

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMENÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Katedra Scenáristiky a dramaturgie

Magisterské studium

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**FILMOVÉ PŘÍZRAKY PAULA THOMASE ANDERSONA**

**Tereza Nováková**

Vedoucí práce: doc. Marie Mravcová

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma:

FILMOVÉ PŘÍZRAKY PAULA THOMASE ANDERSONA

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

### Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Abstrakt**

Paul Thomas Anderson (1970) je světově uznávaný filmový režisér a scenárista, řazen do mírně zavádějící kategorie současného amerického nezávislého filmu. Cílem této diplomové práce je představit jeho filmografii na základě výběru čtyř filmů, které se pokusím zanalyzovat, a najít skrze tyto analýzy společné vlastnosti všech jeho filmů, které v závěru práce předložím coby výsledek svého bádání.

## **Abstract**

Paul Thomas Anderson (1970) is a world-renowned film director and screenwriter, classified into a slightly misleading category of contemporary American independent film. The aim of this diploma thesis is to present his filmography on the basis of a selection of four films that I will try to analyze and to find through these analyzes the common features of all his films, which at the end of the thesis I present as a result of my research.

## **OBSAH**

1. ÚVOD	5
2. PAUL THOMAS ANDERSON: FILMAŘ-SAMOUK A MISTR AMBIVALENTNÍCH POSTAV	7
3. AUTORSKÉ CELOVEČERNÍ FILMY	13
3.1 MAGNOLIA (1999)	13
3.2 OPILÍ LÁSKOU (2002)	23
3.3 AŽ NA KREV (2007)	33
3.4 NIT Z PŘÍZRAKŮ (2017)	43
4. ZÁVĚR: AMERIKA OČIMA PAULA THOMASE ANDERSONA	53
5. SEZNAM LITERATURY A DALŠÍCH ZDROJŮ	56

## 1. ÚVOD

Režiséra, scénáristu a občasného kameramana Paula Thomase Andersona není třeba tuzemskému publiku nijak představovat. Za svou více než dvacet let trvající filmovou kariéru dokázal oslovit diváky nejen ve Spojených státech, ale také mimo ně. Aleš Stuchlý pro Cinepur popisuje Andersona následovně: „*Anderson je klasickým autorem nového milénia: tvůrce, požívající respektu u (snobských) moderních cinefilů i (jurodivých) milovníků popkultury.*“<sup>1</sup> Přesto, že je tuzemskými i světovými kritiky vnímán jako jeden z nejvýraznějších představitelů amerického nezávislého filmu, nevznikla v tuzemsku žádná odborná práce, která by podrobila všechny jeho celovečerní filmy analýze a interpretaci.

Ráda bych se touto částečně monograficky zaměřenou prací pokusila alespoň částečně zmíněnou mezeru vyplnit a poskytnout tak především zájemcům o Andersonovo dílo a současný americký nezávislý film hlubší vhled především do vybraných čtyř celovečerních filmů. Mým cílem je zmapovat, co Andersonovy filmy spojuje, tedy co mají společné a čím se naopak liší. Jak se Andersonova tvorba v rozmezí více než dvaceti let vyvíjela, jak se vyvíjel jeho vypravěčský styl a ke kterým motivům či archetypům se režisér naopak stále navrácí.

Kromě vlastní analýzy Andersonových filmů se mním věnovat také několika odborným pracem, které se zabývají buď některými vybranými filmy, nebo určitým prvkům autorova rukopisu. Dále se chystám porovnat některé recenze a reflexe, které byly o Andersonově tvorbě napsány českými či zahraničními filmovými kritiky. Nakonec bych ráda věnovala prostor Andersonově “metodě”, jeho přemýšlení o filmu. Paul Thomas Anderson poměrně hojně podává interview, navštěvuje různé panelové diskuze a nechává tak občasně nahlédnout do své “dílny”, ať už v rozhovorech s redaktory či v rámci veřejných setkání se svými filmovými kolegy a přáteli (můžeme zmínit například Quentina Tarantina či nedávno zesnulého Jonathana Demma).

Pevně doufám, že by tato práce mohla posloužit nějakým způsobem i mým kolegům – spolužákům a v nejlepším případě budoucím filmovým profesionálům, ke

---

<sup>1</sup> Stuchlý, Aleš. Paul Thomas Anderson / profil. Cinepur, 2008. Dostupné z webu: <http://cinepur.cz/article.php?article=1397>

kterým Andersonovy filmy promlouvají a jeho tvůrčí postupy je inspirují podobně jako inspirují mě.

Při nedávné návštěvě soukromého workshopu pro studenty FAMU pořádaného absolventem filmové režie Šimonem Holým jsem se se svým příspěvkem na téma “Zacházení s postavou ve filmech Paula Thomase Andersona” přesvědčila, že jednak jeho specifický autorský přístup inspirativní skutečně pro mnoho mých současníků a spolužáků je. Dále že jeho filmy vzbuzují spoustu otázek, velkou škálu protichůdných emocí a spoustu rozličných interpretací. Jak se ukázalo na zmíněném workshopu, ale také na hodině rozboru filmů paní docentky Marie Mravcové, která mi tuto práci vede.

## 2. PAUL THOMAS ANDERSON: FILMAŘ-SAMOUK A MISTR AMBIVALENTNÍCH POSTAV

Paul Thomas Anderson (často přezdíván také zkráceně „PTA“) se narodil 26. června 1970 v Kalifornii jako jedno z devíti dětí (pět chlapců a čtyři dívky). Jeho otec Ernie Anderson byl televizní herec, dabér a hlasatel, který syna také částečně přivedl k filmu. Kromě toho, že mu daroval jeho první videokameru, na kterou začal natáčet první krátké filmy, (jak vzpomíná „PTA“ v rozhovorech) brávil ho do televize a on ho tak mohl pozorovat přímo při práci.<sup>2</sup> K otci měl prostě mnohem bližší vztah než k matce.

Svůj první film natočil Anderson v osmi letech na kameru Betamax (analogová videokamera na kazety). Později si zkusil i formát 8mm filmu a 16mm filmu (kamera Bolex). Ve svých osmnácti letech natočil za peníze, které si vydělal prací ve zverimexu, třicetiminutové *mockumentary*<sup>3</sup> *The Dirk Diggler Story* (1988). Příběh inspirovaný americkým pornohercem Johnem Holmesem později zpracoval ve svém celovečerním filmu *Boogie Nights* / česky *Hříšné noci* (1997), který ho proslavil. Už ve zmíněném třicetiminutovém snímku Raphael Duhamel shledává jasné odkazy na Andersonův velký inspirační zdroj, na „otce amerického nezávislého filmu“ Roberta Altmana.<sup>4</sup> Paul Thomas Anderson v rozhovorech několikrát přiznal, že právě Altman je vedle Kubricka, Demma a Maxe Ophülsa filmařem, který ho nejvíce ovlivnil jako tvůrce.<sup>5</sup>

Po dvou semestrech angličtiny na Emerson College se Anderson přihlásil na New York University za účelem studovat film, odkud odešel po dvou dnech. Sám tuto zkušenost reflektuje v několika rozhovorech, ve kterých mluví o překvapivé aroganci ze strany pedagogů a o tom, že mu studium připadalo jako ztráta času a peněz.<sup>6</sup> Podobně jako Quentin Tarantino, který je pověstný tím, že je filmařem-samoukem, jemuž se dostalo veškerého filmového vzdělání ve videopůjčovně, kde pracoval, podobně i Anderson zmiňuje VHS kazety jako jediný důležitý zdroj všeho, co se o filmu teoreticky naučil.

---

<sup>2</sup> Paul Thomas Anderson Almost Cast Warren Beatty in *Boogie Nights*. Online. 2018. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=8YJ4x5UfyLM>

<sup>3</sup> z angl. *mock* = falešný, klamný, zesměšňující

<sup>4</sup> Duhamel, Rafael. From 'Hard Eight' to 'Phantom Thread': A Paul Thomas Anderson Retrospective. UCL Film Society. 2018 Dostupné z webu: <http://www.uclfilmsociety.co.uk/blog/hard-eight-phantom-thread-paul-thomas-anderson-retrospective/>

<sup>5</sup> EPSTEIN, Nathaniel Henry. *Brechtian Elements in Three Films by P. T. Anderson*. Chicago, 2015. Bakalářská práce. The University of Chicago, The Faculty of the Division of the Humanities, 2015.

<sup>6</sup> Paul Thomas Anderson-Views on film school. 2017. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=9eVrFTKpwt4>

V roce 1993 natočil Anderson další krátký film *Cigarettes & Coffee*, který už předjímá jeho zálibu ve filmech s větším počtem příběhových linek. Tato jeho „záliba“, řekli bychom tvůrčí postup, vyvrcholí o šest let později jeho tříhodinovým filmem *Magnolia*

(1999). *Cigarettes & Coffee* se v roce 1993 promítal na festivalu v Sundance v sekci krátkých filmů. O rok později absolvoval Anderson Sundance Feature Film Program, založený Robertem Redfordem za účelem objevovat a podporovat nezávislé tvůrce. Program mu vynesl cenné zkušenosti a rady, především ze strany mentora Michaela Caton-Jonese, ale také smlouvu na první celovečerní film (podepsal s Rysler Entertainment). Film *Hard Eight*<sup>7/</sup> česky uváděno pod názvem *Gambler* nebo *Tvrdá osma* vznikl v roce 1996 a je doposud jeho nejminimalističtější filmem. Dodnes je ale s názvem nespokojený. Původně se film měl jmenovat *Sydney*, nicméně producent rozhodl jinak.

Anderson do filmu obsadil herce, se kterými pracoval i na svých dalších filmech (Philip S. Hoffman, Philip B. Hall, John C. Reilly). Napsal si sám také scénář, jako ke všem dalším následujícím filmům. Svým debutem si sice nezískal ještě tak velkou pozornost, jaké se mu dostalo s následujícím filmem *Hříšné noci*, ovšem už teď dokázal kritiky zaujmout, zejména pro svůj velký talent vykreslit plastické ambivalentní postavy, což lze považovat za jeden z hlavních znaků jeho uměleckého rukopisu.

Film *Boogie Nights / Hříšné noci* znamenal pro Andersona kolosální úspěch, i když se nejednalo o úspěch komerční – vzhledem k ratingu NC-7<sup>8</sup>, který předpokládá diváky starší sedmnácti let, a jeho užší záběr, jenž způsobuje, že filmy v tomto ratingu často komerčně propadají. Anderson si vydobyl pozici talentovaného respektovaného tvůrce a na sedmdesátém ročníku Cen americké filmové Akademie (Academy Award) získal tři nominace: pro herce Burta Reynoldse a Julianne Moore a nakonec i pro sebe za původní scénář. Po tak velkém úspěchu se dostalo Andersonovi toho, co začínající ambiciózní filmový tvůrce potřebuje nejvíce – peněz a neomezeného tvůrčího prostoru. Anderson se rozhodl natočit „intimní film malého rozsahu“, vznikl ale tříhodinový opus *Magnolia* (1999) s řadou velkých hereckých hvězd (Tom Cruise, Julianne Moore, Philip S. Hoffman ad.), sledující devět postav a několik vzájemně se propoujících příběhů odehrávajících se během jediného dne (u nás měl film premiéru o rok později na

---

<sup>8</sup> Rated NC-17. Dostupné z webu: [https://rating-system.fandom.com/wiki/Rated\\_NC-17](https://rating-system.fandom.com/wiki/Rated_NC-17)



Karlovarském filmovém festivalu). I tento film si vysloužil na Cenách Akademie tři nominace a opět byla mezi nimi i kategorie nejlepší původní scénář pro Andersona.

Svým čtvrtým celovečerním filmem Anderson dokázal, že je tvůrcem tematicky i formálně různorodým. V roce 2002 měl premiéru film *Punch-Drunk Love / Opilí láskou*, romantické komediální drama s Adamem Sandlerem a Emily Watson v hlavních rolích, které Anderson ve zkratce popsal jako: „art house Adam Sandler film“. Tento film kromě jiného kritici oceňovali pro specifickou a tvůrčí práci s hudbou a nediegetickým zvukem, což je další signifikantní znak, se kterým se budeme v režisérových budoucích filmech dále setkávat. V kontrastu a protikladu mezi viděným a slyšeným našel totiž způsob, jak vytvořit napětí, které jako by vycházelo z vnitřního světa hlavního hrdiny. Později tuto techniku zdokonalil, a to ve filmech *Až na krev* (2007), *Mistr* (2012) a *Nit z přízraků* (2017), kde vedle sebe dokonce fungují dvě zvukové stopy (hudební melodie), přičemž jedna zastupuje vnější svět a druhá ten vnitřní, hrdinův. Film *Opilí láskou* Andersonovi vynesl na festivalu v Cannes cenu za režii.

O pět let později měl premiéru film *There Will Be Blood / Až na krev* (2007), který je částečně inspirovaným románem Uptona Sinclair *Oil!* (v češtině *Petrolej*). Film, jehož děj je zasazen do začátku roku 1900, sleduje díky velkoryse pojaté historické rekonstrukci „boom“ naftového průmyslu v Americe. Současně je psychologickou studií figury tzv. „self-made mana“, kterou si ve filmu zahrál Daniel Day-Lewis. *Až na krev* je také první spoluprací režiséra s hudebníkem Jonnym Greenwoodem, který se od tohoto filmu stal Andersonovým dvorním skladatel a vytvořil hudbu pro všechny následující a dosud natočené Andersonovy filmy. Film obdržel osm nominací Cen Akademie, včetně nominace pro nejlepší film, režii a adaptovaný scénář – žádná ovšem nebyla proměněna, kromě ceny pro Daniela Day-Lewise za nejlepší mužský herecký výkon v hlavní roli. Film získal ještě další nominace (mj. BAFTA) a pravidelně se umísťuje v žebříčcích nejlepších filmů sestaveném kritiky.

V roce 2009 vzniká film *The Master / Mistr* s Philipem S. Hoffmanem a Joaquinem Phoenixem v hlavních rolích. Příběh mapuje setkání válečného veterána a charismatika, nejčastěji spojovaného se scientologickým hnutím. Po *Hříšných nocích* a *Až na krev* jde o třetí film zaobírající se výsostně americkým tématem a není náhodné, že jsou rovněž všechny tři filmy „retro filmy“. Po boomu v pornografickém průmyslu Anderson sledoval boom petrolejového průmyslu a svou americkou „teatrologii“ prozatím uzavře filmem o začátcích náboženské sekty, která velice připomíná začátky

scientologie. Režisér přiznal, že ho právě začátky tohoto hnutí inspirovaly k napsání scénáře (ve filmu se hnutí ale jmenuje „Cause“, což se česky překládá jako „Zdroj“).<sup>9</sup> Náboženství, především pak jeho odvrácenou tvář, zobrazuje Anderson už ve svém předešlém filmu *Až na krev*. Vít Zapletal o filmu *Mistr* píše: „*Mistr je mimo jiné filmem o víře v nějaký filosofický systém.*“<sup>10</sup> Víru v peníze z doby počátků amerického kapitalismu tak střídá víra v nového moderního „spasitele“, charismatika, „vědce“ a „filosofa“ (tak se postava mistra sama nazývá) v Americe o padesát let později.

Film *The Master / Mistr* je dalším navazujícím „krokem“, kdy se znovu setkáváme s hudbou Jonnyho Greenwooda, s manipulativní ambivalentní postavou (v tomto případě s postavou samotného mistra), něco se ale také mění – Andersonova dvorního kameramana Roberta Elswita střídá Rumun Mihai Malaimare Jr.

Elswit se alš k Andersonovi vrátí ještě naposledy při natáčení *Inherent Vice / Skryté vady* (2014), čímž se jejich spolupráce prozatím uzavírá.<sup>11</sup> Svým sedmým filmem Anderson opět část publika překvapuje, neboť tentokrát adaptuje stejnojmenný román Thomase Pynchona, a jde tak o první autorem povolenou filmovou adaptaci. Joaquin Phoenix, se kterým Anderson spolupracuje podruhé, ztvárňuje ve filmu komickou postavu kalifornského soukromého očka, který si libuje v kouření marihuany. Film nebyl, oproti svým předchůdcům, zdaleka tak dobře přijat a hodnocen, ale Anderson na ukázal další stranu své tvůrčí osobnosti – více ironickou, komickou, opírající se o to, co už jednou projevil, že velmi dobře zvládá (dobový retro film, zábavně napsané postavy, chytlavé dialogy, přesné herecké vedení).

Zatím posledním celovečerním filmem Paula Thomase Andersona je *Phantom Thread / Nit z přízraků* (2017), první film, jehož děj je situován mimo Spojené státy a také první film, ve kterém se Anderson postavil také za kameru. Přesunul se do poválečného Londýna, do velkého módního domu, kde bydlí a pracuje návrhář Reynolds Woodcock (ztvárněn Danielem Day-Lewisem), další přírůstek do sbírky ambivalentních sebestředných postav, které v průběhu filmu dokáží probudit v divákovi

---

<sup>9</sup> Bliss, Karen. Paul Thomas Anderson Downplays Scientology Connection in 'The Master'. Rolling Stone. 2012. Dostupné z webu: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/paul-thomas-anderson-downplays-scientology-connection-in-the-master-101985/>

<sup>10</sup> ZAPLETAL, Vít. *Vztah kognitivní agility, sociální inteligence a vkusu diváka: Proč Robert Bresson nikdy nenatočil blockbuster?* Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2014.

<sup>11</sup> [https://www.indiewire.com/2019/02/robert-elswit-paul-thomas-anderson-cinematographer1202044674/?fbclid=IwAR25AMB5N4IxVMJz4SFYL\\_WrBIyCNNNDKIMaQp8FVZ1JXvDW9rGtHsua6No](https://www.indiewire.com/2019/02/robert-elswit-paul-thomas-anderson-cinematographer1202044674/?fbclid=IwAR25AMB5N4IxVMJz4SFYL_WrBIyCNNNDKIMaQp8FVZ1JXvDW9rGtHsua6No) (článek již nedostupný)

širokou škálu (i rozporuplných) emocí. Podobně jako v případě *Mistra* je i tento poslední film jakousi studií jednoho vztahu, v tomto případě milostného, který je tvořen dvěma téměř dokonale protikladnými figurami, které se navzájem přitahují. Alma, hlavní hrdinka filmu je podobně jako Freddie Quell intelektuálně slabší, ale emocionálně silnější než její spolu/protihráč Reynolds. A ačkoli se jedná o jiný typ vztahu, má Alma s Freddieem (z filmu *Mistr*) společného ještě něco – oba hledají rodinu, domov a oba ho také víceméně úspěšně nacházejí. Oba jsou na počátku v hierarchii onoho vztahu ti submisivní, ti slabší, aby se nakonec hierarchie proměnila a oba v sobě našli nějaký druh vlastní vnitřní síly a sebejistoty.

V případě filmů Paula Thomase Andersona může divák skutečně se zaujetím sledovat, jak se autorova filmografie postupně v leccems proměňuje a v leccems zůstává neměnná. Troufla bych si říci, že to, co Andersonovu tvorbu sjednocuje, a poznamenala jsem to již výše, jsou především důkladně a precizně napsané charaktery. Často se také jedná o problematické, patologické osobnosti s tajemstvím, které navozují v divákovi očekávání a jsou hlavní dynamickou silou podmiňující vztahy a táhnoucí děj kupředu. Andersonovy postavy mají bohatou minulost, o které se někdy dozvíme mnohé, někdy také nic, ale cítíme ji, a proto jsou jeho charaktery natolik vzrušující, uvěřitelné a také ambivalentní. Anderson ke svým postavám přistupuje s absolutní až krutou upřímností – žádnou vadu nenechává skrytou, ba naopak – ještě na ni ukáže a několikrát ji zdůrazní. Hereckou akcí, dialogem a důslednými filmovými prostředky. Přesto je každý Andersonův film v řadě formálních i vypravěčských postupů zcela nový, svěží. Zdá se, jako by si pro každý svůj film hledal nový vlastní jazyk, nehledě na své autorské preference.

Například u filmu *Až na krev* vidíme jasnou snahu vyprávět v co největší možné míře filmově, obrazově, s co nejmenším množstvím dialogů. To důležité se vždy ve filmu odehrává mimo slova, ve tvářích herců, ve filmové hudbě, ve formě záběrování, v gestech. Vizuálně je tento film v Andersonově filmografii výjimečný také tím, že je situován především do exteriérů americké přírody – jako by země, půda nebyla jen místem, ale postavou, tématem, jakýmsi refrénem. V kontrastu k tomuto filmu bych zmínila právě Andersonův poslední film *Nit z přízraků*, který je téměř celý situován do interiéru skličujícího prostředí domu, ze kterého postavy téměř neodcházejí, a když ano, pak to má nějaký hlubší smysl. Scénář je tentokrát naopak „prošpikován“ dialogy, stejně jako v případě filmu *Mistr*, kde je v centru pozornosti také vztah dvou protichůdných osobností, kteří se nejprve musejí poznat, poté se spřátelí, hádají se a

zase usmířují. V případě filmu *Až na krev* je ale hlavní postavě Danielu Plainviewovi hlavním spoluhráčem / protihráčem příroda, kterou se neustále snaží dobýt, pokořit. Příroda (nebo půda, chcete-li) se k Danielovi „chová“ v průběhu děje různě – nejprve mu přinese bohatství, pak ale způsobí katastrofu (ohluchnutí syna). Prosazuje se osudovost, tedy epický prvek, který v autorových filmech můžeme pozorovat soustavně. Anderson ji sice může ironizovat, ale hlavně ji akcentuje osudové setkání Freddieho Quella s mistrem v *Mistrovi*, osudová je smrt skutečného otce malého HW, kterého se Plainview později ujímá, osudové je setkání Jacka Hornera s Eddiem, budoucí hvězdou porno filmů, v *Magnolii* je fatalita téměř ústředním motivem, který vrcholí ve slavném surrealistickém dešti žab na konci příběhu.

V případě filmů *Mistr* a *Nit z přízraků* jsem se zmínila o postavách hledající rodinu a domov. Tento motiv můžeme nelézt ale i v dalších režisérovy filmech, byť se podoba rodiny různě proměňuje, často vyznívá dokonce ironicky – a to jak v případě zmíněného filmu *Mistr*, ve kterém se Freddiemu stane rodinou náboženská sekta, tak v případě Eddieho z filmu *Hříšné noci*, jenž nalezne rodinu ve filmovém štábu točící porno filmy. Aleš Stuchlý v článku pro Cinepur hovoří o fenoménu rodičovství, který v Andersonových filmech vyzníval: „Andersonovým stěžejním tématem ve všech jeho filmech jsou spleť (kvazi-)rodinné vztahy, velkoryse pojatý fenomén rodičovství se specialitou v podobě neobyčejných, navzdory temnému pozadí sympatie vyvolávajících otcovských figur.“<sup>12</sup> S tím by se ovšem dalo zcela jistě polemizovat – v Andersonově tvorbě nalezneme velkou škálu různých typů otcovských figur, přičemž některé z nich jsou vyloženě negativní, nebo přinejmenším velice problematické.

---

<sup>12</sup> Stuchlý, Aleš. Paul Thomas Anderson / profil. Cinepur, 2008. Dostupné z webu: <http://cinepur.cz/article.php?article=1397>

### 3.1 MAGNOLIA (1999)

„Téma rodiny je nekonečně šťavnaté střelivo, které nikdy nezklame. Pro drama i komedii.“<sup>13</sup>

#### „Kontext“

Název pro svůj třetí celovečerní film měl Anderson v hlavě ještě předtím, než dopsal první verzi scénáře. On sám připouští, že původně se mělo jednat o skromný jednoduchý film, který bude schopný natočit ve třiceti dnech. Při psaní scénáře mu ale dějové linky postupně nabobtnaly a „rozkvetly“. První, co měl v hlavě, bylo několik jednotlivých obrazů, slov a nápadů, a také jména herců, se kterými chtěl spolupracovat a kterých bylo nakonec tolik, že scénář „rozkvetl jako květ magnolie“ do tří hodinového filmu vyprávějícího příběh devíti (až dvanácti) postav ve strukturně náročném formátu několika vzájemně propletených linií<sup>14</sup>. Spíše pro zajímavost na okraj: k otázce názvu Andersonova třetího filmu zmiňme legendu, podle které údajně kůra stromu magnolie léčí rakovinu, jenž hraje ve filmu svou důležitou roli.

Lukáš Kalivoda ve své diplomové práci<sup>15</sup> s odvoláním na článek Mima Udovtiche pro časopis Rolling Stones zmiňuje, že film Magnolia je zřejmě v některých aspektech a situacích autobiografickým dílem. V roce 1997, tedy pouhé dva roky předtím, než byl film uveden, se Anderson staral o otce umírajícího, tak jako dvě postavy ve filmu, na rakovinu. Na počátku 90. let také pracoval v produkci dětské vědomostní soutěže s názvem *Quiz Kids Challenge*, ke které s největší pravděpodobností odkazuje vědomostní soutěž ve filmu nazvaná *What Do Kids Know?*

V rozhovoru pro časopis Rolling Stone herec John C. Reilly, který v Magnolii ztvárnil postavu „hodného policisty“ a objevil se také v obou předchozích Andersonových celovečerních filmech, přiznává, že „*hodně věcí, které se postavám ve*

---

<sup>13</sup> Paul Thomas Anderson interview on "Magnolia" 2000. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=K-c78gfsjpl&t=603s>

<sup>14</sup> Scott, Anthony. A FILM TO REMEMBER: "MAGNOLIA". 2019. Dostupné z webu: [tps://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b](https://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b)

<sup>15</sup> Kalivoda, Lukáš. *Chytré filmy a mnohost jejich čtení*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007. Str. 21

*filmu ději vycházejí přímo z autorova života.* <sup>16</sup> Dodnes se žádný Andersonův film nespojuje s jeho osobním životem a zkušenostmi tolik, jako právě *Magnolia*.

Prolog filmu, jak píše Kalivoda, mnoho zahraničních kritiků chválilo za to, jak je v něm předznamenán vliv principu náhody a ospravedlňuje také

některé z neuvěřitelných shod okolností snímku.<sup>17</sup> Nastavuje do jisté míry žánr spolu s mírou ironie, se kterou autor dále ve filmu pracuje. V prologu nás stejně jako v epilogu filmu oslovuje vypravěč a na ukázkách tří vybraných krátkých příběhů diváka zasvěcuje do fascinace náhody s ironickým komentářem: „*Rád bych věřil, že to byla jenom náhoda.*“ Přičemž příběhy, které jsou s vtípem a dobovou stylizací v prologu umně natočené coby „ilustrační záběry“, jsou uvedeny datem, místem a doplněny stručnými faktickými údaji, typickými pro žurnalistické žánry. Tím mimoděk Anderson odkazuje k jednomu ze svých pracovních postupů – totiž, že nápady a situace hledá často právě v novinových článcích (jako například onen slavný „žabí déšť“, o kterém budeme hovořit později).

#### „K postavám“

Po prologu následuje zhruba desetiminutová sekvence krátkých a rychle střihovaných scén, v rámci kterých poznáváme onu velkou škálu postav. Nejprve prostřednictvím televizní obrazovky Franka Mackeyho, podle některých kritiků a recenzentů nejvíce dynamickou postavu celého filmu. Frank Mackey je ovšem zajímavý ještě něčím – Anderson do role celebrity a nenávistného misogyny obsadil Toma Cruise, největší hvězdu tohoto filmu, což vyznívá jako další (sebe)ironický tah, jelikož Cruise jako by zpodobňoval extrémní parodii sebe samého – slavného „nad-samce“, od kterého si nešťastné pánské publikum nechává za peníze radit v otázkách svádění. Cruise totiž nebyl jen hercem ztělesňující postavu, neboť Mackey byl od počátku psaný přímo na něj, jelikož on sám se Andersonovi po zhlédnutí jeho předchozího filmu *Boogie Nights* svěřil, že by chtěl být součástí jeho příštího projektu.

---

<sup>16</sup> SPERB, Jason. *Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. 2013. s. 120

<sup>17</sup> Kalivoda, Lukáš. *Chytré filmy a mnohost jejich čtení*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007. Str. 17

Jako druhou postavu nám Anderson exponuje Claudii, kterou potkáváme v baru, kde vyčkává na dielera, jemuž vzápětí poskytne sexuální služby. Později se dozvídáme, že Frank má s Claudií hodně společného – oba mají příšerné otce, kteří umírají na rakovinu. Oba také pracovali či pracují pro televizi (Claudiin otec je slavný televizní moderátor, Frankův otec býval televizní producent). Oba otcové se také v průběhu děje přiznávají, že byli svým manželkám nevěrní a oba otcové v situaci blížící se smrti přehodnocují svůj život a chtějí se udobřit se svými dětmi. Přes podobnou sdílenou minulost se ovšem obě postavy nacházejí téměř na opačné straně sociálního žebříčku – zatímco Frank svou frustraci proměňuje “ve zlato“, Claudia je osamělá nešťastná mladá žena, která si na velké množství kokainu, které denně spotřebuje, vydělává prostitucí ve svém malém nehezkém bytě. Claudii Anderson nazval „srdcem filmu“.

Od Claudie se – opět skrze televizní vysílání – dostáváme k jejímu otci, jenž má slavit své kariérní jubileum. Nejprve vidíme sestřih jeho fotografií, na kterých stojí různě starý za moderátorským pultem nebo pózuje s velkou spoustou (zřejmě televizních) ocenění. Anderson ovšem s hořkou ironií prostřihne z těchto oslavných obrazů Claudiina otce Jimmyho do současnosti, ve které má poměrně živočišný sex, přičemž celá scéna působí záměrně neesteticky a sprostě. To jen podtrhuje další ironický záběr na fotografii, ke které se kamera kolem pozlacených sošek rychle přibližuje, na které vidíme Jimmyho rodinu, v detailu konkrétně Jimmyho tvář vedle Claudiiny. V poslední rychlé sekvenci Jimmy vstupuje do nemocnice po boku manželky, jiné ženy, než se kterou měl předtím sex. Anderson se často v expozici postav nezdráhá být jasný a čitelný (a to se netýká pouze filmu *Magnolia*). To je ovšem logické, neboť se jedná o autora, který si libuje v plastických postavách s komplikovanou minulostí a tajemstvím. Je pro něj scénáristicky zřejmě výhodnější být na začátku příběhu čitelný a srozumitelný, aby si mohl dovolit komplikovanější vypravěčskou strukturu několika dějových linek, propletených mezilidských vztahů a nejasností, které může postupně odhalovat.

Následně poznáváme už třetí postavu skrze televizní obrazovku, Stanelyho. Chlapec je současným dětským šampionem televizní soutěže *What Do Kids Know?*, kterou už po několika dekádách moderuje zmíněný Jimmy. V další scéně vidíme Stanelyho doma, jak krmí psa a chystá se do školy. V této i v následujících dvou velmi rychlých a zmatených scénách Anderson exponuje to, co je pro Stanleyho postavu nejzásadnější – vztah s otcem. Geniální dítě Stanley se zdá mnohem chytřejší a hlavně vyspělejší figurou než jeho rodič. Informuje otce o tom, že dochází psí konzervy, což otce nijak

zvlášť nezajímá. Později v autě, když otec syna zběsile a chaoticky vykládá z auta, říká, že spěchá na konkurz. Anderson i zde používá jistý druh zkratky, totiž klišé, ze kterého vychází a dál s ním hlouběji pracuje – otec zřejmě chce prorazit jako herec, snaží se proniknout do mediálního světa, ale nezdá se, že je úspěšný. Proto tak usilovně (jak později vidíme) lpí na televizní kariéře svého syna, ze které by zároveň nepřilíš majetnému otci mohla „kápnout“ nějaká finanční odměna.

Čtvrtý záběr na televizní obrazovku nám představuje další geniální dítě Donnieho Smithe s pomocným titulkem „1968“ a mladou tváří moderátora Jimmyho, kterého jsme již poznali. Takže okamžitě chápeme, že se díváme do minulosti. V následujícím záběru už vidíme Donnieho dnes – na zubařském křesle. I v tomto případě se Anderson nezdřáhá využít absolutní zkratky – rovnátka, o která Donnie usiluje, se stanou pro jeho postavu hlavním cílem, za kterým se ovšem schovává láska k jednomu barmanovi. Donnie a Stanley tvoří podobně jako Frank a Claudia dvojici, kterou stíhá podobný osud – Donnie je bývalá dětská hvězda, geniální dítě, kterého rodiče využili pro finanční odměnu. Stanley je dítě, které totožnou situaci teprve prožívá a naše očekávání je tak směřováno především k otázce, jestli se Stanleyho příběh vydá totožným směrem jako ten Donnieho, nebo zda se v nějakém bodu odchýlí. Donnie v následné scéně nabourá autem do obchodu a vysklí výlohu. Následně vyjde najevo, že je Donnie skutečně extrémní „loser“, nešťastná postava a smolař. V sázce o Stanleyho budoucnost jde tak opravdu hodně. Po velmi výmluvném prologu, ze kterého cítíme smysl pro osudovost, chápeme probíhající děj jako zásadní a pro všechny naprosto fatální – tím spíš že se celý děj odehrává v čase jediného dne.

Po Donnieho bourače poznáme ošetřovatele Phila spolu s Earlem, otcem Franka a bývalého televizního producenta, který je v současné době v posledním stádiu rakoviny připoután na lůžko. Rakovinu jako takovou Anderson exponuje dokonce obrazem, když s až komickou polopatičností ilustruje animovanými záběry Earlovi plíce a rakovinové buňky, které ještě pro jistotu doprovodí titulkem, abychom si byli jistí, že se skutečně jedná o smrtelnou nemoc. A do třetice se setkáváme s Lindou, Earlovou současnou manželkou, krásnou a emočně nestabilní „zlatokopkou“ závislou na práscích, která projde spolu s Earlem jakousi duchovní očistou, když probírá svou minulost a chyby, kterých se ve vztahu k umírajícímu manželovi dopustila. Opět zde můžeme mluvit o scenáristické zkratce – i postava Lindy je vykreslená pomocí známých klišé – v jejím bytě se soustředíme na krásný výhled a velký šatník a v následující scéně ji vidíme oblečenou do kabátu s kožešinou. Stejně tak můžeme mluvit o klišé, když



vzpomeneme její závislost na uklidňujících lécích a později odhalenou nevěru a promiskuitu.

Poslední exponovanou postavou je policista-pochůzkář Jim Kurring, který může zpočátku působit oproti ostatním jako „nudná“ a nebarevná figurka. Anderson ho tak sám představuje – Jim si u stolu čte noviny, sedí u puštěné televize s horkou kávou na stole, cvičí, sprchuje se a modlí se, zatímco mimo obraz slyšíme jím namluvený seznamovací inzerát, ve kterém se zmiňuje, že má rád klid. Autor nám tak opět na velmi omezené ploše sděluje zásadní informace o postavě s pomocí jasně srozumitelných rekvizit: Jim je obyčejný - směje se u televize a rád pije ráno kávu. Cvičí – má snahu na sobě pracovat. A modlí se – zdá se být člověkem, pro kterého jsou morální hodnoty velmi důležité. Když ho následně vidíme v policejní uniformě, jak naslouchá ironicky znějícímu heslu: „*Pomáhejte a ochraňujte, jak to máte napsané na autech,*“ chápeme už, že toto bude jednoduše Jimův hlavní cíl: pomáhat a chránit (a seznámit se).

Anderson svůj desetiminutový kolážovitý „úvod do postav“ uzavírá titulkem na nebeském pozadí oznamující osmdesátiprocentní pravděpodobnost srážek. Na první shlédnutí tomu divák nepřikládá zvláštní význam, ovšem po shlédnutí filmu můžeme onen titulek označit jako další ironický prvek-předtuchu, který předznamenává vrcholně absurdní a surreálnou situaci s pršícími žábami, popsanou Charlesem Fordem, jehož jméno režisér v rozhovorech zmiňuje (a jde možná o dosud nejvíce diskutovanou situaci ze všech natočených autorových filmů.)

## „Děj a motivy“

Jason Sperb ve své knize *Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson* píše, že v *Magnolii* v podstatě není jeden dominantní děj nebo dominantní dějová linka, zároveň se ale všechny postavy přímo nebo nepřímo vztahují k populární herní show *What Do Kids Know?*, což Sperb vnímá zároveň jako ironický odkaz na zneužívání a zanedbávání dětí ze strany rodičů<sup>18</sup>. Týká se hned čtyř hlavních postav-dětí a tří postav-otců, z toho dva v právě umírají na rakovinu. Sperb se tedy spolu s recenzenty, které cituje Kalivoda ve své diplomové

---

<sup>18</sup> SPERB, Jason. *Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. 2013. s.111

práci, domnívá, že pokud existuje nějaké jednotící téma pro všechny dějové linky ve filmu *Magnolia*, pak jsou to fatální komplikované vztahy mezi otci a dětmi a dále odvrácená strana médií.

Právě otcovské figury a složité vztahy mezi otci a jejich dětmi jsou v Andersonových filmech velmi často akcentované, recenzenty a kritiky často citované, zobrazené s mnohem větším důrazem a četností, než například vztahy milostné. Jak již bylo řečeno výše – Anderson nám ve svých filmech doposud nabídl poměrně širokou škálu různorodých otcovských figur. V *Boogie Nights* je to postava Jacka Hornera, producenta filmové společnosti, která vyrábí porno filmy. Jack Horner je Eddiemu (nebo chcete-li Dirku Digglerovi) otcem jiného druhu. Dá mu práci, přijme ho do „rodiny“, vezme ho pod svá „ochranná křídla“. V *Mistrovi* je hlavní postavě Freddiemu Quellovi nově nalezeným otcem „mistr“ Dodd, který funguje podobně jako Jack. Nabídne nevyrovnanému alkoholikovi práci, přijme ho do svého společenství, které tentokrát není filmovým štábem, ale náboženskou sektou. Ve filmu *Až na krev* je taktéž jednou z hlavních dějových linek vztah mezi otcem a synem, pojmuté jako „pracovní partnerství“ nelítostného muže a adoptovaného sirotka. Nutno dodat, že se syna později zbaví, aby se ním v závěru filmu nelítostně střetl.

Sperb poukazuje na to, že Andersonova velká výhoda byla naprostá umělecká svoboda, která zahrnovala mimo jiné i právo posledního střihu, což jsou podmínky, které se s praxí velkých amerických filmových studií běžně neslučují. Anderson měl dobrou pozici – jeho dva předešlé celovečerní filmy byly kritiky víceméně velmi dobře přijaty, spoustu z nich věštilo talentovanému mladému tvůrci zářnou budoucnost. Tím spíš si Anderson mohl dovolit natočit natolik osobní a autorský film, o kterém sám mluví takto: „*I consider Magnolia a kind of beautiful accident. It gets me. I put my heart – every embarrassing thing that I wanted to say – in Magnolia.*“<sup>19</sup> Právě ona autorská svoboda, kterou mu producent Michael De Luca věnoval, zřejmě vedla k tomu, že Andersonův třetí celovečerní film je často analyzován jako vrcholně autorský a z velké části autobiografický. Filmoví recenzenti tak úzkostlivě nehledají jednotící téma, jako se věnují spíše formě vyprávění, která jednotlivé dějové linky drží pohromadě. Zároveň ale mnoho kritiků zaznamenalo podobnosti s filmem *Short-cuts (Prostřihy)* režiséra

---

<sup>19</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.112

Roberta Altmana, o kterém Anderson otevřeně mluví jako o velkém autorském vlivu na jeho práci.

Pavel Kříž ve svém článku věnovaném Andersonovi<sup>20</sup> píše, že to, co vytváří kompaktnost roztržitého vyprávění, je časová a prostorová jednota příběhu a dále celková souvislost mezi všemi postavami: „*Časový úsek jednoho dne a prostředí San Fernando Valley v Californii vytvářejí hranice: vnímatelné, standardní, realitě vlastní.*“ Onu časovou a místní jednotu a synchronicitu Anderson zvlášť akcentuje a zpřítomňuje pomocí dvou nejvíce diskutovaných scén filmu. První z nich je sekvence, ve které všechny postavy poslouchají a zpívají píseň „*Wise Up*“ zpěvačky Aimee Mann. Svým vyzněním na hranici patosu si tato scéna vysloužila spoustu negativních komentářů. Měli s ní údajně problém i samotní herci, kteří byli z jejího natáčení nervózní.<sup>21</sup>

Druhá scéna – nebo spíše situace, jelikož se jedná o shluk několika scén, která akcentuje časovou a místní jednotu, je zmíněný žabí déšť. Mnoho diváků a recenzentů si tuto situaci logicky spojuje s Biblií, ovšem Anderson v rozhovoru přiznal, že prvním popudem mu byla četba práce Charlese Forda, který tento vzácný meteorologický jev popsal. O souvislosti s Biblií se dozvěděl až později.<sup>22</sup> David Eldstein pro server Slate píše, že: „*V momentě, kdy by všichni tito lidé mohli zemřít osamělostí, stává se Anderson metaforickým. Stává se biblickým. Blázní. ... nic nás nemůže v plném rozsahu připravit na surrealistickou a nechutnou potopu, jež představuje ucákané dějové rozuzlení filmu.*“<sup>23</sup> Rozzuzlení filmu ve formě surrealistické Deus ex Machina situace jednak zvýrazní fakt, že se všechny sledované příběhy dějí v jednom čase a na jednom místě. Současně nám odpoví na prolog filmu, ve kterém se vypravěč zmiňuje o roli náhody a fatality. A konečně – ona situace jako taková vnikne do příběhů našich postav a výrazně je zasáhne, spojí několik postav dohromady, zabrání pokusu o sebevraždu a částečně „napraví“ jejich svět, jako by šlo skutečný zásah shora. O motivu náhody a využívaném principu „vyšší moci“ se zmíníme i v kontextu dalších Andersonových filmů, *Magnolia* není totiž zdaleka jediným jeho dílem, kde se s těmito motivy můžeme setkat.

---

<sup>20</sup> KŘÍŽ, Michal. old.fantomfilm.cz. Rok neuveden. Dostupné z webu: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=579>

<sup>21</sup> SCOTT, Anthony. A FILM TO REMEMBER: “MAGNOLIA” medium.com. 2019. Dostupné z webu: <https://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b>

<sup>22</sup> Magnolia Frog Rain Forum. Dostupné z webu: <https://movies.stackexchange.com/questions/35933/magnolia-frog-rain>

<sup>23</sup> EDELSTEIN, David. The Masked and the Unmasked. slate.com. 1999. Dostupné z webu: <https://slate.com/culture/1999/12/the-masked-and-the-unmasked.html> - *zkontroluj, máš z diplomky*

Pokud máme zmínit ještě nějaké další motivy, které se v *Magnolii* objevují, byl by to například motiv umírání, vyrovnávání účtů se svou minulostí, motiv smíření a odpuštění, motiv hledání místa ve světě a hledání lásky. Až povážlivě často se ve filmu také objevuje rakovina. Umírají na ni dvě otcovské figury, ale také na ni zemřela MacKeyova matka a matka telefonního operátora, se kterým hovoří ošetřovatel Phil. Důležitá je ve filmu také sexualita a s ní spojený motiv tzv. misogynů, se kterým se setkáváme ve své nejčistší podobě v postavě MacKeye, ale také v postavách obou umírajících otců, kteří se doznávají k mnohačetným nevěrám, kterými svým věrným manželkám ublížili. V případě postavy Franka MacKeye režisér opět dokazuje svůj smysl pro ironii a extrémnost, když jeho show, v rámci které MacKey radí neúspěšným mužům, jak vyzrát na ženy, pojmenoval „*Seducer and Destroy*“ v českém překladu „*Sved' a smet'*“. Přitom i tato show má svůj reálný předobraz, jak připomíná Pavel Kříž, v podobě „*Speed Seduction*“ Rosse Jeffriese.<sup>24</sup>

Ženská promiskuita je v *Magnolii* zpodobněna dvakrát, jednak v postavě Lindy, trochu zobecněné a klišovité zlatokopky, která ovšem během umírání svého manžela dochází k sebereflexi jakési morální očištění. A v postavě Claudie, která si svým tělem ovšem vydělává na život a především pak na drogy, na kterých je závislá. A samozřejmě je zde zastoupena nejdvrácenější strana sexuality v postavě moderátora Jimmyho, který v minulosti svou dceru Claudii sexuálně zneužíval.

#### „K formální stránce filmu“

V kontextu Andersonovy tvorby, která je oproti tomuto filmu až překvapivě ironická, se může film *Magnolia* zdát až nečekaně patetický. Shodují se na tom kritici a odvolávají se především na scénu, ve které všechny postavy, na které se režisér ve svém filmu zaměřuje, zpívají stejnou písničku, což umocňuje dojem jednoty času, zároveň to dává všechny postavy do jisté souvislosti, která sice nemá racionální důvod, ale funguje emocionálně, a nakonec: vytváří, nebo možná spíše podporuje napětí a očekávání, co se po této „sjednocující“ scéně stane postavám dál.

---

<sup>24</sup> KŘÍŽ, Michal. old.fantomfilm.cz. Rok neuveden. Dostupné z webu: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=579>

V rozhovoru s Charliem Rosem<sup>25</sup> Anderson na otázku o čem film *Magnolia* je odpověděl, že je to film o rodičích a dětech. V rozhovoru moderátor zmiňuje, že četl, že tímto filmem Anderson řekl „vše, co chtěl říci“. Rose, vždy velmi poučený, empatický a nesmírně inteligentní moderátor, ale poznamenal ještě jednu důležitou věc, která, dle mého názoru, přesahuje film *Magnolia* a dá se vztáhnout snad ke všem režisérovým filmům, když pronese: „Je vidět, že tohle je režisér, který miluje svoje postavy“. A opravdu – ve filmu *Magnolia* je spousta postav a autor není vůči žádné z nich zaujatý. Většina z nich je zobrazena ve vší své plastičnosti a Anderson ukazuje jejich „rub“ i „líc“, tedy dobro i zlo, přičemž i ta nejnegativnější postava jako by od autora dostala druhou šanci. Prostor ukázat, co má v sobě dobrého, možnost vykoupit se.

Podobně jako v případě obsazení Adama Sandlera do filmu *Opilí láskou*, i v *Magnolii* si Anderson „hraje“ s mediálním obrazem a klíšé vztaženým k herecké superhvězdě, v tomto případě k osobě Toma Cruise. A stejně, jako později obsadí Sandlera do role, která ani vzdáleně nezapadá do jeho klasické filmografie, napíše pro Toma Cruise, fanouška jeho druhého filmu *Hříšné noci*, roli téměř „na tělo“. Přitom je až s obdivem, že žádná postava si nekrade na úkor ostatních příliš pozornosti. U superhvězdy, jakou je Tom Cruise, by se daly tyto obavy předpokládat, ale není tomu tak. Anderson se obklopil opět skupinou velmi talentovaných a navíc i komerčně úspěšných herců, kteří velmi skvěle zvládají naplnit svůj vlastní prostor a zároveň nikdo za nikým nezaostává.

Scott Anthony ve své recenzi<sup>26</sup> poukazuje na to, že i barevnost filmu jako by evokovala květ magnolie: zelená, hnědá a odstíny bílé, které se ve filmu často objevují. A že nejen téma rakoviny, ale i „květnatý“, na počet postav bohatý příběh, odkazuje ke slovu *magnolie*.

K pochopení filmu je ale možná přece jen důležité zopakovat si, že se jedná o poměrně osobní film s autobiografickými prvky. Režisér nechtěl tuto otázku konkrétně specifikovat, ale ve zmíněném rozhovoru s Rosem na otázku, který příběh je autobiografický odpovídá: „Všechny.“ Možná i proto se zde setkáváme s větší mírou patosu a mnohem méně zde cítíme jeho typický nadhled, odstup a ironii. Například hudba zde má zcela jinou roli, než v jeho ostatních filmech, kde je především odrazem

---

<sup>25</sup> Paul Thomas Anderson interview on "Magnolia". 2000. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=K-c78gfsjpl&t=603s>

<sup>26</sup> SCOTT, Anthony. A FILM TO REMEMBER: "MAGNOLIA" medium.com. 2019. Dostupné z webu: <https://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b>

vnitřního světa hrdiny, často v protikladu k tomu, co zrovna vidíme. V případě *Magnolie* funguje hudba poměrně tradičním konvenčním způsobem, zkrátka jako prostředek k vytvoření emoce a zvukového doplnění scény. I to může divák vnímat jako patetickou složku, záleží však na subjektivním vnímání patosu a jeho toleranci. Občasná syrovost některých scén tuto patetickou formální stránku filmu ovšem, dle mého názoru, chytře vyvažuje.

Přesto, že je film *Magnolia* vizuálně velmi působivý a prokazuje veškeré talenty, kterými Anderson jako režisér oplývá, je zcela očividné, že film jako celek stojí na velmi pečlivě a autenticky napsaných postavách. Sám autor také několikrát připustil, že je pro něj nejdůležitější a také nejzábavnější částí tvorby scenáristika a především tvorba postav, které si většinou spojuje s konkrétními lidmi, často svými přáteli a herci, které obdivuje a miluje.

Při tak velkém počtu postav a stejně velkém počtu dějových linek je logicky velmi důležité být vypravěčsky přívětivý, čitelný, aby všechna námaha nepřišla nazmar. K tomu Pavel Kříž dodává: „*Příběh Magnolie i přes větší počet postav a přítomnost devíti různých mikro-příběhů není příliš komplikovaný, resp. není tak prezentován; vzájemné souvislosti jsou více méně zřejmé. Anderson k tomu přispívá nejen častými subjektivními záběry jednotlivých postav, ale také technikou steadycamu.*“<sup>27</sup>

Je-li film *Magnolia* dílem také o odpuštění, pak je neustálá změna hlediska tím nejcenějším, co může film nabídnout: ať už mluvíme o tématu rodiny, rakoviny, drog nebo dětského zneužívání (jak ve smyslu sexuálním, tak ve smyslu posílání dětí do televizních soutěží).

---

<sup>27</sup> KŘÍŽ, Michal. old.fantomfilm.cz. Rok neuveden. Dostupné z webu: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=579>

### 3.2 OPILÍ LÁSKOU (2002)

„Andersonovo uchopení komedie se nepodobá ničemu, co jsme zvyklí v tomto žánru vidat.“<sup>28</sup>

#### „Kontext“

Markéta Jindřichová k otázce žánrového ukotvení filmu *Opilí láskou* pro *filmserver* napsala: „Žánr romantické komedie funguje jako pouhá škatulka, do níž se snímek řadí z nedostatku jiných kategorií.“<sup>29</sup>

Spolu s filmem *Gambler* se *Opilí láskou* podle některých řadí mezi nejvíce zapomenuté a nedoceněné filmy Paula Thomase Andersona. Vysvětlení může být mnoho, já bych ale ráda uvedla alespoň dvě. Film *Opilí láskou* je často spojován s termínem „nepředvídatelnost“. Ta je paradoxně možná největší kvalitou i devízou (z producentského hlediska) filmu jako takového. Druhým důvodem, proč tento film poměrně rychle zapadl a v kontextu Andersonovy tvorby bývá opomíjen, je Andersonova volba obsadit do hlavní role Adama Sandlera. Anderson tímto krokem projevil dvě své povahové vlastnosti: ironii a rebelii. Když v roce 2000 na festivalu v Cannes za přítomnosti tisku oznámil, že chce do budoucna spolupracovat s Adamem Sandlerem, byl mu odpovědí smích a překvapení. Fanoušci Adama Sandlera byli filmem logicky zmatení, v podobném zmatení nechal Anderson ovšem i fanoušky svých předešlých filmů, které byly formálně i obsahově velice odlišné. Přitom obsazení velké hvězdy, kterou si diváci spojují především s romantickými komediami, je tah, který Anderson už jednou použil, a to u charakteru MacKeyho pro Toma Cruise ve filmu *Magnolia*. V obou případech se Anderson projevuje jako režisér *postmoderní*, když bere v otázce castingu v úvahu nejen hercovy schopnosti a filmografii, ale také mediální kontext, tedy i stereotypy a jistou diváckou předpojatost.

S obojím souvisí poznámka, kterou cituje ve své knize Sperb, jenž považuje film *Opilí láskou* za nejoriginálnější a nejvíce autorský film, který do té doby Anderson natočil. Vytváří dle něj „něco znepokojivě originálního, co nepřipomíná nic, co bylo

<sup>28</sup> JINDŘICHOVÁ, Markéta. *filmserver.cz*. 2013. Dostupné z webu: <https://filmserver.cz/clanek/5942/opili-laskou/>

<sup>29</sup> JINDŘICHOVÁ, Markéta. *filmserver.cz*. 2013. Dostupné z webu: <https://filmserver.cz/clanek/5942/opili-laskou/>

vytvořeno předtím“.<sup>30</sup> V předešlých filmech se totiž podle Sperba vždy pokoušel něco napodobit: v případě filmu *Gambler* to byl žánr neo-noir, u *Boogie Nights* byl dle něj inspirován stylem Martina Scorseseho a v případě *Magnolie* zase Robertem Altmanem. Anderson sám tuto domněnku potvrzuje a považuje film *Opilí láskou* za nejvíc „svůj film“ oproštěný od všech vlivů a inspirací, jaký do té doby natočil.

Stejně jako v případě filmu *Magnolia*, je i *Opilí láskou* dílem autobiografickým. Anderson sám veřejně přiznal, že v minulosti dost využíval sexuálních služeb po telefonu. Nejde tedy v tomto ohledu pouze o referenci k filmu *Short Cuts* (1993) Roberta Altmana, ve kterém se jedna z postav živí právě jako operátorka sex linky, ale o osobní zkušenost, kterou Anderson popisuje s originalitou sobě vlastní: „Pokud se můžete spojit se ženou po telefonu, je to vzrušující. Pokud se to podaří, může to být zvláštní. Skoro cítíte, jako byste vyhráli nad systémem užíváním toho odporného způsobu, a zažili skutečné lidské spojení.“<sup>31</sup> Herec Adam Sandler jeho specifickou zálibu potvrdil a uznal, že režisér udělal veškerý „výzkum“ za něj, přičemž jej prováděl i ve chvílích, kdy mu Sandler telefonoval a byl tak odmítnut z důvodu probíhajícího hovoru na druhé lince.<sup>32</sup>

Dalším možným autobiografickým motivem je Barryho početná rodina. Má celkem sedm sester a psychické problémy, které dává Barry i autor sám do přímé souvislosti. Anderson má oproti Barrymu sice jen tři starší sestry a zdaleka prý nejsou tak dominantní a nesnesitelné jako ty Barryho, ovšem režisér sám přiznává, že se s problémy, s jakými se vypořádává jeho hlavní postava, potýkal i on sám.<sup>33</sup> Tedy s hněvem a záchvaty násilí.

---

<sup>30</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.147

<sup>31</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.149

<sup>32</sup> SPERB, Jason. Art House Adam Sandler Movie. 2012. Dostupné z webu: <http://lightpalimpsest.blogspot.com/2012/02/art-house-adam-sandler-movie.html>

<sup>33</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.149



Nepředvídatelnost filmu, o které se zmiňuji výše, přímo souvisí s postavou Barryho Egana, kterého Markéta Jindřichová v recenzi popisuje jako nesmělého outsidersa, jehož strachy často hraničí s fobiemi.<sup>34</sup>

Sledovat postavu Barryho je až bolestné. Anderson nám ho líčí jako psychicky nestabilního, submisivního mladého muže, který se ve světě pohybuje nešikovně a svou absenci sebejistoty řeší přetvářkou a falešnou maskou, kterou si „nasazuje“ ve chvílích, kdy nad sebou a svým životem ztrácí kontrolu. Což je prakticky pořád.

Sperb poměrně přesně definuje úvodní záběr filmu jako naprosto klíčový pro pochopení Barryho postavy: „*Statický dlouhý záběr jeho protagonisty Barryho Egana, který sedí u stolu v prázdném skladu, vyjadřuje silný pocit osobního a materiálního odcizení tak důležitého pro film.*“<sup>35</sup> Sperb zároveň naráží na fakt, že ono odcizení je jako motiv důležitý nejen pro tento film, ale také pro řadu dalších Andersonových filmů a jejich (hlavních) postav.

Film *Opilí láskou* se více než jakýkoli předchozí autorův film soustředí na jedinou postavu Barryho. Neříká nám toho o ní přitom tolik, ale náš zájem a soustředění drží právě na nepředvídatelnosti Barryho chování. Jindřichová poměrně správně poukazuje na fakt, že žánrové vymezení „romantické komedie“ v případě tohoto filmu funguje jen jako pouhá škatulka. To, co ve filmu Barryho potkává a jak se Barry s životními situacemi vyrovnává, není v pravém slova smyslu *komické*, ale přinejmenším *tragikomické*, někdo by mohl namítnout, že spíše *tragické* než *komické*. Když ve dvacáté minutě filmu v rozhovoru se švagrem přiznává, že často bezdůvodně pláče, což poté „demonstruje“ tím, že se náhle skutečně rozpláče, je to jedna z nejvíce signifikantních scén filmu, ve které se snoubí snad všechny stylistické motivy, které jsou pro tento film typické: tragédie, komičnost, trapnost a ironie. Je to vzácný moment, ve kterém Barry na okamžik odhazuje falešnou masku a my se dozvídáme alespoň z malé části, jaký je Barry doopravdy.

---

<sup>34</sup> JINDŘICHOVÁ, Markéta. filmserver.cz. 2013. Dostupné z webu: <https://filmserver.cz/clanek/5942/opili-laskou/>

<sup>35</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.145

*„Barryho modrý oblek mu umožňuje ztratit se ve zdi. Je na jedné straně ústřední postavou filmu, na druhé straně bezvýznamný ve světě kolem sebe.“*<sup>36</sup> Barry tento oblek nesundává po celou délku filmu. Přitom je na něj neustále upozorňováno. Sestra se ho hned několikrát ptá, proč má Barry oblek na sobě, stejně tak se ho ptají i kolegové v práci, kteří jsou oblečeni neformálně. Barryho oblek nese dle mého dvě informace. Jednak, jak popisuje Sperb, funguje barevně jako snadná možnost se kdykoli ztratit v prostoru, splynout se zdí a zmizet. Na druhou stranu evokuje jeho snahu stát se někým jiným, vymezit se. A to se Barrymu také nakonec opravdu podaří. Díky romantické lásce a jeho nečekané vůli za ní bojovat se Barry skutečně změní a stane se někým jiným, než kým doposud byl.

Až komická je pak Barryho (ne)schopnost komunikace. Andersonova ironie se v tomto případě zdá jako v celku promyšlená kritika soudobé společnosti, která není schopná se dorozumět „face to face“. Mnohem komfortněji a efektivněji komunikuje skrze média, například telefon. Barryho charakter je v tomto naprosto extrémní. V komunikaci po telefonu jsou jeho komunikační a vyjadřovací schopnosti dalo by se říci téměř nadprůměrné. Naopak potom v přímé komunikaci je Barry nervózní, nešikovný, často se přeříkává a lže, ke všemu ještě velmi špatně. I veškerá vzpoura a odhodlání, které u Barryho postupně uvidíme, probíhá nejprve přes telefon. Je to přece „Barryho území“, jeho komfortní prostor, ve kterém je mu dobře. Přes telefon se tak poprvé vzepře jedné ze sester, z jejichž strany neustále snáší nátlak a ponižování. Přes telefon se rozhodne kontaktovat svou milovanou Lenu, za kterou dojede až na Hawai. A přes telefon se také poprvé vzepře šikanátorům, kteří ho připravili o peníze a ke kterým přišel opět přes telefon. To když využil sexuální služby přes telefon, která se mu později stala osudnou. I tento akt je pro Barryho postavu až typický, jako nejsnazší způsob, jak se nějakým způsobem spojit intimně se ženou, je opět hovor po telefonu.

Lena, „osudová žena“, je svým způsobem k hlavní postavě protikladná, což je nastavení, které se v Andersonových filmech velmi často objevuje. Ona sama tuto poznámku dokonce pronese: „Já jsem přesný opak.“ Byť tím má na mysli konkrétní věc a to, že je oproti Barrymu jedináček. Skutečně se ale zdá, že je ve vztahu k Barrymu „přesný opak“ v mnoha dalších věcech: například ví téměř vždy, co chce, je tedy rozhodná. Nedělá jí problém komunikace, je přímá, vždycky upřímná a nepřetvařuje se.

---

<sup>36</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.145

Jejich milostný vztah tak můžeme chápat mimo jiné také jako touhu po bilanci a harmonii.

## „Děj a motivy“

„Prvních třicet minut se Andersonovi daří diváka dokonalé mást sledem zdánlivě nesouvisejících záběrů, z nichž se absolutně nedá vytušit, kam film směřuje, nebo o čem vlastně bude.“<sup>37</sup> Tak popisuje Markéta Jindřichová film *Opilí láskou*, nebo alespoň první třetinu příběhu. A zdánlivě se s ní můžeme souhlasit. Nebyl by to ovšem Anderson, aby nám už od první minuty nenabízel klíč ke čtení hlavní postavy a filmu samotného.

Jak jsem se již zmínila výše, hned první obraz je scénograficky i režijně postaven tak, aby asocioval osamělost a vyloučenost hlavní postavy Barryho. V prvním obraze telefonuje někde ve skladu za pracovním stolem a vyptává se operátora na reklamu značky Healthy Choise (česky se dá přeložit jako Zdravá volba). Později, když s dalšími scénami zjistíme, co představuje reklama Healthy Choise (slibuje výměnou za kupony na koupených produktech stovky mil letu letadlem zadarmo), pochopíme, že tento první obraz představuje jednak řečenou vyloučenost a osamělost Barryho, ale na straně druhé také je snahu utéci, opustit toto místo, které má zřejmě spojené především s frustrací a vlastním neúspěchem, které představují jeho panovačné sestry a jeho kariéra. Barryho „loserství“ jako by chtěl Anderson zdůraznit s hraniční sebeironií, když se rozhodl, že firma, ve které Barry pracuje, bude vyrábět a prodávat zrovna záchodové zvony.

Poté, co Barry dotelefonuje, vychází ze skladu ven, aby došel až k nejbližší silnici. A právě v tu chvíli se stane něco zvláštního, něco, co by nás překvapilo a znepokojilo, pokud bychom už neznali Andersonův předchozí film *Magnolia* – Barry se stane svědkem zvláštní násilné autonehody, kdy auto vyletí do vzduchu rozmlácené kusy. Ještě zvláštnější moment ale přichází hned vzápětí, když jiné auto, jedoucí původně několik metrů za havarujícím autem, krátce zastaví a čísi ruce potom otevřou dveře a vyndají z auta ven na ulici harmonium. Následně auto samozřejmě odjíždí, ale

---

<sup>37</sup> JINDŘICHOVÁ, Markéta. filmserver.cz. 2013. Dostupné z webu: <https://filmserver.cz/clanek/5942/opili-laskou/>

harmonium, které kamera snímá v jízdě, jako něco důležitého a osudového, zůstává. Podobný fantaskní, surreální prvek, který má co do činění s osudovostí, známe samozřejmě už z *Magnolie* ve formě pršících žab. Pršící žáby jsou nám ve filmu nakonec vysvětleny malým Stanleyem v knihovně, který k tomuto vzácnému meteorologickému jevu pronese s chladným klidem: „*It happens*,“, čili: „*To se stává*.“ V případě filmu *Opilí láskou* se už žádného vysvětlení nedočkáme. Což skoro působí jako jisté pomrknutí Andersona po divácích, jako by odkazoval ke svému předešlému filmu a věděl, že poučení diváci další vysvětlení již nepotřebují.

Stejně jako pršící žáby, i harmonium má v tomto případě své místo v ději. Osudové harmonium se stane tématem hovoru mezi Barrym a jeho budoucí láskou Lenou již při první setkání. Je to v podstatě první téma hovoru, které nesouvisí s faktem, že Lena potřebuje opravit u sousední firmy auto. Jsme ještě před pátou minutou filmu, když se Barry s Lenou poprvé setkávají. Lena přijíždí do areálu, ve kterém Barryho firma sídlí, ovšem je zde dříve než firma, za kterou jede. S absolutní důvěrou předává Barrymu klíčky od svého auta, a prosí ho, aby je předal zaměstnancům, až přijdou do práce. Barryho vidíme poprvé s někým komunikovat z očí do očí, a je to zvláštní, téměř nepříjemný pocit, cítíme totiž jeho alarmující nejistotu, nerozhodnost a zvláštní tajemnou uzavřenost. Když se dvojice konečně domluví a Barry slibuje, že klíčky od auta předá a na vůz dá pozor, otáčí se Lena a ukazuje k silnici slovy: „*There is a piano in the street*,“, tedy: „*Tam na ulici je piano*.“ Piano, které je ve skutečnosti harmoniem, si hned v následující scéně Barry odnáší z ulice dovnitř, opět za podivných okolností, když zrovna projíždí okolo hlasitý nákladní vůz a v asynchronním zvuku slyšíme podivný cinkot zvonečků. Harmonium se v tuto chvíli stává symbolem, který si spojujeme logicky s Lenou a Barryho touhou navázat s ní nejspíš další hovor nebo dokonce vztah.

Barryho „cesta“ není spojena ovšem pouze s prvkem náhody, nebo, chcete-li, osudovostí. Barryho příběh připomíná v některých ohledech příběhy vyprávějící o zrození hrdiny. Nejprve jsou zde překážky, které Barrymu ztěžují život. Jeho psychické problémy a duševní nevyrovnanost, neschopnost navázat intimní vztah, pak je tu skupina vyděračů a násilníků, kterým se Barry napoprvé podvolí a kterým vyplatí jistou finanční částku. Nakonec jsou tu jeho sestry, které ve zjednodušující zkratce představují Barryho submisivitu a neschopnost dospět a být v životě sebejistým jedincem. Všechny tyto překážky Barry postupně překonává. V tomto ohledu (možná jediném) je film *Opilí láskou* romantickým filmem. Láska totiž hlavní postavu změní, začne kvůli ní bojovat

nejen s ostatními, ale především sám se sebou. Najde v sobě dílu svou lásku chránit a začne se kvůli ní i bít. Poprvé ho pak vidíme sebejistého, odvážného a poprvé vidíme, že Barry našel, co sám nevěděl, že hledá.

Sperb v kapitole věnované tomuto filmu hovoří mimo jiné o motivu viny a trestu, který považuje za další typický motiv Andersonovy tvorby. V Barryho případě je to ona jedna zkušenost se sex linkou, za kterou má být následně krutě potrestán výhrůzkami a vydíráním, které vrcholí bouračkou, přičemž tento akt násilí nejvíce „odskáče“ Lena, Barryho milá (což nejvíce zapříčiní zmíněnou proměnu v „hrdinu“ v Barryho charakteru).

V podstatě bychom v souvislosti s filmem *Opilí láskou* mohli hovořit o dvou dějových linkách, které spolu navzájem – byť chytře a nenásilně – souvisí, a jak je režisérovým zvykem, nakonec se úplně propojí významově, časově a místně. Jednou dějovou linkou se začátkem, prostředkem a koncem, je samozřejmě začínající milostný vztah Barryho a Leny. Ačkoli film jako takový připomíná žánr romantické komedie jen s opravdu hodně „přivřeným okem“, tato konkrétní dějová linka splňuje požadavky romantického filmu: dva lidé se na začátku setkávají, ale neví, jak spolu komunikovat. Později přichází první schůzka, která sice naznačuje milostné jiskření, ale zároveň počítá s překážkami (Barryho výbuch vzteku na toaletách, který končí vyhazovem dvojice z restaurace). Druhým „bodem obratu“ této milostné dějové linky je útok vyděračů, kteří Barrymu nabourají auto a v důsledku toho musí zraněná Lena do nemocnice. Tam ji Barry zanechá, aby si šel vyřídit své účty s násilníky a nadobro se jich zbavil. Lena, která zůstala v nemocnici sama, bere toto gesto ze strany Barryho jako podraz. Tento konkrétní problém a neshoda je ale okamžitě vyřešena a zažehnána a dvojice končí šťastně v objetí.

Druhá dějová linka je více napínavá a stylově (jak je napsaná i natočená) téměř thrillerová. Začíná Barryho první zkušeností se sex linkou, která je stejně upejpavá, neurotická a trapná, jako vše ostatní, s čím se do této doby Barry potýká. Ráno, které následuje po tomto intimním rozhovoru už ale nastupuje prvek napětí, když Barryho sex-operátorka žádá o peníze na nájemné. Její telefonáty se násobí, pronásledují ho doma i v práci, atakují ho a umocňují v něm neurotičnost, strach a úzkost, stejně jako v nás. Tato linka se, jak bylo již řečeno, nakonec propojí s linkou milostnou, když násilníci schválně narazí do Barryho auta a zraní přitom jeho dívku Lenu. V tu chvíli je Barryho boj o lásku a boj s násilníky jediným bojem, který může buď vyhrát nebo

prohrát. A nakonec, jak tomu bývá běžně u romantických komedií, všechno skončí dobře a Barry svůj boj skutečně vyhrává.

#### „K formální stránce filmu“

Jak již bylo řečeno: komedie v podání Paula Thomase Andersona není zcela typickou komedií. A je otázka, zda vůbec komedií je. Dle mého názoru je to na úsudku každého diváka, jelikož hranice toho, co vtipné je a není a kde leží a neleží žánrové hranice máme každý nastavený subjektivně. Volba Adama Sandlera, komika, který má ve své filmografii komedie vyšší i nižší úrovně, se může jevit totiž i jako rafinovaný tah, který nastaví falešná očekávání. Může to být autorova rafinovaná hra s divákem. Ve skutečnosti totiž film *Opilí láskou* zobrazuje, troufám si říci, zobrazuje více smutného než veselého, a téma, kolem kterého se celý příběh točí, bych v souladu s Adamem Sandlerem nazvala tíživá osamělost.<sup>38</sup>

Rovněž po formální stránce se film vymyká tomu, na co jsme v žánru romantické komedie a ve filmografii Adama Sandlera zvyklí. Markéta Jindřichová napsala o filmu toto: „*Vizuální stránka působí díky kameře Roberta Elswita surrealisticky, výtvarně experimentálně, místy až avantgardně. Výsledný dojem z filmu není rozhodně uspokojující, to ovšem neznamená, že není dobrý. Zanechá v divákovi zvláštní pachut', která mu nedá na snímek Opilí láskou zapomenout, a nutí ho přemýšlet o tom, co právě viděl.*“<sup>39</sup> Andersonův riskantní krok natočit s filmovou hvězdou Adamem Sandlerem romantickou komedii, která je více smutná než veselá, a romantika, se kterou se zde setkáváme, je přinejmenším dost odlišná od té mainstreamové, hollywoodské, mu vyšel jen částečně. Komerčně film poměrně propadl, u náročnějšího diváka se ale dočkal víceméně kladného přijetí. A svému mediálnímu obrazu originálního autorského filmaře, který si dělal, dělá a zřejmě bude dělat co sám chce dodal na autenticitě a svou pozici tímto filmem ještě více utvrdil.

To, co ve filmu vytváří napětí, drama a humor je především postava Barryho, které ztvárnil zmíněný Adam Sandler (podle některých kritiků se jedná o nejlepší výkon

<sup>38</sup> Paul Thomas Anderson and Adam Sandler interview on "Punch Drunk Love". 2002. Dostupné z webu: [https://www.youtube.com/watch?v=P3\\_gwjh0BKc](https://www.youtube.com/watch?v=P3_gwjh0BKc) - Sandler v rozhovoru mluví o filmu jako o filmu o lásce a osamělosti

<sup>39</sup> JINDŘICHOVÁ, Markéta. filmserver.cz. 2013. Dostupné z webu: <https://filmserver.cz/clanek/5942/opili-laskou/>

hercovy kariéry). Barry je osamělá, zmatená a nepředvídatelná figura a proto z ní nemůžeme spustit oči (a režisér nám ani nedává jinou možnost, protože postava Barryho téměř nezmizí z plátna). Jeho modrý oblek, který v první scéně splývá s téměř totožným odstínem modré stěny naznačuje jeho touhu splynout, schovat se. Stejně tak jeho touha odletět pryč, která sice není ve filmu konkrétně vysvětlená, je zřejmě důsledkem jeho nespokojenosti v životě, ve kterém se necítí komfortně a sebejistě. To také Anderson ohraničuje v polocelku scény, ve které se poprvé setkává se svou budoucí láskou. Zřejmě záměrně nestříhá mezi jednou a druhou postavou, ale nechává je v dlouhém záběru oba dva, aby poukázal na jejich rozdílné chování, postoj, mimiku a gestikulaci a zvýraznil tak Barryho nervozitu a neschopnost komunikovat.

Kamera obecně Barryho zabírá především v celcích a polocelcích, v prostoru, ať už je zrovna ve scéně spolu s dalšími lidmi nebo sám. Více než Barry jako psychologická figura nás zajímá postavení Barryho ve společnosti, jeho interakce a zmatení ve světě. Většina scén je, jak má Anderson a jeho dvorní kameraman Robert Elswit ve zvyku, velmi precizně komponovaná. Celá vizuální stránka tohoto filmu ale působí velmi nervózním a znepokojujícím dojmem: převládají chladné barvy, kamera často těká z postavy na postavu, je neustále v pohybu, stejně jako Barry. Ne proto, že by snad byl přehnaně aktivní, ale právě proto, že je nejistý a nervózní.

Nervozitu a vnitřní rozpory podporuje také hudba, se kterou autor pracuje velmi specificky a často kontrastně. Na jedné straně ve filmu zazní romantické skladby, které jakoby si žánrové vymezení vynucovaly, ale často fungují jako protipól ke zmateným scénám, které vyvolávají spíš strach z neúspěchu. Na druhé straně funguje filmová hudba jako odraz vnitřního světa hlavního hrdiny, což je už dnes, myslím, součást režisérova rukopisu. Tyto hudební pasáže Jona Briona jsou minimalistické a dynamické, dotvářejí zmíněnou nervozitu v divákovi a očekávání (něčeho zlého) a mohly by, myslím, stejně dobře fungovat v thrillerovém filmu, ve scéně, kde se na hlavního hrdinu řítí nějaká pohroma.

Přes poctivě komponované záběry a promyšlenou hudební dramaturgii zbyl ovšem tvůrcům i prostor pro improvizaci, byť ne zcela záměrnou, jak píše ve své knize Sperrb<sup>40</sup>. Například onen specifický záběr ve scéně, kdy Barry telefonuje sexuální operátorce, při kterém kamera opíše kruh a prohlédne tak celý prostor (scéna se nachází

---

<sup>40</sup> SPERRB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.146

ve 25. minutě filmu), je chybou, kterou se kameraman s režisérem rozhodli ve filmu zachovat. Další komickou chybou je Barryho přerěk při návštěvě sester, když v dialogu se svým švagrem místo „*business is very good*“ (obchod jde velmi dobře) řekne: „*business is very food*“ (tedy: obchod je velmi jídlo). Přerěk, kterého se Adam Sandler dopustil, vznikl tiskovou chybou ve scénáři. Andersonovi ale přišel vtipně příznačný pro postavu nervózního Barryho a chybu tak ve filmu ponechal také.

Film *Opilí láskou* nemusí být pro spoustu lidí snadno snesitelný. Nejedná se o divácký film a snad i proto je jeho komerční propad pochopitelný. Je to hodina a půl sledování záměrné trapnosti, nervozity, úzkosti a neúspěchů, které Anderson odmění romantickým happyendem, ve kterém lze zahlédnout nejzřetelněji odrazy žánru romantické komedie.



### 3.3 AŽ NA KREV (2007)

„Málokterý film dovede být tak misantropický a nihilistický jako *Až na krev*.“<sup>41</sup>

#### „Kontext“

Inspirací k adaptaci románu *Oil!* (v češtině *Petrolej*) Uptona Sinclaira z roku 1927 byla Andersonovi zastávka v letištním knihkupectví v Anglii, kde režisér knihu objevil a koupil. Od jeho posledního filmu *Punch-Drunk Love* z roku 2002 si museli fanoušci na další film počkat do té doby rekordních pět let. Důvodů, proč Andersonovi trvalo tak dlouho natočit další film, bylo několik. Jednak to byla dlouhá a poměrně komplikovaná práce na scénáři. Dále shánění zdrojů zafinancování filmu, které server IMDb odhaduje na 25 mil. dolarů<sup>42</sup>, přičemž tentýž server také odhaduje, že film *Magnolia* stál o 12 mil. dolarů více.

Když Anderson začal nad adaptací knihy *Oil!* přemýšlet vážněji, údajně měl pro obsazení hlavního hrdiny v hlavě jediné jméno, a to jméno herce Daniela Day-Lewise. O tom, že chce s Day-Lewisem spolupracovat se zmínil už v roce 1999, dávno před nápadem adaptace Sinclairova románu, jak píše Sperb<sup>43</sup>. Dnes režisér tvrdí, že by bez Day-Lewisova příslibu film nenatočil. Oslovil ho s ještě nehotovým scénářem, který mu zaslal. Day-Lewis je pověstný tím, že si práci velmi pečlivě vybírá, jelikož se na každou svou roli až s děsivou důkladností měsíce připravuje a během natáčení odmítá být jen na krátký okamžik vystoupit z role. Traduje se, že při natáčení filmu *Až na krev* byl herec naprosto nesnesitelný, neboť byl i mimo kameru neustále v roli misantropa a cílevědomého naftáře Plainviewa, kterého ztělesňoval.

Day-Lewis tedy po přečtení nekompletního scénáře Andersonovi přislíbil účast ve filmu a začal se na roli plně připravovat. To se psal rok 2004, tedy celé dva roky před začátkem samotného natáčení. Někteří kritici shledávají jeho herectví za naprosto zásadní pro celkový úspěch filmu, hlavně proto, že se mu podařilo vtisknout do značně negativní a nesympatické postavy prvek lidskosti. Film režisérovi vynesl celosvětové

---

<sup>41</sup> FILA, Kamil. Oscarové drama *Až na krev* říká hodně o Americe. 2008. Dostupné z webu: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/oscarove-drama-az-na-krev-rika-hodne-o-americe/r?i:article:600901/>

<sup>42</sup> Více zde: <https://www.imdb.com/title/tt0469494/>

<sup>43</sup> SPERB, Jason. *Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. 2013. s.156

uznání a objevila se i hodnocení jako „jeden z největších amerických režisérů všech dob“. Jako hlavní zdroje inspirace, píše Sperb, doporučoval Anderson herci filmy *The Treasure of the Sierra Madre* (*Poklad na Sierra Madre*, rok 1948) a *Chinatown* (*Čínská čtvrt'*, rok 1974).

Dlouhou dobu, kdy sháněl peníze na *Až na krev*, vyplňoval Anderson mimo jiné účasti na dalších projektech. Třeba jako pomocný režisér filmu *A Prairie Home Companion* (*Zítřka nehrajeme!*) jeho mentora a vzoru Roberta Altmana. Hrál zde mimo jiné také Andersonův oblíbený herec a přítel John C. Reilly. Anderson vzpomíná, jak mu Altman, kterému nakonec film *Až na krev* také věnoval, k připravovanému filmu říkal „*Tenhle film je pro tebe něco dost jiného, že?*“ A opravdu, *Až na krev* můžeme považovat za Andersonův do té doby nejméně autorský projekt, ke kterému ho zpočátku motivovala pouze láska k západní části Ameriky.

Při adaptování knihy *Oil!* se dle vlastních slov dopustil významné chyby, kdy se zprvu snažil ve scénáři obsáhnout vše, co našel v knize. Teprve když se zaměřil na jednu konkrétní věc, která ho nejvíce zajímala, začal scénář fungovat sám o sobě. Diváky znalé režisérovy předchozí tvorby nejspíš nepřekvapí, že motiv, na který se zaměřil a oproti knize ve scénáři rozpracoval, byl vztah otce a syna. Konečná podoba scénáře, jak ho známe, je tak spíše volnou adaptací, která obsáhla první sto padesát stran knihy a zaměřuje se především na onen vztah „otce a syna“. Někteří kritici dokonce pojem *adaptace* odmítají, mezi nimi například Marek Čech: „*Nejde tedy o adaptaci, ale o inspiraci pro režisérovu svěbytnou úvahu o silách, na nichž stojí dnešní kapitalistická společnost.*“<sup>44</sup>

*Až na krev* je v rámci dosavadní Andersonovy filmografie vyjimečný také tím, že do něj nechal tvůrčím způsobem zasáhnout i další filmové profese. Jason Sperb ve své knize ovšem poznamenává, že nový způsob práce, který autor v případě tohoto filmu zvolil, zřejmě neovlivnil pouze zmíněný Robert Altman, ale nejspíš další velikán filmu a Andersonův inspirační zdroj – Stanley Kubrick. Ostatně jak sám režisér poznamenal: „*Všichni jsme Kubrickovy děti, nebo ne? Je něco, co můžeš udělat, a co on neudělal?*“. Ostatně strávil krátkou chvíli na natáčení jeho filmu *Eyes Wide Shut* (*Spalující touha*, 1999), kde se divil tomu, že se režisér Kubrickova formátu obklopuje tak malým štábem. Ptal se na to tehdy samotného Kubricka, který mu odpověděl, že přece větší štáb nepotřebuje. Anderson si dle vlastních slov připadal poté jako

---

<sup>44</sup> ČECH, Marek. AVmania.cz. 2008. Dostupné z webu: <https://avmania.zive.cz/az-na-krev-recenze-filmu>

„Hollywood Asshole“, česky bychom mohli přeložit jako „hollywoodský debil“. Ať jsou Sperbovy dohady správné nebo liché, štáb pracující na filmu *Až na krev* byl údajně mnohem menší a to i přesto, že se například kameramanovi Robertu Elswitovi neustále hlásili asistenti s touhou dostat se na plac.

Tímto filmem zároveň začíná nová spolupráce režiséra Andersona a skladatele Jonnyho Greenwooda, známého kytaristy slavné anglické skupiny Radiohead. Spolupráce se natolik osvědčila, že pokračovala i při realizaci dalších tří filmů. Můžeme se pouze dohadovat, zda měla vliv i na vznik krátkometrážního hudebního filmu *Anima*, společného projektu frontmana skupiny Radiohead Thoma Yorcka, který se natáčel v Praze a byl uveden společností Netflix v letošním roce (2019).

### „K postavám“

Anderson nám už během několika pár minut představuje Daniela Plainviewa, hlavního hrdinu filmu, introvertního podivína a solitéra, který je „*spokojenější ve společnosti nástrojů než lidí*“.<sup>45</sup> Následujících sto osmdesát minut jen vzácně opustí plátno, když se coby „self-made man“, přerodí z nemajetného horníka na bohatého naftáře s vlastní firmou.

V rozhovoru s Charliem Rossem hovoří herec Daniel Day-Lewis o postavě Daniela Plainviewa jako o člověku, kterému se jedná o prosté přežití. Právě tak jej i vnímáme v úvodní němé sekvenci, ve které mimo jiné umírá jeho kolega a novopečený otec. Sám Plainview si osklivě poraní nohu, ale svůj boj následně silou vůle vyhrává „*aby se zraněn doploužil s valounem zlata do civilizace*“.<sup>46</sup>

Anderson – stejně jako ve svých předchozích filmech – neplýtvá v expozici ničím přebytečným. Naopak – jde až na dřeň (chtělo by se říct až na krev) a ukazuje nám v prvních minutách to nejdůležitější, co si máme o postavě pomyslet. To, co činí z misantropa a ambiciózního individualisty, relativně sympatickou, nebo alespoň dostatečně zajímavou postavu, se kterou jako diváci „jdeme“, je především jeho vztah k malému chlapci jménem „H. W.“, kterého se ujímá. Plainviewův vztah k dítěti je

<sup>45</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.182

<sup>46</sup> FILA, Kamil. Oscarové drama *Až na krev* říká hodně o Americe. 2008. Dostupné z webu: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/oscarove-drama-az-na-krev-rika-hodne-o-americe/r~:article:600901/>

v Day-Lewisově provedení skutečný a místy až dojemný. V interpretaci vztahu k adoptivnímu synovi se však filmoví kritici rozcházejí. Někteří popisují tento vztah jako čistou vypočítavost a aspekt manipulace či zneužívání chlapce ve svůj finanční a mocenský prospěch nemůžeme pominout. Vidíme jej v pečlivě promyšlených promluvách, kterými se snaží Plainview vlastníky půdy získat na svou stranu, aby mohl získat, co chce, tedy spoustu ropy za co nejméně peněz. V prosloveh k vesničanům míří na nejnižší pudy i morální hodnoty, chce být nazírán jako věřící člověk od rodiny, přičemž jeho jedinou rodinou je mu právě osiřelý chlapec. Slibuje prostým lidem peníze i prosperitu, kterou přinese právě jím vytěžená ropa. „*Pojďme si promluvit o chlebu, dámy a pánové,*“ říká svým charismatickým hlubokým hlasem profesionálního mluvčího. V tomto bodě svého chráněnce H. W. jistě využívá ve prospěch svůj i firmy jako takové.

Neopomíjeme ovšem momenty, ve kterých Plainview svému synovi vyjadřuje otcovskou lásku. Jako zvlášť výrazné bych označila především dvě. První je sekvence, doprovázená hudbou, ve kterých otec syna škádlí a honí se s ním. Tato scéna patří k několika vzácným šťastným momentům jinak syrového a depresivního filmu. Druhou výraznou scénou je okamžik výbuchu, v důsledku kterého malý H. W. ohluchne. Otec Plainview ve velmi emočně vypjatém okamžiku běží, tak rychle, jak dovede, aby synovi pomohl. V jediném dlouhém záběru – jízdě – vidíme Plainviewa nesoucího syna v náručí. V následující scéně pak otec syna dlouze láskyplně objímá. V tu chvíli není, myslím, o ryzosti Plainviewovi lásky pochyb.

Co se stane potom, víme – Plainview syna pošle pryč, zbavuje se ho, což malý chlapec nese velice těžce. Tímto okamžikem se, jak zjistíme posléze, navždy jejich blízký vztah přetrhá, aby vygradoval v šílenou scénu s nenávisným proslovem v poslední části filmu. Situaci otcova odvrhnutí syna lze chápat jako krutě pragmatický krok a tak to také mnoho filmových kritiků vnímá. Úspěšný petrolejář má vše, ale chce víc. Nemá čas se věnovat postiženému chlapci. Chci však poukázat na motiv pro Andersona tolik typický – na fatalitu. Daniel několikrát nad přírodou a zemí vyhrál a obohatil se na ní. Kromě ohluchnutí H. W. dojde i k úmrtím několika zaměstnanců. V jednu chvíli tedy příroda či vyšší moc udeří a „vezme si něco na oplátku zpět“.

Druhá část mé interpretace fatality navazuje přímo na tu první, kdy řečená shoda okolností vytváří další shodu okolností. Plainview opouští svého syna, posílá ho pryč, odcizuje se mu a nakonec ho úplně odvrhne. Když se ze synových úst dozvídá, že se rozhodl podnikat, vidí v něm už jen konkurenci, nikoli syna. Všechny tyto situace jsou

konsekvencemi, které se nabalují na onen okamžik nehody, při které H. W. ohluchl. V tom lze opět vidět Andersonovu oblíbenou fatalitu. Můžeme jen hádat, jak by se jejich vztah vyvíjel dál, pokud by k oné nehodě nedošlo. Odvrhl by Daniel syna později i tak, za jiných okolností? Vyvinul by se jeho charakter jinak? Byl by to stejně zahořklý a nenávistný člověk, jako na konci? Nebo by v něm adoptivní syn, ke kterému do té doby projevoval vřelé, i když komplikované city, uchoval to lepší z jeho osobnosti?

Kromě Daniela Plainviewa a chlapce jménem H. W. je další důležitou postavou mladý muž jménem Eli Sunday, kterého Darina Křivánková popisuje jako *mladého fanatického kazatele, který je Plainviewovi hlavním protivníkem*.<sup>47</sup> Pro Paula Dana, který ve filmu ztvárnil kromě kazatele Elia také jeho bratra a identické dvojče Paula, znamenala role ve filmu *There Will Be Blood* kariérní zlom, který mu přinesl nominaci na cenu BAFTA a především pak další zajímavé filmové role v projektech velkých režisérských jmen (S. McQueen, P. Sorrentino, D. Villeneuve).

Ačkoli Křivánková upozorňuje, že Eli je vlastně hlavním protivníkem, dodává že: „*Moc a víra tu ale nestojí proti sobě, obě jsou v pozicích falešných náhražek života a obě tu demonstrují dva pilíře, na nichž byla vystavěna současná Amerika.*“<sup>48</sup> Eli, podobně jako Daniel, využívá moci, aby dosáhl svého. Stejně tak trpí „svatouškovským syndromem“ velkého ega. Zatímco Plainview shromažďuje peníze, Eli shromažďuje „ovečky“ do svého stáda. Daniel je ovšem díky své vytrvalosti, soutěživosti a charismatu daleko úspěšnější. „*Drsné podmínky ho naučily spoléhat výhradně na sebe.*“ píše Jakub Leníček.<sup>49</sup> I v tom tkví síla Daniela Plainviewa.

Na chvíli se jejich cesty ale protnou. Eli dosáhne díky finančním prostředkům Plainviewa opravy kostela a Daniel na oplátku získá požehnání, a tím i důvěru místních věřících obyvatel. Jejich vzájemnou spolupráci, která je výhodná oběma stranám, můžeme vnímat symbolicky – dle Křivánkové nebo Charlieho Rosse<sup>50</sup>, jde o odkaz na základní pilíře budování moci v Americe.

Symbolicky můžeme vnímat i zakončení vztahu obou postav a zároveň konec filmu samotného. Eli navštíví Daniela v jeho honosném domě s „prosíkem“. Je na dně,

---

<sup>47</sup> KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Krev, pot a ropa. 2008. Dostupné z webu: [https://www.lidovky.cz/noviny/krev-pot-a-ropa.A080327\\_000139\\_In\\_noviny\\_sko](https://www.lidovky.cz/noviny/krev-pot-a-ropa.A080327_000139_In_noviny_sko)

<sup>48</sup> KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Krev, pot a ropa. 2008. Dostupné z webu: [https://www.lidovky.cz/noviny/krev-pot-a-ropa.A080327\\_000139\\_In\\_noviny\\_sko](https://www.lidovky.cz/noviny/krev-pot-a-ropa.A080327_000139_In_noviny_sko)

<sup>49</sup> LENÍČEK, Jakub. Až na krev. 2008. Dostupné z webu: <https://vltava.rozhlas.cz/az-na-krev-7883850>

<sup>50</sup> Paul Thomas Anderson interview on "Magnolia". 2000. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=K-c78gfsjpl&t=603s>

nedaří se mu a chce se dovolat u starého známého finanční pomoci s nabídkou přímluvy k odkoupení na ropu bohatých, ale dříve nedostupných pozemků. Daniel, kterého jsme v předešlé scéně viděli odvrhnout dnes již dospělého syna, si svého nenáviděného hosta vychutnává v legendární scéně s „milkshakem“, která má sice velmi ironický a tragikomický tón, končí však poměrně brutální vraždou Elia. Peníze, chamtivost a soutěživost nakonec odvrhla a zabila „druhý pilíř Ameriky“ víru a církve jako instituci. „*Ve vypjatém závěru sice slabší strana prohraje, ale ta silnější nic nevyhrává, ale naopak urputným zápasem bez ohledu na použité prostředky ztrácí,*“<sup>51</sup> píše Marek Čech. Dvojici postav Daniela a Eliu můžeme vnímat buď jako protivníky, nebo jako dvojníky. V konečném důsledku to ale na celkovém vyznění nic nemění – v momentě, kdy Daniel zabije Eliu, jako by zabil i sám sebe. Nic dobrého ani laskavého v něm nezbyvá. Jediné, co Daniel má, je velký dům, služebnictvo a obrovský majetek, který mu nepřináší radost a který nemá komu předat. Jeho slavný citát „*I have a competition in me*“, který bychom mohli přeložit jako „mám v sobě soutěživost“, tak dostává svou odpověď – Plainviewova poslední slova zní: „*I’m finished!*“, tedy „skončil jsem!“. Jeho soutěž je u konce a nejsou tu žádné poražení ani vítězové.

Film *There Will Be Blood* je prvním a zatím jediným filmem, ve kterém nevystupuje žádná ženská mluvící postava (když pomineme naprosto vedlejší, spíše komparzní postavy). Marek Čech ve své recenzi mluví o „vytěsnění ženského prvku“<sup>52</sup>. I tato skutečnost přispívá interpretaci filmu jako alegorii na „otce zakladatele“, kteří svou pílí a prací, chamtivostí a mocichtivostí dali vzniknout dnešním Spojeným státům. Je zde ovšem ještě jedna důležitá (mužská) postava, která stojí za zmínku – tou je domnělý bratr Daniela Plainviewa Henry.

Pokud je Henry něčeho ztělesněním, je to zřejmě podvod, vychytralost a lenost. Henry se zjeví ve chvíli, kdy je Daniel na vrcholu a navíc sám – hluchého syna se zbavil a stal se opět osamělým solitérem. Henry se vydává za Danielova bratra. Svou identitu se nevěřícímu Danielovi pokouší dokázat vzpomínkami, které bratři sdílejí z dětství, což se Henrymu nakonec podaří. Díky Henrymu vidíme, jak je pro jinak absolutně pragmatického Daniela rodina důležitá, jak je Daniel ze setkání s bratrem nadšený. Když přijde na to, že je Henry jen podvodník, který využil setkání s Danielovým skutečným bratrem, aby se rychle a snadno dostal k penězům, je to nejspíš „poslední

---

<sup>51</sup> ČECH, Marek. AVmania.cz. 2008. Dostupné z webu: <https://avmania.zive.cz/az-na-krev-recenze-filmu>

<sup>52</sup> ČECH, Marek. AVmania.cz. 2008. Dostupné z webu: <https://avmania.zive.cz/az-na-krev-recenze-filmu>

kapka“, poslední moment, který Daniela přesvědčí o zřůdnosti lidské povahy. A chladnokrevnou vraždou Henryho jako by zavraždil něco v sobě – snad poslední zbytek důvěry v lidskost.

## „Děj a motivy“

Některé důležité motivy objevující se v tomto filmu jsem zákonitě musela popsat už v předchozí kapitole, protože mnoho motivů je vázáno na konkrétní postavy. V rozhovoru s Charliem Rosem<sup>53</sup> Anderson dává moderátorovi za pravdu, když nazývá film *Až na krev* jako „a great American story“, tedy „velkým americkým příběhem“. Mnoho recenzentů by s Rosem souhlasilo. Podle nich se film zabývá všemi velkými tématy Ameriky, což je krev, nafta a náboženství. Někteří, mezi nimi i citovaný Sperb, si dávají film do souvislosti s tehdejší americkou politickou reprezentací v čele s Georgem Bushem mladším. Zároveň druhým dechem někteří recenzenti (a Rose se tohoto tématu v rozhovoru také lehce dotkne) Andersonovi vyčítají, že film mohl být mnohem kritičtější a specifictější. Režisér ovšem přímou kritiku soudobé politiky nebo konkrétních politických osobností svým filmem nezamýšlel.

Ve zmíněném rozhovoru s Charliem Rosem se Daniel-Day Lewis zamýšlí, pod vlivem položených otázek, nad podstatou charakteru Daniela Plainviewa, který „dává celý film do pohybu“. (Day-Lewis dává rozhovory opravdu vzácně, ale když už, tak právě Charlie Roseovi). Hovoří o přeměně „divocha“, kterým býval, v „showmana“, kterým se stává coby ropný magnát. Musí po letech života v „dírách“ najít svůj hlas a okouzlit lidi, od kterých chce levně koupit půdu.

Rose v návaznosti na to zmiňuje termín „soutěživost“ a ptá se herce, odkud se v postavě ona soutěživost bere. „It’s primal,“ odpovídá okamžitě Day-Lewis, tedy: „ta je prapůvodní.“ Soutěživost je skutečně téma naprosto charakterizující nejen postavu Daniela Plainviewa, ale celý film a ropný boom, o kterém Uptown Sinclair napsal román *Oil!*. Rose s Day-Lewisem zároveň doplňují, že Plainview nesoutěží ani tolik s ostatními, jako sám se sebou, se zemí a s „dokonalostí“. A právě tuto myšlenku rozvíjí ve své knize Sperb<sup>54</sup>: „Touha po dokonalosti je cíl, který motivuje lidi k tvrdší práci než

---

<sup>53</sup> There Will Be Blood - Interview with Daniel-Day Lewis & Paul Thomas Anderson. 2007. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=0SFvaootAL8&t=503s>

<sup>54</sup> SPERB, Jason. Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson. University of Texas Press. 2013. s.183

kdykoli předtím, i když jej nelze dosáhnout. Přesto se touha po dokonalosti jeví jako vhodná cesta k pochopení toho, jak film *Až na krev* funguje esteticky a narativně.“ Druhá „tvář“ Danielovy soutěživosti se týká ostatních lidí, hlavně jeho vztahu ke konkurenčním byznysmenům z oboru (ve scéně z restaurace, ve které sedí s ještě malým synem) a pak v jedné z posledních scén, ve které křičí na svého již dospělého syna. Je až ironické, že postava Daniela Plainviewa nesnáší konkurenci s podobnou intenzitou a zaujetím, jako další postava, kterou Anderson pro Day-Lewise připravil, a to charakter Reynoldse Woodcocka ve filmu *Nit z přízraků*.

#### „K formální stránce filmu“

Kamil Fila o filmu píše: „*Až na krev není duchovní dílo, ale čirý příklad naturalismu. Pokud na něco navazuje, bude to spíš Erich von Stroheim a jeho němá klasika Chamtivost než spirituální Tarkovskij či mystický Herzog.*“<sup>55</sup>

Je skoro s podivem že film, který předcházel *Až na krev*, bylo romantické sebeironické drama *Opilí láskou*. Snad kromě kameramanského umu Roberta Elswita, jde o obsahově i formálně dost rozdílné filmy. Stejně tak i interiérová a „upovídaná“ *Magnolia* působí vedle tohoto filmu jako z cizí dílny, byť můžeme nalézt spojitost v archetypech a motivech.

Téměř patnáctiminutovým němým začátkem se za celou kariéru Anderson přiblížil dosud nejbližší svému snu vytvořit zcela němý film, založený pouze na vyprávění obrazem. To se může zdát v kontextu jeho předešlých filmů, které si libují v ironii a přesně napsaných dialogových scénách, jako zábavný paradox, ovšem právě film *There Will Be Blood* dokazuje minimálně to, že režisér dovede natočit strhující „velký“ film, jehož kvality stojí i mimo jím osvědčený dialog.

Autor se rozhodl jako vypravěč, scénárista i režisér, postavit svou filmovou „adaptaci“ kolem postavy Daniela Plainviewa. Logicky proto bylo rozhodnutí, koho do role obsadí, naprosto zásadní. Ambivalentní tajemná postava Daniela je jakési srdce filmu, kolem kterého se sbíhají další postavy a jednotlivé situace. Kamil Fila píše: „*Z obrazových kompozic či faktu trvalé existence v záběru vysoudíme, že film jistým*

---

<sup>55</sup> FILA, Kamil. Coeni vyhráli Oscary, protože nešli až na krev. 2008. Dostupné z webu: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/coeni-vyhrali-oscary-protoze-nesli-az-na-krev/r~:article:522339/>



*způsobem stojí na straně Plainviewa, ale režie zároveň nezakrývá jeho stinné stránky. Možnost dokonalého ztotožnění je ustavičně narušována.*<sup>56</sup>

Z toho důvodu režie logicky staví na výkonu brilantního Daniela Day-Lewise, který našel pro tento film nový hlas, postavení těla i gestikulaci. Anderson je uznáván mimo jiné pro své přesné vedení herců. Není náhoda, že téměř každý jeho film přinesl nějakému herci nominaci na Oscara. Spolupráce Day-Lewise a Andersona se ukázala jako plodná a i proto si ji zřejmě zopakovali o deset let později ve filmu *Nit z přízraků*.

Kamera se vůči hlavní postavě chová, jak se zmiňují někteří kritici, nesmlouvavě, kriticky. Často se pohybuje kolem něj či s ním, jako by ho sledovala, pozorovala. Jindy zase vidíme Plainviewa v detailu. Proč? Zřejmě abychom dokázali přechyst lehké nuance, pohyby ve tváři. Daniel Plainview je podroben sledování, dokonce až nepříjemně blízkému, řekli bychom *Až na krev*. Většinu času je pro nás tajemnou postavou bez minulosti. Na konci se nám ale odkryje ve vši hrůze a přímočarosti. Stejně tak se nám ale odkrývá „matka země“, do které Danielovi zaměstnanci neustále vrtají, kopou, odhalují ji a ždímají.

Režisér více než v jakémkoli předchozím filmu „odchází“ z ateliéru a směřuje valnou většinu záběrů do exteriéru. Příroda má ve filmu velkou, ba dokonce zásadní roli. Oproti filmu *Opilí láskou*, ve kterém záměrně převládají studené barvy, převážně modrá, stojí *Až na krev* přímo na druhé straně barevného spektra. Převládá zde hlavně oranžová, hnědá a žlutá.

Záběrování jako by opisovalo hlavní konflikt mezi Danielem a přírodou: nejčastěji jsme buď ve velkých celcích anebo v detailu (ve tváři). Marek Čech o obrazové stylizaci píše: „*Danielovu intenzivní dominanci odráží i kamera (rovněž oscarová) režisérova stálého spolupracovníka Roberta Elswita, která přispívá k jeho demonizaci. Bezútešná hrozivost záběrů na krajinu s vrtnými věžemi a líná plíživost, jen občas vyrušená nějakou dramaticky vypjatou scénou, nejlépe zrcadlí morální vyprázdňenost konání ústředního hrdiny.*<sup>57</sup>“

Jak už bylo řečeno, ve filmu téměř absentují ženské postavy a obecně ženský element. Celý film působí velmi maskulinně – většinu času vidíme pracovat či vyjednávat muže, k nebi se skví vysoké dřevěné konstrukce a ze země stříká co chvíli

---

<sup>56</sup> FILA, Kamil. Coeni vyhráli Oscary, protože nešli až na krev. 2008. Dostupné z webu: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/coeni-vyhrali-oscar-y-protize-nesli-az-na-krev/r?i:article:522339/>

<sup>57</sup> ČECH, Marek. AVmania.cz. 2008. Dostupné z webu: <https://avmania.zive.cz/az-na-krev-recenze-filmu>

silný a mohutný proud černé nafty. Výslednou hutnou a hypnoticky ponurou atmosféru, kde všechny jednotlivosti, včetně výpravy Jacka Fiska, hrají ve prospěch celku, dotváří významný stylistický prvek Andersonových filmů, kterým je hudba. Znejistňující a zlověstně působící hudební doprovod kytaristy skupiny Radiohead Jonnyho Greenwooda, kde i ticho může vytvářet nesnesitelné napětí, míchá ambientní plochy s klavírem a smyčci, jež příběhu dodávají až elegický nádech.<sup>58</sup>

Jak již bylo řečeno výše, film *Až na krev* je první spoluprací režiséra s hudebníkem Jonnym Greenwoodem. Za soundtrack k tomuto filmu byl Greenwood nominován na cenu Grammy a několik dalších cen. Greenwoodova hudba svým vyzněním dodává filmu v určitých momentech melancholii, syrovost, bublající energii. Přitom je ale stylově čistá a jednoduchá, stejně jako vizuální stránka filmu.

---

<sup>58</sup> ČECH, Marek. AVmania.cz. 2008. Dostupné z webu: <https://avmania.zive.cz/az-na-krev-recenze-filmu>

### 3.4 NIT Z PŘÍZRAKŮ (2017)

„Vždycky jsem byl toho názoru, že dokážete říct hodně o člověku podle toho, co si objednává k snídani.“<sup>59</sup>

#### „Kontext“

Film *Nit z přízraků* (v originále *Phantom Thread*) je první film, který se odehrává a který se natáčel mimo Spojené státy, konkrétně v Londýně. Je také prvním filmem, ve kterém se Paul Thomas Anderson sám chopil kamery. Konečně je také prvním filmem, na kterém od první verze scénáře nepracoval Anderson sám, ale přizval si na pomoc „tichého“ spoluautora (není zmíněn ani jako spoluautor scénáře v titulcích) a to Daniela Day-Lewise, představitele hlavního protagonisty Reynoldse Woodcocka.

V rozhovoru s Rianem Johnsonem<sup>60</sup> hovoří Anderson o první inspiraci, která dala filmu vzniknout. Tentokrát, na rozdíl od většiny svých filmů, nevycházel z určité postavy nebo prostředí, ale z konkrétní životní situace. Anderson byl nemocný, více méně připoutaný na lůžko a odevzdaný napospas své manželce<sup>61</sup>. V rozhovoru vzpomíná, že byl fascinován tím, jak si jeho manželka péči o něj užívá. Takto se postupně „klubal“ nápad na jeho doposud poslední celovečerní film *Nit z přízraků*.

V rozhovoru jej označuje za „relationship movie“ (tedy *vztahový film*). Ze zmíněného autobiografického zážitku si odvodil nejen obě hlavní postavy, ale také (a především) jejich specifický vztah a rozložení moci, které je pro titulní dvojici filmu klíčové a kolem kterého se celý příběh točí. Máme zde zaneprázdněného úspěšného muže, který je posedlý svou prací, svým světem a není příliš nakloněn ústupkům na úkor vlastního pohodlí a tradic. A na druhé straně zde máme ženu, která v jeho životě hledá místo, a když se jí nedostává žádoucího prostoru a pozornosti, neváhá se odhodlat

---

<sup>59</sup> SHOARD, Catherine. Paul Thomas Anderson: 'You can tell a lot about a person by what they order for breakfast'. The Guardian, 2018. Dostupné z webu: <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/01/paul-thomas-anderson-you-can-tell-a-lot-about-a-person-by-what-they-order-for-breakfast>

<sup>60</sup> PHANTOM THREAD - AUDIO - Paul Thomas Anderson interviewed by Rian Johnson. 2018. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=faVGtuna5PE>

<sup>61</sup> Andersonovou ženou je herečka a komička Maya Rudolph, kterou můžeme vidět mj. v menší roli v Andersonově filmu *Skrytá vada*

k násilným a nezákonným praktikám, které v kontextu Andersonovy tvorby a humoru vyznívají velice tragikomicky a ironicky.

Kromě základní situace, měl autor ještě před začátkem psaní první verze scénáře jednu touhu - chtěl opět (konkrétně tedy podruhé) spolupracovat s hercem Danielem Day-Lewisem, pro kterého byla dle jeho vlastních slov, role Reynoldse Woodcocka poslední filmovou rolí vůbec. Day-Lewis, jak jsem se již zmínila výše, v tomto filmu nefunguje jen jako herec, ale také jako spoluautor.

Anderson dojížděl měsíce za Day-Lewisem do jeho domu v Anglii, kde se společně bavili o všem, co jim přišlo na mysl, a společně také psali. V uvedeném rozhovoru Anderson přiznává, že se Day-Lewis angažoval dokonce i v prvních diskuzích o návrzích kostýmů, které hrají ve filmu pochopitelně velkou roli. Vznikl tak paradoxní tvůrčí trojúhelník, složený z osobnosti režiséra, kostýmního výtvarníka a herce hlavní role. Anderson tímto rozhodnutím demonstroval víru v Day-Lewisův proslulý pracovní postup, kdy se Day-Lewis na měsíce přetěluje v postavu, kterou hraje (tzn. ještě dávno před první klapkou). A jako budoucí Reynolds Woodcock měl podle režiséra právo mluvit do vizuální podoby „svých“ šatů.

Teprve poté, kdy měl Anderson výchozí situaci a náčrt dvou charakterů ústřední dvojice, uvažoval, do jakého prostředí děj filmu zasadit, tzn. jakou profesi by mohl hlavní hrdina zastávat. Ve spolupráci s Day-Lewisem se rozhodli pro prostředí módního průmyslu a zřejmě z lásky k retro filmům (jak dokazuje režisérova filmografie) zvolili (podobně jako v případě filmu Mistr) poválečné období, tedy pro 50. léta minulého století. Konkrétní místo odvodil od center módního průmyslu, kterému po válce vévodila dvě města: Londýn a Paříž. Anderson s Day-Lewisem, hercem, který je napůl Ir a napůl Brit, se rozhodli pro Londýn.

Podle režisérových slov bylo natáčení neuvěřitelně náročné. Většina scén se odehrává v interiéru, ale exteriérové scény se natáčely přímo v Londýně, protože tvůrci chtěli, aby působily co nejreálněji. Logistika tak byla neuvěřitelně náročná. Nejen proto Anderson v rozhovoru poznamenává, že práce v jeho rodném Los Angeles a v Londýně se nedá srovnávat. Natáčení v Los Angeles je podle něj několikanásobně jednodušší, protože všechny složky (v rámci pre-produkce, produkce i post-produkce) jsou propojeny a sloučeny na jednom jediném místě. Je tedy otázkou, zda se po tomto náročném natáčení ještě někdy dočkáme dalšího režisérova filmu odehrávajícího se mimo Spojené státy.

Film *Nit z přízraků* získal šest nominací na Oscara, nakonec ale proměnil jen jedinou. Mark Bridges získal cenu za návrh kostýmů.

### „K postavám“

Film *Nit z přízraků* je rámován monologem Almy, jejím obrazem film začíná a také končí. Logicky tak můžeme během prvních vteřin předpokládat, že hlavní postavou je právě ona. V polovině druhé minuty se však detail Alminy tváře prostříhne do detailu tváře Reynoldse Woodcocka. Jak jsem uvedla již v předchozích kapitolách – Anderson pracuje se svými filmovými postavami a dávkováním informací o nich velmi precizně a s velkým rozmyslem.

Během krátké sekvence s Almu v detailním záběru (tři čtvrtě minuty) se dozvídáme, že je ve vztahu s jakýmsi „velmi náročným“, dokonce možná „nejnáročnějším“ mužem, který uskutečnil všechny její sny a ona mu za to dala „každý kousek sebe“. Sedí v křesle, tzv. „ušáku“, ve tváři se jí odráží změt' teplých barev otevřeného ohně, zřejmě krbu. Celá scéna vyznívá velice útulným a domáckým dojmem. Chápeme, že Alma je zřejmě něčí manželka a ochránkyně „rodinného krbu“.

Reynoldse Woodcocka poznáváme nejprve skrze jeho ranní rituály. Holí se, leští si boty, zastříhuje chloupky v nose a uších, pudruje si obličej, češe již notně prošedivělé vlasy, natahuje si na nohy sytě růžové podkolenky a uvazuje fialový motýlek. Je to muž, který na sebe velice dbá a je ve své pečlivosti a důrazu na vnější vzhled do jisté míry výstřední.

Rituály, jak se později ukáže, jsou pro Reynoldse nejen velice důležité, ale představují zásadní součást jeho osobnosti. Nejlépe to můžeme demonstrovat na dvou snídaňových scénách, ke kterým se ještě vrátíme později.

Následně poznáváme třetí nejdůležitější postavu – Cyril Woodcockovou, Reynoldsovu sestru. Ve své expoziční scéně otevírá okna, rozsvěcí světla, pouští dovnitř zaměstnankyně a vítá se s nimi. Ona je skutečným šéfem a mozkiem firmy a také jedinou osobou (když je jejich matka po smrti), kterou bratr plně respektuje a z které má nejspíš i strach. Jejich sourozenecký vztah je ve filmu ponížěn spíše ke vztahu pracovnímu. Zatímco Cyril je jakási výkonná ředitelka, Reynolds by se dal připodobnit k uměleckému řediteli. Zatímco Cyril je veskrze racionální praktik, Reynoldsovo

vnímání je založeno na emocích a dojmech a často neví, jak se zachovat. V takových chvílích přichází právě za sestrou, aby ji požádal o radu.

V další scéně se Reynolds zdraví se svými zaměstnankyněmi, což je jeden z detailů, kterými ho autor polidšťuje a dělá ho sympatickým. Reynolds není povýšeným vedoucím, nepotrpí si na statut celebrity. Fakt, že si pamatuje jména všech svých zaměstnankyň dokazuje, že často přichází do kontaktu i s obyčejnými švadlenami a plně žije svou prací.

Následná ikonická scéna u snídaně nám toho o Reynoldsovi říká ještě více. Poté, co si jeho současná přítelkyně postěžuje, že si ji málo všímá, se Reynolds brání veškerou pasivní agresivitou, kterou v sobě má. Svou první delší promluvou prozrazuje, jak bedlivě si své místo a postavení hlídá, jak netolerantní vůči ostatním je a zároveň, jak dokáže situaci přetočit ve svůj prospěch, tedy jinými slovy, jak je manipulativní: *„Nechci začínat svůj den konfliktem, prosím. Dnes odevzdávám šaty. A nehodlám se zabývat konflikty. Na konflikty jednoduše nemám čas.“*<sup>62</sup>

Druhá snídaňová scéna, kterou tentokrát absolvuje s Almou, opět zdůrazňuje jeho nepřizpůsobivost a absenci empatie. Tentokrát k tomu stačí ještě méně – Alma nemusí ani promluvit, stačí, že příliš hlasitě snídá (což s velkou ironií zdůrazňuje extrémně stylizovaný zesílený zvuk). V tuto chvíli (ocitáme se přibližně v 38. minutě filmu) spolu s Almou pochopíme, že vztah s geniálním návrhářem nebude zřejmě jednoduchý ani příjemný, natož idylický.

Postupně se Almino zoufalství stupňuje. Více a více se totiž potvrzuje, že si Reynolds nehledá partnerku, ale spíše oživlou figurínu. Absencí intimity film působí až podezřele asexuálně – ve vzájemném prostoru ústřední dvojice více dominuje jídlo a šaty, než vzájemná blízkost. K tomu se ale ještě vrátíme později.

Anderson je známý svými promyšlenými a mnohvrstevnatými figurami a postava Almy není výjimkou. Oproti očekávání se po zhlédnutí celého filmu dokonce zdá, že je mnohem vrstevnatější než na první pohled komplikovanější postava Reynoldse.

Ve chvíli, kdy Alma pochopí, že se jí zřejmě v partnerově životě nikdy nedostane takového prostoru a pozornosti, jako by si sama představovala, začíná jednat. A jde o velmi extrémní rozhodnutí. Po velké hádce, která má opět co do činění s jídlem

---

<sup>62</sup> „I cannot begin my day with a confrontation, please. I'm delivering the dress today, and I can't take up space with confrontation. I simply don't have time for confrontations.“

a partnerovou absolutní mocenskou převahou, se rozhodne otrávit ho houbami. Pečlivě nakrájí jedovatou houbu do malého náprstku a Reynolds následně uléhá s horečkou, zvrací a zeslábne. Stane se tak zcela závislým na cizí pomoci, čehož Alma využije a začne se o něj starat. Reynolds nejprve pomoc odmítá, nechce být opečovávaný, nechce být viděn jako slabý. Nakonec je ale Almě vděčný. Přestane ji vnímat jako jednu z mnoha pomocnic a ožvlou figurínu. Stane se pro něj ženou pro život, kterou potřeboval a možná ještě potřebovat bude. Žádostí o ruku se uzavírá první část příběhu – Alma Reynoldse pokořila a dosáhla svého, alespoň pro danou chvíli. Jsme přesně ve třech čtvrtinách filmu.

Postava Cyril částečně supluje postavu matky, která není fyzicky přítomna, ale po celou dobu jako by byla přízrakem, duchem a vzpomínkou. V jedné z počátečních scén Cyril bratrovi říká: „*Co chceš dělat s Johannou? Je sice milá, ale už je načase.*“ Vybízí tak bratra, aby se milenky zbavil. On přitom neprotestuje, nic neříká, jen přikyvuje. Cyril navrhuje, že nabídne Johanně „říjnové šaty“. Gesto darování šatů zde přitom zastupuje odvržení či opuštění. I v tomto případě Reynolds souhlasí. Nakonec, ve stejné scéně, ho sestra vybízí k tomu, aby ještě ten večer odjel na venkov s tím, že ona za ním přijede druhý den. Reynolds i v tomto případě souhlasí a odjíždí skutečně okamžitě na venkov, kde se setkává s Almou. Je nám tedy jasné, že Cyril drží nad bratrem a jejich módní značkou ochranou ruku a je také jedinou skutečnou autoritou, které Reynolds prokazuje úctu a respekt.

První setkání Almy a Reynoldse se nese v docela jiném duchu. Vidíme Alminu nervozitu i Reynoldsovo zcela očividné zalíbení. Dvojice vyrazí ještě v ten den na večeři, následně Reynolds zkouší na Almě nové čaty a vše se nese v příjemném duchu. Zvrat přichází ve chvíli, kdy dorazí Cyril. Nejprve překročí Almin osobní prostor tím, že mladou ženu očichá (snaží se vypátrat, jaký používá parfém, tedy co je zač), a poté si za diktování bratra zapisuje Alminy míry. Reynolds náhle působí vůči budoucí milence stroze, profesionálně, až nedotknutelně. Přítomností Cyril je jejich intimní prostor velmi agresivně a s ironickou podivností narušen a bude tomu tak ještě dlouho poté.

O Reynoldsově matce toho víme jen málo. Chápeme, z Reynoldsova zaujatého vyprávění, že matku zřejmě velice miloval a choval k ní veliký obdiv. „*Naučila mě řemeslu,*“ říká Almě při první schůzce na vysvětlenou, proč matku tolik obdivuje. Dozvídáme se, že pro ni kdysi ušil svatební šaty k druhému sňatku, což je již druhá zmínka o matce související s módou. Zmiňuje se Almě, že má do saka všitou matčinu fotografii, aby ji měl stále při sobě. Matka je tedy po celou dobu pouze přízrakem,

v jedné scéně dokonce doslova (když Reynolds blouzní v horečce a Alma se o něj stará), zatímco Cyril je mateřskou figurou, která je doslova všudypřítomná, a se kterou také Alma jistou dobu bojuje a soutěží.

### „Děj a motivy“

O některých motivech filmu *Nit z přízraků* jsem se rozepsala již v předchozí kapitole. Ve 12. minutě hrdina Reynolds odjíždí z Londýna na venkov, kde se vzápětí (13. minuta) setkává s Almou, svou budoucí manželkou. Po 30. minutě už jsou spolu v Londýně a v 38. minutě přichází ikonická scéna se snídaní, kdy Alma poprvé naráží a zjišťuje, že jí čekají s Reynoldsem ještě problémy. V polovině filmu (1 hodina a 5 minut) přichází největší hádka mezi partnery, u večeře, kterou Alma přichystala. O 10 minut později Reynolds uléhá, otráven houbami. Přesně ve třetí čtvrtině filmu ji žádá o ruku. Je svatba. Posledních 12 minut do konce a Reynolds přichází na to, že ho Alma tráví houbami. Posledních několik minut se dvojice usmíruje a drží se za ruku v bizarní scéně na záchodě.

Jak si lze povšimnout ze stěžejních momentů: hned v několika scénách nějakým způsobem figuruje jídlo. Dokonce se místy až zdá, že hraje ve filmu větší roli, než móda. Setkání s Almou se odehraje v restauraci, kam si Reynolds zajde na snídani. Už tato samotná scéna vyvolala u diváků poměrně velké pozdvižení (byla například často zmiňována na sociálních sítích a v recenzích). Sám Anderson v rozhovoru<sup>63</sup> ke scéně řekl: „*Vždycky jsem byl toho názoru, že dokážete říct hodně o člověku podle toho, co si objednáva k snídani.*“ Reynoldsova objednávka čítající opravdu velké množství jídla tak měla být podle režiséra pro Almu „červenou vlajkou“, tedy jakýmsi varováním (a stejně tak prý měl Almu varovat fakt, že na prvním rande Reynolds zmínil svou matku hned třikrát). Těžko interpretovat, co Reynoldsova objednávka o postavě konkrétně říká. Vybraný drahý čaj, vybíravost v marmeládách a konzistenci vejce vypovídá zřejmě o zmíněné vybíravosti, důslednosti a perfekcionismu, který žádá jak od sebe, tak od ostatních.

---

<sup>63</sup> SHOARD, Catherine. Paul Thomas Anderson: 'You can tell a lot about a person by what they order for breakfast'. The Guardian, 2018. Dostupné z webu: <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/01/paul-thomas-anderson-you-can-tell-a-lot-about-a-person-by-what-they-order-for-breakfast>



Další dramatickou a vypovídající scénou je první snídaně Almy a Reynoldse. V této variaci na scénu snídaně s Johannou se opět skrze jídlo dozvídáme něco o obou postavách. U Reynoldse se utvrzujeme v tom, že je pro něj mnohem důležitější vlastní pohodlí, zvyky a jeho nároky, než jak zapůsobí na své okolí. Ironickým detailem je kus sladkého pečiva, které mu nabízela v předchozí snídaňové scéně Johanna, jeho bývala přítelkyně, a která byla odmítnuta se slovy: „*Co jsem říkal? Žádné těžké věci k snídani!*“ V této scéně si totiž, nezávazně na nikom dalším, před odchodem Reynolds ukousne právě totožného druhu pečiva. Tím jako by režisér chtěl poukázat na Reynoldsovu malichernost, která nestojí na racionálních důvodech.

Největší hádka Almy a Reynoldse, nacházející se přesně uprostřed filmu, nese ústřední konflikt také v jídle. Reynolds si stěžuje, že mu Alma připravila chřest na másle a nikoli na oleji, jak to má rád, a vyvolá tak hádku, která se dále větví mezi další témata. Opět tak upozorňuje na to, že jediné, co je na světě opravdu důležité, je to, co má rád a co naopak nesnáší. Konec hádky nasvědčuje tomu, že se pár možná rozejde a Alma opustí dům. Nestane se tak, máslo však bude mít v příběhu ještě další symbolickou a ironickou roli. Když Alma smaží Reynoldsovi houby, těsně před svým odhalením, dělá je na másle, a ještě velkou kostku dodatečně na pánev přidá. Z prvotní chyby se stává schválnost – jak v případě másla, tak hlasitého snídání. Anderson nám skrze tyto dva detaily nejen říká hodně o postavě Almy (kterou nejprve litujeme a později žasneme, nad dramatickým obrácením situace), ale také ironicky poukazuje na vztahy, které mají být dle pouček založeny na vzájemné toleranci.

Samotné trávení houbami jako by ironicky vycházelo z pořekadla: láska prochází žaludkem. V tomto případě tomu tak skutečně je, byť je pořekadlo smyslově převráceno naruby. Rozpoznáváme v tom Andersonův rukopis, jeho práci s motivy, s nadsázkou, jeho ironický přístup takřka ke všemu, i k tématům, která jsou pro režiséra důležitá.

Abych uzavřela téma jídla, vzpomenu ještě dvě repliky, které ve filmu zazní. Alma v první fázi vztahu, kterou bychom nazvali romantickou, počáteční, říká po první večeři, kterou s ním stráví v Londýně: „*Najedl ses dost? Vypadáš žíznivě.*“ Zdá se, že zde jídlo zastupuje jinou základní lidskou potřebu – sex. My, diváci, možná podtextu Alminých slov nerozumíme, Reynolds však ano, a po této replice spolu s Almou z večeře odjedou a končí v jeho ložnici. Další repliku pronáší Reynolds, když směrem k Almě poznamenává „*You make me very hungry,*“ což by se dalo (krkolomně) přeložit jako „činíš mě hladového“, řečeno s důrazným sexuálním podtextem. Přitom, jak jsem

se již zmínila výše, film *Nit z přízraků* je oproti jiným Andersonovým filmům poměrně asexuální s absencí jakékoliv intimity mezi hlavními postavami.

Také šaty jako by ve filmu nahrazovaly intimitu – Reynolds na první schůzce Almu nepolíbí, ale zkouší ji šaty. Předtím se skrze šaty rozchází s Johannou. Almin „všední den“ se točí celý kolem šatů – šaty si zkouší, šaty šije, šaty nosí na přehlídce a v šatech se také fotí.

Samostatnou kategorií jsou svatební šaty a prokletí, o kterém se Reynolds zmiňuje. První zmínka se vztahuje k matce, které šil šaty na druhou svatbu. Vzpomíná, před Almou, jak mu odmítla pomoci služebná, protože neprovdané ženě může šití svatebních šatů pro jinou ženu přinést smůlu. Pak, když se jedinkrát ve filmu matka objeví v podobě ducha, je oblečená právě ve svatebních šatech. Podruhé Reynolds klatbu zmíní, když žádá Almu o ruku. V tu konkrétní chvíli přenese prokletí i na svou osobu a prosí Almu, aby ho klatby zbavila. A nakonec potřetí se prokletí zhmotní ve scéně, kdy Alma najde ve svatebních šatech pro belgickou princeznu všitý vzkaz „Never Cursed“. V návaznosti na to, co Reynolds říkal o své víře v téměř magické všívání vzkazů a fotografií do šatů, chápeme jeho gesto jako zcela upřímné, protože je skryté a nikdo o něm neví. Almu tento nález očividně dojde a stejně tak diváka. Upřímné srdečné přání směřované k jiné osobě nám může po té spoustě scén, které nejsou z hlediska sympatií pro Reynoldse zrovna příznivé, navrátit určitou naději v jeho dobro.

Paul Thomas Anderson pro American Film Institute řekl<sup>64</sup>, že před natáčením *Nitě z přízraků* sledoval pro inspiraci Hitchcockovy filmy *Rebecca* a *Vertigo*.

Poprvé se ocitl sám za kamerou a musel si najít vlastní vizuální jazyk, jakým příběh odvyprávět. Po předešlém filmu *Skrytá vada* (v originále *Inherent Vice*, 2014). Anderson v tomto filmu nešetří „prolínáčkami“, v odkazu ke starším filmovým klasikům. Tento specifický způsob střihu, který dnes vidíme už velice málo, je ještě jaksi zdůrazněn, prodloužen a vyčnívá tak z celku jako jeden z hlavních stylistických prostředků celého filmu. Režisér jde však ještě dále, když v rámci jedné prolínáčky dokonce použije padající sníh, který na dnešního diváka působí skutečně až jako ironický retro prvek.

Martin Svoboda, redaktor pro Aktuálně.cz, na přednášce v Městské knihovně (konané 1. února 2018) k formální stránce filmu upozornil především na využití „tvrdého“ světla. Podle Svobody kameramani při blízkých detailech, jakých vidíme v *Niti z přízraků* mnoho, běžně používají měkké světlo, které je vůči hercům lichotivé a esteticky přívětivé, jelikož zakryje jinak zvětšené vady na kráse. Anderson ale podle Svobody postupuje přesně opačně – světlem, které používá, zvýrazňuje sebemenší vrásku či pihu, která se ve tváři herce či herečky skrývá.

O práci se zvukem jsme si už něco málo řekli výše. S tím souvisí ovšem i Andersonovo uplatnění hudby, které oproti hledání nového vizuálního jazyka navazuje na předešlé filmy a plní v podstatě stejnou funkci. Film *Nit z přízraků* je v pořadí čtvrtou spoluprací Andersona s hudebníkem Jonnym Greenwoodem (který složil hudbu ke všem třem předešlým filmům). Spolupráce této dvojice začala filmem *Až na krev* (2007). Hudba Jonnyho Greenwooda je pro poučeného diváka i v tomto filmu rozpoznatelná. Typické jsou pochmurné melancholické smyčky, spíše pomalejší tempo a minimalismus.

Zvukově a potažmo hudebně je velmi sofistikovaná a osobitá scéna oslavy Nového roku: Reynolds odmítl opustit na oslavu Nového roku dům a nechal tak Almu, která si touží zatančit, odejít samotnou. Po krátké střihové sekvenci, kdy Reynolds doma znervózní a ztratí vůli se soustředit (na co jiného než na práci), přichází na místo

---

<sup>64</sup> Paul Thomas Anderson on writing PHANTOM THREAD. 2018. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=U-ME9FRUG30>

bujaré oslavy. Anderson – nutno podotknout s jistou dávkou odvahy – nechává přes sebe hrát tzv. synchronní i asynchronní hudbu, přičemž tyto dvě zvukové stopy vedle sebe vytváří velký kontrast. Zatímco synchronní hudba nese náladu oslavy Nového roku, asynchronní originální hudba Jonnyho Greenwooda (skladba nese název jednoduše *Alma*) reprezentuje Reynoldsův momentální vnitřní svět. Tento druh práce se zvukem sice není nikterak nový ani originální, ovšem konkrétní způsob, jakým se v tuto chvíli se zvukem zachází se originální skutečně jeví. Většinu času scény vedle sebe působí zvukové stopy v poměru jedna ku jedné – což podtrhuje zmatení a jistou dezorientaci. Především díky hudbě je tato scéna možná největším nahlédnutím do duše Reynoldse Woodcocka, který je jinak více či méně neproniknutelný a divákovi vzdálený. Podobnou změnu v „POV“ (tedy *point of view*, česky *hledisko* nebo *úhel pohledu*) použil Anderson již ve filmu *Mistr*. Přesto, že se po celou dobu ve filmu věnuje postavě Freddieho Quella (Joaquin Phoenix) a nahlíží svět především přes něj, na jednu jedinou scénu se pozastaví u postavy „mistra“ Lancastera Dodda (Philip Seymour Hoffman) a nechává nás na chvíli, poprvé a naposledy, pozorovat svět skrze jeho úhel pohledu (zajímavostí může být, že scény se shodují i v časovém umístění – tedy v poslední čtvrtině filmu).

Humorným, velice výmluvným a k hlavnímu tématu důležitým zvukovým prvkem je pak zesílený zvuk. Autor jej použit hned dvakrát, v obou případech se jedná o scény Reynoldse a Almy a v obou scénách Alma hlasitě jí. V prvním případě je Almin hlasitý způsob jezení, který ale vnímáme jako subjektivní pocit Reynoldse, odmítnut a ponížen. Ve druhém případě tiše tolerován. V této změně chování postavy i celkové dynamiky autor šikovně, výmluvně a beze slov reflektuje změnu Reynoldsova přístupu a chování k Almě. Její hlasité stravování může být zároveň (v kontextu chování postav) vnímáno oproti prvnímu případu jako schválnost. Ať už tomu tak je, či nikoliv, tento specifický a veskrze zvukový prvek je divácky příznivý a komický právě proto, že se jedná o druh situace, se kterou se divák dokáže ztotožnit - jako s nešvary partnerů, které se učíme tolerovat.

#### 4. ZÁVĚR: AMERIKA OČIMA PAULA THOMASE ANDERSONA

Cílem této práce bylo postihnout na příkladu čtyř vybraných a žánrově rozmanitých filmů (*Magnolia*, *Opilí láskou*, *Až na krev* a *Nit z přízraků*) osobnost filmového režiséra a scenáristy Paula Thomase Andersona. Postihnout jeho autorský rukopis, rozpoznat a popsat jeho obsahové a formální postupy a také samozřejmě zanalyzovat každý film zvlášť, jako samostatné autorské filmové dílo se svými vlastními specifiky a odlišnostmi. Opírala jsem se o texty recenzentů a analytiků, rovněž o rozhovory s režisérem a ostatními tvůrci a pokoušela jsem se kromě filmové analýzy vybraných filmů nabídnout také kontext, který prozradil i něco málo z kariérního života a vývoje tvůrce.

Snažila jsem se ve své práci postihnout v rámci analýzy každého filmu to nejpodstatnější a zároveň ke každému filmu přistoupit se zájmem nejen z pozice filmového diváka, ale také z pozice autora, kterého zajímá Andersonův způsob práce s filmovou postavou a její expozicí, se zpracováním filmových motivů a dalších scenáristicko-režijních postupů, jež dělají z Andersona originálního tvůrce, kterého stojí za to sledovat a analyzovat.

Ráda bych závěrem shrnula alespoň ještě stručně konkrétní tematické okruhy, které spojuje více režisérových filmů, a vzpomenu také ostatní filmy, na které se v této práci nedostalo (jmenovitě *Gambler*, *Hříšné noci*, *Mistr* a *Skrytá vada*).

Téma posedlosti můžeme vypořádat u filmu *Až na krev* skrze hlavní postavu Daniela Plainviewa i samotné období naftového boomu na počátku století, které změnilo nejen Spojené státy, ale celý svět. Posedlost je jednou z hlavních charakterových vlastností také Reynoldse Woodcocka, mužského hrdiny filmu *Nit z přízraků*, kterému je podobně jako Plainviewovi posedlostí jeho práce. Posedlý je i Sydney, postava Andersonova debutu *Gambler*, který rámuje celý příběh: Sydney ale není na rozdíl od výše zmíněných postav posedlý svou prací, ale touze po tom se vykoupit z hrozného zločinu. Pozornost diváka si film udržuje díky tajemství této postavy, která jedná iracionálně, nevysvětlitelně a „posedle“, což se nám vysvětlí až na konci, když se Sydneyho hrozný čin vyjeví. Posedlost můžeme vypořádat i ve filmu *Mistr*, ve kterém s posedlostí pracuje charismatická postava vůdce sekty nazvané Zdroj Lancaster Dodd. V „romantické komedii“ *Opilí láskou* se stane Barry, hlavní postava, posedlý svou novou láskou, kvůli které se změní a neváhá se ani porvat. Podobně „posedlá láskou“ je i postava soukromého očka Larryho Sportella, který se pustí do

nebezpečného vyšetřování chystaného spiknutí kvůli své bývalé přítelkyni. A v *Hříšných nocích* režisér zobrazuje posedlost sebou samým v případě postavy pornoherce Dirka Digglera, který se vypracuje z neznámého chlapce na superhvězdu kvůli svému velkému přirození.

S tématem posedlosti úzce souvisí také charakter postav, které jsou těžištěm Andersonova talentu a génia jeho filmů. Nejsou to originální zápletky ani nové formální postupy, co na sebe přilákává pozornost. Jsou to ale právě postavy: pozoruhodné, výjimečné, často podivínské a nepřizpůsobivé. Zdá se dokonce, že je Anderson přitahován postavami až patologickými, které jsou destruktivní a nebezpečné sobě i ostatním. A nemluvíme nutně jen o hlavních postavách. V tomto případě nemá smysl jmenovat konkrétní filmy, protože postavy tohoto druhu najdeme bez výjimky v každém autorově filmu. Nevnímejme je ale zjednodušeně jako postavy negativní. V Andersonových filmech nenalezneme špatné nebo dobré figury, snad jen s výjimkou postavy Leny (*Opilí láskou*) a Phila (*Magnolia*).

V souvislosti s diskuzí o opakujících se motivech v Andersonových filmech se setkáme často s pojmem rodina a hledání rodiny. Velmi často se vyskytují také otcovské figury, které často nejsou otci biologickými (směrem k hlavní postavě), ale přesto se o otcovskou figuru jedná. Takovou otcovskou figuru najdeme ve filmu *Gambler* (zmíněná postava Sydneyho). V *Hříšných nocích* je to postava Jacka Hornera, který se budoucí chlapecké pornohvězdy ujme a změní ji kompletně život. Ve filmu *Magnolia* se sejdeme hned s několika otcovskými figurami. Vztahy mezi otcem a synem jsou v podstatě ústředním tématem filmu. Ve filmu *Až na krev* je otcovskou figurou hlavní hrdina Daniel Plainview, který se ujme malého chlapce poté, co mu tragicky zemře jeho biologický otec. Ve filmu *Mistr* je nově nabitým otcem Freddiemu Quellovi na čas Lancaster Dodd a náboženská sekta je Freddiemu rovněž novým domovem a rodinou. A ve filmu *Nit z přízraků* nahradila otcovskou figuru postava (mrtvé) matky, v režisérově filmech poměrně vzácně zastoupená.

I když je vztah otec – syn v režisérověch filmech nejužívanějším typem vztahu, tak v polovině jeho celovečerních filmů je velmi důležitý, často ústřední vztah milostný. Týká se to samozřejmě filmu *Opilí láskou*, týká se to filmu *Skrytá vada* a *Nit z přízraků*, méně už filmu *Gambler*, kde přece jen převládá vztah starší otcovské figury a jeho chráněnce.

Paul Thomas Anderson natočil ze svých osmi filmů pouze jediný mimo Kalifornii a Spojené státy a tím filmem je *Nit z přízraků*. Všechny ostatní filmy

natačel na svém oblíbeném západním pobřeží, kde se také narodil. Co je ale důležitější – Andersonovy filmy se v Americe pouze nenatáčejí, ale tematicky se Ameriky přímo silně týkají. O *Až na krev* jsme v této souvislosti už mluvili. Daniel Plainview je typický „self-made man“, který odrazí ode dna a dobude svět coby úspěšný obchodník s ropou. Ve filmu *Hříšné noci* režisér vypráví o jiném průmyslu – o porno průmyslu v sedmdesátých letech. I to je něco veskrze amerického, součást mediální a filmové historie východní části Spojených států. Ve debutu *Gambler* se dostáváme do prostředí casina, mezi podivné charaktery nočních hráčů. V *Mistrovi* přihlížíme vzniku náboženské sekty, která je až podezřele podobná známému vývoji scientologické církve. V *Magnolii* se řeší dvě striktně americká témata – televizní vědomostní soutěže využívající děti a závislost na lécích, která je ve Spojených státech velmi rozšířeným problémem, který se týká nejen dospělých, ale i dětí. A nakonec bych zmínila *Skrytou vadu*, která je nejen částečnou parodií na americkou detektivní školu, ale také nás zavádí do sedmdesátých let minulého století, kdy v Americe „řadí“ ještě hnutí hippies.

Je samozřejmě škoda, že se nemůžeme těmto filmům věnovat na větším prostoru a s podobnou péčí, s jakou jsem se věnovala vybraným čtyřem filmům. Ovšem pevně věřím, že by se časem v rámci zájmu o osobnost tohoto režiséra mohly práce (nejen) na FAMU ještě rozrůst a dostalo by se tak i na filmy, ke kterým jsem se já ve své práci už nedostala. Zároveň doufám, že by tato práce mohla posloužit jiným, minimálně jako inspirace a částečný sběr názorů z domácího i zahraničního tisku, a mohla by se v osobě někoho jiného ještě více rozvinout a „nabobtnat“. Paul Thomas Anderson sám sebe podle vlastních slov vnímá v první řadě jako scenáristu. Je tedy možnost na příště pojmout hledisko analyzování této umělecké osobnosti skrze analýzu striktně jeho textů, což by možná mohlo nějakého studenta scenáristiky zaujmout a mohlo by ho to případně také něco naučit. Doufejme, že ale Andersonova filmografie jeho posledním filmem *Nit z přízraků* neskončila a bude se tak případně moci těšit na odborné práce pojednávající i jeho budoucí filmy.

## 5. SEZNAM LITERATURY A DALŠÍCH ZDROJŮ:

SPERB, Jason. *Blossoms and Blood, Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. 2013.

ZAPLETAL, Vít. *Vztah kognitivní agility, sociální inteligence a vkusu diváka: Proč Robert Bresson nikdy nenatočil blockbuster?* Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2014.

STUHLÝ, Aleš. Paul Thomas Anderson / profil. Cinepur, 2008. Dostupné z webu: <http://cinepur.cz/article.php?article=1397>

ANDERSON, Paul Thomas. Almost Cast Warren Beatty in Boogie Nights. Online. 2018. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=8YJ4x5UfyLM>

DUHAMEL, Rafael. From 'Hard Eight' to 'Phantom Thread': A Paul Thomas Anderson Retrospective. UCL Film Society. 2018 Dostupné z webu: <http://www.uclfilmsociety.co.uk/blog/hard-eight-phantom-thread-paul-thomas-anderson-retrospective/>

EPSTEIN, Nathaniel Henry. *Brechtian Elements in Three Films by P. T. Anderson*. Chicago, 2015. Bakalářská práce. The University of Chicago, The Faculty of the Division of the Humanities, 2015.

ANDERSON, Paul Thomas. Views on film school. 2017. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=9eVrFTKpwt4>

BLISS, Karen. Paul Thomas Anderson Downplays Scientology Connection in 'The Master'. Rolling Stone. 2012. Dostupné z webu: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/paul-thomas-anderson-downplays-scientology-connection-in-the-master-101985/>

Paul Thomas Anderson interview on "Magnolia" 2000. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=K-c78gfsjpl&t=603s>

Scott, Anthony. A FILM TO REMEMBER: "MAGNOLIA". 2019. Dostupné z webu: [tps://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b](https://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b)

Kalivoda, Lukáš. *Chytré filmy a mnohost jejich čtení*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007.

KŘÍŽ, Michal. old.fantomfilm.cz. Rok neuveden. Dostupné z webu: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=579>

SCOTT, Anthony. A FILM TO REMEMBER: "MAGNOLIA" medium.com. 2019. Dostupné z webu: <https://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-magnolia-1999-f88c056abd3b>  
Magnolia Frog Rain Forum. Dostupné z webu: <https://movies.stackexchange.com/questions/35933/magnolia-frog-rain>



EDELSTEIN, David. The Masked and the Unmasked. slate.com. 1999. Dostupné z webu: <https://slate.com/culture/1999/12/the-masked-and-the-unmasked.html> - *zkontroluj, máš z diplomky*

JINDŘICHOVÁ, Markéta. filmserver.cz. 2013. Dostupné z webu: <https://filmserver.cz/clanek/5942/opili-laskou/>

Paul Thomas Anderson and Adam Sandler interview on "Punch Drunk Love". 2002. Dostupné z webu: [https://www.youtube.com/watch?v=P3\\_gwjh0BKc](https://www.youtube.com/watch?v=P3_gwjh0BKc) - Sandler v rozhovoru mluví o filmu jako o filmu o lásce a osamělosti

FILA, Kamil. Oscarové drama Až na krev říká hodně o Americe. 2008. Dostupné z webu: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/oscarove-drama-az-na-krev-rika-hodne-o-americe/r~i:article:600901/>  
Více zde: <https://www.imdb.com/title/tt0469494/>

ČECH, Marek. AVmania.cz. 2008. Dostupné z webu: <https://avmania.zive.cz/az-na-krev-recenze-filmu>

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Krev, pot a ropa. 2008. Dostupné z webu: [https://www.lidovky.cz/noviny/krev-pot-a-ropa.A080327\\_000139\\_in\\_noviny\\_sko](https://www.lidovky.cz/noviny/krev-pot-a-ropa.A080327_000139_in_noviny_sko)

LENÍČEK, Jakub. Až na krev. 2008. Dostupné z webu: <https://vltava.rozhlas.cz/az-na-krev-7883850>

There Will Be Blood - Interview with Daniel-Day Lewis & Paul Thomas Anderson. 2007. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=0SFvaootAL8&t=503s>

FILA, Kamil. Coeni vyhráli Oscary, protože nešli až na krev. 2008. Dostupné z webu: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/coeni-vyhrali-oscary-protoze-nesli-az-na-krev/r~i:article:522339/>

SHOARD, Catherine. Paul Thomas Anderson: 'You can tell a lot about a person by what they order for breakfast'. The Guardian, 2018. Dostupné z webu: <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/01/paul-thomas-anderson-you-can-tell-a-lot-about-a-person-by-what-they-order-for-breakfast>

PHANTOM THREAD - AUDIO - Paul Thomas Anderson interviewed by Rian Johnson. 2018. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=faVGtuna5PE>

Paul Thomas Anderson on writing PHANTOM THREAD. 2018. Dostupné z webu: <https://www.youtube.com/watch?v=U-ME9FRUG30>