

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2020

Kryštof Sekera

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza neo-noiru ve filmu *Skrytá vada*
(2014)**

Kryštof Sekera

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza neo-noiru ve filmu Skrytá vada (2014)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho odborné vedení mé práce, za cenné rady, připomínky a doporučení, a hlavně za obrovskou trpělivost.

Obsah

Úvod	5
1 Vyhodnocení literatury	8
1.1 <i>Film/Genre</i> Ricka Altmana	9
1.2 Předmětová literatura.....	11
2 Analýza	17
2.1 Narativ a komunikativnost narace	17
2.1.1 Segmentace filmu	18
2.1.2 Narativ	22
2.2 Postavy	24
2.2.1 Protagonista Larry "Doc" Sportello.....	25
2.2.2 Femme fatale	27
2.2.3 Vzhled postav	29
2.3 Paranoia typická pro neo-noir, sebereflexivita a humor.....	31
Závěr.....	36
Seznam pramenů a literatury	39

Úvod

V práci se budu zabývat analýzou a interpretací filmu *Skrytá vada* (2014) Paula Thomase Andersona v kontextu žánru neo-noir. Identifikuji, které žánrové prvky neo-noiru se ve filmu objevují a jak s nimi autor nakládá v kontextu výstavby díla, parodie a kontextualizace doby vzniku filmu. Výsledkem by měla být odpověď na otázku, do jaké míry je analyzovaný film ještě neo-noirem a k čemu úprava konvencí sloužila. Nemělo by tedy jít pouze o popsání neo-noirových prvků ale i pojmenování jejich motivací a funkčnost komediálních vložek, kterými autor dílo výrazně odlehčuje. *Skrytá vada* je adaptací románu Thomase Pynchona z roku 2009.¹ Jedná se o první knihu tohoto autora, která byla adaptována do filmové podoby. Nicméně předloha nemá pro mou práci zásadní význam, protože se nejedná o analýzu procesu adaptace. Tento snímek jsem si vybral, protože není jednotně přijat mezi fanoušky autora a specificky kombinuje žánry. Andersonův sedmý film vzbudil rozporuplné ohlasy a podle databáze rottentomatoes.com i imdb.com je nejhůře přijatým dílem kritické obce i diváky.² To se podepsalo i na nevelkých tržbách a malém nasazení do distribuce (v České republice vyšel pouze na domácích nosičích). Domnívám se, že divácký neúspěch filmu je zapříčiněn zejména složitým narativem, který s divákem příliš nekomunikuje a pracuje s prvky artové narace, což osvětlím v samotné analýze. Film disponuje několika znaky, které na první pohled odkazují k neo-noiru. Jedná se zejména o hlavního protagonistu, kterým je vyhořelý soukromý detektiv Larry "Doc" Sportello (Joaquin Phoenix), časoprostorové zasazení do Los Angeles sedmdesátých let, a tajemnou organizaci, která za vším stojí, manipuluje a vyvolává pocit paranooi.

Snažit se najít žánr ve filmu se může zdát jako slepá ulička nebo banalita. „Žánr ve filmu buď je, nebo není.“, mohlo by se zdát. Avšak neo-noir považuji za

¹ PYNCHON, Thomas. *Inherent Vice*. Penguin Press, 2009

² https://www.rottentomatoes.com/m/inherent_vice; <https://www.imdb.com/title/tt1791528/>; ROSE, Steve. *Inherent Vice walkouts: how to make a film your audience will be dying to leave*. [online]. 2015. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/shortcuts/2015/feb/03/inherent-vice-walk-outs-paul-thomas-anderson-movie>

výjimku. Je to subžánr, který čerpá z původní tradice, ale vyvíjí se a je jeho nedílnou součástí, že je stále více sebereflexivní.

VÝVOJ ŽÁNRU

Podle Ricka Altmana se ze všech teorií otázka žánrů a typů v literárním diskursu udržela nejdéle.³ Pojetí filmových žánrů vycházelo z literární teorie a používalo se zejména pro základní diváckou identifikaci filmů své doby. Mezi čteně zastoupené žánry patřil western, gangsterka či horor. Hollywood zažil odchýlení od žánrů v 60. letech, kdy vznikl *Nový Hollywood*, a američtí filmaři se často inspirovali v tendencích evropského filmu, pracovali s intertextuálními odkazy a proslavili se spíše autorští tvůrci. Některé další žánry však způsobují nejasnosti, respektive jejich vymezení není tak jednoduché a přímočaré.

Podle Douglase Keeseeho neo-noir navazuje na klasický film noir, který má relativně jasně stanovené období vzniku a působnosti.⁴ Altman však namítá, že i když rozdílní kritici citují vesměs stejné filmy svých oblíbených režisérů, film noir je výjimka, kterou se jim nepodařilo „rozlousknout“.⁵ O filmu noir je obecně známo, že jde o čtyřicátá a padesátá léta ve Spojených státech, hlavním hrdinou je často problémový detektiv a typická je přítomnost osudové ženy (*femme fatale*). Mezi výrazné stylistické postupy patří kontrastní černobílý obraz nočních měst a vnitřní hlas (*voice-over*) protagonisty. Kanonickými reprezentanty této éry jsou například *Maltézský sokol*,⁶ *Pojistka smrti*,⁷ *Hluboký spánek*,⁸ nebo *Pryč od minulosti*.⁹

Přesné definování a vymezení filmu noir však není vždy bez neshod. Už užití samotného slova žánr je pro některé problematické, protože film noir bývá někdy označován za styl nebo za soubor stylistických postupů, nikoliv za

³ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 1.

⁴KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*. Kamera Books, 2010, s. 10.

⁵ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 27.

⁶*Maltézský sokol* [The Maltese Falcon] [film]. Režie John HUSTON. USA, 1941.

⁷*Pojistka smrti* [Double Indemnity] [film]. Režie Billy WILDER. USA, 1944.

⁸*Hluboký spánek* [The Big Sleep] [film]. Režie Howard HAWKS. USA, 1946.

⁹*Pryč od minulosti* [Out of the Past] [film]. Režie Jacques TOURNEUR. USA, 1947.

plnohodnotný žánr – „*Je film noir žánr, nebo styl?*“.¹⁰ Altman ve své knize krátce popisuje proměnu slov *film noir* z přídavného na podstatné jméno.¹¹ Vysvětluje, jak se v kritickém psaní o filmu proměnilo používání samotného slova, které zpočátku pouze popisovalo určitý styl, a později se etablovalo jako vlastní kategorie. James Naremore poznamenal: „(...) *je mnoho motivů, nálad, postav a stylistických prvků spojených s noirem, ale žádné z nich nejsou společné všem filmům zařazovaným do této kategorie.*“¹² Pokud je definice klasického noiru nelehká, pak je jasné, že neo-noir jako pokračovatel některých aspektů trpí podobnou problematizací. Někteří jeho dataci například spatřují v sedmdesátých letech, v éře tzv. Nového Hollywoodu, zatímco jiní už na konci let padesátých. *Dotek zla* Orsona Wellese,¹³ někteří řadí stále k původní éře film noir, zatímco ostatní jej interpretují jako zlomový bod pro neo-noir. Tu druhou variantu zastává například Milan Hain, který film popisuje ve svém článku *Film noir znovuzrozený*,¹⁴ v tematickém čísle Cinepuru, věnovaném tomuto subžánru.

Neo-noir prošel různými variacemi a v každé dekádě má své příklady. Velkou část zástupců tvoří filmy let sedmdesátých, což přisuzují jednak tvůrčím ambicím tehdejších filmařů Nového Hollywoodu, a také politickému klimatu v USA. V osmdesátých i devadesátých letech prochází neo-noir kombinací s jinými žánry a vznikají další sub-žánry jako např. techno-noir.¹⁵ Jako neo-noir byly z nedávných počínů k roku 2020 označeny třeba *Slídlil* (2014)¹⁶ nebo *Záhada Silver Lake* (2018).¹⁷

¹⁰ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 70.

¹¹ Tamtéž, s. 60-61.

¹² NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley: University of California Press, 2008, s. 282.

¹³ *Dotek zla* [Touch of Evil] [film]. Režie Orson WELLES. USA, 1958.

¹⁴ HAIN, Milan. *Film noir znovuzrozený*. Cinepur. 2018, č. 118., s. 48-52. ISSN 1213-516X.

¹⁵ KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*. Kamera Books, 2010, s. 14.

¹⁶ *Slídlil* [Nightcrawler] [film]. Režie Dan GILROY. USA, 2014.

¹⁷ *Záhada Silver Lake* [Under the Silver Lake] [film]. Režie David Robert MITCHELL. USA, 2018.

1 Vyhodnocení literatury

Základním pramenem je samotný film *Skrytá vada* a potom ostatní filmy, které bývají řazeny do subžánru neo-noir napříč dekádami. Těmi jsou například *Blade Runner*,¹⁸ *Čínská čtvrť*,¹⁹ *Dlouhé loučení*²⁰ nebo *Memento*.²¹ Tyto filmy používám pro komparaci, abych demonstroval, jak jsou různé žánrové motivy využívány a variovány.

Ve své práci budu používat metodologickou a předmětovou literaturu. Akademickou literaturu k analyzovanému filmu jsem nenašel,²² a většina z napsaných textů jsou spíše populární články a recenze.²³ Literatura věnovaná autorovi existuje,²⁴ ale pro mou analýzu ji nepovažuji za dostatečně nosnou, protože případné publikace byly vydány před rokem 2014, a tudíž se předmětu analýzy ještě nevěnují. Proto se soustředím na literaturu o žánru obecně a pak konkrétně o neo-noiru.

Jako výchozí text metodologické literatury pro stanovení žánrové analýzy, jsem si zvolil knihu Ricka Altmana *Film/Genre*. Klíčová je Altmanova definice žánru, popisující sémantickou a syntaktickou rovinu. Tato studie byla nejprve vydána samostatně, a po patnácti letech se k ní Altman vrátil ve zmíněné knize *Film/Genre*. Hlavní myšlenkou tohoto textu je problematika chápání žánrů na základě propojení sémantických a syntaktických prvků. Krom této studie jsem ale využíval celou knihu, protože Altman komentuje žánr komplexně a z několika hledisek. V osmé kapitole tvrdí, že míchání žánrů je především problém diskursu.

¹⁸ *Blade Runner* [Blade Runner] [film]. Režie Ridley SCOTT. USA, 1982.

¹⁹ *Čínská čtvrť* [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974.

²⁰ *Dlouhé loučení* [The Long Goodbye] [film]. Režie Robert ALTMAN. USA, 1973.

²¹ *Memento* [Memento] [film]. Režie Christopher NOLAN. USA, 2000.

²² Hledal jsem na webu <https://www.academia.edu/> a <https://www.jstor.org/>

²³ BRADSHAW, Peter: *Inherent Vice review – deliriously masterful sunlight noir*. [online]. 2015 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/29/inherent-vice-review-paul-thomas-anderson>

²⁴ TOLES, George. *Paul Thomas Anderson*. University of Illinois Press, 2016.

Tedy, že naše představa o míchání žánrů ve filmech určité doby nebo režiséra, je odvozena od toho, jak byly tyto filmy popsány, označeny a kategorizovány.²⁵

Altman také připomíná, že každý žánr prochází jiným vývojem. Žánry se posouvají od iniciačního momentu objevení, k uvědomění sebe sama na straně diváků i tvůrců, až do bodu, kdy se vzorce žánru ustálí a předvídatelnost diváky nudí.²⁶ Některé žánry se pomalu obměňují, neustále se mění a později se ustálí, zatímco jiné projdou několika fázemi, přičemž jedna je označena jako klíčová.

Na základě literatury si vymezím kritéria, která budu aplikovat na analyzovaný film, se snahou popsat, jak autor variuje tendence, jak se odchyluje.

1.1 *Film/Genre* Ricka Altmana

Sémantický přístup zdůrazňuje základní pilíře daného žánru, zatímco syntaktický upřednostňuje struktury, do kterých jsou hlavní znaky uspořádány. Zjednodušeně řečeno, zatímco sémantika se soustředí na to hlavní, co je vidět, syntaxe zkoumá to, co je v žánru tak trochu schované. Altman zde uvádí příklad tzv. Pensylvánského westernu (*Bubny víří*,²⁷ John Ford, 1939; *Neporažená*,²⁸ Cecil B. DeMille, 1947), který obsahuje prvky jasně čerpající z tradice žánru, ale zároveň se odehrává v Pensylvánii a ve špatném století. Pokládá si tedy řečnickou otázku, zda je považujeme za westerny, protože sdílí syntax stovek dalších filmů, nebo to westerny nejsou, protože nespádají do klasické sémantické definice.²⁹ Tady se objevuje původ pochyb a nejistot. Musíme při žánrovém zařazení dbát na všechny sémantické znaky? A lze vůbec vymezit nějakou hranici, kterou když film překročí, už je příliš žánrově vágní? Když si western zachová specifickou náladu a motivy, ale děj se odehrává například v Pensylvánii, nebo absentují některé typické postavy, už si žánrovým zařazením nejsme tak jisti. V takových případech se setkáváme s dvěma možnostmi kategorizace. Žánr je filmu buď upřen a není pod něj zařazen,

²⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999. s. 123.

²⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 21.

²⁷ *Bubny víří* [Drums Along the Mohawk] [film]. Režie John FORD. USA, 1939.

²⁸ *Neporažená* [Unconquered] [film]. Režie Cecil B. DEMILLE. USA, 1947.

²⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 220.

nebo se vytvoří sub-žánr pro užší škálu specifických filmů. Vznik takové podkategorie pomáhá upřesnit drobné sémanticko-syntaktické odchylky a předchází sporům při žánrovém pojmenování. Keeseey popisuje různé další odnoše žánru, ‘white noir’ pro slunečné podnebí či ‘country noir’ pro venkovské prostředí. *Blade Runner* nebo *Matrix*³⁰ zase bývají blíže specifikovány jako ‘techno-noir’ a jsou hlavní reprezentanti tohoto sub-žánru.³¹ Žánr může také proměňovat a přejímat různý syntax, zatímco standardní sémantické prvky zůstávají relativně neměnné. Altman to demonstruje na žánru sci-fi, který začínal spíše v hororovém pojetí, a postupně přejal syntaxi z westernů.³² Tím se myslí třeba setkání s neznámým protivníkem či pohyb v neprozkoumaném a nepřátelském prostředí.

Altman se ke své studii vrátil a některé myšlenky poupravil či rozvinul. K sémanticko-syntaktickému modelu přidal ještě třetí variantu. Pragmatický přístup zohledňuje fakt, že každý divák může stejné prvky vnímat různě.

V deváté kapitole Altman zmiňuje, že diváci si často vybírají filmy podle žánrů, ale tento proces je většinou složitější, než se zdá. Distribuční společnosti se často rozcházejí s výroky kritiky či ostatních diváků.³³ Navíc žánr jako neo-noir není snadno identifikovatelný a nedisponuje výraznými sémantickými indikátory, které se jednoduše rozpoznají jako např. u westernu nebo sci-fi. Proto si myslím, že většina diváků si daný film zvolí z jiného důvodu, než je žánr. Výjimkou by byl poučený divák, který např. neo-noir cíleně vyhledává a je obeznámen s jeho sémanticko-syntaktickými prostředky. Takové sémanticko-syntaktické prostředky se pokusím ve filmu *Skrytá vada* nejen identifikovat, ale také určit jejich významy.

Altman ještě poznamenává, že i když jsme společnost, která odsuzuje kriminalitu, v rámci gangsterek ji naopak vyhledáváme, protože zde naplňuje naše žánrová očekávání a potřeby.³⁴ Podobný paradox sleduji u *Skryté vady* nebo neo-noiru obecně. Divák se stále zamotává do spousty informací a nových postav.

³⁰ *Matrix* [The Matrix] [film]. Režie Lana WACHOWSKI, Lilly WACHOWSKI. USA, 1999.

³¹ KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*. Kamera Books, 2010, s. 14.

³² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 222.

³³ Tamtéž, s. 144.

³⁴ Tamtéž, s. 146.

Postupně přestávají jednotlivé prvky dávat smysl a dochází ke zmatení a pravděpodobně i k frustraci. Každý divák přece chce více či méně smysluplný příběh, chce otázky zodpovězeny. Chce, aby film měl evidentní konec a rozřešení. Zároveň si možná je schopen tyto narušení užít, nebo je dokonce vyhledávat, protože například dezorientace a postupná absence logiky do jisté míry patří k onomu žánru.

1.2 Předmětová literatura

Literatury věnované neo-noiru není mnoho. Většina filmově-vědných publikací se zabývá spíše klasickým filmem noir. Rozhodl jsem se zmínit především pasáže klíčové pro analyzovaný film.

Douglas Keeseey v úvodu ke knize *Neo-Noir*³⁵ píše o tomto žánru jako o sebereflexivním žánru, který si je vědom konvencí svého předchůdce. To, co je na neo-noiru nové, přisuzuje aktuálním sociálním změnám a událostem³⁶ a shoduje se tak s úvodem Conarda. Tato publikace je však mimo krátký úvod spíše sborníkem či seznamem jednotlivých filmů. Žánru jako celku se do hloubky nevěnuje.

Mark T. Conard je autor, který editoval publikace o filmu noir (*The Philosophy of Film Noir*)³⁷ a později i jeho nástupce v knize *The Philosophy of Neo-Noir*.³⁸ Zmíněná publikace je sběr statí od různých autorů, kteří se zabývají buď konkrétními filmy nebo motivy neo-noiru na obecné bázi. Příspěvky jsou jak od filmových vědců, tak od profesorů filozofie ale i estetiků či autorky zabývající se feminismem.

V úvodu editor říká, že neo-noir sice neobsahuje typické stylistické prvky svého předchůdce, jako je výrazné svícení, hra se stíny, a hlavně neodlučitelný černobílý mod. Přesto však sdílí stejné motivy, jako je morálně ambivalentní

³⁵ KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*. Kamera Books, 2010.

³⁶ Tamtéž, s. 12.

³⁷ CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Film Noir*. The University Press of Kentucky, 2006.

³⁸ CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007.

protagonista, jeho odlidštění a obecná dezorientace.³⁹ Právě dezorientace je mimo jiné klíčová pro film *Skrytá vada*. Zatímco tvůrci čtyřicátých let s pojmem noir nepracovali a tento termín byl etablován zpětně, současní autoři včetně Andersona jsou s konvencemi obeznámeni a záměrně s nimi nakládají. I v tom spočívá specifikum tohoto žánru.

V prvním textu nazvaném *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema* popisuje Jerold J. Abrams základní změny, kterými žánr v daných ohledech prošel.⁴⁰ Identifikujeme například změnu prostředí, která je patrná už ve zmiňovaném *Doteku zla* (1958). Zde se přesouváme z velkého města do menšího městečka, navíc v Mexické poušti. Pozdější filmy neo-noiru se potom obvykle zcela oprostí od nočního zasazení. Naopak často jsou v prosluněném městě, které je tak vidět víc než jen ze siluet nočních světél. Jeanne Schulerová a Patrick Murray hovoří o proměně stinných nočních ulic v labyrint korporátních budov plných byrokracie. Los Angeles chápou jako ztělesnění neo-noirového prostoru, kde automobily a dálnice nahrazují ulice a chodce.⁴¹

Altman ve *Film/Genre* píše: „Rozdílná doba v historii země nabízí vždy jinou logiku pro žánr.“⁴² Podobně jako různé žánry i neo-noir zákonitě reflektoval proměny v americké společnosti. Dochází více k emancipaci jedince, případně je tradiční rodina často nahrazována komunitou. Lidé více cestují a inspirují se beatnickým hnutím. Velkým tématem pro Spojené státy je samozřejmě válka ve Vietnamu a nedůvěra ve stát. Bouření se proti organizacím a paranoia ze zákulisních politik. Tato témata reflektují třeba filmy *Cutterova cesta*,⁴³ nebo *Pohled společnosti Parallax*.⁴⁴ Schulerová a Murray popisují ony společnosti, které mají neurčitou podobu a nahradily ústředního padoucha z klasického noiru. Navíc

³⁹ Tamtéž, s. 1 – 4.

⁴⁰ ABRAMS, J. Jerold. *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 7-20.

⁴¹ SCHULER, Jeanne, MURRAY, Patrick. „*Anything Is Possible Here*”: *Capitalism, Neo-Noir, and Chinatown*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 167-170.

⁴² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 86.

⁴³ *Cutterova cesta* [Cutter's Way] [film]. Režie Ivan PASSER. USA, 1981.

⁴⁴ *Pohled společnosti Parallax* [The Parallax View] [film]. Režie Alan J. PAKULA. USA, 1974.

tyto společnosti se zpravidla nedaří přelstít ani zničit.⁴⁵ I když protagonista zabije několik osob, toto nepojmenovatelné zlo často vítězí a v nějaké podobě funguje nadále. Harry Caul (Gene Hackman) z *Rozhovoru*,⁴⁶ je v odposlouchávání a sledování lidí nejlepší, je mistr svého oboru. Přesto není schopen rozklíčovat, že ve skutečnosti byl najat někým jiným, než si myslel, a že ve finále filmu nese spoluvinu v nečekané vraždě, která byla plánovaná celou dobu, ale on to nepoznal. Reportér Joseph Frady (Warren Beatty) z *Pohledu společnosti Parallax*, se snaží odhalit podivné okolnosti ohledně atentátu na senátora. V úvodu filmu vidíme zasedání jakési komise, která vraždu připíše mladému rebelovi s důrazem na to, že jednal sám, toužil po veřejné slávě a měl zavádějící představu patriotismu. Případ je uzavřen a jakékoliv konspirace jsou popřeny. Později, poté co se Frady dozvídá o společnosti Parallax a začíná mu docházet, o co jde, pronásleduje agenta, který byl přítomen na místě původní vraždy. Cesta ho zavede na další politické shromáždění, kde je zabit další senátor. Frady se ocitá v nešťastné situaci, kdy je zamčený na plošině a jasně působí jako střelec. Dveře se znovu otevřou a protagonista běží k východu, kde je zastřelen tajemným agentem. Film končí scénou, která zrcadlí úvod filmu. Opět jsme v temné místnosti a vidíme podivnou komisi, která potvrzuje, že Frady byl obsesivní blázen a jasně mu připisují vraždu, kterou nespáchal, a to bez možnosti diskuse. Právě tato anonymní entita je v neo-noirech 70. let tak zstrašující. Zatímco v klasickém noiru bylo zlo často ztělesněno člověkem, tady je jasná přesila společnosti, která dokáže ledacos zamést pod koberec. V závěru nám dochází, že Harry Caul ani Joseph Frady od samého začátku neměli šanci a byli jen malou součástí ve velkém koloběhu událostí.

Anderson s prvky neo-noiru nepracoval poprvé. Jeho celovečerní debut *Gambler*⁴⁷ (1996) obsahoval elementy jako femme fatale, i když šlo o méně nápadnou verzi. Hlavní je zde ale postava Sydney, který je tak typicky morálně problematický a nosí si v sobě obrovské tajemství. Ten jedná racionálně a snaží se i přes vraždu očistit sebe samotného, a hlavně Johna a Clementine, jejichž problém

⁴⁵ SCHULER, Jeanne, MURRAY, Patrick. "Anything Is Possible Here": Capitalism, Neo-Noir, and Chinatown. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 170.

⁴⁶ *Rozhovor* [The Conversation] [film]. Režie Francis Ford COPPOLA. USA, 1974.

⁴⁷ *Gambler* [Hard Eight] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 1996.

vezme do svých rukou. *Gambler* končí vesměs pozitivně – Clementine jakožto femme fatale nezpůsobila Johnovi přílišné potíže a nadále spolu šťastně žijí. Pozoruhodná je absence autorit a policie, tak jak ji popisují Donald R. D’Aries a Foster Hirsch v textu *“Saint“ Sydney*.⁴⁸ Zákon tady zastupuje samotný Sydney jako porota i soudce. Od typického noirového rámce se Anderson odklání mimo jiné tím, že Sydney, je jakožto moderní verze kriminálního archetypu nepotrestán. Jak již bylo zmíněno, Jerold J. Abrams sleduje výrazný znak neo-noiru ve změně hlavního protagonisty. „*Stále jde o narativ z první osoby a stále je to detektiv, kdo vede vyšetřování a klade otázky. Avšak nyní už nehledá nějakého záhadného padoucha ve městě. Hledá sám sebe a své já.*“⁴⁹ Zatímco Holmes se snaží přijít na to, kdo je padouch, Watson se pokouší pochopit a porozumět Holmesovi. Tuto analogii aplikuje na neo-noir s tím, že zmizel Watson a tudíž se zmatený detektiv (Holmes) snaží přijít sám na sebe. A právě to je jeden z klíčových motivů neo-noirového protagonisty, který je v různých variacích ztracen a hledá sebe sama. Rázný detektiv, který se mohl objevit v klasickém filmu noir, se také v hodně případech proměňuje v nejistého a psychicky slabého muže. V *Čínské čtvrti* nejen že Jake (Jack Nicholson) není schopen zabránit tragické zkáze, ale ve slavné scéně ze závěru filmu není ani schopen cokoliv udělat a zareagovat, pouze odchází. Podobně jako Harry Caul v *Rozhovoru*, který je plný paranoii a v závěru filmu se zoufale snaží najít odposlouchávací zařízení ve svém bytě, ale jeho snaha je marná. V posledním záběru sedí v téměř kompletně zdemolované místnosti a hraje na saxofon, což je jeho jediná vášeň. „*Hodně neo-noirů má odlišný postoj ke svým drsným protagonistům – uznávají je i kritizují.*“⁵⁰ Andrew Spicer píše, že klasický hrdina byl nahrazen nemotivovaným, až nepoužitelným protagonistou.⁵¹ Hrdina, který ztratil naději, motivaci, a odhodlání vyšetřovatelů klasické éry. Hibbs jde ještě dál a největší posun od klasického noiru vidí v tom, jak se některé neo-noirové

⁴⁸ D’ARIES, R. Donald, HIRSCH, Foster. *“Saint“ Sydney: Anotement and Moral Inversion in Hard Eight*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 95.

⁴⁹ ABRAMS, J. Jerold. *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 10.

⁵⁰ KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*, Kamera Books, 2010. s. 15.

⁵¹ SPICER, Andrew. *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir’s Existentialist Antihero*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 49.

filmy přiklánějí k tzv. *aristokratickému nihilismu*. Tedy že ty nejvíc mazané a vychytralé postavy kontrolují děj a obohacují ostatní.⁵² V analýze postav popisují, proč detektiv “Doc“ Sportello tuto definici nenaplnuje, i když je jeden z typických prvků, který Anderson přenesl z tradic žánru.

Spicer tvrdí, že zatímco evropští filmaři měli v minulosti sklony žánr zcela opustit a věnovat se umělečtějším a abstraktnějším formám kinematografie, tvůrci Nového Hollywoodu sice zůstali v žánrových kolejích, ale výrazně je zrevidovali.⁵³ Jmenoval bych například *Apokalypsu*,⁵⁴ jako velmi odlišný pohled na žánr válečného filmu. Anderson, tím spíše s odstupem času, také neo-noir výrazně reviduje, některé momenty ve filmu působí až parodicky nebo jsou na úrovni *slapstick* komedie. Autor je přitom cinefil a vychází z děl, která respektuje. Film netočil jako žánrový ale jako adaptaci knihy, kde neo-noiru pouze využívá.

Je podstatné zmínit, že pro neo-noir jsou typické spíše syntaktické prvky. Tedy ty, co nejsou nutně na první pohled zřejmé. Ty sémantické jsou přítomny v podobě protagonisty, detektivní zápletky či případné femme fatale, ale jsou to spíše evokované nálady nebo nejasný děj, které tento subžánr definují. To později potvrzuje Spicer: „(...) *postmoderní neo-noiry často prezentují spleť děj, zacyklený do sebe, a nejistotu ve spolehlivost vyřčeného či ukázaného.*“⁵⁵ Tuto záměrnou nesmyslnost autor přisuzuje mimo jiné vývoji domácího média, poskytující bezproblémové opakované sledování. Každopádně takový všudypřítomný zmatek a rozplynutí narativu je součástí moderního neo-noiru a filmy jako *Skrytá vada* jej z různých důvodů využívají. Většina filmů označovaných jako neo-noir má společné to, že jsou často ambicióznější, co se narativu týče.

Zmiňoval jsem filmy *Blade Runner*, *Memento* nebo novější *Záhadu Silver Lake*. Pro ty všechny platí nedořečenost a ambivalence vyprávění. Shrnu bych neo-

⁵² HIBBS, Thomas S.. The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir. In: CONARD, T. Mark (ed.). The Philosophy of Neo-Noir. The University Press of Kentucky, 2007. s. 140.

⁵³ SPICER, Andrew, Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero In: CONARD, T. Mark (ed.). The Philosophy of Neo-Noir. The University Press of Kentucky, 2007. s. 50.

⁵⁴ Apokalypsa [Apocalypse Now] [film]. Režie Francis Ford COPPOLA. USA, 1979.

⁵⁵ SPICER, Andrew, Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero In: CONARD, T. Mark (ed.). The Philosophy of Neo-Noir. The University Press of Kentucky, 2007. s. 56.

noir jako žánr, který je vesměs divácky náročnější, než ostatní žánry. Zatímco třeba westerny existují experimentálnějšího charakteru a na druhé straně mohou být velmi přímočaré, až banální, neo-noirům je častá složitost vlastní. Samozřejmě toto nelze tvrdit plošně pro všechny filmy tohoto žánru, ale pro většinu, minimálně pro ty, které zmiňuji v této práci, to platí. Zároveň se v knize, o kterou jsem se opíral nejvíce, ukázalo, že neo-noiry mají často nějaký přesah. Jeanne Schulerová a Patrick Murray se ve své kapitole opírají o Platóna a Marxe, když analyzují Polanskiho *Čínskou čtvrť*.⁵⁶ Douglas L. Berger ve svém textu píše o Kantovi a zabývá se moralitou a pocitem viny.⁵⁷ Judith Baradová mluví o vědomí lidí a replikantů v *Blade Runneru* a využívá u toho teorie Jean-Paul Sartra.⁵⁸ Hibbs hovoří o vztahu neo-noiru k nihilismu a zmiňuje Nietzscheho.⁵⁹ Filmoví vědci v neo-noirech často nacházejí nějaké hlubší poselství, jak je evidentní z častého zmiňování různých filozofů napříč touto publikací. Je ovšem potřeba podotknout, že neo-noir je mnohem užší žánr po kvantitativní stránce. Filmů, které v tomto subžánru vznikají, není mnoho a vzhledem k menšímu počtu produkcí je zřejmé, že se jedná vesměs o náročnější tituly.

⁵⁶ SCHULER, Jeanne, MURRAY, Patrick. *"Anything Is Possible Here": Capitalism, Neo-Noir, and Chinatown*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 167-182.

⁵⁷ BERGER, Douglas L.. *The Murder of Moral Idealism: Kant and the Death of Ian Campbell in the Onion Field*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 67-82.

⁵⁸ BARAD, Judith. *Blade Runner and Sartre: The Boundaries of Humanity*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 21-34.

⁵⁹ HIBBS, Thomas S.. *The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 139.

2 Analýza

Na základě představené teoretické literatury o žánru neo-noir, jsem předběžně vybral žánrové prvky typické pro zkoumaný film. Jde o sémanticko-syntaktické prvky, které považuji za stěžejní a lze je bez obtíží identifikovat. Důležité je zmínit, že dané kategorie se navzájem ovlivňují a nelze je jednoduše oddělit od sebe. To, jak jsou propojeny, také popíšu. Jsou to tyto:

Spletitý a zacyklený děj. Po úvodní segmentaci, která komplikovanost osvětlí, popíšu narativ, který diváka dezorientuje a nekomunikuje s ním.

Morálně ambivalentní protagonista, femme fatale a vedlejší postavy. Primárně se budu soustředit na hlavního hrdinu, kterého srovnám s archetypem detektiva a neo-noirového protagonisty tak, jak jsou popsány v literatuře. Dále je to osudová žena, jakožto důležitý a vracející se motiv v rámci žánru. Vedlejší postavy jsou také důležité, neboť umocňují paranoiu a lze na nich ilustrovat parodickou rovinu díla.

Paranoia a nejistota, sebereflexivita konvencí žánru a přidaný humor. Paranoia jako typický prvek v žánru, a typické označení pro zobrazovanou dobu v historii USA. Zároveň je ve filmu několikrát velmi explicitně zmiňována. Keeseey popsal neo-noir jako sebereflexivní, který ví, z čeho vychází. Humor zmiňuji jakožto přidanou hodnotu, která v žánru standardně není zastoupena.

2.1 Narativ a komunikativnost narace

Altman zmiňuje film *Hluboký spánek* (1946) s řečnickou otázkou: „*Kdo dokáže s filmem držet tempo a porozumí příčině a následku v posloupnosti událostí? A přitom nikdo nezapomene na interakci mezi Bogiem a Bacallem.*“⁶⁰ Tato teze je důležitá pro analyzovaný film mimo jiné proto, že pro Andersona je tento snímek jednou z inspirací a uvádí velmi podobný zážitek jako Altman. „*Viděl jsem Hluboký*

⁶⁰ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 25.

spánek a došlo mi, že ničemu nerozumím. Ale to nevadilo, protože jsem stejně chtěl vědět, co se stane dál.“⁶¹ Tyto výroky mají společné to, že upřednostňují průběh a působení filmu před úplným porozuměním. Obhajují film, který podobně jako ten analyzovaný, nekomunikuje s divákem skrze naraci a spíše se ho snaží vnořit do nálady, kterou zobrazuje. Nejen že *Hluboký spánek* disponuje podobným zmatkem jako Andersonův snímek, a autor ho použil jako inspiraci, ale samozřejmě je důležité zmínit, že jde o jeden z klasických filmů noir. Potvrzuje se tedy to, že neo-noir je sebereflexivní a že autoři jako Anderson vědomě pracují se starými konvencemi k vytvoření nových významů. Že je *Skrytá vada* přímočarý neo-noir tvrdit nelze, ale není náhoda, že režisér našel odhodlání pro použití komplikovaného narativu právě ve zmíněném žánrovém díle ze 40. let.

2.1.1 Segmentace filmu

Úvodní segmentace syžetu, má za úkol demonstrovat složitost děje a zároveň ho zpřehlednit. Segmentace by měla také ilustrovat nekomunikativnost narace. Pomůže k orientaci v množství vedlejších postav a zápletek, které se postupně objevují. Jednotlivé zápisy reprezentují základní obrazy filmu.

00:34 - Slyšíme a na chvíli i vidíme Sortilège, což je vševědoucí vypravěčka, a zároveň (zdánlivě) diegetická postava filmu. Shasta se objevuje u Doca doma a prosí ho o pomoc s pátráním po jejím zmizelém milenci Mickey Wolfmannovi a baví se o minulosti. Doc vyprovodí Shastu ven, kde potká kamaráda, a jdou na jídlo.

09:45 - Doc volá tetě Reet a doptává se na informace o Wolfmannovi a kde by ho mohl najít. Poprvé je představen Bigfoot, který dělá pro Wolfmanna reklamy v TV.

13:05 - Doc přichází do své „ordinace“, kde na něj čeká Tariq Khalil. Ten chce po Docovi pomoc s vymáháním dluhu od bývalého spoluvězně, který je shodou okolností členem gangu Aryan Brotherhood a zároveň bodyguard Wolfmanna.

⁶¹ NYFF52: "Inherent Vice" Press Conference | Paul Thomas Anderson + Cast. [online]. 2014. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: https://youtu.be/CqQ_7CpU-_g

16:25 - Doc jede na místo podle instrukcí Khalila. Ukáže se, že jde o nevěstinec, kde ho někdo udeří do hlavy a on omdlí. Probouzí se vedle mrtvého Charlocka, kterého hledal, za přihlížení spousty policistů včetně Bigfoota.

21:05 - Později na stanici Bigfoot Doca vyslýchá a chtěl by ho obvinít, ale nemá z čeho. Přichází Docův právník Sauncho a Doc je propuštěn.

25:05 - Oba jsou doma a Bigfoot volá Docovi aby mu oznámil, že Shasta zmizela. Doc má krátký flashback na Shastu.

27:30 - V dalším telefonátu mu volá Hope, která chce najít zmizelého manžela Coye. Krátce se setkají osobně u Hope doma.

32:50 - Doc je u Wolfmanna doma, kde se v převleku vydává za obchodního partnera a snaží se získat další informace od manželky Wolfmanna. Ta také zmiňuje institut Chryskylodon. Doc se pak tajně toulá po domě a hledá důkazy, ale najde ho jedna z dívek.

37:30 - Doc se jinde potkává se svou aktuální přítelkyní Penny, která dělá vládní úřednici. Když ho odchyťí agenti FBI, vezmou ho na vyslýchání a Penny zmizí. Chtějí Doca mezi sebe jako informátora, ale on odmítá a odchází.

42:55 - V ordinaci mu Jade z nevěstince nechává vzkaz, že se potřebuje setkat a poprvé je zmíněno záhadné „The Golden Fang“.

43:45 - Potkává se s Jade na zamlženém molu, kde jí rychle vystřídá Coy, zmizelý manžel Hope. Doc se dozvídá, že Golden Fang je loď pašující drogy.

47:55 - Doc a Sauncho sledují zmiňovanou loď z břehu dalekohledem. Na obědě mu pak Sauncho řekne, že majitelem je herec Burke Stodger a že Golden Fang není pouze loď a navrhuje spojení FBI se zmizením Wolfmanna.

52:30 - Doc je doma, zavolá mu Sauncho s tím, že Shasta je na někde na lodi. Doc zavolá Penny, která přijde k němu a společně kouří marihuanu a sledují TV, kde Doc pozná Coye na debatě s prezidentem Nixonem. Penny ho také pozná, ale jako Chuckieho – informátora.

56:50 - Doc a jeho kamarád se vydávají za reportéry na večírku, kde se setkává s Coyem, který je evidentně velmi nervózní a paranoidní z návratu domů. Doc mu říká o Hope a jejich dceři. Jinak je rozhovor spíše v modu proudu vědomí. Coy odchází se slovy, že by Doc měl najít Shastu. Venku před budovou večírku se Doc znova ptá Jade na Golden Fang. Dozvídá se, že to je heroinový kartel z Indočíny, který využívá nevěstince k praní peněz.

1:05:05 - Doc jde navštívit Bigfoota na stanici, zatímco Sortilège ve voiceoveru vypráví o Bigfootově bývalém kolegovi. Doc mu ukáže fotku Coye z večírku, která dokazuje, že žije. Bigfoot mu slíbí, že se na to podívá.

1:07:21 - Doc si v ordinaci pouští rajský plyn, když za ním přijde sestra Glenna Charlocka a zmíní bodyguarda jménem Puck Beaverton, který si se zavražděným Glennem střídal směnu.

1:12:25 - Po příjezdu domu nachází Doc za dveřmi pohled z exotickým motivem od Shasty. Následuje delší flashback na společné časy, kde se krátce objevuje i Sortilège. V současnosti se Doc vrací na jedno z míst, kde byl dříve s Shastou, budova co vypadá jako velký zub.

1:17:06 - Doc se ocitá v kanceláři doktora Blatnoyda, který mu vysvětluje, že Golden Fang je sdružení zubařů. Dávají si společně kokain, než Blatnoyd odběhne laškovat se sekretářkou. Doc potkává Japonicu Fenway, dceru bohatého otce, kterému ji v minulosti přivedl domu a která tentokrát utekla z ústavu Chryskylydon. Přichází Docův kamarád Denis a společně všichni odjíždějí.

1:23:30 - Auto je zastaveno policií a po krátké kontrole dokladů sedí za volantem Doc místo Japonicy a všichni odjíždějí.

1:24:45 - Doc je zpět doma, kde si kreslí mapu informací. Volá mu Bigfoot s tím, že doktora Blatnoyda našli mrtvého a chce se setkat odobně.

1:26:10 V restauraci Bigfoot zmiňuje lichváře Adriana Prussiu, pro kterého dělá Puck Beaverton. Doc si na Adriana vzpomíná a nařkne Bigfoota z toho, že mu něco tají, ale ten ho ignoruje.

1:31:25 - Doc jede do ústavu Chryskylodon společně s vypravěčkou Sortilège. Kde mu upřesní význam slova Chryskylodon z Indiánského původu na Řecký.

1:34:00 - Při obchůzce navštíví medituující skupinku, kde pozná Coye a je zde i Puck Beaverton jako bodyguard. Doc se později odtrhne od skupiny, která ho provádí, a zkoumá pozemky ústavu sám. Narazí na samotného Mickeyho Wolfmanna a snaží se zjistit, kdo ho do ústavu dala proč, ale marně. Když Doc zmíní Shastu, tak ho Mickey pošle pryč.

1:39:10 - Doc je doma ve velmi podobné pozici jako v úvodu filmu, sleduje TV. Objevuje se Shasta. Zároveň mu zavolá Bigfoot s tím, že se Shasta prý vrátila, ale Doc to popírá. Telefon přebírá manželka Bigfoota, kterou ale nevidíme. Když Doc dotelefonuje, tak Shasta přichází nahá a mají spolu krátký styk, ale řeknu mu, že to neznámá, že jsou zase spolu. Následuje krátká scéna na pláži, která je buď flashback, nebo přítomnost se Shastou.

1:51:55 - Doc se baví doma se Sortilège a rozhodne se vysvobodit Coye. Navštíví v práci Penny a chce po ní složku záznamů na Adriana Prussia. Následuje montážní sekvence s narací Sortilège, kde Doc z dokumentů zjistí, že Prussia býval partner Bigfoota.

1:56:30 - Doc se setkává s Prussiou v jeho kanceláři. Prussia odejde a nechá Doca s Beavertonem, který ho omámí silnou drogou. Docovi se podaří dostat z pout a když se vrátí Puck tak ho umlátí a jeho zbraní zastřelí Prussia. Venku zjistí že Bigfoot nakládá drogy do svého auta a společně odjíždějí. Docovi se to nelíbí, a tak když zaparkují tak nechá Bigfoota odejít a vezme drogy k sobě domů.

2:05:13 - Doc má telefonát od Crockera Fenwaye, otce Japonicy, který o drogách ví a chce se setkat osobně. Potkají se v restauraci a domluví se, že Doc vymění ukradené drogy za Coye, kterého chce vrátit zpět rodině. Crocker souhlasí.

2:12:00 - Na prázdném parkovišti Doc předá drogy, později vyzvedne Coye a sleduje ho, jak se shledává s Hope.

2:17:03 - Doc doma kouří, když mu Bigfoot vykopne dveře, hledajíc drogy. Poté si nasype zbytky marihuany do úst a odejde.

2:20:00 - Následuje poslední záběr, kdy Doc a Shasta jedou večer autem. Doc říká, že jejich setkání možná připravila Sortilège a Shasta zase, že o nich ví věci, co oni sami nevědí. Tentokrát Doc řekne, že to neznamená, že jsou zase spolu.

Konec

Ze segmentace je patrné, že Anderson nevyužívá expozice. Resp. expozice je v úvodu přítomna, ale je tak matoucí, že diváka příliš neinformuje. Ve filmu postupně přibývá velké množství postav, a to jsem nejmenoval zcela všechny. Segmentace ilustruje, že film opakovaně vynechává kusy syžetu a nechává divákovi velký prostor k domýšlení fabule. Doc někam přijde, ale nevíme, jak se tam dostal, ani jak se dostal pryč a zpět domů. Ze segmentace lze vyčíst velké množství náhod, které se ve filmu objevují a vrství. Tariq a jeho propletenost s gangem, Japonica, která se šikovně objevuje zrovna u doktora Blatnoyda, nebo fakt, že Coy se zná se Shastou a zmizí ve stejný moment jako ona, a Doc je kontaktován Hope, aby ho našel. Postupně vzniká jakýsi kontrolovaný chaos. Zdánlivě to tedy působí, že všechno souvisí se vším a děj je propletený tak, aby se jednotlivé linky protnuly a vyjasnily. Orientaci to ale nijak nepomáhá, ba naopak.

2.1.2 Narativ

Postava Sortilège je pozoruhodná variace na typický vyprávěcí prostředek v žánru. V románu je to pouze vedlejší postava, ale Anderson z ní udělal vševědoucí vypravěčku, která je zároveň fyzicky přítomna v některých scénách. Až do posledního záběru filmu to však působí, že o ní neví nikdo jiný než Doc, tudíž by logicky měla být výplodem jeho imaginace. Zmínka Shasty tuto interpretaci nabourává. Jindy zase sedí v místnosti a působí to, že na její komentáře nikdo nereaguje. Voiceover jako formální značka žánru patří v noirech tradičně hlavnímu protagonistovi, což zde neplatí. Když Doc jede do Chryskydonu, tak sedí vedle něj, aby vzápětí zmizela v dalším záběru. To napovídá, že je Sortilège jen v jeho hlavě jako výplod imaginace či halucinace. To by odpovídalo také vzhledem k jejímu projevu. Způsob, jakým okolnosti komentuje, je totiž velmi subjektivní, nárazově obsahující nadávky a místy emočně zbarvený, jako by lehce ironicky

četla myšlenky Doca, kterému všechno dochází pomaleji. Většina jejích promluv je informačně omezena na hledisko protagonisty, ačkoliv jsem ji tituloval jako vševědoucí. To kvůli prvním slovům filmu, kde promlouvá s autoritou vlastní vypravěčům, kteří vědí zcela vše. V některých momentech se Sortilège díví a komentuje situaci spontánně, zatímco jindy to působí, jako by věděla víc a něco tajila, jak naznačuje Shasta v závěru filmu „*Ona ví věci Docu...možná i o nás něco, co my nevíme.*“ (2:20:47). Jde tedy o zvláštní kombinaci diegetické a nediegetické vypravěčky, balancující na hraně.

Obecně ve filmu panuje nespolehlivost informací. Nejdřív zjišťujeme, že Golden Fang je loď, na které mimo jiné pluje Shasta, potom heroinový kartel, a nakonec údajně syndikát zubařů (český překlad by skutečně byl *zlatý tesák*). Podobně je to s významem slova Chryskylodon, které má mít původ v indiánské mytologii, ale Sortilège později Doca upřesní, že jde o původ řecký. Tyto zmatky a neustálé upřesňování napovídají, že primární informační význam není příliš podstatný, ačkoliv postavy významu patřičnou váhu přisuzují.

Výstižně popisuje parametrickou naraci Martin Vyhnal, který píše: „*Sdělení a celkové vyznění filmu tedy nevyvěrá z příběhu, ale především ze způsobu, jakým je podán.*“⁶² Tuto tezi můžeme aplikovat na Skrytou vadu, kde příběh jako takový dostává postupně sekundárního charakteru a divákův zážitek formuje spíše způsob vyprávění. Anderson ve filmu výrazně používá eliptický střih, tedy vynechává pasáže v rámci sekvencí. Už jsem narazil na pasáže, kdy nevíme za jakých okolností se Doc dostal pryč. Je to poprvé když v komickém převleku a paruce opouští sídlo Wolfmanna a Bigfoot ho před domem začne mlátit. Žádnou dohru této situace se nedozvíme. Podruhé když se proplíží do zákoutí Chryskylodonu, kde najde samotného Wolfmanna a také spoustu agentů, kteří místo hlídají. Zdá se, že by Doca mohli chytit, nebo že se bude obtížně dostávat pryč. Místo toho následuje prolínačka a Doc je zpátky v civilu na zcela jiném místě. Krom těchto případů to Anderson dělá netradičně, protože namísto typické úspory času dochází ke zmatení diváka. Při zastavení auta policií se Japonica za volantem vymění s Docem. Tato

⁶² VYHNAL, Martin. *Škyt: „Detail jako nástroj pro rozšíření přítomnosti“*. Brno: 2009. Masarykova universita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury. s. 8. [online] [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/g8jqb8/>

výměna je ale vystřižena a čas mezi tím jako by se vytratil. Tento moment vyvolává velmi bizarní náladu. Podobně nám zatajuje informace i Sortilège, která situace často komentuje, ale že by to mělo nějaký informační přínos, se říci nedá. Anderson nás tak zahlcuje voice-overem, který však nevyužívá jako výpomoc nebo objasnění narativu. V poslední scéně filmu vidíme pouze detail na hlavu Doca a Shasty bez ustavujícího záběru. Netušíme kam, kudy, nebo odkud jedou. Nemáme ani naprostou jistotu, kam si tuto scénu ve fabuli zařadit. Zároveň je zde přítomno zvláštní světlo, které symbolicky svítí Docovi do očí. Je evidentní, že pro Andersona jsou důležité postavy, více než samotná zápletka, ze které má spíše legraci. Absentováním ustavujících záběrů diváka vtahuje do předem rozběhnutých situací, aniž by mu dal možnost se zorientovat. Náladově nejpozitivnější pasáž filmu, je když Doc „doručí“ Coye zpátky manželce, výměnou za drogy. Zároveň je to jedno z mála rozřešení, které si z filmu lze odnést. Na rozdíl od ostatních neo-noirů necítíme potřebu prezentovanou mystérii vyřešit, protože jsme zahlceni komickými a absurdními momenty. Pro vyprávění je sjednocující prvek obecná nejistota. Nic není dořečeno zcela dokonce, nebo jsou části vynechány. O osudu vedlejších postav ve finále moc nevíme a film skončí.

Altman píše, že narativ může sloužit jako forma sociálního sebevyjádření, adresující společenské kontradikce.⁶³ Že by Andersonovi šlo o výrazný společenský komentář, si nemyslím, ale forma vyprávění reflektuje obsah filmu. Samotný film jako by také byl zkouřený. Vynechává některé pasáže, jako by je zapomněl, těkavě říká nejdřív jedno a pak zase něco jiného, nebo prostě pojí dohromady irelevantní nesmysly, navíc absurdně vážným tónem. Paranoidní klima, kde je marihuana a jiné omamné látky na denním pořádku, přenáší narativem na diváka.

2.2 Postavy

Anderson napříč tvorbou zdůrazňuje především funkčnost postav. I žánrově výraznější filmy jsou studie lidských charakterů a vzájemných vztahů. Na jeho pátý

⁶³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999. s. 26.

film *Až na krev*⁶⁴ bychom sice mohli koukat jako na western. Dobývání západu USA, vizuální stránka filmu a časové zasazení by souhlasilo. Středem filmu je ale problémový Daniel Plainview, jeho ambivalentní vztah k adoptovanému sirotkovi a jeho naprostá odhodlanost k úspěchu v olejovém průmyslu. Na tiskové konferenci k filmu *Mistr*⁶⁵ Anderson odmítá, že by šlo o film o kultu.⁶⁶ To, „o čem“ je film na první pohled, popírá, a jeho odpověď napovídá, že snímek je v jádru opět především o komplikovaných postavách. Propracovaný charakter je nosný element filmu a psychologizace archetypálních postav posouvá žánr do jiné polohy. Žánr je tady něco jako šablona, na jejíž ploše autor vypráví intimní příběh.

2.2.1 Protagonista Larry "Doc" Sportello

Larry "Doc" Sportello (dále v textu zmiňován pouze jako Doc) je soukromý detektiv působící v okrese Los Angeles. Po nečekaném shledání s bývalou přítelkyní se pouští do složitého pátrání po jejím milenci, který zmizel. I když jde o postavu etablovanou v knižní předloze, zároveň odkazuje na prototyp vyšetřovatele, jakým je třeba Philip Marlowe v románu *Loučení s Lennoxem* Raymonda Chandlera z roku 1953, který po dvaceti letech adaptoval Robert Altman v *Dlouhém loučení* (1973). Je tedy jasným sémantickým prvkem žánru – soukromým detektivem.

Doc se téměř v každé interakci setkává s despektem. (Za vše mluví způsob, jakým s ním komunikuje poručík Christian "Bigfoot" Bjornsen (dále v textu zmiňován pouze jako Bigfoot (Josh Brolin))). Není to však primárně proto, že je soukromým vyšetřovatelem, a nikoliv součástí místního okrsku, ale proto, že patří k hnutí hippie. V úvodu jsem ho tituloval jako vyhořelého, toto označení se vzhledem k jeho nepřetržitému užívání marihuany dá použít i doslova. Většina postav Docem pohrdá, což je bez jediného slova vidět při cestě na policejní stanici, kde ho záměrně srazí kolemjdoucí strážníci přehnaným způsobem ve stylu slapstick gagu, a později ho uvnitř budovy téměř všichni opovržlivě sledují. Doc nepochybně

⁶⁴ *Až na krev* [There Will Be Blood] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2007.

⁶⁵ *Mistr* [The Master] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2012

⁶⁶ THE MASTER Press Conference | Festival 2012. [online]. 2012. [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: <https://youtu.be/QSjcDcpSOG4>

spadá do definice nepoužitelného hrdiny, jak ho popisuje Spicer⁶⁷. Vypadá, že většinu času tráví kouřením na gauči nebo se potuluje se svými hippie kamarády. Není nijak extra motivovaný a nepůsobí příliš odhodlaně. Každé rozhodnutí, ba i každé slovo mu zabere dost času. Zároveň ale je schopen jednat a ke konci filmu se vysvobodit, odstranit gangstery, a ještě doručit Coye (Owen Wilson) přítelkyni Hope (Jena Malone) tak, jak slíbil. Ve finále je to Doc, který se zákonu chce držet a zdá se morálně spravedlivý, zatímco poručík Bigfoot zákon porušuje a utvrzuje se jako jeho antagonista. Doc upouští od vlastního prospěchu, aby vysvobodil Coye.

Jak již bylo zmíněno, Jerold J. Abrams popisuje neo-noirového protagonistu jako muže hledajícího sebe sama, který je v různých filmech něčím maten nebo 'postižen'. Ve filmu *Blade Runner* se Rick Deckard ocitá v nejistotě, jestli sám není replikant a tudíž celý život žil v iluzi a lži. Leonard Shelby z filmu *Memento* zase trpí ztrátou paměti a neschopností vytvářet si nové vzpomínky, takže si musí neustále připomínat, kdo vlastně je. V případě *Skryté vady* je to Doc, kde je zamlženost jeho vědomí výrazně způsobena převážně konzumací marihuany ale i jiných drog. To mu také připomene Penny (Reese Witherspoon), Docova aktuální přítelkyně, která jeho výpadky paměti logicky přisuzuje právě kouření – „*Kolik jointů si měl dneska?*“, Doc: „*Musel bych se podívat do díáře.*“ (39:24). Penny je do velké míry protipól Doca a s jeho hippie životním stylem se neztotožňuje. Ona reprezentuje spořádanou občanku, navíc pracující pro vládu, zatímco Doc, jak ona sama podotýká, si ani neumí umýt nohy.

Jako hrdina neprochází Doc zásadním obloukem ani vývojem. Na konci filmu ho nacházíme tam, kde byl na začátku, v pohodlném a známém prostředí. Je na tom podobně jako protagonista Andersonova předchozího filmu *Mistr*, kde se Freddie Quell nachází podle slov autora⁶⁸ tam, kde by měl být, ve svém typickém elementu, což je uspokojující. Doc má smysl pro správnou věc, ale ve finále je to zkouřený dobrák, ne však velký hrdina ani geniální detektiv. Tím přikyvuje neo-noirovému vzorci, kde je jednání ambivalentního protagonisty v závěru filmu na

⁶⁷ SPICER, Andrew. Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 49.

⁶⁸ Paul Thomas Anderson v rozhovoru pro KCRW. [online]. 2013. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://kcrw.co/2tyJksa>.

zváženou. Doc odpovídá sémantickému prvku žánru tím, že je soukromý vyšetřovatel, jenže Anderson tento model výrazně paroduje, a tudíž se přibližuje spíše k onomu syntaktickému definování hrdiny, skrze charakteristické emoce a neúspěchy. Douglas L. Berger popisuje, jak je neo-noir často nespravedlivý a krutý vůči svým hrdinům.⁶⁹ Těm se nedaří najít radost a uspokojení, nedokáží se ze svého traumatu posunout dál a jsou zacyklení. Doc sice udělá dobrý skutek a alespoň jednu záhadu tím rozřeší. Ale sám příliš šťastný není, protože opětovné spojení Coye s Hope mu připomíná něco, co se jemu nedaří se Shastou. Oproti ostatním protagonistům jiných neo-noirů se však nejedná o hororové scénáře, přeci jen Docovo největší prokletí je „pouze“ neúspěšná láska.

2.2.2 Femme fatale

Ačkoliv Doc působí jako typicky nemotivovaný protagonista neo-noiru, jeden žánrově klíčový prvek ho motivuje a provází celým filmem. Je to bývalá přítelkyně Shasta (Katherine Waterston), ztělesňující variaci na archetyp femme fatale. Nebýt jejího vstoupení do příběhu, nejspíš by se nadále věnoval pouze marihuaně a sledování televize. Díky ní se Doc pouští do vyšetřování a vytrvává v něm, zatímco vzpomíná na staré společné časy. Její přítomnost rámuje začátek i konec filmu, přičemž když se podruhé objeví u protagonisty doma, tak sám zpochybňuje logiku času kvůli silné podobnosti s první scénou „*Tak bud' jsem ve stroji času, nebo jsi zpátky.*“ (1:40:02). Status femme fatale ji přisuzují, protože kromě Doca, po kterém chce pomoc a tak spouští události příběhu, využívá i samotného Wolfmanna, kterého, jak přiznává, pomáhá obelstít společně s jeho manželkou a jejím milencem. Její manipulace se dá demonstrovat scénou, kdy Doca svede ke krátkému, ale intenzivnímu styku, jen aby mu bezprostředně po něm zkazila jakékoliv iluze o společném návratu „*Tohle neznamená, že jsme zase spolu.*“ (1:49:40). Její zvláštní úsměv působí, jako by si užívala, že může bývalého přítele takto zmanipulovat, ale zároveň je na její tváři něco melancholického. Anderson ukazuje Shastu jako osudovou ženu, ale není to černobílá postava a spíš než prozíravě, působí místy sama zmateně, až naivně.

⁶⁹ BERGER, Douglas L.. The Murder of Moral Idealism: Kant and the Death of Ian Campbell in the Onion Field. In: CONARD, T. Mark (ed.). The Philosophy of Neo-Noir. The University Press of Kentucky, 2007. s. 67-82

Ženské postavy jsou pro Andersona důležité. Donald R. D'Aries a Foster Hirsch popisují model *femme fatale* ve zmiňovaném debutu autora, *Gambler*, který je taktéž chápán jako neo-noir. Clementine popisují jako reinterpetaci této figury z klasické éry žánru: „(...)pořád jde o komplexní katalyzátor problémů, ale již vzdálený od vypočítavé mrchy. Není fatalistická (...)“⁷⁰. I když nejde nutně o *femme fatale* v pravém smyslu slova, najdeme v tvorbě autora ještě mnohem silnější ženy, které navíc paradoxně ovládají jinak velmi mocné muže. Lancaster Dodd, ve filmu *Mistr*, je velmi vlivný vůdce jakéhosi kultu, je schopný manipulovat lidmi. A přesto se ukáže, že jeho manželka Peggy je za zavřenými dveřmi dominantní, a že Lancaster není šťastný. V Andersonově filmu *Nit z přízraků*,⁷¹ který následoval *Skrytou vadu*, si zpočátku zdrženlivá Alma podmaní nesnesitelného a panovačného Reynoldse Woodcocka do okamžiku, kdy se na ní stane doslova závislý. Za zmínku zde stojí i jeho sestra, která má v hádkách vždy navrch. Vlastně i manželka Bigfoota, ačkoliv je anonymní (je snímána tak, že nevidíme její obličej), se ukazuje jako velmi dominantní nad svým manželem. Silné ženské postavy jsou Andersonově tvorbě vlastní napříč několika filmy, avšak Shasta se díky sémanticko-syntaktickému zasazení *Skryté vady* nejvíc přibližuje označení *femme fatale*.

Alan Woolfolk tvrdí, že protagonista je dominován minulostí, která ovlivňuje přítomnost a budoucnost. To podle něj podryvá chronologickou posloupnost a tříští lineární vnímání času.⁷² Na Doca lze tuto tezi bezesporu aplikovat, protože právě jeho vázanost na minulost, kterou postupně odhaluje v případě Bigfoota, a všudypřítomnost omamných látek, vede k diskontinuitě vyprávění. Ta je dosažena narativními prostředky, jako jsou flashbaky, dezinformace, snové sekvence, voiceover a další, které popíšu později.

⁷⁰ D'ARIES, R. Donald, HIRSCH, Foster. "Saint" Sydney: Anotement and Moral Inversion in *Hard Eight*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 92-93.

⁷¹ *Nit z přízraků* [Phantom Thread] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2017.

⁷² SPICER, Andrew. *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 49.

2.2.3 Vzhled postav

Vzhled postav je pro vyznění *Skryté vady* důležitou součástí. Doc i ostatní postavy působí spíše jako karikatury než jako opravdoví lidé. Hlavně vedlejší postavy jsou definovány zejména svým vzhledem, oblečením a účesem. Doc je symbol hnutí hippies a jeho vzhled připomíná svobodu svojí doby, spíše než vážného a schopného detektiva (viz obrázek č. 1 z úvodu filmu, kde si Doc na radu Sortilège pokusí udělat na hlavě afro).



Obrázek č. 1

Antagonista Bigfoot je definován na svou dobu již zastaralým oblekem a hlavně militantním účesem, který je pro 70. léta již přežitek, tzv. *flat top* (obrázek č. 2). Bigfoot, jak je mu příznačně přezdíváno, je necitlivý, nesnášenlivý a ctižádostivý. Zároveň není příliš chytrý, jak je vidět v komickém momentu, kdy špatně vyhláskuje sloveso („*F-U-C-K-I-N-G ing.*“ (21:36)). Je trapný a často zcela mimo realitu, což ilustruje moment, kdy si vlastně xenofobně objednává další palačinky a komicky na majitele restaurace pokřikuje domnělou japonštinou: „*Motto penekeku, motto penekeku!*“ (1:28:05). Bigfoot se zpočátku jeví a je nám ve své první scéně představen jako maskulinní a nekompromisní muž. Proto je pozoruhodná scéna, kdy v telefonátu s Docem přebere sluchátko dominantní manželka Bigfoota, nejdřív adresuje smršť nadávek Docovi, a pak odežene i svého manžela, který odchází jako malý chlapec do pokoje bez jediného slova a náznaku protestu.



Obrázek č. 2

Epizodní postavy mají vzhled zpravidla ještě specifitější. Dr. Blatnoyd (Martin Short) a jeho vínový, sametový smoking je asi nejvýraznější kostým filmu (Obrázek č. 3). Blatnoyd svým způsobem naplňuje jakýsi archetyp šíleného doktora, v jeho případě zubaře. To, že má sexuální vztah se svými sekretářkami a na stole spoustu kokainu, je ve světě filmu bráno jako naprosto normální věc.



Obrázek č. 3

Právě sekvence v jeho kanceláři je dle mého klíčová pro humor i paranoiu a proto se k ní ještě vrátím později. Mimo jiné díky tomu není příběh brán příliš vážně, protože postavy jsou ztřeštěné a přehnané. Zde vidím velký rozdíl od ostatních neo-noirů, kde se tvůrci naopak snaží protagonistu vykreslit realisticky, s velkou emoční tíhou. Andersonův protagonista balancuje na hraně sympatií a je tak akorát charismatický. Dost na to, aby se povznesl nad ostatní postavy, které autor vykresluje vesměs škodolibě.

2.3 Paranoia typická pro neo-noir, sebereflexivita a humor

Neo-noirové filmy se často kriticky vyjadřují ke společnosti. Hlavní pro žánr byla éra 70. let, kdy ve Spojených státech panoval chaos spojený s válkou ve Vietnamu či aférou Watergate. *Skrytá vada* se sice odehrává ve zmiňované době, ale toto společenské klima reflektuje spíše s humorem a nadsázkou. Paranoia se dá identifikovat i v agentech FBI, kteří chtějí Doca naverbovat mezi sebe. Reprezentují vládní těleso v době, kdy ve Spojených státech panovala veliká skepse a nepříznivé klima. Postavy agentů více připomínají karikatury, než aby reprezentovaly hrozbu zákulisních taktik vlády, jako je tomu například v politických thrillerech Alana J. Pakuly ze 70. let, kterým se neoficiálně přezdívá *trilogie paranoii*⁷³ (*Klute* (1971),⁷⁴ *Pohled společnosti Parallax* (1974), a *Všichni prezidentovi muži* (1976)).⁷⁵ Tyto filmy reprezentují paranoidní atmosféry dané dekadou, kde korporace tahají za nitky a nenápadně manipulují se společností skrze nekalé praktiky a neostýchají se unášet či vraždit. Archetyp ony společnosti je záhadné těleso The Golden Fang, které má ve filmu několik odlišných významů. Nikdo pořádně neví, co to vlastně je a čeho je ona organizace schopna. Ve finále představují největší hrozbu pouze dva muži, které Doc zneškodní. The Golden Fang zůstává pouze jako komická variace a karikatura tohoto prvku.

Když se Doc baví s Coyem na večírku, tak Doc naráží na to, jak viděl v televizi Coye protestovat proti Richardu Nixonovi. Coy to komentuje útržkovitě a zdánlivě to působí, že mluví o vážných tématech doby (zmiňuje válku ve Vietnamu a ambivalentní vztah lidí vůči vládě), ale ve skutečnosti vlastně nic smysluplného neříká a scéna je spíše dialog dvou zkouřených hlupáků. Navíc Coy zničehonic následuje slovy „*Představ si že tvoje máma je na drogách, nechtěl bys jí pomoci?*“ a Doc mu odpovídá „*Chceš říct, že USA je něčí máma?*“ (1:01:47). Jde o jednu z několika nesmyslných interakcí, které postavy ve filmu mají. Tyto dialogy se pohybují pouze po povrchu toho, o čem je řeč a jejich účel je tedy vesměs jen humor. V podobném duchu je vlastně většina filmu. Cítíme paranoiu, která je

⁷³Alan J. Pakula: The Paranoia Trilogy [online]. 2016 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://cinemaniacsjournal.blogspot.com/2016/11/alan-j-pakula-paranoia-trilogy.html>

⁷⁴*Klute* [Klute] [film]. Režie Alan J. PAKULA. USA, 1971.

⁷⁵*Všichni prezidentovi muži* [All the President's Men] [film]. Režie Alan J. PAKULA. USA, 1976.

podmíněna frustrací z množství postav a nespolehlivých informací, než že by za ní stála příliš tragická hrozba. Vzniká tedy nová úroveň paranoii, kterou ale nelze brát vážně, jak je pro žánr zvykem.

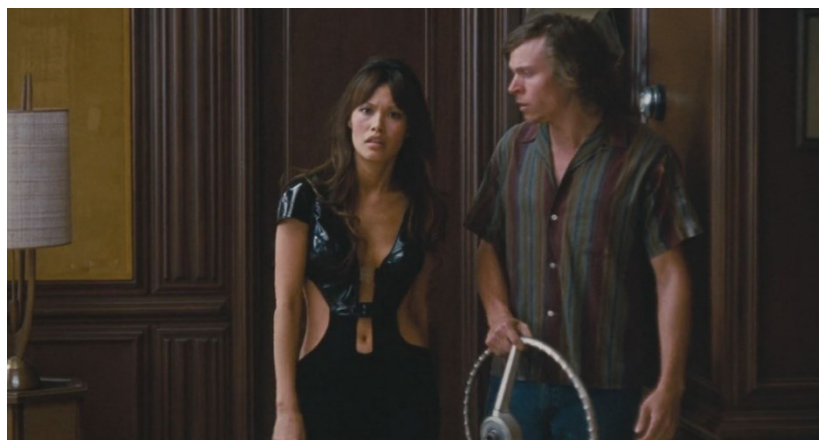
Nálada celého filmu se nese spíše v komediálním nebo absurdním rozpoložení, a kdyby bylo nutné film nějak žánrově kategorizovat, bez pochyb bych řekl, že jde o komedii. Pesimismu, který je noirům vlastní, se Anderson spíše vyhýbá, ale balancuje na hraně velmi silné nostalgie. Ve filmu jsou přítomny depresivní a nešťastné situace, ale Anderson je nenechává příliš rezonovat a ukazuje závažné motivy komickou formou. Hudební doprovod Jonnyho Greenwooda je místy znepokojující, ale je to postava Doca, která udržuje náladu vesmš bez obav. Při setkání s Crockerem Fenwayem Doc připomíná, že Dr. Blatnoyd zemřel při nehodě na trampolíně. Už to samo o sobě zní naprosto absurdně a komicky, a není velkou záhadou, že to pravděpodobně byl skutečně Fenway, kdo stojí za jeho smrtí. Ten je ve finále nejvíc zastrašující postavou filmu. Reprezentuje implicitní zlo, jak ho známe ze starších neo-noirů. Doc nemá šanci Fenwaye porazit a ten bude nejspíš nadále odstraňovat nepohodlné osoby a falšovat nehody na trampolínách. Dílčí úspěch je, že se s ním domluví na výměně.

Vracím se teď ke scéně u Dr. Blatnoyda, která je zhruba v polovině filmu, protože je výrazná kombinací právě komiky a paranoii. Je to střet těchto dvou nálad a chápu ji jako zlomový bod filmu, který je možná zároveň vůbec nejbizarnějším. Kombinují se tady nesmyslné dialogy, zvláštní stylistické postupy, a hudba, která je v této pasáži asi nejvíc mysteriózní z celého soundtracku a dodává pocit, že se něco děje, že Doc na něco přijde. Samozřejmě, že na nic zásadního nepřijde. Doc od Blatnoyda zjišťuje, že Golden Fang je seskupení zubařů, což mu jenom přidává další otázky. Absurdní Blatnoyd komicky odbíhá se staženými kalhotami za sekretářkou, která ho volá slovy „*Doktore, myslím, že tu je problém s vaším gaučem. A vemte tu lahev!*“ (1:19:15). Doc se dá na zkoumání této „kliniky“ a částečným flashbackem si spojuje, co mu říkala Hope o užívání heroinu, který člověku naprosto zničí zuby. Objevuje se tedy pojítko? Narkomani jako Hope a její manžel Coy mají zničené zuby, a proto jsou zapleteni do Golden Fang, syndikátu zubařů, který jim pomáhá ale zároveň je tajným kultem, ze kterého, jak sám říká Coy, nelze jen tak odejít? Anderson zdánlivě napovídá k vyřešení dílčích mystérií,

kteře jsou však naprosto absurdní a irelevantní. Mezitím vidíme kamaráda Denise, který s volantem v ruce Doca hledá a běží do budovy. Když se Doc vrací z obchůzky, s podivem potkává v kanceláři Japonicu Fenway a následuje absurdní výměna dialogů – Japonica: „*Doktore Rudy, jsem zpátky.*“ Doc: „*Ty nejsi doktor Rudy.*“ Japonica: „*Ty nejsi doktor Rudy.*“ (1:20:25). Následuje krátký popis Japonicy skrze voiceover vypravěčky Sortilège, kde se dozvíme že Doc se s Japonicou již zná z minulosti, kdy si ho najal její otec Crocker. Zároveň v tento moment Anderson záměrně porušuje kontinuitu střihu. V jednom záběru už si sedá na židli, zatímco po střihu je opět v předchozí pozici a sedá si znovu. Toto by normálně bylo chápáno jako formální chyba, ale je jasné, že Anderson skutečně chce v této scéně diváka vyvést z míry. Dr. Rudy Blatnoyd se vrací a objímá se s Japonicou, přibíhá Denis s volantem v ruce a naráží do plechové lodi na zdi, což způsobí hluk, a za chvíli vchází opět sekretářka, která na Japonicu žárlí. Blatnoyd: „*Slečna Fenwayová se dnes zdá být trochu psychotická*“, Denis: „*To je prima být blázen, o co jde?*“, Blatnoyd s ním nesouhlasí a vysvětluje, že Japonica za to byla hospitalizována. Doc chce celou situaci nejspíš urychlit s tím, že se musejí s Denisem vrátit. Japonica jim nabídne odvoz, na což Doc reaguje několika otázkami ohledně jejího automobilu, ptá se však velmi zvláštním způsobem. Blatnoyd se chce připojit a Doc mu to odsouhlasí jako dobrý nápad s tím, že by si na cestu ještě měli dát trochu kokainu. Následuje další nečekaný formální postup, kdy je jejich pár kroků ke stolu ukázáno zrychleným záběrem. Tím končí tato scéna a pokračuje jízda autem.

Chtěl jsem scénu podrobně popsat, protože si myslím, že na ní lze výstižně demonstrovat absurdní náladu filmu. Zároveň si myslím, že pokud se divák v narativu ztrácí, tak je to nejpozději právě v této scéně. Sekretářka, která má také zvláštní oděv (viz obrázek č. 4), se ale v závěru jediná diví, když ostatní spěchají ke stolu s kokainem. Nechápatě přihlíží a pozdvihne ruce, zatímco pro všechny ostatní je tato situace zcela normální. Přítomnost, bláznivého zubaře v bizarním obleku, jeho naprosto nápadný sexuální poměr se sekretářkou, Denis s utrženým volantem automobilu, spousta kokainu na stole a nesmyslné dialogy, které jsem se snažil přeložit co nejlépe, ale slovo *groovy* je poměrně specifické. Právě o to, že postavy berou vše jako samozřejmost, mi šlo. Ve světě filmu se nikdo příliš nepozastavuje nad tím, co je pro diváka naprosto absurdní. To, že někdo zemřel na trampolíně, je

později ve filmu řečeno zcela vážně a bez jediného náznaku humoru, z čehož právě humor vyplývá.



Obrázek č. 4

Anderson je ve vyobrazení často cynický, kdy s posměchem sledujeme jinak vážnou a nešťastnou situaci. V jiných rukách by možná skutečně šlo o přímočařejší neo-noir, který by se bral vážněji. Jeho verze je však ironická a jízlivá.

Ve *Philosophy of Neo-Noir* píše Thomas S. Hibbs o humoru, který není noiru cizí. „Zobrazení postav jako uvězněných v labyrintu, čekajících na nepříznivý rozsudek, může změnit tón filmu z velmi tragického na absurdně tragický.“⁷⁶ Popisuje, že to, co se na první pohled může zdát zlověstné, je ve finále humorné. Hibbs mluví o úskalích přehnané seriózity. Je potřeba uznat, že například zmiňovaný *Pohled společnosti Parallax* může z dnešního pohledu na některé diváky působit přehnaně a seriózita má kontraproduktivní efekt. Je třeba si uvědomit kontext vzniku filmu, kdy byl atentát na Johna F. Kennedyho ještě v nedávné paměti, a začaly se objevovat konspirační teorie. Svým způsobem lze říci, že *Skrytá vada* v některých momentech obsahuje přehnanou seriózitu, která působí komicky a tedy naplňuje to, co popsal Hibbs. Jenže v případě *Skryté vady* jde o autorský záměr, což je výrazný rozdíl. O život jde protagonistovi jen krátce, když je připoután u Adriana Prussiy. Docova panika je opravdu přesvědčivá a skutečně to působí, že by se mu mohlo něco stát. Chvíli na to je ale rychle a bez

⁷⁶ HIBBS, Thomas S.. *The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir*. In: CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. s. 138.

velkého vyvrcholení zneškodní. Nejde o žádnou honičku, rvačku ani přestřelku, která by byla pro Andersona pravděpodobně příliš senzační.

Co se paranoií týče, tak právě samotné heslo „*paranoia alert*“ si Doc napíše do notesu poznámek, když Tariq zmíní Wolfmanna. Takový zápis bez kontextu je však nesmyslný a je spíš komický pro diváka, než aby Docovi pomohl. Později si doktor Blatnoyd v autě něco schovává pod sedačku a říká Denisovi „*Té tašce pozornost nevěnuj, akorát budou všichni paranoidní!*“ (1:23:00), navíc s velkým důrazem právě na poslední slovo – *paranoid*. Anderson si nejen je paranoií vědom, ale ještě ji cíleně adresuje. Dělá to však s dávkou ironie a nadsázky. Explicitní způsob, jakým se na paranoiou naráží, napovídá spíše parodickému využití. Zároveň jde o sebereflexivní moment žánru, vzhledem k tomu, jak nápadně je tato věta pronesena. Paranoia ve filmu je ale slouží ke komice a je přehnaná. Kromě Golden Fang je zde gang nacistických motorkářů a ústav, kde se lidem vymývají mozky promítáním filmů. Ve scéně, kdy jsou postavy zastaveny policejním autem, jim strážník oznamuje, že shromáždění tří a více lidí je považováno za kult. Na to reaguje překvapený Denis „*Cože? Už zase Charlie Manson?*“ (1:23:50). Ve filmu je několik motivů, ať už reálných, jako Nixon, Vietnam a Manson, nebo fiktivních, jako Chryskylodon a Golden Fang. Je toho příliš mnoho a divák je zahlcen a záměrně maten. Nic z toho ale není rozebráno do hloubky a spíš než jako regulérní dialog to působí, jako by Anderson mluvil přímo k nám a naznačoval, že si uvědomuje, jak je paranoia pro žánr důležitá, ale že v jeho díle je spíše zavádějící.

Při analýze jsem často využíval dialogy z filmu a v některých momentech i screenshoty. Obrázky jsem využil pro ilustraci vzhledů postav, které jsou velmi specifické, až absurdní. Na první pohled odlišují atmosféru od seriózní tradice noiru. Dialogy považuji za nápomocné k pochopení postav a komiky některých absurdních situací, kdy výměna replik nedává smysl nebo je zcela irelevantní.

Závěr

Cílem této práce bylo identifikovat sémantické a syntaktické prvky neo-noiru ve filmu *Skrytá vada*. Analýza představila neo-noir jako specifický subžánr s popisem jeho historického vývoje a klíčových, definujících charakteristik. Představil jsem rozdíl sémantických a syntaktických prvků tak, jak o nich hovoří Rick Altman. Potom jsem sémantiku a syntaxi vymezil v žánru neo-noir. Důležité bylo stanovit, na které aspekty žánru popisované v knize *The Philosophy of Neo-Noir* se budu soustředit. Kritéria vymezená úvodní hypotézou provedené analýzy potvrdily a zároveň určily jejich autorskou specifičnost.

Narativ je významnou syntaktickou částí neo-noiru. Literatura potvrdila, že filmy tohoto subžánru mají velmi často spleť děj a divák se v něm ztratí. Nedořčenost, eliptické vynechávání času, nespolehlivá vypravěčka (*Sortilège*), to vše ve filmu nalézáme. Toto demonstrovala i segmentace syžetu, kterou jsem provedl, abych lépe ilustroval, jak narativ *Skryté vady* nekomunikuje s divákem

Výrazným sémantickým prvkem neo-noiru je hlavní protagonista, zpravidla jde o soukromého detektiva, který je morálně ambivalentní. K vyšetřování daného případu využívá vlastních metod, které nejsou vždy v souladu se zákonem. Není to hrdina a není společností zcela přijat. Doc Sportello tomuto rámci odpovídá s tím, že je zároveň výrazně komediální postavou. Většina ostatních postav ho nebere příliš vážně ale přesto je ve finále morálním centrem filmu. Přítomná je i femme fatale v podobě bývalé přítelkyně Shasty. Nesvádí však protagonistu k tradiční zkáze, pouze ho motivuje ponořit se do vyšetřování a vyvolává u něj nostalgické flashbacky.

Při analýze se ukázalo, že další důležitá distinkce pro zkoumaný film, je humor. *Skrytá vada* je totiž vesměs komedie, ačkoliv se nejedná o mainstreamovou hollywoodskou produkci. Několik momentů připomíná až *slapstick* komedii (když je Doc poražen na přechodu policisty nebo uhozen do hlavy v nevěstinci). Film se nese v ironické náladě, takže vážné dialogy postav působí spíše úsměvně než paranoidně. Paranoia je další prvek typický pro žánr. Ve zkoumaném díle se projevuje především díky nespolehlivosti informací a velkému množství postav,

které diváka zahltlí. Postavy krátce vedou řeči o válce ve Vietnamu, ve filmu je přítomno tajemné těleso The Golden Fang, či ústav Chryskylodon, který se ukazuje být spíše kontrolovanou sektou. Všechny tyto aspekty však nedisponují skutečnou tenzí a strachem, tak jak bývají vyobrazeny v seriózně pojatých neo-noirech. Skutečná obava o hlavního hrdinu se nám nedostává, a i když je vedlejší postava (Dr. Blatnoyd) pravděpodobně zavražděna, vyznívá situace přinejmenším sarkasticky.

Při bližším pohledu na neo-noir jsem došel především k jednomu zjištění. Neo-noir, ačkoliv má své sémantické i syntaktické prvky, nepovažuji za dostatečně specifický žánr na to, aby byly filmy kategorizovány pouze tímto subžánrem. Zmiňoval jsem již několikrát stejné filmy v příkladech, a tak se k těmto titulům vrátím. Když budeme někomu popisovat *Blade Runnera*, neřekneme spíš, že jde o sci-fi? A to stejné u zmiňovaného *Memento*, které bychom pravděpodobně označili za thriller. Neo-noir se tedy jeví jako jakýsi doplněk v pozadí, který se dá v daném filmu identifikovat. Zapřičiňuje to nedostatek sémantických znaků, protože neo-noir má spíše výraznou syntaxi. To, co neo-noir definuje, není dostatečně nosné a identifikovatelné. Jde o soubor motivů, které ve filmu identifikujeme. Zatímco já bych třeba *Pohled společnosti Parallax* označil za neo-noir, někdo jiný by pravděpodobně řekl, že jde o politický thriller. Takto se neo-noir odlišuje od filmů čtyřicátých let, kdy byl noir sice menšinový, ale přesto specifický stylem a lépe identifikovatelný. Zmiňoval jsem přehnanou seriozitu, která některým neo-noirům škodila. Nabízí se tedy ještě jedna otázka a to zda je vůbec možné v dnešní době natočit skutečně vážný neo-noir, ve kterém by paranoia nebyla spíše k smíchu.

Ať už šlo o spletnost narativu či groteskní humor, nesmí se opomíjet jeden důležitý faktor. Snímek *Skrytá vada* je stále adaptací knižní předlohy a Anderson ji, dle svých slov, adaptoval zpočátku v podstatě slovo od slova.⁷⁷ Dá se předpokládat, že později se odchýlil a scénář upravil, ale není možné přisoudit tyto prvky, jakkoliv jsou typické pro neo-noir, pouze jeho autorské vizi. Nezapývám se analýzou adaptace, ale Pynchonovu postmoderní prózu nelze zapřít a měla by být

⁷⁷Adapting 'Inherent Vice' Made Director Feel Like A Student Again. [online]. 2014 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2014/12/13/369599571>

zmíněna, protože komplikovaný děj a spousta absurdních postav je jeho knihám vlastní.

Skrytá vada, i když snímek v různých ohledech evidentně odkazující k neo-noirovým dílům sedmdesátých let, je pravděpodobně jen zřídka vyhledáván jako žánrový film. Obsahuje krimi prvky a velmi melancholické momenty. Díky zasazení do 70. let jednak žánru vzdává hold a nabízí paralelu k některým dobovým politickým neo-noirům, a zároveň žánr paroduje. Anderson z části využil starý filmový materiál⁷⁸ a je zřejmé, že vizuální přiblížení starším filmům a navození tehdejší nálady, pro něj bylo důležité. Dané období sleduje s nadsázkou a v jeho verzi paranoidních Spojených států jako by si pokládal otázku „*Nebyli všichni akorát příliš zkouřeni?*“. Přes veškeré prvky neo-noiru, které se ve filmu více či méně objevují v různých variacích, jsou pro autora důležitější postavy a lidské vztahy, jako ve většině jeho tvorby. Sémanticko-syntaktické elementy žánru jsou spíše pomůcka nebo šablona. Ve finále bych tedy *Skrytou vadu* za neo-noir neoznačil, protože příliš paroduje paranoidní nálady a vážnost, která je zbytku těchto filmů vlastní.

Troufám si říct, že většina diváků si tento film vyhledá kvůli Andersonovi, jako již etablovanému autorskému filmaři. Tento postoj vystihuje citát Altmana: „*Autoři žánry nevytvářejí, pouze rozvíjejí již existující žánry pro komunikaci s publikem. Diváci také žánry nevytvářejí, ale musí se o nich učit, aby rozuměli autorům.*“⁷⁹ Zmiňovaný Altmanův citát o učení se o žánru, se dá na neo-noiru dobře ilustrovat, protože znalost jeho konvencí zde může pomoci k pochopení autorských záměrů. Pro *Skrytou vadu* to podle mého názoru platí ještě výrazněji, než pro jiné filmy tohoto žánru.

⁷⁸ KERMODE, Mark. Paul Thomas Anderson: 'Inherent Vice is like a sweet, dripping aching for the past'. [online]. 2014 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/28/paul-thomas-anderson-interview-inherent-vice-mark-kermode>

⁷⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999. s. 180.

Seznam pramenů a literatury

PRAMENY

1. PYNCHON, Thomas. *Inherent Vice*. Penguin Press, 2009. ISBN 978-1-59420-224-7
2. *Skrytá vada* [Inherent Vice] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2014
3. *Maltézský sokol* [The Maltese Falcon] [film]. Režie John HUSTON. USA, 1941
4. *Pojistka smrti* [Double Indemnity] [film]. Režie Billy WILDER. USA, 1944
5. *Hluboký spánek* [The Big Sleep] [film]. Režie Howard HAWKS. USA, 1946
6. *Pryč od minulosti* [Out of the Past] [film]. Režie Jacques TOURNEUR. USA, 1947
7. *Dotek zla* [Touch of Evil] [film]. Režie Orson WELLES. USA, 1958
8. *Slidil* [Nightcrawler] [film]. Režie Dan GILROY. USA, 2014
9. *Záhada Silver Lake* [Under the Silver Lake] [film]. Režie David Robert MITCHELL. USA, 2018
10. *Blade Runner* [Blade Runner] [film]. Režie Ridley SCOTT. USA, 1982
11. *Čínská čtvrť* [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974
12. *Dlouhé loučení* [The Long Goodbye] [film]. Režie Robert ALTMAN. USA, 1973
13. *Memento* [Memento] [film]. Režie Christopher NOLAN. USA, 2000.
14. *Bubny víří* [Drums Along the Mohawk] [film]. Režie John FORD. USA, 1939

15. *Neporažená* [Unconquered] [film]. Režie Cecil B. DEMILLE. USA, 1947
16. *Matrix* [The Matrix] [film]. Režie Lana WACHOWSKI, Lilly WACHOWSKI. USA, 1999
17. *Cutterova cesta* [Cutter's Way] [film]. Režie Ivan PASSER. USA, 1981
18. *Pohled společnosti Parallax* [The Parallax View] [film]. Režie Alan J. PAKULA. USA, 1974
19. *Rozhovor* [The Conversation] [film]. Režie Francis Ford COPPOLA. USA, 1974
20. *Gambler* [Hard Eight] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 1996
21. *Apokalypsa* [Apocalypse Now] [film]. Režie Francis Ford COPPOLA. USA, 1979
22. *Až na krev* [There Will Be Blood] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2007
23. *Mistr* [The Master] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2012
24. *Nit z přízraků* [Phantom Thread] [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA, 2017
25. *Klute* [Klute] [film]. Režie Alan J. PAKULA. USA, 1971
26. *Všichni prezidentovi muži* [All the President's Men] [film]. Režie Alan J. PAKULA. USA, 1976

LITERATURA

27. CONARD, Mark (ed.). *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007. ISBN 978-0-8131-9217-8.
28. ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, ISBN 0-85170-717-3.

29. CONARD, T. Mark (ed.). *The Philosophy of Film Noir*. The University Press of Kentucky, 2006. ISBN 978-0-8131-9181-2.
30. KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*. Kamera Books, 2010. ISBN 9781842433119
31. NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley: University of California Press, 2008. ISBN 9780520212947
32. HAIN, Milan: *Film noir znovuzrozený*. Cinepur, 118, 2018. s. 48-52. ISSN 1213-516X.
33. TOLES, George. *Paul Thomas Anderson*. University of Illinois Press, 2016. ISBN 978-0-252-08185-9

INTERNETOVÉ ZDROJE

34. VYHNAL, Martin. *Škyt: „Detail jako nástroj pro rozšíření přítomnosti“*. [online] Brno: 2009. [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/g8jqb8/>
35. https://www.rottentomatoes.com/m/inherent_vice
36. <https://www.imdb.com/title/tt1791528/>
37. ROSE, Steve. *Inherent Vice walkouts: how to make a film your audience will be dying to leave*. [online]. 2015. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/shortcuts/2015/feb/03/inherent-vice-walkouts-paul-thomas-anderson-movie>
38. BRADSHAW, Peter: *Inherent Vice review – deliriously masterful sunlight noir*. [online]. 2015 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/29/inherent-vice-review-paul-thomas-anderson>
39. NYFF52: "Inherent Vice" Press Conference | Paul Thomas Anderson + Cast. [online]. 2014. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: https://youtu.be/CqQ_7CpU-_g

40. Paul Thomas Anderson v rozhovoru pro KCRW. [online]. 2013. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://kcrw.co/2tyJksa>.
41. Alan J. Pakula: The Paranoia Trilogy [online]. 2016 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://cinemaniacsjournal.blogspot.com/2016/11/alan-j-pakula-paranoia-trilogy.html>
42. Adapting 'Inherent Vice' Made Director Feel Like A Student Again. [online]. 2014 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2014/12/13/369599571>
43. KERMODE, Mark. Paul Thomas Anderson: 'Inherent Vice is like a sweet, dripping aching for the past'. [online]. 2014 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/28/paul-thomas-anderson-interview-inherent-vice-mark-kermode>
44. THE MASTER Press Conference | Festival 2012. [online]. 2012. [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: <https://youtu.be/QSjcDcpSOG4>

NÁZEV:

Analýza neo-noiru ve filmu *Skrytá vada* (2014)

AUTOR:

Kryštof Sekera

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem práce je žánrová analýza filmu *Skrytá vada* (2014) v kontextu subžánru neo-noir. Nejdřív je krátce představen sémanticko-syntaktický přístup k žánru podle Ricka Altmana, který následuje vymezení žánru neo-noir a jeho klíčových prvků. Tyto prvky jsou potom nalézány v analyzovaném filmu a je pojmenováno jejich variování a autorský záměr režiséra. Ukazuje se, že *Skrytá vada* je do velké míry parodií, i když žánru vzdává hold. Práce dochází k závěru, že ve filmu příliš převládá humor a absurdita, a naopak absentuje seriózní paranoia, která je žánrovým dílům vlastní. Tudíž film jako neo-noir neoznačuje, navzdory některým sémantickým i syntaktickým prvkům žánru, které přítomny jsou.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Skrytá vada, Paul Thomas Anderson, neo-noir, žánrová analýza

TITLE:

Analysis of neo-noir in the film *Inherent Vice* (2014)

AUTHOR:

Kryštof Sekera

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this thesis is a genre analysis of neo-noir in the film *Inherent Vice* (2014). Using the semantic-syntactic approach to genre as established by Rick Altman, certain neo-noir elements are chosen and applied to the film with the goal of identifying the director's intent. The thesis comes to the conclusion, that the film is too absurd and too gag-oriented, while serious paranoia, which is typical for the genre, is absent. Therefore it is not considered a neo-noir film, despite some semantic and syntactic elements of the genre being present.

KEYWORDS:

Inherent Vice, Paul Thomas Anderson, neo-noir, genre analysis