

## Až na krev jiný Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson dnes bezpochyby patří mezi nejzajímavější a neúspěšnější osobnosti americké kinematografie. Málokterému z tvůrců současného Hollywoodu se totiž daří svými filmy zaujmout zámořské i evropské publikum a ještě k tomu sbírat množství cen, oskarovými nominacemi počínaje a cenami z nejprestižnějších filmových festivalů Starém kontinentu konče. Anderson k sobě připoutal pozornost publika i kritiky již svým druhým snímkem *Hříšné noci* (1997), v němž neotřelým a nesmírně originálním způsobem zobrazil vzestup a pád amerického porno průmyslu přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Pozici skutečně talentovaného a osobitého tvůrce si upevnil následujícím snímkem *Magnolie* (1999), se kterým se mu podařilo získat tři oskarové nominace a vyhrát filmový festival v Berlíně. Po svérázně pojaté, nicméně v podstatě oddechové romantické komedii *Opilí láskou* (2002) se Anderson po pětileté odmlce vrátil k temnějším a závažnějším tématům ve svém nejnovějším filmu *Až na krev* (2007). Snímek byl ověnčen hned osmi oskarovými nominacemi a Stříbrným medvědem z Berlínského filmového festivalu. Vskutku úctyhodná bilance na tvůrce, který ještě nedovršíl čtvrtou dekádu svého života.

Základ Andersnova úspěchu tkví především v jeho autorském přístupu k filmovému umění. Svě předchozí čtyři snímky totiž nejen režíroval, ale byl i autorem původního námětu a scénáře. Díky této relativně vysoké kontrole nad výslednou podobou snímků se mu podařilo vytvořit osobitý a snadno rozpoznatelný autorský styl se specifickým náhledem na stav soudobé společnosti, jež si oblíbili jak diváci tak filmoví kritici. Během přípravy svého nejnovějšího projektu *Až na krev* však Anderson svůj způsob tvůrčí práce poněkud změnil a při psaní scénáře se nechal volně inspirovat románem amerického spisovatele Uptna Sinclairea *Petrolej*. Ačkoliv by se nahrazení původního námětu za literární adaptaci nemuselo jevit jako příliš radikální změna, v podstatě zapříčinilo velký posun především ve způsobu uspořádání filmového vyprávění. Díky tomu se *Až na krev* výrazně odlišuje od předchozích Andersonových snímků, zejména pak od *Hříšných nocí* a *Magnolie*.

Pro většinu Andersnových filmů je typické, že se jejich příběhy hemží velkým množstvím postav a s nimi souvisejících dějových linií, jež se důmyslně proplétají a tvoří složitou síť vzájemných vztahů mezi hrdiny. U každého z aktérů děje se však divák zdrží jen několik minut a poté se pozornost vyprávění briskně přesouvá k jiné postavě. Uspořádání filmového vyprávění v případě Andersnova nového snímku *Až na krev* se vydává směrem zcela opačným. V jeho centru stojí jediná postava, naftař Daniel Plainview, od něhož se kamera nehne během celého filmu snad ani na krok, a najít ve snímku záběr, v němž by se úspěšný podnikatel nenacházel, je vskutku uměním.

Plainview přijíždí hledat ropu do kalifornského zapadlého městečka Little Boston na počátku dvacátého století, přičemž tři nejvýraznější dějové linie snímku Anderson staví na jeho konfliktních vztazích s nejbližšími lidmi v jeho okolí. První z linií mapuje Plainviewův vztah s jeho domnělým nevlastním bratrem, o jehož počestných úmyslech má Daniel jisté pochybnosti. Více prostoru pak získává vývoj vztahu mezi Plainviewem a jeho adoptivním synem H. W., který je silně poznamenán chlapcovým úrazem na ropné věži, při němž nadobro ztratí sluch. Náhle vzniknuvší komunikační bariera mezi otcem a synem narušuje jejich vztah natolik, až dojde k jeho naprostému ochladnutí, které se oběma nepodaří již nikdy překonat. Poslední a nejnosnější dějová linie Andersnova filmu se koncentruje na konflikt mezi ateisticky smýšlejícím naftařem a mladičkým knězem Elie Sundayem. Právě od rodiny Sundayových získal Plainview první licenci na těžbu ropy v Little Bostonu za cenu pěti tisíc dolarů a slib doživotní podpory Eliovy Církve třetího zjevení. Těžař však svoje závazky vůči

církvi neplní podle představ mladého pastora, což ústí v dlouhodobý konflikt, jenž se táhne celým filmem. Dočasná převaha se v něm neustále přelévá z jedné nesvářené strany na druhou a katarze se konfliktu dostane až v samotném divokém finále snímku. Ze stručné dějové charakteristiky filmu jasně vyplývá, že vůči deseti postavám a stejnému počtu nosných dějových linií z *Magnolie* přikročil Anderson v případě snímku *Až na krev* k výrazné redukci obou faktorů.

Anderson je jakožto tvůrce evidentně silně fascinován náhodou a časovou synchronitou, což dokázal například v pozoruhodném prologu *Magnolie*, v němž poukazuje na tři neuvěřitelné souhry náhod a časové synchronicity, které se „opravdu staly“. V jeho filmech se postavy jakoby náhodou míjejí ve svých automobilech na dopravních křižovatkách a zásadní dějové zvraty se v nich často odehrávají ve stejném čase v různých lokacích filmového světa. Ve snímku *Až na krev* však Anderson oba své oblíbené principy opustil a zvolil mnohem konvenčnější způsob filmového vyprávění.

Příběh naftaře Plainviewa se totiž odvíjí chronologicky a úzkostlivě dodržuje pečlivě sevřený řetězec příčina – následek. Jestliže se vám při sledování *Magnolie* stalo, že jste nevěděli, proč některá z postav na plátně tak ukrutně trpí, jelikož jste měli jen mlhavou představu o její minulosti, s filmem *Až na krev* se do podobných situací nedostanete. Plainviewa totiž sledujeme po celých třicet let jeho života, což je jistě dostačující doba na to, aby se uzavřel každý řetězec příčiny a následku. Díky tomu vždy víme, co a proč tvrdý naftařský podnikatel udělal. Se zaujetím tak můžeme sledovat pomalý rozklad jeho osobnosti, který se odráží v konfliktních vztazích s naftařovým okolím a je zapříčiněn chorobnou touhou uspět a rozšířit svoje bohatství za každou cenu, byť by onou cenou měla být ztráta jakékoliv lidskosti. Již na počátku dvacátého století tak Anderson detekuje nesmyslnou hamižnost a touhu nashromáždit co největší majetek jakožto stigmata blížícího se pozvolného rozkladu amerického systému hodnot a symboly příklonu k drsnému a bezohlednému kapitalismu typickému pro posledních sto let vývoje lidské společnosti.

Anderson rozhodně patří mezi tvůrce, kteří dokážou své filmy vybavit působivým a zároveň i efektivním vizuálním hávem. Ve spolupráci se svým dvorním kameramanem Robertem Elswitem dokázal přesvědčivě a s notnou dávkou nadhledu vystihnout atmosféru „horečky sobotní noci“ Ameriky přelomu sedmdesátých a osmdesátých let ve Hříšných nocích i falešné neonové pozlátko současného Los Angeles v *Magnolii*. Ve snímku *Až na krev* však Anderson musel svůj nápadný vizuální styl poněkud uskrovnit a přizpůsobit realitám počátku dvacátého století i horizontálnímu rázu kalifornské polopouště. Tentokrát nelze čekat záběry typu několikaminutové jízdy produkčním zákulisím dětské vědomostní soutěže z *Magnolie* nebo snad ještě delší záběr z párty u bazénu, v němž nám režisér postupně představuje jednotlivé hrdiny Hříšných nocí. Přesto je film plný líbivě komponovaných a precizně inscenovaných nájezdů, odjezdů a jízd kamery, jež sice nejsou tak spektakulární, na druhou stranu ale nepoutají většinu divákovy pozornosti k filmovému stylu jako takovému. Zůstává tak více prostoru k rozehrání těch motivů, které na Sinklairově novele Andersona zaujaly nejvíce, tedy zejména zlomových bodů postupného rozpadu Plainviewovy osobnosti.

Otázkou však zůstává, jak Anderson s tímto prostorem věnovaným ústřední postavě naložil. V jeho předchozích filmech se totiž nacházelo mnoho postav, s nimiž divák na plátně strávil příliš málo času na to, aby se s nimi mohl více sblížit a hluboce niterně prožívat jejich životní vzestupy a pády. Místo divácké identifikace s postavami, která je typická pro většinu snímků, publikum pozorovalo hrdiny Andersonových filmů s jistou distancí a pouze v některých okamžicích bylo schopno s nimi sdílet jejich extrémní emoční vypětí. S Danielem Plainviewem však strávíme bez výraznější přestávky téměř dvě a půl hodiny, což divákovi poskytuje dostatek času k tomu, aby s hlavním hrdinou navázal vztah bližší než ke kterékoliv jiné postavě z Andersonových snímků. Ovšem princip divácké identifikace ani tentokrát nefunguje obvyklým způsobem, neboť Plainview je nesmírně rozporuplnou a nejednoznačnou

postavou, kterou je velmi těžké si bezvýhradně oblíbit. Na počátku, kdy naftař osciluje mezi pózami citlivého otce a cílevědomého podnikatele, dokáže ještě vyvolat v divákovi alespoň minimální množství pozitivních emocí. Jakmile se však postupem času mění v bezcitnou bestii nenávidějící jakoukoliv lidskou bytost, je pro diváka téměř nemožné cítit k němu něco jiného než nenávisť.

Aby snímek fungoval podle Andersonových představ, bylo zapotřebí najít herce, který by byl schopen ztvárnit složitou Plainviewovu postavu s dostatečnou přesvědčivostí. Anderson si vybral Daniela Day-Lewise, což se ukázalo skvělou volbou, neboť uznávaný britský herec vykreslil bezcitného naftaře coby nenáviděného, ale přesto fascinujícího hrdinu. Plainview v jeho podání dokáže být charismatickým obchodníkem, ale i bezcitným vražedným monstrem, které s jistým zadostiučiněním a gusem likviduje mezilidské vztahy se svými nejbližšími. Jeho řeč těla a práce s hlasem jsou v tomto filmu zcela precizní a přesvědčivě demonstrují, že se Oscar za letošní nejlepší mužský herecký výkon ocitnul v těch nejpovolanějších rukou.

Pouze dva další herci získali dostatek prostoru k tomu, aby se mohli alespoň pokusit skvělému Day-Lewisovi konkurovat. Paul Dano tak velmi nápaditě ztvárňuje protiklady v osobnosti mladičkého faráře. Neustále osciluje mezi klidným a civilním vystupováním Elii Sundaye na veřejnosti a jeho divokou náboženskou extází při kázání, v jehož rámci ze svých oveček snímá hříchy a zbavuje je zlých démonů. Podobně i debutant Dillon Frasier dokázal bez nejmenších problémů zvládnout přerod postavy Plainviewova syna H. W. ze servilního přísluhovačství otcově podnikání k mladické rebelii a frustraci z nemožnosti komunikovat s okolním světem.

Co si tedy o novém Andersonově filmu myslet? Pro režisérovy skalní fanoušky může být mírným zklamáním, protože neobsahuje mnoho elementů, kvůli nimž Andersona zbožňovali. Rozhodně se v něm neseťkají s postavami, jež se sborově vyzpívávají ze svého bolu, či s deštěm k zemi se snášejících obojživelníků sloužících jakožto filmová verze antického principu *deus ex machina*, jenž mění lidské osudy a obstarává dějové vyvrcholení snímku. Navíc Anderson zaměnil složitou strukturu vyprávění organizovanou principy náhody a synchronicity za vyprávění uspořádané chronologicky a lineárně. Z tohoto úhlu pohledu tedy může snímek *Až na krev* působit vůči zbytku Andersonovy filmografie jako ústup z progresivních filmových postupů a příklon k mnohem konvenčnějšímu způsobu vnímání filmového média.

Ovšem takový pohled by nebyl správný, jelikož film *Až na krev* není horší ani lepší než dosavadní Andersonovy snímky, je pouze diametrálně odlišný. Rozhodně se nejedná o konformní rodinnou ságu typu *Legendy o vášni*, mnohem blíže má ke *Kazanovu* legendárnímu dílu *Na východ od ráje*, s nímž sdílí snahu objevovat zhoubný vliv honby za bohatstvím na lidskou psychiku. Navíc disponuje skvělými hereckými výkony, svým způsobem fascinujícím ústředním hrdinou a působivou vizuální složkou, v jejímž rámci se úspěšně pokouší vyprávět více obrazem než slovem. To je naprosto dostačující výčet pozitivních aspektů identifikujících výjimečný a kvalitní film. Zkrátka a dobře, slibný počátek letošního filmového roku pokračuje i v březnu, jen namísto divácky vděčnějších titulů jako *Americký gangster* či *Východní přísliby* se v novém Andersonově snímku setkáváme s dílem, které je poněkud divácky náročnější.