

TISKOVÁ ZPRÁVA - SLIBY CHYBY

(Promises, Promises)

Předloha: Neil Simon podle scénáře „The Apartment“ Billy Wildera a I. A. L. Diamonda
Hudba: Burt Bacharach
Texty písní: Hal David
Původní broadwayská produkce: David Merrick

Režie: Zdeněk Černín
Překlad libreta: Ivo T. Havlů
Překlad písňových textů: Jiří Josek
Scéna: Jan Dušek
Kostýmy: Lucie Morávková
Dramaturgie: Ladislav Stýblo
Choreografie: Libor Vaculík
Hudební nastudování a korepetice: Irena Pluháčková
Asistent choreografie: Ondřej Kavan

Hudební podklady byly nahrány pod vedením Milana Vidláka.

Premiéry 26. a 27. října 2007 v Divadle pod Palmovkou.

Sliby chyby

(Promises, Promises)

Uváděno s laskavým svolením

TAMS-WITMARK MUSIC LIBRARY, INC.

OSOBY A OBSAZENÍ

Chuck Belloc	Ondřej Kavan nebo Radek Zima
J. D. Sheldrake	René Přibíl nebo Ladislav Županič j.h.
Fran Kubeliková	Barbora Valentová nebo Hana Holišová j.h. nebo Lucie Černíková j.h.
Doktor Dreyfus	Rostislav Čtvrtlík
pan Kirkeby	Luděk Nešleha
pan Eichelberger	Jiří Havel
pan Jesse Vanderhof	Karel Vlček
pan Dobitch	Ivo Kubečka
Peggy Olsonová	Simona Vrbická
Karl Kubelik	Otto Rožetzký nebo Jan Konečný
Marge MacDougallová	Hana Seidlová nebo Jitka Sedláčková
Paní Wongová	Jitka Sedláčková nebo Hana Seidlová
Paní Polanská / Zdravotní sestra	Miroslava Pleštilová
Sylvie Gilhooleyová	Eva Kodešová
Ginger	Lucie Černíková j.h. nebo Zuzana Kyselová-Čapková j.h. nebo Linda Stránská j.h.
Vivien Della Hoya	Barbora Valentová nebo Zuzana Kyselová-Čapková j.h. nebo Linda Stránská j.h.
Barman	Otto Rožetzký nebo Jan Konečný
Uklízečka	Jolana Běhounková
Swing	Michal Zachar j.h., Linda Stránská j.h.
Úřednice, děvčata, manželky, milanky a pracovníci pojišťovny	Miroslava Pleštilová, Eva Kodešová, Barbora Valentová, Jitka Janáková, Jolana Běhounková, Lucie Černíková j.h., Zuzana Kyselová-Čapková j.h., Linda Stránská j.h. Otto Rožetzký, Jan Konečný, Michal Zachar j.h.,

Sliby chyby

Muzikál *Sliby chyby* bývá označován za jeden z důležitých mezníků v dosavadním vývoji broadwayského hudebního divadla – představuje totiž důležitou spojnicí mezi klasickými díly Leonarda Bernsteina a Stephena Sondheima a tzv. rockovými operami. V době svého vzniku úspěšně nabourával mnohá muzikálová, společenská i divadelní kliše a dodnes se úspěšně vymyká ze záplavy melodramatických a často kýčovitých podívaných, které zahltily muzikálovou nabídku nejen v našich končinách. *Sliby chyby* byly v době své světové premiéry některými kruhy dokonce považovány za skandální a dosud jsou dílem, které může provokovat - ať už tématy zneužití moci, morálky obludně odlidštěných kancelářů, moci peněz a rychlého úspěchu, kterými se zabývá, nebo pozoruhodnou rozkročeností mezi divadlem pro náročného a lidového diváka.

Libreto Neila Simona je koncipováno v duchu newyorských „intelektuálních komedií“, kterými se proslavil mj. Woody Allen. Nestaví tedy na „bavičské komice“, spoléhající na všemožné „zábavné“ banality, ale na pečlivém rozboru a následné „smíchové destrukci“ věcí a jevů ve své podstatě velmi neveselých. Komika zde přitom neslouží tomu, aby diváka od problémů odvedla, ale naopak – aby mu v komické zkratce ukázala jejich skutečnou podstatu a vlastně tak podala zprávu o možnostech jejich vyřešení. V muzikálu *Sliby chyby* je hlavním předmětem takového „komického výzkumu“ moderní společnost. A výsledkem pak rozkrutí (a půvabná klaunská destrukce) jejího zřejmě nejproblematictějšího charakterového rysu: touhy po rychlém a pokud možno snadném zisku (a následném podobně snadném spotřebování) takřka čehokoliv.

Americká i evropská divadelní kultura se hodnocením tohoto klíčového problému moderní euroamerické společnosti zabývá v podstatě od okamžiku, kdy byl spolu se zrodem moderní industriální společnosti poprvé rozpoznán. Zvětšující se možnosti v oblasti výroby, postupný vzrůst obecného bohatství, spolu s tím také životního komfortu a v důsledku toho i rozmařilosti – tedy toho, čemu se obvykle říká „konzumní kultura“ – přinesly na jedné straně opojení moderním velkoměstem a technikou, na straně druhé vymezování se proti ní a strach z budoucnosti. V době mezi světovými válkami byly obě tyto „koncepty skeptiků a těšitelů“, jak je označil Umberto Eco, naplno rozvinuté. Na jedné straně se nacházela díla opájející se velkoměstem, civilizací, tepem moderní doby, novými vynálezy a vírou v lidstvo a jeho možnosti, na straně druhé díla rozkrývající také odvrácenou stranu pokroku a děsící se budoucnosti vymknuvší se z lidských rukou. Nadšení, naivita, vypočítavost, strach a skepse jako by se v moderním velkoměstě zabydlely pod jednou střechou a společně začaly určovat jeho „psychologii“. Dnes, kdy se velkoměsto stává v podstatě určujícím sociologickým, ekonomickým i politickým faktorem pro celý západní svět, jsou pokusy o zachycení jeho podstaty snad ještě důležitější než v minulosti.

Divadelní formou, která asi nejlépe umožnila umělecky vytěžit atmosféru velkoměsta se vším, co k němu patří, se stal kabaret a formy z něj odvozené. Kabaretní pořady volně komponované z různých, často vzájemně nesouvisejících, skečů, písní a dalších čísel reagujících nejrůznějšími způsoby na aktuální podněty se postupně vyvíjely do podoby moderní revue – sledu divadelních výstupů s jednoduchou dějovou linkou bohatě prokládanou písňovými čísly. Počátkem dvacátého století se již jednalo o divadelní formu plně rozvinutou, kombinující prakticky všechny umělecké žánry a postupy za účelem dosažení co možná největšího diváckého efektu. Zhusta přitom docházelo k nabourávání mnohých zvyklostí – od dramatických přes hudební až po společenská či politická. Kabaretní formy se rozvinuly do mnoha podob. Od vysoce intelektuálních pořadů (literární kabarety) přes experimentální pásma až po ty nejlidovější veselice v lecčems blízké cirkusu či tradičním komediantským vystoupením, jaká znala (a zná) Evropa přinejmenším od dob antiky.

Evropská meziválečná divadelní i literární avantgarda dvacátých a třicátých let dvacátého století našla v kabaretu, potažmo v hudební revui či music-hallu jakožto jeho modernějších variacích, nejpřesvědčivější a nejpřesnější vyjádření svého pocitu z moderního velkoměsta a z doby, která tolik slibovala i děsila. Kabaret se stal prostorem k vyjádření názoru na neaktuálnější podněty, politické a umělecké nevyjímaje. Jak již v roce 1928 výstižně napsal český režisér Jiří Frejka: „Kabaret, toť karikující žurnál. Křivé zrcadlo, v němž se vaše tváře sešklebí, ať se snažíte dívat se sebemilostněji. Je to jakýsi skřeček, jemuž je hovadem všechno a každý na světě. Je to zaměstnání trochu veselé a trochu smutné: veselé, protože svůj smutek nad zlými lidmi utápíte smíchem“.

Kabaret se v pojetí moderních tvůrců stal divadelní formou dovolující jim téměř totéž co film – jeden z největších „vyzyvatelů“ divadla v jeho dějinách. Princip montáže atrakcí (řeceno se Sergejem Ejzenštejnem), tedy cílená kombinace několika různých forem sdělení za účelem dosažení co největšího emocionálního efektu, možnosti střihu a s tím související „objev“ principu metaforické záměny detailu za celky (a naopak) byly modernímu filmu i kabaretu přes jejich vzájemné odlišnosti v podstatě společné. Podobně jako nedůvěra v prosté kontinuální vyprávění děje. Jak v roce 1966 napsal Jan Císař: „Montáž (montáž atrakcí – poznámka L.S.) se objevuje jako vědomý tvůrčí princip v okamžiku, kdy se rozbíjela jednota mezi člověkem a dějinami, kdy se, jak praví Kundera, nuda stala masovým společenským zážitkem a kdy se sám materiál života přičil velké fabulaci. Objevuje se jako projev hledání souvislosti uzavřeného soukromého osudu a světa. Defakto tedy jako projev hledání nové totality. Montáž se zrodila v okamžiku úpadku fabulačních možností.“

Po druhé světové válce byl na nějakou dobu vývoj moderního umění jako takového přerušen a v podstatě byl celosvětově nahrazen projevy neorealismu (u nás hlavně v duchu pokrouceného učení K. S. Stanislavského a tzv. socialistického realismu, v západní Evropě pak hlavně pokračovatelích realisticko-symbolistické školy G. B. Shawa, Čechova nebo Strindberga). Koncem šedesátých let však v podstatě v celé Evropě i v Americe dochází k pokusům o zbourání realistické a psychologizující „středostavovské oficiality“. Spolu se zrodem konceptualismu a happeningu ve výtvarném umění,

beatnického hnutí v literatuře či rock'n'rollu a beatu v hudbě obecně dochází také ke znovuobjevení některých postupů meziválečné avantgardy - a kultury dvacátých a třicátých let vůbec. Prakticky celá šedesátá léta se (nejen u nás) stala pokračováním a v jistém smyslu i vyvrcholením let dvacátých a třicátých. V Americe a západní Evropě došlo mj. k renesanci kabaretní formy (paradoxně nedlouho předtím symbolicky pohřbené v Osbornově *Komikovi*), respektive k její modernizaci v duchu dobové příznačného existencialismu či absurdního dramatu. Takto obohacená kabaretní forma dostala nové rozměry: určující pro ně přitom byla její blízkost k happeningu, asi nejapelativnější umělecké formě vůbec, toužící postavit diváka do role přímého aktéra a nedílné součásti uměleckého díla. Postupy typické pro kabaret svým způsobem „infiltrovaly“ i do tak originálních divadelních projevů, jakými byly slavné inscenace Jerzy Grotowského, Tadeuzse Kantora či Petera Brooka, čelných představitelů tzv. druhé divadelní reformy (či alternativního divadla, chcete-li), nebo u nás do tzv. hnutí malých divadelních forem.

Forma kabaretu „totálně“ rozehrávajícího všechny možnosti jeviště se nestala východiskem pro muzikál *Sliby chyby* náhodou. Její antioficialita totiž plně odpovídá duchu Wilderova společensky kritického filmu, který muzikálu posloužil jako předloha. Ba co víc, umožňuje nahradit mnohé „technické“ handicapy divadla vůči filmu bezprostředností, autenticitou a v neposlední řadě také zvýšenou apelativností na diváka – a současně nerezignuje na kvalitní diváckou zábavu. Přímé promluvy představitelů Chucka Bellocca směřované do publika a umožňující řadu variací, písně střídající kuplet se šansonem, rockovým valčíkem či protestsongem, množství groteskních gagů, prvků situační i konverzační komiky, ale také momentů tragických a melodramatických – to vše je originální variací kabaretní formy a zároveň i posunem oproti tradici klasického amerického muzikálu. Pro klasický „dějový“ muzikál jsou totiž *Sliby chyby* stylově příliš „nečisté“ a namísto realisticky vyprávěnému příběhu dostává často přednost chytrá groteskní zkratka. Pro „lehkonohý“ kabaret je zde zase příliš silný příběh se závažnými přesahy a některé s ním úzce spjaté písně. Je to hra v pravém smyslu nestojící posvátně před ničím, dokonce ani před publikem ne. Je v nejlepším slova smyslu očistným divadlem komediantů zobrazujících svět s rozemátou tváří a zároveň se slzami v očích.

Světová premiéra kabaretem inspirovaného muzikálu *Sliby chyby* se uskutečnila 1. 12. 1968 ve slavném newyorském Schubert Theatre v režii a choreografii Michala Benneta a skončila bouřlivým ohlasem u publika i chválou divadelní kritiky. Vysoce hodnoceny byly zejména herecké výkony Jerryho Orbacha v roli Chucka Bellocca (v originále ovšem pojmenovaného, stejně jako ve filmu *Byt*, Chuck Baxter) a Jill O'Harrové v roli Fran. Skutečnost, že si *Sliby chyby* na rozdíl od tehdejších velkolepých broadwayských produkcí vystačily jen s minimem prostředků, byla vnímána jako divadelní revolta svého druhu a vnesla do tehdy spíše stagnující broadwayské inscenační praxe zcela nové podněty související s experimentálním divadlem. Podobně revoluční však bylo také značně kritické a ironické vyznění muzikálu. „Americký muzikál (Sondheima nevyjímaje) je ujištěním o

lásce, rodině a společnosti“, píše jedna z našich předních znalkyň muzikálu Pavlína Hoggard. A právě to postavily *Sliby chyby* na hlavu, když v duchu „naštvaných šedesátých let“ ukázaly také cynickou tvář moderní společnosti. Namísto obvyklého neproblematizovaného muzikálového happyendu se totiž dostalo divákovi závěru přinejmenším dvojznačného, o celkové atmosféře díla pohybujiícího se na tenké hraně mezi tragikou, groteskou, komedií a tragédií ani nemluvě. Malou revoluci však *Sliby chyby* znamenaly také na poli hudby: v jejich nástrojovém obsazení byly totiž poprvé na Broadwayi plnohodnotně použity vedle akustických také elektronické nástroje. Hudba Burta Bacharacha byla navíc jakýmsi předchůdcem postmoderní montáže: v prvním plánu byla vystavěna na několika jednoznačných hitech spoléhajících na „první poslech“, ve druhém plánu však tradiční písňové formy (např. valčík – oblíbený v operetě i klasickém muzikálu) nápaditě kombinovala např. s rockem a dalšími žánry.

Sliby chyby se staly téměř okamžitě newyorskou senzací a dosáhly úctyhodných 1 281 repríz (slavná *West Side Story* jich měla v roce 1959 „jen“ něco přes 500). Staly se tak jednou z nejúspěšnějších muzikálových inscenací v dějinách tohoto žánru. Inscenace o morálce, nevěře, lásce a kariéře získala dvě prestižní ocenění Award, cenu časopisu Theatre World a dvakrát také cenu Drama Desk (tři z těchto vrcholných amerických cen putovaly k představitelce Marge MacDougallové – Marian Mercerové). V roce 1969 byl muzikál s úspěchem uveden také v londýnském Prince of Wales Theatre a poté i v dalších metropolích světa. U nás byl do dnešní doby uveden celkem pětikrát. Poprvé to bylo již v roce 1972 v Olomouci, o rok později ve Státním divadle v Brně, které tehdy v oblasti muzikálu patřilo k nejprogresivnějším scénám u nás. Divácky zatím nejúspěšnější však bylo uvedení muzikálu *Sliby chyby* v pražském divadle ABC roku 1975.

Dlouhá desetiletí po své pražské premiéře nebyly *Sliby chyby* v Praze vůbec uvedeny – a je otázkou proč, když se obnoené premiéry v nedávných letech „muzikálového boomu“ dočkaly i mnohem méně zajímavé muzikálové tituly. *Sliby chyby* přitom právě dnes představují jeden z nejzajímavějších titulů „lidového“ (tedy neelitářského a všem divákům bez rozdílu otevřeného) hudebního divadla. Díky své zdravé společenské kritičnosti, originálnímu a vysoce funkčnímu tvaru a řadě neotřelých komických situací mohou být *Sliby chyby* v současném českém kontextu muzikálem příjemně osvěžujícím, naplno využívajícím některé dosud u nás spíše tušené možnosti atraktivní a doslova všemi barvami divadla kvetoucí muzikálové formy. Tím spíše, že atraktivitu muzikálu *Sliby chyby* v našem prostředí ještě zvyšuje skutečnost, že mnohé jeho postupy jsou typické také pro jednu z našich dosud nejzajímavějších a nejživějších divadelních epoch – tzv. hnutí divadel malých forem.

Pořadí písňových čísel

První dějství:

1. Předehra (Overture)
Sbor
2. Nýmand (Half as Big as Life)
Chuck
3. Byt (Upstairs)
Chuck
4. Já mám spoustu zájmů (You'll Think of Someone)
Fran, Chuck
5. Přísně tajné (Our Little Secret)
Sheldrake, Chuck
6. Basketball (She Likes Basketball)
Chuck
7. Odcházím (Knowing When to Leave)
Fran
8. Kam ji vzít? (Where Can You Take a Girl?)
Dobitch, Vanderhof, Eichelberger, Kirkeby
9. Co víc můžu chtít (Wanting Things)
Sheldrake
10. Vánoce (Turkey Lurkey Time)
Všichni

Druhé dějství:

11. Skutečnost (A Fact Can Be a Beautiful Thing)
Marge, Chudl, sbor
12. Měsíc (Whoever You Are)
Fran
13. Vánoční čas (Christmas Day)
Sbor
14. Navždy lásce sbohem dám (I'll Never Fall in Love Again)
Fran, Chuck
15. Sliby chyby (Promises, Promises)
Chuck

O Autorech

Neil Simon

Celým jménem Marvin Neil Simon. Narodil se 4. června 1927 v newyorském Bronxu v rodině obchodního cestujícího židovského původu. Je zřejmě nejúspěšnějším americkým autorem broadwayské divadelní historie – jeho komedie se zde stále hrají s velkým diváckým úspěchem (ostatně podobně jako jinde ve světě) a z hlediska reprízovanosti jsou držiteli rekordů. Do dnešního dne Neil Simon napsal 20 filmových scénářů a 32 divadelních her (zatím poslední v roce 2001). Obdržel 4 ceny Tony za nejlepší hru, dvě ceny Emmy, Pulitzerovu cenu v kategorii dramatu a několik dalších prestižních amerických ocenění. Do roku 1982 vlastnil broadwayské divadlo Eugena O'Neillů - jedno z nejvýznamnějších newyorských divadelních center. Od šedesátých let je považován za jednoho z nejbohatších a také nejvlivnějších světových scénáristů, dramatiků a producentů. Byl pětkrát ženatý.

Oslavná kariéra Neilla Simona začala v roce 1948, dva roky po ukončení newyorské univerzity. Tehdy Simon získal (po několika kratších zaměstnáních a roční vojenské službě u letectva, během které pracoval jako sportovní reportér armádního časopisu) práci u filmové společnosti Warner Brothers. Spolu se svým bratrem Danny Simonem pro ni psal revuálně laděné rozhlasové a později i televizní scénáře. Postupně se oba bratři zdokonalovali a nakonec spolupracovali i s největšími komickými esy té doby. V roce 1950 zaujali bratři Simonovi populárního komika Sida Caesara, který je angažoval pro sérii televizních komedií *Your Show of Show*. Tyto sitcomové skeče vznikaly v letech 1950 – 1954 a poprvé v nich zazářily i budoucí významné osobnosti amerického divadla a filmu: mj. Woody Allen, Mel Brooks a Larry Gelbart. V roce 1959 získali bratři Simonové za své scénáře k *Your Show of Show* hned dvě nominace na prestižní cenu Emmy.

Když se bratři Simonové pro neshody pracovně rozešli, věnoval se Neil především divadlu, zatímco Danny se stal uznávaným hollywoodským scénáristou. První hra Neila Simona byla uvedena v roce 1961 – jednalo se o komedii s názvem *Pojď si zatroubit* (*Come Blow Your Horn*). Inscenace dosáhla 677 repríz a kritikou i diváky byla přijata jako originální oživení tehdy spíše „akademicky“ neživé broadwayské činoherní nabídky. Pouhé dva týdny po premiéře této komedie byl na Broadwayi uveden muzikál *Little Me* (1962), za který byl Simon jakožto autor libreta nominován na prestižní cenu Tony. V pořadí druhá Simonova činoherní komedie *Bosé nohy v parku* (*Barefoot in The Park*, 1963), dosáhla více než 1500 repríz a stala se legendou s dlouho nepřekonaným počtem repríz. Od té doby je téměř každým rokem na Broadwayi uvedena alespoň jedna Simonova hra. Několik jich bylo převedeno i do filmové podoby, v níž zazářili nositelé tak zvučných jmen jako Jack Lemmon nebo

Frank Sinatra. Divácký zájem o Simonovy komedie však neupadá ani jinde ve světě – například v Praze se jen v sezoně 2007/2008 na profesionálních jevištích hrálo pět jeho komedií.

Z dlouhé řady úspěšných her Neila Simona jsou u nás známé především již zmíněné *Bosé nohy v parku*, které byly roku 1965 uvedeny v československé premiéře v někdejším Divadle S. K. Neumanna, *Hvězdnatá dívka* (*The Star Spangled Girl*, 1966), *Pokoj číslo 719* (*Plaza Suite*, 1968), *Drobečky z perníku* (*The Gingerbread Lady*, 1970), *Vstupte!* (*The Sunshine Boys*, 1972), vynikající dramaturgie Čechovových povídek *Hodný pan doktor* (*The Good Doctor*, 1973), *Zajatec Druhé avenue* (*The Prisoner of Second Avenue*, 1971), *Biloxi Blues* (*Biloxi Blues*, 1985). Z novějších Simonových her vzbudila zasloužený ohlas především autobiograficky laděná komedie *Laughter on the 23rd Floor* (1993) zpracovávající autorovy zážitky z doby jeho začátků u Warner Brothers, *London Suite* (1995), *The Dinner Party* (2000) a zatím poslední *45 Seconds from Broadway* (2001). Pozoruhodné jsou ovšem také tři Simonovy muzikály: již zmíněná *Little Me*, dále *Sweet Charity* (1966) a konečně *Sliby chyby* (*Promises, Promises*, 1968).

Simonovy největší autorské úspěchy jsou svázány s obdobím šedesátých a sedmdesátých let. Tehdy se hovořilo dokonce o tom, že v New Yorku vypukl několikaletý nepřetržitý festival Simonových komedií. Jisté je, že se zatím nikomu nepodařilo ovlivnit moderní euro-americké komediální divadlo takovým způsobem, jako právě Simonovi. Zdá se, že těžiště jeho úspěchu tkví ve skutečnosti, že Simon dokázal originálně spojit klasickou americkou grotesku s dědictvím evropských konverzačních a situačních komedií; a jistě i ve zvláštní intelektuální rafinovanosti, typické pro dnešní „velkoměstskou“ kulturu. Komika Simonových her je vždy brilantně vypointovaná, zábavná, expresivní a patřičně „lehkonohá“, zároveň však také nahořklá a v jistém slova smyslu svými přesahy závažná – jakoby balancující na pomezí bezstarostnosti a nihilismu.

Komedie Neila Simona bez nadsázky představují příležitost dotknout se kořenů našich životů, odhalit jejich podstatu a následně se jim (a tedy také sobě) zdravě vysmát. „Je chytrým pozorovatelem lidských slabostí a mistrem přímočarých gagů“, uvádí na Simonovu adresu uznávaný Oxfordský sborník amerického divadla. A sám autor v předmluvě k vydání svých her z roku 1971 – příznačně nazvané *Portrét spisovatele jako schizofrenika* – uvažuje o postavách svých komedií jako o jakési kombinaci vykonstruovaných monster a skutečně žijících lidských bytostí.

Burt Bacharach

Jeden z nejuznávanějších skladatelů populární hudby, jehož skladby byly v šedesátých a sedmdesátých letech do značné míry určující pro světovou pop-music a dodnes bývají řazeny k důležitým milníkům v jejím vývoji. Rafinovaná kombinace jazzu, blues, bebopu, popu, rocku a klasické vážné hudby učinila spolu s nápaditými a příjemnými melodiemi z několika Bacharachových skladeb světové evergreeny. Jsou z nich cítit ozvuky šantánů a swingu, černošské či latinsko-americké rytmy, jazz, americké lidové písně i moderní vážná hudba či Beatles. To vše v podobě, která může jen málokoho nechat chladným. Za všechno ostatně mluví skutečnost, že se mezi americkými „nej“ hity umístilo do dnešního dne neuvěřitelných 40 Bacharachových písní. Jeho skladby bývají označovány za tzv. easy-listening (snadno poslouchatelné), dokáží však přitom oslovit i ty nejnáročnější posluchače. Zkrátka – „Bacharach je profesionálně dokonalý řemeslník, který nicméně posunul představy o tom, jak komplikovanou hudbu lze nabídnout coby mainstream“, jak napsal český muzikolog Pavel Klusák.

Burt Bacharach se narodil 12. května 1928 ve městě Kansas City v rodině redaktora místních novin s židovskými kořeny. V roce 1932 se rodina přestěhovala do Kew Gardens v Queensu ve státě New York. Na přání matky, nadšené amatérské zpěvačky a klavíristky, se začal Burt v dětském věku učit hrát na cello, bicí a od svých 12 let také na klavír. Přestože chlapcovým původním přáním bylo hrát profesionálně fotbal, brzy jej zaujala také hudba a tanec. Již jako teenager zcela propadl lásce k jazzu a navštěvoval vystoupení bebopových legend Dizzy Gillespyho a Charlie Parkera v newyorských nočních klubech. Po ukončení střední školy Bacharach zahájil studia skladby na univerzitě v Montrealu a pokračoval v nich také na několika institutech v New Yorku. Velmi jej ovlivnila klasická hudba: byl žákem Bohuslava Martinů a nadšeně studoval impresionistické skladby Erica Satieho.

Během svých studií se Burt Bacharach živil hlavně hraním v nepříliš úspěšné hotelové kapele. Po požáru hotelu, který toto spíše neperspektivní koncertování definitivně ukončil, sloužil v letech 1950 – 1952 v armádě. Nejprve prý hrával na klavír v důstojnickém klubu a později v armádním bandu, se kterým nakonec odjel jako klavírista a aranžér do Německa. Po návratu do civilu vystupoval v newyorských nočních podnikcích a restauracích, kde doprovázel populární americké komiky a zpěváky při jejich revuálních vystoupeních. V roce 1953 se oženil se zpěvačkou Paulou Stewart (rozvedl se s ní v roce 1958, aby se poté oženil ještě třikrát).

V roce 1957 začal Burt Bacharach úzce spolupracovat s nahrávací společností Famous Paramount Music, kde se setkal s tehdy šestatřicetiletým a již uznávaným textařem Halem Davidem. Jejich první píseň, která vlastně zahájila šestnáctiletou veleúspěšnou spolupráci, se jmenovala *Žár a něha* (Warm and Tender) a předznamenala „nahořklé“ a současně jemně ironické lovesongy, kterými se měli proslavit. Další společná píseň *Příběh mého života* (The Story of My Life) se již dočkala

regulérního vydání a záhy poté se stala velkým hitem (je zároveň první oficiální nahrávkou Bacharachovy skladby).

Mezi lety 1958 a 1961 Burt Bacharach cestoval po Evropě i Spojených státech jako hudební ředitel a klavírista – a sice na velkém turné Marlene Dietrich. Prakticky ve stejné době začala i skutečná zlatá éra autorské dvojice Bacharach & David: během šedesátých let chrlili jednu úspěšnou píseň za druhou. Coververze některých jejich hitů hráli téměř všichni, liverpoolské Beatles na jejich prvním albu nevyjímaje ...

Bacharachův skladatelský a aranžérský um se projevuje zejména v pozoruhodně minimalistické koncepci i v pečlivě propracovaných sborových a sólových zpěvech. Písňe jsou většinou postavené na silné a dobře se poslouchající melodii, kterou však rozvíjí a „povyšuje“ proměnlivý a často velmi složitý rytmus. Typická je pro Bacharachovy skladby také jakási „problematizovaná líbivost“ melodií, kdy jsou jednoduše zapamatovatelné a vysoce zpěvné motivy nečekaně rozvinuty prvky náležejícími spíše do moderní vážné hudby hraničící někdy s odvážnými experimenty. Moderní a současně klasické, rafinované a přitom příjemné a dobře se poslouchající – takové jsou Bacharachovy nejslavnější písňe. Překlady dvou Bacharachových hitů ostatně zdomácněly i v našem prostředí: *Proč mě nikdo nemá rád* (I Say a Little Prayer) v podání Heleny Vondráčkové a *Denně čekám* (Anyone Who Had a Heart) v podání Marty Kubišové.

Roku 1962 „objevili“ Bacharach a David ideální interpretku svých skladeb – vynikající zpěvačku mnoha žánrů Dionne Warwick, pro kterou napsali velkou část svých písni. Skvěle se vzájemně doplňující trojlístek si v šedesátých letech takřka podmanil americkou pop-music. Tato doba byla pro Burtu Bacharacha dobou téměř frenetické aktivity: spolupracoval s Halem Davidem i jinými textaři, skládal písňe, koncertoval a v neposlední řadě psal filmovou hudbu – např. ke komedii *Co nového, kočička?* (What's New Pussycat?, 1965), bondovce *Casino Royale* (1967) nebo slavnému westernu *Butch Cassidy a Sundance Kid* (1969), ve kterém zazněla vynikající píseň „Raindrops Keep Falling on My Head“ (za hudbu k tomuto filmu získali Bacharach a David Oscara). K největším Bacharachovým úspěchům této doby patřil také broadwayský muzikál *Sliby chyby* (Promises, Promises). Jeho dvě ústřední písňe „I Never Fall in Love Again“ a „Promises, Promises“ jsou ve Spojených státech dodnes velmi populárními evergreeny a dočkaly se řady coververzí.

Plodná spolupráce Bacharacha a Davida skončila poté, když v roce 1973 zkrachoval muzikálový film *Lost Horizon*, jehož vznik byl poznamenán tvůrčí krizí obou autorů. Poté se Burt Bacharach věnoval prakticky výhradně svým sólovým projektům a koncertům, na kterých jeho písňe zpívali interpreti hvězdných jmen: mj. Dionne Warwick, Dusty Springfield, Paul Anka či Frank Sinatra. Přesto se zdálo, že vždy elegantní a dobrou náladu vyzařující „salónní dandy“ Bacharach je už jen žijícím symbolem amerických šedesátých let a své vlastní slávy.

Počátkem devadesátých let dvacátého století však Bacharachovy a Davidovy písňe zažily pozoruhodnou renesanci a navrátily se na výsluní popularity. Alba s Bacharachovými skladbami tehdy

natočili slavný jazzman Elvis Costello (album *The Painted By Memory*, 1993) a postmoderní jazzový experimentátor Bill Frisel. A co víc, znovuobjevila jej i mladá generace: mj. skupiny Oasis či White Stripes. Písně Bacharacha a Davida zařadila na svůj repertoár také celá řada hvězd tehdejší pop-music. Bacharach se tak začal opět těšit značné popularitě (v roce 1997 dokonce hrál v malé roli sám sebe ve ztřeštěné filmové komedii *Austin Powers: Špión, který mě vojel – Austin Powers: The Spy Who Sagged Me*). V roce 2001 vydal pozoruhodné album svých slavných písní interpretovaných symfonickým orchestrem v prestižní Royal Albert Hall. V roce 2005 pak Burt Bacharach natočil vysoce ceněné album *At This Time* dotýkající se řady kontroverzních témat, včetně politických.

Hal David

Textař a producent. Bývá označován za jednoho z šesti dosud nejlepších amerických textařů. Je držitelem dvou čestných doktorátů, dvaceti zlatých desek, několika cen Grammy a řady dalších ocenění. Spolupracoval na většině nejslavnějších písní Burt Bacharacha, na svém kontě má však i hity vytvořené ve spolupráci s jinými skladateli. K jeho nejvýznamnějším dílům patří vedle dlouhé řady samostatných písní a muzikálu *Sliby chyby* texty písní k filmům *Butch Cassidy a Sundance Kid*, za který získal spolu s Bacharachem Oscara, a *Casino Royale*. V roce 2004 byl mj. za texty k písním „What The World Needs Now is Love” a „The Towering Son“ uveden do americké popové síně slávy.

Hal David se narodil 25. května 1921 v newyorském Brooklynu v rodině s židovskými kořeny. V dětství se učil hrát na housle a po jistý čas vystupoval jako houslista s nejrůznějšími pouličními bandy. Během studia na střední škole Thomase Jeffersona se jeho literární talent projevoval hlavně v podobě příspěvků do školního časopisu, což mělo na jistý čas určit jeho další osudy: po ukončení střední školy totiž Hal David vystudoval žurnalistiku na newyorské univerzitě a poté nastoupil do redakce *The New York Post*. O víkendu však obvykle hrál na housle v nejrůznějších kapelách vystupujících po newyorských klubech.

Během druhé světové války vstoupil Hal David do armády a byl odvelen na Havaj, kde se zúčastnil bojů s Japonci. Ještě před koncem války se však vrátil zpět do New Yorku. Jeho starší bratr Mack David (autor řady populárních písní k filmům studia Walta Disneyho, který tehdy patřil k americké textařské špičce) Hala Davida záhy získal pro kariéru profesionálního textaře. První písňový text Hala Davida, který se mu podařilo prodat, měl slibný název *Není to lepší než chodit v dešti?* (*Isn't This Better Than Walking In The Rain?*) a v roce 1947 jej do svého repertoáru přijala kapela slavné zpěvačky Sammy Kaye. Od té doby se Hal David stal profesionálním textařem pracujícím hned pro několik hvězdných interpretů té doby. Jeho textařským vzorem byl zejména Irving Berlin a Samuel Gershwin, přitom však vždy dokázal jít svou vlastní a nezaměnitelnou cestou. Do svých písní uměl vtělit melodramatické obsahy i jistý ironický odstup, čímž získávaly na hravosti a

současně dokázaly uspokojit posluchače žádající texty melancholické a citově zjitřené, ovšem i ty, kteří dávali přednost textům poetickým a metaforickým.

Většina Davidových písní se tak či onak dotýká témat souvisejících s láskou a staví na silných, zpěvných a snadno zapamatovatelných (nezřídka až apelativních) verších. Davidovy texty se však také viditelně inspiroují meziválečným surrealismem: jeho jazykovou virtuozitou, vtipem, ironií, působivými - a často nepřeložitelnými - slovními hříčkami, poetickými a zároveň až mrazivě srozumitelnými slovními obrazy. (V našem prostředí je charakter písňových textů Hala Davida asi nejspíše srovnatelný s písňovými texty Jiřího Suchého).

Obrovský úspěch pro Hala Davida znamenalo tvůrčí spojení se skladatelem Burtem Bacharachem (k setkání obou autorů došlo v roce 1957 díky Davidovu staršímu bratru, který již předtím s Bacharachem spolupracoval). Davidovy texty totiž výborně vyhovovaly Bacharachově hudbě, která spojovala „lábivé“ prvky s náročnými momenty (David k tomu řekl, že jej obvykle klíčové verše písní napadaly v okamžiku, kdy poprvé slyšel Bacharachovu melodii). Právě Davidovi se podařilo Bacharachův originální hudební styl povýšit na skutečně působivý celek, aniž by se při tom narušilo primárně popové ladění písní. Symbióza textu a hudby se v písních autorské dvojice Bacharach a David dostala na tak vysokou úroveň, jaké bylo v novější hudební historii dosaženo jen málokdy ...

Když v roce 1973 skončila spolupráce s Burtem Bacharachem tvůrčí krizí, ustoupil Hal David poněkud do ústraní. Výrazněji na sebe upozornil až v roce 1980, když se stal prezidentem Americké asociace textařů. Poté se věnoval především pedagogické dráze. O psaní písňových textů se vyjádřil takto: „Je do jisté míry omezující, protože máte k dispozici jen velmi malý prostor. Ale právě toto omezení může být velkou výhodou – je to mikrokosmos umožňující soustředěné exploze s velkým účinkem. Správně tento prostor využívají ty písně, které vyvolávají exploze v publiku.“

Billy Wilder

Vlastním jménem Samuel Wilder. Jeden z nejúspěšnějších a nejuznávanějších amerických producentů a filmových režisérů. Scénárista více než 70 snímků, režisér více než padesáti filmů, držitel 8 Oscarů a 15 nominací na tuto nejprestižnější americkou filmovou cenu. Jeho filmy jsou dnes považovány za nestárnoucí filmovou klasiku a řazeny k nejkvalitnějším a po všech stránkách nejpozoruhodnějším hollywoodským dílům vůbec. Neutuchá přitom ani divácký zájem o jeho slavné filmové komedie – namátkou stačí jmenovat slavnou retro gangsterku *Někdo to rád horké*.

Billy Wilder se narodil 22. června 1906 v polském městečku Sucha Beskidzka na území tehdejšího Rakouska–Uherska a stejně jako ostatní tvůrci muzikálu *Sliby chyby* byl židovského původu. Wilderův otec se živil jako kavárník a restauratér (mimo jiné i ve Vídni), ale pro téměř neustálé finanční problémy se musela rodina často stěhovat. Na přání otce začal Wilder (který se podle

vlastních slov do té doby věnoval výhradně hraní kulečníku v otcově kavárně) studovat práva ve Vídni, po roce však „utekl“ k novinám a začal pracovat jako redaktor a filmový kritik večerníku *Die Stunde*. Byl velmi úspěšný: podařilo se mu mj. získat interview s takovými osobnostmi, jako byl Sigmund Freud, Alfred Adler nebo Richard Strauss. Jeho zájem o film se však stále stupňoval – až se proměnil v touhu dostat se k filmu jako praktik. V roce 1926 proto Wilder odešel do Berlína, který skýtal jako jedna z tehdejších metropolí světového filmu mnohem více příležitostí než Vídeň.

V německé metropoli Wilder pracoval nejprve jako redaktor ve významném listu *Nachtausgabe*, kde tehdy působil mj. Erich Maria Remarque. V roce 1929 se však konečně splnilo jeho filmařská touha: spolu s Edgarem Ulmerem a Fredem Zinnemannem tehdy napsal scénář k němému filmu *Lidé v neděli*, který se s ironickým pousmáním (a za použití postupů tehdejší filmové avantgardy) pokoušel zachytit všední život maloměšťáků. Wilder se rozhodl zanechat slibně se rozvíjející kariéry redaktora a nadále se rozhodl věnovat jen filmu. Během následujících čtyř „berlínských“ let napsal přes dvacet realizovaných filmových scénářů (někdy se dokonce podílel i na jejich režii). Filmy však žádné větší finanční zisky nepřinesly; aby měl peníze, přivydělával si tehdy Wilder jako tanečník a společník v hotelech.

V roce 1933, bezprostředně po požáru Říšského sněmu, odešel Wilder do Paříže. Ta však byla mnohem méně pohostinná než Berlín – Wilder trávil několik let života v cizineckých hotýlcích za velmi nepříjemných podmínek. V roce 1933 sice režíroval spolu s Alexandrem Eswaynem film podle vlastního námětu nazvaný *Postrach Paříže*, další budoucnost se však nezdála příliš růžová. Prodej jednoho scénáře americké filmové společnosti Columbia a vzrůstající válečné nebezpečí však tehdy přivedly Wildera na šťastnou myšlenku vydat se přímo do Hollywoodu, kam tehdy mířila řada evropských filmařů tušících neblahou budoucnost Evropy. V roce 1934 se vydal přes Mexiko do Spojených států také Billy Wilder. Jeho rodina skončila během války v Osvětimi; část zde zahynula.

V Hollywoodu se Wilder ocitl ve velmi složité situaci – neuměl téměř anglicky, neměl téměř peníze, dokonce ani střechu nad hlavou (legenda praví, že po jistý čas přebýval na dámských záchodcích v jistém hollywoodském hotelu). Získal však práci ve studiu Paramount jako scénárista. Trvalo ovšem dalších osm let, než mohl v Hollywoodu také režírovat. Jeho první scénář k americkému filmu pochází z roku 1934 a nese název *Hudba v oblacích* (*Music in the Air*). Od roku 1936 pak spolupracuje se skvělým scénáristou Charlesem Brackettem. Jejich prvním dílem byl scénář k filmu Ernsta Lubitsche *Osmá žena Modrovousova* (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938), který v Hollywoodu založil typ tzv. kritického filmového dramatu postaveného na psychologii postav a kritice „středostavovské“ morálky. Spolupráce obou autorů nakonec přinesla dalších 12 úspěšných filmových scénářů včetně Lubitschovy komedie *Ninočka* (*Ninotchka*, 1939) související s žánrem tzv. duchaplných filmových komedií, jež byly postaveny hlavně na jiskřivém dialogu a nabourávaly zažitá klišé. Brackett a Wilder byli za scénář k *Ninočce* nominováni na Oscara.

Wilderova metoda psaní scénářů byla velmi perfekcionista: zastával názor, že vše musí být do nejmenších detailů předem připraveno, aby se „na place“ mohlo točit rovnou „na ostro“. Bránil se jakékoliv improvizaci, jeho scénáře měly bezmála matematickou konstrukci a byly dovedeny do nejmenších detailů, ať už se jednalo o dramata nebo komedie. Zároveň cíleně vyhledával kontroverzní a neobvyklá témata, která se snažil zpřístupnit různorodému publiku. Nejdůležitější pro něj bylo dosáhnout divákova vzrušení a udržet jej v napětí. Jeho filmy byly tedy cíleně „populární“ – Wilderovou hlavní ambicí bylo bavit, ať již formou divácky atraktivního tragického příběhu nebo formou komedie. (Těmto principům zůstal věrný i později jako režisér.) Již tehdy platilo pro jeho scénáře to, co později řekl Cameron Crowe: „Filmy Billyho Wildera jsou pokladnicemi plnokrevných a zázračně živých individualit. Jeho doménou jsou hořké komedie studující lidské charaktery. Jsou sociálně satirické, napínavé, příjemně romantické, živoucí, k závratí zarmucující, trýznivě ironické – a to vše ve vzácné symbióze.“ Právě díky těmto kvalitám se stal Billy Wilder jedním z nejúspěšnějších a nejžádanějších hollywoodských scénáristů své doby.

Svůj první hollywoodský film, *Zuzanku v nesnázích* (*The Major and The Minor*) s Ginger Rogersovou v hlavní roli, Billy Wilder režíroval v roce 1942. Komedie o dívce, která se převleče do dětských šatů, aby mohla cestovat vlakem se slevou, byla divácky nesmírně úspěšná. Po vstupu Spojených států do války se však Wilder s žánrem komedie na nějaký čas rozloučil, válečné události se tehdy v jeho tvorbě odrazily sérií „filmů noir“ (černých filmových tragédií s ostře společensky kritickým nábojem) – mj. *Pět hrobů u Káhiry* (*Five Graves to Cairo*, 1943), *Pojistka smrti* (*Double Indemnity*, 1944) či *Ztracený víkend* (*The Lost Weekend*, 1945). Právě posledně jmenovaný snímek byl obzvláště úspěšný a Wilder za něj získal rovnou dva Oscary – za režii a za scénář.

Koncem války byl Wilder jmenován do speciální vojenské jednotky, která měla za úkol připravit novou poválečnou výstavbu německého filmového průmyslu. Wilder navštívil Berlín, kde se podílel na denacifikaci německého filmu a pomáhal poválečné německé kinematografii znovu na nohy. Teprve tehdy zjistil válečný osud své rodiny. V roce 1948 o svých zkušenostech z Německa natočil hořkou komedii *Zahraniční aféra* (*A Foreign Affair*) zachycující německou poválečnou realitu. Film byl ostře kritizován, dokonce v americkém kongresu, za vulgaritu a politickou nekorektnost. Jako odpověď svého druhu Wilder natočil další dva podobně laděné filmy: *Jedna, dva, tři* (*One, Two, Three*, 1961) o osudech zástupce firmy Coca-Cola v rozděleném Berlíně a *Stalog 17* (1963) o vězni vojenského zajateckého tábora na německém území.

Nejúspěšnějším Wilderovým filmem z prvního jeho tvorby období však byl slavný *Sunset Boulevard* z roku 1950 (v roce 1993 přepracovaný A. L. Weberem na stejnojmenný muzikál), za který Wilder a Brackett získali Oscara za nejlepší původní scénář. (Tím se však také spolupráce s o mnoho let starším Charlesem Brackettem definitivně završila). Wilder v tomto – tehdy skandálním – filmu zachytil odvrácenou stranu Hollywoodu. „Pro mě je to historie královny v exilu. Příběh monarchie,

kteřý se nazývá němý film, která vyšla z módy a odmítá si to přiznat“, řekl o tomto svém vrcholném snímku Wilder.

V roce 1956 začala dlouhodobá spolupráce Wildera a scénáristy I. A. L. Diamonda, se kterým se podílel na všech dalších filmech vlastně až do Diamondovy smrti v roce 1988. V Diamondovi našel Wilder ideálního spolupracovníka, který dovedl být na jedné straně velmi konzervativní (a Wilderovi tedy v mnohém zásadně protichůdný), zároveň však dokázal účinně rozvinout a dovést k preciznosti Wilderův zdánlivě nezúčastněný vyprávěcí styl a smysl pro sarkasmus i komediálně všeho druhu. Wilder s Diamondem ve svých scénářích dokázali velmi šťastně kombinovat cynismus se sentimentem a neustále se snažili zobrazit svá témata zcela bez přetvářky. Jejich vtipné a vždy hluboce psychologicky i logicky propracované komedie v tehdejší záplavě bezduchých „rodinných filmů“ působily bezmála jako zjevení. Mnohé z nich ostatně neztratily na oblibě dodnes: např. *Sabrina* (1954) s Humphrey Bogartem a Audrey Hepburnovou v hlavních rolích, *The Seven Year Itch* (1955) se slavnou scénou vlající sukně Marilyn Monroe – a především brilantní mafiánská crazy komedie *Někdo to rád horké* (*Some Like It Hot*, 1959) s Marilyn Monroe, Tony Curtisem a Jackem Lemmonem v hlavních rolích. Právě tento film kombinující postupy typické pro němé grotesky a situační i duchaplné komedie vynesl Wildera na vrchol pomyslného hollywoodského nebe. Čtyřicet let po jeho natočení jej Americký filmový institut zařadil mezi nejlepší komedie všech dob.

V roce 1960 následovala další Wilderova a Diamondova velká komedie – *Byt* (*The Apartment*), která se později stala předlohou pro muzikál *Sliby chyby*. V hlavní roli úředníčka Chucka Baxtera zde vystoupil Jack Lemmon, hlavní Wilderova herecká opora, a vynikající Shirley MacLaine v roli polské emigrantky Fran Kubelikové. Úspěch *Bytu* byl nevídaný u diváků i odborné veřejnosti – komedie získala nakonec Oscary za nejlepší film, režii, kameru, scénář i příběh a zařadila se tak mezi vůbec nejúspěšnější filmy všech dob. Svou otevřeností a ironií, s jakou zobrazovala morálku v době americké sexuální revoluce a nemilosrdně napadala „americký sen“ o šťastné rodině a jiných úspěších, však také vyvolala také značnou vlnu nelibosti. Jistý poprask, i když poněkud jiného druhu, ostatně tehdy vyvolal film *Byt* také u nás – pamětníci dodnes vzpomínají, jakým kulturním šokem pro ně tehdy bylo, když spatřili na naše poměry nevídané kuchyňské a jiné vymoženosti „prohnilé“ Ameriky ...

Během šedesátých a sedmdesátých let byl Wilder nejen respektovaným scénáristou a režisérem, jehož filmy byly zárukou kvalitní divácké zábavy i příslibem zajímavého finančního zisku, ale také žijícím symbolem slavné hollywoodské minulosti – příkladem tvůrce, který se z němého filmu dokázal úspěšně přeorientovat na zvukový a později i barevný. Po veleúspěšném *Bytu* Wilder natočil ještě několik podobně rafinovaných filmových komedií: např. *Sladká Irma* (*Irma la Dolce*, 1963), *Libej mě, hlupáčku* (*Kiss Me, Stupid*, 1963), *Soukromý život Sherlocka Holmese* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), *The Front Page* (1974), *Nebožtíci přejí lásce* (*Avanti!*, 1972) či *Fedora* (*Fedora*, 1978). Typicky wilderovská ironie se zde opět snoubila s kontroverzními tématy (film *Sladká*

Irma např. pojednává o navenek spořádané paničce provozující prostituci, *Soukromý život Sherlocka Holmese* představuje slavného detektiva jako homosexuála), brilantními dialogy a vynikajícími, přesně vykonstruovanými gagy. Dřívějšího úspěchu se však těmto snímkům dosáhnout nepodařilo. Film *Buddy Buddy* z roku 1981 s Jackem Lemmonem v hlavní roli, do kterého byly vkládány velké naděje, dokonce skončil debaklem, který vedl až k Wilderovu rozhodnutí přestat natáčet. V roce 1988 byl Billy Wilderovi udělen Oscar za celoživotní dílo. Jeden z největších filmových režisérů zemřel 27. března 2002 ve věku 96 let.

I. A. L. Diamond

Vlastním jménem Itek (Izak) Domnici. Hollywoodský scénárista a producent, jehož dílo je spojeno zejména s režisérem a scénáristou Billy Wilderem.

I. A. L. Diamond se narodil 27. června 1920 do židovské rodiny ve městě Ungheni v rumunské Bessarabii. V roce 1929 odešel s rodiči za lepším životem do Spojených států, kde o dvanáct let později absolvoval žurnalistiku na Columbijské univerzitě. Během studií poslal jeden svůj příběh do New York Times, kde skutečně vyšel a vyvolal zájem Hollywoodu. V letech 1941 – 1943 Diamond pracoval jako „mladší scénárista“ na scénářích komedií pro studia Paramount, později i pro Universal a Warner Bros. V roce 1944 byl realizován jeho první samostatný filmový scénář – *Vražda v modrém pokoji* (Murder in the Blue Room). V letech 1951 – 1955 psal scénáře pro studio Twentieth Century Fox, z nichž však byly realizovány pouze tři (nejznámějším z nich je ztřeštěná komedie *Monkey Business*, dodnes ve Spojených státech poměrně populární). Rozladěn z přísného rozkastrování uplatňovaného v této společnosti a nemožnosti se zde výrazněji prosadit Diamond slavné studio opustil a odešel na „volnou nohu“.

V roce 1957 začala Diamondova úspěšná spolupráce s Billy Wilderem, která měla nakonec trvat dlouhých dvacet pět let. A není snad bez zajímavosti, že podle jedné Wilderovy vzpomínky začala tato spolupráce díky skečům, které Diamond psal pro každoroční setkání cechu scénáristů. Jejich první společný film měl název *Podzimní láska* (Love in the Afternoon, 1957), nejslavnějšími snímky pak jsou bezesporu *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot) a *Byt* (The Apartment). Svá nejlepší díla vytváří tato scénáristická dvojice na konci padesátých a počátkem šedesátých let. V sedmdesátých letech se totiž Wilderovi a Diamondovi již tolik nedařilo – někdejší provokativnost a originalita jejich filmů se poněkud vytratila a na jejich místo nastoupilo brilantní a poctivé řemeslo, ovšem bohužel již bez oné citlivé a nezřídka provokující vazby na živé dění ve společnosti, kterou se jejich díla právem proslavila v předcházejících letech. Po debaklu filmu *Buddy Buddy* (1981) se Wilder i Diamond stahují do tvůrčího ústraní.

Diamondův podíl na úspěchu Wilderových komedií a způsob vzájemné spolupráce obou autorů dobře ukazuje tato vzpomínka Billy Wildera: „Iz byl nesmírně plachý a zdrženlivý člověk.

Také se velmi zdrženlivě vyjadřoval. ‚Proč ne?‘ říkával, když jsem mu přečetl kousek dialogu, pointu. To byla nejvyšší pochvala, jaké se člověku od něj mohlo dostat. V tom případě jsem věděl, že pointa sedí. V mnoha věcech jsme však byli rozdílní. Lišili jsme se například v tom, že on se vysloveně děsil nejen vulgárních slov, ale také všech pojmů označujících věci související se sexem, pokud nebyla řeckého nebo přinejmenším latinského původu, a v podstatě by jich nepoužil nikdo mimo rámec lékařských kongresů a operačních sálů – až na Ize. Rád jsem ho škádlil a při psaní jsem mu třeba řekl: ‚Má být vidět mons pubis hlavní představitelky?‘ Nebo: ‚Máme ho nechat, aby se dotknul jejích mamme?‘ V dobách všeobecné americké pruderie, kdy jsme psali své filmy, to nijak nevadilo. Rušivým faktorem se to stalo až později – nejzřetelněji možná ve scénách ze sanatoria ve filmu *Buddy, Buddy*. U scén, které jsem si já představoval jako parodii na kult nahoty a novou, uvolněnou sexualitu, se on až příliš držel zpátky. V každém případě dopadly tak, jak dopadly – nepřiliš zdařile. Ani ryba, ani rak. (...) Myslet na publikum, mít před očima již beztak netrpělivého diváka – to byla moje úloha ve spolupráci s Diamondem. Po léta jsme měli mezi sebou tichou dohodu: Jestliže některý z nás o návrhu toho druhého řekne: ‚Víš, tomu já nevěřím‘, musí ten, kdo celou věc navrhuje, svůj nápad vzdát a zahodit ho do koše. Mezi mnou a Izem se neodehrávaly žádné boje o prestiž. Ani jeden z nás si nemyslel: ‚Jestli ty zabiješ mou pointu, zabiju já tvoji.‘“ I. A. L. Diamond zemřel 21. dubna 1988 v Beverly Hills ve věku 68 let.

Literatura:

CÍSAŘ, J. *Divadla, která našla svou dobu*. Praha 1966.

FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*. Praha 2004.

HOGGARD, P. *Muzikál na prahu tisíciletí*. Brno 2000.

Kol. aut. *Knihy o kabaretu*. Praha 1988.

KLUSÁK, P. *101 největších alb pop-music*. Praha 2007.

OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha 1974

SIMON, N. *The Comedy of Neil Simon*. New York 1971.

Novinové a časopisecké výstřižky z let 1968 – 2000.

Program Divadla ABC k inscenaci Sliby chyby (1975).

Internetové stránky:

<http://www.bacharachonline.com>

<http://www.rhapsody.com/burtbacharach>

<http://www.librarything.com/author/simonneil>

<http://www.imagesjournal.com/issue10/features/wilder/>

<http://www.haldavid.com/>

<http://www.rhino.com>

<http://www.idb.com>

<http://www.wikipedia.org>

www.divadlopodpalmovkou.cz

blanka.brandova@divadlopodpalmovkou.cz

Viktor Kudělka,

divadelní, filmový a literární historik a kritik

září 2007

Muzikál o hříšných lidech města New York

V základech příběhu je (jako častokrát právě u Čechova) anekdota: úředníček půjčuje byt svým nadřízeným na milostné zálety nebo odskoky, aby si polepšil v zaměstnání; nakonec o ně sice přijde, získá však trvalou přízeň své vyvolené. To vše se odehrává v obludném lidském mraveništi, kde život pulzuje zběsilým rytmem a kde se mívá „osamělý dav“. David Riesman o tom svého času napsal učené pojednání, které se stalo bestsellerem. Billy Wilder a I. A. L. Diamond o tom natočili film, který obešel celý kulturní svět, byl poctěn pěti Oscary a stal se nejlepším filmem roku 1960.

Zdálo by se, že Byt a Billy Wilder to vyhráli na celé čáře. Kritičtí ovádi, od kterých si svoje užil i sám velký Čechov, však nedali pokoj ani tentokrát. Jeden z nich tvrdil, že jednoduše není s to sympatizovat s hrdinou, který v zájmu služebního postupu je svolný udělat ze svého mládeneckého kvartýru cosi jako expresbordel pro své nadřízené. Jiný pohlížel na Mistrův mistrovský kus jako na „shddy plot“, což podle slovníku znamená něco podřadného, kýčovitého, nevkusného, méněcenného.

A třetího zase na Bytu odpuzoval „humor z pánského záchodku“ (men's room humor). Jedna „chvála“ za druhou! A zároveň svědectví odborné „kvalifikace“ jednotlivých pisatelů.

Většina diváků je však jiného mínění. Při filmech Billyho Wildera i při vzpomínce na ně si s uspokojením říkají: „Wilderův svět, to je i náš svět, vezdejší a každodenní. Je zalidněn desítkami postav z prostředí horních desíti tisíc u dolních deseti miliónů, jak se dřív říkávalo. A jedni i druzí mají svoje radosti i svoje trampoty, jedni i druzí musejí svádět boj o život, o místo (nebo alespoň místečko) na slunci. Třebaže Wilder jde za svými postavami i do Evropy – například od obou sektorů rozděleného Berlína (Zahraniční aféra, Jedna, dvě, tři), nebo do Paříže (Odpolední láska, Sladká Irma), nebo do italských lázní na ostrově Ischii (Nebožtíci přejí lásce), mateřskou půdou a hlubinou bezpečnosti jsou pro něho, „přivandrovalce“ z Německa, Spojené státy. Vypravuje nám příběh dvou mladých muzikantů, kteří před gangsterskou bandou prchají z Chicaga, odjedou s dívčím orchestrem na turné na Floridu a zažijí tam neuvěřitelné věci (Někdo to rád horké). Vypravuje o čtyřicátníkovi žijícím sedm let ve spokojeném manželství, ale pak v parném létě vystaveném velkému pokušení v podobě sličné a velmi přístupné dívky (Slaměný vdovec). Vypravuje příběh vězně uprchlého před popravou, který upadne do osidel justice a sedmé velmoci (Na titulní straně). Ale nejpodmanivěji vypravuje příběh o Chucku Baxterovi a Fran Kubelkové a o tom, jak se ti dva hledali, až se konečně našli (Byt).

„Snažím se říkat ve svých filmech pravdu“, prohlásil Wilder při jedné příležitosti, „ale mám-li si vybrat mezi pravdou a zábavou, vyberu si pokaždé to druhé. Mým jediným, vášnivým a neodbytným přáním je – nikoho nikdy nenudit.“ Na první pohled to vypadá, že nemá jinou ctižádost nežli být bavičem, entertainerem. Ve skutečnosti míval vždycky za lubem určité poselství, třebaže ukryté v komediálním příběhu jako vůně v růži. „Jsme tím, co z nás udělaly peníze“, sděloval divákům mezi samou legrací k popukání, jakoby mimochodem. Jeden vlivný kritik se dal svého času slyšet, že Billy Wilder je „filozofující lichotník, divákovi imponuje, udivuje ho, lehce a nepatrně ho podráždí i rozesměje a přitom to všechno dělá s jemnou poklonou.“ A Wilder sám to potvrdil: „Nezajímá mě, jestli můj film bude významný, jestli bude pokládán za mezník v mé tvorbě, ani jestli získá Oscara (získal jich osm! - poznámka V. K.) a bude se o něm diskutovat v teoretických časopisech nebo filmových klubech. Mě zajímá, jestli lidé budou mít chuť jít se na něj podívat, jestli pak nebudou zklamaní; a když se o něm budou bavit půl hodiny v místní hospůdce, budu dokonale šťastný.“

Diváka nepouštěl Wilder nikdy ze zřetele a sázel na jeho úsudek: „Dnešní divák chápe rychleji, co mu říkáte. Publikum je dnes leckdy vyspělejší než režisér, inteligentnější než ředitelé produkčních firem. Naučil jsem se, že má-li být příběh dobře vyprávěn, musíme přimět obecnost ke spolupráci. Řekněte dvě a dvě a divák sám řekne čtyři. Nepotřebuje sčítat, nepotřebuje mu poklepávat kladívkem na hlavu – stačí spoléhat na jeho inteligenci ...“

Film *Byt* a muzikál *Sliby chyby* je nad jiné výmluvným příkladem této nepolopatistické, náznakové, decentní poetiky: místo explikativních dialogů stačí ukázat klíč (ten pravý i ten nepravý),

puďřenku s rozbitým zrcátkem, tenisovou raketu, která posloužila jako cedník na nudle ... A co všechno je v těch okamžicích řečeno!

FRAN: Co je?

CHUCK: To zrcátko ... je rozbité.

FRAN: Já vím. Mně to tak vyhovuje. Odpovídá to mému rozpoložení ...

To byly ty režisérovy pověstné „zkratky“ - součásti umění, jak vyprávět příběh.

Osm let po veleúspěšné premiéře filmu *Byt* (1960) měl na Broadwayi premiéru muzikál *Sliby chyby* (1968), divadelní podoba *Bytu*. Autorem jevištního scénáře byl Neil Simon, kterému v té době bylo kolem čtyřiceti a který měl pověst autora úspěšných činoherních komedií (*Bosé nohy v parku*, *Podivná pár*, *Zlatí hoši*, *Zajatec druhé avenue*, *Hodný pan doktor*), ale i muzikálových libret (*Sweet Charity* – podle Felliniho filmu *Cabiriiny noci*). Tenkrát, na konci šedesátých let, se říkalo, že na Broadwayi to vypadá, jako by tu byl permanentní festival Neila Simona, hitparáda jeho divadelních kasaštyků. Pro jevištní adaptaci Wilderova arcidíla byl tedy autorem nad jiné povoláným: nejenom proto, že se většina jeho her odehrává v New Yorku, ale také a zejména proto, že Simonův humor je stejná krevní skupina jako humor Wilderův a Diamondův.

Na první pohled je příspěvek Neila Simona k tomu, aby se z *Bytu* stal muzikál, minimální, nepatrný: kdo zná Wilderův film, najde tu vlastně všechno tak, jak to bylo na plátně; takže je s podivem, proč je jako autor libreta uvádět Simon a ne Wilder s Diamondem. Ovšem to, čím Simon přispěl, je velmi důležité, nezaměnitelné a prozrazuje mistrovskou ruku zkušeného dramatika. Samozřejmě: nemohl dát svému libretu pohyblivost a dynamiku filmové kamery; dal však svému jevištnímu dílu pohyblivost vnitřní. Připsal scény, v nichž se na jevišti jakoby zhmotňuje všechno to, co si hlavní hrdina Chuck Bellock představuje; všechno to, o čem přemýšlí a o čem jenom sní. Konfrontace toho, co by mělo být, kdyby to bylo, jak si hrdina představuje, s tím, co je ve skutečnosti, dává medii *Sliby chyby* další a o něco hlubší rozměr; a co víc: zvyšuje její komický, humorný účín. Kromě všeho jiného připsal Simon ústřednímu hrdinovi zbrusu nové monology a využil tak naplno toho, co film nemá a ani mít nemůže – možnost přímého kontaktu s publikem, možnost oslovit publikum tváří v tvář.

A teď si dejme dohromady, kolik tvůrčí invence bylo vloženo do textu, na jehož základě máme vytvořit naši inscenaci. Nejprve osm měsíců práce u stolu, kdy Wilder s Diamondem dnes a denně „potili krev a vodu“, pak tříměsíční iniciativa během natáčení. A následný tvůrčí podíl Simonův textařsko-skladatelské dvojice Hal David a Burt Bacharach, která dala hře *Sliby chyby* to, co dělá muzikál muzikálem: písničky.

To dva, to je dobře sešraný tým, na sklonku šedesátých let známý jak z gramofonových desek, tak z televizní obrazovky a z filmu. *Sliby chyby* byly jejich první výlet z Hollywoodu na Broadway

a z filmu do divadelního muzikálu. Nesou neklamnou pečeť jejich stylu a jejich osobnosti. A také doby, v níž tento muzikál vznikl: rok šedesátý osmý, nezapomenutelný! Na slovo vzatí znalci soudí, že po Bernsteinovi a jeho *West Side Story* a před Sondhaimem je Bacharach vlastně druhá injekce vážné moderní hudby do žil amerického hudebního divadla; že v Bacharachovi jako bychom slyšeli ozvěny z Prokofjevova *Romea a Julie* či klasické symfonie, a zároveň i poučení z rockové hudby a ohlasy Beatles. Právem bylo řečeno, že Bacharach se nebojí zvýšit poněkud hladinu decibelů (i když zdaleka ne tak, jak je dnes v kraji zvykem), ale to vše snad jen proto, aby tím působivěji vyzněla překrásná píseň *Navždy lásce sbohem dám*, jen s kytarou a v pianissimu a teprve postupně gradujícím orchestrálním doprovodem ... Ano, ta hudba ve svém kontrastu hluku a něhy podivuhodně koresponduje s naší komedií a s jejím celkovým smyslem, s jejím cudným, nevtíravým poselstvím. Aťsi jednotlivé fáze a epizody tohoto příběhu působí sebevíc amorálně a cynicky, končí lidsky opravdovou morálkou bez moralizování.

Sliby chyby jsou příběh o dobru a zlu, prodejnosti a čistotě, ale příběh zdaleka ne černobílý. Wilderova a Simonova love story je příběhem o lásce, které nelze věřit všemu a všem navzdory. Je to zároveň komedie o životních porážkách a prohrách, a přece jen i o slavném láskyplném vítězství. Kdo by pohrdl happyendem, zvláště když je tak důmyslně připraven autory, režisérem, ale i libretistou, textařem a skladatelem?! Můžete se při něm pochechtávat a přitom si tajně utírat slzy; tajně, protože to nejsou jen slzy smíchu. Sliby chyby jsou divadelní hrou, které není nic lidského cizí.