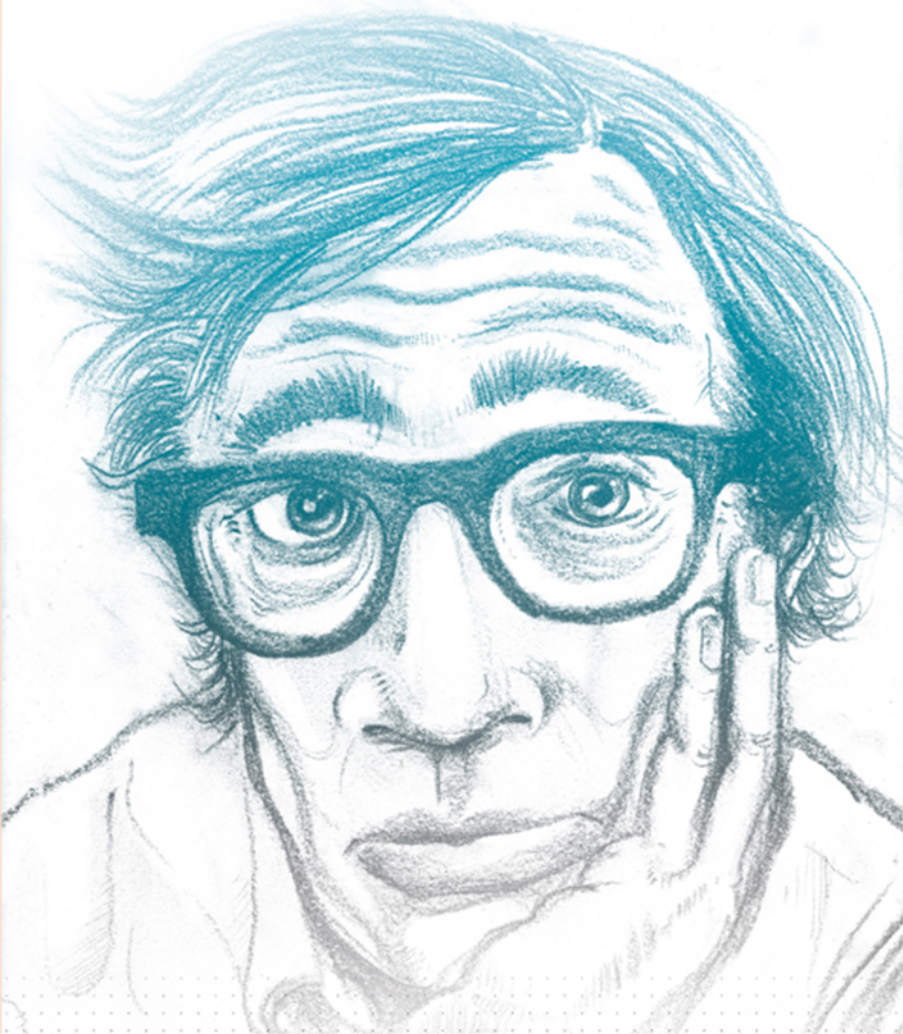


DAVID EVANIER



WOODY

David Evanier

WOODY



© David Evanier

WOODY

© DOBROVSKÝ s.r.o., 2016

Obálka: © Jiří Miňovský – ARBE 2016

ISBN 978-80-7585-302-8 (pdf)



David Evanier

WOODY

*Věnováno Didi Evanierové, Andrewu Blaunerovi,
Garymu Terracinovi a Marku Evanierovi*



ÚVOD

JAK JSEM SE K WOODYMU DOSTAL

Zazvonil jsem u jeho dveří.

Jeden jeho přítel mi řekl, že zásadně nečte poštu. Ať už to je pravda nebo ne, chtěl jsem se ujistit, že ví, že píšu jeho biografii a položit mu pár otázek. Tak jsem mu napsal dopis a donesl mu ho domů.

Z okna v patře vykoukl příjemně vypadající chlapík a prohlížel si mě. „Mám tu dopis pro pana Allena,“ řekl jsem. „Počkejte moment,“ řekl, a za okamžik byl dole. Otevřel mi, usmál se, vzal si můj dopis a řekl: „Super.“

A bylo to. I když vlastně ne tak docela. Dostal jsem se k Woodymu, ale zároveň jsem se k němu nedostal.

V tom dopise jsem se představil a napsal Allenovi, že už jsem udělal rozhovor s jeho dlouholetým manažerem Jackem Rollinsem, s filmovými kritiky Johnem Simonem, Annette Insdorfovou a Richardem Schickelem, s Cynthií Sayerovou, která kdysi hrála na bendžo v jeho kapele, a Sidem Weedmanem, který se s ním znal na začátku jeho kariéry, když psal a vystupoval v letovisku Tamiment v pohoří Poconos. Taky jsem zmínil, že jeho mistrovská díla jsou podle mě *Zelig* a *Zločiny a poklesky*.

Den nato mi od Woodyho přišel e-mail. (Údajně e-mail nepo-

užívá, takže jsem předpokládal, že ho nadiktoval svoji asistentce Gini.)

Od té doby si sem tam napíšeme. Vybírá si, na které otázky chce odpovědět, ale vždycky je naprosto zdvořilý.

Do té doby jsem už napsal pět biografii, a jestli jsem se při této práci něco naučil, je to tohle: Mediální obraz člověka většinou vůbec neodpovídá tomu, jaký je ve skutečnosti. Nikdo o tomhle neví víc než Woody Allen – postavu, kterou ztvárňuje ve svých filmech, totiž lidé neustále zaměňují za jeho skutečnou osobnost. Nikdy nezapomenu, jak jsem pracoval na biografii Tonyho Benetta, který se na první pohled zdá jako nejmilejší člověk, jakého si dovedete představit, ale hudební producent a manažer Lenie Triola mě varoval: „Je to postrach.“ Nehledě na to, jestli mám v tomto směru pravdu, anebo ne, jsem o tomhle svém postřehu hodně přemýšlel. Woody Allen si to dělá ještě horší tím, že je ve svých filmech extrémně sdílný a vypůjčuje si z vlastního života, a zároveň trvá na tom, že ačkoliv některé detaily možná souhlasí, většinu jich zveličil nebo přikrášlil. Je také jediným komikem v historii Hollywoodu, který do filmů všech žánrů s úspěchem zařazuje tutéž komickou postavičku. Něco takového se nikomu jinému nepodařilo. Je to právě tato schopnost nalézt prvek společný všem druhům filmů, co jeho díla činí jedinečnými.

Groucho byl vždycky Groucho a ve filmech se choval jako Groucho. Jack Benny byl Jack Benny a předváděl Bennyho čísla. Každý film Boba Hopea je postaven na jeho komických vystoupeních. Scenárista a režisér Garry Terracino tvrdí, že „dnešní komici, jako je Will Farrel nebo Adam Sandler, jdou opačným směrem. V komediích předvádějí svoje stará známá čísla, v dramatech se od nich ale distancují, aby ukázali, že umí ‚hrát i doopravdy‘.“

Woody je Woody v každém ze svých filmů. Zůstává stále touž postavou, přestože každý jeho příběh funguje jinak. Na rozdíl od Grouchoa, Benetta a Hopea Allen nejenom hraje, ale také píše a režisuje. Ví přesně, jak svoji postavu do filmu začlenit. Film *Zelig* můžeme brát jako trefný komentář k jeho kariéře a způsobu hraní.

Allen si vybojoval přesně to, o co mu šlo, a má nad svými filmy stoprocentní kontrolu. „Mám kontrolu nad vším, čímž myslím opravdu úplně nad vším,“ řekl Johnu Lahrovi. „Můžu natočit, jakýkoliv film si zámánu. Na jakékoliv téma, vážné nebo komické. Můžu si obsadit, koho chci. Pokud se s tím vejdu do rozpočtu, můžu se rozhodnout, že kteroukoliv scénu vezmeme znova. Rozhoduju o tom, jakou ten film bude mít reklamu, o trailerech i o hudbě.“ Lahr se ho zeptal, co by se stalo, kdyby už ve svých filmech nemohl rozhodovat úplně o všem. „To by byl konec,“ řekl. Není pochyb o tom, že to myslel vážně.

Jako umělec Allen nikdy nebyl v pokušení zaprodat se nebo překonat sám sebe, ani se nesnažil získat přízeň mocných. Záleží mu jen na tom, aby se mohl svobodně vyjádřit. Jeho filmy jsou vždycky aktuální, aniž by se snažil být „trendy“. Allen je opravdový umělec. Téměř vždy postupuje metodou klasického vyprávění, místo toho, aby se svůj příběh snažil přehnaně intelektualizovat nebo ho vyjádřit abstraktně.

Je nejužasnějším fenoménem v historii amerického showbusinessu. John Ford, William Wyler, Charlie Chaplin, ti všichni toho vytvořili opravdu mnoho. Nikdo z nich ale nepokryl tak širokou škálu žánrů jako Allen, od filmů, u kterých se popadáte za břicho, až po ty, které vás k vašemu vlastnímu překvapení hluboce dojmou.

„Někdy se zdá, že Allen prozkoumal duši západního člověka skrz naskrz. Duši, která touží po vykoupení, protože je zklamaná dnešním světem, která touží po životě na nějakém jiném místě, kde by mohla dojít naplnění, po útěše a odpočinku po letech každodenního otročení. Duši, která se touží vrátit zpátky v čase, najít lásku, najít trochu štěstí,“ píše Kent Johnes v časopise *Film Comment*.

„Jedině Chaplin by se v tomto směru Allenovi mohl rovnat,“ míní Gary Terracino, „a Chaplinův humor také, stejně jako Woodyho, přetrvává. I Chaplin byl hvězdou skoro třicet let. Ale pak se mu role tuláka omrzela, a bylo po slávě. Woody nikdy nepřestane být Woody.“

Allen je stejně jako Chaplin „odtažitý, melancholický a pun-

tičkářský samouk,“ píše Lahr. „Oba jsou to geniální komici, podle nichž je život často pes.“

V rozhovoru s Lahrem Allen promluvil o tom, čím se postava na plátně liší od jeho skutečné osobnosti. „Začínal jsem v době, kdy byli všichni posedlí Freudem,“ řekl. „Herci se najednou soustředili na duši postav. Na to, co je uvnitř. To bylo to, co tehdy všechny zajímalo. Chtěli vědět, co se děje uvnitř jejich hlav.“

„Když se podíváte, jaké kvantum děl vytvořil, připomene vám to Shakespeara,“ říká o Allenově díle Alan Zweibel, který píše pro pořady *Saturday Night Live*, *It's Garry Shading's Show* a *Curb Your Enthusiasm*. „Vezměte si všechny ty filmy, knížky, hry a alba a šíří jeho celé kariéry. Věnuje se psaní, režírování, vystupování a spoustě dalších věcí.“

Allen je jedinečným fenoménem nejen ve světě filmu, ale v celé populární kultuře. Je jediný svého druhu a ztvárňuje postavu, s jakou jsme se do té doby nesetkali. Pauline Kaelová napsala: „Woody Allen lidem pomohl cítit se líp ve vlastním těle a nebát se přiznat, že jste se nikdy s nikým neprali a doufáte, že ani nikdy nebudete, a že na sexu jsou věci, které vás děsí. Pomohl jim mluvit otevřeně o všem, z čeho mají strach. Stal se novým národním hrdinou. Vysokoškoláci k němu vzhlíželi a chtěli být jako on.“

Jeho filmy jsou natolik bohaté a mnohovrstevnaté, že se na ně můžete dívat pořád dokola. Vždycky si v nich najdete něco nového, co vás okouzlí. Nesmíme zapomenout ani na jeho čestnost v práci s herci i v obchodních záležitostech. Je mu jedno, jestli už má nějaká herečka po čtyřicítce. Nezáleží mu ani na tom, jestli nějaký herec už dlouho nic nenatočil, třeba jako Andrew Dice Clay předtím, než ho Woody obsadil do filmu *Jasmininy slzy*. Nemusíte být zrovna v kurzu, abyste si mohli zahrát v jeho filmu. Nezáleží mu na tom, kdo je váš manažer. Jde mu jenom o to, jestli umíte hrát. To ale neznamená, že by byl ‚měkkej‘ – takový rozhodně není. Prostě říká: jsme umělci, tak se tak k sobě chovejme.

Z Allenovy práce vychází mnoho dalších počínů – filmy *Borat* a *Bruno* by nikdy nevznikly nebýt *Zeliga* a *Vzpomínek na*

hvězdný prach. Albert Brooks, Larry David a Garry Shading by nebýt Allena vůbec nemohli pracovat. Woody se stal hitem, z něhož vycházela celá generace. „Staří komici byli zábavní,“ vzpomíná Alan Zweibel, „ale pak přišel Woody – a to byla bomba. Začátek nové epochy. Úplně nová realita, již můžete být součástí a o níž můžete mluvit. Stvořil svůj vlastní svět, a vy jste mu to věřili díky tomu, jaký byl, nechali se unášet jeho představivostí a nezabývali se logikou.“

Zweibel pokračuje: „Prostě jste ho nechali vzít vás do svého světa. A v jeho světě u něho doma klidně může začít pršet. Jen se na něho podívejte – jasně že by se to mohlo stát. A navíc je to k popukání. Allen je komik pro lidi, co přemýšlí, takže když udělá narážku na holocaust nebo na jakoukoliv jinou velkou filozofickou otázku, víte, že tím chce něco říct, že se tu něco rozebírá. Vždycky se na věci dívá inteligentně, i když si z nich dělá legraci. Když jsem psal pro *Saturday Night Live* a když jsme s Garrym Shandingem vymýšleli jeho show, Woodyho jsme žrali. Takže jsme si vždycky říkali: Jak by tohle udělal Woody?“

Práce žádného jiného umělce nevykazuje tolik rozporů jako Allenova. Některé jeho filmy jsou božské a jiné zoufale špatné. Je totiž ochoten riskovat neúspěch a měnit zásadní aspekty svých děl včetně jejich formální podoby.

„Když se podíváte na jeho filmografii,“ říká Zweibel, „vidíte, že bylo potřeba, aby natočil tohle nebo tamto, aby pak mohl přijít s něčím opravdu skvělým. Jako spisovatel, jako režisér i jako člověk neustále roste. Součástí kreativního procesu je, že se vám prostě někdy nedaří. Když použiju baseballovou terminologii, někdy zkrátka musíte odpálit špatně, abyste pak mohli dát homerun. Musíte ujít kus cesty, než se vám podaří něco velkého, něco skvělého. Bob Reiner před pár lety řekl: ‚Koukni, všichni prostě děláme svou práci. Všichni píšeme, točíme filmy a tak. A pak je tu Woody. Ten má svou vlastní kategorii. A dělá to správně.‘

Veźmĕte si Carla Reinera, Woodyho, Bucka Henryho nebo Larryho Gelbarta,“ říká Zweibel. „Ti nepišĭ jen pro jedno mĕdium. Pišĭ ůplnĕ vŝechno. Jsou to spisovatelĕ. Začnou na nĕčem

pracovat a až pak se rozhodnou, jakým médiem by se ten nápad dal vyjádřit nejlíp, jestli to bude kniha, hra, nebo to vyjde v nějakém časopise, nebo to bude v nějaké televizní show. Woody je jeden z těchhle chlápků. Jsi spisovatel, tak prostě piš! Nech tu věc samotnou, aby ti ukázala, jako co bude fungovat nejlíp. Ne snaž se ji nacpat do nějaké škatulky nebo ji dělat něčím, čím není. Tohle je nejlepší způsob jak vyprávět příběh. Z tohotohle bude třístránková povídka pro *New Yorker*, ale z tamtoho by rozhodně měla být hra. Woody nám dokonce ukázal, jak to funguje. Jeho povídka *Postava Kugelmase* je o chlapovi, který je potřeť nešťastně ženatý. Je to profesor, jeho život stojí za hovno, tak si čte *Madam Bovaryovou* a úplně se tou knihou nechá vtáhnout, protože je pro něho příjemnější než realita. Woody má tu zvláštní schopnost poznat, kdy je pro nás lepší nechat se unést fantazií, jako to udělal Kugelmass. Někdy konkrétní nápad ve filmu přímo vizualizuje, jako ve svojí psychologické povídce *Oidipus dnes*, kde se nad hlavním hrdinou vznáší jeho matka. Nemluví to snad za vše?“

Allen se ve svých filmech zabývá aktuálními tématy, ale jeho námět zůstává stejný – přetrvávající smutek, otázky, na které neznáme odpověď, ale také okamžiky štěstí. „Po čase vždycky vyplují na povrch tytéž věci,“ říká sám Allen. „Přemýšlím o nich a hledám stále nové způsoby, jak je vyjádřit. Co je to za věci? Pro mě hlavně lákavost úniku do fantazie a krutost reality. Vždycky mě zajímaly neřešitelné problémy, konečnost života a strach, že nic nemá smysl, pocit zoufalství a neschopnost komunikovat. Jak nesnadné je se zamilovat a udržet si vztah. Tyhle věci mě zajímají víc než... já nevím, třeba než volební právo.“

Allen byl součástí tzv. „židovské nové vlny“, jak ji pojmenoval filmový kritik J. Hoberman. Probíhala v letech 1967 až 1973 a na jejím počátku byla Barbra Streisandová s muzikálem *Funny Girl*. Dalším filmem, který Hoberman řadí do tohoto období, je *Takoví jsme byli*. „Židovský humor tehdy kraloval populární kultuře. Američtí Židé se stali hvězdami víc než deseti zásadních filmů. Všechny byly postavené na drzém černém humoru a společenské satíře. Hlavními postavami byli většinou neurotičtí

a zpravidla nijak zvlášť hrdinští židovští mladíci. Od vlastní kultury se distancovali, ale americkou vyšší střední třídou pohrdali. Sami o sobě neměli nijak valné mínění, byli uzavření a nebylo na nich poznat, jestli se paradoxně tváří namyšleně, anebo se jen snaží jít vlastní cestou. Jediným způsobem, jak být sám sebou, pro ně bylo všem se odcizit.“ K dalším filmům této éry patří *Producenti*, *Absolvent*, *Seber prachy a zmiz*, *Sbohem, město C*, *Anděl Levine*, *Portnoyův komplex*, *Where's Poppa?*, *Miluji tě*, *Alice B. Toklasová*, *Dobývateľ srdcí* a *Bye, Bye, Braveman*. Hoberman tvrdí, že *Dobývateľem srdcí* tato „zlatá éra“ skončila. „Postavy Židů ustoupily do pozadí, ale filmy soustředěné na americké minority se točily dál.“ Následovaly příběhy o Afroameričanech a Italo-američanech. Hoberman pokračuje: „S koncem židovské nové vlny zmizel i její neurotický antihrdina. Anebo, lépe řečeno, tuto postavu ztělesnil Woody Allen – přinejmenším dokud se znovu neobjevila, v o trochu jemnější podobě, v sitcomech z devadesátých let.“

Allen vždycky dával otevřeně najevo, že je Žid, a dělal to i v době, kdy si Židé teprve vydobývali svůj status hvězd komických představení. Do té doby židovští komici často parodovali vlastní národ (jako Groucho Marx), anebo byli nuceni předstírat, že nejsou Židé (jako Lauren Bacallová a John Garfield). Allen se stal židovskou hvězdou, která se za své židovství neomlouvá, a byl tak jedním z prvních zástupců nově vznikající multikulturní Ameriky.

Už v roce 1969 Allen otevřeně přiznával, že absolutně neřeší politiku, ačkoliv mu jeho příznivci často vkládali do úst vlastní názory. V rozhovoru pořázeném mnoho let před tím, než Allen natočil *Zeliga*, řekl, že pohrdá rock'n'rollem, Woodstockem a stádní mentalitou utopických politických hnutí, která se nutně musí zvrhnout ve fašismus. Chtěl se na svět dívat jako umělec, samostatně a nezávisle. „Když jsme hráli *Zahraj to znovu*, *Same*, věděl jsem moc dobře, proč se nezúčastním demonstrací za ukončení války ve Vietnamu. Některý děcka za mnou chodily a říkaly ‚Tak to je fakt super, člověče.‘ Zdá se tak snadný dodat umění šmrnc tím, že budete mluvit o něčem aktuálním. Mladí

lidé se snadno nechají zmanipulovat. Za posledních pár let se takhle z některých lidí stali milionáři a teď neví co se všema těma drogama, deskama a hadrama. Hudba je v něčem prostě moc jednoduchá. Mám ji rád, ale nesmíte ji používat jako výmluvu pro to, že nečtete, že nepřemýšlíte... A pak si sami říkají, kam ten svět spěje, a chtěou to napasovat na McLuhanovu teorii o globální vesnici. Byl jsem v kině na *Woodstocku* a nějakej kluk vedle mě pořád opakoval ‚To je fakt krásný, krásný.‘, jako by se o tom snažil sám sebe přesvědčit. John Sebastian zazpívá song o mládí a všichni si můžou vyřvat hlasivky. Není v tom vůbec žádněj vkus, vůbec žádný umění. Fakt je ten, že v určitej čas se vždycky najde jenom pár lidí, kteří jsou doopravdy výjimeční. Většina se vždycky jenom snaží pochytit něco od toho chlápka, co stojí vedle nich.“

„Woodymu se podařilo být průlomovým komikem i filmařem, aniž by se ale snažil bořit staré pořádky,“ říká Gary Terracino. „Dělá si, co chce, a vše, co vytvoří, je úplně nové a moderní – nikdy ale nebyl hipísák nebo revolucionář, ani nebyl součástí levičáckého Hollywoodu. Jeho díla jsou objevná, ale není na nich nic riskantního. Je to skvělý umělec, ale přitom úplně normální člověk. Je progresivní, ale nevystavuje vás nebezpečí.“

Kritiky Pauline Kaelové, která léta psala pro *New Yorker*, se čtou skvěle. Její zápal pro film cítíte z každého jejího článku. Film je prostě její život. Její texty jsou tak nabitě emocemi, že když svoji první sbírku kritik vydala pod dvojsmyslným názvem *I Lost It at the Movies*, což mimo jiné znamená „přišla jsem o to v kině“, vlastně se ani nikdo nedivil. „Filmem se musíte nechat zfetovat,“ napsala v roce 1990. „Naše emoce se setkávají s emocemi na plátně a dál se s nimi prolínají pokaždé, když jdeme do kina.“ Byla jednou z mála kritiků, kteří filmy dokázali velice dobře analyzovat, ale zároveň psát poutavě. A to i v případech, kdy se mýlila. Byla tak stržena vlastními emocemi, že dokázala strhnout i čtenáře. (Režiséru Peteru Bogdanovichovi Allen kdysi řekl, že „Kaelová má všechno, co skvělý kritik potřebuje, jenom ne schopnost úsudku.“) Psala tak dobře, že se její články čtou

spíš jako román než jako kritika. Bylo snadné jí odpustit, když neměla pravdu, protože její texty pocházely z jiného světa – z jejího vlastního. *Seber prachy a zmiz* je podle ní „miloučká populhávající komedie, která vám nedá vůbec nic, a ani po vás nebude nic chtít“. Tato věta by sice nemohla být dál od pravdy, ale nepřijde vám krásná? O něco uvážlivější už Kaelová byla, když napsala:

„Díky filmům Woodyho Allena, který byl chodící definicí komplexu méněcennosti, si celý národ uvědomil, jak se cítí ti, kteří vědí, že nikdy nebudou dokonalými Američany s permanentkou do golfového klubu a perfektně udržovaným trávníkem. Byl tím inteligentním, ale nejistým chlapíkem, kterému se nedaří zapadnout. Chlapíkem, co se děsí představy, že by se někdy muset bít s některým z těch bájných svalnatých dokonalých Američanů, protože ví, že fyzicky se jim nikdy nevyrovná. A i ti svalnatí dokonalí Američané vědí, že žádní dokonalí Američané ve skutečnosti neexistují. S Allenem a jeho fobiemi v podstatě úplně ze všeho se mohl ztotožnit každý. Ve čtyřicátých a padesátých letech, kdy hrál zbabělé hrdiny Bob Hope, jeho zbabělost neměla žádný politický ani sexuální podtext, ale na konci šedesátých a v sedmdesátých letech Woody Allen ztělesnil anti-machovskou náladu celé té doby. Všichni měli dlouhé vlasy a nic neřešili – nikdo se už nesnažil vyhovět standardu, kterému se mohla vůbec přiblížit jenom hrstka z nich. Woody Allen lidem pomohl cítit se líp ve vlastním těle a nebát se přiznat, že jste se nikdy s nikým neprali a doufáte, že ani nikdy nebudete, a že na sexu jsou věci, které vás děsí. Pomohl jim mluvit otevřeně o všem, z čeho mají strach. Stal se novým národním hrdinou. Vysokoškoláci k němu vzhlíželi a chtěli být jako on.“

Podle Briana Kellowa, který napsal její biografii, měla Kaelová za to, že Allen byl navzdory tomu, že si ve filmu *Spáček* párkrát rýpnul do amerických zastánců zbraní NRA a Nixonovy vlády, „vším jen ne podvratným živlem. Právě naopak – byl příliš

„mimo“ na to, aby se mohl stát hrdinou nějakého mládežnického hnutí, a taky měl v sobě kus nostalgie a lásky k tradiční pop-kultuře.“ Allen se s Kaelovou vídal, když natáčel v Kalifornii, a taky si občas psali. Poslal jí scénář filmu *Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu* a ptal se, jak se jí líbí a co by na něm změnila. „Nebál se s ní nesouhlasit,“ napsal Kellow, „a snažil se jí pomoci rozvíjet se. Navíc věděl, že ho vždycky vyslechne, když si bude potřebovat postěžovat, jak ho ponižují hollywoodští režiséři, pro které tehdy psal. V roce 1973 se jí svěřil, že je kreativně na dně a že je to hrozně ubíjející.“

Kaelová byla Židovka a měla ráda Allena, Barbru Streisandovou a Dustina Hoffmana, když začínali jako židovští herci, protože byli vtipní a výrazní. Do Allena se potom pustila, když zaznamenal první úspěchy, splynul se zbytkem umělecké scény a začal pást za *šiksami*. Ze stejných důvodů se jí nelíbil Dustin Hoffman v *Absolventovi*. Za to, že židovské postavy vykresluje jako karikatury, Allena ztrhala až v roce 1980. Jako příklad uváděla scénu z filmu *Annie Hallová*, kdy se hlavní hrdina u jídla s rodinou svojí přítelkyně ve vzpomínkách vrací do svojí vlastní židovské rodiny. Kaelová byla v tomto směru jako obvykle velice vnímavá. Allen se ale posunul dál a ve filmu *Zločiny a poklesky* použil podobnou scénu, která však tentokrát byla míněna vážně a realisticky.

Allen je zapřisáhlý ateista, což je zřejmě důvodem, proč z jeho raných filmů čiší rebelie proti judaismu. V *Zločinech a poklescích* byl ale schopen vykreslit židovskou rodinu s respektem a skoro dojemnou lítostí, že s nimi nemůže sdílet jejich víru a naději, že Bůh existuje a že je milosrdný.

Kaelová v jednom svém článku cituje Michelangela, který kdysi řekl, že „ten, kdo jde v cizích stopách, se sám nikdy nikam neposune“. Dále píše, že podle ní existují dva druhy skvělých režisérů: Jean Renoir, pro nějž je charakteristická „mistrovská jednoduchost a nenápadná vizuální stránka. Renoir pomáhá ostatním najít si vlastní cestu. Nemusíte jít v jeho stopách, protože vám otvírá nekonečné množství vašich vlastních možností.“ Renoir se řídí svými pravidly a dává tím ostatním příklad, jímž

se mohou inspirovat. Druhým druhem režiséra je Jean-Luc Godard: „Když se pokusíte jít v Godardových stopách, zničí vás to. Ostatní filmaři vnímají, jak výrazné, rychlé a složité jeho filmy jsou, a přijde jim to skvělé – samozřejmě oprávněně. Ale nemohou kráčet v jeho stopách. Musejí si najít jinou cestu, protože za Godardem zůstává jenom spálená země.“ Allen, který v mnoha ohledech změnil populární kulturu a významně ovlivnil Hollywood, je v tomto směru blíže Renoirovi.

Allenův komický hrdina se hodí do mnoha rolí: At' je to Virgil v *Seber prachy a zmiz*, Issac v *Manhattanu*, Micky v *Hana a její sestry*, Cliff v *Zločinech a poklescích*, Boris v *Lásce a smrti*, Fielding Melish v *Banánech*, Danny v *Danny Rose z Broadwaye*, Sandy Bates ve *Vzpomínkách na hvězdný prach*, Joe ve *Všichni říkají: Miluji tě*, Sheldon v *Oidipus dnes* nebo Alvy v *Annie Hallové*, Woodyho postava zásadně panikaří. Tento nehrdinský hrdina nerad chodil do školy, nesnáší hmyz, venkov, slunce, cvrčky, kokain, snobské intelektuály, módní trendy, které by údajně měly spasit svět, Los Angeles, marihuanu, mechanická zařízení, rock'n'roll, hippies, pravicové extremisty, nacisty a rýmu. Pokud někdo pochybuje o tom, že v Allenových filmech vidíme přinejmenším část jeho skutečného já, zamysleme se nad jeho znepokojivou odpovědí na otázku švédského filmaře a publicisty Stiga Björkmana, jenž se ho v jednom rozhovoru ptal na postavu Borise z filmu *Láska a smrt*, kterému se hnusí příroda. Borisův postoj vychází z Woodyho vlastních pocitů: „Když se mluví o kráse přírody, člověk si představí malebnou venkovskou scénu. Jakmile se na ni ale podíváte zblízka, zjistíte, že to, co vidíte, je strašné. A kdybyste se mohli podívat opravdu zblízka, uviděli byste násilí, chaos, vraždy a kanibalismus.“ Město vám taky může připadat krásné, ale když se na něj podíváte zblízka, uvidíte „každodenní zápas člověka s jeho bližním. Udělá se vám z toho zle a dostanete strach.“

Jeho hrdina bývá posedlý holocaustem, koncentrační tábor ale do jisté míry vnímá jako metaforu obyčejného lidského života. Stejně z nás ze všech nakonec zbyde jenom popel, ne? Víme také, že život podle něj nemá smysl a každá láska po čase vy-

prchá. Víme, že by se nikdy nebyl ochoten sprchovat vedle lidí stejného pohlaví. Předpokládáme, že jeho filmy budou o vztazích „srdce, které neuvažuje logicky“ – jejich ústřední postava bude po někom vášnivě toužit a bude odmítnuta. Ten, kdo ho odmítl, bude naopak toužit po někom jiném. Člověk, po kterém toužíte, vždycky chce někoho jiného, takže se nakonec všichni díváme přes rameno.

Víme, že Allen má rád Ingmara Bergmana, Marcela Olphuse, Franka Sinatru, Jeana Renoira, Antona Pavloviče Čechova, Louise Armstronga, basketbal, Fjodora Michajloviče Dostojevského, Sidneyho Becheta, filmy *Rašomón*, *Děti ulice*, *Nikdo mne nemá rád* a *Zloději kol*, že ho přitahuje, třebaže jen napůl, magie, vědmy, věštkyně, duchařské seance, deštivé, pošmourné dny, že má odjakživa silný vztah k neworleanské hudbě, bratrům Gershwinovým, Irvingu Berlinovi, Coleu Porterovi a že se mu líbí vystresované, neurotické, šílené ženy, sestry, ženy, které mají „všechny možné úchylky“ a ženy mladé a krásné. Zajímají ho prostě všechny ženy. Allen často dává najevo, že svým komickým talentem pohrdá, – „role klauna je mým prokletím... tragické múzy si cením víc než komické“ – že za skutečně vážnou formu umění považuje drama – „přál bych si narodit se jako autor velkých tragédií, ale nebylo mi to dáno“ – a že se považuje za nenaplněného umělce, protože nikdy nevytvořil dílo, které by se svojí velikostí a novátorstvím rovnalo dílům Bergmana, Felliniho, de Sicy a Roselliniho, anebo Tennesseeho Williamse, Eugena O’Neila nebo Arthura Millera, když napsal *Smrt obchodního cestujícího*. Sarah Boxerová, která dokumentovala Allenovo vystoupení na pódiu na 92. Y Street v New Yorku, v roce 2002 napsala pro *New York Times*, že Allen řekl:

„Nejsem chronicky nespokojený. Těší mě, že mám aspoň nějaký talent. Ale rád bych někdy přišel s něčím opravdu skvělým. Nejsem vůbec přehnaně skromný. Když jsem začínal, měl jsem se sebou opravdu velké plány, nikdy jsem je ale nenaplnil. Udělal jsem pár věcí, které jsou opravdu pěkné, ale s tím

čeho jsem si představoval, že dosáhnu, se to nedá srovnat. A trápí mě to tím víc, že to není tím, že bych k tomu neměl příležitost. Jediné, co stojí mezi mnou a velikostí, jsem já sám.“

Tennessee Williams a Arthur Miller se ale po počátečních úspěšných hrách vyšeptali. Totéž se stalo i O’Neilovi, ten pak ale učinil triumfální comeback se svými posledními kusy *Cesta dlouhým dnem do noci*, *Ledař přichází* a *Měsíc pro smolaře*. Allen je naproti tomu pořád v kurzu. Třebaže se nedá říct, že by ji zbožňoval, Allen uznává komedii Prestona Sturgesa *Sullivanovy cesty*. V tomto filmu režisér dochází k závěru, že komedie je vznešenou formou umění, protože ve světě plném bolesti a utrpení lidem odlehčuje od jejich trápení a přináší alespoň krátké okamžiky štěstí a úlevy. Allenovi se ten film líbí, s jeho poselstvím ale nesouhlasí: Komedie je podle něj komerční kompromis s realitou, druhořadá forma umění – člověk si jí osladí život, ale nic nezíská. (Kentu Jonesovi Allen řekl, že na konci *Sullivanových cest* režisér z příběhu „prostě vybruslil, protože ten film ve skutečnosti žádný závěr ani rozuzlení nemá. Cpe člověku optimismus, k němuž ale není důvod.“) V rozhovoru s Michiko Kakutani z *New York Times* v roce 1987 řekl: „Když jsem byl malý, vždycky jsem rád čítával komiksy. Pak jsem ale čtení začal brát vážně a pustil se do vážnějších autorů. Vtipy mě tehdy přestaly tolik zajímat, i když jsem zjistil, že bych je mohl psát. Dnes už jdou komedie úplně mimo mě. Kdybych měl vyjmenovat svých patnáct nejoblíbenějších filmů, nejspíš by mezi nimi žádná nebyla. Ale je pravda, že existují i komedie, které mi přijdou skvělé.“ V práci si klade vysoké cíle, ale má strach, že se mu jich nepodaří dosáhnout. Jednou řekl, že by si přál vytvořit dílo na úrovni O’Neilovy *Cesty dlouhým dnem do noci*, ale bojí se, že mu z toho vyjde mýdlová opera *Edge of Night*. „Věčně se snažím zachytit kouzlo okamžiku,“ začíná Allen, „ale nakonec...“ Znechucený větu ani nedokončí. V knize *Woody Allen – Hovory o filmu* Erica Laxe řekl: „Sám na sebe se dívám velmi realisticky. Někteří lidé si myslí, že přeháním nebo že to je falešná skromnost, když říkám, že jsem nikdy nenatočil skvělý film... Ale je to tak. Nevnímám sám sebe jako umělce. Dívám se na sebe jako

na pracujícího filmaře... Nejsem cynik, do umělce mám zkrátka daleko. Měl jsem štěstí, že můžu dělat, co mě baví, ale to je všechno.“ V rozhovoru v časopise *Paris Review* z roku 1995, kde mluví o tom, co ho jako tvůrce omezuje, vyznívá ještě pesimističtěji. Na závěr v něm konstatoval:

„Beze stopy falešné skromnosti můžu říct, že jsem nikdy nevytvořil nic doopravdy významného. Cítím to jasně. Když si s někým sednu a bavíme se třeba o Faulknerovi nebo o Updikeovi nebo o Bergmanovi, je jasné, že o sobě bych takhle mluvit nemohl. To, co jsem za svůj život zatím vytvořil je... Přirovnal bych to ke kusu chleba, na který musíte položit pár plátků šunky, abyste měli sendvič. Zdá se mi, že pokud bych ještě dokázal přijít s něčím opravdu dobrým, stačily by tak dvě nebo tři věci – kdybych třeba natočil opravdu skvělý film anebo napsal dobrou hru – stavělo by to všechnu moji dosavadní práci do kompletně jiného světla. Jako kroky k *tomu* filmu nebo *té* hře by najednou nabyly na významu. Tak беру svoji dosavadní práci – jenom jako kroky na cestě k něčemu většímu.“

Někteří kritikové v tomto směru s Allenem souhlasí a někteří zacházejí ještě dál a tvrdí, že když si spočítáme, kolik je Allenovi let, pravděpodobnost, že nás opravdu překvapí něčím velkým, je jen malá. J. Hoberman mi jednou řekl: „Pro mě je Allen prostě člověk, který nenaplnil očekávání. Točí jeden film za druhým, a připravuje je tak o veškerou hloubku, kterou kdy mohly mít.“

Jsou ale i mnozí, co nesouhlasí. Filmová kritička Annette Insdorfová, která se také zabývá dějinami filmu, učí filmová studia na Kolumbijské univerzitě a píše (k jejím nejvýznamnějším pracím patří kniha o holocaustu *Indelible Shadows*), mi na moji otázku, jaké místo podle ní Allen zaujímá mezi americkými režiséry, odpověděla: „Allen patří k těm nejlepším. Stejně jako Clint Eastwood se coby osobnost stal součástí naší kultury. Oba se věnovali herectví a hudbě a potom zjistili, že hrát ve filmech někoho jiného není pro ně, a stali se režiséry – v obou případech s bohatou a kvalitní filmografií. V rozhovoru, který se objevil v dokumentární sérii *American Masters*, jsem Allena přirovnávala k Chaplinovi a Orsonu Wellesovi. Oni filmy jen netočí, oni je

tvorí, od prvotního nápadu až po poslední střih. Jejich osobnost je ve filmu přítomna a divák si ji v něm najde.

Myslím, že Allen je stejně jako Preston Sturges a před ním Billy Wilder herec a režisér v jedné osobě s výrazným uměleckým projevem a nadáním pro satiru. V Allenových filmech je něco z jeho nejistoty sebou samým, něco hořkosladkého, což se mi líbí. Nejlepší z nich nám toho mnoho prozrazují o procesu filmového vyprávění. Vůbec mě nepřekvapuje, že se Allen a Francois Truffaut navzájem tolik obdivovali.“

Když jsem Allenovi pověděl, že John Simon, který některé jeho rané filmy velmi ostře kritizoval, na jeho práci změnil názor, opáčil:

„Vždycky jsem měl Simona rád. Ačkoliv některé moje filmy ztrhal, vždycky jsem si ho vážil, a když jsem se s ním několikrát setkal, jako člověk mi byl vždycky sympatický. Dovede psát tak kousavě, že někdy může být těžké si k němu najít cestu, ale já jsem k němu nikdy žádnou zášť necítil a jeho kritiky jsem četl vždycky rád. Jen tak mimochodem, nevěřím ani za mák, že změnil názor a najednou mě chválí. Ale stejně je to velice inteligentní a zajímavý člověk a jeho články jsou kvalitní a dobře se čtou. Kdybyste se s ním viděli tváří v tvář, určitě by na vás taky působil mile, i když prostě nesnáší nedokonalost.“

Jako odpověď na tuto zprávu jsem Allenovi poslal Simonovy komentáře, které jsem od něj dostal a ve kterých přehodnocuje svůj názor na jeho filmy. Woody mi odpověděl: „Děkuji, že jste se se mnou podělil o tyto Simonovy komentáře. Říká se, že byl při posuzování mojí práce vždycky přísný a já mám za to, že je to tak správně. Myslím, že právě díky této přísnosti zůstávají spisovatelé, režiséři a herci poctiví.“ (Na Allena se samozřejmě hodí všechny tři profese, které vyjmenoval.)

„Opravdu velký film ještě nenatočil,“ říká Simon. „Ale když natočíte hodně dobrých filmů, vydá to za jeden nebo dva velké. Je úžasné, jak je pořád sype z rukávu. Netvoří je podle nějaké šablony, prostě se jenom dívá kolem sebe.“

Vzpomeňte si na Isaacovu tvář, v níž se mísí naděje a obavy, že Tracy odjede. Na výraz Dannyho, když mu Lou Canova říká, že odchází za lepším. Jak Alvy navrhne Annie, aby se políbili hned na začátku prvního rande, aby to měli za sebou a líp se jim trávila večeře. Na Isaaca a Mary, jak za soumraku sedí na lavičce s vyhlídkou na 59th Street Bridge. Na Cliffův výraz, když zjistí, že se jeho láska Halley zasnoubila s jeho švagrem. Na Annie, jak zpívá *Seems Like Old Times*. Na závěrečná slova profesora Levyho, která člověku utkví navždy. Na Stefi levitující na pobřeží Seiny. A na všechny ty ostatní scény. Tyhle scény s námi zůstanou do konce našich životů. A všechny tyto filmy Allen napsal, zrežiroval a také v nich hrál.

Allen je odsouzen ke své osamělosti. „Woody je velký samotář,“ píše ve svých memoárech pojmenovaných *When the Shooting Stops* filmový stříhač Ralph Rosenblum. „Je nesmírně zdrženlivý a pořád se kontroluje, často až nesnesitelně. To, že se o něm pořád mluví v médiích, mu taky moc nepřidává. Že už dvacet let chodí k psychiatrovi, se sice dočtete všude možně, s čím se mu tam svěřuje ale tuší jen hrstka lidí.“ Allen má v sobě rezervovanost, chlad a smutek, ale také štědrost, laskavost, soucit a především duši. *Danny Rose z Broadwaye*, jeden z Allenových nejlepších, nejosobnějších a nejhlubších filmů, nám ukazuje, čím se Allen dost dobře mohl stát – ztraceným případem na okraji showbusinessu, přesným opakem toho, čím je dnes. V některých Dannyho vlastnostech se zrcadlí Allenův vlastní přístup k životu a morálka, jeho loajalita k těm, kdo mu pomohli, jeho vztah k Jacku Rollinsovi, člověku, který dovedl velkoryse dávat a který Allenovi de facto zachránil život. Při pohledu z této perspektivy v Allenovi žádný chlad nenacházíme. Naopak z něho cítíme lásku k veteránům showbusinessu, kteří se zuby nehty drží na jeho okraji, ke kabaretním umělcům, žonglérům a stepařům z vaudevillovských představení a židovským komikům z počátku minulého století, kteří stáli u zrodu prvních *kosher* klubů. Když Danny nedopatřením způsobí, že členové gangu zbijí břichomluvce, jehož zastupuje, navštíví zraněného v nemocnici a trvá na tom, že mu léčbu uhradí. Na nic si nehraje a prostě to udělá,

protože nemůže jinak. Woody svoje úžasné tragické hrdiny nevykresluje sentimentálně – dělá si z nich legraci, ale přesto je má rád.

Málokterý scenárista bývá citován tak často jako Allen. Tento příklad mluví za vše: V roce 2014 zemřel v dvaadevadesáti letech Arthur Greenglass, muž, který před lety vypovídal v případě manželů Rosenbergových. Ethel Rosenbergová, Greenglassova sestra, a její manžel Julius byli na základě Greenglassovy výpovědi usvědčeni ze špionáže a popraveni na elektrickém křesle. *New York Times* zakončily Greenglassův nekrolog slovy z filmu *Zločiny a poklesky* vyslovenými na adresu Cliffordova nabubřelého švagra Lestera: „Mám ho rád jako bratra – asi jako Julius Rosenberg Davida Greenglasse“.

Allen se málokdy vyjadřuje k aktuálnímu dění, ale když už, bývají jeho narážky trefné a neskutečně vtipné. O politiku se ale nikdy nezajímal, což dokládá i vzpomínka jeho přítele Marshalla Brickmana: Když celá Amerika žila zmíněným případem manželů Rosenbergových a malý Marshall protestoval proti jejich popravě, Woody se chtěl stát agentem FBI.

Allen oslavoval New York, když město zažívalo úpadek a všichni o něm pochybovali. New York mu přišel jako skvělé místo i ve chvíli, kdy Howard Cosell pronesl svoji slavnou větu: „Dámy a pánové, Bronx hoří!“. V době, kdy New York všichni bílí opouštěli, Woody Allen v podstatě řekl: „Já nikam nejdu. Proč by odsud vůbec někdo chtěl pryč?“

Co ještě o Allenovi víme? Že naprosto šíleně, bezpodmínečně zbožňuje Manhattan, obzvláště jeho bohatou část a její obyvatelé, „buržoazní bublinu“, jak ji nazývá J. Hoberman. Manhattan, jak ho viděl ve filmech z třicátých a čtyřicátých let, čtvrt' Upper East Side táhnoucí se od 59th Street k 96th Street a Central Parku, a nejvíc ze všeho ono místo, kudy s Mariel Hemingwayovou ve filmu *Manhattan* projíždějí v kočáře taženém koňmi. Jde přesně o totéž místo, kde James Steward ve filmu *U slaměných vdov*, který Woody viděl jako chlapec, zpíval svoji „Easy to Love“.

Woody si je toho, že má sklon si Manhattan přikrášlovat do

podoby, v jaké ho znal, když se do něj zamiloval, velice dobře vědom. V roce 1986 přiznal: „Mám tendenci si idealizovat Manhattan a různé kulturní hrdiny a lidi vůbec. Asi z toho nikdy nevyrostu. New York není tak docela, jak ho vidíte v *Manhattanu*. Víím, že když mezi druhou a třetí v noci sedíte u 59th Street Bridge, docela si koledujete. Napadlo mě, že by v té scéně, kde s Mariel Hemingwayovou jedeme v kočáře, v pozadí mohlo být slyšet, jak někdo křičí ‚Ruce vzhůru!‘, ale nakonec jsem se tam rozhodl dát romantickou hudbu bratrů Gershwinových. V některých scénách se prostě musíte oprostít od reality, aby byly dokonalé. Když jsem točil *Manhattan*, chodil jsem všude po městě a hledal pěkná místa, a bylo fakt těžký je najít, protože tehdy už bylo všechno zničený... Opravdu jsem si vybíral, hledal ty nejlepší exteriéry. *Hana a její sestry* vznikaly stejně. Ukázal jsem New York tak, jaký bych si přál, aby byl, a jaký pořad může být, když se budete chvíli snažit a najdete si ty správné ulice.“

V roce 2008 Allen svoji lásku k Manhattanu popsal znovu, tentokrát ještě více do hloubky. Na jeho přístupu se nezměnilo nic. Jeho emoce se zdají být téměř hmatatelné, když sledujeme, jak se v myšlenkách posouvá z Times Square na Bank Street v Greenwich Village a odtud na Pátou Avenue a do západní části Central Parku. Všechno to začalo, když ho sem jako malého kluka vzal otec. V rozhovoru s Jamesem Kaplanem, který vyšel v *New York Magazine*, řekl:

„Vždycky mi bylo líto, že jsem se narodil moc pozdě na to, abych New York zažil ve dvacátých a třicátých letech. S počátkem druhé světové války totiž začal upadat, podniky zavíraly a město se brzy dostalo do problémů s vyplácením sociálních dávek a narkotiky. Kriminalita rostla a největší zábavou se stala televize, takže lidi zůstávali doma. Dřív, když na Broadwayi běžely desítky show a všude byla spousta klubů, New York pulzoval životem.

Když jsem byl malý, bydleli jsme v Brooklynu, a na Manhattan jsme to měli půl hodiny vlakem. Na začátku čtyřicátých let mě tam můj otec vždycky v neděli brával. Přišli jste

na Times Square a rozhlíželi se na všechny strany a všude kolem svítily poutače kin, po celé 42th Street a na Broadwayi. Nikdy jsem nic takového neviděl. Jeden film za druhým, všechny ty světla a spousta různých představení. Na ulicích bylo plno vojáků a námořníků, protože byla válka. Kdybyste vymýšleli choreografii pro balet o New Yorku, stačilo by vzít si tenhle obrázek a ještě ho o trochu přepálit. Prodávaly se tam loutky, co vypadaly, že tančí samy od sebe, a námořníci balili holky u takových těch stánků s papájou. Bylo úžasný jenom se na to dívat...

Jediné město, které se New Yorku může rovnat, je podle mě Paříž. Paříž je krásnější než New York, ale není víc strhující. Pořád si představuju, že v těch bytech na Fifth Avenue a cihlových domech na Bank Street a v Central Park West se musí odehrávat milion úchvatných příběhů. Ta místa jsou pořád tak plná života... Vlastně mám pocit, že jsem to nikdy necítil jinak. Pořád je to Manhattan, ten malý ostrov, kde se to všechno děje.“

Allen, respektive Isaac, Manhattan miluje, zároveň ale mluví o jeho intelektuálním úpadku a o tendenci lidí jednat účelně a vybírat si cestu nejmenšího odporu. Protože v mládí četl hlavně komiksy a k filozofii, umění a literatuře se dostal až relativně pozdě, má Allen úctu k těm, kteří v těchto oblastech vynikají a kteří soustavně poukazují na úpadek americké kultury. Stále si je vědom, že četba vážné literatury mu nepřináší žádný skutečný požitek a cítí se kvůli tomu provinile. Před „intelektuály“ má obrovskou pokoru a na rozdíl od povrchního akademika ve scéně z divadla v *Annie Hallové*, který se snaží zesměšnit Felliniho a McLuhana, si nedovede představit, že by je mohl kritizovat. (Alvy si nakonec musí přivolat na pomoc živého McLuhana, protože ani on ani Allen by se za něj jeho teorie interpretovat neodvážili). Stejným způsobem je Isaac znechucen tím, jak Mary (Diane Keatonová) a jeho Yale (Michael Murphy) shazují svoji tzv. „Akademii přečeňovaných“, která je ve skutečnosti přehlídkou velkých myslitelů; řadí do ní Isaka Dinesena, Karla Gustava

Junga, Francise Scotta Fitzgeralda, Lennyho Bruce, Normana Mailera a Walta Whitmana. Isaac je jejich výroky konsternován a oponuje jim: „Myslím, že jsou to skvělí lidé. Všichni, které jste zmínili.“

Stali se pro něj ovšem svatými poté, co si od nich něco přečetl, anebo se jenom snaží vypadat chytré a jít s davem? Jakožto příznáný autodidakt, který si je vědom toho, že má v některých oblastech mezery, ví, že by si jich měl vážit, ale navzdory svojí vysoké inteligenci ke čtení odjakživa přistupoval spíš jako k povinnosti a jediní autoři, kteří ho uchvátili, byli Tolstoj a Dostojevskij. V rozhovoru se Stigem Björmanem řekl: „Čtení mě nikdy moc nebavilo, ale pořád čtu hodně. Většinou to ale není pro radost. Čtu, protože je to důležité. Vždycky jednou za čas najdu něco, z čeho mám požitek, ale většinou to беру spíš jako práci.“ Těžko říct, kde je pravda. Allen má vedle postele fotografii Dostojevského (kromě něho tam má ještě Sidneyho Betcheta a Colea Portera), takže je jasné, že k němu chová úctu. Tyhle věci začal řešit, nejspíš když poprvé zkoušel balit holky v Greenwich Village a vyšlo najevo, že neví, kdo jsou Camus a Sartre.

Ve filmu *Manhattan* nenacházíme jediný důkaz o tom, že by byl Isaacův přítel Yale, který ho nakonec zradí, schopen jakéhokoliv hlubšího intelektuálního vhledu, nemluvě o tom, že nemá ani dostatek disciplíny, aby dokončil svoji studii o O’Neilovi. Není ovšem jisté, jestli si je toho Isaac vědom. Ví, že Mary si na intelektuálku jenom hraje, ale přesto se do ní zamiluje a posléze je hluboce raněn jejím odmítnutím.

V obou zmiňovaných filmech Allen volá po morální a intelektuální neústupnosti, zásadovosti, slušnosti a lidskosti, které se podle něj ze světa vytrácejí, i když není zcela jasné, co přesně tyto standardy znamenají nebo co by znamenat měly. Zdá se mu, že se celý svět stává falešným, ale u svých nejlepších přátel Roba (Tony Roberts) a Yalea (Michael Murphy) faleš rozpoznat nedovede. Ještě mu nějakou dobu potrvá, než uvidí pravdu.

Isaac a Alvy se štítí psát televizní scénáře, protože jim přijdou vulgární. V tomto ohledu Allen zřejmě čerpal ze své zkušenosti

s prací pro Hollywood. Pohrdají také Los Angeles a místní mentalitou, která se z nějakého důvodu točí kolem univerzálních všeléků pro moderního člověka, a děsí se představy, že by se něco takového mohlo stát s New Yorkem. Allen je ale komik, ne mudrc, takže nám neříká, jak z téhle šlamastyky ven. Ke všemu přistupuje přehnaně kriticky a doopravdy nerozumí ani sám sobě. Když se Annie s Alvym rozejdou, Alvy, který ji od sebe odehnal, tvrdí: „Já jsem nic neudělal.“ Náš vizionář má příliš málo sebekázně, aby mohl odkrýt tajemství lidské existence. Může ho pouze zkusit uchopit intuitivně a v okamžicích uměleckého vnuknutí se mu to daří, jako tomu bylo u filmu *Zločiny a poklesky*.

Allen je chytrý a je si dobře vědom, co se o něm povídá, a tak vždy trvá na tom, že vede normální život a většinu svého času věnuje práci. Snahám některých lidí vytvořit na dálku jeho psychologický profil zdárně odolává. Že svojí práci věnuje hodně času, každopádně platí. Ralph Rosenblum, který s ním léta pracoval jako filmový střihač, trefně poznamenal, že Allen „má pruskou disciplínu. Je to jediný režisér, co znám, který se potichu pustí do práce na novém scénáři, když dotočí film. Nedá si pauzu, neslaví, nepije, nefetuje, neraduje se samolibě z úspěchu ani si nic nevyčítá. Každý den cvičí na klarinet, najde si čas i na psaní povídek pro *New Yorker* a přečte obrovské kvantum knih.“ Mia Farrowová ve svých memoárech vzpomíná, že v jednu dobu Allen pracoval na čtyřech scénářích zároveň.

Víme, že se Allen stejně jako mnozí jiní umělci při práci často inspiruje vlastním životem. Kvůli ječnému zrnu na víčku kdysi navštívil čínského lékaře, který mu poradil, aby si do slzného kanálku zavedl kočičí vousek, a Allen ho poslechl. Obdobnou příhodu vypráví host na večírku v *Zločinech a poklescích*. (Ženská postava se zmiňuje, že kdosi z jejích přátel jednou navštívil čínského lékaře kvůli „problému s okem“ a vyléčil se tak, že si do slzného kanálku strčil kočičí vous.)

Je známo, že Allen je zarytý příznivec liberální demokracie. Nedávno jsme se také dozvěděli, že přestože organizované ná-

boženství je mu cizí, má velmi kladný vztah ke státu Izrael. V rozhovoru, který vyšel v izraelském deníku *Jedi'ot Achnorot*, řekl: „Podporuji Izrael ode dne, kdy byl založen. Okolní státy se k němu chovají krutě, místo toho, aby ho přijali mezi sebe jako jeden z rodiny národů Středního východu. Na tyto útoky Izrael za roky své existence odpovídal různými způsoby. Některé z nich schvaluji, jiné ne. Chápu, že obyvatelé tohoto státu mají za sebou těžké časy a neočekávám, že Izrael bude v každé situaci jednat tak, jak bych si to představoval já. Na mém názoru, že je to skvělá, báječná země, se nic změnit nemůže. Znepokojuje mě nárůst izraelského fundamentalismu, který podle mě přinese víc škody než užitku. Téhož se někdy obávám, když přemýšlím o některých postojích izraelské vlády. Ale i když Izrael kritizuju, činím tak právě proto, že ho mám rád, stejně jako někdy kritizuju Spojené státy.“

V roce 2013 řekl izraelské televizi, že příval kritických výroků proti Izraeli, jejichž autoři často uplatňují dvojí metr, může být ve skutečnosti zástěrkou pro antisemitismus. „Myslím si, že mnoho lidí, kteří kritizují Izrael, se ve skutečnosti snaží maskovat svoji nenávisť k Židům. Chtějí, abychom jejich výroky brali jako politickou kritiku, přestože skutečným důvodem jejich postoje je, že prostě nemají rádi Židy.“

O něco dřív, v únoru 1988, v *New York Time* zveřejnil svůj dopis, v němž se stavěl proti tomu, jak se Izrael chová k bouřícím se Palestincům. V roce 2002 promluvil také o holocaustu; v rozhovoru pro časopis *Tikkun* vyjádřil svůj hněv nad tím, že k něčemu podobnému vůbec mohlo dojít.

Své názory na judaismus a zvláště holocaust však Allen mnohem častěji projevuje ve svých filmech. Někteří lidé jeho postřehy proto, že se jedná o komedie, nicméně neberou úplně vážně. Annette Insdorfová se navzdory tomu, že většinu filmů rozkrývá bravurně, domnívá, že „Woodyho židovská identita je ve filmech jako *Annie Hallová* pojata komicky. Chce, abychom se spolu s ním smáli jeho postavičce židovského smolaře, spíš než abychom se na judaismus dívali seriózně.“

Když pomineme rok 2002, v současné době se Allen k Izraeli

vyjadřuje jen málo. Možná si dává pozor, aby jeho výroky nebyly zneužity jako nástroj propagandy nebo aby jeho umělecká vize nebyla pošpiněna tím, že ho někdo bude tlačit do agitačních projektů nebo nutit, aby se stal „mluvčím Židovstva“. V roce 2013 začal editor jedněch malých židovských novin v New Yorku s kampaní, která měla za cíl poskytnout Allenovi finanční prostředky k tomu, aby mohl natáčet v Izraeli. Kampaň probíhala jen krátce, koneckonců šlo o dost pochybný projekt vzhledem k tomu, že Allen rozhoduje o tom, jaký film bude točit, zásadně sám a jediní lidé, jejichž radu bere v úvahu, jsou jeho blízcí přátelé jako Marshall Brickman, Dick Cavett a Douglas McGrath, s nímž Allen napsal *Výstřely na Broadwayi*. Celá jeho kariéra se zakládá na umělecké nezávislosti a má zajištěny vlastní finanční zdroje.

Holocaust pro něj však zůstává největší hrůzou dvacátého století, během kterého se udál ještě nespočet dalších katastrof. Ústřední postava skvělého, i když nedoceneného filmu *Cokoliv* David Dobel říká: „Nacisté páchali takové zločiny, že by mi přišlo spravedlivé, kdyby lidstvo za trest vymřelo.“ Tento výrok se ve filmu opakuje dvakrát, jednou je vysloven a jednou napsán křídou na tabuli. Allen se v jednom z dopisů, co mi poslal, o holocaustu vyjádřil obdobně: „Vzhledem k tomu, jak velkou roli hrál v mém životě, jsem si ve filmech sem tam nějakou tu zmínku o holocaustu nemohl odpustit. Některé zločiny jsou zkrátka neodpuštělné. Opravdu se domnívám, že lidstvo jednou dost možná vymře vlastním přičiněním.“

V tomto filmu se podobných odkazů vyskytuje ještě mnoho. V rozhovoru pro časopis *Interview*, který s ním pořídil Douglas McGrath, Allen prozradil, že v postavě Davida Dobela, který o holocaustu mluví často, je kus jeho samotného. Dobel pracuje jako učitel a zároveň dělá rádce mladému začínajícímu spisovatelci Jerrymu Falkovi. O holocaustu a antisemitismu se zmiňuje v jednom kuse – když spolu například vycházejí z klubu, kde byli na představení, Dobel Falka upozorní, že na ně před chvílí civěli nějakí muži a pak jeden z nich řekl: „Za všechny války můžou Židi.“ Pak Falkovi řekne: „Žijeme v nebezpečné době. Musíš si

na tyhle věci dávat pozor. Nechceš přece skončit jako černobílý záznam ve filmovém týdeníku s violoncellovým doprovodem v moll.“ Přiměje Falka koupit si pistoli (on sám má doma nějakou v každé místnosti) a krabičku poslední záchrany. „Přijde den, kdy ji budeš potřebovat,“ opakuje mu. Když se Jerry zeptá proč, opáčí. „Proč? Aby tě nemohli nacpat do nákladního vagónu.“

Jerry pokračuje: „Ty jsi magor, Dobele.“ Na to Dobel odpoví: „Přesně to říkali i v Německu. Existovaly dokonce organizace ‚Židé na podporu Hitlera‘. Byli bláhoví. Mysleli si, že jejich zemi přinese něco dobrého. Jsi příslušník jedné z nejpronásledovanějších menšin v historii.“

Falk povídá svojí přítelkyni, že Dobel „je pořád přesvědčenější, že vražda šesti milionů Židů je většině antisemitů pořád ještě málo.“ Dobel mu na to řekne: „Neznalost tě jednoho dne zabije. Třeba až ti oznámí, že se jde do sprch. Jenže ony to nebudou sprchy...“

Podle Dobela stojí za vším špatným fašismus.

Další věc, již si jsem jistý, je, že Allen není žádný židovský prostřáček, budižkničemu, šlemil ani kafkovská postava odsouzená k věčné úzkosti a osamělému životu outsidera. „Pamatuju si, jak jsem Woodyho Allena poprvé viděl na ulici,“ vzpomíná Norman Podhoretz, bývalý editor magazínu *Commentary*, který má byt ve stejné části New Yorku. „Hrozně mě překvapilo, jak diametrálně se jeho postoj lišil od toho, jak vypadá ve filmu. Stál vzpřímeně, vyzařovala z něho síla. Ten ubožák, jehož ztvárňuje, je jenom filmová postava. A hraje ji dobře, ve skutečnosti je totiž úplně jiný.“ Stejně Allena vnímá i John Lahr: „Kouzelník a jeho loutka jsou každý někdo jiný. Allen ve skutečnosti nekoktá. Za svými názory si stojí. Je zdvořilý, ale zametat se sebou nenechá. Je to vážný, do jisté míry mrzutý člověk, který málokdy zvyšuje hlas a vždy bedlivě naslouchá. Woody je naprostým opakem ubožáka. Má svoji kariéru a obchodní záležitosti pevně v rukou.“ Režisér Sydney Pollack o Allenovi řekl: „Je velmi nekompromisní, v nejlepší slova smyslu. Navzdory jeho rezervovanosti mi vždycky přišlo, že je to velice silná osobnost.“

Z počátku však plachý bezpochyby byl. „Vzpomínám si, když

jsem u něj začínala,“ říká Julie Taylorová, která více než třicet let vedla castingy Allenových filmů. „Pracovala jsem jako asistentka vedoucí castingu Marion Dohertyové a Woody na mě nepromluvil doslova ani jednou. Vzal s sebou produkčního, posadil se do rohu místnosti a nechal ho, aby mluvil za něj, protože sám to nedokázal. Seděl na takové malé houpací židli ve svém mrňavém Viktoriánském domě. Rozhovory s herci dělal asistent režie Freddy Gallo. Bylo to hrozně legrační.

Takže tehdy toho s lidma prostě moc nenamluvil – teď už je to ale mnohem lepší,“ pokračuje Taylorová. „Pořád měl pocit, že by neměl plýtvat jejich časem. Říkával: ‘Nechci někoho pozvat na casting, aby si začal dělat naděje, a pak ho zklamat.’ Já jsem mu na to vždycky řekla: ‘Já myslím, že jestli o nějakém herci opravdu uvažuješ, tak ho nic nepotěší tolik, jako když ti bude moct ukázat, že je pro danou roli ten pravý.’ Myslím, že to v tomhle směru někdy přehání. Ale moje zkušenost je, že režiséři, kteří zároveň hrají nebo vystupují, to takhle mívají. Opravdu herce nechtějí trápit, protože vědí, jak se cítí. Sydney Pollack se takhle choval a Clint Eastwood prý taky. Castingy jsou pro ně opravdu nepříjemné. Cítí se během nich prostě trapně.

Woody si zkrátka jede dál podle svých vlastních pravidel. Odměřeným bych ho nenazvala, to je moc silné slovo. Ale ne navazuje s lidmi kontakt, nezkouší s nimi a netráví s nimi čas – pracovní vztahy mu nic neříkají. Herci už jsou na to zvyklí, má takovou pověst, takže jsou na to vlastně připravení. Ale pro někoho, kdo takové chování neočekává, to může být nepříjemné. Je to režisér, který vás nechá, abyste si poradili sami, a to herce podle mě znervózňuje. Nedělá s nimi čtené zkoušky, nezkouší s nimi vlastně vůbec. Ani s nimi o filmu moc nemluví, a tak jsou nervózní, že pak prostě přijde na plac a zkritizuje je. Nechá vás, abyste si poradili sami, i v tom směru, že klidně řekne: ‘Jestli se ti tenhle dialog nehraje přirozeně, tak si ho uprav. Jen do toho, udělej si z něho svůj vlastní.’ Musím ale říct, že postupem času je čím dál tím odvážnější. Jasně vám dá najevo, co chce, když se mu zdá, že ho nechápete.“

„To mu to opravdu trvalo tak dlouho?“ zeptal jsem se Taylorové.

„Jo, myslím, že jo. Pár let zpátky měl období, kdy v jednom kuse někomu dával výpověď. Na něco podobného si vzpomínám už i z dřívějšíka. Když dotočil *Září*, vůbec nebyl spokojený se scénářem, a tak ten film od základu předělal. Ale nepodařilo se mu znova sehnat všechny herce, některým z nich ani nezavolal. Já i všichni ostatní, kdo na tom pracovali, jsme měli pocit, že nevěnuje dostatečnou pozornost tomu, koho bere na palubu. Najímal nové herce, se kterými se vůbec neznal, aniž by si to celé promyslel a zjistil, jak se věci mají. Když jsem chtěla přivést někoho nového, v podstatě stačilo Woodymu jenom říct, co ten člověk umí. Řekla jsem třeba: ‚Fajn, Woody, tady Carl je vážně dobrý v tomhle a v tomhle, ale i tak bych se s ním být tebou radši sešla a vyzkoušela si ho, protože v takovéhle roli jsem ho ještě neviděla.‘ Anebo ‚tenhle člověk na to stoprocentně má‘ nebo ‚tohle si prostě musíš poslechnout‘. Teď už je to ale lepší, už se zajímá, kdo pro něj pracuje. Je zodpovědnější. Taky už dlouho nikoho nevyhodil. S tímto přístupem se to vůbec nedalo zvládat, ani finančně ne.

Po tolika letech je pro mě casting spíš hodně dlouhé povídání než cokoliv jiného. Už tohle děláme dlouho a za ta léta se z nás stali přátelé. O tom, co nového by mohl natočit, většinou začíná přemýšlet někdy kolem Vánoc. A pak se o tom jeho nápadu začneme bavit, i když většinou ještě nemá dopsaný předchozí scénář. Chce ode mě vědět, jestli se mi ten nápad líbí, jestli si myslím, že se ubírá správným směrem, když vezmu v úvahu, co vytvořil doteď. Mluvíme prostě o všem, co mu leží v hlavě.

Někdy ho toho napadá víc a pošle mi třeba dva scénáře. Nebo se spolu o těch věcech jenom bavíme. A když se pak dostaneme k jedné z nich, prostě přijde moment, kdy někdo řekne: ‚Dobře, když natočíme tohle, kdo by v tom mohl hrát?‘ Vždycky se snažíte obsadit herce, kterému daná role perfektně sedne. Woody ale není někdo, kdo by na nějakého herce čekal. Chce se držet svého plánu, a tak jde zkrátka dál. Když se mu nepodaří získat někoho, na koho si myslel, rozhodne se třeba zpracovat nějaký jiný ze svých nápadů. A takhle to pokračuje, dokud se mu ho nepodaří zrealizovat. Tohle se nestává moc často, ale když se mu

někdy nedaří dostat herce, který by podle něj byl nejlepší, který by z toho filmu udělal něco víc, řekne: ‚Tak fajn, tohle jsem napsal a přijde mi to jako dobrý nápad. Teď to ale nechám uležet a zkusím si trochu pohrát zase s touhle myšlenkou.‘ A pak se k tomu vrátí – anebo taky ne.

Můžete za ním přijít s čímkoliv. Asi jsem nikdy nepracovala s nikým, kdo by byl v tomhle směru takhle v pohodě. Vyslechne vás a poradí vám, aniž by se nad vás povyšoval. Moje zkušenost je taková, že čím lepší režisér, tím víc je otevřený podnětům ostatních. S Woodym se v tomhle směru pracuje skvěle. Můžete klidně navrhnout něco, co se zdá být trochu mimo, a on vám prostě poví, co si o tom myslí. S režisérem, který se zajímá o váš názor a nezamítne ho okamžitě jenom proto, že je neobvyklý, je radost pracovat. Mimoto obdivuju, jak vyrovnaný na place je. I když se k němu dostane ta úplně nejhorší zpráva, jakou si dovedete představit, třeba že někdo dal výpověď, řekne prostě jenom: ‚Tak fajn lidí, co s tím uděláme?‘ Nerozčiluje se. Nevzpomínám si, že by někdy ztratil nervy. Opravdu zůstává úplně nad věcí.“

Ralph Rosenblum také zmiňuje, že Allen zkrátka nemá potřebu sám sobě cokoli dokazovat. „Na rozdíl od spousty režisérů, co znám, se Allen soustředí výhradně na práci a svoje ego a osobní problémy nechává stranou. Práce je to jediné, na čem mu záleží. Nehraje si na ‚pana režiséra, který to tady všechno řídí a který má vždycky pravdu‘. Autoritářský postoj se mu hnusí a udělal by cokoli, aby se mu vyhl. Občas přijde na natáčení v něčem, co připomíná pyžamo, a mluví hodně potichu, aby vás ani nenařadilo, že by vás chtěl komandovat.“

Allen přiznává, že se celý život potýká „s lehčí formou deprese“, ačkoliv klinickou depresí nikdy netrpěl a nikdy ani neměl sebevražedné sklony. Jistá skleslost je ale nedílnou součástí jeho povahy. Ericu Laxovi vysvětlil, že už se za ta léta naučil, jak s chmurnou náladou bojovat: Pomáhá mu soustředit se na práci a mezilidské vztahy nebo se zabývat jakoukoliv jinou činností, která vyžaduje jeho pozornost. Jeho pověstná odtažitost podle něj pramení právě z jeho deprese.

V poslední době se ale zdá, že se s tímto aspektem svojí povahy naučil žít. Robertu Weideovi v rozhovoru pro film *Woody Allen* řekl: „Všechno, co jsem si přál jako malý, se vyplnilo. Chtěl jsem hrát ve filmech a taky v nich hraju. Chtěl jsem se stát komikem a taky jsem se jím stal. Chtěl jsem režirovat a přesně to dělám. Chtěl jsem hrát jazz na přehlídkách a v barech v New Orleans a ve všech slavných koncertních sálech na světě. Měl jsem opravdu štěstí. Není nic, o čem bych snil a co by se nestalo skutečností.“ Pak ale s lehkou sebeironií dodal: „Tak mi pak vysvětlete, jak je možný, že mám stejně občas pocit, že je všechno na hovno.“

O Allenovi je všeobecně známo, že pracuje tvrdě a fungovat jinak by pro něj bylo nemyslitelné. Dokonce se dá říct, že mu jeho práce zachránila život. „Tohle jsem si uvědomil někdy kolem devatenácti,“ pověděl v roce 2002 Stigu Björkmanovi. „Bylo mi jasné, že přijde spousta věcí, které se v určitou chvíli budou zdát důležitější než moje práce. Ale věděl jsem, že to je jenom klam a že bych byl sám proti sobě, kdybych do svojí práce nedával všechno. Proto se snažím neplýtvat časem a opravdu se na psaní soustředit, ne jen dokončit svých ‚povinných pět stránek za den‘. V umělecké sféře a showbusinessu vůbec se pohybuje obrovské množství lidí, kteří pořád jenom mluví, mluví a mluví. A když je slyšíte, říkáte si, no jo, jasně, ten chlap se vyjadřuje celkem inteligentně, ale nakonec jde vždycky jenom o to být schopnej sednout si na zadek a udělat kus práce. To je to, na čem záleží. Všechny ty věci kolem jsou ve výsledku nepodstatný.“

Díky této disciplíně se Allenovi podařilo přijít na to, jaký pracovní postup mu vyhovuje, a toho se už desítky let drží. Nejtěžší se mu na práci zdá fáze, kdy hledá nové nápady a kdy se musí rozhodnout, jak daný příběh pojmout. Když se mu tohle podaří, má vyhráno. „V den, kdy se pouštím do scénáře,“ pověděl Björkmanovi, „už vlastně můžu slavit. Ten den už je totiž po všem.“ Všechna mučivá práce je za ním a konečně si může užít proces psaní, který miluje. Píše rychle – musí, aby stačil svým myšlenkám. Všechnu těžkou práci už má ale za sebou. K zapsání části scénáře mu dobře poslouží jakýkoliv kus papíru, co je zrovna při

ruce, účet, jídelní lístek, leták nebo nepopsaná strana obálky. Allen je schopný začít psát na ubrousek, který mu přinesli na tácku s kávou v Římě, stejným stylem pokračovat v hotelech a restauracích po celé Evropě a domů do New Yorku se vrátit s hotovým scénářem. (Nějak takhle vznikly *Zločiny a poklesky*.) „Na psaní není nic, co by mě nebavilo,“ řekl Björkmanovi. „Je to pro mě čistá radost. Mám tu činnost hrozně rád.“

„Dalším člověkem, který se jako Woody nikdy nezastaví, je Bob Dylan,“ míní Björkman. „A i on je bezpochyby velice zvláštní osobnost. Má v sobě něco, co ho nutí dál tvořit, stojí jakoby stranou všech ostatních. Spousta lidí, s nimiž jsem o Woodym mluvil, mi řekla, že doopravdy ožívá ve chvílích, kdy hraje jazz.“

Allen miluje proces tvoření. Přijde mu dokonce skoro tak skvělý jako sex. „Tvořit pro mě znamená být naživu. Začnu přemýšlet a přijde mi, že nic není nemožné. Je to nesmírně vzrušující pocit, jako kdybych měl křídla. Tvořit pro mě znamená být na vrcholu.“

Vstanu a začnu přecházet sem a tam po terase,“ popisuje Björkmanovi. „Pak vyjdu z domu a projdu se kolem bloku a zpátky. Pak jdu zas nahoru a dám si sprchu. Pak si zase sednu a přemýšlím. A přemýšlím a přemýšlím... A další den zase. Jakmile začnete pracovat na příběhu, je s vámi pořád, dokonce i když si to neuvědomujete, vaše podvědomí ho zpracovává.“ Občas si dá od psaní pauzu a zahraje si na klarinet, podvědomě ale pořád zůstává u svojí práce.

Jeho hlavní inspirací jsou ruští spisovatelé, které považuje za nejlepší romanopisce vůbec. „Člověk by podle mě měl mířit vysoko a učit se od těch nejlepších. A to jsou pro mě existencialisté, autoři, kteří umějí zachytit duši člověka,“ vysvětluje Björkmanovi. To, že míří vysoko, se mu za jeho kariéru sice mnohokrát vymstilo, ale také vyplatilo. Film *Zločiny a poklesky* je toho příkladem.

Vůči politickým hnutím je skeptický, každá změna s sebou totiž podle něj nutně přináší i destrukci. „Jsem proti změnám,“ řekl Björkmanovi. „Změny pro mě znamenají stárnutí, rušení sta-

rých pořádků a smrt. V určitém životním období můžete být přesvědčený, že změna je pro vás to nejlepší, ale nakonec zjistíte, že to není tak jednoduché. I v přírodě to tak funguje. Změna může přinést jen krátkodobý užitek. Lidé, kteří žijí v chudobě, přirozeně touží po změně. Pro ně je změna dobrá, ale jen na krátko. Se změnami to zkrátka nesmíte přehánět.“

Mezi nezávislými filmaři je Allen jedinečným fenoménem. I jiní autoři jako Richard Linklater, Nicole Holofcenerová, Alexander Payne, bratři Coenové nebo Wes Anderson se svými filmy zapsali do historie, Allen však tvoří nepřetržitě už šedesát čtyři let a jeho originalita a šíře záběru nemá v uměleckém světě obdoby.

V určitých rysech se Allenovi podobá Claude Chabrol, jeden z představitelů francouzské nové vlny. Chabrol za svůj život napsal a zrežiroval více než šedesát filmů. Najdou se mezi nimi slabší kousky, které se nesetkaly s velkým úspěchem, většina jeho děl je ale velmi kvalitních a některá můžeme považovat za mistrovská díla. Chabrol byl na práci filmaře závislý a miloval ji stejně jako Allen. Natáčení pro něj bylo jako droga. Kdysi dokonce prozradil, že je mu milejší natočit špatný film než žádný. Allenův *Match Point*, jeden z jeho úspěšných pozdních filmů, je v mnohém jako Chabrolův thriller *Krvavé svatby*. Pokud bereme v úvahu pouze americké režiséry, má s Allenem nejvíce společného Robert Altman. Altman pracoval nepřetržitě až do své smrti a mezi jeho díly najdeme filmy průměrné i vynikající. Totéž částečně platí i o Johnu Fordovi, s tím rozdílem, že Ford pracoval ve filmovém studiu, a o Johnu Hustonovi.

Inspirací pro Allenovu generaci komiků, kam patřili Philip Roth, Jules Feiffer, Lenny Bruce, Joan Riversová, Shelley Berman, Mort Sahl a Elaine Mayová, se stal Franz Kafka. Allen má něco společného s každým z těchto lidí, protože vždycky byl a zůstává ústřední postavou umělecké scény. Hledat podobnost mezi Allenem a Kafkou je ale nesmysl. Je sice pravda, že když Woody ještě bydlel s rodiči, trávil většinu času zavřený v sutěrenu, protože si s nimi neměl moc co říct, a Kafkova sebeironie

má s tou Allenovou leccos společného, tímto ale veškerá podobnost mezi nimi končí. Allen se svých rodičů nikdy nebál. „Woodyho táta se k němu choval spíš jako kamarád než jako otec,“ řekl mi Allenův kamarád z dětství Jerry Epstein, který se momentálně věnuje psychiatrii a také publikuje. Vzpomněl si, že Marty Konigsberg svému synovi z legrace často říkával: „Doufám, že to dotáhneš pořádně daleko.“ Když se ho Woody ptal proč, odpověděl mu: „Protože to bude znamenat, že jsem to taky dotáhl daleko.“ Měli se s Woodym hrozně rádi. Marty byl typická newyorská postavička. Vzhledem připomínal francouzského komika Fernandela, byl trochu potrhlý, zásadně si s ničím nedělal starosti a nejdůležitější pro něj bylo, aby se všichni včetně něj měli dobře. Rád sázel loterii a vždycky s sebou nosil pistoli. Chvilu provozoval kasino, pak pracoval pro mafiánského bosse Alberta Anastaciu (tehdy dělal všechno možné, od bookmakera po sekretářku), pak se živil jako šperkař a nakonec jako taxikář (tak ho Allen zvěčnil ve filmu *Zlaté časy rádia*). Když se Woody jako malý ptal rodičů, co tatínek dělá, dostávalo se mu hodně různých odpovědí. Jednou z nich bylo, že „táta podniká“ (jako to rodiče řekli Joeovi ve *Zlatých časech rádia*). Martymu se hodně dařilo v době, kdy byl zaměstnaný v baru *Sammy's Bowery Follies*, osobitěm podniku ve čtvrti Bowery přímo pod burácející Third Avenue L s atmosférou konce devatenáctého století. Dělal barmana a vyhazovače a pak byl povýšen na nočního vedoucího. „Marty byl jednu dobu členem popravčí čty,“ řekl mi Jerry Epstein. „Jak k té práci přišel, ale nemám nejmenší tušení. Potom taky se svým strejdou pomáhal vyrábět odznaky pro newyorskou policii.“

Marty si s penězi nedělal starosti a Woody jako teenager dostával štědré kapesné sedm dolarů týdně a občas i něco na přilepšenou. Bar, kde Marty pracoval, navštěvovala spousta slavných osobností, boháčů, turistů bůhví odkud a taky hodně vojáků. Všichni očima hltali tanečnice a barové divy ve zplihlých kloboucích, které halekaly hospodské šlágry a ovívaly se obřimi bílými kapesníky. Weegee, slavný fotograf, který miloval vše exotické a tajemné, klub často navštěvoval a dokumentoval jeho osazenstvo.

V Bowery bylo snadné najít místo k parkování. Spousta budov tam byla opuštěných a lidé bydleli v levných nájemných bytech s pokoji pro jednoho. Mnozí z nich kdysi žili na ulici. Venku se poflakovali tuláci a pijani, spávali v průjezdech a žebrali od turistů alkohol. Čekali, až se objeví nějaké drahé auto a zaparkuje před Sammy's a jeho majitel zmizí v útrobách klubu, takže budou moct rozbít okýnko a vzít všechno, na co přijdou. Nakradené věci pak nad ránem, když se zavíralo, nosili Martymu a směňovali je za pití. Často domů tahal nejrůznější cennosti, všelijaké mechanické hračky a oblečení pro Woodyho, jeho matku a jeho sestru Letty. „Jeho otec vám mohl sehnat cokoliv, co jste si dovedli představit – samozřejmě bez pořadového čísla,“ prozradil mi Woodyho kamarád Elliott Mills. „Když jsme začínali s hudbou, všechny naše nástroje měly upilovaný štítky s pořadovým číslem,“ říká o svém otci Woody. „Nikdy si s ničím nedělal hlavu. Když byl mladej, utratil každičkej cent, co vydělal. Nikdy nepřemýšlel, jestli bude mít z čeho zaplatit účty. Měl všechny hrozně rád, ale nikdy se o nic nestaral.“

„Jednou jsme s Marty jeli v autě,“ vzpomíná Jack Victor, další Woodyho kamarád, „a on se hrozně rozčiloval nad tím, že jsou lidi schopní zastavit a vylízt z auta přímo do silnice. Řekl: ‚Kdybych toho chlapa přejel, nemohl by mi říct ani ň.‘ Tak mu povídám: ‚To by asi nemohl, vzhledem k tomu, že by byl mrtvej.‘“

„Marty Woodyho prostě zbožňoval,“ vypráví Jerry Epstein. „Bral ho tak, jak byl. Jeho matka taková nebyla, ale otec ano. Woody se k němu choval jako ke kamarádovi. Přišli jsme vždycky ve tři odpoledne ze školy a Woodyho otec, který se vracíval z práce hodně pozdě, seděl v křesle v obýváku a díval se na černobílý béčkový western. Doslova ho hypnotizovaly. Woodyho matka pracovala přes den jako květinářka. Často domů nosívala krásný kytice.“

Když si Woodyho vzal pod křídlo manažer Jack Rollins, zaměstnal jako kurýra i jeho otce. „Táta mu musel dát něco na práci – Marty všechny přiváděl k šílenství,“ vzpomíná Rollinsova dcera Susan. „A rád chodil, takže v tom teď spočívala jeho práce. Byl to takovej větroplach. Nedá se o něm říct, že by byl intelek-

tuál. Hodil se tak akorát na toho poslíčka. Vždycky přišel úžasně vymóděnej, v obleku s manžetovými knoflíčkama s diamantem. Vypadal jako někdo, kdo sází na koně. Woodymu přišlo super, že mu můj otec dal práci. Konečně měl co dělat. Woody ho měl moc rád, ale zároveň se za něho trochu styděl.“

Woodyho matka ke svému synovi vždycky mívala rozporuplný vztah, na sklonku jeho života se ale Allen odcizil i s otcem. V dokumentu *Wild Man Blues* je scéna, kde jsou Allen a jeho žena Soon-Yi na návštěvě u jeho rodičů. Z tohoto filmu má člověk pocit, že Woodyho rodiče mají hodně co dočinění s jeho celoživotní depresí. Když se dívají na svého syna, kterému se podařilo stát se slavným a který se k nim i svojí sestře Letty vždycky choval hezky, není na nich znát žádná radost. To, jak jsou vůči němu zahořklí a jak si na něj neustále stěžují, se zdá až patologické. Nedokázali v sobě vůči němu a jeho práci najít ani špetku uznání. Není těžké si představit, že to takhle navzdory tomu, že si jako rodina kdysi byli blízcí a měli se rádi, do jisté míry bylo vždy. Chronicky nešťastní manželé, kteří spolu podle Allena někdy nepromluvili celé měsíce nebo snad i roky, byli, jak jim léta přibývala, čím dál tím skleslejší. Smutek a hořkost ale byly v jejich domácnosti přítomny odjakživa.

Franz Kafka se ve své povídce *Ortel* stejně jako v mnohých dalších vyrovnává s chováním vlastního otce, které ho poznamenalo navždy, a také s faktem, že tomuto zhoubnému vlivu nikdy nebyl s to uniknout. Otec kárá Kafkova protagonistu Georga za to, že se chce oženit, a odsuzuje ho coby „d'ábelského člověka“. Když mu pak v závěru povídky řekne, aby šel skočit z mostu, Georg cítí tak silný pocit viny a potřebu vyslyšet každé starcovo přání, že ho poslechne. V tomto příběhu dosahuje otcova nenávist a odsuzování vlastního syna nestvůrných rozměrů.

Woody nikdy nebyl kafkovskou postavou. Mezi ním a jeho přísnou, i když milující matkou (že by právě ona byla inspirací pro létající matku z *Oidipus dnes?*) a nakonec i otcem, nepochybně bylo napětí. Allen však nikdy nebyl fanatickým čtenářem Dostojevského, který v životě nevystříčí nos z bytu, protože mu

venkovní svět nahání strach. Woodyho světem byly ulice a kluby, vaudevillovská představení a obchody s kouzelnickými potřebami na Times Square. Byl doma v každičkém kině v Brooklynu a v Paramount Theater a dokonce mu i docela šel sport. V rozhovoru pro *New York Times* řekl, že „jako malého ho zajímal hazard, karty a kostky“. Také přiznal, že „plánoval žít na hranici zákona“. Ve školních novinách o něm najdeme jednu poznámku, která zní „Redovi (Woodyho) kamarádi varují: ‘Nikdy nehrajte karty s Konigsbergem!’“ Když četl, tak zásadně komiksy.

Ani od svojí matky si nenechal nic líbit. Vždycky si nějak vymohl svou, každou poznámku jí oplatil, popichoval ji a dělal si, co se mu zachtělo. Když mu bylo dvacet a chtěl se oženit s Harlene Rosenovou, musel s pravdou ven. Ukázal matce prstýnek, a když ta ne a ne přestat kázat o tom, že dělá hloupost, vytrhl jí ho zase z ruky a utekl z bytu pryč.

Allen nikdy nebyl obětí. Velice brzy si uvědomil, co chce, a začal na tom pracovat. Byl neúnavný, houževnatý a měl spoustu nápadů. Vše, do čeho se pustil, taky dokončil a často práci věnoval celé dny. „Woody má velmi málo společného s postavami, které ztvárňuje ve filmech,“ myslí si Ralph Rosenblum. „Ta nejistota a strach jsou jeho vlastní, ale chová se jinak, Woody není roztržitý, nesnaží se nikomu zalíbit, málokdy se mu chce chovat se přátelsky k cizím lidem. Nepůsobí dokonce ani nijak zvlášť jako Žid. I když přijde v sešlapaných botách, nepadnoucích kalhotách, v maskáčích nebo polorozpadlém klobouku, vzbudí ve vás víc než cokoliv jiného dojem racionálního ředitele nějaké firmy.“

„Woody vždycky věděl, co chce,“ řekl mi Elliott Mills. „Byl zkrátka podnikavý typ. Pracoval tvrdě. Za jeho odhodlání v době, kdy byl přítom ještě mladý, ho obdivuju. Chodili jsme spolu ven a Woody měl na sobě vždycky trenčkot a z pusy mu visela cigareta. Aby vypadal jako Bogard, víte. Balil se do toho kabátu a kouřil. Museli jste se naučit, jak cigaretu správně vytáhnout z balíčku a jak si ji pak strčit do rukávu, všechny tyhle cool věci. S jednou cigaretou dovedl předvíst super divadlo.“

„Woody byl celkem dobrej sportovec,“ vzpomíná Jack Victor.

„Šel mu baseball a taky uměl rychle běhat. Měl až moc silný sval na lýtku, takže mu v něm občas lupalo, což mu dost vadilo. Ještě než jsem ho poznal, měli jsme ve škole závody v běhu a Woody soupeřil s klukem, o kterém všichni věděli, že je nejrychlejší. Ale Woody ho porazil. Pamatuju se, že jsem se tehdy vsadil, že sním kus papíru, když ten kluk prohraje. Tak jsem ten papír nakonec vážně musel sníst.“

„Hrávali jsme různý stolní hry,“ vypráví Jerry Epstein. „Jedna z těch fakt dobrých se jmenovala *Taxík*. Součástí hry bylo, že jste museli krást pasažéry ostatním taxikářům a utíkat před policaj-tama. Byli to policajti proti taxikářům. Woody chtěl vždycky hrát taxikáře, kterej je na útěku před zákonem. Má v sobě kus podvodníčka. Podle něj je to vždycky on, kdo má pravdu.“

Příběh Woodyho Allena je příběh malého, nepřitažlivého, neurotického chlapíka, kterému se podařilo uspět, ačkoliv byste to do něj v životě neřekli. Když byl malý, rád předváděl kouzelnické triky. Některé z nich se později objevily v jeho filmech.

„Jako dítě jsem miloval kouzla a byl by se ze mě stal kouzelník, kdybych se pak nezačal soustředit na jiné věci,“ řekl Allen Johnu Lovickovi v rozhovoru, který vyšel v březnu 2015 v časopise *Genii*. „Když jsem dostal svoji první sadu potřeb pro kouzelníky, byly tam šálky a balónky a čínské krabičky a různé houby. Hrozně mě to chytlo. A když jdete do obchodu a vidíte všechny ty úžasné věci, stojany na svíčky, mizící skříně a krabice se štrápci polstrované sametem, ze kterých se vytahují králíci, přijde vám to všechno tak lákavé a hrozně moc to chcete zkusit. Přečetl jsem snad všechny knížky o kouzelnících. To, co předváděli, mi přišlo neskutečně obdivuhodné, samozřejmě hlavně Houdiniho kousky. Nechat zmizet slona, rozpúlit ženskou pilou, uniknout ze sarkofágu... Nechci přehánět, ale magie má podle mě leccos společného s náboženstvím. Je to rituál – položíte ženu na stůl, přikryjete ji kusem látky, necháte jejím tělem projít pilou a pak ji zase oživíte. Nebo zavřete člověka do sarkofágu a on pak vyjde zpoza opony. Všechno to působilo tak exoticky, což mě hrozně fascinovalo.“

„Povolání komika a kouzelníka jsou do velké míry příbuzná,“

pověděl mi scenárista a životopisec Mark Evanier. „Jsou to dvě povolání, s kterými musíte začít úplně sám. Nepotřebujete asistenta ani rekvizity. Kouzelnický trik můžete předvést kdekoliv. Jsou lidé, kteří se věnují obojímu. Někteří z nich jsou spíš komici a jiní zase spíš kouzelníci, ale přesně to odlišit nelze. Spousta lidí jako Johnny Carson nebo Dick Cavett začínala jako kouzelníci, ale pak začali dělat i stand-up.

Kouzelnický trik musí mít vyvrcholení,“ pokračuje Evanier. „Většinu času se připravujete, až přijde pointa. Číslo je potřeba vystavět. V jedné věci na sobě musíte pracovat – dostat se k pointě přesně v tu správnou chvíli. Nemůže se vám stát nic horšího, než že vtíp uspěcháte. Bez ohledu na to, co to je za číslo, vám jde o to publikum překvapit. Jinak to bude jenom starý známý fór, co už všichni slyšeli stokrát. Vaším úkolem je, aby nevěděli, co přijde, ale nakonec si řekli: ‘Sakra, to mě mělo napadnout!’“

Allen se od kouzelnických triků brzy přesunul k magii filmové a u té už taky zůstal. Převrací obvyklé mužské a ženské stereotypy. To on je ten, kdo je slabý, kdo na tom druhém visí. Allenova tragická postavička byla v americké komedii první svého druhu, přestože vycházela z Chaplina, Bustera Keatona a Laurela a Hardyho. Je to muž, který je zranitelný, který není dost dobrý, nevěří si, často se cítí bezmocný, třeba když musí dostat humra do hrnce nebo zabít pavouka v koupelně Annie Hallové. Bývá žalostně závislý na své milé a prosí ji, aby ho nepouštěla, přestože ji k tomu sám dohání. Jeho pokusy chovat se jako „pravý muž“ jsou k smíchu. Díky tomuto nedostatku sebedůvěry se Allenův hrdina tolik odlišuje od všech dosavadních hollywoodských stereotypů.

Na tomto věčném adolescentovi, který se v jednom kuse honí za ženami a snaží se dokázat si, že je muž, je zkrátka něco, čemu nemůžeme odolat. Allen se dnes už řadí ke klasikům komediálního žánru, jako byli Bob Hope, Milton Berle a Jack Benny. Ke komikům Allenovy generace patří Don Rickles, Bob Newhart, Mel Brooks, Jackie Mason, Carl Reiner a Jerry Lewis. Je jich

jen pár a většině z nich je přes osmdesát (Carlu Reinerovi dokonce přes devadesát). Z této skupiny je Allen, kterému už osmdesátka klepe na dveře, jediný, kdo stále hraje ve filmech.

Když vytvářel svoji ikonickou postavičku, inspirací mu byli Chaplinův tulák a Laurelův naivka. Obě tyto postavy jsou věčně v rozpacích a chovají se zženštile. Laurel často pláče, když je nešťastný nebo když mu někdo něco vyčítá. S těmito postavami mohli cítit muži i ženy, všichni, kdo se ve společnosti točící se kolem úspěšných a silných mužů cítili nepatřičně. Jako Laurel a Chaplin je ve skutečnosti spousta mužů. Chaplin se soustředil na rysy mužské povahy, které byly považovány za slabošské – touhu někomu udělat radost a být milován. Jeho hrdina si neví rady se ženami a fyzicky nestačí na svou práci. I Laurel vyzdvihoval ženskou stránku svojí povahy a choval se k Hardyemu tak uctivě, že by se skoro mohlo zdát, že hrají manželský pár.

Dnes už ale Chaplinův tulák ani Laurel a Hardy svět tolik nezajímají – dnes celý svět miluje Woodyho Allena.

Mezi filmovým Allenem a archetypálním břídilem, kterému ženy nic neříkají, je ale podstatný rozdíl, stejně jako je podstatný rozdíl mezi Allenem a Kafkou: Allen po sexu přímo pase. Nepřetržitě vyhledává fyzickou intimitu. Bojuje s vlastním osudem, psychologickými zábranami a ošklivostí (kterou reflektuje často a nesmírně vtipně), se svojí váhavostí a zjevnou neschopností seznamovat se pramenící ze strachu z oblaku mikrobů, který s sebou každý nosíme, se strachem z výtahů a všech uzavřených prostor a ještě mnoha dalšími úzkostmi. V mládí Allen po ženách toužil tak silně, že se s nimi vůbec nedokázal normálně bavit, ale ani tím se nenechává odradit a dál se neoblomně snaží některou dostat.

Ve svém umění ale Allen nikdy nezaváhal. Na rozdíl od většiny autorů nikdy nebral drogy, nepovyšoval se ani si nad sebou nezoufal. Vždycky si sám sebou byl jistý. Toto je příběh umělce, který uspěl navzdory mnohým nesnázím. Příběh znovuzrození, houževnatosti a železného odhodlání: příběh muže, scenáristy, režiséra, spisovatele, herce a dramatika.



1. DŮVODEM BYLO OKOUZLENÍ

Toto není nijak podrobná ani standardní kritická biografie. Propojováním jednotlivých bodů Allenova života s jeho díly se ve svých knihách zabývají jiní autoři. Zkoumat, pitvat a analyzovat se ho už snažili mnozí, všem takovýmto životopiscům ale Allen zdárně uniká. Rád bych doplnil, co bylo v textech o jeho práci opomíjeno, a zároveň se pokusil nastínit základní momenty jeho života a kariéry. Mnoho z toho budou nové informace. Doufám, že tato má zjištění přispějí k tomu, abychom ho lépe poznali a pochopili.

Woody Allen je jedním z malé skupiny mužů, kterým se podařilo zbohatnout už před třicátkou. Takovíto lidé jsou zvyklí, že dostávají, co chtějí, dělají si, co chtějí a prochází jim to. Ale co vlastně Allen chce? Kromě umělecké svobody a nezávislosti to nikdy nebylo jasné. Nebyl nikdy vázán běžnými morálními pravidly, vlastně pro něj ani neexistovala. A přirozeně ani žádné výčitky svědomí. Přesto se ale chová morálně. Vždy býval odtažitý a hloubavý, a takový i zůstal. „Myslím si, že je v zásadě tímtež člověkem, kterým byl, když začínal,“ řekl mi Richard Schickel. „Nemyslím si, že se jeho přístup za ty roky nějak změnil. Opravdu si dělá, co chce, a je mu jedno, co na to říkají ostatní. Má prostě

svůj vlastní rozum. A žije naprosto morální život. Zním ho od šedesátých let a nikdy mě nezklamal. Velice si ho vážím.

Když dokončí film, podle mě si ani nedá pauzu,“ pokračuje Schickel. „Když pracuje na jednom filmu, nejspíš už přemýšlí o dalším. Jede prostě pořád dál. Když pominu možnost, že by ho zradilo zdraví, vlastně si ani nedovedu představit, že by přestal. Myslím, že bude pokračovat navždycky. Umělce, kteří pracují bez přestávky jako Woody, podle mého všichni tak trochu berou jako samozřejmost. Nedovedou ocenit přetrvávající kvalitu jeho práce. Spousta lidí relativně brzy zaváhá a podlehne skepsi, on ale ne. Jeho dílo je ohromující.“

Allen je ale přesto stále stejně plachý. „Pro Woodyho jsou na děláni filmů nejhorší lidi,“ napsal Ralph Rosenblum. „Že se s nimi musí seznamovat, řešit s nimi věci, říkat jim, co mají dělat, vést s nimi společenskou konverzaci, radit jim – to je jeho prokletí. Radši by, aby ho některým členům týmu ani nepředstavovali. Udělá cokoli, aby si s vámi nemusel potřást rukou. Má ji vždycky jako leklou rybu a úplně zpocenou. V tom okamžiku vidíte, jak trpí, jak vůbec neví, kam s očima.“ Tím, nač se soustředí, je vždy jeho práce.

Sám pro sebe je Allen zjevně zklamáním i v tomto ohledu. Z odvětví, kde se mu daří, odejde po nějaké době vždycky o dům dál. Jeho práce pro něho nikdy není dost dobrá. O ocenění a peníze mu nejde a k úspěchu se obrací zády tak jako žádný jiný filmař. Jeho kolegové by něco takového nejenže nechtěli, ale ani nedokázali. Když se podíváme na mainstreamové filmy *Co je nového, kočička?*, *Casino Royale*, *Co je nového, kotě?*, *Láska a smrt*, *Annie Hallová* a *Manhattan*, které mu přinesly úspěch, když začínal, dá se jeho kariéra srovnávat s tou Alfreda Hitchcocka. Ale Hitchcock své hity miloval a toužil mít svoje publikum. V knižním rozhovoru se *Hitchcock* (1967) s Francois Truffautem distancuje od *Vertiga*, protože to nebyl velký hit. Jako filmový a televizní producent a režisér byl několik let na výsluní a stal se na tom do jisté míry závislým. Jediné, na čem je závislý Allen, je jeho práce. Přestal točit komerční hity, jako byl *Manhattan*, a přesunul se bez mrknutí oka k bergmanovským *Interiérům* a od nich zase ke krás-

ným procítěným osobním filmům typu *Broadway Danny Rose*. Neustále zkouší nové postupy, zároveň si ale zachovává svoji tvůrčí svobodu. Převratnost jeho děl, pokud jde o filmovou estetiku a téma, mají lidé tendenci opomíjet nebo dostatečně nedoceňovat. Film *Annie Hallová* nemá žádnou jasně danou kostru: Allen v něm používá animaci a rozdělený obraz, hraje si s časem. Necháává postavy, aby nahlížely samy sebe. Annie opouští vlastní tělo a z třetí perspektivy sleduje, jak se s Alvy milují.

Odcházení bylo v Allenově kariéře opakujícím se motivem – stejně jako v jeho životě. „Během pár let dal Woody dohromady neskutečně vtipné komické číslo,“ vzpomíná Mark Evanier. „A pak s ním přestal vystupovat. Jiní lidi by z takové scénky žili nadsmrti. V jeden čas Woody v Las Vegas uváděl vystoupení komusi jinému. O peníze mu nešlo. Většina lidí by v takové situaci řekla: ‚Musím myslet na svoji kariéru, druhé housle hrát nebudu.‘ Ale pro Woodyho nebylo vystupování důležité, neměl v plánu se mu věnovat do konce života. V tu chvíli bylo jasné, že chce začít pracovat na filmech a divadelních hrách. Bylo i jedno období, kdy se věnoval všemu naráz. Byl v televizních soutěžích, dělal hostujícího moderátora Johnnymu Carsonovi, objevoval se v pořadech *I’ve Got a Secret* a *What’s My Line?*. Zdálo se, že neexistuje nic, co by nemohl dělat. Pořád mu něco vycházelo v *Playboyi*. A pak to skončilo, najednou už jste ho nemohli sehnat.“

Allen se v Las Vegas stal hitem, publikum ho milovalo, ale on šel o dům dál. Takovýmto způsobem žádný jiný umělec střední proud neopustil. Allen šel pokaždé o dům dál. Přestal psát pro televizi, i když měl obrovský úspěch. Jeho první žena Harlene po něm chtěla, aby u televize zůstal a stavěl na tom, co dokázal. On ale odešel a začal se živit jako komik, čímž se z počátku nedalo vydělat skoro nic. Tak mezi nimi vzniklo napětí. Začal se objevovat v talk shows a diváci si ho oblíbili, ale i s tím pak seknul. Práci komika také opustil a stal se úspěšným hollywoodským scenáristou. Když pak měl v plánu začít i režírovat, nesetkal se vlastně s žádnou podporou. Na film *Take the Money and Run* dostal jen půldruhého milionu dolarů – ne

jako plat, ale jako celkový rozpočet. On sám nedostal nic. Lidi se ptali: „Proč děláš tohle? Nech si proplatit šeky a běž psát pro Hollywood.“

„Woody má v sobě kus sebezpohrdání,“ míní Gary Terracino. „Takové to ,V žádném případě bych se nestal členem *klubu*, který je ochoten přijmout za člena mě.‘, jak to říkal Groucho Marx. Stačí se podívat, jak vždycky odejde z oboru, kde se mu daří, jak pochybuje o své práci a jak si to rozházel v osobním životě. Zároveň ovšem vždycky věděl, jak k sobě přitáhnout pozornost a přitom se za slávou nehonit.“

Woody v sobě tuhle vlastnost sice má, ale není tím sám sobě nebezpečný, protože v zásadě svoje chování nemění,“ pokračuje Terracino. „Má v sobě sice opovržení, potřebu převrátit všechno vzhůru nohama, ale zároveň to nechat, jak to je – trochu zamíchat kartami, dát lidem najevo, že dovede jít o dům dál. Myslíte, že nemůžu opustit Hollywood a jít dál? To víte, že můžu. Myslíte, že nemůžu odejít z Las Vegas? Jasně že můžu. Myslíte, že musím navždycky točit jenom další středostavovské komedie typu *Spáč*? Tak sledujte. Opustil Miu a děti a šel o dům dál. Já můžu mít co druhý rok nominaci na Oscara. Já odejít nemůžu. On ano. Většina lidí nedovede jít dál. Umělci se většinou snaží držet toho, co mají. Všichni ostatní chtěli točit hity. Žádný jiný mainstreamový producent ani scenárista, který by se středním proudem nenechal strhnout, neexistuje. Orson Wells byl do svojí slávy nejzamilovanější ze všech. U jiných umělců se pohrdání sebou samým projevuje jako ještě zoufalejší touha po úspěchu a obdivu. Scorsesemu na úspěchu záleží. Pro Hitchcocka byl krátkodobý úspěch otázkou života a smrti. Lidé jako Coppola a Hal Ashby při honbě za hity propadali závislosti na drogách a alkoholu a ještě očividněji sebedestruktivním druhům chování.“

„Woody si nepotrpí na snadno vydělané peníze,“ říká Mark Evanier. „Jenom si představte, kolik by mu vyneslo, kdyby se zítra rozhodl podpořit nějaký výrobek nebo natočit televizní speciál. Anebo natočit opravdu komerční film. A i když v tom nejsou peníze, lidem jde někdy prostě jenom o to na něčem dělat, proslavit se. Woodymu ne. Pořád za ním musí chodit spousty lidí a chtít po