 994 dolarů v USA, 22 082 dolarů v Kanadě a dalších 153 972 dolarů v zahraničí. Po odečtení marketingových a distribučních výdajů však zbývalo pouhých 30 190 dolarů, které nedokázaly pokrýt ani desetinu rozpočtu.⁷⁹² 26. ledna 1960 byl Kirk Douglas informován, že „šance, že by se *Lizzie* zaplatila, jsou extrémně vzdálené“.⁷⁹³ K 31. srpnu 1960 tržby ze zahraničí činily 210 253 dolarů. Po odečtení veškerých výdajů a poplatků (například distributor – tedy MGM/Loew's – inkasoval 10–40 % z celkových tržeb;⁷⁹⁴ další výdaje bylo třeba vynaložit na výrobu podtitulků či dabingu, propagaci apod.) zůstalo zanedbatelných 26 689 dolarů.⁷⁹⁵ K 2. srpnu 1962, což je nejzazší datum, k němuž se mi podařilo dohledat finanční zprávu, se situace příliš nezměnila. V zahraničí snímek utržil 223 883 dolarů; po odečtení nákladů na distribuci zbývalo pouhých 34 409 dolarů. *Lizzie* byla promítána přibližně v šedesáti zemích světa, ale jen v osmi dosáhla zisku nad 3 000 dolarů. Nejlépe si vedla v Indonésii, kde tržby dosáhly 83 386 dolarů; po odečtení nutných nákladů zde snímek vykázal překvapivý zisk 43 782 dolarů. Naopak ve čtrnácti zemích se filmu nepodařilo pokrýt ani distribuční náklady a skončil tedy ztrátou: například v Itálii ztráty dosáhly téměř 2 500 dolarů a ve Velké Británii, kde se *Lizzie* začala promítat již v listopadu 1957, dokonce o 6 000 dolarů více. V USA a Kanadě tržby činily 281 411 dolarů. Po odečtení nákladů a poplatků (30 % z tržeb inkasoval distributor, další výdaje byly použity na výrobu kopií, propagaci, dopravu, cenzurní projekce apod.) zbylo pouhých 20 176 dolarů.⁷⁹⁶ Naopak výdaje ke stejnému datu překročily hranici 450 000 dolarů – k rozpočtu totiž bylo ještě třeba připočíst úroky z půjčky, kterou Bryně poskytla společnost MGM. Film tak v konečném důsledku prodělal více než 400 000 dolarů.

Komerční nezdar *Lizzie* byl zapříčiněn řadou faktorů: nepovedenou marketingovou kampaní, které se osobně nezúčastnila hlavní hvězda snímku Eleanor Parker ani autorka předlohy Shirley Jackson; spory mezi Brynou a distributorem, které vyvrcholily zrušením newyorské premiéry; a mimo jiné i neschopností účinně konkurovat námětově podobnému

788 Viz například reklamu v *Los Angeles Times*, 21. března 1957, s. IV:8.

789 Kopie pro domácí uvedení stály 28 000 dolarů, kopie pro zahraniční uvedení vyšly na 2 080 dolarů. Viz zprávu z 23. února 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

790 Viz *Box Office*, 20. dubna 1957.

791 Viz například dopis Sama Nortona ze 3. září 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

792 Viz finanční zprávu z 20. listopadu 1958. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

793 Dopis Jeffersona Ashera Jr. z 26. ledna 1960. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

794 Podíly se v jednotlivých teritoriích lišily. Zatímco na Islandu či v Turecku se jednalo o 10 %, ve Velké Británii šlo o 35 % a ve většině zemí pak o 40 %.

795 Viz finanční zprávu číslo 16F z 31. srpna 1960. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

796 Viz finanční zprávu číslo 18 z 2. srpna 1962. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 22.

snímku *Tři tváře Evy* společnosti Twentieth Century-Fox. Bryna již v létě 1956 disponovala informacemi, že Fox chystá vlastní film o ženě s mnohonásobnou poruchou osobnosti. Čelní představitelé Foxe měli zcela prokazatelně k dispozici Dinelliho text k divadelní verzi *Lizzie* a podle všeho zvažovali realizaci její filmové adaptace ještě dříve, než byla nabídnuta Bryně. Nakonec od ní ale ustoupili a až s odstupem několika měsíců se rozhodli natočit snímek obdobný, nicméně založený nikoliv na románové předloze, ale na reálném klinickém případě. Kirk Douglas na tuto skutečnost zareagoval dopisem, jehož obsah nechal zveřejnit i pro potřeby tisku. Načasování nebylo zvoleno náhodně: dopis byl odeslán 10. září 1956, tedy ve stejný den, kdy v Kling Studios začalo natáčení *Lizzie*. Není sporu o tom, že veřejné obvinění společnosti Twentieth Century-Fox z nečestných praktik mělo Bryně přinést i tolik potřebnou publicitu. Douglasův dopis byl adresován novému šéfovi produkce Twentieth Century-Fox Buddymu Adlerovi, který v březnu 1956 nahradil Darryla F. Zanucka:

Drahý Buddy:

Chci poukázat na značnou podobnost v námětu mezi aktuální produkcí Bryny „Lizzie“ a připravovaným snímkem 20th Century-Fox „Tři tváře Evy“.

Jsmo toho názoru, že jsme nejen prokazatelným způsobem zajistili přednostní práva na tuto unikátní a neotřelou látku, ale rovněž že by společnost 20th [sic!] – tím, že měla přístup k materiálu, jež v produkci používáme, jednala neférovým a nečestným způsobem, kdyby realizovala snímek založený na totožném námětu.

Náš film vychází z knihy Shirley Jackson s názvem „The Bird's Nest“, která byla v roce 1954 vydána nakladatelstvím Farrar, Straus and Young. Román se těšil velkému prodeji a je vysoce pravděpodobné, že jej četl někdo z vašeho scénáristického oddělení.

Kromě toho byl dne 6. května 1955 text divadelní hry podle tohoto románu, vypracovaný Melem Dinellim pod názvem „Lizzie“, odeslán z agentury Famous Artists vašemu redaktorovi Davidu Brownovi. 3. srpna loňského roku byla hra předána Vám a další korespondence mezi studiem a Famous Artists ohledně tohoto materiálu proběhla v datech 13. října, 31. října, 8. listopadu a 7. prosince.⁷⁹⁷

Podle názoru těch, kteří četli jak vaši látku, tak tu naši, byl váš zájem o problematiku mnohonásobných osobností podnícen právě naší divadelní hrou a/nebo románem.

Doufáme, že uznáte náš přednostní nárok na námět tím, že se vzdáte realizace vašeho filmu. V opačném případě budeme nuceni přistoupit k dalším krokům.

Srdečně Váš

Kirk Douglas⁷⁹⁸

Na Douglasův dopis promptně zareagoval jeden z jednatelů Foxe Frank Ferguson:

Tímto vás informuji, že naše společnost jednoznačně odmítá vaše obvinění, že připravovaná produkce „TŘI TVÁŘE EVY“ nějakým způsobem narušuje vaše „přednostní právo“ spojené s filmem „Lizzy“ [sic!] nebo s knihou nazvanou „The Bird's Nest“. Jste si jistě vědomi toho, že látka mnohonásobných osobností byla zpracována v technické i populární literatuře ještě

797 13. října měl scénář číst David Brown; někdy v průběhu října měla být role v *Lizzie* nabídnuta Jean Simmons; 7. prosince byl scénář poslán smluvnímu režisérovi Twentieth Century-Fox Jeanu Negulescovi. Viz lístek nadepsaný From the desk of Dee Morehead, 17. července 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

798 Dopis Kirka Douglase z 10. září 1956. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23.

před vydáním „The Bird's Nest“. Navíc naše produkce vychází ze skutečného případu a žádným způsobem nelze pravdivě dokázat, že jsme si z vašeho materiálu něco vypůjčili či z něj něco převzali.⁷⁹⁹

Následovala další komunikace, primárně mezi Kirkem Douglasem a Buddym Adlerem a režisérem a scenáristou *Tři tváří Evy* Nunnallym Johnsonem. Jediný ústupek, kterého Douglas dosáhl, však bylo oddálení produkce konkurenčního snímku o několik měsíců. 6. února odeslal Buddy Adler na Douglasovu adresu výmluvný lístek: „Dnes jsme zahájili natáčení TŘÍ TVÁŘÍ EVY (...). C'est la guerre.“⁸⁰⁰

Tři tváře Evy byly v produkci od 5. února do pozdního března 1957, tedy mnohem déle než *Lizzie*. Johnson měl rovněž k dispozici nesrovnatelně vyšší rozpočet odhadovaný téměř na milion dolarů.⁸⁰¹ Snímek byl premiérován na konci září poté, co předloha – studie lékařů Corbetta H. Thigpena a Harveyho M. Cleckleyho s názvem *The Three Faces of Eve, a Case of Multiple Personality* – vyšla v knižní podobě.⁸⁰² Filmu se brzy dostalo značné pozornosti diváků – jen do konce roku 1957 utržil v amerických kinech 1,4 milionu dolarů, čímž se zařadil mezi 75 nejvýdělečnějších filmů roku.⁸⁰³ Představitelka titulní role Joanne Woodward, ač se pro ni jednalo o jednu z prvních výrazných filmových rolí, byla za svůj herecký výkon oceněna Oscarem a Zlatým glóblem.

Tři tváře Evy vzešly z konkurenčního souboje s *Lizzie* jednoznačně vítězně. Profitovaly zejména z kvalitní marketingové kampaně, která umně zkoordinovala premiéru filmu s knižním vydáním studie, jež posloužila jako výchozí materiál a ještě před uvedením snímku do kin se stala bestsellerem. Propagace rovněž zdůraznila hlavní atrakce produkce v podobě neokoukané a vzrušující mladé herečky Joanne Woodward (oproti respektované, ale nevýrazné Eleanor Parker) a formátu CinemaScope (oproti méně spektakulárnímu širokoúhlému formátu s poměrem stran 1,85:1 v *Lizzie*). Rozruch a očekávání vyvolalo i upozornění, že „nikdo nebude vpuštěn do sálu během velkolepého závěru“. V tomto duchu byli instruováni i provozovatelé kin.⁸⁰⁴

Zatímco Bryna musela v otázce propagace značnou měrou spoléhat na spolupráci s MGM/Loew's, Fox měl plně pod kontrolou celý výrobní proces od preprodukce až po uvedení do kin, čímž mohl účinně zaručit, že vše proběhne hladce a bez zbytečných lapsů v komunikaci. Svou roli mohl sehrát i fakt, že *Tři tváře Evy* přiznaně vycházely ze skutečného případu (slogany na plakátech zdůrazňovaly, že „vše je pravda! Mohlo by se jednat o vaši sousedku.“⁸⁰⁵), jenž i v dalších měsících a letech rezonoval a přitahoval

799 Nedatovaný dopis Franka Fergusona. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

800 Dopis Buddyho Adlera ze 6. února 1957. *Lizzie*. Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 21.

801 Viz SOLOMON, Aubrey. *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*. Metuchen & London : The Scarecrow Press, 1988, s. 251. I přesto se jednalo o jeden z nejméně nákladných snímků studia Twentieth Century-Fox z roku 1957. Viz audiokomentář Aubreyho Solomona na DVD *The Three Faces of Eve* (Studio Classics). Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004, region 1.

802 Světová premiéra se za účasti Nunnallyho Johnsona, novináře a moderátora Alistaira Cooka a matky herečky Joanne Woodward uskutečnila 18. září 1957 v Augustě ve státě Georgia, kde se příběh filmu odehrává. (Joanne Woodward byla zastoupena pouze nahrávkou, jejímž prostřednictvím pozdravila přítomné v sále.) Newyorská premiéra proběhla o týden později. Viz například Popular Radio, TV Personality to Emcee 'Eve' Premier Program. *The Augusta Chronicle-Herald*, 1. září 1957, s. 16-A. Fox Miller Theatre. *Cinema Treasures*. [citováno 8. prosince 2012] Dostupné z WWW: <http://cinematreasures.org/theaters/8237>.

803 Top Grossers of 1957. *Variety*, 8. ledna 1958, s. 30.

Celkem na domácím a zahraničním trhu zaznamenal tržby ve výši dvou milionů dolarů. Viz audiokomentář Aubreyho Solomona na DVD *The Three Faces of Eve* (Studio Classics). Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004, region 1.

804 *Pressbook* ke *Třem tvářím Evy*, s. 2.

805 Tamtéž, s. 1.

pozornost veřejnosti – a to nejen prostřednictvím časopiseckých článků, ale i knihy *The Final Face of Eve* z roku 1958, kterou o sobě pod pseudonymem Evelyn Lancaster napsala sama pacientka Corbetta Thigpena a Harveyho Cleckleyho Chris Costner Sizemore.⁸⁰⁶

Ke komerčnímu neúspěchu *Lizzie* Hugo Haas poznamenal: „*Lizzie* nebyla dobře propagována. Protože se Joanne Woodward stala překvapivým nováčkem, porazila *Eva Lizzie*. Ovšem stále jsem přesvědčen o tom, že Eleanor Parker byla lepší a logičtější. To je ale samozřejmě věcí názoru.“⁸⁰⁷

Přijetí v dobovém tisku

I ohlasy v tisku upřednostňovaly *Tři tváře Evy* před *Lizzie*, nicméně rozdíl v kritickém přijetí nebyl tolik markantní jako v případě obliby u diváků. *Lizzie* byla recenzována všemi předními oborovými periodiky a kromě toho i prestižními magazíny, jakými byly *New Yorker* nebo *Newsweek*. Premiéra pro novináře ze západního pobřeží USA proběhla v projekční místnosti MGM 20. února 1957. První recenze tak mohly vyjít již na konci února. *Hollywood Reporter* píše, že film je sice založen na „vynikajícím románu Shirley Jackson“, filmaři však předlohu pro diváka zjednodušili, čímž ji zároveň obrali o některé kvality: „(...) když jste konfrontováni se skutečně originálním a netradičním námětem, je obvykle lepší buď se celé věci vzdát, nebo ji zpracovat věrně a poctivě. Střední cesta většinou neuspokojí nikoho. Výsledkem je melodramatická *love story* s psychologickými podtóny, které výrazně prospívají dobré herecké výkony Eleanor Parker, Richarda Boonea a Joan Blondell.“ Autor recenze James Powers snímku vytýká, že pojednává o málo probádané látce, aniž by ji divákům dostatečně představil a osvětlil. Přechody mezi jednotlivými osobnostmi jsou jen letmo naznačené a filmu škodí i rozdrobení do více dějových linií. Například postavu souseda Waltera Brennera považuje Powers za zcela redundantní a Haasův výkon za nekonzistentní s ostatními protagonisty. Naopak Joan Blondell je v roli staré panny výborná, „všechny její repliky a pohyby jsou naprosto přesné“. Po technické stránce představuje film kvalitně odvedené řemeslo: „Kamera Paula Ivana je nejúspěšnější v momentech, kdy totožným interiéřům musí vdechnout novou atmosféru a náladu.“ Powers rovněž oceňuje výpravu Rudiho Felda, kulisy Darrella Silvery, hudební doprovod Leitha Stevense, střih Leona Barshy a zvuk Jacka Solomona.⁸⁰⁸ Magazín *Variety* předvídá, že *Lizzie* bude rezonovat spíše u ženského publika; ani to jí však nemusí zaručit komerční úspěch. Největším kladem snímku je podle recenzenta herecký výkon Eleanor Parker, která „své tři osobnosti činí odlišnými a zajímavými, což je nelehký úkol“. Scénář Mela Dinelliho je uspokojivý a to i přesto, že v některých momentech působí expozice příliš přímočaře a zjednodušeně. Haas jako režisér je oceněn za umné zacházení

806 Kelly Kretschmar spekuluje, že dalším možným důvodem, proč diváci upřednostnili Evu, je skutečnost, že se na rozdíl od *Lizzie* jedná o manželku a matku: „[N]ení těžké si představit, že její postava našla u ženských divaček odezvu, kterou svobodná a relativně nezávislá Elizabeth hledala jen stěží.“ KRETSCHMAR, Kelly. *Framing Femininity as Insanity: Representations of Mental Illness in Women in Post-Classical Hollywood* (magisterská práce). Denton : University of North Texas, 2007, s. 34. Obecně se dá říci, že období 2. poloviny 50. let znamenalo pro americkou společnost utužení rodinných hodnot a ideálů domestikovaného života. Více např. v LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 218.

807 Citováno v LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. Sincere Artist Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 93.

Pro srovnání formálních postupů užitých v obou filmech, viz SLEZÁKOVÁ, Barbora. *Lizzie a Tři tváře Evy*: komparativní studie. In KŘIPÁČ, Jan, HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas: mezi střeoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2012, s. 221–245. Srovnej rovněž s KRETSCHMAR, Kelly. *Framing Femininity as Insanity: Representations of Mental Illness in Women in Post-Classical Hollywood* (magisterská práce). Denton : University of North Texas, 2007, s. 22–38.

808 POWERS, James. *Lizzie*. *Hollywood Reporter*, 25. února 1957, s. 3.

s herci, které přispívá k ustanovení požadovaných nálad a situací. Snímku naopak uškodil skromný rozpočet, kdy nízké produkční hodnoty „někdy odvádějí pozornost od příběhu“, střih působí úsečně a kamera je pouze na přijatelné úrovni. Jedna z výtek směřuje i k užití dvou Mathisových písní, které se do psychologického dramatu příliš nehodí.⁸⁰⁹

I magazín *Box Office* tvrdí, že *Lizzie* svým inteligentním a realistickým přístupem k psychiatrickému tématu cílí spíše na obecnost tvořené dospělými ženami. Naopak pro průměrného diváka není snímek dostatečně atraktivní. Hereckému obsazení dominuje Eleanor Parker, jejíž výkon je označen za „příznačně bezchybný. (...) Hugo Haas režíruje s umem a citlivostí a jeho přínos je znásoben, protože – jako jeden z herců – přispívá zcela konkrétním způsobem k několika odlehčeným momentům, které se ve filmu vyskytují.“⁸¹⁰ *Motion Picture Daily* v *Lizzie* spatřuje funkční propojení dokumentaristických postupů s melodramatickým excesem. Režie i scénář údajně usilují o upřímnost a realističnost, které najdou největší ocenění u dospělých návštěvníků art kin. Film profituje zejména z podařených hereckých výkonů Eleanor Parker a Richarda Boonea, kteří by současně mohli zafungovat jako divácká lákadla.⁸¹¹ V *Motion Picture Herald* je herecká kreace Eleanor Parker v *Lizzie* označena za „nejkřiklavější a zcela jistě nejnáročnější roli v její kariéře“. Podle autora recenze se snímek ubírá spíše směrem k emocionálnímu senzacionalismu než ke klinické logice, což je patrné především na „několika poměrně bezostyšných sexuálních eskapádách [hlavní hrdinky] a na napjaté melodramatičnosti“. Časopis předvídá, že pokud bude film adekvátně propagován, mohl by u diváků zaznamenat ohlas.⁸¹² „Jedná se o poměrně zajímavé drama“, píše se v magazínu *Harrison's Reports*, „ale jeho námět je neradostný, což jistě omezí jeho divácký potenciál.“ Jednotlivé situace v příběhu dokáží udržet divákovu pozornost, ale jako celek film nepůsobí realisticky. Herecké výkony jsou nicméně na dobré úrovni, což se naopak nedá říci o skromných produkčních hodnotách a střihu, který údajně není zcela plynulý.⁸¹³

Film Daily hovoří o *Lizzie* jako o provokativním snímku, který by měl zaujmout diváky vyhledávající něco netradičního. Je založen na „zajímavé a poměrně obskurní teorii, že se kolem nás procházejí lidé s trojitými osobnostmi ve stylu Jekylla a Hydea (...)“. Ač je Eleanor Parker velmi schopná herečka, přechody mezi jednotlivými osobnostmi jsou příliš náhlé a tím pádem ne zcela uvěřitelné.⁸¹⁴ Časopis *The Exhibitor*, zaměřený zejména na provozovatele kin, dochází k obdobným závěrům. *Lizzie* je „zvláštním způsobem zajímavý snímek, který poskytuje Eleanor Parker příležitost dokázat, že skutečně umí hrát. Je dostatečně netradiční, aby uspokojil diváky, kteří soustavně vyhledávají něco odlišného a neobvyklého (...)“. Autor recenze je z toho důvodu přesvědčen, že film se nejlépe hodí do artových a jiných specializovaných kin, jejichž pravidelní návštěvníci nejlépe ocení práci s příběhem a postavami. Naproti tomu snímek není vhodný jako rodinná zábava.⁸¹⁵

Týdeník *Newsweek* předvídá, že *Lizzie* stojí pouze na počátku rozsáhlejší vlny snímků o mnohonásobných osobnostech, a zároveň připomíná, že existuje precedent v podobě příběhů o doktoru Jekyllovi a panu Hydeovi. Recenzent v této souvislosti hovoří o jakési inflaci, kdy rozdvojená osobnost už nestačí, a proto se v *Lizzie* objevují hned „tři odlišné osobnosti svádějící boj o dominanci“. Zatímco většina periodik považovala herecký výkon Eleanor Parker za jedno z pozitiv filmu, *Newsweek* na něm nachází nedostatky. Parker trpí

809 -Brog.-. *Lizzie*. *Daily Variety*, 25. února 1957, s. 3. Téměř identická recenze se objevila i ve *Weekly Variety*, 27. února 1957, s. 6.

810 *Lizzie*. *Box Office*, 2. března 1957.

811 WEAVER, William R. *Lizzie*. *Motion Picture Daily*, 28. února 1957.

812 *Lizzie*. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 2. března 1957, s. 281.

813 *Lizzie* with Eleanor Parker, Richard Boone, Joan Blondell and Hugo Haas. *Harrison's Reports*, 2. března 1957, s. 34.

814 *Lizzie*. *Film Daily*, 4. března 1957, s. 6.

815 *Lizzie*. *The Exhibitor*, 6. března 1957.

„vlastní mnohonásobnou poruchou osobnosti“: je „uspokojivá jako tichá dívka, ale osobnost coury ztvárňuje způsobem, jako by hrála všechny tři čarodějnice z Macbetha současně“. Celkově se jedná o „nevšední příběh vyprávěný všedním způsobem“.⁸¹⁶ Časopis *Time* vznáší jinou výtku: podle něj hraje Eleanor Parker obě tiché osobnosti – Elizabeth a Beth – skoro stejně a pro diváka je obtížné je rozlišit. Zároveň se autor recenze obává, že publikum bude během sledování filmu zahlceno klinickými detaily.⁸¹⁷ *New Yorker* označuje *Lizzie* za „snímek, který toho hodně jen tak bezmyšlenkovitě prožívání. (...) V režii Huga Haase se jedná o mišmaš psychiatrického žargonu a pochybného melodramatu a přestože se slečna Parker snaží, aby na jednotlivé postavy, které ztvárňuje, vrhla jasné světlo, nedaří se jí učinit je zvláště zajímavými.“ Nápomocny údajně nejsou ani výkony ve vedlejších rolích: Joan Blondell se „vrávorá od ničeho k ničemu“ a Haas v roli laskavého souseda vyprávění rovněž příliš neprospívá.⁸¹⁸ Naopak magazín *Tidings* Haase v roli Waltera Brennera oceňuje a jeho výkon hodnotí jako „zajímavý“. Eleanor Parker pak komplikovanou úlohu zvládá s „obdivuhodnou přesností a grácií“.⁸¹⁹

Edwin Schallert z *Los Angeles Times* se rovněž primárně věnuje hereckým výkonům. Eleanor Parker, na níž spočívá největší břímě, svou roli zvládá bravurně; Joan Blondell je „neobyčejně živá“ a Boone a Haas podávají „prvotřídní výkony“. Snímek unikátních (i když místy snad trochu vulgárních) kvalit by měl zaujmout zejména ženské publikum.⁸²⁰ Recenze Bosleyho Crowthera v *New York Times* se celá nese v ironickém a posměšném tónu zacíleném proti tomuto typu látky a zakončena je verdiktem označujícím film za „pošetilý a veskrze nezajímavý“.⁸²¹ A konečně *Parents' Magazine* o *Lizzie* píše jako o „přiznaně smyšleném pojednání o mnohočetné osobnosti, které právě proto, že nepředstírá, že se jedná o vědeckou studii, uspokojivě funguje na dramatické úrovni“. Film by měl zaujmout dospělé diváky, zatímco pro děti a mladistvé se nehodí.⁸²² Podle přehledu v magazínu *Box Office* z března 1957 byly z dosavadního počtu pěti recenzí dvě neutrální (*Variety* a *Harrison's Reports*), dvě kladné (*Film Daily* a *Hollywood Reporter*) a jedna velmi kladná (*Box Office*).⁸²³

Na ohlasech v tisku je pozoruhodný zejména rozpor v postoji k problematice realističnosti a uvěřitelnosti. Zatímco některé recenze hovoří o citlivém a realistickém zpracování tématu mnohonásobné poruchy osobnosti, jiné se ke snímku staví jako k nepravděpodobné variaci příběhu doktora Jekylla a pana Hyde (tento druhý pohled byl ovšem podnícen i nešťastně zvolenou marketingovou kampaní, která sama spřízněnost se slavnou novelou Roberta Louise Stevensonova zdůrazňovala). Špatná informovanost veřejnosti a relativní vzácnost seriózních filmových zpracování podobných látek z minulosti způsobily, že někteří recenzenti vůči námětu projevili nedostatek citlivosti a *a priori* jej vnímali jako fantastický a neuvěřitelný. S takovým postojem se setkáváme například v recenzích zveřejněných ve *Film Daily* nebo v *New York Times*. *Lizzie* nebyla jedinou „obětí“; stejná předpojatost ovlivnila i kritické přijetí *Tří tváří Evy*. Například Bosley Crowther o Johnsonově filmu napsal: „(...) když půjdeme přímo k jádru věci, jedná se pouze o melodramatické cvičení – demonstraci psychiatrických čarů, aniž bychom se dozvěděli jak a proč. (...) Stejně jako v případě podobného filmu *Lizzie* z dřívějšíka zůstává divák na konci zmatený a ošizený.“⁸²⁴ Zatímco snímek studia Twentieth Century-Fox ovšem výtky kritiků překonal

816 Psychiatry Steps In. *Newsweek*, 11. března 1957, s. 107.

817 Cinema: The New Pictures. *Time*, 25. března 1957, s. 108.

818 The Current Cinema. Triple Threat. *New Yorker*, 13. dubna 1957, s. 165–166.

819 *Lizzie*. *Tidings*, 22. března 1957.

820 SCHALLERT, Edwin. Parker Feat Exceptional in 'Lizzie'. *Los Angeles Times*, 21. března 1957, s. IV:8.

821 CROWTHER, Bosley. *Lizzie*. *New York Times*, 5. dubna 1957, s. 24:2.

822 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, duben 1957, roč. 31, s. 16–17.

823 *Box Office*, 16. března 1957.

824 CROWTHER, Bosley. The Three Faces of Eve. *New York Times*, 27. září 1957, s. 16:6.

a stal se divácky úspěšným titulem, *Lizzie* se totéž nepodařilo.

4.12. *Paradise Alley*

Synopse

Do chudinské čtvrti v Los Angeles, sužované výtržnostmi mladistvých a sousedskými hádkami, přichází komparzista Rudolph Agnus. Stárnoucí muž se brzy seznamuje s problémy většiny svých spolubydlících, mezi něž patří mladá svobodná matka, svůdná tanečnice a zejména dvě znesvářené rodiny, jejichž děti – Susie a Steve – k sobě chovají velké sympatie. Agnus je negativní atmosférou v sousedství inspirován k „experimentu“. Za asistence bývalého kameramana pana Gregoryho se rozhodne předstírat, že ve čtvrti natáčí hraný dokument s názvem Vyvolení a odsouzení (*The Chosen and the Condemned*). Agnus použije archivní kameru pana Gregoryho a – aniž by do ní vložil film – začne „snímat“ první scény filmu, do něž obsadil všechny obyvatele jeho činžovního domu.

K údivu všech se sousedské vztahy ihned razantně zlepšují. Protagonisté jsou scénářem nuceni vyměňovat si lichotky a tatáž harmonie se poté přenáší i do každodenního života.

K postupnému sblížení dochází i mezi zneprátenými rodinami Wilsonových a Nicholsonových, jejichž potomci Susie a Steve jsou do sebe vášnivě zamilovaní.

Jednoho dne je Agnus povolán do kanceláře filmové společnosti Corona Studios kvůli roli. Zaměstnanec společnosti v muži rozpozná bývalého slavného režiséra Carla von Stolberga. Agnus se skromností přiznává, že je to skutečně on, a vysvětluje, že poté, co se mu přestalo komerčně dařit, rozdal veškerý majetek charitě, načež byl rodinou poslán do psychiatrické léčebny. O Agnusovi / von Stolbergovi se později dozvídá šéf Corona Studios Norman Holmes, jenž si zoufá nad žalostným stavem filmového průmyslu, kterému chybějí nápady. Navrhuje proto vrátit se k malým, poctivým snímkům s ryzími emocemi. Holmes navštěvuje Agnusovo fiktivní filmové natáčení a zrovna ve chvíli, kdy „štáb“ začne ohrožovat policista vyžadující povolení k filmování, nabídne jemu i kompletnímu hereckému obsazení angažmá u jeho společnosti. Poté, co se Agnus o zprávu podělí s ostatními, propuká neřízené veselí.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

V případě úspěchu se *Lizzie* mohla stát Haasovou „vstupenkou“ k prestižnějším projektům. Jak ovšem víme, snímek se setkal s rozpačitým přijetím v dobovém tisku a s minimálním zájmem diváků a za jednoho z hlavních viníků této situace byl označen právě Haas. Distributor například režisérovi vyčítal, že v důsledku jeho vedení se Eleanor Parker prezentovala afektovaným a teatrálním projevem, který v konečném důsledku připravil představitelku hlavní role o nominaci na Oscara a celý film o potřebnou publicitu.⁸²⁵ Nejspíše proto, že vyhlídky na spolupráci s jinými produkčními společnostmi nebyly v takovém kontextu příliš nadějně, se režisér vrátil k vlastní nezávislé produkci v rámci činnosti Hugo Haas Productions. Snímky *Paradise Alley* a *Born to Be Loved*, dokončené v letech 1957 a 1958, se staly jeho posledními producenty v USA.

Prvně jmenovaný titul byl připravován pod pracovním názvem *Stars in the Backyard*. Vyhotovený scénář byl do úřadu Geoffreyho Shurlocka doručen v druhé polovině září 1957. 23. září pak bylo Haasovi odesláno vyjádření, v němž je plánovaná produkce označena za přijatelnou. Shurlock ovšem v dopise upozorňuje na několik choulostivých či přímo neakceptovatelných momentů. Nejzásadnější připomínky se týkaly akce na stranách

⁸²⁵ *Lizzie*. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 20. prosince 2012]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=52265> .

čtyři a pět, která byla ve scénáři popsána následovně:

[chlapci popichují jednoho ze svých kamarádů, aby políbil vzpouzející se dívku ze sousedství]

TŘETÍ CHLAPEC

No tak, Mikeu – předved' nám něco – něco pořádného.

ČTVRTÝ CHLAPEC

Jo, něco pouze pro dospělé.

Ostatní hoši souhlasně přizvukují. Mike chytí Susie za ruce. Drží ji za zápěstí a nutí ji se sehnout. Chystá se ji políbit na krk, když se Susie náhle otočí a nakopne Mikea do holeně. Chlapec dívku pouští a snaží se ji popadnout za nohu. Hoši se hlasitě smějí. Tento nečekaný pohyb Mikea rozlítí – ještě jednou se pokusí Susie sevřít. Dívka chce utéct do domu, ale Mike jí zablokuje cestu a pomalu se k ní přibližuje, čímž ji nutí couvat směrem k plotu. Chlapci se skvěle baví.

ČTVRTÝ CHLAPEC

Pst, nekřič tak nahlas, chceš všechno pokazit?

Chlapci si uvědomí „choulostivost“ situace a tiše přihlížejí.

8. DETAIL – MIKE

s nebezpečným úsměvem pomalu zahání Susie do kouta.

MIKE

(laškovně)

Za to zaplatíš, ty úlisná...

9. DETAIL – SUSIE

na něj civí do široka otevřenýma očima. Zatímco se chlapec přibližuje, v zoufalství jej popadne za vlasy a prudce za ně zatáhne.

10. POLOCELEK

s přihlížejícími chlapci. Mike dívku uchopí za zápěstí, aby uvolnil vlasy z jejího sevření. V této chvíli jej Susie nakopne do břicha. Zatímco Mike padá k zemi, chlapci se smějí. To jej popudí. Rychle se postaví na nohy a, aby zamaskoval svou porážku, ironicky pronese:

MIKE

Podívejte se na ni – nevěřím, že to je holka – podle toho, jak se pere, to musí být kluk. Pojd'me se přesvědčit...

Přiskočí k Susie a než dívka stihne zareagovat, už ji drží v náručí. Je zřejmé, že se Susie nemůže hýbat, přesto se snaží z jeho sevření vysmýknout. Mike ji ohne, takže dívka spadne na lavičku – a pak se na ni vrhne.⁸²⁶

Shurlock protestoval zejména proti replikám „(...) něco pouze pro dospělé“ a „Pojd'me se přesvědčit“, které v jejich kontextu vyznívaly nepřístojně. Zároveň požadoval odstranění pasáže, v níž Susie nakopne Mikea do břicha, a klimaxu celé scény, který byl podle jeho názoru „nepřiměřeně názorný“.

Dále se v předloženém textu jako závadné jevíly některé výrazy (zejména „hergot“ a „sakra“) a dílčí scény. Shurlock se obával především postavy, která je ve scénáři označena jako „striptérka“. Haase v této souvislosti informoval, že „veškeré dámské oděvy

826 Scénář *Stars in the Backyard. Final Dialogue*. Divadelní ústav v Praze, p. č. 353/89, s. 4, 5.

(...) musejí být spořádané“ (plavky typu bikini jsou vyloučeny) a „ať už se dívka bude prezentovat jakýmikoliv tělesnými pohyby, za žádných okolností se nesmí jednat o striptýzové pohupování boky“. Ostatně žena neměla být filmem jako striptérka vůbec identifikována. Cenzor dále požadoval, aby scéna hádky/souboje mezi znesvářenými sousedkami byla ztvárněna přistojným způsobem. Nakonec byl Haas pobídnut, aby změnil jednu ze závěrečných replik pronášených představitelem policie. Když se strážník dozví, že štáb vedený Agnusem ve skutečnosti žádný film netočí, oboří se na autora trestního udání, na jehož popud na „natáčení filmu“ dorazil: „Prý neslušný film se striptérkou... Chytráku. Šéf s námi zatočí. Už všechno přichystal k filmovému promítání, pozval několik přátel. A teď žádný film není, nic.“ Shurlock nabyl přesvědčení, že replika „pozval několik přátel“ není ke strážcům zákona uctivá a měla by být proto eliminována.⁸²⁷

Jak se již stalo zvykem, Haas některé Shurlockovy připomínky vzal v úvahu, zatímco jiné (úspěšně) ignoroval. Akci popsanou ve scénáři na stranách čtyři a pět podstatně zkrátil, ovšem repliku „něco pouze pro dospělé“ ve výsledném filmu zachoval. Bezprostředně poté, co ji jeden z chlapců pronese, přiskočí bezbranné dívce na pomoc Steve a celé chlapecké popichování předčasně ukončí. Scény, v nichž se Mike opakovaně pokouší Susie sevřít (včetně té, v níž jej Susie nakopne do břicha), tedy byly odstraněny, což do určité míry oslabilo Haasovu snahu ukázat losangeleskou chudinskou čtvrť, v níž se příběh odehrává, jako neradostné a pro některé její obyvatele dokonce nebezpečné místo.

Zatímco v původní verzi scénáře byla postava ztvárněná Marií Windsor označena jednoduše jako „striptérka“, ve filmu zůstává její přesné povolání nespecifikováno a oslovována je výhradně svým celým jménem Linda Belita. Haas kolem jejího zaměstnání vytváří dojem nejednoznačnosti: víme pouze tolik, že vystupuje v nějakém typu zábavné show. Sama tvrdí, že se jedná o „slušné představení“ a pan Agnus o ní hovoří jako o „tanečnici nebo co to vlastně dělá“. (Slovo „striptérka“ ve filmu vůbec nepadne.) Přesto snímek klade značný důraz na její tělesnou přitažlivost a vyzývavost. Navzdory Shurlockovým upozorněním se v jedné z úvodních scén objevuje ve dvoudílných plavkách⁸²⁸ a i dialogy, které jí jsou scénářem připsány, na její tělesnost několikrát upozorňují: slyšíme ji pronášet repliky jako „Jednou jsem hrála epizodní roli v lékařském filmu. O anatomii, víte?“ a „Chcete moje míry?“. Za odvážný můžeme považovat i její rozhovor s Agnusem a Gregorym, během nějž Linda vzpomíná: „Chlapi jsou otřesní. Zrovna nedávno jsem přišla domů a, představte si, v bytě na mě čekali dva muži – naprostí cizinci.“ Gregory: „Co... co jste udělala?“ Linda: „Zavolala jsem policii a nechala jednoho z nich odvést.“ Snad z toho důvodu, že většina scén s Lindou Belitou se nese v komickém duchu, byla nakonec přítomnost její postavy ze strany Shurlockova úřadu tolerována.

Naopak zcela bez náhrady Haas odstranil problematickou scénu s policistou a rovněž eliminoval nepřijatelná zvolání jako „sakra“ a „hergot“ (v anglickém originále *damn* a *hell*). Místo nich se ve filmu setkáváme s originálními způsoby oslovení jako „ty proletáři“ a „ty užvaněný paviáne“ a v jednom případě je dokonce jako nadávka užito smyšlené slovo *conchapulis*. Haas-scenárista tak prokazuje, že s řadou omezení, vyplývajících z požadavků Produkčního kodexu, bylo možné vypořádat se kreativním způsobem a dokonce je proměnit v přednost.⁸²⁹

827 Viz dopis Geoffreyho Shurlocka z 23. září 1957. *Paradise Alley*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

828 Naopak scéna, v níž měla Susie nacvičovat taneční pohyby v plavkách, byla ze scénáře eliminována. Viz scénář *Stars in the Backyard. Final Dialogue*. Divadelní ústav v Praze, p. č. 353/89, s. 31.

829 Co se týče hádky/střetu mezi zneprátenými sousedkami, ze Shurlockova dopisu není zřejmé, k jaké konkrétní scéně cenzor odkazuje. Konflikty mezi ženami jsou ovšem ve filmu vedeny pouze ve verbální rovině, aniž by přerostly ve fyzické násilí. Za jedinou výjimku můžeme považovat scénu, v níž rozezlená žena hodí po svobodné matce banánovou slupku (a mine ji).

Snímek byl natáčen na přelomu září a října 1957 v Hal Roach Studios na adrese 8822 Washington Blvd. v Culver City. Ateliéry o rozloze více než 60 000 metrů čtverečných byly od konce 40. let jako jedny z prvních využívány pro televizní produkci, některé jejich prostory byly ovšem i nadále pronajímány nezávislým filmovým producentům.⁸³⁰ Podle údajů v magazínu *Variety* Haas zahájil natáčení ve čtvrtek 26. září.⁸³¹ Na základě dat dostupných k jiným filmům můžeme předpokládat, že snímek nebyl v produkci déle než dva týdny.⁸³² Haas si z finančních důvodů nemohl dovolit angažovat populární herecké hvězdy, a tak vsadil na kombinaci začínajících (v některých případech dokonce filmově debutujících) herců a veteránů se zkušenostmi z éry němé kinematografie. Do první skupiny patřili mimo jiné Bob Dennis, divadelní herec původem z New Yorku,⁸³³ Don Sullivan, jehož Haas již v srpnu 1957 vybral pro postavu Stevea,⁸³⁴ dvaadvacetiletá Lesley Lorraine (rovněž známá jako Leslie Pam), dcera novináře a uměleckého agenta Jerryho Pama,⁸³⁵ a především pak Carol Morris, Miss Spojených států amerických a Miss Universe za rok 1956. Podle hereččiných slov sledoval Haas slavnostní předávání titulu Miss Universe v televizi (konalo se 20. července 1956 v Long Beach) a právě na jeho základě tehdy dvacetileté dívce nabídl hlavní roli ve filmu.⁸³⁶ Z hereckých veteránů Haas do snímku obsadil Chestera Conklina, jednoho z původních keystoneckých strážníků,⁸³⁷ Billyho Gilberta, známého jako představitele vedlejších rolí v groteskách Laurela a Hardyho nebo *The Three Stooges*,⁸³⁸ Margaret Hamilton, kterou proslavila zejména role Zlé čarodějnice Západu v *Čaroději ze země Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), a Corinne Griffith, hvězdu němého filmu, pro kterou se jednalo o comeback po téměř třiceti letech.⁸³⁹ Dále Haas ve svém ansámblovém snímku využil herečky Marie Windsor, Jane Betts a Almiru Sessions⁸⁴⁰ a herce Pata Goldina, Anthonyho Jochima, Toma Faddena (všichni tři s Haasem v minulosti již spolupracovali)⁸⁴¹ a Williama Schallerta, syna Edwina Schallerta, jenž měl v *Los Angeles Times* na starosti dramatickou rubriku.⁸⁴² Pestré obsazení snímku mělo mimo jiné korelovat s jeho tématem naznačujícím, že i moderní doba skýtá prostor pro nostalgii po starých časech. Do produkčního štábu Haas dosadil jak

830 Viz například SLIDE, Anthony. *The American Film Industry. A Historical Dictionary*. New York : Limelight Editions, 1990, s. 152. Haas měl s Hal Roach Studios zkušenosti již z roku 1956, kdy zde režíroval epizody pro televizní pořady *Screen Directors Playhouse* a *Telephone Time*.

831 *Variety*, 11. října 1957, s. 30.

832 To mi v rozhovoru potvrdila i herečka Carol Morris. Viz email od Carol Morris McCann adresovaný autorovi z 8. října 2009.

833 *Variety*, 1. října 1957.

834 *Variety*, 7. srpna 1957.

835 *Variety*, 26. září 1957.

836 Email od Carol Morris McCann adresovaný autorovi z 8. října 2009.

Haas nebyl jediný, kdo se v té době o služby Carol Morris zajímal. Podle článku Heddy Hopper měla Morris ztvárnit hlavní roli ve filmu producenta Sama Katzmana *Rescue at Sea* (do kin uveden v roce 1958 jako *Crash Landing*), dívka ovšem dala přednost Haasovu projektu. Viz HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood: Powell Signs Duke Wayne for 'Somewhere They Die'. *Chicago Daily Tribune*, 3. srpna 1957, s. 17.

837 *Variety*, 30. září 1957.

V jednom z mnoha sebereflexivních momentů ve filmu si postava hraná Chesterem Conklinem nasazuje falešný knír, na což Agnus reaguje slovy: „Ted vypadáte přesně jako... jak se jmenoval ten keystonecký strážník?“ Pan Gregory odpovídá: „Chester Conklin? To je můj bratranec.“

838 *Variety*, 17. září 1957.

839 *Variety*, 20. září 1957.

840 Viz *Variety*, 26. září 1957, *Variety*, 3. října 1957 a *Variety*, 4. října 1957.

841 *Variety*, 3. října 1957.

842 *Variety*, 23. září 1957. Schallert v minulosti hrál například v divadelní inscenaci *Kitty Doone*, na jejímž základě Haas obsadil Allana Nixona do hlavní role v *Pickupu*.

své časté spolupracovníky (Robert Erlik jako spoluproducent, Franz Steininger jako skladatel a hudební supervizor⁸⁴³), tak nováčky: poprvé například spolupracoval s kameramanem Jackem MacKenziem nebo výtvarníkem Williamem Ferrarim, kteří nahradili Paula Ivana a Rudiho Felda.⁸⁴⁴

Práce na postprodukci započaly již v říjnu 1957 a dokončeny byly v prosinci téhož roku. V sobotu 7. prosince se ve Fine Arts Theatre na Wilshire Blvd. v Beverly Hills uskutečnila soukromá předpremiéra snímku, která se podle zpráv v tisku dočkala převážně pozitivních ohlasů.⁸⁴⁵ V květnu 1958 uzavřel Franz Steininger dohodu s hudebním vydavatelstvím Robbins, Feist & Miller, známým pod označením Velká trojka (*The Big Three*), ohledně nahrání a vydání titulní skladby „Stars in the Backyard“ na hudebním nosiči.⁸⁴⁶ V dalších měsících Haas pro snímek intenzivně hledal distributora a souběžně s tím organizoval další uzavřené projekce pro novináře a lidi z filmového průmyslu. 6. listopadu 1958 byl snímek promítán ve Fox Beverly Theatre v rámci benefice s názvem Beverly Hills Star Tribute, kterou zorganizovala herečka Corinne Griffith. Vybraný výtěžek byl připsán na konto Výboru pro uctění filmových hvězd (*Beverly Hills Committee for Honoring Motion Picture Stars*). Část peněz byla použita na vztyčení přibližně desetimetrového pomníku na křižovatce Olympic Blvd. a Beverly Dr., jenž je zasvěcen osmi osobnostem spjatým s komunitním životem v Beverly Hills.⁸⁴⁷

Taktéž v listopadu Haas *Stars in the Backyard* propagoval na rozhlasové stanici KCOP v pořadu George Jessela⁸⁴⁸ a později i na další předpremiéře, která se 25. listopadu uskutečnila ve Wilshire Theatre v Beverly Hills a na níž právě Jessel působil jako konferenciér.⁸⁴⁹ Dohoda o distribuci však byla stále v nedohlednu. V průběhu roku 1959 Haas jednal například s Universal Pictures nebo Twentieth Century-Fox – ani jedna ze společností ovšem distribuční práva neodkoupila.⁸⁵⁰ V březnu 1960 Haas dokonce hledal

843 Steiningerova účast na projektu byla potvrzena již v polovině září, tedy ještě před začátkem natáčení. *Variety*, 18. září 1957.

844 MacKenzie byl v průběhu 50. let aktivní zejména v televizi, jeho bohatá kariéra však začala již v polovině 10. let. William Ferrari dlouhá léta působil jako smluvní výtvarník studia MGM, v 50. letech ovšem pracoval především na televizních projektech. Jako autor výpravy je podepsán například pod epizodou „The Dream“, kterou v roce 1956 režíroval Hugo Haas pro televizní pořad *Screen Directors Playhouse*.

845 *Variety*, 9. prosince 1957.

846 *Variety*, 28. května 1958.

847 Jmenovitě se jedná o režiséra Freda Nibla a herce Willa Rogerse, Douglase Fairbankse, Harolda Lloyda, Toma Mixe, Rudolpha Valentina, Conrada Nagela a herečku Mary Pickford. Na podstavec byl umístěn nápis: „Na počest těch celebrit z filmového průmyslu, které neohroženě bojovaly za udržení Beverly Hills jakožto samosprávné obce.“

Informace o benefici jsou dostupné například ve *Variety*, 23. září 1958. Na existenci pomníku mě upozornil filmový historik Hugh Munro Neely, jemuž tímto děkuji. Viz rovněž Neelyho webové stránky věnované Mary Pickford, dostupné z WWW: <http://marypickfordinstitute.tumblr.com/post/26364036685/beverly-drive-monument-part-2>.

848 Haas v pořadu vystoupil 18. listopadu. Viz *Variety*, 14. listopadu 1958.

849 Viz např. *Variety*, 24. listopadu 1958.

Magazín *Variety* rovněž zdokumentoval incident, který byl s předpremiérou *Stars in the Backyard* konanou 25. listopadu spojen. Stanice KCOP propustila kontroverzního moderátora Toma Duggana poté, co ve svém pořadu sprostě urážel Huga Haase (a jeho film), George Jessela a producenta Irwina Berkeho. Duggan, který si jako „zvláštní host“ v Haasově snímku zahrál malou roli policisty, byl zaměstnavatelem obviněn z „překročení hranic slušnosti“. Již dříve měl Duggan – horlivý zastánce mcarthismu – problémy například kvůli svým rasistickým výrokům. Haas byl jednáním moderátora šokován, nicméně žádné kroky proti němu neučinil. „Před několika měsíci mě Duggan ve svém pořadu chválil“, citoval překvapeného režiséra redaktor *Variety*. Viz *KCOP Cans Duggan When He Oversteps Bounds of Decency. Variety*, 28. listopadu 1958, s. 1 a 3.

850 Nejblíže dohodě pravděpodobně dospělo jednání s představiteli Twentieth Century-Fox: název této společnosti se objevuje na hudební partituru Franze Steiningerova k titulní písni. Viz *Stars in the Backyard*, partitura k titulní skladbě. Vloženo ve scénáři *Stars in the Backyard. Final Dialogue*. Divadelní ústav

distributora přímo v New Yorku, kam jej zavedly jiné pracovní povinnosti⁸⁵¹ – jeho úsilí ale bylo opět bezvýsledné. V dopisech adresovaných přátelům v Československu Josefu Koptovi a Olze Scheinpflugové se frustrovaný režisér svěruje, že „[k]onjunktura se velmi změnila“ a že „v Hollywoodu je teď těžko pro mne existovat (...). Měl jsem smůlu. Vyrobil jsem film, před delším časem, a nemohu jej prodat, protože (...) je příliš idealistický pro dnešní mládež. Tak hledím zachránit co se dá a předvádím film a hledím jej nějak umístit. Mám okamžité finanční starosti, ale doufám, že se z toho za nějaký čas vylížu.“ Z toho důvodu byl Haas postupně nucen nabízet jej až za třetinu výrobní ceny.⁸⁵² Až v srpnu 1961 práva odkoupila malá distribuční společnost Sutton Pictures se sídlem v New Yorku, která snímek plánovala uvést v omezeném oběhu ve vybraných teritoriích v USA a Kanadě.⁸⁵³ Překážku však představovala skutečnost, že předběžná Schvalovací pečeť PCA, přidělená Haasovi v roce 1957, před dvěma lety pozbyla platnosti, protože Haas nikdy nepředložil finální podobu filmu, a z toho důvodu bylo třeba celý schvalovací proces absolvovat znovu.⁸⁵⁴ Budd Rogers ze Sutton Pictures Corporation byl proto nucen zaslat snímek ke schválení a až poté, co 8. listopadu Shurlockův úřad vyslovil souhlas, byla snímku definitivně udělena Schvalovací pečeť číslo 18 837. Rogersova společnost se rovněž rozhodla změnit název filmu na *Paradise Alley*.⁸⁵⁵ Filmu se dostalo velmi skromné propagace a pouze omezeného uvedení, což dokládá například naprostá absence recenzí a dalších ohlasů v oborových periodikách. Z několika kusých údajů je pouze zřejmé, že film byl hrán v první polovině roku 1962 ve státech Massachusetts (Metropolitan Theatre v Bostonu; v dvojprogramu s britským snímkem *Mluviti do větru / Whistle Down the Wind*, 1961), Illinois (Monroe Theater v Chicagu; pravděpodobně v dvojprogramu s filmem Ingmara Bergmana *Ďáblovo oko / Djävulens öga*, 1960), Maryland a Connecticut.⁸⁵⁶ Zda byl distribuován i v jiných teritoriích – a jaké reakce případně vyvolal – se mi zjistit nepodařilo. Jisté ovšem je, že většina diváků dostala příležitost zhlédnout tento snímek až s jeho opakovaným zařazením do televizního vysílání v následujících letech.⁸⁵⁷

Paradise Alley bylo premiérováno až jako poslední Haasův americký film – a to navzdory tomu, že vzniklo o několik měsíců dříve než *Born to Be Loved* a celý rok před *Night of the Quarter Moon*. Idealistický snímek o možnosti návratu do kinematografické minulosti byl paradoxně natočen a uveden v čase, která svědčila o pravém opaku a podobným látkám nepřála. Herec Don Sullivan spatřoval důvod odmítnutí *Paradise Alley* v proměně vkusu

v Praze, p. č. 353/89.

851 Haas Plans Mounting 'The Tyrant' on B'way. *Variety*, 17. března 1960, s. 8.

852 Viz dopisy Olze Scheinpflugové z 30. září 1959 a Josefu Koptovi z 3. prosince 1960 a 5. března 1961. Osobní fond Olgy Scheinpflugové, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 1502. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

O potížích s prodejem distribučních práv se zmiňuje i Bibi Haasová v dopise Friedrichu Torbergovi: „Hugo (...) nic nedělá, je deprimovaný, necítí se dobře a Hollywood nenávidí. Přitom má ten člověk úžasné nápady a dokonce jeden dokončený film, který nemůže prodat. (...) Jmenuje se 'Stars in the Backyard'.“ Dopis Bibi Haasové z 15. února 1961. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/46-3.

853 Viz dopis Budda Rogerse adresovaný Geoffreymu Shurlockovi ze 4. srpna 1961. *Paradise Alley*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

854 Viz zprávu Hazel Plate ze 7. srpna a dopis Geoffreyho Shurlocka z 8. srpna 1961. *Paradise Alley*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

855 Viz dopis Budda Rogerse z 29. září a zpráva „Analysis of film content“ z 8. listopadu 1961. *Paradise Alley*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

856 Viz například *The Hartford Courant*, 7. října 1962, s. 14B. *Variety*, 28. března, 8. května a 16. května 1962. *Paradise Alley*. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 21. prosince 2012]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=19012>.

857 Viz např. email od Carol Morris McCann adresovaný autorovi z 8. října 2009.

amerického publika: „Ubohý Hugo vyrobil sladký, malý, klasický snímek v době, kdy největší úspěchy slavily filmy o monstrech a rock'n'rollu, takže o něj nikdo neměl zájem.“⁸⁵⁸ Sám režisér si byl neblahých dopadů generační obměny diváctva na svou tvorbu dobře vědom, o čemž svědčí dopis Olze Scheinpflugové z 30. září 1959, v němž přítelkyni píše: „Filmy se teď dělají většinou pro morony a 14ti leté [sic!] děti, buďto fantasie o měsíci a planetách, nebo detektivní voloviny nebo filmy o strašidlech. To není vtip, to je pravda.“⁸⁵⁹ *Paradise Alley* je nejpádnejším důkazem toho, že na přelomu 50. a 60. let nebyly Haasovy produkční praktiky a filmová poetika s hollywoodskou praxí a požadavky publika kompatibilní. Neúspěch snímku tak uspíšil Haasův odchod z Hollywoodu do New Yorku a následný návrat do Evropy.

4.13. *Born to Be Loved*

Synopse

Nová nájemnice rušného činžovního domu, mladá a nevýrazná švadlena Dorothy, se spřátelí se svým sousedem, profesorem Martinem. Martin, stárnoucí učitel hudby, s nesmělou dívkou uzavře pakt. Oba se budou modlit za vyplnění přání toho druhého; ona v kostele, on v židovské synagoze. Zatímco Dorothy touží, aby ji na ulici provázelo nadšené hvízdání mužských obdivovatelů, Martin sní o malém křídle, na němž by mohl komponovat své skladby.

Profesor požádá jednoho ze svých žáků, nadaného zpěváka Eddieho, aby Dorothy poslal květiny, a uplatí muže ze sousedství, aby na Dorothy několikrát zahvízdali. Dívka však dobře míněnou lest odhalí. Mezitím se pracovně seznámí s bohatou vdovou Irene Hoffman, kterou přes počáteční nesouhlas přesvědčí, aby Martinovi věnovala nevyužitě piano, jež patřilo jejímu manželovi. Martin je gestem dojatý.

Když Eddie nedostane vytoužené pěvecké angažmá a současně se s ním rozejde přítelkyně, hledá útěchu u Dorothy. Brzy mladík zjišťuje, že se do dívky, která mezitím odložila nevzhledné kostěné brýle a staromódní oblečení, zamiloval. Vzájemné sympatie odhalují i profesor Martin a Irene. V závěru se tak může odehrát velkolepá dvojitá svatba, které se účastní všichni z okolí.

Přípravy natáčení

Snímek *Little Miracles*, jenž byl později distributorem přejmenován na *Born to Be Loved*,⁸⁶⁰ začal Haas koncipovat v době, kdy u společnosti Bryna Productions pracoval na *Lizzie*. První informace o něm se v tisku objevily v srpnu 1956, kdy například Edwin Schallert v *Los Angeles Times* píše: „Producent a režisér Hugo Haas, který je aktuálně zaneprázdněn snímkem „Woman in Hell“ [jeden z pracovních názvů *Lizzie* – pozn. MH] pro distribuční společnost MGM, naváže na svou nezávislou tvorbu filmem nazvaným „Little Miracles“. Bude se jednat o komedii podle jeho původního scénáře. Kromě toho bude Haas ve snímku hrát a rovněž jej režírovat a produkovat. (...) Natáčení začne 4. září.“⁸⁶¹ Údaje uvedené Schallertem se ukázaly jako předčasně optimistické – film byl natáčen až na začátku roku 1958, tedy poté, co byla dokončena nejen *Lizzie*, ale i snímek

858 Citováno ve WOODS, Greg. Bad Blondes and Redemption: The Films of Hugo Haas. *The Eclectic Screening Room*, září 2010, číslo 23, s. 29.

859 Dopis Huga Haase Olze Scheinpflugové z 30. září 1959. Osobní fond Olgy Scheinpflugové, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 1502.

860 Snímek byl krátce znám i pod třetím názvem *The Red Mill*. Viz například *Variety*, 15. srpna 1956.

861 SCHALLERT, Edwin. Hugo Haas to Produce 'Little Miracles'; Lance Fuller 'Voodoo Star'. *Los Angeles Times*, 22. srpna 1956, s. IV:9. Srovnej rovněž s *Variety*, 22. srpna 1956.

Paradise Alley. Nicméně v průběhu druhé poloviny roku 1956 a celého roku následujícího byl Haas projektem zaujat a intenzivně na něm pracoval: upravoval scénář, najímal štáb a snažil se najít vhodné obsazení do hlavních i vedlejších rolí. Kvůli konkurzu na pěvecké party dokonce v říjnu 1956 – bezprostředně poté, co byl dokončen hrubý sestřih *Lizzie* – odletěl na několik dní do New Yorku.⁸⁶²

Do titulní ženské úlohy nejprve zkoušel Gretu Thyssen (rozenou Thygesen), bývalou Miss Dánska pro rok 1952.⁸⁶³ Její minimální herecké zkušenosti však s největší pravděpodobností těsnější spolupráci znemožnily. V castingových zkouškách neuspěla ani další kandidátka Heidi Duval, kterou Haas testoval v březnu 1957.⁸⁶⁴ Hlavní roli Dorothy Atwater proto v lednu 1958 získala Carol Morris, jež se uspokojivým způsobem uvedla v nedávno dokončeném snímku *Paradise Alley*. Do své připravované „náboženské hudební komedie“, jak byl film označen deníkem *Variety*, dále Haas toužil obsadit zkušené herečky Joan Blondell (s níž spolupracoval na *Lizzie*) a Agnes Moorehead (kterou později režíroval v *Night of the Quarter Moon*);⁸⁶⁵ ani jedna z nich se však ve výsledném snímku neobjevila. Naopak úspěchem skončilo vyjednávání s populární televizní a rozhlasovou komičkou Barbarou Jo Allen (známou spíše pod uměleckým jménem Vera Vague), jež získala významnou roli movité vdovy Irene Hoffman.⁸⁶⁶ Herecké obsazení v lednu 1958 doplnil mladý zpívající herec Dick Kallman, jehož Haas vybral z několika kandidátů jako romantického partnera Carol Morris.⁸⁶⁷

Vyhotovený scénář byl do kanceláře Správy Produkčního kodexu doručen v polovině února 1958. Jen o několik dní později byl Haas informován, že plánovaná produkce je zcela v souladu s požadavky Produkčního kodexu a natáčení tak nic nestojí v cestě.⁸⁶⁸ Snímek byl s konečnou platností schválen 12. května 1959 poté, co byl zakoupen do distribuce. Liga slušnosti jej opatřila mírným ratingem A2.

Produkce, distribuce a uvedení do kin

Natáčení *Born to Be Loved* bylo zahájeno 6. března 1958.⁸⁶⁹ Podobně jako v případě *Paradise Alley* štáb operoval v Hal Roach Studios v Culver City. Haasův snímek patří k posledním, které byly v Roachových ateliérech na Washington Blvd. připravovány. V květnu 1958 byly akcie Hal Roach Studios odkoupeny společností Scranton Corporation a o jedenáct měsíců později bylo studio zavřeno.⁸⁷⁰

862 *Variety*, 16. října 1956.

863 SCHALLERT, Edwin. Hugo Haas to Produce 'Little Miracles'; Lance Fuller 'Voodoo Star'. *Los Angeles Times*, 22. srpna 1956, s. IV:9.

864 *Variety*, 21. března 1957.

865 'Little Miracle' [sic!] Next on Hugo Haas' Sked. *Variety*, 26. září 1956, s. 6. O snaze obsadit Agnes Moorehead mimo jiné svědčí přítomnost synopse snímku v hereččině pozůstalosti. *Born to Be Loved*, nedatovaná synopse. Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 12, složka 4.

866 *Variety*, 24. února 1958.

867 *Variety*, 29. ledna 1958.

868 Dopis Geoffreyho Shurlocka z 21. února 1958. *Born to Be Loved*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

869 *Variety*, 21. března 1958, s. 18. Další informace rovněž ve *Variety*, 4. března 1958 a *Variety*, 18. února 1958.

870 V dalších letech byly některé prostory ateliérů pronajímány například společností MGM. 20. prosince 1962 byl ovšem celý komplex 52 budov prodán firmě Ponty-Fenmore Realty Fund za 1 323 000 dolarů. Pod názvem Landmark Studios měl i nadále sloužit filmové produkci, místo toho ale byl již 1. srpna 1963 postoupen do veřejné dražby. Když o ateliéry nikdo nejevnil zájem, byly v září 1963 zbourány a nahrazeny průmyslovými stavbami, kancelářemi a obchody. Dnes polohu bývalých Hal Roach Studios označuje pamětní plaketa. Viz WARD, Richard Lewis. *A History of the Hal Roach Studios*. Carbondale : Southern Illinois University, 2006, s. 155. SLIDE, Anthony. *The American Film Industry. A Historical Dictionary*.

Na produkci se podíleli například spoluproducent Robert Erlik, výtvarník William Ferrari a zkušený kameraman Maury Gerstman. Štáb ve své práci opět postupoval velmi rychle, což bylo umožněno kromě jiného i precizně připraveným scénářem. Ve verzi uložené v Divadelním ústavu v Praze nalezneme nejen dialogy a režijní poznámky, ale i podrobně popsané velikosti záběrů, pohyby kamery a v některých případech i typy montážních přechodů mezi záběry. Detailní previzualizace akce Haasovi umožňovala efektivní práci přímo na place a poskytovala větší prostor pro komunikaci s herci. Nejvíce se Haas od scénáře odchýlil v závěru, kdy vynechal některé scény rozvíjející vedlejší dějové linie a místo toho se soustředil na proměnu Dorothy, její vztah k Eddiemu a rodící se románek mezi Martinem a Irene.⁸⁷¹

Pro potřeby filmu vznikly tři hudební kompozice: instrumentální skladbu „Fata Morgana“ složil sám Hugo Haas, který ji jako profesor Martin ve filmu přehrává na piano. Autorem hudby k písním „One Good Kiss Deserves Another“ a „Born to Be Loved“ se stal Franz Steininger,⁸⁷² textařsky se na nich podíleli Eddie Pola a Walter Bullock. Vokály nazpívali představitelé hlavních rolí Carol Morris a Dick Kallman.⁸⁷³ Vkládání písní s hitovým potenciálem se stalo standardem Haasových produkčních strategií již v roce 1953, kdy odkoupil tři kompozice od skladatele Martina Schwaba a zařadil je do *Návnady*. Nejenže působily jako ozvláštnění filmového vyprávění, ale rovněž zvyšovaly prodejnost snímku a jeho atraktivitu pro diváky – a to zejména v době, kdy se hudební filmy ve Spojených státech těšily enormní přízni.

Informace šířené dobovým tiskem svědčí o tom, že Haas o distribuci *Born to Be Loved* jednal dlouho předtím, než snímek začal natáčet. S největší pravděpodobností se snažil využít kontaktů, kterých nabyl při práci na *Lizzie*, protože jako první oslovil společnost MGM.⁸⁷⁴ Článek ve *Variety* v srpnu 1956 dokonce naznačoval, že se bude jednat o nákladnější snímek kofinancovaný blíže neurčeným subjektem.⁸⁷⁵ K dohodě však nedošlo (možná kvůli neuspokojivému výsledku *Lizzie*) a snímek byl realizován bez zajištěné distribuce. Po jeho dokončení režisér nabízel odkup distribučních práv řadě dalších společností. Žádná však neměla zájem a zdálo se, že snímek čeká podobný osud jako *Paradise Alley*. V dubnu 1959 dostal Haas zamítavé stanovisko i od společnosti Universal Pictures, která v minulosti uvedla do kin jeho filmy *Zadrž ten úsvit* a *Jednou nohou v pekle*.⁸⁷⁶ O několik dní později ale bylo všechno jinak, jak dosvědčuje interní komunikace Universalu z 2. května: „Uzavřeli jsme dohodu s panem Haasem týkající se výše

New York : Limelight Editions, 1990, s. 152.

871 Viz scénář *Little Miracles*. Divadelní ústav v Praze, p. č. 354/89. Název *Little Miracles* je na titulním listu rukou přeškrtnut a přepsán na *Born to be loved* [sic!].

Postava učitele hudby, ve filmu ztvárněná Hugem Haasem, se v této verzi scénáře jmenuje Hector Brauner.

872 Ačkoliv kontrakty se Steiningerem nesou data z dubna 1958, jeho jméno se ve spojitosti s *Born to Be Loved* v tisku objevovalo již od prosince 1956. Viz např. *Variety*, 26. prosince 1956.

873 Kallman dříve působil jako zpěvák v nočních barech a v roce 1956 dokonce podepsal smlouvu s nahrávací společností Decca Records, pro kterou nazpíval hity jako „Two Different Worlds“ a „End of a Love Affair“. Po účinkování v *Born to Be Loved* se prosadil i jako televizní herec, když uzavřel dohodu se společností Desilu Productions. Viz např. *Music as Written. Promotion Drive On Dick Kallman Set... The Billboard*, 25. února 1956, s. 20. Srovnej s *pressbookem* k *Born to Be Loved*, s. 2.

Ve scénách odehrávajících se v kostele a židovské synagoze byl rovněž využit sborový zpěv Hollywood High School Choral Organizations pod vedením Roberta Holmese a Dona Deckera.

874 Viz zejména 'Little Miracle' [sic!] Next on Hugo Haas' Sked. *Variety*, 26. září 1956, s. 6. Haas Seeking Metro Release for 'Miracles'. *Variety*, 12. února 1957, s. 1.

875 No Indie Producer Can Be Completely Independent, Hugo Haas Acknowledges. *Variety*, 7. srpna 1956, s. 4.

876 Viz dopis H. H. Martina z 29. dubna 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

zmíněného filmu [*Born to Be Loved*] s úmyslem uvést jej v domácí distribuci včetně Kanady a pokud možno jej využít jako doplněk ke snímku *THIS EARTH IS MINE* v rámci dvojprogramů. (...) Pan Haas mi sdělil, že negativ s filmem je uložen v Consolidated Laboratory zde v New Yorku. V pondělí 4. května předá panu Liptonovi všechny fotosky a propagační materiály, které má k dispozici.⁸⁷⁷ 5. května byl zaregistrován distribuční název *Born to Be Loved* a ve stejný den Haas do kanceláře Universalu doručil scénář, titulkovou listinu, seznam fotosek a šest negativů vybraných fotografií.⁸⁷⁸ Později téhož měsíce dodal ještě následující materiály:

- originální negativ s filmem
- pět kopií finální verze scénáře
- negativy přibližně padesáti fotosek
- hudební partituru
- veškeré smlouvy (například herců s hereckou unií apod.) a další dokumenty týkající se zejména hudebního doprovodu a užitých skladeb
- a konečně Schvalovací pečeť PCA; poplatek za ni byl uhrazen Universalem⁸⁷⁹

Haas za postoupení distribučních práv pro USA a Kanadu inkasoval 60 000 dolarů.⁸⁸⁰ Ačkoliv neznáme přesnou výrobní cenu snímku, můžeme se domnívat, že na obchodu Haas několik tisíc (až desítek tisíc) dolarů trafil. Součástí dohody s Universalem byl dodatek, jenž zaručoval, že pro režisérovy soukromé archivní účely bude bezplatně vyrobena jedna 16mm kopie s filmem.⁸⁸¹

Představitelé společnosti Universal k *Born to Be Loved* přistupovali jako k zábavnému rodinnému snímku: „(...) [M]yslíme si, že se jedná o nejlepší nezávislý film Huga Haase, který jsme dosud uvedli – jeho jemný humor a popelkovské téma by měly zaujmout téměř všechny divácké kategorie.“⁸⁸² 7. května bylo oficiálně potvrzeno, že film vytvoří dvojici s *This Earth Is Mine* a ve většině kin budou snímky uvedeny společně.⁸⁸³ V některých teritoriích ale existovala naděje, že by *Born to Be Loved* mohlo překonat status pouhého doplňku k hlavní atrakci v podobě nákladného melodramatu s aktuálně nejpopulárnějším americkým hercem v hlavní roli. Podle Archieho Herzoffa z marketingového oddělení Universalu se jednalo především o státy Iowa a Nebraska: „Hvězda filmu Carol Morris, která se v roce 1957 [sic!] stala Miss Universe, pochází z Omahy [v Nebrasce – pozn. MH], vyrostla v Ottumwě v Iowě a navštěvovala Drake University v Des Moines. To vše, společně s univerzální pýchou „rodného státu“, je ideální kombinací pro vynalézavé sítě majitelů kin jako Tri-States [Theatre Corporation], které by z toho mohly vytěžit něco mimořádného. Možná bychom mohli přesvědčit Carol Morris, aby se zúčastnila

877 Interní zpráva od H. H. Martina z 2. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

This Earth Is Mine (1959) je drama Universalu režírované Henrym Kingem vyprávějící o osudech vinařské rodiny v době prohibice. Hlavní role ztvárnili Rock Hudson (nejoblíbenější hollywoodský herec konce 50. let), Jean Simmons a Claude Rains. Údaj o Hudsonově popularitě pochází z LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 306.

878 Viz interní zprávu od Jacka Diamonda z 5. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

879 Viz dopis z 25. května 1959 [podpis autora je nečitelný]. Osobní fond Huga Haase, Národní filmový archiv, Praha.

880 Interní zpráva od Josepha Dubina z 26. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

881 Viz návrh smlouvy z 13. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

882 Dopis Jacka Diamonda z 13. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

883 Viz dopis Boba Fabera ze 7. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

propagační tour.⁸⁸⁴ Další šance Herzoff spatřoval ve vybraných státech na středozápadu USA: „Látka rovněž vybízí, aby se jí chopili zástupci sítě Commonwealth [Theatres Inc.]. Její vedoucí představitelé jsou nápadití, když přijde na individualizované domácí kampaně pro snímky vhodné pro široké rodinné publikum, kam tento zcela jistě spadá.“⁸⁸⁵

Snímek byl premiérově uveden 26. června 1959 ve vybraných městech na západním pobřeží USA. 10. července se dostal i do Los Angeles a v následujících týdnech byl promítán v desítkách dalších měst v USA i Kanadě – ve většině případů skutečně ve dvojprogramu s *This Earth Is Mine*.⁸⁸⁶ V září odkoupila společnost British Lion distribuční práva pro Velkou Británii, Austrálii, Nový Zéland a tehdejší Britskou západní Afriku.⁸⁸⁷ Je nepravděpodobné, že by byl film na přelomu 50. a 60. let uváděn i v neanglicky mluvících zemích.

Propagace snímku využila mimo jiné faktu, že titulní roli ztvárnila bývalá Miss Universe Carol Morris. Informace o jejím úspěchu se objevuje na plakátech (pod hereččiným jménem), v novinové inzerci nebo v několika textech v oficiálním *pressbooku*, kde se například dočteme, že „popelkovská úloha (...) představuje první výraznou filmovou roli pro Carol Morris, krásnou Miss Universe z roku 1957[sic!]“.⁸⁸⁸ Dále marketingové oddělení Universalu upozorňovalo na přítomnost dvou písní s hitovým potenciálem. Dick Kallman byl na plakátech představován jako „nová zpívající senzace“ a 23. července 1959 dokonce proběhla speciální projekce snímku určená pro rozhlasové diskžokeje a prodejce hifi soustav.⁸⁸⁹ Časopis *The Exhibitor* majitelům kin doporučoval využít obou těchto atrakcí: „Zdůrazněte, že Carol Morris získala titul Miss Universe za pomoci fotografií a kartonových figurín vystavených v lobby. Zvolte ve vašem městě „Miss stvořenou pro lásku“ a nechte ji vystupovat v místních podnicích. Nechte hrát titulní píseň v lobby vašeho kina, požádejte diskžokeje, aby ji zařadili do vysílání a dohodněte spolupráci s hudebními obchody (...).“⁸⁹⁰

Skutečnost, že propagace měla za úkol oslovit co nejširší vrstvy diváků, je zřejmá mimo jiné z inzercí v novinách a časopisech. Celostránkovou reklamu v magazínu *Box Office* například tvoří plakát doplněný o výběr citací z několika recenzí, mezi nimiž najdeme výroky jako „Příjemné a zábavné překvapení! Pro téměř všechny věkové skupiny!“,

884 Síť Tri-States Theatre Corporation působila ve státech Illinois, Iowa, Nebraska a Missouri. Viz AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1959*. New York : Quigley Publications, 1958, s. 527.

885 Zpráva Archieho Herzoffa ze 7. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

Síť Commonwealth Theatres provozovala kina ve státech Kansas, Missouri, Iowa, Nebraska, Arkansas a Jižní Dakota. Viz AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1959*. New York : Quigley Publications, 1958, s. 494.

886 Jakých tržeb dosáhlo *Born to Be Loved*, se mi z dostupných materiálů zjistit nepodařilo. Tržby *This Earth Is Mine* na konci roku 1959 činily necelých 2,8 milionů dolarů, což film zařadilo mezi 25 nejvýdělečnějších titulů roku (údaj reflektuje pouze domácí distribuci). Viz 1959: Probable Domestic Take. *Variety*, 6. ledna 1960, s. 34. Je zřejmé, že ze spojení s tak „silným“, hvězdně obsazeným filmem mohlo *Born to Be Loved* jen profitovat. V situacích, kdy byl Haasův film zkombinován s méně atraktivním titulem (například s rodinným filmem *Darby O’Gill and the Little People* / 1959 nebo westernem *Yellowstone Kelly* / 1959) byla návštěvnost nižší, jak dokládají údaje z *Variety*, 19. srpna, 2. září a 16. září 1959. V několika kinech tvořilo *Born to Be Loved* doplněk k *Příběhu jeptišky* (*The Nun’s Story*, 1959), jenž se podobně jako *This Earth Is Mine* ukázal jako divácky velmi atraktivní. Viz *Variety*, 21. října 1959.

887 *Hollywood Reporter*, 25. září 1959 a *Variety*, 25. září 1959.

888 „Born to Be Loved“ Sparkles with Talented Performances. *Pressbook* k *Born to Be Loved*, s. 2. Přestože snímek vznikl až po *Paradise Alley*, do kin byl uveden o celé tři roky dříve.

889 Projekce se uskutečnila v Academy Theatre v Inglewoodu. Viz interní zprávu Jacka Granaryho. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

890 *Box Office*, 22. června 1959.

„Dojemné. Mělo by potěšit staré i mladé.“ nebo „Může být využito pro všechna publika!“ . Tento přístup je komplementárně podpořen i grafickou úpravou obrazových materiálů, kterým sice dominuje Carol Morris, obvykle ji však doplňují i další výjevy představující Dicka Kallmana jako „chlapce s nadějí v očích“, Huga Haase jako „nadšeného muže ve středních letech“ a dívek ze sousedství, „které vědí, jak to chodí“. Každý z těchto výjevů mohl oslovit odlišnou diváckou/věkovou skupinu – od dospívajících dívek a mladých mužů až po starší generaci.

Drobný problém vyvstal pouze ve spojitosti s reklamními slogany. Johnstonův úřad zastoupený kanceláří *Advertising Code Administration* vznesl námitku proti nevhodné formulaci „některé dívky jsou pro to stvořené“, která měla být užita na plakátech i v traileru.⁸⁹¹ Universal proto přišel s variantou „některé dívky jsou stvořené pro lásku“, která měla vyloučit jakékoli nežádoucí implikace. Ze stejných důvodů bylo ze sloganů „Nikdy se to nedozvíš, pokud to nezkusíš“ (*You'll never know if you don't try it*) a „Není se čeho bát – nebude to bolet“ (*There's nothing to be afraid of... it won't hurt you*) odstraněno nepatřičné zájmeno „to“, jež mohlo implikovat sexuální styk. V propagačních materiálech se proto můžeme setkat s variantami *You'll never know if you don't try* a *There's nothing to be afraid of... you won't get hurt*.⁸⁹²

Přijetí v dobovém tisku

Born to Be Loved bylo recenzováno většinou oborových periodik. Naopak ohlasy v běžném denním tisku byly spíše výjimečné, což jen dokládá skutečnost, že film byl považován za pouhou (do jisté míry zaměnitelnou) „výplň“ dvojprogramu, nehodnou samostatné pozornosti.

Recenze ve *Variety* vystihuje převládající názor, když uvádí: „Ačkoliv „Born to Be Loved“ není dobře napsáno ani zahráno, nelze jej zcela odsoudit. Nenákladný snímek připravený Hugem Haasem jakožto nezávislým producentem byl odkoupen Universalem pro uvedení v rámci dvojprogramů. I přes svá omezení disponuje jistým kouzlem a představuje vítanou změnu oproti neveselým, pesimistickým snímkům.“ Autor recenze dále hovoří o určité naivitě, která Haasovým filmem prostupuje a přibližuje jej kinematografickým začátkům, zejména „vídeňským komediálními dramaty z počátku století“. *Born to Be Loved* údajně ukazuje, že „láska zvítězí, že existuje v nevinnosti a dobré vůli a že ji lze filmově ztvárnit bez spouštění ramínek [na dámském spodním prádle]“. Zatímco herecké výkony jsou údajně na dobré úrovni („Haas, jako ostatně vždy, když režíruje sám sebe, má sklony

891 Scénář k traileru vyhotovený Bobem Faberem je uložen v Margaret Herrick Library. *Born to Be Loved*, scénář k traileru s datem 11. května 1959. Universal Pictures Company Trailer Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

892 Viz zprávu z 1. června 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723.

V této souvislosti je vhodné zmínit, že Universal krátce zvažoval odlišný přístup k propagaci *Born to Be Loved* inspirovaný dřívějším snímkem *Girls in the Night* (1953), jenž byl plakáty prezentován jako „šokující příběh o zločineckých dcerách z velkých měst“. V jiných materiálech se můžeme dočíst, že „střecha je jejich milenecká ulička a chodník jejich univerzita“. Na plakátech figurují spoře oděné dívky ve vyzývavých pózách či v objetí s mladými milenci. Jak ovšem v dopise z 26. května 1959 uvádí Jim Raker, „rozhodli jsme se ignorovat možnost prodávat film podobně jako *GIRLS IN THE NIGHT* (...). David [Lipton, zaměstnanec marketingového oddělení Universalu – pozn. MH] měl pocit, že zvrhlí teenageři jsou nejen trochu z módy, ale zároveň by tento přístup nebyl kompatibilní s tím, že *LOVED* tvoří doplněk k *THIS EARTH IS MINE*. Proto jsme se pokusili prezentovat film jako příběh normální dospívající dívky, podobně jako v *Gidget*.“ Dopis Jima Rakera z 26. května 1959. Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles, 13723. *Gidget* je populární surfářská komedie společnosti Columbia Pictures uvedená do kin na jaře 1959. Shodou okolností se o titulní roli v tomto snímku ucházela i Carol Morris. Viz email od Carol Morris McCann adresovaný autorovi z 8. října 2009.

k tlumenému projevu.“), další složky produkce jsou kritizovány: „Ať už se na „Born to Be Loved“ podíváme z jakéhokoliv úhlu, nejedná se o dobrý film. Výjimkou je pouze [Haasův] přístup [k látce]. Snímek se stane vítanou součástí dvojprogramů. Jedná se o jeden z mála nízkorozpočtových titulů, které lze bezpečně použít se všemi publiky.“⁸⁹³

Hollywood Reporter je ve svém hodnocení smířlivější, ačkoliv s většinou premis deníku *Variety* souhlasí. Autor recenze uvádí, že film je charakteristický „živoucími, vrtošivými postavami a jemným humorem, které se v této části filmového programu [tzn. ve dvojprogramech – pozn. MH] objevují jen zřídka. (...) Sentimentální film plný lidských momentů bude některými označován za otřepaný a banální. Ale právě tyto kvality zábavní průmysl udržují při životě.“ Oceněn je i Haasův přístup k otázkám víry a náboženství, kdy film ukazuje bezproblémově harmonické soužití židů a křesťanů. Ani tato pozitiva však údajně nemohou vyvážit fakt, že ve snímku absentují herecké hvězdy, které by měly potenciál oslovit širší vrstvy diváků.⁸⁹⁴ Na příkladnou koexistenci křesťanství a judaismu upozorňuje i *Motion Picture Herald*, který dále oceňuje Haasův individualismus a příklon k realismu. Uznání je směřováno i k mladým představitelům hlavních rolí, Carol Morris a Dicku Kallmanovi.⁸⁹⁵

Harrison's Reports si všímají obratu v Haasově tvorbě od dospělých látek o sexu ke „sladkému a sentimentálnímu příběhu. Výsledkem je nenáročné komediální drama, které by mělo být přijatelné pro rodinný trh, ačkoliv jeho kvalita není nikterak výjimečná.“ *Born to Be Loved* údajně charakterizuje důraz na dialogy místo akce a pomalé tempo, které však není nutně na škodu, „protože příběh je zaujat lidskými problémy a disponuje vlídným humorem“.⁸⁹⁶ *The Exhibitor* rovněž explicitně pojmenovává proměnu Haasovy poetiky: „Hugo Haas byl v minulosti spojován s neradostnými, neobvyklými a spíše pokleslými aspekty života. Proto jeho nový film – laskavý a mírný – působí jako příjemné a zábavné překvapení.“ Recenzent je na rozdíl od většiny svých kolegů přesvědčen, že film s jednoduchým, ale zajímavým příběhem, skýtajícím něco pro všechny věkové skupiny, by si měl v kinech vést dobře.⁸⁹⁷

Film Daily otevírá recenzi následujícím vyjádřením: „Hugo Haas očividně chová velkou zálibu pro filmové médium. Každý z jeho snímků v sobě ukrývá určitou známku této záliby. Do „Born to Be Loved“ Haas vložil mnoho povedených momentů, jež zastřešil celkovou hřejivou atmosférou.“ Autor oceňuje Haasovy dialogy i některé technické kategorie, zejména kameru.⁸⁹⁸ Naopak ohlas v magazínu *Box Office* je téměř výhradně negativní. Scénář údajně nedokáže udržet divákovu pozornost, režie a kamera jsou podprůměrné, příběhu „schází hřejivost a půvab“ a celý film je „nenápaditý“. Výtka směřuje i k obsazení Carol Morris – ač se film prezentuje jejím titulem *Miss Universe*, herečka většinou působí nevýrazně a až v samém závěru může dát plně na odiv svůj půvab. Pouze titulní skladba je označena za „povedenou“.⁸⁹⁹ Na rodinu orientovaný *Parents' Magazine* vyčleňuje jako základní rysy Haasovy produkce laskavost a lehkost a zápletku považuje za „ztřeštěnou, ale příjemnou“. Snímek doporučuje dospělým, mladistvým a v menší míře i dětem.⁹⁰⁰

893 -Powr.-. *Born to Be Loved*. *Daily Variety*, 5. června 1959, s. 3. Téměř identická recenze byla otištěna i ve *Weekly Variety*, 10. června 1959, s. 6.

894 *Born to Be Loved*. *Hollywood Reporter*, 5. června 1959, s. 3.

895 *Born to Be Loved*. *Motion Picture Herald* (sekce *Product Digest*), 13. června 1959, s. 301.

896 *Born to Be Loved with Carol Morris, Vera Vague and Hugo Haas*. *Harrison's Reports*, 6. června 1959, s. 90.

897 *Born to Be Loved*. *The Exhibitor*, 17. června 1959.

898 *Born to Be Loved*. *Film Daily*, 8. června 1959, s. 8. Recenzent se v textu dopouští chyby, když za dějiště příběhu označuje newyorský Manhattan.

899 *Born to Be Loved*. *Box Office*, 22. června 1959.

900 *Family Movie Guide*. *Parents' Magazine*, srpen 1959, roč. 33, s. 10.

Born to Be Loved se v dobovém tisku dostalo spíše průměrných ohlasů.⁹⁰¹ Většina recenzí si všímá obratu v Haasově tvorbě od tzv. pokleslých námětů, vhodných výlučně pro dospělé publikum, k laskavé látce určené nejširšímu obecnstvu. Ani to však podle mínění většiny nemůže zaručit, že film bude diváky hojně vyhledáván. Za nejčastější důvod je považována staromódnost námětu i jeho zpracování, která se projevuje idealismem a laskavostí, které na jednu stranu představují v rámci hollywoodské produkce vítanou změnu, na stranu druhou však působí jako anachronismus.⁹⁰² Zde narážíme na paradox charakteristický pro celou druhou polovinu 50. let: Haas se svými posledními nezávisle produkovány filmy pokoušel oslovit co nejširší, tedy zejména rodinné publikum; většina sociologických ukazatelů však svědčila o tom, že toto publikum dávno neexistuje. Zatímco rodiny s dětmi dávaly přednost bezplatné televizní zábavě v pohodlí svých předměstských domovů, kina – a ta uvádějící dvojprogramy především – navštěvovali zejména dospívající diváci dychtiví po žánrově vyhraněné zábavě v podobě tzv. *teenpics*.⁹⁰³

4.14. *Night of the Quarter Moon*

Synopse

Čerstvá novomanželka Ginny Nelson je ve svém sanfranciském domě napadena skupinou mladistvých výtržníků. Její manžel Chuck, který jí na základě vyděšeného telefonátu přispěchá na pomoc, se s jedním z nich dostane do pěstního souboje a nakonec skončí na policejní stanici. Později je tamtéž převezena i Ginny.

Následuje rozsáhlá retrospektiva. V rybářském letovisku v Mexiku se člen prominentní sanfranciské rodiny Roderick Chuck Nelson, doprovázený bratrem Lexingtonem, seznamuje s kapitánem Tomem O'Sullivanem a jeho půvabnou dcerou Ginny. Chuck, veterán z korejské války trpící psychickými problémy, se nejprve straní společnosti, brzy však pojme k Ginny náklonnost a začne se s ní scházet. Dvojice mimo jiné tráví čas společným koupáním v místní zátocě. Dívka se Chuckovi jednoho dne svěří, že její babička byla afrického původu, což z ní dělá kvadronku. Chuck její poznámku registruje, ale nepřikládá jí žádný význam. Později Ginny požádá o ruku a ta souhlasí. Po návratu do Kalifornie je Ginny nadšeně přijata Chuckovou matkou Cornelií. Denní tisk ovšem brzy přinese zprávu o jejím rasovém původu, což okamžitě vyvolá skandál. Manželé Nelsonovi jsou společností ostrakizováni a obrátí se proti nim i Corneliie s Lexingtonem.

Po skončení retrospektivy se vracíme zpět k policejnímu výslechu, během něž se Chuck rozvzpomene na brutální zacházení v korejském zajateckém táboře a psychicky se zhroutí.

901 Magazín *Box Office* v červenci uvedl, že z pěti recenzí byly tři kladné, jedna průměrná a jedna záporná (právě *Box Office*). Viz *Box Office*, 20. července 1959.

902 Podobné rysy jsou charakteristické i pro snímek *Paradise Alley*. Díky tematické spřízněnosti, obdobným produkčním podmínkám a částečně se překrývajícímú štábu (Carol Morris, Franz Steininger, William Ferrari nebo střiháč Stefan Arnsten) lze říci, že oba filmy tvoří jakýsi volný diptych.

903 Jednalo se například o horory, sci-fi, tzv. plážové filmy, rock'n'rollové filmy nebo filmy o mladistvých delikventech. Dospělí diváci byli z marketingových kampaní těchto snímků záměrně vyloučeni, což vyvolávalo dojem exkluzivity. Viz např. DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia : Temple University Press, 2002.

Přestože v Haasových posledních dvou nezávisle produkovanych filmech najdeme postavy teenagerů, jsou jim většinou vyhrazeny vedlejší úlohy a pokud už figurují v příběhu prominentním způsobem, jsou zpravidla zbaveni atributů spojovaných s chováním typických teenagerů 50. let (například záliba v rock'n'rollu, tanci, surfování či automobilech, užívání slangových výrazů, nošení moderních oděvů apod.). Místo toho jsou konstantně spojováni s konzervativními hodnotami. Například Eddie v *Born to Be Loved* se zajímá nikoliv o rock'n'rollovou muziku, ale o klasický zpěv v doprovodu piana. Ve stejném filmu se Dorothy obléká do staromódních oděvů a celkově se projevuje jako nevinná a mravně neposkvrněná dívka, což ostře kontrastuje s tehdy rozšířenými a divácky oblíbenými typy mladistvých delikventů.

Toho využije Cornelia, která Ginny falešně obviní, že před Chuckem zatajila skutečnost o svém rasovém původu, a synovým jménem proti dívce zahájí soudní řízení s cílem sňatek anulovat.

Ginny je přese všechno přesvědčena, že ji Chuck stále miluje a žalobu proti vlastní osobě vnímá jako akci zosnovanou manipulativní tchyní. Na doporučení sestřenice Marii a jejího manžela Cye si proto najme afroamerického právníka Asu Tullyho a rozhodne se za manželství bojovat. Během soudního procesu, který probíhá za značného zájmu médií, se stále jasněji ukazuje, že klíčovou je otázka barvy pleti. Ginny tvrdí, že ji Chuck před svatbou opakovaně spatřil nahou, a tak si musel být vědom toho, že tmavá barva její kůže je po celém těle stejná a nemohla tedy být výsledkem opálení. Zjevně otřesený Chuck, který se úvodních soudních stání neúčastnil a předvolán byl až později, však v této věci zalže v přesvědčení, že tím Ginny prokazuje službu. Asa ovšem k dívce přistoupí a před zraky soudce i přítomných v sále jí roztrhne šaty, aby celou záležitost jednou provždy rozřešil. To vyprovokuje Chucka k činu – zvedne se ze své lavice a přiběhne k Ginny, aby jí nabídl své sako a ochránil ji před dalším ponižením. Poté ji vyvádí ze soudní budovy, zatímco přítomným reportérům sděluje, že ačkoliv neví, co s ním a jeho manželkou bude, konečně se znovu cítí jako lidská bytost.

Přípravy a vyjednávání se Správou Produkčního kodexu

Od roku 1930 byla součástí hollywoodského Produkčního kodexu klauzule zakazující mísení ras (*miscegenation*), tedy zobrazování „sexuálních vztahů mezi bílými a černými rasami“.⁹⁰⁴ Odstranění tohoto nařízení v roce 1956 mělo za následek „erupci filmů“ zpracovávajících toto dosud tabuizované téma;⁹⁰⁵ jednalo se například o snímek *Island in the Sun* (1957) o několika mezirasových vztazích na fiktivním karibském ostrově Santa Marta, drama *Kapka krve* (*Band of Angels*, 1957) z doby americké občanské války, remake úspěšného melodramatu ze 30. let *Imitation of Life* (1959) v režii Douglase Sirka nebo postapokalyptické sci-fi s Harrym Belafontem *The World, the Flesh and the Devil* (1959).⁹⁰⁶ Do aktuálního trendu se rozhodli zapojit i scenáristé Frank Davis a Franklin Coen, kteří se pro inspiraci obrátili ke skutečnému případu z 20. let. V úvodu synopse, kterou scenáristé společně vypracovali, se uvádí:

Ve světle dnešní kasovní situace a zejména ve světle nedávných úspěchů filmů jako ISLAND IN THE SUN a PSANÉ VE VĚTRU se jasně jeví potřeba živoucích a svěžích příběhů. Jsme přesvědčeni, že čas uzrál natolik, abychom prezentovali látku, na níž jsme pracovali několik měsíců – milostný příběh s netradičními dramatickými implikacemi. Abychom jej představili: volně vycházíme ze slavného – či spíše neslavného – případu Kipa Rhinelandera, který vzbudil velké pozdvižení v druhé polovině 20. let. Jak si možná vzpomenete, Kip Rhinlander, mladší syn jedné z nejstarších a nejbohatších amerických rodin, byl v hotelu nalezen s barevnou dívkou. V lavině novinových článků, které zemi okamžitě zaplavily,

904 Viz například COURTNEY, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967*. Princeton : Princeton University Press, 2005, s. 103–107. V interpretaci PCA byl zákaz často přenášen i na vztahy bělochů a zástupců dalších minorit, například Asiátů, Indiánů, Hispánců apod.

905 Tamtéž, s. 193. K odstranění klauzule o mísení ras došlo z několika důvodů, mezi něž patřilo zrušení zákazu mezirasových sňatků v několika státech USA a celková proměna společenského klimatu spojená s bojem Afroameričanů (a dalších minorit) za občanská práva.

906 První snímek z cyklu, drama režiséra Roberta Rossena a producenta Darryla F. Zanucka *Island in the Sun*, byl za velkého zájmu veřejnosti premiérován v červnu 1957 a stal se jedním z desítky nejvýdělečnějších filmů roku. Viz Top Grossers of 1957. *Variety*, 8. ledna 1958, s. 30. Jeho úspěch přesvědčil další producenty, že filmy s mezirasovou tematikou mohou být divácky oblíbené a tím pádem velmi výnosné. Viz např. JOHNSON, Albert. *Beige, Brown, Or Black. Film Quarterly*, podzim 1959, roč. 13, č. 1, s. 38–43.

se kromě informace, že ti dva byli manželé, téměř vytratil fakt, že dívka byla ve skutečnosti barevná jen z jedné čtvrtiny, jednalo se tedy o tzv. kvadronku. Následně rodina Rhinelandery syna unesla a vyvolala soudní řízení proti dívce s fanatickým cílem jejich manželství anulovat. Řízení bylo založeno na lživém obvinění, že dívka se údajně pokusila zatajit svou černošskou krev. Soudní proces se na titulních stránkách novin objevoval po několik týdnů a vyvrcholil incidentem, během nějž obhájce požadoval, aby se dívka před porotou svlékla a dokázala, že barva její pleti nemohla mladého Kipa v žádném případě oklamat. Ačkoliv dívka zvažovala, že od všeho uteče, rozhodla se nakonec zůstat, najala si jednoho z nejschopnějších advokátů v New Yorku a vyhrála soudní při proti týmu právníků placenému z Rhinelanderych milionů.⁹⁰⁷

Davis a Coen přenesli příběh z New Yorku 20. let do tehdejšího San Franciska a vyhotovený námět nabídl nezávislému producentovi Albertu Zugsmithovi proslulému výběrem ožehavých látek a důrazem na senzacechtivé propagační kampaně, které proti němu v minulosti opakovaně poštvaly cenzurní úřady i zájmové (hlavně církevní) skupiny. Zugsmith, který v průběhu 50. let vyprodukoval úspěšné filmy jako *Psané ve větru* (Written on the Wind, 1956), *The Incredible Shrinking Man* (1957), *The Tarnished Angels* (1958), *Dotek zla* (Touch of Evil, 1958)⁹⁰⁸ nebo *High School Confidential!* (1958), již v září 1957 oznámil, že hodlá natočit a uvést film s mezirasovou tematikou nazvaný *Night of the Quarter Moon*.⁹⁰⁹

Přestože Produkční kodex nově dovoloval zpracovávat tematiku mísení ras, dalo se očekávat, že Shurlockův úřad bude vůči některým elementům příběhu klást odpor – zejména proti klíčové scéně u soudu, v níž se má hlavní hrdinka částečně obnažit, aby přítomným v sále nade vši pochybnost dokázala, že její manžel byl o barvě její pleti (a tím pádem i o jejím původu) v minulosti zpraven. V dopise ze 17. března 1958 Shurlock uvádí, že se jeho úřad podrobně seznámil se zasláným nekompletním scénářem a základní dějovou kostru shledal akceptovatelnou. Některé prvky však vyžadují obezřetné zacházení či jsou dokonce v přímém rozporu s Produkčním kodexem:

- ve třetí scéně nesmí dojít k nepřiměřenému odhalení Ginny
- scéna „vandalizování domu Nelsonových“ má být pojednána zdrženlivým způsobem
- Shurlockův úřad dále vyjádřil obavy z vyobrazení příslušníků policie: „Donucovací prostředky užívané policií při výslechu Peta [v pozdější verzi Chucka – pozn. MH]

907 Nedatovaná synopse k *Night of the Quarter Moon*. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Případem Leonarda (Kipa) a Alice Rhinelanderych se podrobně zabývala Heidi Ardizzone. Viz ARDIZZONE, Heidi. Catching Up with History: Night of the Quarter Moon, the Rhineland Case, and Interracial Marriage in 1959. In BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008, s. 87–112. ARDIZZONE, Heidi, LEWIS, Earl. *Love on Trial: An American Scandal in Black and White*. New York & London : W. W. Norton & Company, 2001. Na propojení mezi skutečným případem a snímkem *Night of the Quarter Moon* poprvé upozornil literární vědec Mark Madigan. Viz MADIGAN, Mark J. Miscegenation and the 'Dicta of Race and Class': The Rhineland Case and Nella Larsen's *Passing*. *Modern Fiction Studies*, zima 1998, č. 4, roč. 36, s. 523–529.

K případu Rhinelanderych viz rovněž SMITH-PRYOR, Elizabeth M. *Property Rites. The Rhineland Trial, Passing, and the Protection of Whiteness*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2009.

908 Všechny čtyři snímky vznikly během Zugsmithova působení u Universal Pictures. Od roku 1958 se Zugsmith soustředil především na úlohu nezávislého producenta v rámci činnosti Albert Zugsmith Productions.

909 Zugsmith Slatess Miscegenation Pic. *Variety*, 4. září 1957, s. 1.

Albert Zugsmith je mimo jiné autorem knihy *How to Break Into the Movies*, jež čtenářům předkládá návod, jak uspět ve filmovém průmyslu. Na několika stranách Zugsmith rovněž popisuje své obvyklé postupy a praktiky v roli producenta. Ačkoliv se jedná spíše o obecné poznatky, některé z nich jsou ve vztahu k produkční historii *Night of the Quarter Moon* informativní a poučné. Viz zejména ZUGSMITH, Albert. *How to Break Into the Movies*. New York : MacFadden, 1963, s. 75–81.

- a Ginny vytvářejí velmi nelichotivý obraz naší policie. Žádáme vás, abyste zrevidovali tyto sekvence a odstranili vše, co by mohlo přispět k takovému obrazu.“
- ve scénách, v nichž se Ginny koupe v zátoce, nesmí být dívka za žádných okolností nahá – a to ani v siluete: „Pro účely příběhu bude přijatelné, pokud ji při plavání zobrazíte takovým způsobem, že nebude zřejmé, zda se koupe nahá, či nikoliv.“ V pozdějších scénách má být zcela zřejmé, že Ginny a Chuck plavou oděni.
 - výraz *gizm* (hovorové označení mužského semene) je nepřiměřeně vulgární; jako závadné se jeví i zaklení „sakra“ (*damn*)
 - filmaři mají vzít ohledy na nábožensky založené diváky a přizpůsobit jim jednu z replik: „V zájmu technické přesnosti vás žádáme, abyste Ginnyiny věty 'Zítří je Velký pátek. Večer je ve vesnici tancovačka' upravili, protože ve stávající podobě by se snadno mohly dotknout náboženského cítění vašeho publika. V těchto zemích [tzn. v Mexiku – pozn. MH] není běžné, aby byly v předvečer Velkého pátku pořádány taneční zábavy.“
 - aby se tvůrci vyvarovali možné dvojznačnosti, má postava Camerona⁹¹⁰ přejít mlčením skutečnost, že Ginny a Pete [Chuck – pozn. MH] jsou ve svých županech bosí
 - dalším nežádoucím implikacím se má předejít odstraněním zatmívačky: „Zatmívačka uzavírající scénu 55 je aktuálně nepřijatelná. Ginny a Pete [Chuck – pozn. MH] se objímají v horizontální pozici. Žádáme, aby při objetí stáli, protože by bylo v rámci příběhu neakceptovatelné, kdyby bylo naznačeno, že mají předmanželský sexuální poměr.“
 - ve scéně, v níž žena kojí dítě, nesmí být vidět její ňadro⁹¹¹
 - Mariina replika „dokonce s tebou jdou do postele“ má být zjemněna, aby nepůsobila tak lechtivě
 - a konečně ke kontroverznímu klimaxu u soudu Shurlock poznamenává: „Scéna, v níž je ženě dovoleno odhalit své intimní partie v přítomnosti soudce a dalších osob, aby dokázala, že barva její pleti je po celém těle stejná, podle našeho mínění představuje nepřijatelné zpodobení našich soudů. Nabízí se myšlenka, že každý soudce, stojící o zachování důstojnosti soudu, by v takové situaci pověřil ženskou lékařku, aby prohlídku provedla v soukromí a poté podala zprávu o výsledcích. Dále snad není třeba upozorňovat na to, že jakékoliv nepřiměřené odhalení Ginny bude představovat porušení zásad Produkčního kodexu.“

V závěru dopisu Shurlock upozorňuje, že bude očekávat nejen zaslání revizí, které problematické pasáže uvedou do pořádku, ale i textů veškerých písní, které budou ve filmu použity, protože i ty podléhají schválení ze strany PCA.⁹¹²

Na úpravách Franklin Coen a Frank Davis pracovali poměrně intenzivně až do první poloviny srpna 1958, o čemž svědčí přítomnost řady verzí scénáře v Margaret Herrick Library v Beverly Hills, na University of Southern California v Los Angeles či na University of Wisconsin v Madisonu.⁹¹³

910 Postava s tímto jménem se ve výsledném filmu neobjevuje.

911 Vedle této poznámky je rukou připsáno „Farewell to Arms“, což naznačuje, že podobným problémem se Shurlockův úřad zabýval v nedávné minulosti – pravděpodobně ve spojitosti s filmem produkovaným Davidem O. Selznickem *Sbohem, armádo* (A Farewell to Arms, 1957).

912 Dopis Geoffreyho Shurlocka ze 17. března 1958. *Night of the Quarter Moon*. MPA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

913 *Night of the Quarter Moon*, scénáře a revize z 12. září 1957 až z 8. října 1958. Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. *Night of the Quarter Moon*, scénáře ze září 1957 až z ledna 1959. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles. *Night of the Quarter Moon*, scénáře z 21. ledna a 8. srpna 1958. Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research,

Jak se stalo běžnou praxí, některé připomínky PCA byly vzaty v potaz, zatímco jiné byly úspěšně ignorovány. Bez náhrady zmizely některé závadné sekvence a repliky, například výrazy *gizm* a „sakra“, nářážka na taneční zábavu v předvečer Velkého pátku, zatmívačka uzavírající intimní scénu mezi Chuckem a Ginny a záběr na kojící ženu. Akce, v níž mladíci pustoší dům Nelsonových, je v souladu s Shurlockovými instrukcemi poměrně zdrženlivá: poté, co chuligáni rozbijí okno, směřují svou negativní energii zejména na rostliny v zahradě. Když se je Ginny pokouší zastavit, je jedním z mladíků odstrčena a setrvačností pohybu spadne na zem. K erupci fyzického násilí dochází až po příjezdu Chucka, který se s útočníky pustí do pěstního souboje. Zmírněna byla i sekvence policejního výslechu: zástupci zákona se za žádných okolností neuchylují k fyzickým donucovacím prostředkům. Jejich praktiky – kontinuální naléhání a kladení stále stejných otázek – bychom mohli označit spíše za psychologický nátlak.

Naopak v otázkách nahoty a sexuality tvůrci Shurlockovým poznámkám věnovali jen okrajovou pozornost. Ignorovali požadavek na zmírnění Mariny repliky, která ve filmu popisuje typické chování bílých mužů slovy „Jsou k tobě přátelští, dávají ti práci, dokonce s tebou jdou do postele.“ Ještě výraznější polemiku s Produkčním kodexem a připomínkami Geoffreyho Shurlocka představují scény, v nichž se Ginny koupe v řece a z nichž je zcela zřejmé, že je dívka při této činnosti nahá. (Že se o tom dozvídáme primárně z dialogů – a nikoliv ze zobrazené akce – není tolik podstatné. Klíčové není to, zda nahou Ginny vidíme my jako diváci, ale že ji vidí Chuck.) Tato skutečnost se později stává předmětem několika rozhovorů a rovněž slouží jako klíčový argument obhajoby v sekvenci u soudu. Jestliže totiž Chuck opakovaně spatřil Ginny nahou, musel si při této příležitosti všimnout, že tmavá barva její pleti není pouze výsledkem opálení. Zachována pochopitelně byla i klimatická scéna u soudu, v níž se Ginny – s nezanedbatelnou pomocí svého advokáta Asy Tullyho – poníženež svléká, aby přítomným dokázala, že Chuck ve svém prohlášení nemluvil pravdu. Scéna ve filmu nefunguje pouze jako laciný spektakl, ale představuje logické vyústění předchozího děje, pro nějž byla otázka rasy a barvy pleti stěžejní a jako taková neskýtala alternativní řešení.⁹¹⁴ Mimo kontext – například v propagačních materiálech, které téměř bez výjimky použily tento výjev jako ústřední motiv – ovšem mohla působit (a podle reakcí víme, že i působila) prvoplánově a kontroverzně.⁹¹⁵

Jestliže tedy tvůrci v některých sporných bodech Shurlockovu úřadu ustoupili, v tom hlavním trvali na svém. Výsledný snímek byl PCA bez dalších průtahů schválen 22. října 1958, kdy mu byla udělena pečeť číslo 19 161.⁹¹⁶ Liga slušnosti jej zařadila do kategorie B,

Madison, box 23, složka 3.

V určitých fázích přípravy filmu byly úpravy scénáře prováděny téměř denně (zejména srpen 1958). Finální verzi, podle níž se snímek začal natáčet, se stala ta s datem 8. srpna 1958. Revize nesoucí pozdější datum (září či říjen 1958) byly prováděny již během natáčení. Pod některými ranými materiály je podepsán pouze Frank Davis.

Množství materiálů (jen dokumenty uložené v Margaret Herrick Library mají dohromady přes 2 500 stran) znemožňuje zařadit do této práce jejich důkladnější rozbor, proto se zaměřím pouze na vliv připomínek PCA na konečnou podobu příslušných scén.

914 Ve filmu je Ginnyino odhalení motivováno a opodstatněno ještě jedním způsobem. Dívčin obhájce Asa Tully tvrdí, že pro obnažení před soudem „existuje jednoznačný právní precedent“, čímž pravděpodobně naráží na skutečný případ Rhinelanderových z poloviny 20. let.

915 Detailní analýza závěrečné scény se nachází v COURTNEY, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967*. Princeton : Princeton University Press, 2005, s. 218–224.

916 Shovívavější postoj PCA k (dříve) ožehavým problémům můžeme přičíst postupnému oslabování vlivu tohoto úřadu na přelomu 50. a 60. let. O liberálnější interpretaci Produkčního kodexu na konci 50. let hovoří například LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 94. V roce 1959 Geoffrey Shurlock pronesl, že filmy schválené PCA mohou zpracovávat jakékoliv téma – s výjimkou homosexuality – pokud zachovají patřičné morální standardy.

protože bylo shledáno, že obsahuje „choulostivé kostýmy a situace“. Cenzor v Kansasu v březnu 1959 vznesl požadavek na odstranění dialogu, v rámci nějž postava hraná Johnem Drewem Barrymorem okřikne matku slovy „K čertu s tebou!“ (*Damn you!*). Nepoměrně větší kontroverze vyvolalo *Night of the Quarter Moon* v jižanských státech Mississippi, Alabama a Georgia. Například cenzor v Atlantě, nejlidnatějším městě v Georgii, snímek zcela zakázal a k podobným opatřením přistoupily i některé další jižanské obvody s aktivní cenzurou, pro něž byla mezirasová romance nepřijatelnou látkou.⁹¹⁷ Na zahraničních trzích, které na rozdíl od USA praktikovaly klasifikační (ratingový) systém, snímek většinou podléhal věkovým omezením: například v Nizozemí byl přístupný od čtrnácti a v Německu od šestnácti let.⁹¹⁸

Hugo Haas se k projektu dostal až v době, kdy byl poměrně hluboko ve fázi příprav. O jeho angažování do pozice režiséra poprvé informoval deník *Variety* 8. srpna 1958, tedy ve stejný den, kdy Coen a Davis zkompletovali scénář.⁹¹⁹ Podobně jako v případě *Lizzie* můžeme soudit, že Zugsmith Haase oslovil kvůli schopnosti efektivně nakládat s dostupnými finančními a technickými prostředky, liberálním názorům a inklinaci k netradičním či přímo tabuizovaným tématům. (Podobně jako se *Lizzie* stala jedním z prvních hollywoodských filmů o mnohonásobné poruše osobnosti, bylo *Night of the Quarter Moon* jedním z prvních snímků seriózně zpracovávajících problematiku mezirasového manželství. Heidi Ardizzone dokonce tvrdí, že se jedná o přelomové dílo, které jako první v Hollywoodu postavilo mezirasové manželství do centra své pozornosti. Podle autorky snímek představuje první hollywoodský film o mezirasovém svazku, v němž „nikdo neklame o své rasové identitě, nikdo neumře ani jej nepotká tragické neštěstí, a [mezirasový] pár se mezi sebou vášnivě dotýká.“⁹²⁰) Za režii *Night of the Quarter Moon* Haas obdržel honorář ve výši 15 000 dolarů. Podle smlouvy se Zugsmithem měl být k dispozici do 29. října 1958. Po tomto datu mu mělo být v případě potřeby vypláceno 1 500 dolarů týdně či 250 dolarů denně.⁹²¹ *Night of the Quarter Moon* je jediným americkým snímkem Huga Haase, na němž se podílel pouze v jediné úloze.

V průběhu srpna 1958 byly obsazeny všechny hlavní i vedlejší role. Úlohu Ginny získala herečka a zpěvačka Julie London, kterou v polovině 50. let proslavila interpretace písně „Cry Me a River“.⁹²² Ve snímku se objevili i další populární hudebníci: trumpetista Ray

HAMILTON, Jack. Hollywood Bypasses the Production Code. *Look*, 29. září 1959, s. 82–84.

917 Viz zprávy z února 1959 a března 1960. *Night of the Quarter Moon*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills. Viz rovněž ARDIZZONE, Heidi. Catching Up with History: Night of the Quarter Moon, the Rhinelander Case, and Interracial Marriage in 1959. In BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008, s. 89.

Souběžně s *Night of the Quarter Moon* byly v Atlantě zakázány i snímky *The Beat Generation* (1959; rovněž z produkce Alberta Zugsmitha) a *The Mating Urge* (1958), exploatační dokument vydávaný za antropologickou studii, zobrazující namlouvací rituály kmenů v Africe, Asii a Tichomoří.

O nepřijatelnosti *Night of the Quarter Moon* v Mississippi informoval deník *Variety*, který zároveň uvedl: „Pokud [film] ukazuje černošské herce, pokud se v něm hovoří o původu a rase (...), pak není v Mississippi žádán.“ Mississippi: 'No Dixie Traitors'. *Variety*, 25. března 1959, s. 17.

918 Shrnující cenzurní zpráva. *Night of the Quarter Moon*. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

919 Viz Hugo Haas Will Direct Metro 'Quarter Moon'. *Variety*, 8. srpna 1958, s. 1.

920 ARDIZZONE, Heidi. Catching Up with History: Night of the Quarter Moon, the Rhinelander Case, and Interracial Marriage in 1959. In BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008, s. 89. BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla. Introduction: Mixed Race in Hollywood Film and Media Culture. In BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008, s. 13.

921 Viz zprávu S. N. Rittenberga z 27. října 1958. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

922 Původně měla roli Ginny ztvárnit Cyd Charisse, z jejího angažmá ale z neznámých důvodů sešlo.

Anthony, zpěvačka Cathy Crosby (filmově debutující neteř Binga Crosbyho) a zpěváci Dean Jones,⁹²³ Billy Daniels,⁹²⁴ a především Nat King Cole.⁹²⁵ Právě posledně jmenovaný pro film nazpíval dvě skladby: „Night of the Quarter Moon“, která se objevuje pod úvodními titulky,⁹²⁶ a „To Whom It May Concern“, k níž sám složil hudbu. Obě byly vydány i na hudebních nosičích. Píseň „Night of the Quarter Moon“ byla nahrána pro hudební vydavatelství Liberty Records a její notový list uvedla do prodeje společnost Robbins Music Corporation, „To Whom It May Concern“ vydalo vydavatelství Capitol Records a notový list publikovala společnost Comet Publishing Company. Třetí skladbu „Blue Moon“ – s hudbou Richarda Rogerse, textem Lorenze Harta a v netradiční jazzové úpravě Alberta Glassera – ve filmu zpívá Cathy Crosby. Účast populárních zpěváků měla nepochybně zvýšit atraktivitu snímku. V *pressbooku* se píše: „Ačkoliv *Night of the Quarter Moon* představuje velmi dramatický příběh, hudba bude hrát v jeho propagaci klíčovou roli. To je zaručeno zavedenými hudebními jmény, jakými jsou Julie London, Nat King Cole a Dean Jones ... a ve vedlejších rolích Ray Anthony, Cathy Crosby (...) a Billy Daniels.“⁹²⁷

Eklektické obsazení filmu, tvořené nováčky i veterány, herci i zpěváky, bělochy i Afroameričany,⁹²⁸ dále doplnili Charles Chaplin Jr., Jackie Coogan (o obou můžeme říci, že patřili mezi Zugsmithovy pravidelné spolupracovníky⁹²⁹), John Drew Barrymore a Anna Kashfi, tehdejší manželka Marlona Branda, která se k herectví vrátila poté, co v květnu 1958 porodila syna Christiana.⁹³⁰

Produkce

Rozpočet snímku byl před začátkem natáčení stanoven na 534 911 dolarů, což z *Night of the Quarter Moon* učinilo Haasův nejdražší americký film vůbec.⁹³¹ Rozepsaný po jednotlivých položkách vypadal rozpočet následovně:

Viz HOPPER, Hedda. Looking at Hollywood. *The Hartford Courant*, 9. září 1957, s. 17.

923 Anthony to Appear in Dramatic Role. *Los Angeles Times*, 20. srpna 1958, s. 28. Jones ve filmu ztvárnil Lexingtona Nelsona, bohatého bratra Johna Drewa Barrymorea, Ray Anthony, jenž se objevil již v Zugsmithově *High School Confidential!*, získal roli manažera hotelu.

924 Billy Daniels to Appear in Hollywood Movie. *Jet*, 16. října 1958, s. 62.

925 Podle původních Zugsmithových záměrů se měl ve filmu místo Nata Kinga Colea objevit Louis Armstrong, jenž byl zamýšlen pro roli Mariina otce. Když z jeho obsazení kvůli závazku u společnosti Paramount sešlo a roli získal Cole, byla postava z věkových důvodů přepsána na Mariina manžela. Viz Satchmo Dramatic in 'Quarter Moon' Role. *Variety*, 26. srpna 1958. Satchmo Signs for Dramatic Role in MGM Film. *Jet*, 11. září 1958, s. 59. Armstrong Bows from Metro 'Night'. *Variety*, 4. září 1958, s. 9. Night of the Quarter Moon. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 21. ledna 2013]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=53499>.

926 Stejná píseň podbarvuje i závěrečnou scénu filmu – tentokrát je však užita interpretace Julie London.

927 *Pressbook* k *Night of the Quarter Moon*, s. 6.

928 Vedle Nata Kinga Colea ztvárnil ve filmu výraznou roli i další afroamerický herec James Edwards. Naopak Julie London, hrající dívku se čtvrtinovým podílem „černošské krve“, byla běloška. Obsazení „barevné role“ bílou herečkou kritizoval například *New Pittsburgh Courier*, 28. května 1960, roč. 1, č. 8, s. 24. Pozdější reakce na stejnou skutečnost se nachází ve STEANS, Natia. Quadroon Blues. *Black Camera*, jaro/léto 2001, roč. 16, č. 1, s. 9.

929 Jak Jackie Coogan, tak Charles Chaplin Jr. ztvárnili role ve snímcích *High School Confidential!*, *Night of the Quarter Moon*, *The Beat Generation*, *The Big Operator* (1959) a *Sex Kittens Go to College* (1960). Chaplin Jr. se navíc objevil i ve snímku *Girls Town* (1959).

930 *Variety*, 13. srpna 1958.

931 Zároveň se jednalo o Haasův jediný snímek natáčený anamorfickým širokoúhlým systémem CinemaScope s poměrem stran 2,35:1. Režisérovy předchozí filmy – počínaje *Jednou nohou v pekle* a *Zadrž ten úsvit* – využívaly skromnějšího širokoúhlého formátu s poměrem stran 1,85:1.

Položka	Preprodukce	Produkce	Postprodukce	Celkem
Produkční jednotka		30 125		30 125
Scénář a kontinuita	58 616	4 300		62 716
Hudební práva				
Režie		15 000		15 000
Obsazení – <i>stock company</i>		3 600		3 600
Obsazení – herci na volné noze		108 000		108 000
Obsazení – zapůjčení herci				
Taneční režie				
Provozní náklady	17 787	90 573	15 081	123 441
Celkem	76 203	251 598	15 081	342 882
Výprava		4 422		4 422
Stavby		6 907		6 907
Úpravy kulis		250		250
Speciální efekty – stavby				
Likvidace kulis		1 575		1 575
Rekvizity, kostýmy		6 006	150	6 156
Rekvizity – nákup, pronájem		368		368
Zvířata, doprava		753		753
Rekvizity – stavby a opravy		350		350
Textilní materiály		650		650
Přenosné kulisy		2 650		2 650
Zhotovení kostýmů		975		975
Nákup kostýmů		1 035		1 035
Zapůjčení kostýmů		60		60
Masky				
Celkem		26 001	150	26 151
Epizodní role a komparz		23 048		23 048
Hudebníci				
Tanečníci				
Kameraman		6 936		6 936
Technici, efekty		9 334	943	10 277
Rekvizitáři		2 370	222	2 592
Osvětlovači		8 296	220	8 516
Kostyméři		3 153	375	3 528
Maskéři		2 815		2 815
Zvukaři		4 858	1 074	5 932
Modely				

Produkční štáb		6 637	420	7 057
Film – obraz		6 058	7 286	13 344
Film – zvuk		748	1 794	2 542
Fotosky		3 259	1 402	4 661
Malby				
Doprava – osobní, nákladní		8 130		8 130
Zásilky		393		393
Strava, ubytování		902		902
Lokace		1 091		1 091
Celkem		88 028	13 736	101 764
Optické efekty			2 187	2 187
Střih		3 800	5 227	9 027
Hudba – produkce				
Hudba – nahrávání			14 000	14 000
Zvuk – nahrávání hudby		457		457
Zvuk – střih			3 918	3 918
Zvuk – postsynchrony			3 464	3 464
Titulky			1 000	1 000
Celkem		4 257	29 796	34 053
Zkoušky				
Pojištění		4 396		4 396
Zpětné platby, dovolené, daně, sociální pojištění atd.		10 603	2 230	12 833
Různé		2 710	3 200	5 910
Propagace	876	4 890	1 156	6 922
Celkem	876	22 599	6 586	30 061
CELKOVÝ ROZPOČET	77 079	392 483	65 349	534 911
ODHAD METRÁŽE	9 495 stop	(2 896 m) ⁹³²		

Jednu z nejvýraznějších položek rozpočtu tvořily honoráře herců. Další tabulka ukazuje, ve kterých dnech měli být jednotliví herečtí protagonisté k dispozici a jaký honorář za svou účast na produkci obdrželi. (Druhý údaj je k dispozici pouze u hlavních rolí.)

932 *Night of the Quarter Moon*, rozpočet z 29. srpna 1958 vypracovaný vedoucím produkce Walterem Strohmem. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Podle dřívějších verzí rozpočtu měla být celková cena snímku o něco vyšší: odhady z 12. a 22. srpna ji stanovily na 537 577, respektive 538 817 dolarů. Zprávy od Keitha Gledhilla z 12. a 28. srpna 1958. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles. Tyto odhady vycházely z osmnáctidenního natáčecího plánu, již neaktuálního scénáře z 31. ledna 1958 a předpokládané metráže 10 695 stop (přibližně 3 262 metrů).

Herec / herečka	Jméno postavy	K dispozici od	do	Honorář (v dolarech)
Julie London	Ginny Nelson	2. září	26. září	35 000
John Drew Barrymore	Chuck Nelson	2. září	26. září	14 800
Dean Jones	Lexington Nelson	4. září	23. září	
Agnes Moorehead	Cornelia Nelson	4. září	16. září	8 000
James Edwards	Asa Tully	5. září	15. září	
Arthur Shields	Tom O'Sullivan	5. září	23. září	
Nat King Cole	Cy Robbin	5. září	18. září	25 000
Anna Kashfi	Maria Robbin	5. září	18. září	5 000
Jackie Coogan	seržant Bragan	2. září	9. září	
Charles Horvath	Carter	2. září	3. září	
Edward Andrews	Clinton Page	4. září	10. září	
Ray Anthony	manažer hotelu	25. září	26. září	
Cathy Crosby	zpěvačka	17. září	17. září	
Robert Warwick	soudce	5. září	10. září	
Joseph Greene	správce	5. září	10. září	
Charles Chaplin Jr.	soused Peterson	2. září	3. září ⁹³³	

Night of the Quarter Moon bylo natáčeno od 2. do 26. září 1958 v MGM Studios v Culver City na Washington Blvd. Celkem bylo k pořízení veškerých studiových záběrů zapotřebí devatenáct natáčecích dní, k nimž ovšem musíme připočítat ještě dva dny exteriérového natáčení v San Franciscu, které proběhlo 29. a 30. září.⁹³⁴ Stejně jako v případě *Lizzie* se dochoval podrobný natáčecí plán, jenž nám umožňuje sledovat produkci filmu den po dni.⁹³⁵ Natáčení bylo zahájeno v úterý 2. září v ateliéru číslo 8. Na programu byly interiérové scény za účasti Julie London a Johna Drewa Barrymorea. Ve středu 3. září byly pořízeny exteriérové záběry zejména před domem Ginny a Chucka – mezi nimi i ty pro jednu z úvodních scén, v nichž se Ginny stává obětí rasistických narážek a nakonec i fyzického útoku chlapců ze sousedství. Třetí natáčecí den se štáb přesunul do ateliéru číslo 21, kde byly natočeny scény policejních výsledků za herecké účasti Julie London, Johna Barrymorea, Agnes Moorehead, Deana Jonese a Jackieho Coogana.

Dny 5., 8., 9. a 10. září byly vyhrazeny pro scény u soudu, které z produkčního hlediska představovaly nejobtížnější část natáčení.⁹³⁶ V ateliéru číslo 26 bylo přítomno téměř kompletní herecké obsazení včetně řady komparzistů. Psychologicky náročné scény měly vliv i na atmosféru na place. Herečka s indickými předky Anna Kashfi v jednu chvíli dokonce hystericky utekla z natáčení, protože nedokázala přihlížet momentu, kdy je Julie London jako Ginny nucena se částečně obnažit. Sama Kashfi k tomu pronesla: „Je to

933 *Night of the Quarter Moon*, rozpis z 26. srpna 1958. Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23, složka 3. Některé údaje v rozpisu jsem upravil tak, aby reflektovaly pozdější změny.

934 Údaje v tisku se s archivními materiály nepatrně rozcházejí. Podle *Hollywood Reporteru* bylo natáčení zahájeno již 29. srpna a celkem bylo k dokončení snímku zapotřebí 21 natáčecích dní. Viz *Hollywood Reporter*, 29. srpna 1958 a *Hollywood Reporter*, 26. září 1958. *Variety* dokonce za první natáčecí den označilo 26. srpen, viz *Variety*, 15. srpna 1958 a *Variety*, 26. srpna 1958.

935 Viz *Night of the Quarter Moon*, natáčecí plán z 26. srpna 1958. Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23, složka 3.

936 5. září rovněž proběhlo nahrávání skladby „Blue Moon“ za účasti zpěvačky Cathy Crosby, hudebního skladatele a dirigenta Alberta Glassera a 45 hudebníků. Tooters Return to Metro for 'Night'. *Variety*, 5. září 1958, s. 2.

ponižující. Nejsem černoška, ale to, co dělají, je vykořisťování rasy.“ Ačkoliv Kashfi vyjádřila přání opustit celý projekt, režisér Hugo Haas jí sdělil, že to nebude možné.⁹³⁷ Natáčení pokračovalo osmým dnem, během něž byly pořízeny některé exteriérové záběry – například před budovou soudu. Práce štábu byla ovšem poznamenána absencí Julie London: „V 8.50 dnes ráno zavolala kadeřnice slečny Julie London druhému asistentovi režie Jacku Reddishovi, aby jej informovala, že si slečna London při protahování paží dislokovala krční obratel, v důsledku čehož je její hlava zcela nehybná. Ihned byla povolána zdravotní sestra, která nasadila provizorní léčbu, zatímco se vyčkávalo na příjezd doktora Blanka (...).“ Julie London byla převezena do nemocnice v Culver City, kde bylo provedeno základní vyšetření. Na natáčení se vrátila ještě téhož dopoledne, po zbytek dne však již nebyla schopna pracovat. „Štáb byl nucen točit kolem slečny London s využitím dvojnice. Celkem jsme přišli o čtvrt natáčecího dne.“⁹³⁸ Na pátek 12. září byly naplánovány scény v nočním klubu Upbeat a v kanceláři obhájce Asy Tullyho. Štáb operoval v ateliérech číslo 11 a 21. 15. září byly pořízeny nejrůznější exteriérové záběry před sídlem Nelsonových a sanatoriem, kde se léčí Chuck. Následujícího dne se tvůrci přesunuli do ateliérů 21 a 23, kde byly nasnímány poslední scény za přítomnosti Agnes Moorehead. Středa 17. září byla kompletně věnována scénám číslo 75 až 83 odehrávajícím se v nočním klubu. Natáčení byli vedle Julie London a Johna Barrymorea přítomni Nat King Cole, Anna Kashfi, Cathy Crosby a 36 komparzistů vybraných během castingu 12. září. Další záběry v interiéru klubu byly pořízeny i následujícího dne, kdy byla rovněž nasnímána akce v domě kapitána Toma O'Sullivanova a v kanceláři Lexingtona Nelsona. Čtrnáctý natáčecí den byl využit pro pořízení exteriérových záběrů na pláži a v docích. Štáb mimo jiné natáčel záběry, v nichž vidíme Ginny a Chucka během pikniku u řeky. V pondělí 22. září byla nasnímána akce odehrávající se v interiérech verandy a obývacího pokoje v domě O'Sullivanových včetně krátkého hudebního výstupu Ginny a Lexingtona, který se však do finálního sestřihu nedostal. Šestnáctého natáčecího dne se štáb pohyboval ve studiových exteriérech, kde byly pořízeny záběry letiště, pláže a řeky. Na programu byly mimo jiné scény, v nichž se Ginny koupe v řece – nejprve sama a později ve společnosti Chucka. Další exteriéry u řeky byly nasnímány i ve středu 24. září. Téhož dne byla natočena scéna, v níž Chuck dostihne Ginny nastupující do autobusu a přesvědčí ji, aby se za něj provdala. Osmnáctý natáčecí den byl cele věnován interiéřům v hotelu. Jedinou výjimku tvořila krátká retrospektivní scéna, v níž je Chuck vyslýchán korejskými vězňáky. Posledním regulérním natáčecím dnem za účasti většiny štábu se stal pátek 26. září, kdy byly dotočeny scény, jež byly 11. září zrušeny kvůli absenci Julie London. Kalkulace nákladů na tento dodatečný natáčecí den činila 3 401 dolarů.⁹³⁹ V pondělí 29. září část štábu – včetně herce Johna Barrymorea a několika statistů – odcestovala do San Francisca, kde byly následujícího dne nasnímány autentické exteriéry sanfranciských mostů (Golden Gate Bridge a Bay Bridge) a přilehlých ulic.⁹⁴⁰ Kromě nich byly ve filmu

937 Viz *LA Mirror-News*, 11. září 1958. Citováno v *Night of the Quarter Moon. AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 21. ledna 2013]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=53499>.

938 Zpráva Reggieho Callowa z 11. září 1958. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

939 Viz zprávu Keitha Glendhilla z 26. září 1958. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Původně měly být v pátek 26. září pořízeny dodatečné exteriérové záběry. Albert Zugsmith se je ale na poslední chvíli rozhodl eliminovat a místo toho nařídil dotočit chybějící záběry s Julie London. Štáb pracoval pouze do dvou hodin odpoledne, kdy byl kvůli zdravotní indispozici Julie London propuštěn. Viz zprávu Reggieho Callowa z 26. září 1958. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

940 Ve snímku jsou využity zejména v úvodní titulkové sekvenci a ve scéně, v níž Chucka, spěchajícího za manželkou, pronásleduje policejní vůz.

využity již existující záběry města: konkrétně se jednalo o panoramu San Franciscem⁹⁴¹ a záběry přístavu. Nepůvodní jsou ve filmu i záběry mexické vesnice a přistávajícího letadla.

K 3. říjnu 1959 dosáhly náklady na výrobu *Night of the Quarter Moon* 544 226 dolarů. K částce vynaložené na dodatečný natáčecí den přibylo ještě 2 500 dolarů za autorská práva a synchronizaci skladby „To Whom It May Concern“, jež nebyly původním rozpočtem reflektovány.⁹⁴²

Distribuce a uvedení do kin

Dohoda o distribuci mezi Albert Zugsmith Productions a společností MGM/Loew's byla uzavřena již před zahájením natáčení. Většina Zugsmithovy produkce z přelomu 50. a 60. let byla distribuována a spolufinancována právě MGM/Loew's a *Night of the Quarter Moon* tedy netvořilo výjimku.⁹⁴³ V srpnu 1958 Zugsmith zvažoval užití alternativních názvů, které by explicitněji pojmenovaly hlavní téma snímku a zároveň působily kontroverzněji: *I Crossed the Color Line* a *Quadroon*. Dokonce existovala varianta, že by si majitelé kin mohli sami zvolit, pod jakým názvem snímek uvedou. (Za tímto účelem by byly vyrobeny kopie s oběma verzemi.) Kvůli obavám z přijetí v jižanských teritoriích byl však nakonec zachován serióznější a poetičtější titul *Night of the Quarter Moon*.⁹⁴⁴ Vyrobeny ovšem byly dvě odlišné verze traileru – jedna určená pro severské a druhá pro jižanské státy USA. Zatímco v té první se prostřednictvím titulků a *voiceoveru* opakovaně objevují narážky na problematiku rasy a prolamování rasové bariéry (*color line*), v „jižanské verzi“ tyto výrazy absentují a nahrazeny jsou jinými, méně explicitními výroky, jež příběh prezentují vágněji jako netradiční romanci s dramatickým nábojem. Některé rozdíly v obou verzích demonstruje přiložená tabulka.

„Severská verze traileru“	„Jižanská verze traileru“
Titulek: „Jejich láska se postavila rasové bariéře.“	eliminován bez náhrady
Julie London jako Ginny: „Jsem čtvrtinová.“ John Drew Barrymore jako Chuck: „No tak jsi čtvrtinová. Stejně jako měsíc té noci, kdy jsem tě poprvé políbil.“	eliminováno bez náhrady
Vypravěč: „Co se stane, když se muž a žena se svou láskou odváží překročit rasovou bariéru? Překvapivá odpověď na tuto otázku šokuje svým netradičním tématem... dosud nezobrazeným na plátnech kin.“	Vypravěč: „Od chvíle, kdy se setkali v tropické výhni, jejich láska překračovala všechna pravidla.“
Nat King Cole jako Cy Robbin: „Nebudu shánět právníka pro někoho, kdo chce zneužívat rasu. Toho už bylo dost.“	eliminováno bez náhrady

941 Tvůrci měli primárně zájem o takový záběr, v němž by „nad mosty visela skličující, zamračená obloha“. *Night of the Quarter Moon*, natáčecí plán z 26. srpna 1958. Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 23, složka 3, s. 15.

942 Zprávy ze 7. října 1958 a 3. října 1959. MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

943 Společnost MGM/Loew's distribuovala tyto Zugsmithovy filmy: *High School Confidential!*, *Night of the Quarter Moon*, *The Beat Generation*, *The Big Operator*, *Girls Town* a *Platinum High School* (1960).

944 Viz Mason-Dixon Line May Separate Two M-G 'Moon' Titles. *Variety*, 12. srpna 1958, s. 1 a 2. Color-Line Crossing. *Variety*, 13. srpna 1958, s. 7. Parafrazováno rovněž v *Night of the Quarter Moon*. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 21. ledna 2013]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=53499> .

Julie London jako Ginny: „Nechci zneužívat rasu. Nejsem černoška, jsem bílá. Alespoň z většiny.“	
Vypravěč: „Co se stane, když se krásná dívka rozhodne překročit rasovou bariéru? Odvážný producent filmů High School Confidential a Psané ve větru znovu boří konvence příběhem, o němž říkali, že jej nelze zfilmovat.“	Vypravěč: „Upřímný a odvážný, takový je film Night of the Quarter Moon, který urovnává spory příběhem, o němž říkali, že jej nelze zfilmovat. Šokuje a hladí zároveň.“

Odstranění některých promluv vypravěče a doprovodných záběrů z filmu mělo za následek, že jižanská verze traileru byla přibližně o 33 stop kratší (při standardní projekční rychlosti 24 políček za sekundu rozdíl odpovídal 22 vteřinám). Navzdory popsaným odlišnostem byly obě verze traileru zakončeny totožným titulkem, jenž potenciální diváky lákal na „tabuizované téma... vůbec poprvé na plátně!“⁹⁴⁵

Film si odbyl světovou premiéru dne 27. ledna 1959 v Orpheum Theatre v San Diegu. Události se za pozornosti médií zúčastnily mimo jiné herečky Julie London a Agnes Moorehead. Program sestával nejen z filmového promítání, ale i slavnostní večeře a tiskové konference.⁹⁴⁶ Fotografie z galapremiéry byly později šířeny tiskem v rámci inzertních stran. V průběhu února bylo *Night of the Quarter Moon* uvedeno například v Lincolnu a Omaze ve státě Nebraska, v Columbusu v Ohio, v Oklahoma City, hlavním městě státu Oklahoma, v Lafayette v Louisianě či v Terra Haute v Indianě. 4. března 1959 se snímek dostal i do New Yorku, kde byl promítán kinem Big Capitol na Broadwayi s kapacitou 5 000 míst, jehož vlastníkem byla společnost Loew's Inc. Tisk informoval o tom, že se jedná o jeden z mála filmů s tak nízkým rozpočtem (kolem 500 000 dolarů), který byl tímto prestižním kinem v nedávné době uveden.⁹⁴⁷ Během úvodního týdne zde ovšem snímek producenta Alberta Zugsmithe a režiséra Huga Haase utřil jen 25 000 dolarů, což bylo považováno za podprůměrný výsledek. Uspokojivějšího přijetí se snímek dočkal v Detroitu a Buffalu.⁹⁴⁸ V dubnu byl se zpožděním uveden i v Dallasu, kde byl zařazen do programu kina Tower Theatre,⁹⁴⁹ a v Los Angeles a blízkém okolí, kde jej simultánně uvádělo hned patnáct kin.⁹⁵⁰

Po dvou měsících promítání deník *Variety* informoval, že *Night of the Quarter Moon* se komerčně nedaří tak dobře, jak se očekávalo. Z dvaceti čtyř sledovaných „klíčových lokací“ si film pouze v jedné vedl nadprůměrně, když se v tržbách umístil na jedenáctém místě.⁹⁵¹ Zatímco v úvodních dnech jej diváci hojně navštěvovali, zájem o něj velmi rychle

945 Srovnej *Night of the Quarter Moon*. Northern Version Trailer, 10. března 1959 a *Night of the Quarter Moon*. Southern Version Trailer, 10. března 1959. Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Beverly Hills, AMPAS, složka 2114-f.N-538.

946 *San Diego Union*, 2. února 1959. *Box Office*, 16. února 1959, s. W1.

Zda se premiéru zúčastnil i Haas, není z dostupných materiálů jasné. Že se však režisér na propagaci filmu aktivně podílel, dokládá například informace o jeho účinkování v rozhlasovém pořadu George Jessela na stanici KCOP 21. února 1959. V pořadu vystoupil společně s Jackiem Cooganem a pravděpodobně i dalšími spolupracovníky. Viz *Variety*, 12. února 1959.

947 'Night' in Capitol. *Variety*, 20. února 1959, s. 6.

948 *Variety*, 11. března 1959.

949 Okay Quadroon Heroine. *Variety*, 8. dubna 1959, s. 1.

950 Viz *Los Angeles Mirror-News*, 2. dubna 1959, s. II:2. *Los Angeles Examiner*, 2. dubna 1959, s. 2:3. Jednalo se o krytá kina Downtown Los Angeles, Hollywood Hawaii, Stanley & Warner Wiltern, Towne v Long Beach, Manchester, El Niro v Santa Monice, Bay v Pacific Palisades, United Artists v Pasadeně, Capitol v Glendalu a *drive-iny* Reseda, Pickwick v Burbanku, Big Sky v Monrovii, Compton, Century v Inglewoodu a Sundown ve Whittieru. Ve většině případů bylo *Night of the Quarter Moon* promítáno jako hlavní atrakce dvojprogramu dále tvořeného starším snímkem *Torrid Zone* (1940) s Jamesem Cagneyem, jenž byl uváděn v obnovené premiéře. Viz například inzerci v magazínu *Star News*, 2. dubna 1959, s. 33.

951 WEAR, Mike. 'Sleeping Beauty' Dominantes March; 2d-Tops in 'Variety' Estimates Is 'Tables'; Lent

opadal. O tomto jevu svědčí mimo jiné i údaje zveřejňované magazínem *Box Office*. Podle dotazníků vyplňovaných samotnými kinaři zaznamenal snímek velmi dobrý nástup, ale po několika dnech či týdnech jeho návštěvnost dramaticky poklesla.⁹⁵²

Příčinu tohoto vývoje můžeme částečně spatřovat v propagační kampani, které se sice zprvu podařilo kolem *Night of the Quarter Moon* vytvořit auru kontroverzního produktu, ta však velmi rychle pominula. Albert Zugsmith byl pověstný dravými marketingovými strategiemi, kdy se zcela účelově zaměřoval na aktuální témata, jež bylo možné snadno „exploatovat“.⁹⁵³ Donedávna tabuizovaná tematika mísení ras – podobně jako v jiných případech užívání drog či kriminalita mladistvých (*High School Confidential!*) – k takovému exploatačnímu přístupu přímo vybízela. Propagační materiály často obsahem i formou připomínaly bulvární plátky: slogany k filmu – jako například „Nestoudný příběh Ginny – dívky, která se vydávala za bílou“ a „TABU na plátně! Drama, které se odvažuje zabývat se explozivními tématy, kterým dnes čelíme!“ – byly záměrně koncipovány jako novinové titulky; na plakáty byl přes vyobrazení Ginny s odhalenými zády (a rozepnutou podprsenkou) umístěn výrazný dvojsmyslný nadpis ODHALENO (*EXPOSED*); a přílohu oficiálního *pressbooku* dokonce tvořil fiktivní čtyřstránkový tabloid označený jako zvláštní vydání (*EXTRA*), v němž se například dočteme, že film předkládá „odvážné, šokující drama milenců, kteří se odvážili postavit se nepsanému zákonu!“ a že „elitní společností San Francisca zmítá milostný skandál“.⁹⁵⁴ Inzerce v tisku *Night of the Quarter Moon* prezentovala jako „drama o nejkontroverznějším tématu naší doby“⁹⁵⁵ či jako „koncentraci vzrušení od showmana a producenta filmů *High School Confidential* a *Psané ve větru*“. Stejný materiál nabádal provozovatele kin, aby byli u toho, když film „exploduje na plátně“.⁹⁵⁶

Metafora exploze byla příhodná – i když z odlišných důvodů, než jaké Zugsmith a MGM měli na mysli. Po prvotním zájmu se diváci od snímku odvrátili a kina jej brzy ze svých programů stáhla: ve zprávách v tisku z května a června 1959 se můžeme dočíst, že *Night of the Quarter Moon* si ve vybraných kinech vede „nevýrazně“ (Louisville, Kentucky),⁹⁵⁷ „neslavně“ (Providence, Rhode Island)⁹⁵⁸ nebo „loudavě“ (Philadelphia).⁹⁵⁹ V dalších měsících jej hrála jen menší a/nebo okrajová kina a v poslední třetině roku 1959 jej v programech nenajdeme již prakticky vůbec. Situaci nezvrátilo ani vydání románové

Usual Downbeater. *Variety*, 1. dubna 1959, s. 4 a 15.

952 Podle tzv. kasovního barometru z konce března byl snímek nadprůměrně úspěšný (dosáhl hodnocení 111 %); o pouhých několik týdnů později však hodnocení kleslo na slabých 96 %. Srovnej *Box Office*, 30. března 1959 a *Box Office*, 18. května 1959.

953 Takto byl vnímán i dobovým tiskem. Například v jednom týdeníku se dočteme: „Albert Zugsmith, jeden z nejdynamičtějších mladých producentů v Hollywoodu, prospívá díky aktuálním, kontroverzním námětům jako v jeho předchozím *High School Confidential* a nadcházejícím *The Beat Generation*. Zugsmith a režisér Hugo Haas byli odhodláni natočit *Night of the Quarter Moon* s neskrývanou upřímností, ale zároveň zřídka vídanou citlivostí.“ *State Defender Memphis, Tennessee*, 28. února 1959, roč. 8, č. 17, s. 11.

V *Los Angeles Examineru* se v podobném duchu píše: „Producent Zugsmith (...) se zcela zřejmě neobává, že svým filmem vzbudí kontroverze. Možná, mlčky, tuto možnost dokonce vítá.“ PROCTOR, Kay. 'Quarter Moon' Provoking. *Los Angeles Examiner*. 2. dubna 1959, s. 2:3.

954 O tom, že měla být tato fiktivní bulvární příloha masově šířena, svědčí ceník umístěný na poslední straně. Nejnížší možná objednávka se vztahovala na 1 000 výtisků, za něž zájemce (provozovatel kina) utratil 6 dolarů (10 dolarů i s individualizovaným potiskem).

Zugsmith jistě čerpal ze svých zkušeností zaměstnance a později majitele novin. Viz McCARTHY, Todd, FLYNN, Charles. Albert Zugsmith. In McCARTHY, Todd, FLYNN, Charles (eds.). *Kings of the Bs. Working Within the Hollywood System*. New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1975, s. 411–424.

955 Inzerce ve *Variety*, 4. listopadu 1958, s. 98.

956 Inzerce v *Motion Picture Daily*, 15. ledna 1959.

957 L'ville Lagging Albeit 'Capone' Strong \$10,000, 'Life' Boffo 6G in 4th. *Variety*, 27. května 1959, s. 9.

958 'Phillys' Hot 8G, Prov.; 'Jane' 7½G. *Variety*, 3. června 1959, s. 9.

959 Holdovers Save Philly; 'Pork' Stout \$14,000, 'Philly' Big 15G, 'Life' 6G. *Variety*, 10. června 1959, s. 8.

verze příběhu ve formě *paperbacku*. Nakladatelství Bantam Books v březnu vyslalo do oběhu 500 000 výtisků, které se prodávaly po 35 centech. Obálka hlásala, že se jedná o „provokativní román vycházející z odvážného filmu distribuovaného MGM“.⁹⁶⁰

Navzdory neslavným výsledkům při prvotním uvedení se však *Night of the Quarter Moon* do amerických kin vrátilo: v roce 1961 jej pod názvem *Flesh and Flame* opětovně uvedla malá distribuční společnost Cinema Associates a o pět let později se jej ujala společnost Alexander Enterprises, která jej nabízela pod titulem *The Color of Her Skin*.⁹⁶¹ Marketingová kampaň ani v jednom případě nepřišla s ničím zásadně novým: například zaměstnanci Cinema Associates použili původní propagační karty, na nichž pouze přelepili název filmu (slova „MGM uvádí“ pak byla překryta černou linkou), a vymezili se jen novým velkorozměrným plakátem v červenobílém provedení se sloganem „Proč je nedotknutelná?“. Claude Alexander z Alexander Enterprises důkladněji rozpracoval exploatační přístup Alberta Zugsmithe, když na plakát nechal umístit siluetu nahé ženy (což by na konci 50. let s největší pravděpodobností nebylo možné) a kolem ní nápisy jako „Dramatická bomba!“ a „Stovka let nenávisti a vášně exploduje na filmovém plátně! ... když se jeho rty dotkly jejích, rasová bariéra se rozplynula!“

Night of the Quarter Moon bylo uvedeno i v řadě zahraničních zemí. 2. července 1959 proběhla v St. James Theatre v Sydney australská premiéra. Od října 1959 se film hrál v Nizozemsku, od listopadu v Rakousku a Západním Německu a v následujících měsících se dostal i na další – primárně evropské – trhy.⁹⁶² Herečka Anna Kashfi uvedla, že snímek byl v roce 1961 zařazen do programu druhého ročníku filmového festivalu v Cartageně v Kolumbii, kde měl údajně dokonce získat ocenění pro nejlepší ženský herecký výkon ve vedlejší roli (právě pro Annu Kashfi).⁹⁶³ Tuto informaci se mi však nepodařilo potvrdit.

Přijetí v dobovém tisku

Zejména díky smělé marketingové kampani z úvodních týdnů se *Night of the Quarter Moon* stalo Haasovým nejexponovanějším americkým snímkem. Recenze se postupně objevily nejen ve specializovaných oborových periodikách a regionálních denících, ale i v některých prestižních magazínech (např. *New Yorker*).

Pravděpodobně první ohlas byl otištěn deníkem *San Diego Union* bezprostředně po světové premiéře v kině Orpheum. Jeho autor Peter Eiden o *Night of the Quarter Moon* hovoří jako o snímku se „silným poselstvím, které je prezentováno uvěřitelným způsobem“. Největší prostor v textu je věnován hereckým výkonům. Ačkoliv jsou Barrymore a London ve svých kreacích uspokojiví, nejvýrazněji vynikají představitelé vedlejších rolí, Agnes Moorehead a James Edwards. Dále Eiden soudí, že „citlivý problém mezirasového manželství a rasové tolerance je pojednán způsobem, který by se neměl nikoho dotknout. Snímek nenabízí žádné řešení – kromě toho, že skutečná láska vždycky zvítězí – ale přesto čeří vzduch sice možnou, ale přece nadnesenou situací.“ (Tou je pochopitelně myšlena klimatická scéna u soudu, která se stala trnem v oku řady filmových recenzentů.) V závěru Eiden oceňuje, že tíha dramatických scén je vyvážena sekvencemi odehrávajícími se v nočním klubu za účasti Nata Kinga Colea a Anny Kashfi.⁹⁶⁴

Magazín *Film Daily* otevírá svou recenzi slovy: „Toto není jemný film. (...) Útočí na své

960 COEN, Franklin. *Night of the Quarter Moon*. New York : Bantam Books, 1959. Údaj o nákladu pochází z *Variety*, 20. března 1959 a z *pressbooku*, s. 6.

961 *Filmfacts*, 15. ledna 1967, roč. 9, s. 388.

962 Kompletní přehled zemí, v nichž byl snímek uveden, se mi však (na rozdíl od *Lizzie*) získat nepodařilo.

963 *Night of the Quarter Moon*. *AFI Catalog of Feature Films*. American Film Institute, 2012 [citováno 21. ledna 2013]. Dostupné z WWW: <http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=53499> .

964 EIDEN, Peter. 'Quarter Moon' Packs a Wallop. *San Diego Union*, 2. února 1959.

protagonisty. Boří pravidla. Dští emoce. Především na plátně.“ Autor hovoří o Haasově „těžké režii“, kdy tváře herců jsou formovány do bolestivých či zmatených grimas, nebo se naopak vyznačují stoickým chladem. „Šok je jeho dlátem, síla jeho kladivem.“ Snímek by měl údajně zaujmout široké vrstvy diváků, protože nabízí nejen provokativní téma (ztvárněné „s důstojností“), ale rovněž pestré obsazení tvořené jak mladými herci a populárními hudebníky (Julie London, John Drew Barrymore, Nat King Cole, James Edwards, Cathy Crosby), tak zasloužilými veterány (Agnes Moorehead, Jackie Coogan).⁹⁶⁵ Warren G. Harris z *Motion Picture Daily* si všímá, že *Night of the Quarter Moon* vstupuje do kin v době, kdy se podobné tematické „dostává stále větší pozornosti ze strany veřejnosti, a to jak na plátnech kin, tak ve sloupcích zpravodajských deníků“. Snímek v režii Huga Haase se podle Harrise snaží diváky přilákat jednak kontroverzním námětem, jednak atraktivním obsazením, kterému svým výkonem dominuje James Edwards. Zugsmith ve filmu uvádí na scénu několik nových talentů (Cathy Crosby) a zasloužilých hostů (Jackie Coogan), ale většinu z nich je bohužel vyhrazen jen minimální prostor.⁹⁶⁶

Vzhledem k dřívějšímu konfliktu Huga Haase a Jacka Moffitta (viz oddíl o *Zadrž ten úsvit*) se jako překvapivá jeví pozitivní recenze otištěná deníkem *Hollywood Reporter*. Moffitt v ní uvádí, že „tato semknutá, dramatická produkce Alberta Zugsmitha (...) se vyznačuje neobyčejně chytře vystavěným scénářem Franka Davise a Franklina Coena a skvěle odvedenou režijní prací Huga Haase“. Moffitt mimo jiné oceňuje rozhodnutí tvůrců vyprávět příběh prostřednictvím retrospektivy: „ve flashbacku se Haasovi daří vytvořit lyrickou atmosféru s podobnými úspěchy, jako se mu v úvodu dařilo produkovat vzrušení a napětí.“ Pokud má Moffitt nějaké výraznější výhrady, týkají se uvěřitelnosti některých elementů příběhu: například ve spojitosti se závěrečnou scénou u soudu se autor táže, zda by nějaký soudce podobný výstup dovolil. Přesto uznává, že toto „ohýbání věrohodnosti má za následek strhující klimax“. Herecké výkony jsou údajně velmi kvalitní: Julie London je „milá“ a John Drew Barrymore předvádí svou dosud nejzdařilejší kreaci. Moffitt mladého herce dokonce přirovnává k jeho slavnějšímu otci ve filmu *The Lotus Eater* (1921). Oceněny jsou i výkony dvou Afroameričanů – Jamese Edwardse a Nata Kinga Colea, který se prezentuje „zajímavou charakterizací úspěšného barevného muže znechuceného rasovou problematikou“. Bohužel, scénář Coleovi neumožňuje předvést něco z jeho komediálního umění, kterým se proslavil během účinkování v nočních klubech. V závěru Moffitt pozitivně hodnotí práci střihače Bena Lewise, „jehož variování délky záběrů u romantických a napínavých scén“ prospívá požadované atmosféře.⁹⁶⁷

Variety je v hodnocení *Night of the Quarter Moon* o poznání kritičtější. Snímek je označen za „pokus o vyvolání kontroverze, založený na solidní myšlence ale zatížený banálním příběhem. Jeho mezirasové téma – zvláště ve světle nedávných filmových exkurzí do tohoto hájemství – bude nejspíše působit proti oblíbě u širokého obecnstva.“ Recenzent kritizuje scénář, který postavy opouští ve chvíli, kdy jejich problémy teprve začínají, i nenápadité režijní vedení Huga Haase, jemuž se nedaří klíčovými scénami u soudu dát potřebnou údernost a razanci. Naopak herecké výkony jsou kompetentní (nejlépe je znovu hodnocen James Edwards) a technické aspekty uspokojivé.⁹⁶⁸ Magazín *The Exhibitor* v recenzi z 11. února 1959 v souvislosti s filmem hovoří o „odvážném a netradičním tématu“, které by mohlo oslovit dospělé publikum vyhledávající „něco odlišného a zajímavého“. Autor textu ovšem upozorňuje, že přijetí na severní straně Masonovy-

965 *Night of the Quarter Moon*. *Film Daily*, 6. února 1959, s. 6.

966 HARRIS, Warren G. *Night of the Quarter Moon*. *Motion Picture Daily*, 6. února 1959. Totožná recenze byla převzata partnerským magazínem *Motion Picture Herald*, viz HARRIS, Warren G. *Night of the Quarter Moon*. *Motion Picture Herald* (sekce Product Digest), 21. února 1959, s. 165.

967 MOFFITT, Jack. *Night of the Quarter Moon*. *Hollywood Reporter*, 6. února 1959, s. 3.

968 -Whit.-. *Night of the Quarter Moon*. *Daily Variety*, 6. února 1959, s. 3. Totožná recenze byla otištěna i ve *Weekly Variety*, 11. února 1959, s. 6.

Dixonovy linie bude rozhodně pozitivnější než na straně jižní.⁹⁶⁹ Příběh se údajně odvíjí v dobrém tempu, přičemž některé repliky a situace jsou poměrně otevřené. Filmu prospívají „silné herecké výkony a kvalitní režie a produkční hodnoty“.⁹⁷⁰

Týdeník *Harrison's Reports* považuje *Night of the Quarter Moon* za film zvládnutý ve všech ohledech – od režie a scénáře po výběr hereckých představitelů a jejich výkony. Téma je ovšem označeno za „velmi kontroverzní“ a v důsledku toho snímek nemusí být kladně přijat všemi publiky; obavy jsou na místě zejména v případě diváků pocházejících z jižní části Spojených států. Recenzent kladně hodnotí scény u soudu, které jsou „důstojné a působivé“, i rozhodnutí odloučit milence od sebe, což jen zvyšuje dramatický účinek látky. Julie London je jako Ginny „citlivá a uvěřitelná“, Barrymore „kompetentní“ a Edwards „přesvědčivý“. Zbylé role (s výjimkou Agnes Moorehead) jsou příliš drobné, aby se dočkaly rozsáhlejšího komentáře.⁹⁷¹ Článek v magazínu *Box Office* předvídá, že intenzita diváckých reakcí bude přímo úměrná kontroverznosti námětu. Přesto údajně není pochyb o tom, že film disponuje univerzálním diváckým potenciálem (Julie London v plavkách, scéna u soudu, účast Nata Kinga Colea, jenž kromě zpěvu „překvapuje dobře definovanou dramatickou rolí“). Naproti tomu diváci, které bude zajímat serióznější, sociologická stránka zpracovávané problematiky, budou podle autora spíše zklamáni.⁹⁷² Měsíčník *Parents' Magazine* je toho názoru, že film je poháněn spíše „senzacionalismem než snahou napravit společenskou nespravedlnost. (...) V úvodu je problém zdárně uveden – násilně, ale bohužel pravdivě. Jenže scény u soudu (...) se zbytečně oddávají planým diskuzím o předmanželských sexuálních vztazích.“ Snímek není doporučován dětem a mladistvým.⁹⁷³

Den po newyorské premiéře vyšla v deníku *New York Times* recenze Howarda Thompsona. Autor si v ní stěžuje, že Haasův film je nesourodý a místo toho, aby se držel stěžejní linie, neustále odbíhá do nejrůznějších směrů. Thompson dokonce soudí, že scénář obsahuje dostatek materiálu na pět dalších snímků. „Zejména díky upřímným hereckým výkonům Julie London a Johna Drewa Barrymorea (...) je tento pomýlený snímek nejpůsobivější jako jednoduchý milostný příběh.“ Thompson je dále přesvědčen, že film je příliš melodramatizován, a to ve všech aspektech – od výstavby vyprávění po charakterizace jednotlivých aktérů. Jestliže drží pohromadě, je to zásluhou přesvědčivých hereckých výkonů London a Barrymorea. Autor se krátce vyjadřuje i k závěrečné scéně, u níž sice postrádá smysl, ale zároveň oceňuje Haasovu režii udržující diváky v napětí.⁹⁷⁴ John McCarten v *New Yorkeru* vznáší podobné námitky jako jeho kolega z *New York Times*. Je přesvědčen, že *Night of the Quarter Moon* není schopno zachovat základní tvar: „Kdyby se tvůrci drželi ústředního tématu, mohli něčeho dosáhnout. Místo toho ale bloumají sem a tam a uvádějí natolik nepatřičný materiál, jakým je zpívající Cathy Crosby nebo klavírová mezihra Nata (Kinga) Colea.“ Kritizována je i „striptýzová“ scéna u soudu, která je podle McCartena „hloupá jako vlastně všechno v *Night of the Quarter Moon*“.⁹⁷⁵ Podobně i magazín *BHC* vznesl námitku proti závěrečné scéně, díky které film „končí zcela absurdně (...) a sklouzává k čirému senzacionalismu“.⁹⁷⁶ Paul V. Beckley z *New York Herald Tribune* soudí, že se snímku nedaří řádně prozkoumat zvolenou látku ani rozvinout

969 Masonova-Dixonova linie tvořila hranici mezi původně otrokářským Jihem a průmyslovým Severem.

Viz například TINDALL, George B., SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 121–122.

970 *Night of the Quarter Moon*. *The Exhibitor*, 11. února 1959.

971 *Night of the Quarter Moon* with Julie London and John Drew Barrymore. *Harrison's Reports*, 14. února 1959, s. 27.

972 *Night of the Quarter Moon*. *Box Office*, 16. února 1959.

973 Family Movie Guide. *Parents' Magazine*, duben 1959, roč. 33, s. 22.

974 THOMPSON, Howard. *Night of the Quarter Moon*. *New York Times*, 5. dubna 1959, s. 35:5.

975 McCARTEN, John. *Night of the Quarter Moon*. *New Yorker*, 14. března 1959, s. 157.

976 *Night of the Quarter Moon*. *BHC*, 2. dubna 1959.

její dramatický potenciál. „Chyba, jak je zvykem, nespočívá v hercích, ale v nefunkční konstrukci příběhu.“⁹⁷⁷ Nelítostné kritiky se snímek dočkal v časopise *Cue*, který protestoval především proti exploatačnímu přístupu ke společensky závažné látce a těžkopádné režii.⁹⁷⁸

Na začátku dubna se první reakce objevily i v několika denících vydávaných v Los Angeles. *Los Angeles Examiner* označuje *Night of the Quarter Moon* za napínavé a netradiční drama, které ovšem divákovi předkládá několik přehnaných a nepravděpodobných momentů. Nesporná pozitiva představují herecké výkony celého týmu a rovněž skutečnost, že jakékoliv závěrečné soudy jsou přenechány publiku, jež k filmu může přistoupit buď jako ke společenskému dokumentu, nebo jako k prosté zábavě.⁹⁷⁹ I Margaret Harford z *Los Angeles Mirror-News* vnímá jako největší klad produkce herecké výkony – zejména Julie London a Johna Barrymorea. Výtky naopak směřují k melodramatickým zvratům v druhé půli a závěrečné scéně, jež představuje „bezduchý senzacionalismus“.⁹⁸⁰ Charles Stinson, filmový kritik deníku *Los Angeles Times*, tvrdí, že *Night of the Quarter Moon* má „zcela nepochybně srdce na pravém místě. Ale (...) scénář není ani zdaleka schopen unést břímě takového dramatu a poselství (...)“. Stinson kritizuje jak konstrukci vyprávění, tak příliš explicitní dialogy: oba aspekty se podílejí na celkovém dojmu vyumělkovanosti. Problematická je i všeprostupující senzacechtivost – podle autora nekompatibilní se závažným tématem – projevující se například scénami, v nichž se Julie London koupe nahá, a kulminující jejím obnažením v soudní síni. To, co se mohlo stát „velmi dojemným a pronikavým příběhem“, skončilo neúspěchem, daleko zaostávajícím například za nedávno uvedeným dramatem Stanleyho Kramera *Útěk v řetězech* (*The Defiant Ones*, 1958). Kladně je hodnocena pouze „svízná režie“ Huga Haase a herecké výkony většiny protagonistů: „Slečna London dosáhla zdatnosti a předkládá náznaky emocionální hloubky (...). Mladý pan Barrymore, dospívající v kvalitního, spolehlivého a inteligentního herce, dává své povrchní, psychologicky rozporné roli více, než do ní vložili sami scenáristé.“ Nakonec jsou vyzdviženi Agnes Moorehead, Anna Kashfi a zejména James Edwards: „Pan Edwards (...) je společně se Sidneyem Poitierem nejlepším černošským hercem široko daleko. Skrývá v sobě intelektuální a emocionální hloubku a sarkastickou filozofii, které jsou naprosto jedinečné. I z malé role dokáže vytvořit něco mimořádného. Kdy mu někdo svěří hlavní roli?“⁹⁸¹

Night of the Quarter Moon bylo recenzováno i několika periodiky zaměřenými na afroamerické čtenáře, od nichž se dočkalo převážně pozitivních reakcí. *Chicago Defender* dokonce snímek považoval za vážného oscarového kandidáta a oslavoval jej jako „jeden z nejspektakulárnějších (...) filmů s mezirasovou tematikou“ a „upřímné a odvážné zpracování netradičního námětu“. Recenzent rovněž ocenil Haasovu „pečlivou režii“ soudního přelíčení, která v divácích vyvolává napětí.⁹⁸² Obdobně magazín *State Defender* vnímal Zugsmithův a Haasův snímek jako jeden z nejlepších příspěvků do aktuální vlny mezirasových dramát.⁹⁸³

Jak jsme se mohli přesvědčit, reakce na *Night of the Quarter Moon* byly snad ještě

977 BECKLEY, Paul V. *Night of the Quarter Moon*. *The New York Herald Tribune*. Citováno v REID, John Howard. *CinemaScope One. Stupendous in Scope*. Lulu Press, Inc., 2010, s. 57.

978 *Night of the Quarter Moon*. *Cue*, 7. března 1959.

979 PROCTOR, Kay. 'Quarter Moon' Provoking. *Los Angeles Examiner*. 2. dubna 1959, s. 2:3.

980 HARFORD, Margaret. Cagney Bosses Docks; Racial Drama Shril. *Los Angeles Mirror-News*, 2. dubna 1959, s. II:4.

981 STINSON, Charles. 'Quarter Moon' Now on Many Area Screens. *Los Angeles Times*, 3. dubna 1959, s. II:10.

982 Nat Cole, Julie London, Barrymore Star in Film on 'Interracial Theme'. *Chicago Defender*, 14. února 1959, s. 19.

983 *State Defender Memphis, Tennessee*, 20. června 1959, roč. 8, č. 34, s. 5.

rozporuplnější než u předchozích Haasových filmů.⁹⁸⁴ Zatímco ohlasy na některé aspekty produkce byly téměř uniformní (zejména herecké výkony), jiné prvky recenzenty nesmiřitelně rozdělily na dva tábory. Podobně jako v případě *Lizzie* šlo zejména o otázku uvěřitelnosti: jedni považovali závěrečnou scénu u soudu za autentickou, důstojnou a strhující, jiní v ní viděli pouze snahu o vytvoření senzace a kontroverzí. Na jednu stranu jsou tyto odmítavé reakce a tvrzení o nepravděpodobnosti neopodstatněné, protože tvůrci v tomto bodě příběhu vycházeli ze skutečného případu, během nějž se Alice Rhineland v přítomnosti soudce a poroty částečně obnažila, aby dokázala, že stopy jejího exotického původu jsou na jejím těle naprosto zjevné.⁹⁸⁵ Na stranu druhou se vlastně nelze čemu divit, protože Zugsmith – ve spolupráci s marketingovým oddělením MGM – skutečně závažný společenský problém mezirasových manželství redukoval do jediného, záměrně provokativního výjevu, který byl následně šířen prostřednictvím plakátů, fotosek či inzerce v tisku. Závěrečná scéna s obnaženou Ginny tak snímku prokázala dvojí službu – dokázala na něj obrátit pozornost, ale současně mu upřela nárok stát se společensky relevantní výpovědí na aktuální téma.

984 Ačkoliv přehled recenzí zveřejněný časopisem *Box Office* svědčí spíše o opaku. Podle něj byla jen jedna recenze smíšená, šest jich bylo pozitivních (z toho jedna velmi pozitivní) a žádná negativní. Toto zkreslení je dáno zejména skutečností, že *Box Office* do svých přehledů zahrnoval pouze oborová periodika, nikoliv regionální deníky či společenské magazíny, které byly k *Night of the Quarter Moon* méně smířlivé. Viz *Box Office*, 17. dubna 1959.

985 Viz ARDIZZONE, Heidi. Catching Up with History: Night of the Quarter Moon, the Rhineland Case, and Interracial Marriage in 1959. In BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008, s. 87.

5. Nerealizované filmové projekty

Vedle čtrnácti dokončených snímků Haas během svého více než dvacetiletého pobytu ve Spojených státech amerických pracoval i na řadě dalších projektů, jež zůstaly nerealizovány. Některé z nich dovedl až do podoby filmové povídky, či dokonce scénáře, o jiných máme k dispozici pouze kusé informace z dobového tisku. Není ovšem vyloučeno, že další scénáře či rozpracované náměty budou ještě objeveny. Následující přehled by tak v žádném případě neměl být považován za vyčerpávající a úplný.

5.1. *And the Sun Shall Rise Again...*

V materiálech agentury Paula Kohnera, které jsou uloženy v Margaret Herrick Library v Beverly Hills, se nachází filmová povídka nazvaná *And the Sun Shall Rise Again...*⁹⁸⁶ Její volně strukturovaný příběh se odehrává v malém jihofrancouzském městečku Captieux během druhé světové války a vypráví o pestré skupince Francouzů, která se odvážně postaví mnohonásobné německé přesile.⁹⁸⁷

Povídku otevírá popis zdevastované scenérie: s výjimkou několika budov bylo Captieux kompletně srovnáno se zemí během nedávného německého bombardování, což živě připomínají všudypřítomné doutnající ruiny. Město je nyní téměř vylištěné: protože se pěší německé jednotky nebezpečně přiblížily, byla nařízena všeobecná evakuace. Vězni z místní káznice byli propuštěni na svobodu, nemocní a děti jsou odvázeni po silnici směrem k přístavnímu městu Bayonne a ostatní obyvatelé – se zvířaty a cennostmi, které ve spěchu stihli pobrat – se přidávají do kolony, která putuje stejným směrem. „Ani živáček, ani jediné vozidlo nemíří ze směru opačného.“ Najednou se však v protisměru objeví téměř devadesátiletý stařík, který navzdory varováním zamíří zpět; touží umřít tam, kde strávil celý život, a proto se vrací k troskám města. Nezastaví jej ani náhlý útok německého letounu, který po sobě zanechá několik mrtvých.

V ruinách vězení se mezitím probouzí osmadvacetiletý Charles Belle, jenž během náletu upadl do bezvědomí a z toho důvodu na něj při evakuaci zapomněli. Charles si odpykával roční trest odnětí svobody za loupežné přepadení. Ve srovnání se zrůdnostmi Němců mu však jeho přečin připadá banální – najde proto soudní knihu a vytrhne z ní záznam o svém prohřešku. Během prohledávání sutin Charles spatří slepého bernardýna, který jej i navzdory svému postižení začne následovat. Dostane jméno Nero. Muž vejde do opuštěného krámků, kde si ukrojí salám, nalije si víno a poté bezúspěšně hledá cigaretu. Venku mezitím projede vojenské vozidlo. Za okamžik Charles potkává francouzského vojáka, pravděpodobně dezertéra, od něž se dozvídá, že jim zbývají přibližně dvě hodiny do příchodu Němců. Oba muži odcházejí do nedalekého obchodu s loveckými potřebami, kde si opatřují zbraně. Charles – stále ještě ve vězeňském mundúru – najde nevyužitou policejní uniformu a ochotně se do ní navleče. Oba muži se ironické situaci smějí: z bývalého vězně se v mžiku stává strážce zákona. Vzápětí se však začnou přít. Voják si chce ponechat nalezený zlatý řetízek, s čímž ovšem Charles nesouhlasí. Vztít si to, co člověk nutně potřebuje, je v pořádku, ale brát si něco z čistě zjištěných důvodů je pro něj nepřijatelné. Hádku a rodící se rvačku přeruší až hlas místního kněze Vermonta, který se

986 *And the Sun Shall Rise Again...*, nedatovaná filmová povídka. Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills, f. 542, 17 stran.

987 Captieux je skutečné město ležící asi 85 kilometrů na jih od Bordeaux. Není vyloučeno, že jím Haas v roce 1940 skutečně projížděl, když z Paříže utíkal přes Bordeaux do Španělska a Portugalska. Bordeaux jako jednu ze zastávek zmiňuje Bibi Haasová ve svých memoárech, viz FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 1997, s. 83.

z nenadání na muže oboří se slovy: „Copak se za sebe nestydíte? Svět je ničen. Naše země hyne a vy – dva Francouzi – se na sebe vrháte. Dva Francouzi!“

Všichni tři potkávají navrátilivšího se staříka, který je skutečným majitelem slepého psa, jehož pravé jméno je Sultán. Stařík, konfrontován s veškerou zkázkou kolem, se dá do breku. Otec Vermont jej utěšuje, zatímco Sultán mu olizuje ruku. Následně skupinka doprovází starého muže k jeho příbytku: „Je to žalostný pohled. Ale stařík se spokojeně usmívá: doma je doma.“ V městečku se rovněž objevuje žena, která utekla z blázince. Otec Vermont se jí ujme a odvede ji do kostela. Zbývající muži společně jedí a při tom diskutují, co bude dál. Stařík vysloví přání najít svou pistoli a zabít s ní alespoň jednoho Němce. Ostatní se táží, zda má takový čin smysl a ačkoliv se spíše přiklání k negativní odpovědi, staříkův názor respektují. Charles s vojákem se opijí a ve vzteku rozbijí rádio poté, co v něm zaslechnou zpravodajství v němčině.

Později potkávají dívku Claudette, která se do Captieux vrátila na kole, aby našla svou rodinu. Charles vyčerpanou Claudette zavede k jejímu domu, z něž zbyly jen sutiny. Po chvíli hledání v nich objeví mrtvá těla dívčiny matky a sestry. Tuto skutečnost však milosrdně zamlčí. Claudette muži v uniformě bezmezně věří a nechá se od něj opečovávat. Společně pak dvojice odchází k rozbořenému kostelu, v němž otec Vermont hraje na varhany. Charles kněze požádá, aby jej a Claudette oddal, s čímž Vermont souhlasí navzdory tomu, že ani jeden z nich u sebe nemá potřebné doklady. Již jako manželé odcházejí Charles a Claudette k ruinám zdejšího hradu, kde prožívají chvíle klidu a smíření. Mezitím se ve staříkově zahradě ke skupince přidává šílená žena a tulák.

Zdánlivou idylku přetne řev německých letadel a chvíli poté i zvuk blížících se tanků. Poslední obyvatelé Captieux se kolektivně rozhodnou postavit se okupantům: zničí vše, co by Němci mohli nějakým způsobem využít, a ozbrojí se. Stařík v domě najde staré vojenské vyznamenání z prusko-francouzské války a připne si jej na šaty. Zatímco hluk blížících se vojsk zesiluje a obranné přípravy vrcholí, Charles vojákovi oznamuje: „Za každého zastřeleného Němce v nebi dostaneš frčku. Tak se číň, ať je z tebe tam nahoře generál.“ O několik okamžiků později jsou německé jednotky konečně na místě: Francouzi na ně z půdních okének střílejí, avšak Charles je v odvetné palbě smrtelně zasažen. Claudette k němu starostlivě přispěchá. Pod uniformou nachází vězeňský úbor, ale nevěnuje mu pozornost. Šílená žena mezitím na Němce hází kamení, které předtím nashromáždila. Snahy Francouzů jsou však marné; na povel německého velitele je dům nekompromisně srovnán se zemí. Poté Němci pokračují ke kostelu, kde pod krucifixem stojí otec Vermont. Německý důstojník, rozezlený, že se setkal s takovým odporem a přišel o několik mužů, vykřikuje: „Za tento skandál mi budete osobně zodpovídat.“ Když Němec zjistí, že abbé Vermont nerozumí německy, chladnokrevně jej zastřelí. Kněz se křečovitě drží krucifixu, zatímco se valí po kostelních schodech dolů. Po chvíli tanky opouštějí město. K mrtvému Vermontovi přichází slepý bernardýn, sedá si k němu a začne mu olizovat ruku. KONEC

Sedmnáctistránkový dokument není opatřen datem, a proto se můžeme jen dohadovat, kdy Haas povídku dokončil. Mohlo k tomu dojít ještě během války pod vlivem událostí spojených s německou okupací Francie, která Haase osobně postihla a přinutila jej pokračovat v útěku přes Španělsko, Portugalsko až do USA.⁹⁸⁸ Rovněž není jasné, zda Haas látku nabízel ke zpracování hollywoodským filmovým studiím, či zda sám zvažoval její realizaci. Pokud došlo k první variantě, jen těžko si lze představit, že by některá

988 I úroveň psaného projevu (zejména ve srovnání s Haasovými scénáři z 50. let) by nasvědčovala, že povídka vznikla v ranější fázi umělcova pobytu v USA, kdy ještě zcela neovládal anglický jazyk. V textu se opakovaně objevují například chybné transkripce některých slov, nestandardní slovosled, netypická slovní spojení nebo strohé, nerozvívané věty a zvolání.

z amerických produkčních společností projevila zájem o tak pochmurný a bezvýhodný námět. Během války i bezprostředně po ní dostávaly jednoznačnou přednost snímky glorifikující a heroizující válečné snažení Spojenců proti hitlerovskému Německu.⁹⁸⁹ Možnost, že by Haas látku zfilmoval ve vlastní nezávislé produkci, se ovšem rovněž nejeví jako příliš pravděpodobná. Přestože se v zásadě jedná o komorní příběh, odehrávající se na omezeném prostoru v rozmezí přibližně tří hodin, náklady na jeho zpracování by téměř s jistotou byly mimo Haasovy finanční možnosti.⁹⁹⁰ (Bylo by třeba vybudovat kulisy rozbořeného města včetně kostela a hradu, v povídce se objevuje několik davových scén či bitevních výjevů s využitím letadel a tanků apod.) Zcela vyloučit tak nemůžeme ani variantu, že Haas s realizací námětu vůbec nepočítal a povídku považoval za jednu z cest, jak se vyrovnat s válečným traumatem (jak by se ovšem dostala mezi materiály agentury Paula Kohnera? a nepsal by ji v takovém případě v rodném jazyce?). Při absenci dalších důkazů se však jedná pouze o nepotvrzené spekulace.

5.2. *The Devil Is a Joker*

V pozůstalosti herečky Agnes Moorehead (představitelky Cornelia Nelson v *Night of the Quarter Moon*) byl dochován výtisk nerealizovaného filmového scénáře s názvem *The Devil Is a Joker*.⁹⁹¹ Na titulní straně více než stostránkového dokumentu se kromě názvu můžeme dočíst, že autorem původního námětu i scénáře je Hugo Haas. Formálně se text neliší od jiných Haasových (realizovaných) scénářů: kromě dialogů jej tvoří režijní poznámky popisující vzezření postav, scénu a výpravu, velikosti záběrů, pohyby kamery, typy montážních přechodů, speciální efekty či nediegetickou hudbu (Haas chtěl například využít *Mefistův valčík* od Franze Liszta).

Haas plánoval zahájit snímek panoramatickým záběrem kampusu University of California v Los Angeles. Do jeho dominanty, budovy Royce Hall, v první scéně vstupuje blondatá studentka Margaret Wilson doprovázená tetou Marthou. Obě ženy přicházejí jako divačky divadelního workshopu, v němž studenti pod vedením asi pětadesátiletého profesora Gabriela nacvičují Goetheova *Fausta*. Zkoušky se účastní i profesor Orion a jeho o mnoho let mladší a nepříliš bystrá manželka Kitty, která se dříve živila jako tanečnice v nočním klubu. Margaret a teta Martha spolu probírají plány na jarní prázdniny, které mají společně prožít v letovisku Laguna Beach, kde se k nim má připojit i Margaretin bratr Johnny, jenž uplynulé dva roky strávil ve vojenské misi v zahraničí. Již v samém úvodu se zdá, že výjevy z *Fausta* se nějakým způsobem vztahují k akci probíhající v hledišti, kdy Margaret má zjevně představovat Goetheovu Markétku.

V dalších scénách jsou tyto paralely potvrzeny a rozvedeny. Do pracovny profesora Gabriela vchází jeho kolega Orion s lahví alkoholu v ruce. Zatímco muži začínají s gustem pít, Gabriel se svěřuje, že Faustův příběh mu je velice blízký, což se projevuje nejen nikdy nenaplněnou touhou po vědění, ale i nerealizovaným milostným vztahem. Ukazuje se, že Margaret Gabrielovi připomíná jeho dávnou lásku, o kterou před lety přišel. Orion začne

989 Viz například JEWELL, Richard B. *The Golden Age of Cinema. Hollywood 1929–1945*. Malden : Blackwell Publishing, 2007, s. 222–223. CASPER, Drew. *Postwar Hollywood, 1946–1962*. Malden : Blackwell Publishing, 2007, s. 327. LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003, s. 44–49.

990 Ať už budeme uvažovat o jakémkoliv období Haasova působení v roli nezávislého producenta, rozpočty, s nimiž pracoval, se jen zřídka pohybovaly nad hranicí 100 000 dolarů. Tak nízká částka byla pro žánr válečného filmu velmi výjimečná. (Ovšem například Samuelu Fullerovi stačila na to, aby v roce 1950 natočil a o rok později uvedl válečné drama *Ocelová přílba*. Viz SERVER, Lee. *Sam Fuller: Film Is a Battleground*. Jefferson : McFarland, 1994, s. 26.)

991 *The Devil Is a Joker*, nedatovaný scénář. Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison, box 33, složka 5, 110 stran.

přítele pokoušet a tvrdit mu, že na lásku není nikdy pozdě. V tom okamžiku vyděšený Gabriel v příteli rozpozná samotného ďábla, což Orion potvrzuje a dosvědčuje trikem: dá Gabrielovi pohlédnout skrze klíčovou díрку na svlékající se Margaret. Stárnoucí muž nemá dostatek sil na to, aby takovému pokušení vzdoroval, a upíše Orionovi svou duši. Orion, sám sebe rovněž označující za padlého archanděla Samaela, Gabrielovi ukazuje i další schopnosti: rámem obrazu, visícím v pracovně, s ním vstoupí do svého světa věčnosti, kde Gabriel po vypití tajemného lektvaru omládne o třicet let a stane se z něj atraktivní mladý muž. Dále Orion předvádí, kolik již z Gabrielova světa stihl ovládnout: ukazuje zkaženost personifikovanou lehkými ženami, zloději či vrahy, kteří Oriona oslovují jako svého „šéfa“. Orion neboli Samael ovšem odmítá, že by šíření zla bylo čistě jeho zásluhou. Lidé k němu sami inklinují: „Vy, lidské bytosti, máte zvláštní nadání ospravedlňovat každodenní ukrutnosti... ve jménu lidskosti, ve jménu Pokroku, ve jménu Boha.“

Před kostelem v Laguna Beach Gabriel s Orionovým nemalým přispěním potkává Margaret a její tetu. Orion mladého muže (který je Margaret nápadně povědomý) představuje jako Gabrielova synovce Henryho. Všichni čtyři odcházejí do Marthina domu, kde se k nim nakrátko připojuje i Johnny. Posléze se čtveřice rozhodne, že zbytek dne stráví na pláži. Zatímco Orion laškuje s Marthou, aby odvedl její pozornost, Gabriel chtivě pozoruje Margaretino tělo. Dívka si je jeho pohledů vědoma a sama jim vychází vstříc. Netrvá to dlouho a Gabriel dívce vyznává lásku, načež ji bere do náručí a vášnivě ji líbá. Oba páry spolu tráví i následující dny a postupně se mezi nimi vytváří silná pouta (ačkoliv z Orionovy strany se jedná pouze o přesvědčivý klam). Martha po sedmi letech od smrti manžela díky Orionovu zájmu ožívá, což ovšem vyvolává opovržení ze strany Margaret a zejména Johnnyho, jenž jednání obou příbuzných považuje za neuvážené a lascivní.

V nočním klubu, kde k tanci hraje skupina Diavolos a mezi vystupujícími se objevuje i Kitty, se Orion snaží Marthu opít, aby se Gabriel v noci mohl nepozorovaně vplížit do Margaretina pokoje. V jiné části města jsou potvrzeny Johnnyho obavy o tom, že jeho sestra i teta se tahají se dvěma pochybnými existencemi, jimž není radno věřit. Johnny se proto odhodlá jednat – před Marthiným domem si počká na Gabriela a napadne jej. Orion však přispěchá svému „klientovi“ na pomoc a vyzbrojí jej nožem. Během rvačky pak navede Gabrielovu ruku tak, aby svému protivníkovi uštedřila smrtelnou ránu. Orion a Gabriel se navzájem začnou z vraždy Johnnyho obviňovat a jejich křik brzy přitáhne pozornost okolí. Zatímco oba muži prchají z místa činu, poznává Margaret v nehybném těle svého bratra.

Gabriel čím dál víc lituje svého zapletení s Orionem, zbavit se jej však nemůže. Nechává se odvést do jakési jeskyně, kde má proběhnout bizarní přehlídka pokleslosti. Po jejím skončení je Gabriel odveden na oslavu, kde Orion představuje své mocné příbuzné: Korupci, Válku (a jejího mladšího sourozence Studenou válku), Depresi, Recesi, Vraždu, Znásilnění, Pokrytectví, Inflaci, Nevěru a další. Tváří v tvář tomu všemu Gabriel nahlas uvažuje nad tím, proč je zlo tak rozšířené a jak by se jej dalo zbavit. Orion kontruje vysvětlením, že zlo je starší než lidstvo samo a bude tu navěky. Na plese Gabriel potkává řadu bytostí s Margaretiným obličejem. Orion se nad Gabrielovými mukami baví a připomíná mu, co se stalo s Markétkou ve *Faustovi*: poté, co v zoufalství zabila své nemanželské dítě, byla obviněna z vraždy a odsouzena k trestu smrti. Následně Gabrielovi zprostředkuje vizi, v níž je ubohá Margaret oblečena do vězeňského oděvu. Nepříčetný Gabriel se vrhne na Oriona a začne jej škrtnit. Ve chvíli, kdy Orion padne k zemi, se Gabriel promění zpět ve stárnoucího profesora z úvodu vyprávění. Orion ovšem se strašlivým smíchem znovu povstane, čímž potvrdí slova o své nesmrtelnosti. Gabriel zoufale zaboří obličej do dlaní a ve stejný okamžik pocítí, jak mu někdo klepe na rameno: „Necítíš se dobře? Říkal jsem ti, ať nepiješ tak rychle, zvlášť když na to nejsi zvyklý.“ Ukáže se, že

Gabriel je zpět ve své pracovní společnosti s Orionem a vše byl jen zlý sen. Orion projeví o kolegu starost a uloží jej na gauč. Závěrečné instrukce ve scénáři uvádějí, že kamera má přejít z dvojzáběru obou mužů na detail, v němž má být zabrán přebal Goetheova *Fausta*.

Přítomnost scénáře v pozůstalosti Agnes Moorehead naznačuje, že Haas herečce nabízel účast na projektu: snadno si lze představit Moorehead jako tetu Marthu a Haase jako Oriona či profesora Gabriela. Vzhledem k tomu, že Haas s Agnes Moorehead spolupracoval v průběhu roku 1958 na filmu *Night of the Quarter Moon*, se zdá pravděpodobné, že projekt *The Devil Is a Joker* byl připravován někdy na konci 50. let. Ambiciózní adaptace faustovského příběhu se však do produkční fáze nikdy nedostala. Jak víme, v druhé polovině 50. let zažíval Haas se svými nezávisle produkovánými snímky těžkosti, které vyvrcholily nezájmem ze strany distributorů o idealistickou komedii *Paradise Alley*. Dlouhé čekání na návrat vložené investice Haase přivedlo do finančních problémů, znemožnilo mu přípravu dalších projektů a uspíšilo jeho odchod z Los Angeles.⁹⁹²

V každém případě dochovaný scénář k *The Devil Is a Joker* představuje pozoruhodný materiál, který svědčí o režisérově fascinaci jednak klasickým námětem, jednak Freudovou psychoanalytickou teorií, podle níž je převážná část vyprávění strukturována jako sen (podobně jako v Langově *Ženě za výlohou* / *The Woman in the Window*, 1944 nebo ve filmu *Strange Impersonation* / 1946 Anthonyho Manna). Text je otevřen nejružnějším výkladům: podobně jako řada jiných Haasových děl například tematizuje proces umělecké tvorby a i díky tomu jej lze částečně vnímat autobiograficky. Pro Haase netypicky fantaskní námět měl být zpracován za použití řady trikových záběrů, jež jsou ve scénáři popsány spíše impresionisticky než prostřednictvím přesných technických termínů,⁹⁹³ na jednom místě dokonce Haas píše, že triky zpodobňující ubíhání času a prostoru v Orionově bizarním světě budou teprve diskutovány s výtvarníkem.⁹⁹⁴ S největší pravděpodobností byl však projekt uložen k ledu ještě dříve, než k tomu mohlo dojít.

5.3. *The Freudian Slip*

Na podzim roku 1959 předložil Haas Shurlockovu úřadu ke schválení projekt předběžně nazvaný *The Freudian Slip*. Scénář se mi bohužel lokalizovat nepodařilo, k dispozici však máme alespoň vyjádření Správy Produkčního kodexu odkazující k několika dílčím scénám a replikám. Text scénáře byl shledán akceptovatelným, ačkoliv v souvislosti s některými jednotlivostmi byl Haas vyzván k drobným revizím:

- upravena má být scéna, v níž muž rukou „sjíždí dolů po dívčině pasu“

992 Viz mj. dopisy Olze Scheinpflugové z 30. září 1959 a Josefu Koptovi z 3. prosince 1960 a 5. března 1961. Osobní fond Olgy Scheinpflugové, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 1502. Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

993 Například na jednom místě se můžeme dočíst: „NOČNÍ OBLOHA. ORION A GABRIEL STOJÍ V SILUETĚ, zatímco krajina za nimi se mění a vytváří dojem, že chvátají prostorem. Vítr skučí, mračna se pohybují, stromy se groteskně objevují a zase mizí... Pištící supi a netopýři krouží kolem.“ *The Devil Is a Joker*, nedatovaný scénář. Agnes Moorehead Papers, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison. Box 33, složka 5, s. 31. Jinde stojí: „ZBĚSILÁ NOČNÍ JÍZDA VENKOVSKÝMI SILNICEMI – S OBROVITÝMI STROMY – POD BIBLICKY NASVÍCENÝMI NOČNÍMI OBLAKY. PANORAMA SE MĚNÍ V NOČNÍ ULIČKY MĚSTA SE VZDÁLENÝMI SVĚTLY, KTERÁ SE BLÁZNIVOU RYCHLOSTÍ BLÍŽÍ A S OSLEPUJÍCÍM EFEKTEM NARÁŽEJÍ DO KAMERY... S MOSTY NAD ROZBOUŘENÝMI ŘEKAMI... S DIVOKÝMI ODBOČKAMI VLEVO A VPRAVO... S HORSKÝMI CESTIČKAMI STÁČEJÍCÍMI SE NAHORU A DOLŮ... ĎÁBELSKÁ CESTA S HROMY A BLESKY... ŘVOUCÍMI VODOPÁDY... EFEKTY PŘIPOMÍNAJÍCÍMI TORNÁDO... SKRZE HŘBITOVY.“ Tamtéž, s. 86.

994 Tamtéž, s. 59.

- nepřiměřeně „šťavnatá“ poznámka „Myslím, že bych jej dokonce v několika ohledech předčil/a“ má být odstraněna (bohužel neznáme kontext, v němž byla replika užita)
- nepřijatelné jsou rovněž scény, v nichž malý chlapec civí na tělo Dory (s největší pravděpodobností protagonistka příběhu) a poté se natahuje po jejím hrudníku
- repliky „díky bohu“ a „ach, bože!“ mají být odstraněny
- kresba muže nesmí odhalit jeho intimní partie
- repliky týkající se kojení nemluvnat je nutno eliminovat: „Ovšem dítě chce opakovat tuto funkci, aniž by z ní získalo nějakou výživu, jednoduše pro zábavu s tím spojenou.“ A „Psychoanalýza nás naučila, kolik z mentálního významu tohoto aktu v sobě nosíme po zbytek našeho života.“
- závadná je i nedořečená replika „ta/ten nymfo...“
- opakovaně je upozorňováno na choulostivé scény obsahující nadměrnou nahotu; na jednom místě Shurlockova dopisu se například píše: „Pokud je Dořin výstup v mokré noční košili tak skandální, jak příběh naznačuje, bylo by nepochybně nepřijatelné ukázat ji takto ve vašem filmu. Scéna plavání by eventuálně mohla být nasnímána za pomoci celkových záběrů. Nicméně její skandální fotografie by následně neměly být ukázány filmovému publiku.“⁹⁹⁵

4. listopadu vyšla v magazínu *Variety* inzerce na čtvrt strany, v níž je film s mírně revidovaným názvem *The Freudian Touch* označen za další připravovaný autorský projekt Huga Haase.⁹⁹⁶ Jak ovšem víme, realizace se – nejspíše z podobných důvodů jako *The Devil Is a Joker* – již nedočkal.

5.4. Další projekty

O několika dalších projektech informoval dobový tisk; ve většině případů se ovšem jedná o kusé a nejasné údaje, z nichž je obtížné vyvozovat jakékoliv závěry. V únoru 1951 deník *Los Angeles Times* oznámil, že Haas krátce zvažoval realizaci komedie s názvem *The Man Next Door*. Nakonec však místo ní upřednostnil kostýmní drama *Žena bližního svého*.⁹⁹⁷ Žádné další podrobnosti se mi zjistit nepodařilo. 3. listopadu 1952 se ve *Variety* objevila reklama na plánovanou produkci s názvem *Blonde Poison*, v níž měla hlavní roli ztvárnit Cleo Moore.⁹⁹⁸ Podle dřívějšího článku v témže periodiku se mělo jednat o „mysteriózní“ snímek, jehož „zápletku připomíná plán na vyhubení vlků“.⁹⁹⁹ Co tímto přirovnáním redaktor myslel, není z krátké noticky zřejmé. Není ovšem vyloučeno, že *Blonde Poison* je nakonec pouze pracovní název některého z realizovaných snímků dvojice Hugo Haas – Cleo Moore, například *Návnady* či *Jiné ženy*. Rovněž v listopadu 1952 deník *Variety* oznámil, že „Hugo Haas natočí film nazvaný „Uncensored Dreams“ [Necenzurované sny – pozn. MH], pokud ovšem Johnstonův úřad nebude mít námitky.“¹⁰⁰⁰ Naznačení možných problémů s Asociací amerického filmového průmyslu vedenou Ericem Johnstonem, potažmo s Shurlockovým úřadem, který spadal pod její řízení, mohlo Haase od realizace projektu odradit. Nabízí se ovšem také varianta, že výchozí námět *Uncensored Dreams* byl později transformován v jiný projekt – například ve scénář k *The Devil Is a Joker*, jenž svým způsobem prezentuje „necenzurované sny“ ústředního protagonisty, profesora

995 Viz dopis Geoffreyho Shurlocka ze 14. října 1959. *The Freudian Slip*, nerealizováno. MPAA Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, AMPAS, Beverly Hills.

996 *Variety*, 4. listopadu 1959, s. 351.

997 Hugo Haas Will Do Dramatic Picture. *Los Angeles Times*, 12. února 1951, s. III:9. Stejná informace se objevila i ve *Variety*, 28. února 1951.

998 *Variety*, 3. listopadu 1952.

999 *Variety*, 12. září 1952.

1000 *Variety*, 3. listopadu 1952.

Gabriela.

Podobnou domněnku lze vyslovit i v souvislosti s dalším Haasovým projektem, i když některé údaje se se scénářem k *The Devil Is a Joker* neshodují. (Projekt však mohl během let projít řadou výrazných revizí.) V září 1953 se v tisku začaly objevovat informace o připravovaném filmu *Delirium*, jenž měl údajně být prvním z řady Haasových barevných titulů. Sloupkařka Hedda Hopper uvedla, že Haasův scénář pojednává o hudebních skladatelích a sám autor si pro sebe vyhradil roli šíleného malíře.¹⁰⁰¹ *Variety* v následujícím roce potvrdilo, že Haas na *Deliriu* intenzivně pracuje, a zároveň parafrázovalo režisérova slova o snaze navýšit rozpočty svých snímků a produkovat tři „áčkové“ tituly ročně. Do skupiny okázalejších projektů naplánovaných pro nadcházející sezonu mělo patřit nejen *Delirium*, ale i snímek *Hit and Run* a dosud nepojmenovaný muzikál.¹⁰⁰² V říjnu 1954 se o *Deliriu* psalo jako o „příběhu muže a blondýnky“ a objevovaly se zprávy, že do hlavní mužské role Haas získal Lance Fullera, jemuž již dříve svěřil roli v *Jiné ženě*.¹⁰⁰³ Ačkoliv ještě v roce 1956 byly o *Deliriu* příležitostně šířeny kusé informace (například v srpnu *Variety* uvedlo, že se má jednat o hvězdně obsazený film s vyšším rozpočtem, než bylo pro Haase běžné), snímek nakonec realizován nebyl – stejně jako režisérovy plány na celou sérii barevných filmů s vyššími produkčními hodnotami.¹⁰⁰⁴

Další projekt měl být iniciován herečkou Cleo Moore, která krátce zvažovala působení v roli nezávislé producentky a Haase zamýšlela jako režiséra pro svůj debutový snímek v této roli s názvem *The Busiest Man in Town*.¹⁰⁰⁵ K jeho realizaci ovšem z neznámých důvodů nedošlo. V polovině 50. let Haas rovněž přemýšlel nad spoluprací s herečkou Shelley Winters¹⁰⁰⁶ a legendou burlesky Evelyn West. Druhá jmenovaná, ve své době považovaná za velmi provokativní osobu, režisérovi dokonce poslala obdivný dopis, v němž mu pogratalovala k uměleckému úspěchu s filmem *Lizzie*. Podle téhož listu byli Haas, West a její manažer Al Charles v telefonickém kontaktu a diskutovali spolu možnost podílet se na společném filmu.¹⁰⁰⁷ Haas mohl v tanečnici a striptérce přezdívané „Hubba-Hubba Girl“ vidět náhradu za Cleo Moore, s níž před časem rozvázal spolupráci. Evelyn West ovšem působila primárně v New Yorku a i její dopis adresovaný Haasovi naznačuje, že byla pracovně velmi vytížená. Poslední projekt, o němž se z tisku dozvídáme, nese název *The Delegate from Nowhere*. Haas měl v březnu 1960 dokončit scénář a uzavřít předběžnou dohodu se společností Paramount Pictures, která údajně projevila zájem snímek zafinancovat a uvést do kin.¹⁰⁰⁸ Natáčet se mělo v New Yorku, mimo jiné i v budově Spojených národů na Manhattanu.¹⁰⁰⁹ Ani tento plánovaný snímek se však nedostal do produkční fáze.

Z osobní korespondence s Olgou Scheinpflugovou vyplývá, že režisér krátce zvažoval i nový filmový přepis divadelní hry Karla Čapka *Bílá nemoc*. Více než dvacet let po premiéře původní filmové verze se chtěl Haas vrátit k látce, která podle mnohých představovala vyvrcholení jeho tvůrčího působení v Československu. V dopise z 20. prosince 1958 Scheinpflugová vyjadřuje souhlas s Haasovým záměrem a odkazuje jej na Divadelní a literární jednatelství v Praze (DILIA), které mělo vyjednávání ohledně

1001 HOPPER, Hedda. Versatile Hugo Haas Schedules New Films. *Los Angeles Times*, 18. září 1953, s. 21.

1002 Haas Hoists Budgets. *Variety*, 11. června 1954, s. 5.

1003 *Variety*, 25. října 1954, s. 4 a *Variety*, 27. října 1954.

1004 *Variety*, 4. srpna 1956, s. 4 a 'Little Miracle' [sic!] Next on Hugo Haas' Sked. *Variety*, 26. září 1956, s. 6.

V textu z 26. září 1956 je rovněž zmíněn projekt nazvaný *Cruel Joke*, údajně vycházející z Haasova původního námětu. Žádné další informace se mi však k němu nepodařilo dohledat.

1005 *Variety*, 18. října 1956.

1006 *Variety*, 12. května 1954.

1007 Dopis od Evelyn West z 13. června 1957. Osobní fond Huga Haase, Národní filmový archiv, Praha.

1008 *Variety*, 17. března 1960, s. 8.

1009 *Variety*, 23. března 1960.

autorských práv v popisu práce.¹⁰¹⁰ Haas s agenturou prokazatelně jednal – mj. si od ní nechal zaslat anglický překlad dramatu, ovšem k jeho zfilmování nedošlo.¹⁰¹¹

Orientaci v Haasových nerealizovaných projektech ztěžuje nejen nedostatek primárních materiálů a z něj vyplývající nutnost spoléhat se na zprostředkované informace v tisku, ale i Haasův zvyk oznamovat projekty s velkým předstihem a pak v preprodukční fázi obměňovat jejich názvy. Není tak zcela vyloučeno, že některé z popsaných projektů ve skutečnosti odpovídají nakonec dokončeným filmům. I v případě, že by tomu tak opravdu bylo, je zřejmé, že Haas byl v průběhu celých 50. let mimořádně činný a neustále měl rozpracovaných hned několik snímků současně. Zároveň je třeba si uvědomit, že Haas se autorsky podílel i na řadě televizních projektů a rovněž psal původní divadelní hry či usiloval o adaptace a inscenace her a literárních textů již existujících.¹⁰¹² Čtrnáct filmů realizovaných v 50. letech tak představuje pouze část jeho tvůrčích aktivit.

1010 Dopis Olgy Scheinpflugové z 20. prosince 1958. Korespondence Huga Haase, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11627/29877.

1011 Viz sérii dopisů od Vojtěcha Strnada z agentury DILIA. Korespondence Huga Haase, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, číslo uložení 11627.

1012 Během pobytu v USA dokončil přinejmenším čtyři divadelní hry, ve všech případech komedie: *Every Day Sunday*, *Zachraňte lidstvo*, *You Bet Your Wife* a *Docela mimořádný host* (A Very Special Guest). Texty posledních dvou jsou uloženy v Divadelním ústavu v Praze: *You Bet Your Wife*. Divadelní ústav v Praze, p. č. 258/89 a *Docela mimořádný host*. Divadelní ústav v Praze, p. č. 565/99. Všechny se snažil prosadit na Broadwayi, ovšem bez úspěchu. K *Docela mimořádnému hostovi* pronesl: „Ta hra je moc čistá. Žádní homosexuálové, žádní opilci, žádní zvrhlíci. Neměla žádnou šanci.“ Citováno v LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. Sincere Artist Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 94. O *Every Day Sunday* se zmiňuje v dopise Friedrichu Torbergovi: „(...) napsal jsem ji pro sebe. Hlavní role je starej posranej dědek z ČSR a myslím, že je to psina. Lidem, co to četli, se to líbí.“ Nedatovaný dopis Huga Haase. Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1194/47-13.

Na Broadwayi toužil uvést i inscenace Čapkovy *Bílé nemoci* či veselohry Olgy Scheinpflugové *Pan Grünfeld a strašidla*. Viz *Variety*, 17. března 1960, s. 8 a různé dopisy Olgy Scheinpflugové z přelomu 50. a 60. let. Osobní fond Olgy Scheinpflugové, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 1502. K zájmu o práva na *Posledního muže*, viz rovněž dopis Vojtěcha Strnada ze 4. června 1959. Korespondence Huga Haase, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, 11627/29942.

6. Závěr

Cílem této dizertační práce bylo za využití filmových a nefilmových pramenů historiograficky zmapovat americkou producentskou a režijní tvorbu Huga Haase a zasadit ji do specifického historického kontextu. Haasova kariéra ve Spojených státech amerických v úlohách producenta a režiséra cele spadá do 50. let, tedy do období, kdy byl Hollywood poznamenán řadou překotných změn. V důsledku tzv. Paramountského výnosu došlo k restrukturalizaci filmového průmyslu: velká studia se stále více orientovala na financování a distribuci, zatímco do oblastí výroby filmů zasahoval trvale rostoucí počet nezávislých producentů rekrutovaných z řad herců, režisérů, scenáristů či talentových agentů. Na rozdíl od Kirka Douglase či Burta Lancastera ovšem Haas nepatřil mezi zavedené herecké hvězdy s vysokým komerčním potenciálem a nezpochybnitelným vlivem při vyjednávání s obchodními partnery. Diametrálně odlišné výchozí pozici proto musely být uzpůsobeny jeho produkční praktiky: Haas zpravidla natáčel filmy za vlastní peníze bez předem sjednané distribuce, musel se spokojit s extrémně nízkými rozpočty a krátkými natáčecími plány a do hlavních rolí obsazoval méně žádané herce či úplné nováčky. Sám na svých nezávislých produkcích zastával několik úloh a zbylé posty svěřoval osvědčeným spolupracovníkům.

I v dalších ohledech se záměrně vymezoval vůči soudobým trendům a standardním produkčním praktikám. V jednom z rozhovorů shrnul své postoje následovně:

Podle mého názoru jsou filmy a zejména televizní inscenace přehnaně brutální – rvačky, střelení, vraždy. Příliš se ustupuje mladým divákům a na dospělé se nebere ohled. Hvězdný systém často vede ke zcela nevhodně obsazeným rolím, což mnohdy škodí síle a efektivitě příběhu. Kvalitní příběhy a scénáře jsou nezdědka mrzačeny změnami a neustálým přepisováním. Barevný film je často užíván bez ohledu na příběh, který by mohl být účinnější v černobílém provedení.¹⁰¹³

Haasovy snímky ovšem rozhodně nebyly pouze nekomplikovanými produkty jeho uměleckých ambicí a tvůrčích rozhodnutí. Jak uvedl David E. James, hollywoodští filmaři se v minulosti museli (a stále musejí) „neustále vypořádávat s různými stupni autonomie a kontroly“ v podobě „interních kontradikcí a externích tlaků“.¹⁰¹⁴ Haasem proklamovaná preference černobílého materiálu nebo odmítání hollywoodského hvězdného systému tak nebyly jen důsledky uměleckých přesvědčení, ale s velkou pravděpodobností i nezbytných ekonomických opatření. Navíc do procesu vzniku jednotlivých snímků v 50. letech vstupovali další významní činitelé, například Správa Produkčního kodexu – tedy úřad vedený nejprve Josephem Breenem a poté Geoffreyem Shurlockem – nebo katolická Liga slušnosti.¹⁰¹⁵ Haas musel brát v potaz rovněž preference distributorů a diváků, jimž snímky nabízel. Jeho exilová tvorba tak ustavičně balancuje na hranici mezi autorskou a žánrovou kinematografií, uměleckým a exploatačním filmem (zejména co se marketingových strategií týče), progresivitou (například ve volbě námětů) a konzervatismem (projevujícím se mimo jiné údajným „staromódním“ zpracováním, jehož si všímal dobový tisk). Přímočarý auteurský přístup, který často lokalizuje veškeré záměry a významy filmového díla v osobnosti jediného svrchovaného tvůrce a zbylé průmyslové a společenské determinanty nebere v potaz či je marginalizuje, tedy považují za velmi reduktivní. Ostatně

1013 Citováno v LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. Sincere Artist Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 93.

1014 Viz JAMES, David E. Alternative Cinemas. In HOLMLUND, Christine, WYATT, Justin (eds.). *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. New York : Routledge, 2005, s. 62.

1015 Výrazný tlak na filmový průmysl v 50. letech vyvíjel i Výbor pro neamerickou činnost (*House Un-American Activities Committee*). Haasovu kariéru však žádným výrazným způsobem nepoznamenal.

jak uvádí Denise Mann v knize *Hollywood Independents. The Postwar Talent Takeover*, 50. léta sice na jednu stranu přinesla vyšší míru tvůrčí svobody, ta byla ovšem vyvážena větší zodpovědností směrem ke komerčnímu úspěchu výsledných produktů.¹⁰¹⁶ Hugo Haas Productions může sloužit jako vhodný příklad, neboť nezdár jediného snímku představoval existenční riziko pro celou společnost. Pro Haase – stejně jako pro řadu jeho kolegů, nezávislých producentů – bylo tedy nezbytně nutné držet umělecké ambice v křehké rovnováze s podnikatelskými záměry, poměry v celém zábavním průmyslu a požadavky diváků. Jak jsme viděli, to se v dlouhodobém horizontu nepodařilo. Druhá polovina 50. let ukázala, že Haas není schopen reagovat na proměňující se diváckou skladbu a nové trendy ve filmovém průmyslu (např. ústup dvojprogramů). I z toho důvodu přijal dvě zakázkové režie pro jiné produkční společnosti. Obě však skončily komerčním nezdarem a významně tak přispěly k jeho definitivnímu odchodu z Hollywoodu na přelomu 50. a 60. let.

Dizertační práci rozhodně nevnímám jako definitivní studii o Haasově americké kariéře. Mým přáním naopak je, aby sloužila jako pobídka k dalšímu výzkumu. Ačkoliv jsem usiloval o to pracovat s co nejkompletnějším vzorkem archivních pramenů, není vyloučeno, že budou objeveny další materiály, které dosavadní stav poznání podstatně rozšíří. Můj text může zároveň sloužit jako východisko pro nejrůznější textuální analýzy. Určitý návod můžeme najít v některých již citovaných publikacích. Například teoretický a pojmový aparát vytvořený Hamidem Naficy, na nějž odkazuji v jedné z úvodních kapitol, lze využít nejen pro popsání produkčního módu exilových tvůrců, ale i textuálních rysů jejich filmů.¹⁰¹⁷ Denise Mann se ve své publikaci o vzestupu nezávislé produkce zabývá tím, jak se komplexní a mnohdy kontradiktorní podmínky transformujícího se filmového průmyslu odrážely ve filmové formě.¹⁰¹⁸ Autorka se primárně zaměřuje na snímky z prostředí zábavního průmyslu, jež samy reflektovaly změny v Hollywoodu po druhé světové válce. Haasovy sebereflexivní filmy *Jiná žena* a *Paradise Alley* by tak mohly být podrobeny podobné analýze jako snímky *Tvář v davu* (*A Face in the Crowd*, 1957) z nezávislé produkce Elii Kazana a *Sladká vůně úspěchu* společnosti Hecht-Hill-Lancaster. Samostatné studie by zasluhovalo i Haasovo působení v televizi a na divadle a jeho herecké účinkování ve filmech jiných tvůrců v průběhu 40. let.

1016 Viz MANN, Denise. *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 2008, s. 1–30.

1017 Viz zejména NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.

1018 MANN, Denise. *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 2008.

7. Obrazové přílohy

(pozn.: čísla ilustrací odkazují k příslušným kapitolám v textu)



1.1.A Dům na Rua Maestro Sousa v portugalském přístavním městě Figueira da Foz, v němž Haas pobýval. Autor fotografie: Milan Vrtílek

1.1.B Inzerce v tisku k válečnému snímku Dny slávy (1944).



1.1.C Haas a Greer Garson na propagační fotografii k britské verzi snímku Mrs. Parkington (1944).

1.1.D Fotografie z kostýmní zkoušky ke snímku The Fighting Kentuckian (1949).



1.1.E Haas a Lilli Palmer na propagační fotografii ke snímku My Girl Tisa (1948).



1.1.F Propagační fotografie k dobrodružnému snímku Doly krále Šalamouna (1950).



2.1.A Bývalé ateliéry Motion Picture Center (dnešní Red Studios) na North Cahuenga Blvd. v Hollywoodu.



2.1.B Bývalé Chaplinovo studio (dnešní Jim Henson Studios) na La Brea Avenue v Hollywoodu.



2.1.C Haasův dům na 1348 North Spaulding Avenue.



2.1.D Haasův dům na 1542 North Orange Grove Avenue.



2.1.E Fotografie z natáčení exteriérové scény pro Pickup (1951). Haas je usazen na režisérské stoličce vpravo. Za kamerou lze rozeznat Paula Ivana.



4.1.A Propagační fotografie k Pickupu (1951).



4.1.B Propagační fotografie k Pickupu (1951).



4.1.C Propagační fotografie k Pickupu (1951).



4.1.D Propagační fotografie k Pickupu (1951). Scéna, z níž pochází, byla pravděpodobně natočena, ale v konečném sestřihu se nenachází.



4.1.E Plakát k Pickupu (1951).



4.1.F Titulní strana německého programu k Pickupu (1951).



4.2.A Propagační karta k Dívce na mostě (1951).



4.2.B Propagační karta k Dívce na mostě (1951).



4.2.C Propagační karta k Dívce na mostě (1951).



4.2.D Propagační karta k Dívce na mostě (1951).



4.2.E Propagační fotografie k Dívce na mostě (1951).



4.2.F Propagační fotografie k Dívce na mostě (1951).



4.2.G Propagační fotografie k Dívce na mostě (1951). 4.2.H Propagační fotografie k Dívce na mostě (1951).



4.2.I Propagační fotografie k Dívce na mostě (1951).

4.2.J Inzerce v tisku k Dívce na mostě (1951).



4.4.A Plakát k Podivnému okouzlení (1952).

4.5.A Inzerce v tisku k Přiznání jedné dívky (1953).



4.6.A Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.B Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.C Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.D Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.E Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.F Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.G Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.H Propagační fotografie k Návnadě (1954).



4.6.I Plakát k Návnadě (1954).



4.6.J Fotografie Cleo Moore pořízená během propagační tour k Návnadě (1954).



4.7.A Plakát k Jednou nohou v pekle (1956).



4.7.B Propagační fotografie k Jednou nohou v pekle (1956).



4.7.C Propagační fotografie k Jednou nohou v pekle (1956).



4.7.D Inzerce v britském tisku k Jednou nohou v pekle (1956).



4.8.A Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.B Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.C Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.D Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.E Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.F Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.G Propagační karta k Jiné ženě (1954).



4.8.H Propagační karta k Jiné ženě (1954).



THE OTHER WOMAN Warner Bros.-Seven Arts PRINTED IN U.S.A.

4.8.I Propagační fotografie k Jiné ženě (1954).



THE OTHER WOMAN Warner Bros.-Seven Arts PRINTED IN U.S.A.

4.8.J Propagační fotografie k Jiné ženě (1954).



THE OTHER WOMAN Warner Bros.-Seven Arts PRINTED IN U.S.A.

4.8.K Propagační fotografie k Jiné ženě (1954).



THE OTHER WOMAN Warner Bros.-Seven Arts PRINTED IN U.S.A.

4.8.L Propagační fotografie k Jiné ženě (1954).



THE OTHER WOMAN

Warner Bros.-Seven Arts

PRINTED IN U.S.A.



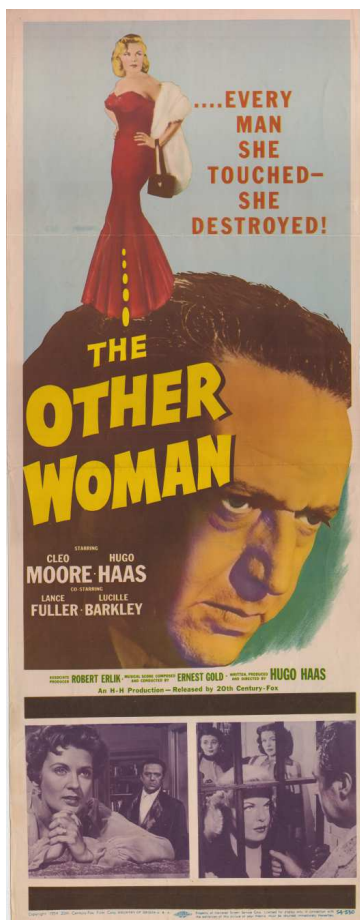
THE OTHER WOMAN

Warner Bros.-Seven Arts

PRINTED IN U.S.A.

4.8.M Propagační fotografie k Jiné ženě (1954).

4.8.N Propagační fotografie k Jiné ženě (1954).



4.8.O Plakát k Jiné ženě (1954).



4.9.A Plakát k Zadrž ten úsvit (1955).



4.9.B Propagační karta k Zadrž ten úsvit (1955).



4.9.C Propagační karta k Zadrž ten úsvit (1955).



4.9.D Propagační karta k Zadrž ten úsvit (1955).



4.9.E Propagační karta k Zadrž ten úsvit (1955).



4.11.A Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.B Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.C Propagační karta k Lizzie (1957).



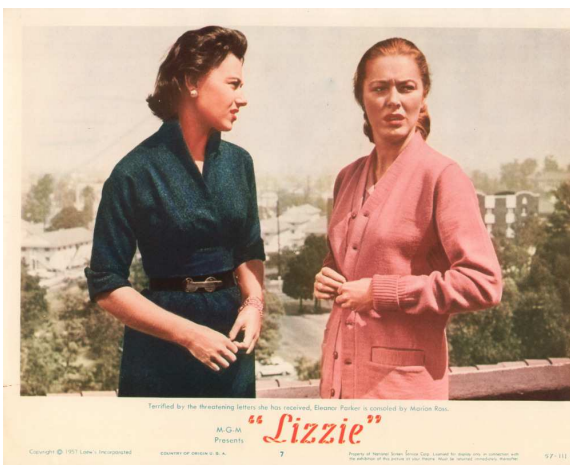
4.11.D Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.E Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.F Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.G Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.H Propagační karta k Lizzie (1957).



4.11.I Propagační fotografie k Lizzie (1957).



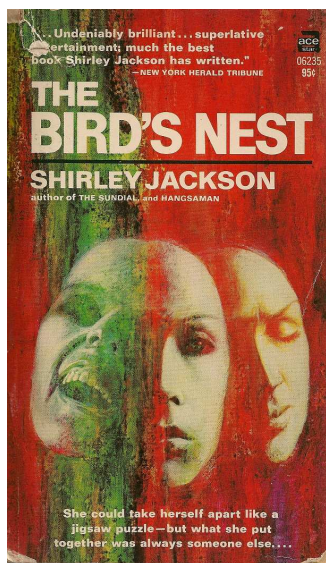
4.11.J Propagační fotografie k Lizzie (1957).



4.11.K Propagační fotografie k Lizzie (1957).



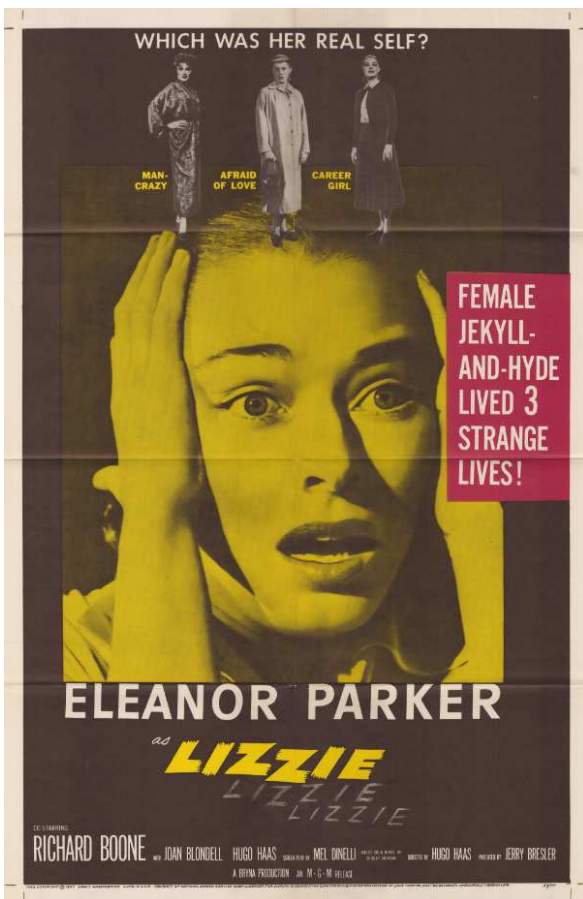
4.11.L Propagační fotografie k Lizzie (1957).



4.11.M Přebal knižní předlohy k Lizzie (1957).



4.11.N Titulní strana portugalského pressbooku k Lizzie (1957).



4.11.O Plakát k Lizzie (1957).



4.13.A Plakát k Born to Be Loved (1959).



4.13.B Propagační fotografie k Born to Be Loved (1959).



4.13.C Hudební partitura k titulní skladbě z filmu Born to Be Loved (1959).

From the Hugo Haas Production "BORN TO BE LOVED." A Universal-International Release.

BORN TO BE LOVED

Lyric by WALTER HULLOCK
Moderately

Music by FRANZ STEININGER.

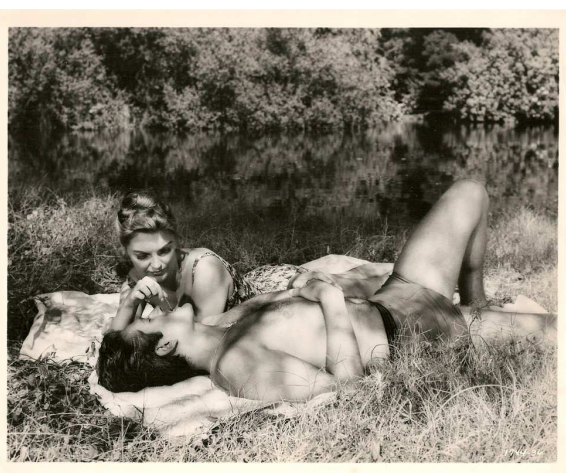
The image shows two pages of a musical score for the song "Born to Be Loved". The left page (numbered 2) contains the piano introduction and the first vocal line. The right page (numbered 3) contains the rest of the vocal line and the piano accompaniment. The score includes lyrics such as "fraid to kiss love and be loved! Be-lieve me: You, you were made for ro-mance, You've not be-gun to live - Till you give it a chance, And if my dream comes true you'll wake up ev-ry-morn to be loved, Wonderful you, you were BORN TO BE LOVED!". The score is written in G major and 4/4 time, with various musical notations including dynamics (mf, p-nf, decresc., rit.), articulation (accents), and performance instructions (Moderately, p-nf a tempo).

© Copyright 1959 ROSSINI MUSIC CORPORATION, New York, N. Y.
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including Public Performance For Profit
Made in U.S.A.

Any person copying any part of the Words or Music of this song, whether or not for profit, shall be subject to all penalties and liabilities, criminal and/or civil, provided by United States Copyright Laws.

4.13.D Hudební partitura k titulní skladbě z filmu Born to Be Loved (1959).

4.13.E Hudební partitura k titulní skladbě z filmu Born to Be Loved (1959).



4.14.A Propagační fotografie k Night of the Quarter Moon (1959).

4.14.B Propagační fotografie k Night of the Quarter Moon (1959).



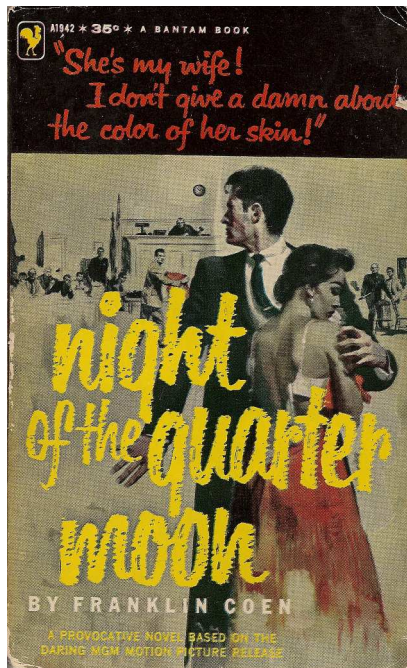
4.14.C Plakát k Night of the Quarter Moon (1959) použitý při obnovené premiéře filmu pod názvem Flesh and Flame.

4.14.D Plakát k Night of the Quarter Moon (1959) použitý při obnovené premiéře filmu pod názvem The Color of Her Skin.



4.14.E Propagační fotografie k Night of the Quarter Moon (1959) použitá při obnovené premiéře filmu pod názvem The Color of Her Skin.

4.14.F Inzerce v tisku k Night of the Quarter Moon (1959).



4.14.G Přebal k románové verzi příběhu Night of the Quarter Moon (1959).

4.14.H Plakát k Night of the Quarter Moon (1959) použitý při uvedení filmu ve Finsku.



Orientační plánek Hollywoodu

- A: bývalé ateliéry Motion Picture Center na 848 North Cahuenga Blvd. (dnešní Red Studios)
- B: bývalé Chaplinovo studio (později Kling Studios) na 1416 North La Brea Avenue (dnes sídlo Jim Henson Company)

- C: bývalý Haasův dům na 1348 North Spaulding Avenue
- D: bývalý Haasův dům na 1542 North Orange Grove Avenue
- E: bývalý Schwabův dragstór na 8024 Sunset Blvd.

Zdroj: www.openstreetmap.org

Americké filmy Huga Haase – filmografie

Hlídač č. 47 / Pickup

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Louis Brandt. Předloha: Josef Kopta (román *Hlídač č. 47*).¹⁰¹⁹ Scénář: Hugo Haas, Arnold Phillips. Kamera: Paul Ivano. Asistenti kamery: Eddie Fitzgerald,¹⁰²⁰ Frank Heisler. Střih: Douglas W. Bagier. Zvuk: John R. Carter. Hudba: Harold Byrns. Hudební doprovod nahrán Los Angeles Chamber Symphony Orchestra pod vedením Harolda Byrnse. Výprava: Rudi Feld. Rekvizity: Walter Veady. Kostýmy: Izzy Berne. Masky: Dave Grayson. Technický poradce: Walter Thompson. Skript: Jack Herzberg. Vedoucí elektrikář: Joseph Edesa. Vedoucí výroby: Leon Chooluck. Produkce: Hugo Haas, Edgar G. Walden (Forum Productions, Hugo Haas Productions).

Hrají: Beverly Michaels (Betty), Hugo Haas (Jan Hunky Horák), Allan Nixon (Steve Kowalski), Howland Chamberlin (Profesor), Jo Carroll Dennison (Irma), Mark Lowell (číšník), Art Lewis (řidič), Bernard Gorcey (Joe), Jack Daly (lékař), Murvyn Vye, Marjorie Beckett (sekretářka)

Studio/Ateliér: Motion Picture Center. Natáčeno od 6. do 18. března 1950. Distribuce: Columbia Pictures. Premiéra: 24. července 1951, 30. srpna 1951 (New York).

Distribuční slogany: *Murder was her mistake – marrying her was his! --- They gave her a bad name – and she lived up to it! --- Easy to „pick-up“ – but you won't if you know what's good for you! (a další variace) --- Would you „pick-up“ this girl? A whistle, a wink, a smile – and you've started something you can't stop! --- The lowdown on a come-on girl.*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: Sound Services. Délka: 78 min., 8 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 13 859.

Televizní uvedení: Screen Gems. VHS: Fang Video (1990)

Televizní uvedení v České republice: 19. srpna 2012 (Česká televize).

Uvedení v zahraničí (výběr): Francie, *La racoleuse*, 15. srpna 1952; Německo, *Aufgelesen*, 17. října 1952; Finsko, *Tyttö kadulta*, 27. března 1953; Itálie, *La follia del silenzio*, červen 1953; Švédsko, *Tivoliblondinen*, 31. srpna 1953; Rakousko, *Aufgelesen*, 1954; Řecko, *To pathos mias kolasmenis*; Španělsko, *Eco del pecado*.

Dívka na mostě / The Girl on the Bridge

Režie: Hugo Haas. Asistenti režie: Harry Franklin, Leonard Shapiro. Námět: Hugo Haas, Arnold Phillips. Scénář: Hugo Haas, Arnold Phillips. Kamera: Paul Ivano. Hlavní osvětlovač: Carl Seawald. Střih: Merrill White, Albert Shaff. Zvuk: Gary Harris. Hudba: Harold Byrns. Hudební doprovod nahrán Los Angeles Chamber Symphony Orchestra pod vedením Harolda Byrnse. Výprava: Rudi Feld. Kulisy: Don Bruno, Vin Taylor. Kostýmy: Frank Beetson. Masky: Harry Thomas. Zvláštní efekty: Harry Redmond, Velma Ehlers (montáže). Skriptka: Bobbie Sierks. Vedoucí elektrikář: Don Stott. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Hugo Haas (David Toman), Beverly Michaels (Clara Barker), Robert Dane (Mario

1019 V titulcích filmu uveden jako Joseph Kopta.

1020 V titulcích filmu uveden jako Ed Fitzgerald.

Venti), Johnny Close (Harry Olsen), Anthony Jochim (Jonathan Cooper), Judy Clark (blondýna), Darr Smith (manžel), Maria Bibikoff (mladá žena), Richard Pinner (státní žalobce), Al Hill (barman), Rose Marie Valenzuela (Judy), Joe Duval (trafikant), Alan Ray (Smokey), William Kahn (hráč pokeru), Jimmy Moss (chlapec)

Pracovní název: The Bridge. Studio/Ateliér: Motion Picture Center. Natáčeno od 25. listopadu do 6. prosince 1950. Distribuce: Twentieth Century-Fox. Premiéra: prosinec 1951, 6. prosince 1951 (Los Angeles).

Distribuční slogany: *She's man-bait and murder! --- That PICKUP girl is back! --- Picking up where she left off! More tempting, more tantalizing, more taunting than ever! Put together by the devil to drive men wild! --- She's man-bait as her lips, her arms, her eyes set the trap! She's got a lot to give – to the right man. And a lot to pay back – to the wrong one! --- What she does with a look – has never been done before! What she does with a kiss – is murder!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: RCA Sound System. Délka: 76 min., 10 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 14 999.

Televizní uvedení v České republice: 9. prosince 2007 (Česká televize).

Žena bližního tvého / Thy Neighbor's Wife

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Leonard Shapiro.¹⁰²¹ Předloha: Oskar Jellinek (novela *The Peasant Judge / Der Bauernrichter*).¹⁰²² Scénář: Hugo Haas, Arnold Phillips.¹⁰²³ Kamera: Paul Ivano. Asistent kamery: Eddie Fitzgerald. Střih: Merrill White, Albert Shaff. Zvuk: Ben Winkler.¹⁰²⁴ Hudba: Václav Divina (na motivy skladeb Bedřicha Smetany). Dirigent: Adolf Heller. Výprava: Martin Obzina. Kulisy: Maurice Yates. Kostýmy: Gus Heimo. Masky: Dave Grayson, Marsha Masha (účesy). Skript: Arnold Laven. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Vedoucí elektrikář: Don Stott. Vedoucí výroby: Leon Chooluck. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Cleo Moore (Lita Vojnar), Hugo Haas (soudce Rafael Vojnar), Ken Carlton (Quirin Michael), Kathleen Hughes (Anuška), Anthony Jochim (Brázda),¹⁰²⁵ Tom Fadden (Honza Krátký), Darr Smith, Oscar O'Shea, Tom Wilson, Roy Engel, Robert Knapp,¹⁰²⁶ Joe Duval, Henry Corden

Studio/Ateliér: Motion Picture Center. Natáčeno od 23. července do 2. srpna 1951. Distribuce: Twentieth Century-Fox. Premiéra: 9. září 1953, 11. září 1953 (Los Angeles).

Distribuční slogany: *She played with fire once too often! --- She Wanted Men to Look! ... and one day she returned more than a look! There Is One In Every Town! --- „If I ever catch you, I'll kill you!“ ... he warned! --- Too Young to Be Trapped --- „I'm no angel!“ Too young to belong to an old man... too wicked to deny herself!*

1021 V titulcích filmu uveden jako Leonard J. Shapiro.

1022 „Based upon a prize-winning Novelette 'The Peasant Judge' by Oskar Jellinek“.

1023 Phillips v titulcích filmu neuveden.

1024 V titulcích filmu uveden jako Benny Winkler.

1025 V titulcích filmu uveden jako Tony Jochim.

1026 V titulcích filmu uveden jako Bob Knapp.

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: RCA Sound System. Délka: 77 min., 9 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 15 524.

Televizní uvedení v České republice: 16. prosince 2007 (Česká televize).

Podivné okouzlení / Strange Fascination

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Leonard Shapiro.¹⁰²⁷ Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Paul Ivano. Střih: Merrill White.¹⁰²⁸ Zvuk: Victor Appel. Hudba: Václav Divina, Jakob Gimpel (skladba „Nocturne“). Klavírní sóla nahrány Jakobem Gimpelem.¹⁰²⁹ Dirigent: Adolf Heller. Výprava: Rudi Feld. Kulisy: Don Bruno. Kostýmy: Irving-Mitzman. Masky: Gustaf Norin. Skript: Jack Herzberg. Dohled nad dialogy: Mark Lowell.¹⁰³⁰ Vedoucí elektrikář: John Gaudio. Vedoucí výroby: Leon Chooluck. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Cleo Moore (Margo), Hugo Haas (Paul Marvan), Mona Barrie (Diana Fowler), Rick Vallin (Carlo), Karen Sharpe (June Fowler), Marc Krahn (Shiner, koncertní agent), Genevieve Aumont (Yvette), Patrick Holmes (Walter Fowler), Maura Murphy (Mary), Brian O'Hara (Douglas), Anthony Jochim (vyšetřovatel), Ross Tompson (Dr. Tompson),¹⁰³¹ Maria Bibikoff (sestřička), Gayne Whitman (pan Lowell)

Pracovní názvy: Fascination, Pushover. Studio/Ateliér: Motion Picture Center. Natáčeno od 19. března do 2. dubna 1952. Distribuce: Columbia Pictures. Premiéra: říjen 1952.

Distribuční slogany: *He couldn't let her alone... Wait till you feel her. --- Another shocker from the maker of PICKUP. --- It's another Pickup by the same producer! --- She was strange to him – but not to love!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: RCA Sound System. Délka: 81 min., 10 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 15 904.

Televizní uvedení v České republice: 26. srpna 2012 (Česká televize).

Uvedení v zahraničí (výběr): Itálie, *Strano fascino*, červenec 1953. Belgie, *L'etrange fascination*.

Přiznání jedné dívky / One Girl's Confession

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Leon Chooluck. Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Paul Ivano. Asistent kamery: Eddie Fitzgerald. Střih: Merrill White.¹⁰³² Asistent střihu: Robert Eisen. Zvuk: Ben Winkler. Hudba: Václav Divina. Dirigent: Adolf Heller.¹⁰³³ Výprava: Rudi Feld. Masky: Gustaf Norin. Skript: Joe Franklin. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Vedoucí elektrikář: Don Stott. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

1027 V titulcích filmu uveden jako Leonard J. Shapiro.

1028 V titulcích filmu uveden jako Merrill G. White.

1029 V titulcích filmu uveden jako Jacob Gimpel.

1030 V titulcích filmu uveden jako Marc Lowell.

1031 V titulcích filmu uveden jako Dr. Ross Tompson.

1032 V titulcích filmu uveden jako Merrill G. White.

1033 V titulcích filmu uveden jako Adolph Heller.

Hrají: Cleo Moore (Mary Adams), Hugo Haas (Dragomie Damitrof), Glenn Langan (Johnny), Ellen Stansbury (Judy alias Smooch), Anthony Jochim (otec Benedikt), Burt Mustin (zahradník), Leonid Snegoff (Gregory Stark), Jim Nusser (správce věznice), Russ Conway (policista), Mari Lea (dívka),¹⁰³⁴ Gayne Whitman (státní zástupce), Leo Mastovoy (gambler), Martha Wentworth (stará žena v taverně)

Pracovní názvy: *Story of a Bad Girl*, *Bad Girl*, *Tough Girl*. Studio/Ateliér: Motion Picture Center. Natáčeno od 18. do 30. srpna 1952. Distribuce: Columbia Pictures. Premiéra: březen/duben 1953.

Distribuční slogany: *I confess I'm the kind of girl every man wants – but shouldn't marry! --- Men and Money and Me... Go Together! --- Maybe I'm bad – but what makes you so good!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: RCA Sound System. Délka: 73 min., 8 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 16 194.

Televizní uvedení v České republice: 2. září 2012 (Česká televize).

Uvedení v zahraničí (výběr): Švédsko, *Farligt tjuvgods*, 19. října 1953; Itálie, *La confessioni di una ragazza*, červenec 1954; Belgie, *La confession d'une fille / De biecht van'n meisje*; Západní Německo, *Geständnis eines Mädchens*, 30. října 1980 (pouze v televizi).

Na DVD vydáno v rámci kolekce *Bad Girls of Film Noir*, Vol. 2. Sony Pictures, 9. února 2010, region 1 (USA a Kanada).

Návnada / Bait

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: George Loper. Námět: Samuel W. Taylor. Scénář: Samuel W. Taylor, Hugo Haas (dodatečné dialogy). Kamera: Eddie Fitzgerald.¹⁰³⁵ Střih: Robert S. Eisen. Asistent střihu: Harry Eisen. Zvuk: Ben Winkler.¹⁰³⁶ Hudba: Václav Divina. Orchestrace: Nathan G. Scott. Výprava: William Glasgow. Masky: David Newell. Zvláštní efekty: Lee Zavitz, Jack Rabin, David Commons. Úvodní titulky: Jack Rabin, David Commons. Skript: William Orr. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Vedoucí elektrikář: Don Stott. Vedoucí výroby: Leon Chooluck. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Cleo Moore (Peggy), Hugo Haas (Marko), John Agar (Ray Brighton), Emmett Lynn (Foley), Bruno VeSota (Webb), Jan Englund (Annie), George Keymas (Chuck), sir Cedric Hardwicke (d'ábel; pouze v prologu)

Písně: „You Can't Play Games with My Heart“, „What Am I Going to Do?“, „No Questions Asked“ (text a hudba: Martin Schwab, úprava: Lewis Raymond, zpěv: Edna Neilson a Robert Dale)

Pracovní název: *Fever*. Studio/Ateliér: Motion Picture Center. Natáčeno v druhé polovině července 1953. Distribuce: Columbia Pictures. Premiéra: únor 1954.

1034 V titulcích filmu uvedena jako Mara Lea.

1035 V titulcích filmu uveden jako Edward P. Fitzgerald.

1036 V titulcích filmu uveden jako Benjamin Winkler.

Distribuční slogany: *Men Go for Her. --- It's a man trap and she's the bait. --- She's the bait in a man trap. --- The Door's Open... Come On In.*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: RCA Sound System. Délka: 75 min. / 79 min. (s prologem), 8 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 16 623.

Televizní uvedení v České republice: 9. září 2012 (Česká televize).

Jednou nohou v pekle / Edge of Hell

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: George Moskow. Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Eddie Fitzgerald. Střih: Robert S. Eisen. Asistentka střihu: Joyce Sage. Zvuk: Victor Appel.¹⁰³⁷ Hudba: Ernest Gold. Hudební režie: Florence Caylor. Výprava: Rudi Feld. Kulisy: Frank Dexter. Masky: David Newell. Svícení: Harry Sumbly. Skript: Dick Walton. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Vedoucí produkce: Leon Chooluck. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Hugo Haas (pan Valentine), Francesca De Scaffa (Jenette Delatour), June Hammerstein (Helen Baxter), Ken Carlton (Billy), Jeffrey Stone (šofér Freddy), Flip the Dog (pes Flip), Syra Marty (Syra), John Vosper (Charles Hawkins), Pat Goldin (Foxye), Sid Melton (Shmoe), Tracy Roberts (paní Hawkins), Michael Mark (žebrák), Tom Wilson (žebrák), Steve Mitchell (řidič autobusu), Julie Mitchum (vychovatelka slečna Halsey), Burt Mustin (pan Morrison), Chris Alcade, Roy Engel, Adeline de Walt Reynolds, Mark Lowell, Jan Englund (dívka v autobuse), Ivan Haas, Anthony Jochim (majordomus George)

Pracovní název: Tender Hearts. Studio/Ateliér: Chaplin Studios. Natačeno v prosinci 1953. Distribuce: Universal Pictures. Premiéra: 18. července 1956 (Los Angeles), září 1956.

Distribuční slogany: *A half-world of dark alleys and back streets! ... that side of the city called the... Edge of Hell --- In its shadows lurk a million stories and secrets – but none so strange as the story of „Mr. Valentine!“ --- Who was „the mysterious Mr. Valenine...“ loved by rich man... wanton... beggar... and thief? His secret ruled a half-world of dark alleys and back streets – that side of the city called the... Edge of Hell. --- Murderer! Wanton! Beggar! And thief! The street they live on runs to the... Edge of Hell. There violence ruled – until a man called „Mr. Valentine“... challenged its evil power!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,85:1. Zvuk: RCA Sound System. Délka: 78 min. Schvalovací pečeť MPAA číslo 16 872.

Televizní uvedení v České republice: 16. září 2012 (Česká televize).

Jiná žena / The Other Woman

Režie: Hugo Haas. Asistenti režie: Leonard Shapiro, Henry Hartman. Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Eddie Fitzgerald. Střih: Robert S. Eisen. Asistentka střihu: Joyce Sage. Zvuk: Earl Snyder. Hudba: Ernest Gold. Hudební režie: Florence Caylor. Výprava: Rudi Feld. Kulisy: Morrie Hoffman. Nábytek: West Pico Furniture Co. Kostýmy:

¹⁰³⁷ V titulcích filmu uveden jako Vic Appel.

Emeson of Studio City (Cleo Moore). Masky: David Newell.¹⁰³⁸ Skriptka: Gloria Alexander. Vedoucí produkce: Mark Lowell. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Cleo Moore (Sherry Steward), Hugo Haas (Walter Darman), Lance Fuller (Ronnie), Lucille Barkley (Lucille Darman), John Qualen (Papasha), Jack Macy (Charles Lester), Jan Arvan (inspektor Collins), Karolee Kelly (Darmanova sekretářka Marion), Mark Lowell (druhý asistent režie), Jan Englund, Steve Mitchell (první asistent režie), Art Marshall, Sue Casey, Melinda Markey (herečka), Sharon Dexter, Ivan Haas (kamelot), Anthony Jochim

Pracovní název: Turmoil. Studio/Ateliér: Kling Studios. Natáčeno od 1. do 14. dubna 1954. Distribuce: Twentieth Century-Fox. Premiéra: 2. prosince 1954.

Distribuční slogany: *...Every Man She Touched – She Destroyed! --- He knew she meant trouble... yet he couldn't resist her! She was always „the other woman“... blonde... beautiful... and every man she touched... she destroyed! --- ... When I destroy a man... I go all the way!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,37:1. Zvuk: RCA Sound Recording. Délka: 81 min., 8 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 17 020.

Televizní uvedení v České republice: 23. prosince 2007 (Česká televize).

Zadrž ten úsvit / Hold Back Tomorrow

Režie: Hugo Haas. Asistenti režie: Byron Roberts, Willard Kirkham. Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Paul Ivano. Střih: Henry De Mond. Asistentka střihu: Phyllis Leff. Zvuk: Earl Snyder. Hudba: Sidney B. Cutner. Hudební režie: Florence Caylor. Výprava: Rudi Feld. Kulisy: Morrie Hoffman. Kostýmy: Morrie Friedman. Masky: Louis A. Phillippi. Skriptka: Constance Earle. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Cleo Moore (Dora Garbin), John Agar (Joe Cardos), Frank De Kova (kněz),¹⁰³⁹ Dallas Boyd (správce věznice Gilliam), Steffi Sidney (Clara Cardos), Mel Welles (dozorce), Harry Guardino (detektiv), Mona Knox (společnice), Arlene Harris (majitelka podniku), Kay Riehl (manželka správce věznice), Jan Englund (dívka), Pat Goldin (tančící komik)

Písňe: „Hold Back Tomorrow“ (text: Franz Steininger, hudba: Johnny Rotella, úprava: Les Baxter)

Pracovní názvy: Redemption, No Tomorrow. Studio/Ateliér: Kling Studios. Natáčeno od 9. do 22. prosince 1954. Distribuce: Universal Pictures. Premiéra: 2. listopadu 1955 (Detroit).

Distribuční slogany: *Lost Woman... Condemned Man... and the five hours no law could deny! In all the annals of fact or fiction... this is the strangest tale of all – of condemned man... woman of the shadows... who found love... and faith... and each other in a cell*

¹⁰³⁸ V titulcích filmu uveden jako Dave Newell.

¹⁰³⁹ V titulcích filmu uveden jako Frank de Kova.

of steel and stone! --- What strange law answered his last request... to bring THIS beautiful woman to his cell? --- The woman they brought to his cell was a stranger... but so was the noose that waited! What kind of woman would consent to share a condemned man's final night? --- Tonight warm arms around his neck... tomorrow a noose! --- Tonight the law gives him this beautiful woman... tomorrow it takes his life! Five hours till his last dawn shared with this woman of the shadows! --- The story of a love that no law could deny!

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,85:1. Zvuk: Western Electric Recording. Délka: 75 min. Schvalovací pečeť MPAA číslo 17 418.

Televizní uvedení v České republice: 23. září 2012 (Česká televize).

Uvedení v zahraničí (výběr): Francie, *La potence est pour demain*.

Hit and Run

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Leon Chooluck. Námět: Herbert O. Phillips. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Walter Streng. Střih: Stefan Arnsten. Zvuk: Earl Snyder. Hudba: Franz Steininger. Hudební režie: Florence Caylor. Střih zvuku: Eric George. Výprava: Rudi Feld. Kostýmy: Emeson's, Studio City. Masky: Ted Coodley. Skriptka: Gloria Alexander. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Cleo Moore (Julie Hilmer), Hugo Haas (Gus Hilmer, David Hilmer), Vince Edwards (Frank), Dolores Reed (Miranda), Mari Lea (Anita), Pat Goldin (pohřebák), Carl Milletaire (Eddie Ferguson),¹⁰⁴⁰ Robert Cassidy (šerif Wagner), Julie Mitchum (pohřebáková manželka), John Zaremba (lékař), Steve Mitchell (barman),¹⁰⁴¹ Jan Englund (Clara), Dick Paxton (číšník)

Písně: „What Good'll It Do Me?“ (hudba a text: Franz Steininger, zpěv: Ella Mae Morse, nahráno Capitol Records)

Studio/Ateliér: Kling Studios. Natáčeno v prosinci 1955. Distribuce: United Artists. Premiéra: 15. března 1957, 27. března 1957 (Los Angeles).

Distribuční slogany: *I can't give you anything but love – and murder, baby! --- Two imperfect people plan the perfect crime... Can they get away with it? --- Pay-up sucker... pin-up girl... hush-up lover... Blonde... husband... other man... under the same roof... and someone's going to die for love! --- Kiss-and-go girl... hungry-for-love husband... hush-it-up lover... it's going to explode into... HIT and RUN murder!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,85:1. Zvuk: RCA Sound Recording. Délka: 85 min., 9 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 17 922.

Uvedení v zahraničí (výběr): Švédsko (přístupnost od 15 let), *Mord med bil*, 27. května 1957; Západní Německo, *Mörderische Falle*.

1040 V titulcích filmu uveden chybně jako Carl Militaire.

1041 V titulcích filmu uveden jako Steve Mitchel.

Lizzie

Režie: Hugo Haas. Asistenti režie: Leon Chooluck, Lou Brandt. Předloha: Shirley Jackson (román *The Bird's Nest*). Scénář: Mel Dinelli. Kamera: Paul Ivano. Střih: Leon Barsha. Zvuk: Jack Solomon, Paul Schmutz. Hudba a hudební režie: Leith Stevens. Výprava: Rudi Feld. Kulisy a rekvizity: Darrell Silvera, Irving Sindler. Kostýmy: Norman Martien (muži), Sabine Manela (ženy), Carl Walker. Masky: Frank McCoy, Helene Parrish (účesy). Skriptka: Gloria Alexander. Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Vedoucí výroby: Barney Briskin. Produkce: Jerry Bresler, Kirk Douglas (Bryna Productions). Spoluproducent: Edward Lewis.

Hrají: Eleanor Parker (Elizabeth Richmond), Richard Boone (doktor Neal Wright), Joan Blondell (teta Morgan James), Hugo Haas (Walter Brenner), Ric Roman (Johnny Valenzo), Dorothy Arnold (Elizabethina matka), John Reach (Robin), Marion Ross (Ruth Seaton), Johnny Mathis (zpěvák v nočním klubu), Jan Englund (Helen Jameson), Carole Wells (Elizabeth, 13 let), Karen Green (Elizabeth, 9 let), Gene Walker (ostraha v muzeu), Pat Goldin (muž v baru), Dick Paxton (číšník), Michael Mark (barman)

Písně: „It's Not for Me to Say“ (hudba: Robert Allen, text: Albert Stillman, zpěv: Johnny Mathis), „Warm and Tender“ (hudba: Burt P. Bacharach, text: Hal David, zpěv: Johnny Mathis)

Pracovní názvy: Hidden Faces, Woman in Hell. Studio/Ateliér: Kling Studios. Natáčeno od 10. září do 2. října 1956. Distribuce: Metro-Goldwyn-Mayer (Loew's Inc.). Premiéra: 20. března 1957 (Los Angeles), 4. dubna 1957 (New York).

Distribuční slogany: *Which girl was she? --- A shocker to hold you spellbound! --- She led 3 strange lives! Which was her real self? --- She led 3 strange lives! By day she feared men! By night men feared her! --- Female Jekyll-and-Hyde lived 3 strange lives! Torn by secret desires, she fought a battle to save herself from a life of sin! --- Good girl – and yet the instincts of a killer! Wayward! Unloved! Career girl! --- She might be someone you know – quiet, respectable – and yet torn by secret desires to lead „other lives“. This is the remarkable life story of one girl who was three different personalities... and of her battle to save herself from a life of sin! --- What's wrong with Lizzie? Eleanor Parker as Lizzie, female Jekyll and Hyde! --- Lizzie's other lives: ...man-shy beauty by day, sinful siren by night!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,85:1. Zvuk: Perspecta Sound (Westrex Recording System). Délka: 81 min. Schvalovací pečeť MPAA číslo 18 364.

Televizní uvedení v České republice: 30. prosince 2007 (Česká televize).

Uvedení v zahraničí (výběr): Finsko, *Naisen salatut kasvot*, 24. ledna 1958; Turecko, *Lizzie*, prosinec 1958; Švédsko, *Ansiktet i spegeln*, 17. června 1959; Itálie, *La donna nelle tenebre*; Řecko, *To stigma tis zois mou*; Brazílie/Portugalsko, *Desejos Ocultos*, 29. července 1958.

Paradise Alley

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Marty Moss. Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Jack MacKenzie. Střih: Stefan Arnsten.¹⁰⁴² Zvuk: Jim Speak. Hudba: Franz Steininger. Výprava: William Ferrari. Masky: Sidney Perell.¹⁰⁴³ Dohled nad dialogy: Mark Lowell. Castingový asistent: Robert Oakley. Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Hugo Haas (Rudolph Agnus/režisér Carl von Stolberg), Don Sullivan (Steve Nicholson), Carol Morris (Susie Wilson),¹⁰⁴⁴ Marie Windsor (Linda Belita), Corinne Griffith (paní Wilson), Billy Gilbert (Julius Wilson), Chester Conklin (pan Gregory), Margaret Hamilton (paní Nicholson), Pat Goldin (Patrick), William Forrest (Norman Holmes), William Schallert (Jack Williams), Tom Fadden (pan Nicholson), Jan Englund (slečna Stanley), Jesslyn Fax (paní Holman), Jane Betts, Anthony Jochim (pan Jonas),¹⁰⁴⁵ Clegg Hoyt (Herb), Lyn Osborn (muž ze sousedství), Almira Sessions (paní Walker), Cyril Delevanti (dědeček), Howard Dayton, Duke Mitchell (Mike), Tim Johnson, Bob Dennis, Jim Canino, Edward McNally,¹⁰⁴⁶ Alan Foster, Bruce Biggs, Frances Pasco, Leslie Pam, Tom Duggan (policista), Irwin Berke

Písňe: „Stars in the Backyard“ (hudba a text: Franz Steininger, sólo na harmoniku: Danny Welton)

Pracovní název: Stars in the Backyard. Studio/Ateliér: Hal Roach Studios. Natáčeno na přelomu září a října 1957. Distribuce: Sutton Pictures. Premiéra: 7. prosince 1957 (preview v Los Angeles), únor 1962 (Maryland a další teritoria).

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,85:1. Zvuk: Perspecta Sound (Westrex Recording System). Délka: 85 min. Schvalovací pečeť MPA čísla 18 837.

Born to Be Loved

Režie: Hugo Haas. Asistent režie: Bruce Fowler Jr. Námět: Hugo Haas. Scénář: Hugo Haas. Kamera: Maury Gertsman. Střih: Stefan Arnsten. Zvuk: William Russell, Frank Moran. Hudba: Franz Steininger. Sborový zpěv: Hollywood High School Choral Organizations pod vedením Roberta Holmese a Dona Deckera. Výprava: William Ferrari. Kulisy: Charles S. Thompson. Kostýmy: Rose Rockney. Masky: Allan Snyder, Peggy McDonald (účesy). Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions). Spoluproducent: Robert Erlik.

Hrají: Carol Morris (Dorothy Atwater),¹⁰⁴⁷ Barbara Jo Allen (Irene Hoffman),¹⁰⁴⁸ Hugo Haas (profesor Hector Martin), Dick Kallman (Eddie Flynn), Jacqueline Fontaine (dáma),¹⁰⁴⁹ Billie Bird (opilcová žena), Pat Goldin (saxofonista), Robert C. Foulk (opilec), Mary Esther Denver (žena na chodbě), Margot Baker (matka Suzie), Anthony

1042 V titulcích uveden jako Stefan Arnsten.

1043 V titulcích uveden jako Sid Perell.

1044 V titulcích uvedena jako Carol Morris (Miss Universe).

1045 V titulcích uveden jako Tony Jochim.

1046 V titulcích uveden jako Skipper McNally.

1047 V titulcích uvedena jako Carol (Miss Universe) Morris.

1048 V titulcích uvedena jako Vera Vague.

1049 V titulcích uvedena jako Jacqueline Fontaine.

Jochim (Fred)¹⁰⁵⁰

Písňe: „Born to Be Loved“ (hudba: Franz Steininger, text: Walter Bullock), „One Good Kiss Deserves Another“ (hudba: Franz Steininger, text: Eddie Pola), „Fata Morgana“ (hudba: Hugo Haas)

Pracovní názvy: Little Miracles, The Red Mill. Studio/Ateliér: Hal Roach Studios. Natáčeno v březnu 1958. Distribuce: Universal Pictures. Premiéra: 26. června 1959, 10. července 1959 (Los Angeles).

Distribuční slogany: *Was She Too Young... or too afraid? This girl who was... born to be loved. --- Which was she? Born to be lonely or... born to be loved? --- The story of a girl who was born to be loved but afraid to try! --- Some girls are made for love, some girls are afraid of it. Which was she? Born to be lonely or... born to be loved?--- Who could she turn to in the city's crowded jungle? The eager middle-aged man who wanted to 'help'? The wise girls who knew all the ropes? The boy with a promise in his eyes?*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 1,85:1. Zvuk: Perspecta Sound (Westrex Recording System). Délka: 82 min. Schvalovací pečeť MPAA číslo 19 042.

Night of the Quarter Moon

Režie: Hugo Haas. Asistenti režie: Ridgeway Callow, Jack Reddish. Námět: Frank Davis, Franklin Coen. Scénář: Frank Davis, Franklin Coen. Kamera: Ellis Carter. Střih: Ben Lewis. Zvuk: Franklin Milton, Bill Edmondson. Hudba: Albert Glasser. Výprava: William A. Horning, Malcolm Brown. Kulisy: Henry Grace, Jack Mills. Kostýmy: Kitty Mager. Masky: William Tuttle. Statisté: Carl Saxe, Al Wyatt. Produkce: Albert Zugsmith (Albert Zugsmith Productions).

Hrají: Julie London (Ginny O'Sullivan Nelson), John Drew Barrymore (Roderic „Chuck“ Nelson), Anna Kashfi (Maria Robbin), Dean Jones (Lexington Nelson), Agnes Moorehead (Cornelia Nelson), Nat King Cole (Cy Robbin), Ray Anthony (hotelový manažer), Jackie Coogan (seržant Bragan), Charles Chaplin Jr. (soused), Billy Daniels (vrchní), Cathy Crosby (zpěvačka), James Edwards (Asa Tully), Arthur Shields (kapitán Tom O'Sullivan), Edward Andrews (Clinton Page), Robert Warwick (soudce), Marguerite Belafonte (společnice), Bobi Byrnes (dívka v lese), Joseph Cordovan (chlapec v lese), Jack Kosslyn (doktor Parkson), Katharine Scott (Amanda), Frank Gorshin (chlapec), John Day (strážník), Fred Schwieller (strážník), Boots Wade (tanečník), Barbara Walden (tanečnice), Ken Patterson (detektiv), George E. Stone (detektiv), Burt Douglas (detektiv), Nicky Blair (detektiv), William Vaughn (fotograf), Ivan Bonar (fotograf), Bill Layne (kameraman), Hamil Petroff (choreograf), Buck Young (reportér), Mark Lowell (reportér), Jerry Murray (reportér), Carl Christian (reportér), Lee Belser (reportérka), Irwin Berke (realitní makléř), Charles Horvath (Carter), Peter G. Vaiches (Sid Joss), Norman Grabowski (drsňák), Glenn Jacobson (chlapec), Gene Walker (hlídač), Helene Marshall (slečna Kirby), Arthur Marshall (cizinec), Phyllis Douglas (dívka), Kay Windsor (dívka), Joe Greene (správce), John Harding (major Arnold Folsey), Pat Cawley (slečna Murphy), Patricia Lloyd (dozorkyně), Ike Jones (taxikář), Joe Bardot (muž v docích)

Písňe: „To Whom It May Concern“ (text: Charlotte Hawkins, hudba: Nat King Cole, zpěv:

1050 V titulcích uveden jako Tony Jochim.

Nat King Cole), „Night of the Quarter Moon“ (text: Sammy Cahn, hudba: James Van Heusen, zpěv: Nat King Cole, Julie London), „Blue Moon“ (text: Lorenz Hart, hudba: Richard Rodgers, zpěv: Cathy Crosby)

Studio/Ateliér: MGM Studios, Culver City. Natáčeno od 2. září do 26. září 1958. Distribuce: Metro-Goldwyn-Mayer (Loew's Inc.). Premiéra: 27. ledna 1959 (San Diego).

Distribuční slogany: „*I don't care what she is... she's mine!*“ *The taboo theme is on the screen! Drama that dares to deal with the explosive issues we face today! --- The shameless story of Ginny... she tried to pass for white! --- „I don't care about the color of her skin... she's mine! --- Love across the line! --- They dared to love 'across the line'. --- Forbidden! Here's what happens when Sweethearts dare to defy the unwritten law! --- And now he began to wonder if they were right... if she was good enough for him. This is the 'taboo theme'... sweethearts who love across the 'line'. --- They dared to love 'across the line'... Here's what happens when lovers defy the unwritten law... the screen brings the 'taboo theme' out in the open!*

Materiál: 35mm. Barva: čb. Formát: 2,35:1 (CinemaScope). Zvuk: Westrex Recording System. Délka: 96 min., 10 cívek. Schvalovací pečeť MPAA číslo 19 161.

Obnovená premiéra v USA: *Flesh and Flame*, 1961, Cinema Associates; *The Color of Her Skin*, 1965, Alexander Enterprises.

Uvedení v zahraničí (výběr): Rakousko, *Erinnerung Einer Nacht*, listopad 1959; Západní Německo, *Erinnerung Einer Nacht*, listopad 1959; Finsko, *Kuunsirpin yö*, 26. srpna 1960; Dánsko, 26. září 1960; Švédsko, *Svart rida*; Francie, *Le grand damier*, 7. října 1960; Španělsko, *Noche de Luna Menguante*; Itálie, *Questa è la mia donna*; Řecko, *I stigmatismeni*.

Použité archivní fondy

Agnes Moorehead Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, University of Wisconsin & Wisconsin Historical Society, Madison.

Divadelní ústav v Praze.

Elsa Lanchester Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

George Cukor Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

Hugo Haas Clippings File, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

Jack Atlas Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

James Raker Papers. Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills

Kirk Douglas Papers, Special Collections, Wisconsin Center for Film and Theater Research, University of Wisconsin & Wisconsin Historical Society, Madison.

Korespondence Anduly Sedláčkové, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, číslo uložení 11354.

Korespondence Huga Haase, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha, číslo uložení 11627.

MGM Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Motion Picture Association of America Collection, Production Code Administration Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

New York Passenger Lists, 1820–1957, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

Osobní fond Huga Haase, Národní filmový archiv, Praha.

Osobní fond Josefa Kopty, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 838.

Osobní fond Olgy Scheinpflugové, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, číslo fondu 1502.

Osobní sbírka Magdaleny Fragnerové.

Paul Ivano Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

Paul Kohner Agency Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Sammy Cahn Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

Turner/MGM Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

Twentieth Century-Fox Filmscripts Collection, Special Collections, University of Iowa, Iowa City.

UCLA Film & Television Archive, University of California Los Angeles.

Universal Collection, Special Collections, Doheny Library, University of Southern California, Los Angeles.

Universal Pictures Company Trailer Scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills.

U.S. Naturalization Record Indexes, 1791–1992, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

U.S. World War II Draft Registration Cards, 1942, *Ancestry.com*, Ancestry.com Operations, Inc., 2010.

Použitá dobová periodika

The Augusta Chronicle-Herald

BHC

The Billboard

The Blizzard

Box Office

Cue

Daily News

The Exhibitor

Film Daily

Filmfacts

Harrison's Reports

The Hartford Courant

Hollywood Reporter

Chicago Daily Tribune

Chicago Defender

Christian Science Monitor
The Citizen News
International Photographer
Jet
L.A. Daily News
LA Mirror-News
Look
Los Angeles Examiner
Los Angeles Mirror
Los Angeles Times
The Milwaukee Journal
Monthly Film Bulletin
Motion Picture Daily
Motion Picture Herald
New Pittsburgh Courier
Newsweek
New Yorker
New York Post
New York Times
Parents' Magazine
Pittsburgh Post-Gazette
San Diego Union
Star News
State Defender Memphis, Tennessee
Tidings
Time
Variety
The Washington Post

Rozhovory s pamětníky

Carol Morris McCann, emailová komunikace z října 2009.

Jan Lowell, 25. června 2012, telefonický rozhovor. Další komunikace probíhala v červnu a prosinci 2012 prostřednictvím emailu.

June Shelley, 18. a 25. června 2012, telefonický rozhovor. Další komunikace probíhala v červnu 2012 prostřednictvím emailu.

Použitá literatura

AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1952–53*. New York : Quigley Publications, 1952.

AARONSON, Charles S. (ed.). *International Motion Picture Almanac 1959*. New York : Quigley Publications, 1958.

ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film History. Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985.

- ARDIZZONE, Heidi, LEWIS, Earl. *Love on Trial: An American Scandal in Black and White*. New York & London : W. W. Norton & Company, 2001.
- BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1976.
- BALIO, Tino. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*. Madison : University of Wisconsin Press, 2010.
- BARON, Stephanie. *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1997.
- BELTRÁN, Mary, FOJAS, Camilla (eds.). *Mixed Race Hollywood*. New York & London : New York University Press, 2008.
- BERNSTEIN, Matthew (ed.). *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, 1999.
- BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1996.
- BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne. *A Panorama of American Film Noir, 1941–1953*. Anglický překlad Paul Hammond. San Francisco : City Lights Books, 2002.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, STAIGER, Janet. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.
- BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Hugo Haas*. Praha : Československý filmový ústav, 1984.
- BROŽ, Josef. *Aféry Anduly Sedláčkové*. Praha : Petrklíč, 2008.
- CARGNELLI, Christian, OMASTA, Michael (eds.). *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. Wien : PVS, 1997.
- CASPER, Drew. *Postwar Hollywood, 1946–1962*. Malden : Blackwell Publishing, 2007.
- COEN, Franklin. *Night of the Quarter Moon*. New York : Bantam Books, 1959.
- COURTNEY, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967*. Princeton : Princeton University Press, 2005.
- DANDOVÁ, Marta. Adresát Olga Scheinpflugová. In *Literární archiv : Sborník Památníku národního písemnictví*. Praha : Památník národního písemnictví, 2003–2004, s. 341–351.
- DEANE, Pamala S. *James Edwards. African American Hollywood Icon*. Jefferson : McFarland, 2010.
- DIXON, Wheeler Winston. *The „B“ Directors. A Biographical Directory*. Metuchen : The Scarecrow Press, 1985.

- DOHERTY, Thomas. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York : Columbia University Press, 2007.
- DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia : Temple University Press, 2002.
- DOUGLAS, Kirk. *Climbing the Mountain. My Search for Meaning*. Thorndike : G.K. Hall & Co., 1998.
- DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son. An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1988.
- DRLÍK, Vojen (ed.). *Hugo Haas – fotografie, filmografie, divadelní role*. Brno : Opus musicum, 2001.
- FUCHS, Aleš. *Dlouhá svatební cesta*. Praha : Nakladatelství Faun, 2012.
- GARDNER, Gerald. *The Censorship Papers. Movie Censorship Letters from the Hays Office 1934 to 1968*. New York : Dodd, Mead & Company, 1987.
- GOMERY, Douglas. *The Hollywood Studio System*. London : British Film Institute, 2008.
- HAIN, Milan. Exulantství v amerických filmech Huga Haase. In ZEMANOVÁ, Zuzana, POŘÍZKOVÁ, Lenka (eds.). *Cizinec-vyhnanec-přistěhovalec: Sborník příspěvků z mezinárodního sympozia Umění a kultury střední Evropy 2011*. Olomouc, 2012, s. 199–204.
- HAIN, Milan. Hugo Haas. Forgotten Émigré. In MALCOLM, Donald (ed.). *Noir City Annual 5*. San Francisco, Los Angeles, New York : The Film Noir Foundation, 2013, s. 95–104. Rovněž dostupné jako HAIN, Milan. Hugo Haas. Forgotten Émigré. *Noir City*. Zima 2012, roč. 7, č. 3, s. 68–76.
- HAIN, Milan. Miss Universe ve službách Hugo Haase. *25fps*, 2009, roč. III., č. 33. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2009/miss-universe-ve-sluzbach-hugo-haase/>.
- HEILBUT, Anthony. *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930's to the Present*. New York : The Viking Press, 1983.
- HERMAN, Josef (ed.). *Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě*. Praha : Divadelní ústav, 1994.
- HOLMLUND, Christine, WYATT, Justin (eds.). *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. New York : Routledge, 2005.
- HORAK, Jan-Christopher. *Fluchtpunkt Hollywood: Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Berlin : MakS, 1986.
- HORAK, Jan-Christopher. German Exile Cinema, 1933–1950. *Film History*, 1996, roč. 8, č. 4, s. 373–389.

- HORAK, Jan-Christopher. The Palm Trees Were Gently Swaying: German Refugees from Hitler in Hollywood. *Image*, září–prosinec 1982, roč. 25, č. 3–4, s. 21–32.
- HIRSCH, Foster. *Otto Preminger. The Man Who Would Be King*. New York : Alfred A. Knopf, 2007.
- HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý. Touha dělat film*. Brno : Host, 2011.
- HULEC, Vladimír. Smutek hlubší než oceán. Americké filmy Hugo Haase. *Divadelní noviny*, 2008, č. 13, s. 10.
- CHAPMAN, James, GLANCY, Mark, HARPER, Sue (eds.). *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.
- ISENBERG, Noah William. Perennial Detour: The Cinema of Edgar G. Ulmer and the Experience of Exile. *Cinema Journal*, zima 2004, roč. 43, č. 2, s. 3–25.
- JACKSON, Shirley. *The Bird's Nest*. New York : Ace Publishing Corporation, 1954.
- JACOBS, Lea. *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2008.
- JACOBS, Lea. *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1997.
- JELLINEK, Oskar. *Uproar in the Village*. New York : Robert M. McBride & Company, 1933.
- JEWELL, Richard B. *The Golden Age of Cinema. Hollywood 1929–1945*. Malden : Blackwell Publishing, 2007.
- JOHNSON, Albert. Beige, Brown, Or Black. *Film Quarterly*, podzim 1959, roč. 13, č. 1, s. 38–43.
- JOHNSON, Steve. Jan Lowell's Improvised Life: From Hugo Haas to Spagetti Westerns. *Classic Images*, 20. prosince 2010. Dostupné z WWW: http://www.classicimages.com/people/article_ff79b33d-14ad-59bf-a975-e6794bd48aa4.html .
- JOHNSON, Steve. Life of Human Loss. Hugo Haas's Strange Fascination. *Bright Lights Film Journal*, květen 2012, č. 76. Dostupné z WWW: http://brightlightsfilm.com/76/76hugoahas_johnson.php#.UfDjmY1M_Z4 .
- JOWETT, Garth. *Film. The Democratic Art*. Boston & Toronto : Little, Brown & Company, 1976.
- KEANEY, Michael F. *Film Noir Guide: 745 Films of the Classic Era, 1940–1959*. Jefferson : McFarland: 2003.
- KEAR, Lynn. *Agnes Moorehead. A Bio-Bibliography*. Westport & London : Greenwood Press, 1992.

- KENNEDY, Matthew. *Joan Blondell. A Life between Takes*. Jackson : University Press of Mississippi, 2007.
- KERR, Paul (ed.). *The Hollywood Film Industry*. London and New York : Routledge, 1986.
- KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington : Indiana University Press, 1994.
- KOPTA, Josef. *Hlídač č. 47*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2008.
- KRETSCHMAR, Kelly. *Framing Femininity as Insanity: Representations of Mental Illness in Women in Post-Classical Hollywood*. Diplomová práce. Denton : University of North Texas, 2007.
- KŘIPACĚ, Jan, HAIN, Milan (eds.). *Hugo Haas – mezi středoevropskou a americkou kulturou*. Olomouc : Vydavatelství UP v Olomouci, 2012.
- LANGMAN, Larry. *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*. Jefferson : McFarland, 2000.
- LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold L. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York : Grove Weidenfeld, 1990.
- LEV, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York : Charles Scribner's Sons, 2003.
- LEV, Peter. *Twentieth Century-Fox. The Zanuck-Skouras Years, 1935–1965*. Austin : University of Texas Press, 2013.
- LISANT, Tom. *Drive-In Dream Girls: A Galaxy of B-Movie Starlets of the Sixties*. Jefferson : McFarland, 2003.
- LOUTZENHISER, James K. Hugo Haas. Sincere Artist Who Became Lost in the Hollywood Shuffle. *Films in Review*, 1978, č. 2 (únor), roč. XXIX, s. 89–98.
- LYONS, Arthur. *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. Chicago : Da Capo Press, 2000.
- MCCARTHY, Todd, FLYNN, Charles (eds.). *Kings of the Bs. Working Within the Hollywood System*. New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1975.
- MCCLELLAND, Doug. *Eleanor Parker. Woman of a Thousand Faces*. Oxford : Scarecrow Press, 1989.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York : Oxford University Press, 1996.
- MADIGAN, Mark J. Miscegenation and the 'Dicta of Race and Class': The Rhinelander Case and Nella Larsen's *Passing*. *Modern Fiction Studies*, zima 1998, č. 4, roč. 36, s. 523–529.

- MALONE, Aubrey. *Censoring Hollywood. Sex and Violence in Film and on the Cutting Room Floor*. Jefferson and London : McFarland, 2011.
- MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Malden : Blackwell Publishing, 2003.
- MANN, Denise. *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 2008.
- MARTIN, Len D. *The Columbia Checklist. The Feature Films, Serials, Cartoons and Short Subjects of Columbia Pictures Corporation, 1922–1988*. Jefferson and London : McFarland, 1991.
- MATĚJKOVÁ, Jolana. *Hugo Haas – Život je pes*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2008.
- MERRITT, Greg. *The Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*. New York : Thunder's Mouth Press, 2000.
- MORRIS, Gary. Grindhouse: The Forbidden World of „Adults Only“ Cinema. *Bright Lights Film Journal*, březen 1997, č. 18. Dostupné z WWW: http://brightlightsfilm.com/18/18_grind.php#.UIO751AvXao .
- MORRISON, James. *Passport to Hollywood. Hollywood Films and European Directors*. New York : State University of New York Press, 1998.
- NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.
- NAFICY, Hamid (ed.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York : Routledge, 2010.
- NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2008.
- NEALE, Steve (ed.). *The Classical Hollywood Reader*. London & New York : Routledge, 2012.
- PALMIER, Jean-Michel. *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*. New York and London : Verso, 2006.
- PARLA, Paul a MITCHELL, Charles P. The Bride and the Hero. *Classic Images*, listopad 1997, č. 269, s. c4–c8.
- PEARY, Danny. *Guide for the Film Fanatic*. London : Simon & Schuster, 1987.
- PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas*. Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1993.
- PHILLIPS, Alastair. *City of Darkness, City of Light. Émigré Filmmakers in Paris, 1929–1939*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003.
- PHILLIPS, Gene D. *Exiles in Hollywood. Major Europeans Film Directors in America*. Bethlehem : Lehigh University Press, 1998.

- POMERANCE, Murray (ed.). *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, 2005.
- POWDERMAKER, Hortense. *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. London : Secker & Warburg, 1951.
- REID, John Howard. *CinemaScope One. Stupendous in Scope*. Lulu Press, Inc., 2010.
- SERVER, Lee. *Sam Fuller: Film Is a Battleground*. Jefferson : McFarland, 1994.
- SHELLEY, June. *Even When It Was Bad...It Was Good*. Xlibris, 2000.
- SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham & London : Duke University Press, 1999.
- SCHATZ, Thomas. *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York : Pantheon Books, 1988.
- SÍLOVÁ, Zuzana. Olga Scheinpflugová a Hugo Haas : (Ke korespondenci z let 1946–1967). *Disk*, 2003, č. 6, s. 48–72.
- SILVER, Alain, URSINI, James, WARD, Elizabeth, PORFIRIO, Robert (eds.). *Film Noir: The Encyclopedia*. New York : The Overlook Press, 2010.
- SIMMONS, Jerold. The Production Code Under New Management: Geoffrey Shurlock, The Bad Seed, and Tea and Sympathy. *Journal of Popular Film & Television*, jaro 1994, roč. 22, číslo 1, s. 2–9.
- SKLAR, Robert. *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York : Vintage Books, 1994.
- SLIDE, Anthony. *The American Film Industry. A Historical Dictionary*. New York : Limelight Editions, 1990.
- SLIDE, Anthony (ed.). *International Film, Radio, and Television Journals*. Westport & London : Greenwood Press, 1985.
- SMITH-PRYOR, Elizabeth M. *Property Rites. The Rhinelander Trial, Passing, and the Protection of Whiteness*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2009.
- SOCHOROVSKÁ, Valeria. *Hugo Haas*. Praha : Forma, 1996.
- SOLOMON, Aubrey. *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*. Metuchen & London : The Scarecrow Press, 1988.
- SPICER, Bill. Hugo Haas, Low-Budget Genius. *Movie & Film Collector's World*, 1. července 1983, č. 163, s. 1, 14–16.
- SPICER, Bill. The Movie Producing Career of Hugo Haas. *Movie & Film Collector's World*, 2. prosince 1983, č. 168, s. 1, 3, 14–16.

- STEANS, Natia. *Quadron Blues*. *Black Camera*, jaro/léto 2001, roč. 16, č. 1, s. 9.
- STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara. *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*. Berlin : Bertz + Fischer, 2005.
- STOKES, Melvyn, MALTBY, Richard (eds.). *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies*. London : British Film Institute, 1999.
- SUSANIN, Timothy S. *Walt Before Mickey. Disney's Early Years, 1919–1928*. Jackson : The University Press of Mississippi, 2011.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Nakladatelství Herrmann & synové, 2004.
- TAUSSIG, Pavel. *Filmový smích Huga Haase*. Praha : Československý filmový ústav, 1989.
- TAVES, Brian. *Thomas Ince. Hollywood's Independent Pioneer*. Lexington : The University Press of Kentucky, 2012.
- TAYLOR, John Russell. *Strangers in Paradise. The Hollywood Émigrés 1933–1950*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1983.
- TINDALL, George B., SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- URSINI, James. *Directors on the Edge. Outliers in Hollywood*. Lexington : 2011.
- URSINI, James, MAINON, Dominique. *Cinema of Obsession: Erotic Fixation and Love Gone Wrong in the Movies*. New York : Limelight Editions, 2007.
- VORÁČ, Jiří. *Český film v exilu*. Brno : Host, 2004.
- WANAMAKER, Marc. *Hollywood 1940–2008 (Images of America)*. Charleston : Arcadia Publishing, 2009.
- WARD, Janet. *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2001.
- WARD, Richard Lewis. *A History of the Hal Roach Studios*. Carbondale : Southern Illinois University, 2006.
- WELDON, Michael. *The Psychotronic Encyclopedia of Film*. New York : Ballantine Books, 1983.
- WENIGER, Kay. „*Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...*“. *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945*. Hamburg : ACABUS Verlag, 2011.
- WILINSKY, Barbara. *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis & London : University of Minnesota Press, 2001.

WILKERSON, Tichi, BORIE, Marcia. *The Hollywood Reporter. The Golden Years*. New York : Coward-McCann, 1984.

WOODS, Greg. Bad Blondes and Redemption: The Films of Hugo Haas. *The Eclectic Screening Room*, září 2010, číslo 23, s. 13–30.

ZUGSMITH, Albert. *How to Break Into the Movies*. New York : MacFadden, 1963.

Použité databáze

American Film Institute Catalog of Feature Films. <http://afi.com/members/catalog/>

Cinema Treasures. <http://cinematreasures.org/>

Český hudební slovník osob a institucí, Centrum hudební lexikografie při Ústavu hudební vědy FF MU. <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

Internet Broadway Database. <http://www.ibdb.com/>

Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/>

Citované filmy

- Američan v Paříži* (An American in Paris, USA, 1951, režie Vincente Minnelli)
Andula vyhrála (Československo, 1938, režie Miroslav Cikán)
Asfalt (Asphalt, Německo, 1929, režie Joe May)
Ať žije nebožtík (Československo, 1935, režie Martin Frič)
- The Bachelor Party* (USA, 1957, režie Delbert Mann)
The Battle of Rogue River (USA, 1954, režie William Castle)
The Beat Generation (USA, 1959, režie Charles F. Haas)
Ben Hur (Ben-Hur: A Tale of the Christ, USA, 1925, režie Fred Niblo)
The Big Operator (USA, 1959, režie Charles F. Haas)
Bílá nemoc (Československo, 1937, režie Hugo Haas)
Black Jack (USA, Španělsko, Francie, Velká Británie, 1951, režie Julien Duvivier)
Bluebeard (USA, 1944, režie Edgar G. Ulmer)
- Caged* (USA, 1950, režie John Cromwell)
The Careless Years (USA, 1957, režie Arthur Hiller)
Casbah (USA, 1948, režie John Berry)
Cesta kolem světa za 80 dní (Around the World in Eighty Days, USA, 1956, režie Michael Anderson)
City of Bad Men (USA, 1953, režie Harmon Jones)
Co se šeptá (Československo, 1938, režie Hugo Haas)
Crash Landing (USA, 1958, režie Fred F. Sears)
Criminal Lawyer (USA, 1951, režie Seymour Friedman)
- Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz, USA, 1939, režie Victor Fleming a další)
- Dakota* (USA, 1945, režie Joseph Kane)
Darby O'Gill and the Little People (USA, 1959, režie Robert Stevenson)
Daughter of the West (USA, 1949, režie Harold Daniels)
David a Batšeba (David and Bathsheba, USA, 1951, režie Henry King)
Delikventi (The Delinquents, USA, 1957, režie Robert Altman)
Desatero přikázání (The Ten Commandments, USA, 1956, režie Cecil B. DeMille)
Detektivní příběh (Detective Story, USA, 1951, režie William Wyler)
Děvčata, nedejte se! (Československo, 1937, režie Hugo Haas a J. A. Holman)
Divoch (The Wild One, USA, 1953, režie Laslo Benedek)
Dny slávy (Days of Glory, USA, 1944, režie Jacques Tourneur)
Doly krále Šalamouna (King Solomon's Mines, USA, 1950, režie Compton Bennett a Andrew Marton)
Dopis neznámé (Letter from an Unknown Woman, USA, 1948, režie Max Ophüls)
Dotek zla (Touch of Evil, USA, 1958, režie Orson Welles)
- Ďáblovo oko* (Djävulens öga, Švédsko, 1960, režie Ingmar Bergman)
- East Side, West Side* (USA, 1949, režie Mervyn LeRoy)
Edge of the City (USA, 1957, režie Martin Ritt)
Exodus (USA, 1960, režie Otto Preminger)
- Fedora* (Západní Německo, Francie, 1978, režie Billy Wilder)

Fiesta (USA, 1947, režie Richard Thorpe)
The Fighting Kentuckian (USA, 1949, režie George Waggner)
The First Legion (USA, 1951, režie Douglas Sirk)
First Love (USA, 1939, režie Henry Koster)
Five (USA, 1951, režie Arch Oboler)
Fixed Bayonets! (USA, 1951, režie Samuel Fuller)
For the Love of Mary (USA, 1948, režie Frederick De Cordova)
The Foxes of Harrow (USA, 1947, režie John M. Stahl)
Francis in the Haunted House (USA, 1956, režie Charles Lamont)

Gidget (USA, 1959, režie Paul Wendkos)
Girls in the Night (USA, 1953, režie Jack Arnold)
Girls Town (USA, 1959, režie Charles F. Haas)
The Golden Hawk (USA, 1952, režie Sidney Salkow)
Grand Prix (USA, 1966, režie John Frankenheimer)

A Hatful of Rain (USA, 1957, režie Fred Zinnemann)
High School Confidential! (USA, 1958, režie Jack Arnold)
Hlídač č. 47 (Československo, 1937, režie Josef Rovenský)
Hoffmanovy povídky (The Tales of Hoffmann, Velká Británie, 1951, režie Michael Powell a Emeric Pressburger)
Holiday in Mexico (USA, 1946, režie George Sidney)
House of Bamboo (USA, 1955, režie Samuel Fuller)
The House on Telegraph Hill (USA, 1951, režie Robert Wise)

Imitation of Life (USA, 1959, režie Douglas Sirk)
The Incredible Shrinking Man (USA, 1957, režie Jack Arnold)
Indiánský bojovník (The Indian Fighter, USA, 1955, režie André De Toth)
Interrupted Melody (USA, 1955, režie Curtis Bernhardt)
Island in the Sun (USA, 1957, režie Robert Rossen)
Ivanhoe (USA, 1952, režie Richard Thorpe)
I've Lived Before (USA, 1956, režie Richard Bartlett)

Jak si vzít milionáře (How to Marry a Millionaire, USA, 1953, režie Jean Negulesco)
Je krásné lásku dát (Love Is a Many-Splendored Thing, USA, 1955, režie Henry King)
Jesse James vs. The Daltons (USA, 1954, režie William Castle)
Jih proti Severu (Gone with the Wind, USA, 1939, režie Victor Fleming, George Cukor a další)

Kapka krve (Band of Angels, USA, 1957, režie Raoul Walsh)
Kráska z Nového Orleánsu (The Flame of New Orleans, USA, 1941, režie René Clair)
Kvočna (Československo, 1937, režie Hugo Haas)

Ladies of the Chorus (USA, 1948, režie Phil Karlson)
The Last Sunset (USA, 1961, režie Robert Aldrich)
Little Big Horn (USA, 1951, režie Charles Marquis Warren)
The Little Hut (Velká Británie, 1957, režie Mark Robson)
Lonely Are the Brave (USA, 1962, režie David Miller)
The Lotus Eater (USA, 1921, režie Marshall Neilan)
Lovely to Look at (USA, 1952, režie Mervyn LeRoy)

Loving You (USA, 1957, režie Hal Kanter)

The Magic Face (USA, 1951, režie Frank Tuttle)

Man Crazy (USA, 1953, režie Irving Lerner)

Man of Conflict (USA, 1953, režie Hal R. Makelím)

The Man with My Face (USA, 1951, režie Edward Montagne)

Marty (USA, 1955, režie Delbert Mann)

The Mating Urge (USA, 1958, režie neuvedena)

Měla žlutou stužku (She Wore a Yellow Ribbon, USA, 1949, režie John Ford)

Merton of the Movies (USA, 1948, režie Robert Alton)

The Miami Story (USA, 1954, režie Fred F. Sears)

Místo na výsluní (A Place in the Sun, USA, 1951, režie George Stevens)

Mluví do větru (Whistle Down the Wind, Velká Británie, 1961, režie Bryan Forbes)

Moderní doba (Modern Times, USA, 1936, režie Charles Chaplin)

Módní návrhářka (Designing Woman, USA, 1957, režie Vincente Minnelli)

Monkey on My Back (USA, 1957, režie André De Toth)

Moře v plamenech (La mer en flammes, Francie, 1940, režie Léo Joannon)

Most přes řeku Kwai (The Bridge on the River Kwai, Velká Británie, 1957, režie David Lean)

Mravnost nade vše (Československo, 1937, režie Martin Frič)

Mrs. Parkington (USA, 1944, režie Tay Garnett)

Muži (The Men, USA, 1950, režie Fred Zinnemann)

Muži v offsidu (Československo, 1931, režie Svatopluk Innemann)

Muž se zlatou paží (The Man with the Golden Arm, USA, 1955, režie Otto Preminger)

My Girl Tisa (USA, 1948, režie Elliott Nugent)

Na břehu (On the Beach, USA, 1959, režie Stanley Kramer)

Načeradec, král kibiců (Československo, 1932, režie Gustav Machatý)

The Naked Dawn (USA, 1955, režie Edgar G. Ulmer)

Native Son (USA, 1951, režie Pierre Chenal)

Niagara (USA, 1953, režie Henry Hathaway)

Night Editor (USA, 1946, režie Henry Levin)

Northwest Outpost (USA, 1947, režie Allan Dwan)

Obr (Giant, USA, 1956, režie George Stevens)

Ocelová přilba (The Steel Helmet, USA, 1951, režie Samuel Fuller)

Odpolední láska (Love in the Afternoon, USA, 1957, režie Billy Wilder)

Odtud až na věčnost (From Here to Eternity, USA, 1953, režie Fred Zinnemann)

Our Combat (Francie, 1940)

Over-Exposed (USA, 1956, režie Lewis Seiler)

Paisa (Itálie, 1946, režie Roberto Rossellini)

Pépé le Moko (Francie, 1937, režie Julien Duvivier)

Platinum High School (USA, 1960, režie Charles F. Haas)

Plynové lampy (Gaslight, USA, 1944, režie George Cukor)

Princ a tanečnice (The Prince and the Showgirl, USA, 1957, režie Laurence Olivier)

Princezna a pirát (The Princess and the Pirate, USA, 1944, režie David Butler a Sidney Lanfield)

The Private Affairs of Bel Ami (USA, 1947, režie Albert Lewin)

Problem Girls (USA, 1953, režie E. A. Dupont)

Příběh Glenna Millera (The Glenn Miller Story, USA, 1954, režie Anthony Mann)
Příběh jeptišky (The Nun's Story, USA, 1959, režie Fred Zinnemann)
Psané ve větru (Written on the Wind, USA, 1956, režie Douglas Sirk)

Queen Kelly (USA, 1929, režie Erich von Stroheim)

The Red Badge of Courage (USA, 1951, režie John Huston)
The Red Beret (USA, 1953, režie Terence Young)
Ride Out for Revenge (USA, 1957, režie Bernard Girard)
Road to the Big House (USA, 1947, režie Walter Colmes)
The Rose Tattoo (USA, 1955, režie Daniel Mann)
Roucho (The Robe, USA, 1953, režie Henry Koster)

Řím, otevřené město (Roma, città aperta, Itálie, 1945, režie Roberto Rossellini)

Sayonara (USA, 1957, režie Joshua Logan)
Sbohem, armádo (A Farewell to Arms, USA, 1957, režie Charles Vidor)
Sedm květnových dní (Seven Days in May, USA, 1964, režie John Frankenheimer)
The Seventh Sin (USA, 1957, režie Ronald Neame, Vincente Minnelli)
Sex Kittens Go to College (USA, 1960, režie Albert Zugsmith)
Sladká vůně úspěchu (Sweet Smell of Success, USA, 1957, režie Alexander Mackendrick)
A Song to Remember (USA, 1945, režie Charles Vidor)
Spartakus (Spartacus, USA, 1960, režie Stanley Kubrick)
The Spoilers (USA, 1955, režie Jesse Hibbs)
Spring Reunion (USA, 1957, režie Robert Pirosh)
Stezky slávy (Paths of Glory, USA, 1957, režie Stanley Kubrick)
Strange Affair (USA, 1944, režie Alfred E. Green)
Strange Impersonation (USA, 1946, režie Anthony Mann)
Strangers When We Meet (USA, 1960, režie Richard Quine)
Summer Storm (USA, 1944, režie Douglas Sirk)
Světla ramp (Limelight, USA, 1952, režie Charles Chaplin)

Šampion (Champion, USA, 1949, režie Mark Robson)

Tarantula (USA, 1955, režie Jack Arnold)
The Tarnished Angels (USA, 1958, režie Douglas Sirk)
Ten, kdo hledá pravdu (L'Homme qui cherche la vérité, Francie, 1940, režie Alexandre Esway)
Ten Thousand Bedrooms (USA, 1957, režie Richard Thorpe)
This Earth Is Mine (USA, 1959, režie Henry King)
Three Young Texans (USA, 1954, režie Henry Levin)
Thunder on the Hill (USA, 1951, režie Douglas Sirk)
Točité schodiště (The Spiral Staircase, USA, 1945, režie Robert Siodmak)
Tonka Šibenice (Československo, 1930, režie Karel Anton)
Torrid Zone (USA, 1940, režie William Keighley)
Tramvaj do stanice Touha (A Streetcar Named Desire, USA, 1951, režie Elia Kazan)
Tři tváře Evy (The Three Faces of Eve, USA, 1957, režie Nunnally Johnson)
Tvář v davu (A Face in the Crowd, USA, 1957, režie Elia Kazan)
Two Hearts in Harmony (Velká Británie, 1935, režie William Beaudine)
Two Smart People (USA, 1946, režie Jules Dassin)

Umberto D. (Itálie, 1952, režie Vittorio De Sica)
Útěk v řetězech (The Defiant Ones, USA, 1958, režie Stanley Kramer)

Vanishing Point (USA, 1971, režie Richard C. Sarafian)
Velbloud uchem jehly (Československo, 1936, režie Hugo Haas a Otakar Vávra)
Vendetta (USA, 1950, režie Mel Ferrer, Preston Sturges, Stuart Heisler a další)
Vicki (USA, 1953, režie Harry Horner)
Vikingové (The Vikings, USA, 1958, režie Richard Fleischer)
Vivere in pace (Itálie, 1947, režie Luigi Zampa)
Voice in the Wind (USA, 1944, režie Arthur Ripley)
Vojna a mír (War and Peace, USA, 1956, režie King Vidor)
V píscích Iwo Šimy (Sands of Iwo Jima, USA, 1949, režie Allan Dwan)
Všechny lodě pryč (Away All Boats, USA, 1956, režie Joseph Pevney)

What Next, Corporal Hargrove? (USA, 1945, režie Richard Thorpe)
The Window (USA, 1949, režie Ted Tetzlaff)
The Wings of Eagles (USA, 1957, režie John Ford)
Women's Prison (USA, 1955, režie Lewis Seiler)
The World, the Flesh and the Devil (USA, 1959, režie Ranald MacDougall)

Yellowstone Kelly (USA, 1959, režie Gordon Douglas)

Zázrak v Miláně (Miracolo a Milano, Itálie, 1951, režie Vittorio De Sica)
Zloději kol (Ladri di biciclette, Itálie, 1948, režie Vittorio De Sica)
Zvon pro Adano (A Bell for Adano, USA, 1945, režie Henry King)

Žárlivost (Jealousy, USA, 1945, režie Gustav Machatý)
Žena na měsíci (Frau im Mond, Německo, 1929, režie Fritz Lang)
Žena za výlohou (The Woman in the Window, USA, 1944, režie Fritz Lang)
Život je pes (Československo, 1933, režie Martin Frič)
Žízeň po životě (Lust for Life, USA, 1956, režie Vincente Minnelli)

Citované TV pořady

Bonanza (USA, 1959–1973)

Five Fingers (USA, 1959–1960)
The Ford Television Theatre (USA, 1952–1957)

Hollywood at Work (USA, 1951?)

Medic (USA, 1954–1956)
Der Mensch nebenan (Rakousko, 1967, režie Hugo Haas)

Die Pianolastory (Rakousko, 1966, režie Gerhard Bronner)

Screen Directors Playhouse (USA, 1955–1956)

Telephone Time (USA, 1956–1958)

Verrückt (Rakousko, 1966, režie Hugo Haas)

Waterfront (USA, 1954–1956)

Your Show Time (USA, 1949)

Abstrakt

Název práce: Americké filmy Huga Haase

Dizertační práce se zabývá americkými filmy produkovanými a/nebo režírovanými československým exilovým tvůrcem Hugem Haasem (1901–1968). Haas přicestoval do Spojených států v roce 1940. O deset let později – poté, co se prosadil na Broadwayi i v Hollywoodu jako představitel vedlejších úloh – se mu podařilo založit vlastní produkční společnost a v rolích producenta, režiséra a scenáristy dal vzniknout sérii nízkonákladových snímků počínaje *Pickupem* (do kin uveden společností Columbia Pictures v roce 1951). Mimo vlastní nezávislou společnost Haas režíroval dva další snímky – *Lizzie* (1957), psychologické drama o ženě s mnohonásobnou poruchou osobnosti (pro společnost Bryna Productions Kirka Douglase), a *Night of the Quarter Moon*, jeden z prvních hollywoodských filmů otevřeně zpracovávajících téma mezirasových svazků (pro Albert Zugsmith Productions).

V práci využívám filmové i nefilmové prameny (například scénáře, osobní korespondenci, cenzurní zprávy, dokumenty distribučních společností, propagační materiály, zprávy z dobového tisku), na jejichž základě historiograficky rekonstruuji Haasovu producentskou a režijní kariéru v USA. V první části dizertace popisuji charakteristické rysy jeho produkčního módu (extrémně nízké rozpočty, samofinancování, multiplikace funkcí, natáčecí plány ne delší než dva týdny, dlouhodobá partnerství s klíčovými členy štábu, velké časové rozestupy mezi dokončením filmu a jeho uvedením do kin atd.). Druhá část sestává z podrobných produkčních historií všech čtrnácti snímků, které Haas v průběhu 50. let režíroval a produkoval. Zvláštní pozornost věnuji jeho stykům se Správou Produkčního kodexu a významnými distribučními společnostmi (Columbia Pictures, Twentieth Century-Fox, Universal Pictures a další), které rozhodovaly o tom, jak budou snímky propagovány a uváděny na trh. V jedné ze závěrečných kapitol se rovněž zabývám Haasovými nerealizovanými filmovými projekty.

Přestože dobová periodika označovala Hugo Haas Productions za „společnost jediného muže“, snažím se vyhnout přímočarému a zjednodušujícímu pojednání prohlašujícímu Haase za nezpochybnitelného autora. Naopak zdůrazňuji význam specifického historického a průmyslového kontextu. Obsahy některých Haasových filmů byly například přímo ovlivněny nejen jednáním se Správou Produkčního kodexu, ale i s Národní ligou slušnosti. Navíc byl Haas nucen vycházet vstříc nárokům a požadavkům distribučních společností a filmového publika (jehož složení se dynamicky měnilo). Z této perspektivy můžeme na jeho snímky nahlížet jako na produkty balancující na křehké hranici mezi uměním a obchodem, alternativní a mainstreamovou kinematografií či tvůrčími ambicemi a podnikatelskou zodpovědností.

Klíčová slova: Hugo Haas, americký filmový průmysl, nezávislý film, exil, 50. léta, filmová historiografie, nová filmová historie

Rozsah práce (bez příloh a seznamů použitých zdrojů): 745 879 znaků / 114 110 slov

Přílohy: 92 barevných a černobílých ilustrací

Jazyk práce: česky

English Summary

Title: The American Films of Hugo Haas

The dissertation deals with the American films produced and/or directed by Czechoslovak émigré Hugo Haas (1901–1968). Haas – a well-known actor in his homeland – came to the United States in 1940. In 1950, after having made a name for himself as a character actor both on Broadway and in Hollywood, he managed to set up his own production company and, acting as producer, director and screenwriter, he made a string of low-budget films starting with *Pickup* (released by Columbia Pictures in 1951). Outside of his independent production outfit, Haas directed two additional pictures – *Lizzie* (1957), a psychological drama about a woman with multiple-personality disorder (for Kirk Douglas' Bryna Productions), and *Night of the Quarter Moon* (1959), one of the first Hollywood films openly discussing interracial relationships (for Albert Zugsmith Productions).

I use both filmic and non-filmic primary sources (e.g. screenplays, personal correspondence, censorship reports, documents of distribution companies, advertising materials, accounts in the contemporary press) to historiographically reconstruct Haas' producing and directorial career in the U.S. In the first part of the dissertation I describe characteristic features of his production mode (extremely low budgets, self-financing, multiplication of labor, shooting schedules of no more than two weeks, long-term partnerships with key members of the crew, the length of time that it took to distribute and exhibit his independently produced films etc.). The second part consists of detailed production histories of the fourteen films Haas produced and directed during the 1950s. I pay particular attention to Haas' contacts with the Production Code Administration and with major distribution companies (Columbia Pictures, Twentieth Century-Fox, Universal Pictures etc.) that decided how his films were marketed and exhibited. In one of the final chapters I also deal with his unproduced film projects.

Even though the contemporary press called Hugo Haas Productions a “one-man production company”, I strive to avoid a straightforward and simplifying account proclaiming Haas as an indisputable auteur. On the contrary I stress the importance of the historically specific industrial context. The contents of some of Haas' films were for example directly influenced not only by the Production Code Administration, but also by the National Legion of Decency. Moreover, Haas had to accommodate direct or indirect demands of the distributors and movie theater audiences. From this point of view we can understand his films as careful balancing acts located between art and business, alternative and mainstream cinema and personal ambitions and entrepreneurial responsibility.

Keywords: Hugo Haas, American film industry, independent cinema, exile, 1950s, film historiography, new film history