

OLOMOUC 2007

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

## **Pozdní filmy Woodyho Allena**

*The Late Films of Woody Allen*

*diplomová práce*

**Václav Limberk**

**Obor: Teorie a dějiny dramatických umění**

**Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač**

**Olomouc 2007**

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsal samostatně, výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury. Děkuji vedoucímu práce Mgr. Janu Křipačovi za rady a připomínky.

-----

V Olomouci dne 30.11. 2007

## OBSAH

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| <b>1. Úvod</b>                                             | 4   |
| <b>2. Inspirační zdroje</b>                                | 7   |
| <b>3. Motivy</b>                                           | 10  |
| <b>4. Obecná charakteristika předchozí Allenovy tvorby</b> | 15  |
| <b>5. 90. a 00. léta v tvorbě Woodyho Allena</b>           | 18  |
| 5.1. <i>Stíny a mlha (1991)</i>                            | 20  |
| 5.2. <i>Manželé a manželky (1992)</i>                      | 28  |
| 5.3. <i>Tajemná vražda na Manhattanu (1993)</i>            | 38  |
| 5.4. <i>Výstřely nad Broadwayí (1994)</i>                  | 43  |
| 5.5. <i>Mocná Afrodité (1995)</i>                          | 49  |
| 5.6. <i>Všichni říkají: Miluji tě (1996)</i>               | 55  |
| 5.7. <i>Pozor na Harryho! (1997)</i>                       | 60  |
| 5.8. <i>Celebrity (1998)</i>                               | 70  |
| 5.9. <i>Sladký ničema (1999)</i>                           | 75  |
| 5.10. <i>Darebácci (2000)</i>                              | 80  |
| 5.11. <i>Prokletí žlutozeleného škorpióna (2001)</i>       | 84  |
| 5.12. <i>Hollywood v koncích (2002)</i>                    | 88  |
| 5.13. <i>Cokoliv (2003)</i>                                | 96  |
| 5.14. <i>Melinda a Melinda (2004)</i>                      | 102 |
| 5.15. <i>Match Point – hra osudu (2005)</i>                | 105 |

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <b>6. Závěr</b>                    | 108 |
| <b>7. Summary</b>                  | 112 |
| <b>8. Seznam filmových pramenů</b> | 113 |
| 8.1. Filmografie Woodyho Allena    | 113 |
| 8.2. Ostatní citované filmy        | 120 |
| <b>9. Literatura</b>               | 122 |

## 1. Úvod

Tématem diplomové práce je ucelené zpracování pozdní tvorby amerického herce, scenáristy a režiséra Woodyho Allena.

V úvodu práce je věnována pozornost rozboru motivů a inspiračních zdrojů jeho díla. Po krátké a obecné charakteristice některých aspektů jeho rané a zralé tvorby budou následovat samotné analýzy filmů. Jejich záměrem bude postihnout především autorských konstant poetiky jeho filmů, mezi které patří jejich žánrová proměnlivost a experimentování s narativními a stylovými postupy. Bude kladen zřetel k postihnutí podobností a rozlišností s jeho starší tvorbou.

Ačkoliv budou rozborů věnovány Allenovým pozdním titulům, jejich součástí bude i referování k jeho filmům ze 70. a 80. let, které představují sekundární materiál k hlavnímu zkoumání.

Přestože je u nás Allen dostatečně známým tvůrcem, absence teoretických a kritických studií o jeho díle o tomto faktu nesvědčí. Reflexe jeho filmů se omezují pouze na publicistické úrovni. V Čechách byl z knižních publikací vydán pouze překlad knihy rozhovorů Stiga Björkmana s Woody Allenem, které s ním uskutečnil v roce 1993, *Woody o Allenovi* (Praha, Litomyšl: 1996), a jedna biograficky orientovaná publikace Tima Carrolla *Woody Allen a jeho ženy* (Brno: 1994) zaměřená na Allenovo soukromí a vztahy k jeho partnerkám a herečkám. Z originálních studií u nás vznikla pouze starší monografická práce Michaela Žantovského *Woody Allen* (Praha: 1990), která se mimo jiné věnuje Allenově tvorbě v 70. a 80. letech.

V zahraničí je život a dílo Woodyho Allena častým předmětem zkoumání, především v domovských Spojených státech amerických, přestože mu daleko větší diváckou pozornost věnuje spíše publikum evropské, kde na toto téma vznikla celá řada knih a studií. Většina z nich se však věnuje jeho filmům z doby jeho největší proslulosti (70. a 80. let).

Relevantních pramenů reflektujících Allenovu pozdní tvorbu je málo. Z nich se jeho dílem nejsoustavněji zabývá studie Petera J. Baileyho *The Reluctant Film Art of Woody Allen* (Kentucky: 2001), která zkoumá ambivalentní postoj Allenových filmů k umění a jeho hodnotám. Zároveň je jedinou zahraniční knihou, která chronologicky rozebírá (téměř všechny) jeho snímky z minulého století a končí u filmu *Sladký ničema* z roku 1999. Vědci píšící studie o jeho díle jsou v pomyslné „nevýhodě“, neboť počet jeho filmů narůstá rychleji než možnost jejich reflexe.

Všeobecně převládá u odborníků zaujatých jeho dílem trend věnovat pozornost jeho klíčovým titulům, kterými jsou *Annie Hallová* (1977), *Manhattan* (1979), *Hana a její sestry* (1986) a *Zločiny a poklesky* (1989). To je případ sborníku prací uspořádané Charlesem L.P. Siletem *The Films of Woody Allen: Critical essays* (Lanham, Toronto, Oxford: 2006), který je sice nového data, nicméně nové Allenovy filmy nezkoumá.

Jako jiné zdroje jsem použil především četné články či recenze, ať již z českého či zahraničního tisku a internetu.<sup>1</sup> Na akademické půdě Univerzity Palackého v Olomouci

---

<sup>1</sup> Každý časopis užívá specifického způsobu číslování, které se navzájem liší. Vedle klasického způsobu číslování (např. *Cinepur*, 7, 2003, č.28; *Cinema*, 1, 2001, č.117) některé časopisy (*Film a doba*, *Sight and Sound*) nepoužívají

vznikla diplomová práce Davida Drábka *Woody Allen: smutný klaun* (1994), která se vedle filmů Woodyho Allena zabývala i jeho vedlejší činností (povídky, hry, aj.).

Tato práce se soustředí pouze na jeho filmovou aktivitu.

Předmětem analýz jsou jeho autorské filmy od počátku 90. let. Zde je seznam zkoumaných titulů:

*Stíny a mlha* (1991), *Manželé a manželky* (1992), *Tajemná vražda na Manhattanu* (1993), *Výstřely nad Broadwayí* (1994), *Mocná Afrodité* (1995), *Všichni říkají: Miluji tě* (1996), *Pozor na Harryho!* (1997), *Celebrity* (1998), *Sladký ničema* (1999), *Darebáčci* (2000), *Prokletí žlutozeleného škorpióna* (2001), *Hollywood v koncích* (2002), *Cokoliv* (2003), *Melinda a Melinda* (2004), *Match point- hra osudu* (2005).

## 2. Inspirační zdroje

V rané fázi tvorby mělo na Allena vliv několik amerických osobností mezi nimiž dominuje Bob Hope.<sup>2</sup> Jak sám uvedl, Hopeova osobnost a jeho umění humorné nadsázky ho v jeho filmovém herectví ovlivnila natolik, že ho např. ve filmu *Láska a smrt* (1975) záměrně napodoboval.<sup>3</sup> S tímto úzce vymezeným hereckým typem si nicméně vystačil v průběhu celé své herecké kariéry.<sup>4</sup>

„Allen nemá klasické filmové vzdělání... zapsal se na newyorskou Univerzitu ke studiu filmu, ale vypadl. Poté se zapsal a vypadl z New York City College.“<sup>5</sup> Jeho nezájem o studium kompenzovalo divácké nadšení pro filmy, které se v době jeho dospívání hrály v kině.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> „Na mé vystupování měl pravděpodobně největší vliv Bob Hope. Zbožňoval jsem ho, když jsem byl mladší a vlastně mě to dodnes neopustilo.“ SCHICKEL, Richard: *Woody Allen: A Life in Film*. Chicago: 2003, s. 80.

<sup>3</sup> „Myslím, že Boba Hopea napodobuji doted, ale nikdy nejsem tak dobrý jako on. Když jsem sestavoval filmové ukázky pro Lincolnovo centrum k počtě Boba Hopea, zařadil jsem tam několik ukázek z *Lásky a smrti*, abych ukázal, jak velký měl na mě vliv.“ Tamtéž, s. 82.

<sup>4</sup> „...mohu vytvořit (jako herec) pouze několik věcí, a to také dělám, a cítím se s tím spokojený. Nemám žádný zvláštní zájem dělat něco jiného jako herec.“ ANDREW, Geoff: *The Guardian /NFT Interview*, <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,562682,00.html>. 3.8. 2006, s. 3.

<sup>5</sup> SCHWARTZ, Richard A.: *Woody, From Antz to Zelig – A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work, 1964 – 1998*. Westport: 2000, s. 8.

<sup>6</sup> „Nejdřív jsem chodil na všechno co dávali. Když jsem pak byl o něco starší, moc se mi zalíbily romantické, vytříbené komedie. A hrozně rád jsem měl bratry Marxovy, a taky detektivky... Pokud jde o komedie, měl jsem, myslím, vždycky poměrně vytříbený vkus... Ani filmové grotesky mě vlastně nikdy moc nebavily. Hned od začátku mě přitahovaly rafinovanější komedie. Líbil se mi Preston Sturges a některé z těch náročnějších veseloher z počátku 40. let. Ty jsem měl nejradši. Bratři Marxové tvoří zvláštní kategorii, protože jejich humor byl zčásti jednoduchý a klaunský, ale zároveň i náramně intelektuálně na výši. Velmi promyšlený a duchaplný... Jejich duchaplnost je úžasná. Fantastický je ten surrealismus, nesmyslnost a nevysvětlitelná, nemotivovaná bláznivost.“ BJÖRKMAN, Stig: *Woody o Allenovi*. Praha, Litomyšl: 1996, s. 12-13.

Vedle bratrů Marxových měl Allen ve zvláštní oblibě Charlese Chaplina, kterého preferoval před Busterem Keatonem.<sup>7</sup> Jako příklad lze uvést původní verzi snímku *Spáč* (1973), na níž by byl patrný vliv Keatona a Chaplina.<sup>8</sup>

U Allena nenajdeme ani sociálně motivovaný sentiment jako u Chaplinova filmu *Světla velkoměsta* (1931), ani přítomnost velkých společenských témat.<sup>9</sup> Sociální patos je u něj přítomen jen v parodické podobě, např. v líčení trudného dětství Virgila Starkvella v *Seber prachy a zmiz* (1969).<sup>10</sup>

Na umělecké zrání Woodyho Allena měli důležitý vliv především představitelé intelektuální evropské kinematografie.<sup>11</sup> K Bergmanovi navodil paralely svými dramatickými filmy *Interiéry* (1978), *Září* (1987) a *Jiná žena* (1988). V nich prováděl psychologické sondy do

---

<sup>7</sup> „Zajímal mě Chaplin, protože to byl komický člověk. Myslím, že byl úžasně vtipný, škodolibý a přímočarý. Buster Keaton mi tolik směšný nepřipadal. Jeho filmy jsou skvostné. Jsou to mistrovská díla - odvedl překrásnou, bezchybnou práci. Ale on sám mě nikdy moc nerozesměje. Zatímco když Chaplin jde po ulici, je v něm cosi zlomyslného, škodolibého. Popadne něčí vous, utře si jím obličej, a pak toho člověka kopne do zadku.“ BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 12.

<sup>8</sup> „*Spáč* byl ambiciózní projekt, v kterém jsem selhal. Chtěl jsem u United Artist udělat tříhodinový film s přestávkou. První polovina by byla ze současnosti a druhá, po přestávce, z budoucnosti. A byl jsem natolik zaujat Keatonem a Chaplinem, když jsem dělal *Spáče*, že jsem mohl natočit celou druhou polovinu filmu němou se všemi gagy, které dělali Chaplin a Keaton“ SCHICKEL, Richard: cit. d., s. 95-96.

<sup>9</sup> „Chaplin riskoval, když byl sentimentální, ale konec *Světla velkoměsta* je pro mě jeho nejlepším momentem, ve kterém použil patos a přitom byl skutečně dojemný.“ SCHICKEL, Richard: cit. d., s. 99.

<sup>10</sup> „Chaplinovy pozdější práce se zabývaly velkými, zřetelně společenskými otázkami – odcizením plynoucím z práce, fašismem, nespravedlnosti kapitalistického systému – zatímco Woodyho filmy se těchto otázek dotýkají zřídka.“ Tamtéž, s. 7.

<sup>11</sup> „...Ale největší dojem na nás samozřejmě dělaly seriózní tituly – například *Zloději kol*, to byly skvělé zážitky. Omračující byly i filmy Jeana Renoira *Pravidla hry* a *Velká iluze*, a ten nádherný kratičký *Výlet do přírody*. V té době se k nám dostaly i první Felliniho práce. Nevzpomínám si, že bych viděl nejrannější Bergmanovy filmy. Podle mě se Bergmanův styl začal tvořit v *Létě s Monikou*... BJÖRKMAN, Stig.: cit. d., s. 17-18.

mezilidských a generačních vztahů (zvláště: matka – dcera). Bergmanova vlivu se nezříká ani později ve filmu *Manželé a manželky*, který je analogií *Scén z manželského života* (1973). Ačkoli je Allen znám především jako tvůrce komedií, on sám je přitahován vážnou dramatickou tvorbou, např. Tennesseeem Williamsem nebo Eugenem O'Neillem.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> „Kdybych si mohl vybrat, chtěl bych mít dar Tennessee Williamse nebo Eugena O'Neill. Bohužel můj dar je komedie, která mi jde poměrně snadno zatímco nápad na drama se u mě neobjevuje tak často, a tak ho dělám zřídka.“ ANDREW, Geoff: cit.d., s. 2.

### 3. Motivy

Allenovy filmy se zabývají fundamentálními filozofickými otázkami, aniž by používaly konkrétní filozofický diskurs. Zajímají ho základní otázky týkající se po smyslu: bytí, života, umělecké tvorby. V přiznání vlastní odpovědnosti za vykonané skutky se dotýká východisek existencialismu. V intimní rovině se specializuje na problematiku vztahů mezi mužem a ženou, která je leitmotivem jeho filmové tvorby.

Zatímco Chaplin vytvořil „na plátně“ stylizovanou postavu tuláka - člověka bojujícího s nepřízní osudu, Allen představuje typ smolaře bojujícího s vlastní nešikovností a slabostí. Jako příklad lze uvést scénu z debutového snímku *Seber prachy a zmiz*, ve které malému Virgilovi Starkwellovi rozšlape brýle fyzicky silnější protivník. Allen posléze situaci vypointuje tím, že si dospělý Virgil před svým protivníkem zničí své vlastní brýle raději sám, čímž vlastní slabost prezentuje jako svou „přednost“, a tím dociluje komického efektu. Humor slouží jako „obranný mechanismus“ před okolním světem.

Ačkoliv nelze Allenovy filmové protagonisty chápat jako autora alter ega, obsahují jeho filmy četné autobiografické prvky.<sup>13</sup>

Tim Carroll si správně povšiml, že jedním z ústředních témat mnoha jeho filmů je zločin. Kromě debutu je to patrné ve snímcích *Danny Rose z Broadwaye* (1984), *Zločiny a poklesky*, *Stíny a mlha*, *Výstřely nad Broadwayí* ad.

---

<sup>13</sup> „Paddy Chayefsky (americký filmový scenárista a spisovatel, pozn.aut.) před lety řekl, že autor je ve všech postavách. Zjistil jsem, že je tomu tak. Těžko bych dal přednost jedné postavě, odrážím se ve všech“. BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 83-84.

Velká část Allenovy tvorby se soustředí na sex a s ním spojené dílčí problémy erotiky a vztahů mezi ženou a mužem obecně.<sup>14</sup>

Allen se zabývá otázkami sexu ve dvou rovinách. V odlehčené poloze na něj pohlíží jako:

1. Na zdroj komiky, která plyne z vzájemného „jiskření“, například mezi charaktery Allena a Keatonové ve *Spáči* a *Lásce a smrti* nebo později zvláště v rozverných hrách manželských dvojic z *Erotické komedie noci svatojánské* (1982).
2. Na erotické okouzlení nevinností v *Manhattanu* nebo na romantický a platonický vztah mezi Cecílií a Tomem Baxterem v *Purpurové růži z Káhiry* (1985).

Z neúspěšného usilování o citové a sexuální sblížení s ženským protějškem plyne frustrace, ale zároveň i vtip. Díky tomu se dokáže jeho mužské postavy vyrovnávat s obtížemi v neúspěšných sexuálních pokusech či v následném kolapsu intimního vztahu. (Nejpříznačněji to platí pro *Annie Hallovou*, ve které Alvy zdramatizuje neúspěšný vztah s Annie do inscenace se šťastným koncem.) Tam, kde vtip není přítomen, se sexualita mění v „kompromis“ (Jack v *Manželích a manželkách*) nebo ve tvořivý proces (Gabe Roth ve stejném filmu, Harry v *Pozor na Harryho!*).

Sex v jeho díle úzce souvisí se smrtí, jak to ironicky vyjádřil v bonmotu ze *Spáče*.<sup>15</sup> Smrtí (a sexem) je posedlý už Alvy Singer z *Annie Hallové*, který Annie doporučuje ke

---

<sup>14</sup> „Myslel jsem na sex od prvního okamžiku uvědomění si sebe sama“, říká o několik let později a tvrdí, že se jedná o jediný autobiografický prvek jeho filmů, který je ochoten přiznat.“ Tamtéž, s. 43.

<sup>15</sup> „Sex a smrt jsou dvě věci, které člověk prožije jen jednou za život. Akorát, že po smrti vám není nevolno.“ *Spáč*.

čtení knihu Ernsta Beckera *The Denial of Death*.<sup>16</sup> Rovněž Mickey Sachs z filmu *Hana a její sestry* trpí úzkostí ze smrti. S rostoucí naléhavostí se ve svých filmech (především z konce 80. let) pokouší řešit tyto existenciální problémy, které mu v počátku tvorby sloužily jen jako námět pro duchaplné vtipkování (především v *Lásce a smrti*, ale i v *Annie Hallové*). Z filmů, které jsou předmětem mého zkoumání, se Allen smrti věnoval především ve *Stínech a mlze*.

Častým Allenovým námětem je náboženství. Vzhledem k tomu, že je Allen židovského původu, zaměřuje se nejvíc právě na židovství. Pouze s výjimkou filmu *Zločiny a poklesky* se ale na něj dívá s humorem až sarkastickým. Židovské víry se dotýká ve filmech *Stíny a mlha*, *Pozor na Harryho!* a *Cokoliv*.

Občasnou náplň jeho filmů tvoří politika (např. v *Banánech* a *Annie Hallové*). Ale stejně jako Allena nelze označit za nábožensky založeného autora, nelze ho nazvat ani politicky orientovaným režisérem.<sup>17</sup> Politické mechanismy (podobně jako ty „náboženské“) jsou v jeho filmech častým objektem vtipů.<sup>18</sup> Okrajově se politiky dotýká v *Manželích a manželkách*, *Pozor na Harryho!* a *Cokoliv*.<sup>19</sup>

Stále častěji se v jeho tvorbě objevuje showbyznys jako další nosný motiv. Ve světě showbyznysu se pohybuje hlavní

---

<sup>16</sup> „...pevně věřím v myšlenky v knize *The Denial of Death* (Popření smrti) Ernsta Beckera, kterou jsem doporučil Diane Keatonové v *Annie Hallové*. Protože je to velmi zajímavá kniha o tomto námětu, smrti, ale hlavně velice dobře promyšlená.“ BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 99.

<sup>17</sup> Allen se nazývá „liberálním demokratem“. Tamtéž, s. 43.

<sup>18</sup> „Politická řešení nefungují. Nezáleží, kdo je u moci. Všichni politici jsou hrozní.“ *Spáč*; podobně: „Miláčku, politici mají stejnou etiku jako ti, co zneužívají děti.“ *Annie Hallová*.

<sup>19</sup> Dorrie: „Tvůj život, to je sarkasmus, cynismus a orgasmus.“ Harry: „Ve Francii bych s tímto sloganem vyhrál volby.“ *Pozor na Harryho!*

hrdina filmu *Danny Rose z Broadwaye*. Ve *Výstřelech nad Broadwayí* dokonce spojil (metaforicky i doslova) showbyznys se světem zločinu. Dále se jím zabývá ve filmech *Celebrity* a *Hollywood v koncích*.

S obzvláště sžíravou ironií se Allen dívá na média (zvláště na televizi). V *Manhattanu* Isaac Davis (Allen) znechuceně sleduje vytváření předtočeného smíchu u televizní show. Podobně nahlíží na udílení cen. Ve svých filmech nešetří výsměchem a jízlivostí ke světu „bohatých a slavných.“ Když má Alvy z *Annie Hallové* v Kalifornii předávat cenu, komentuje to slovy: „Tady jen předávají ceny. Největší fašistický diktátor – Adolf Hitler!“. Obecně známý je fakt, že Allen sám odmítal převzít svého Oscara za scénář (spolu s Marshallem Brickmanem) a režii, paradoxně právě za *Annie Hallovou*, ve které „oceňování“ kritizoval.<sup>20</sup>

Zvláštní místo zaujímá v jeho filmech samotný fenomén umění. Mnoho Allenových hrdinů hledá ve fiktivním světě filmových (nebo románových) děl únik před tíživou životní realitou. Mickey Sachs z *Hany a jejích sester* nalezne ztracenou životní jistotu v kině při sledování filmu bratří Marxů. Film ve filmu, jaký Allen ukazuje v *Purpurové růži z Káhiry*, se jeví pro Cecílii jako „dokonalý svět plný krásných lidí“, a právě proto se opakovaně vrací do kinosálu, ve kterém hledá únik před realitou.

Jinak je tomu s uměleckou tvorbou. Na rozdíl od sledování filmů, které skýtá hrdinům potěšení, tvorba samotná je pro ně zdrojem i důsledkem frustrace. Pro hlavní

---

<sup>20</sup> „Ceny Akademie jsou obzvlášť nechutné, lidé na vás tlačí, abyste dali hlas jim a jejich přátelům. Pořádají se kampaně, kupují se reklamy. V žádném roce není žádný nejlepší film. Chybí solidnost či důvěryhodnost.“ BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 88.

hrdiny Gabea Rotha a Harryho Blocka (v *Manželech a manželkách* a v *Pozor na Harryho!*) je umění synonymem jejich samoty a egoismu. V *Interiérech* je trojice sester, z nichž jedna je úspěšná, ale povrchní herečka, druhá je nadanou, leč sobeckou spisovatelkou a konečně třetí z nich chybí talent vůbec. Ve filmu *Hana a její sestry* se postava Holly (Diane Wiestová) snaží zahnat pocity neuspokojení napsáním divadelní hry, ale zároveň si je vědoma nedostatkem talentu, podobně jako Joey v *Interiérech*. Allen sám mluví o umění s rezervou a svoji představu o talentu demonstruje na příkladu malování.<sup>21</sup>

Allenovy skeptické názory na úlohu umění, které zmiňuje v rozhovorech s Björkmanem figurují i v názvu jedné studie o jeho filmech.<sup>22</sup> Její autor si všímal jeho rozporuplného postoje k hodnotě a roli umění.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> „Někdo dovedl namalovat koně a vypadal skvěle, já bych to nikdy tak nesvedl. Mě jde zase komedie. Tak je to náhoda, nebo štěstí, když má člověk talent. Umění je z devadesáti procent o zdravém rozumu a z deseti procent o talentu. Bez talentu to sice nejde, ale hlavní je zdravý rozum.“ *Setkání s Woody Allenem*. BBC: 1992, záznam odvysílán českou televizí 16.11. 1993.

<sup>22</sup> BAILEY, Peter J.: *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Chicago: 2003.

<sup>23</sup> „Někdy mám pocit, že umění je náboženství intelektuálů. Někteří umělci věří, že umění je spasí, že jím dosáhnou nesmrtelnosti, že ve svém díle budou žít dál.“ BJÖRKMAN, Stig: *Woody o Allenovi*. s. 97.

#### 4. Obecná charakteristika předchozí Allenovy tvorby

V počáteční fázi své tvorby se Woody Allen soustředil na natáčení crazy komedií s parodickými prvky. Příznačné pro jeho pojetí parodie bylo zesměšňování klišé žánrových filmů. V *Seber prachy a zmiz* parodoval gangsterské filmy.<sup>24</sup> Na filmy s politickým obsahem se zaměřil v *Banánech* (1971), na sci-fi žánr ve *Spáčovi* a na historické velkofilmy v *Lásce a smrti*.

*Seber prachy a zmiz* využíval formu pseudodokumentu „parodující obojí, jak gangsterské filmy, tak styl cinéma vérité.“<sup>25</sup> V *Banánech* satiricky zesměšňuje militaristický postoj Spojených států amerických, „které mají ve zvyku podporovat vládu namísto rebelů“<sup>26</sup> i model totalitní diktatury typický pro země latinské Ameriky. (Nový diktátor opět „slibuje“ potlačit práva obyvatelstva). Samotný děj je tu jen záminkou pro celou řadu absurdních a surreálních gagů.

Ve *Spáčovi* a *Lásce a smrti* Allen, kromě grotesky, prohlubuje zájem o svá ústřední témata, jimiž jsou především „sex a smrt“. *Láska a smrt* je přesycena četnými intertextovými odkazy k dílům světové literatury i kinematografie (jakými jsou např. Tolstého *Vojna a mír*, Bergmanova *Persona* /1966/ a *Sedmá pečeť* /1957/, Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin* /1925/, aj.).<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> V jednotlivých scénách tu s parodickým záměrem cituje filmy z vězeňského prostředí *Frajer Luke* (Stuart Rosenberg, 1967) a *Útěk v řetězech* (Stanley Kramer, 1957). V sekvenci bankovní loupeže zesměšňuje klasická klišé o přepadení banky, například z filmu *Bonnie a Clyde* (Arthur Penn, 1967).

<sup>25</sup> Woody Allen Biography,

[www.yahoo.com/movie/contributor/1800020290/bio](http://www.yahoo.com/movie/contributor/1800020290/bio), 27.2.2006.

<sup>26</sup> *Banáni*.

<sup>27</sup> Geoff Andrew: „Ačkoliv děláte velmi osobní filmy, tak to vypadá, že se někdy nebojíte si půjčit z děl cizích režisérů... je to něco, co děláte téměř

Pětici parodických komedií raného období doplňuje povídkovou koláží *Všechno, co jste chtěli vědět o sexu, ale báli jste se zeptat* (1972), ve které je zlehčována „vědeckost“ knihy doktora Davida Reubena.<sup>28</sup>

Po těchto prvních komediálních filmech mění Woody Allen směr své tvorby k současným problémům mužských intelektuálů. Zaměřuje se na jejich duchovní krize a neurózy a na jejich problematické vztahy k ženám. V tomto duchu točí *Annie Hallovou* a *Manhattan*. Později k této linii přibývají filmy *Hana a její sestry*, *Zločiny a poklesky*, *Manželé a manželky*, *Pozor na Harryho*, *Cokoliv a Melinda a Melinda*. Jde o díla vykazující určité konstantní rysy. Stejně tak je v nich znatelný vývoj, kterého si později všimneme. Absence humoru přibližuje určitou část jeho tvorby (např. *Interiéry*, *Září*, *Manželé a manželky*, *Match Point – hra osudu*) k analyticky orientované evropské tvorbě (zvláště k některým Bergmanovým a Antonioniho filmům). V nich prezentoval svůj zájem o dramatickou látku.

Mimoto natáčí svérázná (spíše tragikomická) díla jako jsou *Vzpomínky na hvězdný prach* (1980), *Zlaté časy rádia* (1987) a *Purpurová růže z Káhiry*.

Jeho filmy, které mají široké žánrové i stylové rozpětí, spojuje jejich ironický humor přítomný v dialozích a promluvách hlavních postav, zpravidla ztvárněných samotným Allenem. Velká většina jeho filmů se odehrává v místě jeho bydliště, na newyorském Manhattanu. Tento fakt, kterého si později všimneme, je častým argumentem,

---

nevědomky?“ Woody Allen: „Ne kradu z nejlepšího. A dělám to rád.“ ANDREW, Geoff: cit. d., s. 2.

<sup>28</sup> „Skládala se z otázek a odpovědí a předpokládalo se v ní, že nikdo o sexu nic neví“. BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 59.

pro ty, kdo tvrdí, že Allen a jeho život je totožný s životem jeho hrdinů. Témata, jimiž se zabývá, jsou různými variacemi stále stejných látek. Jsou jimi vztahy mezi mužem a ženou a obecné otázky týkající se sexu, morálky, náboženství, umění a života.

## 5. Allenova tvorba v 90. a 00. letech

V období let 1991 - 2005, jimiž se zabývá tato práce, natočil Allen 15 filmů. Navazuje v nich na zkoumání mezilidských vztahů spolu s „řešením“ filozofických a etických otázek – témat, která se objevila už v *Annií Hallové*. K ní lze počítat následující snímky: *Manželé a manželky*, *Pozor na Harryho*, *Celebrity*, *Cokoliv*, *Melinda a Melinda* (dílčím způsobem sem patří i jeho volná „trilogie“ *Tajemná vražda na Manhattanu*, *Mocná Afrodité*, *Všichni říkají: Miluji tě*).

Allen se v nich vrací k týmž problémům, které zůstávají stejné („neřešitelné“ otázky vztahů, morálky, víry atd.), zatímco mění perspektivu, z jaké na ně pohlíží. Ve svých pozdních filmech se uchyluje k častým žánrovým a stylovým experimentům. Tendenci k podobnému experimentování naznačil už v 80. letech filmy *Erotická komedie noci svatojánské*, *Zelig* (1983), *Danny Rose z Broadwaye* a *Purpurová růže z Káhiry*.

Vedle studií newyorských intelektuálů se v nich v odlehčené podobě věnuje mimo jiné: protikladu vědeckého a emocionálního nazírání života v *Erotické komedii noci svatojánské* a v *Zeligovi*, zkoumání světa showbyznysu v *Danny Roseovi z Broadwaye* a ambivalenci světa reality a fikce v *Purpurové růži z Káhiry*.

V *Zeligovi* spojoval fiktivní a dokumentární záběry. *Danny Rose z Broadwaye* byl kombinací grotesky a gangsterského filmu. V *Purpurové růži z Káhiry* Allen experimentoval s „filmem ve filmu“.

Paralelu k těmto titulům z 80. let je možné vidět ve filmech z let 1993-1996. Allen tu pokračuje v „imitaci“ svých

oblíbených žánrů (a filmů). *Tajemná vražda na Manhattanu* je filmem detektivním. Ve *Výstřelech nad Broadwayí* se prolíná gangsterský film s realizací divadelní inscenace. *Všichni říkají: Miluji tě* kombinuje muzikál s komedií. V *Mocné Afrodité* plní řecký chór funkci ironického komentáře současnosti.

*Pozor na Harryho!*, *Celebrity* a *Sladký ničema* se zabývají morální nekompetencí génů a umělců. *Darebáči* jsou hybridem situační komedie a studie mravů, *Prokletí žlutozeleného škorpióna* komedie a filmu noir. *Hollywood v koncích* se věnuje zákulisí natáčení filmu. *Cokoliv* je společenskou komedií, která dramatizuje úzkostné a neurotické stavy člověka nového tisíciletí. *Melinda a Melinda* experimentuje s prolínáním vážné a komické zápletky. *Match point – hra osudu* se zabývá, podobně jako *Zločiny a poklesky*, morálními a etickými otázkami ve vážnější poloze.

### 5.1. *Stíny a mlha* (1991)

*Stíny a mlha* je film, v němž Allen ztvárňuje malého smolaře Kleinmana.<sup>29</sup> Inspirací k natočení filmu byla vlastní Allenova hra *Smrt* z roku 1975.<sup>30</sup> Allen je natočil jako poctu německému filmovému expresionismu<sup>31</sup> a zároveň se přiblížil i ladění hororů z 30. a 40. let.<sup>32</sup> Všechny exteriéry byly vytvořeny v ateliérech, podobně jako klasický expresionistický snímek *Kabinet doktora Kaligariho* (Robert Wiene, 1919).

---

<sup>29</sup> „Hlavní postava sama je archetypální figurou hned několika způsoby. *Kleinman* znamená „malý muž“, nebo „kdokoli“. Většina z nás, podobně jako on, reaguje na každodenní jednotvárnost života tím, že se snaží vyhnout konfliktu nebo narušení soukromí. Co se stane, když jsme z rutiny našeho života náhle a nečekaně vyrušeni? Naše bezpečí a spokojenost jsou otřeseny. Přímá konfrontace s nebezpečím, skrytou úzkostí a zmatením se dostane na povrch. Proč se to děje? Co máme dělat? Co to znamená? A tak je tomu s *Kleinmanem*. Podobně se ptá domobrany, „Jaký je plán, jak se na něm podílím, jaká je v něm má role?“ Ale *Kleinman* je také archetypálním Židem. To je zřejmé z několika bodů. Například na policejní stanici mu policista říká, že vrazi byli článkem v řetězu, který se nějakým způsobem snažil otrávit studny. Allen tu vytváří aluzi k faktu, že masová hysterie zrozena z erupcí černé smrti často vedla k obviňování, že Židé kontaminovali zásoby vody.“ NATHANSON, Paul: *Between Time and Eternity, Theological Notes on Shadows and Fog*. In: SILET, Charles L.P.: *The Films of Woody Allen: Critical Essays*. Lanham, Toronto, Oxford: 2006, s. 289.

<sup>30</sup> „*Smrt* byla jako Langův film *Vrah mezi námi* napsaný Kafkou.“ BAXTER, John: *Woody Allen: A Biography*. Londýn: 2000, s. 383.

<sup>31</sup> „Allen tentokrát zalistoval v dějinách filmu a svým důkladným zkoumavým prstem se rozhodl ohmatat zdánlivě zapomenutou formu expresionistického filmu. Inspirace zcela konkrétní – nápodoba naprosto dokonalá. Studiové kulisy vytvořily spleť křivolakých uliček blíže neurčeného evropského města, jimiž se plíží noční stíny, ranní mlha... a vrah. Expresionistická metoda je podtržena i volbou postav – podivné směsi nevěstek, maloměšťáků, cirkusáků a zhýralých studentů – typických pro německý expresionismus stejně jako pokřivená perspektiva kulis a tísnivá atmosféra, podpořena dramatickými úhly optiky... hledíte na plátno a v karikaturách figur městské domobrany identifikujeme Kafkův *Proces*. Jindy jako by zřetelně promluvil Bertold Brecht a zazněly noty Kurta Weilla. A za rohem úzké uličky čeká inspirace filmová – obrazová i obsahová estetika vrcholného expresionismu v podání Fritze Langa.“ PŘÁDNÁ, Stanislava.: *Stíny a Mlha*. Film a doba, 2, 1992, s. 252.

<sup>32</sup> „Po týdnu testů, následovaly stylistické změny. Allen opustil těžké stíny a snímání v nízkých úhlech jako v německých expresionistických klasikách 20.let, aby se přiblížil temnému stylu B-filmů z produkce Universalu z 40.let, jako byli *Frankensteinův dům* a *Vlčí muž*, většina z nich byla skryta v mlze, aby zakryli lacinost dekorací.“ BAXTER, John: cit. d., s. 389.

V narativu jsou rozvíjeny dvě paralelní linie. V té první je hlavním motivem pronásledování vraha.

V nočních kulisách blíže nespecifikovaného (zřejmě) evropského města se pohybuje vrah, který bezdůvodně a bez racionálního důvodu zabíjí náhodné oběti. Místní domobrana snaží se vraha chytit uprostřed noci probudí Kleinmana (Allen), kterého nabádá, aby se s nimi vydal v rámci „plánu“ (na jehož podstatu Kleinman v průběhu děje nepřijde), pátrat a lapit tajemného vraha.

Allen tu vytváří komické napětí mezi naléhavou neústupností a odpovědností, kterou ho pověřují jednotliví členové domobrany, a pragmatickými obavami úředníka, který v ironické poloze představuje kafkovskou postavu anonymního člověka nepatrného významu.

Domobrana na něj nahlíží s odporem a její členové se podobají jeho soudcům. Kleinman se dohaduje s bytnou o způsobu, jak tajemnému fantómovi čelit. Bytná ho nabádá, aby vrahovi „foukl do tváře pepř“.

V ironické dikci poznáváme obvyklou reakci allenovské postavy nepatrného, leč vychytralého smolaře. Kleinmanova střízlivá rozumovost je v rozporu s nastalou absurdní situací, v níž se ocitá.

V druhé linii je rozvíjena zápletka z cirkusového prostředí. Klaun Paul (John Malkovich) si nařká nad nezájmem publika: „Všude, kde jsme hráli, se mi smáli, ale tady nic. Nikdo se nesmál.“ Irmy (Mia Farrow) ho přemlouvá, aby opustili cirkus a žili „normální život jako ostatní.“<sup>33</sup> Paul jí odpovídá: „My nejsme jako obyčejní lidé,

---

<sup>33</sup> „Malíři, básníci, spisovatelé a hudebníci jsou chápáni jako ti, kteří přetvářejí své soukromé utrpení v umění, ale cirkusový klaun? Klaun Paul,

jsme umělci... velký talent spolu nese velkou zodpovědnost.“ Irmy, která touží po mateřství, na něj naléhá, aby měli dítě. Paul slibuje Irmy změnu, ale místo toho ho Irmy vyruší při flirtu s Marií (Madonna) a odchází od něj.

Allen v této sekvenci načrtává hned několik témat. Především je to otázka, nakolik je umění opravdovou potřebou umělce se realizovat a nakolik se jedná jen o umělcův egoismus.

Paulovo tvrzení, že „pro umělce je rodina smrt“ je přehnaným vyjádřením obav umělce z vnějších sil, které by mohly narušit umělcův vnitřní svět. Tématu výlučnosti umělce se bude věnovat i v dalších filmech následujících po *Stínech a mlze*.

V úvodu své osamělé noční výpravy navštíví Kleinman doktora (Donald Pleasance). Doktor snažící se „zjistit něco definitivního o povaze zla“ se sám stane další vrahovou obětí. Allen tu zastává skeptický pohled ke snaze vědy vysvětlit „nevysvětlitelné“, kritizuje její empiričnost a naznačuje, že není v její moci vyložit ani povahu zla, ani vysvětlit existenci Boha.<sup>34</sup> (Kleinman: „Je něco, co pod mikroskopem nenajdete.“ Doktor: „Myslíte spirituální stránku?“ ukazuje mu mrtvé tělo: „Jeho se zeptejte, jestli je Bůh.“) Jejich přehled je odkazem k *Sedmé pečetě*, ve které spolu o existenci Boha diskutují rytíři s personifikací smrti.

---

polykačka mečů Irmy a kouzelník Irmstedt jsou umělci v podobném smyslu, jakým jim byl Kafkův umělec v hladovění, jejich „umění“, jako jeho hladovění, vytváří model toho, jak umění funguje, pomáhá ozřejmit funkci jakou slouží pro ty, kteří jsou závislí na jeho předvádění.“ BAILEY, Peter J.: cit. d., s.156.

<sup>34</sup> „Pokusy postavy doktora (Donald Pleasance) vyřešit záhady bytí ve *Stínech a mlze* – „Tolik otázek!“ předtím než ho vrah uškrtí, jsou stejně neefektivní jako výsledky spekulací Toma Baxtera v *Purpurové růži z Káhiry* způsobené jeho neschopností pochopit, že Irving Sachs a R. H. Levine, scenáristé *Purpurové růže z Káhiry* nejsou Bůh.“ Tamtéž, s.155.

Kleinman dál bezvýsledně pátrá po své roli v „plánu“, jehož konkrétní podobu a smysl nemůže poznat.<sup>35</sup> Plán evokuje motiv člověka pronásledovaného a souzeného v *Procesu* či člověka marně se pokoušejícího proniknout na *Zámek*.<sup>36</sup>

Irmy se v mlžných kulisách města setkává s prostitutkou (Lily Tomlinová), která ji zavede do nevěstince, kde podlehně svodům studenta Jacka (John Cusack).

Nevěstinec a prostitutky mají ve *Stínech a mlze* funkci azylu.<sup>37</sup> Toto místo skýtá prosté pobavení pro skupinu studentů v čele s Jackem, ale zároveň tu probíhají filozofické debaty. Později zde nachází útočiště také Kleinman. Nevěstinec je mikrokosmosmem, do kterého nemá vrah, který řádí ve vnějším světě, přístup.

Při prvním „zastavení“ (Irmy a studenti) působí toto prostředí až nepatřičně vesele. Prostitutky tu nezávazně žertují a debatují s Irmy o sexu, lásce („Jen neopětovaná

---

<sup>35</sup> „Neznámý plán může být zkušenost sama.“ ARMSTRONG, Richard: „*Illusions ... they need them like they need the air...*“: *Shadows and Fog Revisited*. <http://www.thefilmjournal.com/issue6/shadowsandfog.html>. 16.8. 2006.

<sup>36</sup> „Jestliže je město z filmu *Stíny a mlha* proměnou reality filtrovanou skrze *Proces* a je podobenstvím Kafkova osamělého člověka, jehož zkušenost se skládá z vyvedení z předsvědčení, že instituce světa jsou racionální a spravedlivé, pak cirkus je alegorické ztělesnění říše fantazie a umění je dokonce ještě více kafkovsky ovlivněnou realitou.“ BAILEY, Peter J.: cit. d., s.156.

<sup>37</sup> „*Purpurová růže z Káhiry* a *Stíny a mlha* nabízejí středobod ve skutečném světě mezi fantazií a realitou: nevěstinec. Milé děvky z *Purpurové růže z Káhiry*, jež si nejsou vědomé, že potkávají fantazijní projekci zosobněnou Tomem Baxterem, mu nabízejí všechny možné druhy uspokojení zadarmo. Prostitutky v Feliciině nevěstinci ve *Stínech a mlze* jsou si dokonce ještě více vědomé své role, kterou hrají v mužské fantazii. Dory (Jodie Fosterová) vysvětluje nesourodost mezi oběma světy: „Všichni se tváří tak důstojně...a co pak po nás chtějí!“ Madam, Felicia (Lily Tomlinová) nabízí srovnání muže, který je rád, když na něm jezdí nahá žena, která ho bodá ostruhami, a

láska vydrží navždycky.“) a o manželství („Manželství chce spoustu práce. Jak je to dřina, je konec. Záleží na šťastné náhodě.“)<sup>38</sup> „Šťěstí“, které je zde okrajově zmíněno, bude hrát v Allenově díle ještě nejednou důležitou roli (např. v budoucím *Match pointu – hře osudu*). Irmu tu na první pohled působí cudně, podobně jako Cecílie z *Purpurové růže z Káhiry*. Fakt, že se Irmu s Jackem vyspí, však svědčí o tom, že se nejedná o nevinnou Cecílii.<sup>39</sup>

Allen se ve *Stínech a mlze* okrajově dotýká i holocaustu.<sup>40</sup> Kleinman se pokouší zachránit židovskou rodinu, přičemž riskuje i svůj život.

Krátký flashback z doktorovy ordinace nám odhalí, že se Kleinman dotýkal skleničky, kterou našli u zavražděného doktora, a že je tudíž podezřelý z jeho smrti. Zaskočený Kleinman se rozhodne ukrást předmět doličný z policejní stanice. V této scéně Allen úspěšně balancuje mezi dramatickou a komediální rovinou.<sup>41</sup>

---

který „dosáhne manželského blaha“, když takovou ženu najde. Nevěstinec je prostě místo, kde se realita a fantazie sbíhají.“ Tamtéž, s.297.

<sup>38</sup> „Jediná lidská aktivita nezasažená přítomností smrti je – což není překvapením u filmu Woodyho Allena – sex.“ Tamtéž, s. 297.

<sup>39</sup> Jack: „Zavřela jsi oči a myslela na peníze?“, Irmu: „Nejprve ano, ale pak jsem se uvolnila, teď se cítím divně, jako bych to nebyla já.“ Jack: „A nebo jsi to byla poprvé ty?“ Tento dialog z filmu nám charakterizuje sexuální tápání ženské postavy, jejíž polarita („napůl světice, napůl děvka“ - charakterizace Soňy z *Lásky a smrti*) byla pro Allena vždy výzvou ke zkoumání. (pozn.aut.)

<sup>40</sup> „Holocaust se u Allena objevuje často. *Stíny a mlha* připomínají antisemitismus, který k němu vedl, a film připomíná Židy, kteří byli často v nebezpečných a nejistých časech napadáni a stavěni do pozice obětních beránků. To je patrné zvláště ve scéně, v níž policie odvádí nevinnou židovskou rodinu a také když šéf Kleinmana nazývá 'odporný hmyz vhodný k vyhubení'.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s.121.

<sup>41</sup> „Pokouším se točit komedie, které mají vážný, či tragický rozměr“. BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 207.

Policejní stanice má v ději i další význam. Potkávají se tu hlavní postavy z obou paralelních linií – Irmy a Kleinman, které spojují obě dějové části v jednu.

Mezitím se Paul setkává s Jackem. Paul netuší, že se spolu baví o Irma. Paul přistupuje k Jackovým slovům skepticky: „Jistě to byla dobrá herečka.“ (Příznačně si vybírá označení ze světa umění.)

Paulův egoismus mu nedovoluje myslet na nikoho jiného než na sebe. Jeho prohlédnutí (když zjistí, že mu Jack líčil své erotické zážitky s jeho ženou) je zároveň trestem i symbolem jeho duchovního probuzení.

Téma víry Allen dramatizuje v Kleinmanově výroku: „Moji lidé se modlí tak nesrozumitelně, že si možná ty svoje maléry vymodlili.“ Allen tu tragický osud „své“ rasy vyjadřuje s ironickou škodolibostí.

Irma, která našla v Kleinmanovi společníka a ochránce, s ním diskutuje: „Není tenhle okamžik dokonalý?“ Kleinman: „Ale uteče tak rychle, všechno se pořád hýbe, už zase houstne mlha.“ Houstnutí mlhy, symbolizuje stahující se smyčku kolem Kleinmanova krku.<sup>42</sup> „Racionalita v tomto světě přichází nazmar pod neustálou hrozbou smrti.“<sup>43</sup>

Ještě před finálním zúčtováním s vrahem/smrtí, které v pravém smyslu nepřijde (vrah je chycen, ale vzápětí zmizí), navštíví Kleinman nevěstinec. Zde se setkává s Jackem, aby zde byl potřetí tážán na existenci Boha. Kleinman vážnost debaty trivializuje: „Nedokážu věřit ani ve vlastní existenci.

---

<sup>42</sup> „Stejně jako Kafkův K., který se nikdy nedozví co udělal, podobně i Kleinman zůstává metaforicky po celý film v mlze a tmě.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s.226.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 155.

Vím přesně, co si myslím, ale nedokážu to říct, ale když se opiji, možná to zatančím.“<sup>44</sup>

Ve finálním setkání s vrahem v cirkuse se Kleinmanovi díky kouzelníkovým trikům povede přenést metaforický únik na druhou stranu zrcadla. Kleinman se vrahovi dokáže postavit, čímž stoupá především jeho morální cena. Z Kleinmana se, jako předtím z Paula, stává nový – lepší člověk.<sup>45</sup> Kouzla a magie – pojmy, jež by se daly zařadit do kategorie iluzí, jsou jedním z témat filmu.<sup>46</sup>

Konec *Stínů a mlh* je optimistický, ale jeho optimismus, jak naznačuje zmizení vraha, je spíše, stejně jako Almstedův trik, jen iluzí.<sup>47</sup>

Allenův pověstný odpor k realitě ho nutí hledat ve filmu především únik do iluzivního světa jako v *Purpurové*

---

<sup>44</sup> „Asociace výroku Friedricha Nietzscheho: „Věřil bych jen v takového Boha, který dokáže tancovat.“ DRÁBEK, David: *Woody Allen: smutný klaun*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 1994, s. 59.

<sup>45</sup> „Ve většině případů se (Kleinman) projevuje jako bezmocný smolař, který se není schopen bránit proti vnějším silám jinak, než židovským humorem. V minulých činech se Kleinman jevil jako člověk malého morálního profilu, jako patolízal v práci a také tím, když se vyspal se sestrou své bývalé snoubenky. Nicméně, ve 'stínech a mlze' svého nejistého předurčení a přes jeho obrovský strach a zranitelnost se Kleinman dokáže přemoci a zachovat se ctnostně: nejdříve se přimluví za rodinu perzekvovaných Minských, vrací se pro peníze ke knězi a policistovi, kteří ho znovu zařadí na seznam, z kterého ho předtím vymazali, a peníze dá Irmy, aby je mohla darovat hladové a osamělé ženě s dítětem. A konečně, v závěru riskuje svůj život kvůli Irmy, když se postaví vrahovi. Kleinman dosáhne několika klíčových poznání.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 227.

<sup>46</sup> „Kouzla jsou klíčovou věcí ve *Stínech a mlze*...“ SCHICKEL, Richard: cit. d., s. 143.

<sup>47</sup> „Oproti *Procesu a Smrti*, které končí v hororu a zoufalství, *Stíny a mlha* končí symbolickým prohlášením. Tak se zdá, že Allen našel existencialistickou odpověď na otázku víry v Boha. Přestože Kleinman není schopen udělat skok ve víře nutný k uvěření ve vlastní existenci, natož ve víru v Boha, dokáže nakonec udělat z nouze ctnost podle své dobré vůle a zákonů slušnosti. Nakonec si dokáže zvolit i práci, která mu přináší radost. Tímto způsobem propůjčuje svoji existenci smysl i přes její nejistotu.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 227- 228.

*růži z Káhiry*.<sup>48</sup> Zde dojde k několikerému pohybu mezi světem fikce (filmovým plátnem) a reality (kinosálem). V tomto případě je oním únikovým – iluzivním místem cirkus.

Iluze jsou vedle úlohy umění a umělce, vědy, filozofování o životě a smrti stěžejními tématy ve *Stínech a mlze*. *Stíny a mlha*, které si činí ambice být metaforou o smrti, podobně jako Bergmanova *Sedmá pečeť* či Allenovy dřívější *Zločiny a poklesky*, jsou spíše o iluzích a o umění, které tvoří alternativu k realitě.

Podobně jako iluze, které lidé „potřebují jako vzduch“, jak říká kouzelník v závěru, potřebují lidé i filmy.

---

<sup>48</sup> „...jedna z radostí, kvůli nimž chodíme do biografu, je únik před drsnou životní realitou.“ BJÖRKMAN, Stig: cit. d., s. 136.

## 5.2. *Manželé a manželky* (1992)

S *Manžely a manželkami* se Allen vrací ke svým neurotickým hrdinům, jejichž problémy systematicky analyzuje již od roku 1977, kdy natočil *Annie Hallovou*. V ní Allen ztvárnil televizního komika Alvyho Singera a Diane Keatonová jeho přítelkyni (a „žačku“) Annie.

*Annie Hallová* (spolu s *Manhattanem*), která bývá obvykle zahraničními kritiky charakterizována jako „hořkosladká romance“<sup>49</sup>, sledovala jejich vztah (s mnohými odbočkami) od seznámení až po rozchod. Allen ve vyprávění rezignoval na chronologickou strukturu vyprávění ve prospěch „retardačních“ postupů (rozmluvy protagonistů přes rozdělené plátno, promluvy do kamery, návštěvy hrdinů v „minulosti“, animovaná sekvence aj.). *Annie Hallová* byla jeho prvním pokusem o vykreslení problémů obyvatel současné metropole.

Černobílý *Manhattan*, idealizovaný portrét New Yorku, obohatil o vztah hlavního hrdiny Isaaca Davise s „příliš“ mladou partnerkou-studentkou Tracy (Mariel Hemingwayová). Třetím filmem, který pojí s předchozími „povahopis“ newyorských intelektuálů je *Hana a její sestry*.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> LOY, Victoria: *Woody Allen*, s. 4.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/allen.html>. 20.7. 2006.

<sup>50</sup> „*Hana a její sestry* jsou stylovou antitezí k *Manželům a manželkám*. V diskusi o *Manželech a manželkách* mohou být kontrasty mezi oběma filmy viděny ze dvou aspektů: *Manželé a manželky* důrazně vyvrací závěry prezentované v *Haně* (Bailey neuvádí celý název filmu, pozn.aut.), a jsou to stylistické přednosti *Hany*, které se Allen snaží v *Manželech a manželkách* popřít.“ BAILEY, Peter J.: cit. d., s. 186.

Pesimismem a hořkostí mají *Manželé a manželky* (stylisticky do té doby Allenův nejradikálnější snímek) nejbližší k *Zločinům a pokleskům*.<sup>51</sup> Na rozdíl od nich se ale hrdinové *Manželů a manželek* nedočkají katarze, které se dočkal Cliff Stern ve smířlivém konci *Zločinů a poklesků*.

Úvodní sekvence je klasickou záminkou k ironické allenovské edukaci.<sup>52</sup> Profesor literatury Gabe Roth (Allen) komentuje výrok, který zaslechne v televizi: „Když Einstein slavil sedmdesátiny, řekl, že Bůh si s lidstvem nezahrává.“ „Zato si s námi hraje na schovávanou.“ (V doslovném překladu by to mělo znít přesně takto: „Bůh s lidstvem nehraje v kostky.“ Lépe by pak vyzněla Gabeova pointa.) Po chvíli televizní komentátor tvrdí: „Naučte se psát scénáře a romány!“, na což Gabe reaguje: „Blbost. Psaní se nedá naučit! Můžeš se leda inspirovat literaturou. Nadaní studenti píšou, ostatní se to nikdy nenaučí.“

Těchto úvodních 45 vteřin (dva krátké záběry) představuje ve zhuštěné formě Allenův sarkasmus. Einsteinův výrok představuje bilanční glosu starého génia na „adresu“ lidstva. Gabeova reakce je vtip, který zesměšňuje Einsteinovu „lehkovážně“ užitou hráčskou terminologii. Gabe navrhuje jinou „hru“, která vnukává představu Boha jako zlomyslného „šprýmaře“.

---

<sup>51</sup> „Jestliže je obsah filmu – jako u *Manželů a manželek* – vysoce rozeklaný, neurotický, v neustálém pohybu, jestliže se jedná o nervózní newyorský film, pak si tento film říká o přesně takový styl točení, střihání i hereckých výkonů.“ ANDREW, Geoff: cit. d., s.2.

<sup>52</sup> Allenovské filmy obsahují edukativní prvky velmi často, čehož si všiml ve své krátké analýze „Vzdělání a jeho role v lidských životech ve filmech Woodyho Allena“ LORENC, Wojciech: *Education and its role in people's lives as an important subject of Woody Allen films*. [www.woodyallen.com](http://www.woodyallen.com). 22.6.2006.

V druhém případě nám Allen opakuje svůj kritický pohled na televizní médium, které degraduje talent a tvorbu jen na zboží, jež lze koupit či prodat. Už v *Annie Hallové* byla kritika médií konstantním rysem v jeho díle, což měl potvrdit i výstup Marshalla McLuhana – teoretika a kritika médií – ve scéně z kina.

Gabe vnímá „psaní“ jako dar, který lze pěstovat jen u „obdařených“. Ačkoliv jde z časového hlediska o pouhý okamžik z filmového děje, jedná se o signifikantní allenovský ironicko-edukativní komentář, který je přítomný ve většině jeho filmů. (Například ve *Spáčovi* je scéna, v níž rozmrazený Miles Monroe komentuje s podobným ironicko-edukativním záměrem fotky artefaktů z 20. století, které mu doktor v budoucnosti ukazuje.)

Samotnou zápletku tvoří vstup Sally (Judy Davisová) a Jacka (Sydney Pollack), kteří manželům Gabeovi a Judy (Mia Farrowová) oznamují svůj rozchod. Ten se ze všech nejvíc dotkne Judy, která je z toho „rozrušená“. Tuto chaoticky působící expozici Allen inscenuje s použitím „godardovského“ skokového střihu a ruční „cinéma vérité“ kamery.<sup>53</sup> Judy se zpovídá neviditelnému vypravěči/psychiatrovi, který je zastoupen objektivem kamery a jeho hlasem.<sup>54</sup> Dovídáme se o ní základní

---

<sup>53</sup> „Carlo DiPalma natočil oznámení rozchodu Jacka a Sally ruční kamerou krouže v bytě jako by šlo o záběry novináře točícího pod palbou. Aby tento efekt zdůraznila, použila stříhačka Susan E. Morseová vůbec poprvé v Allenových filmech metodu, rozvinutou Jean-Lucem Godardem tak, že stříhala od počátku akce k jejímu vyústění a vypouštěla to, co se událo mezitím – ať už se jednalo o pauzu v konverzaci, cestu ke dveřím po zazvonění nebo mezeru mezi zastavujícím autem a postavami vstupujícími do restaurace.“ BAXTER, John: cit.d., s. 396.

<sup>54</sup> „Nikdy se nedozvíme, kdo byl vypravěčem a k jakému účelu byl vybrán k tomu, aby vstupoval do soukromí postav a dělal z něho dokument. Nicméně chatrná technika a nedostatek zjevného proniknutí k jádru problému

informace (jmenuje se Judy Rothová, manželkou Gabea Rotha je už deset let, pracuje jako výtvarnice v časopise, má dceru z předchozího manželství atd.). Vypravěč/psychiatr v jedné osobě potom svým hlasem i nadále komentuje dění v obraze.

*Manželé a manželky* mají podobnou nechronologickou narativní strukturu jako *Annie Hallová*. Allen kombinuje události v reálném čase s mnohými retrospektivami a flashbacky, doprovázenými nezbytným hlasem vypravěče, a spojuje je s pseudodokumentárními záběry protagonistů promlouvajících přímo na kameru.<sup>55</sup>

Po společné večeři (komentované vypravěčem) dochází k první konfrontaci mezi Gabem a Judy.<sup>56</sup> Ani jejich zdánlivě klidné manželství není ve skutečnosti ideální. Na povrch začínají vycházet utajované pochyby o jejich vztahu. Například ve flashbacku, který je jednou z mnoha odboček v ději, se dovídáme, že Gabeův přítel Jack byl ve vztahu se Sally sexuálně frustrován a že spal s prostitutkami, které mu vynahrazovaly Sallyinu frigiditu.<sup>57</sup> „Ještěže to číslo vyhodil.“

---

dává tušit už od samotného začátku, že prostě nebyl připraven a schopen proniknout k tak delikátním problémům, které se pokoušel vyřešit. Ale ve skutečnosti tu Allen vyjadřuje svoje přesvědčení, že žádní vědci, nehledě k tomu, jak dobře jsou vyškolení, nedokáží efektivně proniknout k tajemstvím lásky a manželství, tím, že se je snaží redukovat na předmět objektivní analýzy.“ LEE, Sander H.: *Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God and Existentialism*. Jefferson: 2002, s. 180.

<sup>55</sup> „Už od začátku byl vizuální styl *Manželů a manželek* nervní a zneklidňující. Exteriérové záběry byly často pořizovány z jedoucího auty, zatímco scény interview byly filmovány statickou kamerou a tvořily ostrov klidu v chaosu vztahů.“ Tamtéž, str.395–396.

<sup>56</sup> „Skrýváš přede mnou něco?“ ptá se Judy Gabea poté, co jí řekne svoji verzi Jackova odolání pokušení, „- pocity, tužby, nespokojenost?“ Gabe odpovídá negativně, ale skrývá tím před ním některé věci: v jednotlivých scénách vychází najevo, že všechny postavy něco skrývají před ostatními...“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 188–189.

<sup>57</sup> „DiPalmova ruční kamera je hlavním nástrojem, který dokumentuje nestabilitu světa *Manželů a manželek*, ale zápletka děje je stejnou měrou prostoupena častými odbočkami a dvojsmyslnostmi. Jedním z takových

reaguje Judy na Gabeovo vyprávění o Jackovi a Allen ironicky zpochybňuje důvěryhodnost Jackovy osoby a potvrzuje tvrzení o dvojsmyslnosti podobných odboček.<sup>58</sup>

Další „zpovídající se“ postavou je Sally. Ta rovněž popírá vyznění jejího a Jackova počátečního vstupu, v němž oba tvrdili, že se rozcházejí v klidu a po dohodě. Sally poté, co zjistí, že Jack má známost, tvrdí: „Zranil mé ego. Myslela jsem, že mě miluje, a že je to jen experiment.“ Jack ji ponížil tím, že si našel partnerku dříve než ona partnera. Sally: „Kdybych někoho potkala já, udělala bych to samé. Představovala jsem si svobodný život. Jak udržet manželství při vši té frustraci?“ Tato slova by mohla být mottem filmu. „Udržet manželství“ se snaží rovněž i Gabe a Judy, jejichž problémy zatím čekaly na chvíli, kdy naplno vyjdou najevo.

Gabeova studentka Rain (Juliette Lewisová), vzdáleně upomínající na Tracy z *Manhattanu* (aniž by měla její nevinnost a roztomilost), je další ženskou postavou, která je přehnaně přesvědčená o vlastní výjimečnosti. Rain si zprvu váží obdivu svého profesora, který chválí její povídku, nicméně její obdiv se posléze změní v otevřenou kritiku. Jejich vzájemné lichocení balancuje na hranici flirtování. Gabe u psychoanalytika vysvětluje (a reaguje na to, co Allen naznačil předchozí scénou): „O mnohých profesorech se ví, že svádějí své studentky. Dělají to, neboť úspěch je

---

momentů je Gabeův komentář o Sally a Jackovi, poté co se dozvedí o jejich rozchodu.“ Tamtéž, s.188 –189.

<sup>58</sup> „Jackův obchodní partner dá Jackovi číslo na prostitutku, čímž reaguje na jeho tvrzení, že jeho manželství není sexuálně uspokojivé. Gabe vysvětluje, že Jack odolal pokušení a že lístek s číslem vyhodil. Následující střih nás ale vyvádí z Gabeova přesvědčení o Jackově nezkorumpovatelnosti. Mladá žena vyslýchaná vypravěčem je ona prostitutka, na kterou Jack dostal číslo, a vychází najevo, že u ní byl víckrát a nejen u ní.“ Tamtéž, s.188-189.

zaručen...“, a jak tvrdí Gabe, „On si to jen občas představuje, ale nikdy to nezkusil. Nepodvedl ani Judy, ani jinou ženu, protože to není jeho styl.“ Gabeova charakteristika: „Myslíte si, že znáte někoho blízkého velmi dobře, a pak zjistíte, že to není vůbec pravda.“ by se dala vztáhnout na ambivalentní povahu samotného filmu.

Proměny chování postav v něm jsou značně neočekávané a jejich skutky stojí většinou v protikladu k jejich slovům. Všechny postavy tu hrají hru a navzájem se klamou.<sup>59</sup> Gabe by tak otevřeně, jako s psychiatrem, s Judy nikdy nemluvil. Stejně jako ona by nikdy nepřiznala, že ve skutečnosti toužila sama opustit Gabea, aby „dostala to, co chce“ Michaela (Liam Neeson), který je jediným, kdo „nehraje klamnou hru“.<sup>60</sup>

Gabe tvrdí, že ho přitahují „ženy kamikadze“, které „jsou sebedestruktivní, ale zničí přitom i vás“. Ve flashbacku nám Allen ukazuje Gabeovu bývalou přítelkyni Harriet, která je příkladem zmíněné charakteristiky. Taková je zřejmě i Rain, která za sebou zanechala několik odvržených starších mužů.

V Gabeově otevřenosti, s jakou mluví o sexuální náruživosti své „životní lásky“ Harriet („Milovali jsme se všude, byla to sexuální šelma.“), můžeme rozpoznat Allenovu fascinaci „zakázaným“ sexem.

V této, na americké poměry, tradičně prudérně chápané oblasti se Woody Allen nejen „nebojí zeptat“, ba

---

<sup>59</sup> „Všechny postavy používají vztahy v lásce, sexu a manželství jak proto, aby se chránili před bolestí, tak k tomu, aby uspokojili své osobní potřeby a tužby. Stejně jako v Sartrově teorii, vztahy tu nejsou ničím jiným, než klamnou hrou, kterou hrají, aby dosáhli čeho chtějí.“ LEE, Sander H.: cit. d., s.174.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 174.

naopak, o sexu se v jeho filmech mluví velmi otevřeně (vyhýbá se však jeho explicitní prezentaci). V líčení její „vysoké libidóznosti“ se na Gabeově jinak zachmuřené tváři objevují stopy vzrušení. („Vyškolila mě, byl jsem do ní blázen. Ale skončila v ústavu.“) Že by přece jen, jak naznačuje Gabe v ironické poznámce, nebyla přehnaná sexuální náruživost normální? Gabe tu ve své zповědi předjímá pozdějšího allenovského hrdinu z *Pozor na Harryho!*.

Jack si kompenzuje vztah s „dominantní a chladnou“ Sally s novou známostí, učitelkou aerobiku Sam (Lysette Anthonyová). V těsné blízkosti sděluje Jack Gabeovi své dlouhodobé frustrace ze vztahu se Sally a chválí si povrchní, ale šťastné chvíle strávené se Sam. Vše má ale své hranice: Když jdou spolu (Jack a Sam) z kina z filmu *Ran*, Sam Jackovi tvrdí, že „Kurosawa nemohl natočit svůj film podle Shakespeara, protože „Shakespeare psal anglicky a ne japonsky.“ Sam je karikaturou Allenovy představy o ženské povrchnosti, kterou charakterizuje v této ironické poznámce.<sup>61</sup>

Allen v argumentaci mezi postavami, např. mezi Jackem a Gabem, s oblibou používá záměrně banální líčení detailů (Jack: Položil jsem popelník jinam, a bylo zle. Gabe: Na to jsi přišel po patnácti letech?), z kterých posléze vyvozuje závěry s obecnou platností (Jack: Člověk se bojí samoty). Právě vztah Jacka a Sally nelze vnímat jinak, než jako obranu před samotou, což potvrzuje i jejich opětovné spojení na konci filmu. Pesimismus (Gabe: „Manželství a

---

<sup>61</sup> „Sam je postava, jejíž hodnoty představují přesně to, co Allen zesměšňoval a čím pohrdá.“ Tamtéž, s. 174.

láska je volba mezi nespokojeností a dřinou.“) a boj postav o dominanci jsou hlavními motivy tohoto filmu.<sup>62</sup>

V dominanci vítězí:

1. Sally, která přinutí Jacka se k ní vrátit a přitom sama bez výčitek opustí Michaela.
2. Jack, který chvíli dominuje hloupé Sam až do chvíle, než se znovu (více méně dobrovolně) vrátí k Sally do své předešlé submisivní pozice.
3. Judy, která už nehodlá o dominanci s Gabem soupeřit (Gabe je silná osobnost jako ona.), aby mohla ovládat citově slabšího a poddajnějšího Michaela.

Jedinou postavou, která se dokáže poučit a změnit, je kupodivu právě Gabe. Dokáže přijmout a zvládnout odchod Judy a odolat pokušení další „ženy kamikadze“ Rain, která by ho nejspíš využila jen pro své chvilkové rozmary.

*Manželé a manželky* popírají tvrzení Mickeyho Sachse (z *Hany a jejích sester*): „Možná, že láska je to jediný, co za to stojí.“ Zde Allen vytvořil zmechanizovaný obraz lásky a její destruktivní moci. Zpochybňuje i její nostalgickou podobu, na níž stojí mnoho jeho předchozích filmů (*Manhattan*, *Zlaté časy rádia*). Gabe se ve stádiu krize pokouší Judy obměkčit tím, že jí připomene některé chvíle z jejich vztahu, které spolu sdíleli (procházku Central parkem a sledování *Lesních jahod*). Judy ho odmítá s tvrzením, že jde jen o „izolované chvíle, které nevypovídají celý příběh.“

Prvek fabulace (dramatizace Gabeových povídek, které jsou ve filmu vizuálně zpodobněny), je v Allenově díle

---

<sup>62</sup> „Všechny čtyři postavy experimentují s jinými partnery v pokusu vytvořit nová pouta, která by každému umožnila dominanci nad druhým.“ Tamtéž, s.173.

relativně novým prvkem. Allen se zatím pokusil převést do obrazů proud vědomí ve *Vzpomínkách na hvězdný prach* a „film ve filmu“ v *Purpurové růži z Káhiry*. Fabulace se stane významnou tvůrčí složkou u jeho pozdějšího filmu *Pozor na Harryho!* Gabe převádí svoji pesimistickou životní filozofii do umění, v němž skutečnost „přehání, kvůli komickému účinku.“ Gabe ve své povídce píše o dvou opačných typech mužů. První typ reprezentuje muž žijící v manželství. Druhý typ si užívá nezávaznosti svobody. Jeden druhému navzájem závidí.

Pesimismus přítomný v Gabeově životě a umění, které Allen ve svých filmech slučuje, je výsledkem Gabeova přesvědčení, že: „Možná, že hlavní myšlenkou bylo neočekávat toho moc v životě.‘ Anebo v umění, které je stejně jeho rozostřeným zrcadlem.“<sup>63</sup>

Allen potlačil romantickou náladu filmu, což je patrné zvláště z Gabeova líbání se s Rain („déšť“) za deště – allenovského atributu romantičnosti.<sup>64</sup> (Názorný příklad romantické scény je v *Manhattanu*, kde Ike líbá Mary v planetáriu poté, co uniknou před deštěm.) Gabeovy myšlenky během líbání („Jen jsem se modlil, aby do mě neuhodil blesk.“) vrhají na jejich vášnivý polibek a předpokládanou romantičnost jejich prožitku ironický odstín. Allen se tu omezil pouze na velmi sarkastické a cynické líčení postav, které nevzbuzují soucit a sympatie, jako tomu bylo ještě v *Haně a jejích sestrách*.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Tamtéž, s.196.

<sup>64</sup> „Co je na filmu pozoruhodné je to, jak celkově neradostným se film jeví, jak negativně jsou v něm události a lidé zobrazeni.“ LOY, Victoria: cit.d., s.7.

<sup>65</sup> „Nelítostná kamera (nebo sarkastické analytikovo oko?) už nenalézá ani stín plaché dobroty Hany nebo smutné Cecíliiny zasněnosti. Úporná sobecká

*Manželé a manželky* zůstávají v Allenově filmografii na jednom z předních míst v ambivalenci, s jakou se jejich tvůrce dívá na zobrazované události a s jakou uzavírá životní osudy svých postav, které končí v bezvýchodnosti. Ke stylu a pesimistickému ladění *Manželů a manželek* se Allen vrátil až ve filmu *Pozor na Harryho!*

---

chtivost, žízňící po tom manipulovat všemi ve jménu svých zájmů, je maskovaná dobře vypočítanou bezradností.“ PROKOPOVÁ, Alena. *Manželé a manželky*. Cinema 3, 1993, č. 23, s. 62.

### 5.3. *Tajemná vražda na Manhattanu (1993)*

Po pesimisticky a pseudodokumentárně laděné analýze vztahů Allen natočil čtyři „oddechové“ žánrové filmy. Prvním z nich je *Tajemná vražda na Manhattanu*, kterou Allen nazývá filmem „udělaným čistě pro zábavu“.<sup>66</sup>

Podle Baileyho<sup>67</sup> je *Tajemná vražda na Manhattanu* prvním ze čtveřice filmů (natočených v letech 1993 – 1996), v němž se Allen snaží potvrdit svůj výrok, že: „Jedinou nadějí, kterou máme je kouzlo... jestli se ukáže, že žádné není, bude to velmi smutné.“<sup>68</sup>

Film už svým názvem odkazuje k detektivnímu žánru. Allen spolu s Marshalllem Brickmanem (spoluscenárista) naplňují svým scénářem konvence detektivního žánru a rozvíjí zápletku, kterou kdysi vyřadil ze syžetu *Annie Hallové*.<sup>69</sup>

Allen svou detektivní komedii natočil částečně jako poctu literární americké „drsné“ škole (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Caine) a jako obvykle naplnil svůj film mnohými odkazy k různým dílům americké kinematografie. (Objevují se zde citace mimo jiné z *Pojistky smrti* /Billy Wilder, 1945/, *Dámy ze Šanghaje* /Orson Welles,

---

<sup>66</sup>BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 225.

<sup>67</sup> „Allenovy filmy z let 1993-1996 jsou v různých stupních potvrzením toho, co Allen tvrdí, když říká, že 'naší jedinou nadějí jsou kouzla'. Tyto filmy jsou kinematografickým ztvárněním sporu, který Allen vede sám se sebou. Jsou potřebou uvěřit v kouzla, stejně jako zkreslují právě ty věci, v jejichž existenci se snažíme uvěřit. Jeho filmy z let 1993-1996 jsou pokusy vytvořit to, o čem Allen není přesvědčen, že existuje jinde, než na filmovém plátně.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s.200-201.

<sup>68</sup>SCHICKEL, Richard: cit. d., s.144.

<sup>69</sup> „Na kriminální film jsem myslel už dlouho. *Annie Hallová* měla být původně detektivka, ale při přepisování jsem tenhle prvek opustil. Mám podobné příběhy velmi rád, i pravidla žánru. Je to však poprvé, co se detektivce věnuji v celém filmu.“ BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 225.

1945/ a z filmu *Nevěrně tvá* (Preston Sturges, 1948).<sup>70</sup> Mohla by se zde najít i ozvěna vlivů Hitchcockových filmů *Vertiga* /1958/ a *Okna do dvora* /1954/).

Manželským párem, který prochází krizí a řeší záhadu, je Larry Lipton (Allen) a Carol Liptonová (Diane Keatonová). Allen se tu na pozadí konspirativní zápletky o vraždě zabývá svým osvědčeným tématem, kterým jsou partnerské vztahy.<sup>71</sup> Jejich kompromisní životní situaci je naznačena v úvodu filmu.<sup>72</sup>

Liptonovi poznávají své sousedy, kterými jsou starší pár Paul House (Jerry Adler) a Lilian Houseová (Lynn Cohenová). Druhý den poté, co se oba páry poznali, se Liptonovi dovídají, že Paní Houseová je mrtvá (dostala infarkt, jak zní lékařská zpráva). Když Larry s Carol potkávají pana Housea, Carol se jeví podezřelá jeho klidná reakce a rozhodne se vyřešit vraždu (věří tomu, že to byla vražda), ze které podezřívá jejího „klidného“ manžela. Larry její detektivní nadšení nesdílí a přidává se k pátrání až poté, co se Carol ve svém úsilí spojí s Tedem (Alan Alda), na kterého Larry žárlí. On sám přitom flirtuje s Marciou (Anjelica Hustonová), která je spisovatelkou detektivek a rovněž se zapojuje do objasnění „záhady“.

Vztah Carol a Larryho charakterizovaný výše má styčné body s vztahem Gabea a Judy s předchozího Allenova

---

<sup>70</sup> „Je tam (v *Tajemné vraždě na Manhattanu*, pozn.aut.) mnoho výpůjček, včetně pečlivě propracovaného falešného telefonního hovoru, v němž je předtočený dialog, který použil Preston Sturges v jedné z Allenových oblíbených komedií *Nevěrně tvá* v roce 1948.“ BAXTER, John: cit.d., s. 406.

<sup>71</sup> „Tajemství je jen záminkou pro další film o vztazích.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s.202.

<sup>72</sup> „Stav manželství Larryho (Allen) a Carol (Keatonová) je ztělesněn v smlouvě kulturní sublimace: ona vydrží na hokeji, když on vydrží sledovat operu.“ Tamtéž, s.201.

filmu. Jenže zatímco u Gabea a Judy se nenašel prostředek, který by jejich problémy vyřešil, u Larryho a Carol je jím společné pátrání po vražedné záhadě. Fakt, že Larry je v událostech vláčen aktivnější Carol, je jen záminkou k tomu, aby Allen akcentoval komiku nesourodé dvojice. Ta vytváří pomyslnou analogii k proslulé fiktivní detektivní dvojici Sherlocka Holmese a Dr. Watsona. Carol je ta, která se snaží záhadu vyřešit (nemá ale Holmesův intelekt a deduktivní myšlení; naopak do řešení se vrhá bez rozmyslu – to je jedním ze zdrojů komiky), zatímco Larry se snaží držet Carol zpátky (a tedy je tím „moudřejším“). Jeho mužská (pochybná) autorita je zcela ve stínu Carol.

V „modu“ takto rozvržených rolí se odehrává první polovina filmu. Nicméně v jeho druhé polovině se role mění, aby v závěru Allen učinil obrat ke konvenčně pojaté společenské hierarchii.<sup>73</sup>

*Tajemná vražda na Manhattanu* se od *Manželů a manželek* tolik neodlišuje. Allen v obou filmech ukazuje, že jejich zcela odlišné potřeby znemožňují jejich společné soužití. V důsledku se situace liší jen tím, že pár z *Tajemné vraždy na Manhattanu* svoji krizi vyřeší. Jeho závěr je sice na

---

<sup>73</sup> „Je matoucí sledovat Carol, která z počátku svým trváním na tom, že skutečnost může napodobovat vražedné záhady podněcuje zápletku filmu, jak, v poslední třetině snímku, je její role marginalizována. Redukce její postavy na ženu, která potřebuje zachránit, je příliš poplatná modelu Nory a Nicka Charlesových, který se Allen svými předchozími filmy snažil zpochybňovat. Závěr ve skutečnosti naznačuje, stejně jako v *Detektivovi Nickovi v New Yorku*, že je to mužská hrdinova pasivita, lenost a závislost na pohodlnosti svého života, která potřebuje napravit skrze konfrontaci s extrémem. Závěr pak podřizuje Carolinu omlazovací kůru Larryho potřebě znovunastolení autority díky hollywoodskému aktu hrdinství.“ Tamtéž, s. 205.

rozdíl od *Manželů a manželek* optimistický, ale jeho věrohodnost není zcela potvrzena.<sup>74</sup>

Allen se tu uchýlil hned k několika přímým citacím z děl jiných režisérů (filmů uvedených výše) i svého vlastního (úvodní sekvence evokuje slavnou úvodní montáž z *Manhattanu*<sup>75</sup>). Činí tak ale podle soudu Philipa Kempa méně zdařile, než dříve a vzory, které imituje, nepřekonává.<sup>76</sup> Allen se, podobně jako jeho postava, spokojuje s pohodlnou a pasivní rolí imitátora. Bailey uvádí, že nejvíce podobností sdílí *Tajemná vražda na Manhattanu* s *Oknem do dvora*.<sup>77</sup>

Allenův pokus o vytvoření „světa, který existuje jen na filmovém plátně“, doplatil na jedné straně na přílišnou tendenci lnutí k svým vzorům, na druhé straně na svůj nedostatek ambicí, kterých se Allen v tomto filmu dobrovolně vzdal a nepovýšil *Tajemnou vraždu na Manhattanu* nad úroveň standardní konverzační komedie.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> „Sander H. Lee se vhodně ptá, zda li je jejich dobrodružství dostatečným důvodem k tomu, aby jim zachránilo manželství. Věřím, že žádný z nich, neprošel podstatnou změnou, a návrat k jejich předchozímu životu bude stále odpírat Carol vzrušení, po kterém dychtí.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s.172.

<sup>75</sup> „*Tajemná vražda na Manhattanu* začíná záběrem nočního města z helikoptéry. Nic z toho, co následuje potom, nedosahuje strhujícího náboje oné sekvence.“ HIRSCH, Foster: *Love, Sex, Death and The Meaning of Life: The Films of Woody Allen*. Cambridge: 2001, s. 265.

<sup>76</sup> „Jako Brian De Palma, by jste si měli být jisti, že když naplníte svůj film odkazy k jiným filmům, tak ten váš ve srovnání s nimi obstojí. *Tajemná vražda na Manhattanu* je stmelená z odkazů na *Pojistku smrti*. Původně považovaná mrtvá žena jede autobusem, na kterém je nápis 'Vertigo', závěrečná scéna se udá na pozadí přestřelky v místnosti se zrcadly z *Dámy z Šanghaje* a tak dále. Ale hlavním důsledkem těchto poct je připomenutí toho, o kolik byly podobné věci udělány lépe Wilderem, Hitchcockem a Wellesem.“ KEMP, Philip: *Manhattan Murder Mystery*. Sight and Sound, 2, 1994, s.57.

<sup>77</sup> „V obou filmech je pár zapleten do vyšetřování smrti souseda a každý z páru trvá na tom, že jde o vraždu. Ženská postava se vystavuje nebezpečí, když opakovaně navštěvuje byt vraha kvůli hledání důkazů.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s.206.

<sup>78</sup> „Chtěl jsem použít vraždu jen jako způsob, jak poskytnout divákům radost, raději než sdělovat nějaké poselství.“ Tamtéž, s.203.

V tomto případě nenapodobuje život umění, jak ve filmu několikrát zazní, ale, jak dokazuje Allenův film, umění napodobuje zase jen umění.<sup>79</sup> „Tento film je pro Allena tím, čím je pro Carol pátrání po záhadě: je protilátkou na depresivní realitu, prostředkem k rozptýlení.“<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> „Hlavním omezením *Tajemné vraždy na Manhattanu* je fakt, že její obrazy života příliš napodobují umění, jsou příliš podřízené stylu filmů dřívější doby a postrádají vlastní životnost.“ Tamtéž, s.209.

<sup>80</sup> Tamtéž, s.208.

#### 5.4. *Výstřely nad Broadwayí (1994)*

*Výstřely nad Broadwayí* Allen charakterizoval jako „komedii s vážným, filosofickým rozměrem.“<sup>81</sup>

Koncipoval je jako metaforický obraz o síle (a slabosti) umění v protikladu k životu s „realistickým“ zázemím (oproti *Stínům a mlze*, v kterých byl kladen důraz na „nerealističnost“ prostředí). Příběh je zasazen do 20.let 20. století, čímž se přiblížil časové lokaci své *Purpurové růže z Káhiry*.<sup>82</sup> *Purpurová růže z Káhiry* ukazovala sílu i slabost filmových iluzí v období hospodářské krize. *Výstřely nad Broadwayí* jsou konkretizovanou metaforou o ambivalentní povaze umění.<sup>83</sup>

Dějištěm je zločinem a uměním kypící newyorská Broadway - centrum divadelního dění té doby. 20.léta v Americe žila divadlem a zločinem (podle filmu), a byla dobou tvorby dramatiků Eugena O'Neill a Maxvella Andersona (na což je ve filmu několikrát upozorněno).

Motiv zločinu, podsvětí a gangsterů není u Allena novinkou. Provází ho již od debutu. Najdeme ho v *Danny Roseovi z Broadwaye* i ve *Zločinech a poklescích*. Zločin je tu synonymem života, živelnosti a jeho ztělesněním je osobní strážce a nájemný vrah Cheech (Chazz Palminteri). Představitelem ideálu, viděného v nezávislosti a nejvyšší

---

<sup>81</sup> BAILEY, Peter J.: cit. d., s.162.

<sup>82</sup> „*Výstřely nad Broadwayí* jsou obrácením *Purpurové růže z Káhiry*, v které fikce sestoupila z plátna do skutečnosti; tady skutečnost přepisuje fikci.“ ROMNEY, Jonathan: *Bullets over Broadway*, Sight and Sound, 5, 1995, s.40.

<sup>83</sup> „Jako podívaná jde o mix *Cotton klubu* a *Někdo to rád horké*. Jako komedie ze zákulisí, jsou *Výstřely nad Broadwayí* o uvedení na scénu. Zatímco minulé Allenovy filmy se zabývali texturou filmu – expresionismus ve *Stínech a mlze* a cinema vérité v *Manželech a manželkách* – ve *Výstřelech nad Broadwayí* bere filmovou stránku za samozřejmou, a soustředí se na inscenování.“ Tamtéž, s.40.

možné míře svobody v umění, je mladý začínající dramatik David Shayne (John Cusack). Pomyslným prostředníkem mezi těmito dvěma světy je divadelní diva Helen Sicclairová (Dianne Wiestová) a podsunutá milenka mafiánského bosse Olive Nealová (Jennifer Tillyová). Kromě těchto čtyř ústředních postav je ve *Výstřelech nad Broadwayí* celá řada epizodních postav, které dotvářejí v komické hyperbole pestrý obraz v allenovské metafoře.

Allen vyslovuje ústy Davida Shayna svou ideální představu o nejvyšší míře umělecké a morální integrity hned v úvodní scéně: „Jsem umělec! A nebudu se Broadwayi podbízet! Divadlo nemá jen bavit, ale přetvářet lidskou duši.“ Toto prohlášení je adresováno jeho agentovi Julianu Marxovi (Jack Warden). David pokračuje ve výčtu svých představ o povinné nezávislosti umělce na vnějších okolnostech. V zjednodušené podobě tu jsou zformulovány potřeby každého umělce s idealistickými představami. David: „Režírovat budu já! Už dvakrát mi práci zmrzačili. Mohl jsem mít úspěch. Herci změnili dialogy. Interpretace byla mylná.“ Julian ho však varuje, že: „Venku je skutečný svět, a je mnohem tvrdší, než si myslíš.“

Jako názorná ilustrace Marxových slov následuje scéna dokumentující „tvrdý svět“; gangsteři si v docích vyřizují účty. Jeden ze zabijáků je Cheech, který svému šéfovi Valentimu hlídá jeho přítelkyni - sborovou zpěvačku Olive. Olive, která „chce v New Yorku něco znamenat“, je ztělesněním noční můry každého režiséra, netaentovaná a afektovaná, jak svou řečí, tak i svým chováním.

David se mezitím pouští do diskuse v kruhu přátel, kde sedí i „génies, jemuž zatím neuvedli jedinou hru,“ Sheldon

Flender (Rob Reiner). Oba ambiciózní umělci se prou o úloze umělce a umění a Sheldon tvrdí, že: „umělce nikdo neocení, dokud žije. Poe umřel v bídě, s kočkou u nohou.“ Tímto postojem si vytváří vlastní alibi. David Sheldona obdivuje, právě proto, že „mu za dvacet let neuvedli jedinou hru, a to jich napsal dvacet.“ David: „Proto jsi génius. Lidi tvoje hry nepochopili.“

Allen tu pojímá umělce jako lidi, kteří si vytvářejí, jak tvrdí Sheldon „svůj vlastní morální svět“. Jen umělci sami jsou jediní, kteří jsou schopni pochopit své dílo (anebo ho zničit či neuvádět). Allen už nejednou ukázal negativní obraz umělců ve svých filmech.<sup>84</sup> Sheldon a David jsou radikálními představiteli názoru, že člověk a umělec je nedělitelný.<sup>85</sup>

Davidovi se jeho sen splní. Jeho hra bude uvedena. Julian: „Zaplatí to jeden známý.“ Tím „známým“ je mafiánský boss, pan Valenti, který inscenaci hry bude financovat pod podmínkou, že v ní dostane roli jeho chráněnka Olive. Davidovy idealistické představy o neprodejnosti umění se začínají hroutit. V jeho vizi se zákonitě musí střetávat zájmy všech zúčastněných. (Olive nechce hrát psychiatricku, její mecenáš chce pro ní větší roli a David se v konfrontaci s mafiánským bossem bojí vyjádřit

---

<sup>84</sup> „Jsem umělec. Nezměním jediné slovo ve své hře, abych se podbízel Broadwayi.“ Umělci, kteří v Allenových filmech dělají takováto extrémní prohlášení jsou buď zcela uzavření do sebe (Eva v *Interiérech*, pro kterou umění popírá život a nahrazuje ho perfekcionismem věcí, nebo Frederick v *Haně a jejích sestrách*, který nemůže vystát nikoho kromě Lee), nebo pokrytci jako Paul ze *Stínů a mlhy*, jehož prohlášení o umělecké integritě jsou popírány jeho flirtováním.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 162.

<sup>85</sup> „Podobně jako v jeho jiných závažnějších komediích – *Danny Roseovi z Broadwaye*, *Haně a jejích sestrách* a *Mocné Afrodité* – se vtipy ve *Výstřelech nad Broadwayí* dotýkají a zesilují hlavní téma filmu: nedělitelnost destrukce a tvoření, vzájemnou závislost života a umění, což potvrzuje Flender, když tvrdí že: ‘umění není neživé. Umění je život – žije’.“ Tamtéž, s.163.

svůj vlastní názor.) David dostává opět další životní lekci od svého agenta Marxe: „Svět není ideální. Musíš ustoupit. Život není dokonalý. A navíc je krátký.“

Hlavní roli v Davidově hře má ztvárnit Helen Sinclairová<sup>86</sup>, která „kdysi bývala úžasná herečka.“ Afektovaná Helen se stane Davidovou múzou i důvodem jeho cesty ke kompromisu.<sup>87</sup>

Allenovou hlavní metodou, kterou zvolil pro pojetí postav v tomto filmu, je přehánění.<sup>88</sup> Jeho důsledkem je fakt, že si autor a diváci udržují od chápání postav a filmu odstup. Ať už sledujeme vážné disputatione o umění a životě, nebo komické dění ze zákulisí zkoušené inscenace, od obojího jsme distancováni komickou nadsázkou.

V metaforické rovině naznačil směřování od „nevinnosti ke skutečnosti“, jehož výsledkem je „kompromisní“ podoba Davidovy inscenace. Cheechovy skutky mají dvojí dopad. Jeho „umělecké“ zásahy do Davidovy hry nahradí nabubřelost a vyumělkovanost Davidova slohu „jazykem odpozorovaným z ulice“, který vdechne jejich společnému dílu život. Cheech převede do praxe Sheldonovu tezi o „vlastním morálním vesmíru“ a

---

<sup>86</sup> Schéma mladého umělce podléhajícího starší, kdysi se slavné herečce, je známé například z *Sunset Boulevardu* Billyho Wildera (1950), pozn.aut.

<sup>87</sup> „Helen Sinclairová je filmovým ztělesněním kompromisu, o kterém předstírá, že se ho štítí.“ Tamtéž, s.164.

<sup>88</sup> „Všechny postavy ve *Výstřelech nad Broadwayí* jsou přehnaním typů, které parodují; přijdou nám směšné, ale nebereme je příliš vážně. Wiestová například přehání manýry velkých dam divadla, které jsou parodovány v postavě Helen Sinclairové... Cheech, Olive a Nick Valenti jsou snadno rozeznatelní jako typy gangsterů; Flender je přehnaním typu čistého umění pro umění; dokonce i Cusackův David přehání v portrétování bojujícího, nekompromisního, nevinného umělce. (Allen připouští, že charakter je zčásti založen na něm samotném v mládí.) V protikladu k prokresleným postavám ve *Zločinech a poklescích*, stereotypní postavy ve *Výstřelech nad Broadwayí* distancují publikum od vraždy nerealistickým zobrazením vraždy, která se

zastřelí Olive, která mu „kazila jeho dílo“. Zároveň tím způsobí i svůj konec.<sup>89</sup>

*Výstřely nad Broadwayí* jsou uměleckým vyjádřením postoje, který staví život nad umění. Ambiciózní David na konci filmu ustupuje ze svých nekompromisních (nereálných) představ, uzná, že „není umělec“ a opouští New York (a svět divadla) a vrací se s Ellen do Pittsburghu. Film ukazuje, že život je snesitelnější, když člověk opustí vlastní vyhrocený egoismus, který maskuje uměleckými ambicemi.

Naproti tomu Cheech představuje Davidův protiklad.<sup>90</sup> Cheech, který předtím jednoznačně preferoval život (zločin), se stává posedlý psaním (uměním), kvůli kterému je ochotný zabít, a v závěru i umřít. Allen na jeho případu ilustruje názor vyslovený Gabem Rothem (v *Manželích a manželkách*): „Psaní se nedá naučit! Buď člověk talent má, nebo ne.“ Právě Cheech má „vrozený“ talent, zatímco u Davida šlo jen o jeho sebeklam.<sup>91</sup>

Na druhé straně zde Allen v hyperbolické nadsázce (z klidného Cheeche se stává fanatik, který je schopný kvůli své umělecké vizi zabít), ukazuje nebezpečnost jakéhokoli

---

jeví podobně jako v kreslených seriálech.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s.51.

<sup>89</sup> „Cheech může být Mozartem svému Salierimu, ale je to vrah, a stane se jím, když se stane posedlý svým vlastním psaním. Sheldon, a jeho póza je morální omluvou pro Cheeche, jenž hrozivě naplní Sheldonův výklad o vlastním etickém kódu.“ ROMNEY, Jonathan: cit.d., s.40.

<sup>90</sup> „Vztah mezi Davidem a Cheechem definuje nejdůležitější otázky filmu. Cheech je Davidův opak v každém směru. Zatímco David se věnoval rozvíjení svého talentu čtením děl největších umělců, Cheech nemá žádné formální vzdělání. Zatímco David uctívá slávu a v osobě Helen Sinclairové podřizuje své morální závazky její popularitě, Cheech o slávu nedbá. Cheech nemá potřebu, aby jeho talent byl poznán a oceněn (na rozdíl od Davida, který touží po ocenění a slávě).“ LEE, Sander H.: cit.d., s.192-193.

<sup>91</sup> „Zatímco David, Sheldon a jejich přátelé jsou příklady netalentovaných ‘anonymních jedinců’, Cheech je nepochybně ryzí umělec ztělesňující Sheldonovu představu nietzschovského nadčlověka, kreativního jedince mezi stádem ovcí.“ Tamtéž, s. 190.

extremismu. Podobně jako v *Amadeovi* (Miloš Forman, 1984) tu průměrnost vítězí nad géníem. Ačkoli je Cheech větší umělec než David, jeho genialita popírá život (vražda Olive).

V případě *Výstřelů nad Broadwayí* se nabízí srovnání s *Zločiny a poklesky*, v nichž Allen obrací vyznění obou zločinů. Ve *Zločinech a poklescích* nechal Judah Rosenthal (Martin Landau) zabít svoji milenku, která mu hrozila zruinovat život, zatímco ve *Výstřelech nad Broadwayí* je tomu naopak. Tady sám Cheech zabije milenku svého šéfa, která mu ničí jeho uměleckou vizi. Nicméně zde se vrahovi dostává zasloužené odplaty (na rozdíl od *Zločinů a poklesků*, kde je vrah nepotrestán), což podporuje domněnku a názor, že život je nadřazenější umění. Zatímco vrah ve „skutečném“ životě (v *Zločinech a poklescích*) může uniknout, ve „světě“ umění musí zločinec za svůj čin pykat. Tím, že zastřelil Olivu kvůli své hře, se zpronevěřil životu.

*Výstřely nad Broadwayí* jsou dalším allenovským příspěvkem k jeho životnímu tématu - umění versus život. V tomto duelu obvykle ukazuje ambivalentní povahu umění a v závěru se podobně jako jinde (v *Purpurové růži z Káhiry*, *Zločinech a poklescích*) přiklání k životu, aniž by umění upíral jeho iluzivní, a právě proto nedostatečnou moc, která je ale životu podřízena.

### 5.5. *Mocná Afrodité (1995)*

Allen své hrdiny (a hrdinky) často klade před rozličné pole záhad, které jsou vděčnou záminkou pro jeho zkoumání možností, jak změnit svůj život. Záhada slouží ke zkoumání vlastní psyché a zákonitostí, podle nichž se lidská mysl a duše řídí. Ambivalence lidského chování a jeho důsledky jsou často nepředvídatelné, a zvláště pro Allenovy hrdiny jsou zdrojem rozčarování a nepříjemného sebezpytování.

Tak tomu bylo například v *Jiné ženě*, kde se hrdinka Marion Postová (Gena Rowlandsová) nechtěně dostane na stopu záhady, která ji radikálně obrátí ke zkoumání vlastního vnitřního světa a rozhodujícím způsobem jí změní hodnotový pohled na svůj život. Také hrdinky *Purpurové růže z Káhiry* a *Alice* (1990), obě ztělesněné Miou Farrowovou, se dostávají k různým podobám tajemství a proměn.

V prvním případě se Cecílii podaří proniknout do tajuplného světa „na plátně“, který sledovala v kinosálu, v tom druhém Alice objeví, že ji manžel podvádí. Odhalení nevěry ji donutí k přehodnocení svého života a svých priorit. Až dosud to byla vždy žena, která byla aktivní v hledání a objevování záhad, a tudíž to byla i ona, kdo měl možnost změnit dosavadní chod věcí.

V *Tajemné vraždě na Manhattanu* sloužila záhada v podobě detektivního pátrání jako záminka pro oživení vztahu mezi Carol a Larrym Liptonovými. Poprvé tu do pátrání po tajemstvích zapojil manželský pár, který nahradil jednu hrdinku. Zatímco v první půli *Tajemné vraždy na Manhattanu* byla v pátrání aktivnější Carol, v druhé hrál rozhodující úlohu Larry (kdežto předtím byl jen v úloze pasivního diváka).

V *Mocné Afrodité* je to poprvé mužský-oidipovský hrdina, jenž se vydává na nejistou, ale lákavou možnost přijít na stopu záhady.<sup>92</sup>

Lenny Weinrib (Allen), který se svou ženou Amandou Sloanovou (Helena Bonham Carterová) adoptuje syna, se snaží vypátrat jeho biologickou matku. Lenny skálopevně věří, že jeho matka musí být stejně chytrá a „úžasná“ jako malý chlapec. O to větší je jeho rozčarování, když vše nasvědčuje tomu, že jeho matkou je prostoduchá a vulgární prostitutka a příležitostná „herečka“ Linda Ashová (Mira Sorvinová).

Název „Mocná Afrodité“ odkazuje k řecké bohyni lásky Afrodité, která je materializována a zkarikována v postavě Lindy.<sup>93</sup> Linda není zosobněním duchovní stránky lásky, nýbrž, v komické nadsázce, její „fyzické“ - z vulgarizované podoby. Linda se projevuje nízkým vkusem (podobně jako Sam z *Manželů a manželek*) a přehnaně zdůrazněným sex-appealem (špatný styl oblékání, kýčovitě zařízený byt) a vysokým (pisklavým) hlasem. Lind je zcela „odintelektualizována“.

Allen tu vytvořil přehnanou verzi blondřaté sexuální „bohyně“ jako karikaturu Marilyn Monroe. Lenny se pokusí Lindu zkultivovat (motiv známý z Shawova *Pygmalionu*, a také z Allenových starších filmů */Annie Hallová, Manhattan/*), ale neuspěje. Lennymu se nepodaří ani změnit Lindu k obrazu svému, jejíž primitivní sexualita se vzpírá

---

<sup>92</sup> „Příběh se soustředí na postavu Lennyho Weinriba, newyorského sportovního redaktora, který je, podobně jako král Oidipus, posedlý objevením informací, které neměl zjistit.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit. d., s. 184.

<sup>93</sup> „Linda Miry Sorvinové je *Mocná Afrodité*, šifra a suma sexuality, která poháněla prakticky všechny Allenovy filmy.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s.221.

změně, ani jí namluvit prostoduchého boxera Kevina, který je podobně jako Linda orientován „fyzicky“.

Zatímco Linda je ztělesněním sexuality (a hlouposti), Lenny je představitelem „praktického“ rozumu a víry v genetiku, jejíž „výsledky“ nepotvrzují skutečnost. (Podobný paradox vědy se stal v *Erotické komedii noci svatojánské*, v níž se racionalistický vědec Leopold /José Ferrer/, striktně odmítající metafyziku, promění v nehmotnou substanci jejíž existenci popíral.)

Podle Lennyho teorie genetiky by měla Maxova matka být žena jako je Amanda (intelektuální typ), a nikoliv Linda (přírodní typ). Lennyho žena Amanda je další z dlouhé řady typů emancipovaných žen intelektuálek (např. Mary Wilkeová z *Manhattanu*, Hollie z *Hany a jejích sester* ad.). Její samostatnost (a Lennyho tušení milostné avantýry jeho ženy) je jedním z důvodů, proč se Lenny pouští do pátrání po Maxově původu. Amanda preferuje vlastní ambice před manželstvím a mateřstvím, což mezi nimi způsobuje odcizení.

Ve dvojici Lenny – Amanda můžeme rozpoznat Allenovo oblíbené schéma manželských párů, kterou tvoří starší muž a mladší žena, která svého partnera vnímá především jako mentora, jehož dominance končí ve chvíli, kdy se žena svému partnerovi vyrovná intelektuálně.<sup>94</sup>

V tomto případě Allen vytváří zrcadlový obraz tohoto schématu. Amanda nevnímá Lennyho jako mentora, neboť Lenny jí intelektuálně nepřevyšuje (je sportovním

---

<sup>94</sup> „Vztah Lennyho a Amandy je stejného druhu jako vztah Annie a Alvyho (z *Annie Hallové*, pozn.aut.), zatímco Jerry Bender je jen jinou verzí Tonyho Laceyho.“ LEE, Sander H.: cit.d., s.198.

redaktorem). Naopak, je to ona, kdo je v roli intelektuální autority, zatímco Lenny dává přednost prostředí sportovnímu před intelektuálním prostředím galérie a bohatých snobů, které ztělesňuje Jerry Bender (Peter Weller). Lenny podobně jako Alvy z *Annie Hallové* raději sleduje basketbal, kterému dává přednost před „intelektuálskou“ společností.

Afrodité není jedinou mytologickou postavou vystupující ve filmu. Je nicméně jeho hybnou silou a její vliv je nejdůležitější. Vedle ní se tu objevují i jiné postavy: věštkyně Cassandra nebo slepý věštec Tiresias, které jsou personifikací Lennyho obav, toho: „Co nechcete vědět, ale museli byste být slepí, abyste to neviděli.“<sup>95</sup> Rovněž chór, konvenční prvek z řeckého klasického dramatu, tu má svoji roli. Na scénu vstupuje z dalekého sicilského amfiteátru a provází nás dějem současným. Jejich vůdce (F.Murray Abraham) se libovolně přemísťuje časoprostorem a rozmlouvá s Lennym podobně, jako to kdysi dělala postava Bogarta, který rozmlouval s Allanem Felixem ve filmu podle Allenovy divadelní hry *Zahraj to znovu, Same* (Herbert Ross, 1972). On a další mytologické postavy mohou být chápány jako jeho personifikované svědomí, které Lennyho nabádají k opatrnosti.<sup>96</sup> Lenny nedbá jeho pesimistických moralizujících prohlášení („Posedlost je největší lidskou slabostí.“ „Zvědavost nás zabije.“ aj.) a ohrazuje se vůči němu tvrzením, že on „je muž činu“ (což dokáže tím, že se mu

---

<sup>95</sup> „V tomto vysoce freudovském výkladu prací řeckého dramatu, nejsou chór a jeho příslušníci ani božským zjevením nebo naplněním tragické fatality, ale jsou hlasem Lennyho psyché, která ho napomíná v jazyce, kterému jedinému rozumí. („Lenny, prosím tě nebuď trouba!“)“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s.218.

<sup>96</sup> „Film nabízí stále více důkazů o tom, že Lennyho řečtí účastníci rozmluvy jsou projekcí jeho vlastního počátečního fatalismu.“ Tamtéž, s.218.

podaří vypátrat Maxovu biologickou matku a později jí i pomoci).

V *Mocné Afrodité* je pesimismus dřívějších filmů (především *Zločinů a poklesků*) a cynismus (*Manželů a manželek*) nahrazen optimismem. Zatímco Oidipovu tragédii způsobila jeho nevědomost, v případě Lennyho a Lindy jim jejich „slepota“ nepřináší neštěstí, ale štěstí (což je ironie, protože netuší, že vychovávají dítě svého protějšku). Rovněž nezáviděníhodná Lindina pozice (její závazek vůči pasákovi Rickovi) se vyřeší podivuhodně nekomplikovaně. Vtipem Lennyho „mýtické“ role je fakt, že se mu podaří zachránit Lindu tím, že Rickovi (sportovnímu fanouškovi) sežene exklusivní lístky, jaké mají „filmové hvězdy.“<sup>97</sup> Tento fakt, naznačuje, že Allen, podobně jako Sheldon Mills z *Výstřelů nad Broadwayí*, který si ve svých hrách vytváří vlastní „morální svět“, nerozlišuje mezi „pasáky“ a „filmovými hvězdami“, když je klade vedle. (Něco podobného udělá i později, ve scéně „sestupu do pekla“ v *Pozor na Harryho!*)

Ač to z počátku vypadá nepravděpodobně, příběh, jehož vyústění hrozilo tragédií, se změnil v komedii. To dokumentuje roztančený chór v závěru filmu, předznamenávající (mimo jiné) i následující Allenův muzikálový projekt.

Na konci filmu jsou všichni spokojeni, kupodivu i Lenny, který znovu prožívá štěstí se „zmoudřelou“ Amandou. Allenovská hříčka uvádějící do děje dramatický chór a řeckou mytologii končí ve filmovém happyendu, který

---

<sup>97</sup> „Způsob, jakým Lenny zasáhl do života Lindy, je podobný oblíbeným hrátkám řeckých bohů, kteří manipulovali s lidmi jako se šachovými figurkami k vyřizování vzájemných účtů a ukrácení dlouhé chvíle.“  
HOFFMAN, Tomáš: *Mocná Afrodité*, Cinema, 9, 1996, č. 65, s. 26.

„potvrzuje božskou moc Dia, jenž zřejmě vyslechl vzkaz na svém záznamníku a seslal Lindě z nebe, a to doslova v ilustraci řeckého dramatického prvku *deus ex machina*, jejího nápadníka.“<sup>98</sup>

*Mocná Afrodité* se zdá být sumarizací allenovského opěvování srdce („srdce je velmi pružný sval“/*Hana a její sestry*/) ve světě, jehož podstata je absurdní a iracionální, ale jehož smysl naplňuje „lidská schopnost milovat“ (*Zločiny a poklesky*).<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> NICHOLS, Mary P.: *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*. Lanham: 1998, s. 209.

<sup>99</sup> „...*Mocná Afrodité* se svojí pulsující hyperbolickou personifikací této síly (sexu) je Allenovou poctou právě jí. Jinými slovy, *Mocná Afrodité* nabízí komediální potvrzení Allenem často citovaných slov, že 'srdce chce, to co chce'.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s.221.

### 5.6. *Všichni říkají: Miluji tě* (1996)

*Všichni říkají: Miluji tě* je stylizovaným experimentem (vedle expresionistického, detektivního ad.) s muzikálovým žánrem. Již závěr *Mocné Afrodité* („roztančený“ a zpívající chór) předznamenal, že další Allenův film bude muzikál. Jeho více než sympatický vztah k hudbě se musel objevit i v jeho díle, ať už v podobě vlastního hraní na klarinet s newyorskou jazzovou skupinou (o jejichž turné v Evropě byl natočen dokument Barbary Koppleové *Wild Man Blues* /1997/), nebo v lásce ke klasickým hollywoodským muzikálům (nejen) s Fredem Astairem a Ginger Rogersovou. (V jednom z nich našla útěchu i Cecílie v závěru *Purpurové růže z Káhiry*.) Také jeho dlouhodobý obdiv k filmům bratří Marxových, které často obsahovaly hudební „čísla“ tu je patrný. Samotný název filmu je „vypůjčen“ právě od bratří Marxů.<sup>100</sup>

*Všichni říkají: Miluji tě* završuje allenovskou volnou tetralogii snímků, která tvoří optimističtější alternativu k jeho skeptické části tvorby, a to nejen proto, že se v jeho filmu „zpívá a tancuje“, ale především proto, že jeho hlavním záměrem, podobně jako u *Mocné Afrodité*, bylo ztvárnit „kouzelnou“ moc lásky. A jak vysvětluje DJ (Natasha Lyonneová): „Musel by to být muzikál, aby tomu lidé uvěřili.“

Allen se ovšem nesnažil konkurovat filmům s Astairem nebo muzikálům s Genem Kellym (např. *Američan*

---

<sup>100</sup> *Všichni říkají: Miluji tě* je nejštědřejší poctou bratrům Marxovým. V *Kobylkářích* (1932) každý z bratrů zpívá „Everyone Says I Love You“, aby si namluvil vdovu. Poprvé použily píseň s jinými texty v *Psích sucharech* (1930), a Allen svůj film takto ukončuje.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 94.

v *Paříži* /Vincente Minnelli, 1951/). Od nich se odlišuje úmyslnou taneční a hlasovou neprofesionalitou ústředních postav (Holden, Skylar, Joe, Bob ad.) V lehce ironické podobě skládá tomuto „klasickému“ americkému žánru hold (především v závěrečné „levitační“ scéně v Paříži), přičemž inspiraci našel spíše v „neklasických“ hudebních melodramatech.<sup>101</sup>

Na rozdíl od svých předchozích filmů se v tomto případě Allen přeorientoval převážně na mladé postavy, které se u něj předtím objevovaly sporadicky a svou, dříve ústřední postavu, odsunul mezi charaktery epizodní.<sup>102</sup> Allenovská záliba v nelineárním způsobu vyprávění (s častými flashbaky) se zde projevuje v mozaikovitě struktuře s velkým počtem vedlejších postav, zatímco hlavní postava tu není žádná.

Jednou z vedlejších postav je Djuna (DJ), vypravěčka příběhu. Její navazování vztahů, které je stejně náhodné, jako chvilkové, je jednou z mnoha dějových zápletek.

---

<sup>101</sup> „Když Allen začal v roce 1995 přemýšlet o natáčení muzikálu, jeho první myšlenkou bylo, umístit alespoň některou jeho část do Paříže, jako poctu *Američanovi v Paříži* Vincenta Minnelliho, ale také, aby mohl být v městě, které měl v mnoha směrech radši než to své. Byl schopen natočit muzikál? Nebyl si jistý. To, co udělali Gene Kelly a Fred Astaire v *Američanovi v Paříži* a v *Usměvavé tváři* – jednoduše napodobovat předtočenou hudbu během návštěvy turistických míst v Paříži – vypadalo falešně. Bližší jeho vizi byly nakonec spíše filmy Jacqua Demyho *Paraplíčka z Cherbourgu* a *Slečinky z Rochefortu*, kde jednotlivé postavy jednoduše propuknou v zpěv v místě, kde by byly použity klasické dialogy.“ BAXTER, John: cit.d., s. 427.

<sup>102</sup> „Možná díky vlivu své mnohem mladší budoucí ženy, Soon-Yi Previnové, film obsahuje převážně teenagery a mladé postavy, něco co jsme dříve u Allena nenašli, s výjimkou Tracy z *Manhattanu*, která se jinak pohybuje v dospělém prostředí, a Davida Shayna ve *Výstřelech nad Broadwayí*, mladého dvacetiletého muže, který se rovněž pohybuje ve světě dospělých.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 92.

*Všichni říkají: Miluji tě* se blíží „literární“ formě jiných allenovských děl (např. *Haně a jejím sestřím*).<sup>103</sup> Postavy tu jsou primárně odlišeny svým věkem (dělí se na mladé/zralé) a Allen jim podle toho přisuzuje „konvenčně“ přiměřená východiska (mladé postavy a jejich lásky končí šťastně /Skylar a Holden, DJ/, zatímco ty „zralé“ zůstávají stejné /Bob a Steffi/ nebo krachují /Joe s Von/).

Kromě tohoto „omlazení“ svých postav a jejich humorně (a naivisticky) líčených milostných avantýr se Allen věnuje i svému klasickému zkoumání milostných peripetií a krizí středního věku (v případě svého Joea) a usudlému způsobu života středostavovského newyorského páru (Steffi a Bob).

V „benátské“ epizodě s Joem a Von (Julia Robertsová) Allen opakuje zápletku své *Jiné ženy*, ve které Marion náhodou zaslechne psychoanalytické sezení své sousedky. DJ se podobnou „náhodou“ podaří být svědkem psychoanalytické schůzky Von a zaslechnout její „nejtajnější“ přání a představy o jejím ideálním partnerovi. Právě Joe se na chvíli stane oním ideálem. Ale jak už je u Allena zvykem (předtím v *Purpurové růži z Káhiry*), hrdinky, ať už Skylar (Drew Barrymoreová), která na chvíli podlehla kouzlu hrubiánského Charlese Ferryho (Tim Roth) nebo Von, která „vyrostla ze svých mladických romantických představ...“ si nakonec zvolí život „reálný“.<sup>104</sup> V prvním případě ho představuje Holden (Edward Norton), v druhém je

---

<sup>103</sup> „Ve své podstatě, je *Všichni říkají: Miluji tě* jako *Hana a její sestry* s hudbou. Hlavními postavami jsou šťastně ženatý uppereastsideský pár Steffi (Hawnová), politická aktivistka, její manžel, právník Bob (Alda) a její exmanžel Joe (Allen), spisovatel žijící v Paříži.“ BAXTER, John: cit.d., s. 428.

<sup>104</sup> SHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 94.

jím „neideální“ partner, kterému dá Von přednost před ideální „kopií“ sebe samé (Joem).

V motivu „falešnosti“ můžeme rozpoznat ozvěny jiného, proslulého allenovského charakteru, „lidského chameleóna“ Leonarda Zeliga. Sledování tohoto problému identity a její ztráty patří ke konzistentním prvkům v jeho díle podobně jako (ne)schopnost jeho hrdinů (Zeliga i Joea) dospět k pochopení sebe sama a ve snaze vybírat si ženy, které jsou schopné milovat je takové, jakými jsou ve skutečnosti. To je problém, který s Joem sdílí Alvy Singer z *Annie Hallové*, Ike Davis z *Manhattanu*, Sandy Bates ze *Vzpomínek na hvězdný prach*, a Lee Simon z *Celebrit*. „Joe před Von předstírá, že je někým, kým není, a jak Allen ukázal v mnoha svých filmech, takovýto podvod podrývá jakýkoli vztah.“<sup>105</sup>

V již zmíněné „muzikálnosti“ postupuje Allen tak, že (kromě úvodní zpívané scény s Holdenem a Skylar) nechává „všechny“ postavy (tedy nejen ty hlavní, ale i zcela epizodní /vandrák, zdravotní sestřičky, koledující děti, nebožtíci ad./) nahodile propukat v tanec a zpěv v normálních, a proto neočekávaných situacích.

V nich stojí v kontrastu amatérské výkony „hlavních“ postav a profesionálně choreograficky nastudované výstupy „epizodních“ osob, jejichž taneční a hudební čísla jsou vytvořeny po vzoru technické „dokonalosti“ hollywoodských muzikálů. Výsledným dojem je podobně absurdní jako u filmů bratří Marxových, které

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 94.

Allen cituje ve scéně z bálu.<sup>106</sup> (Naposledy na ně upomínal v *Haně a jejích sestrách*, kde Mickey Sachs sleduje jejich *Kachní polévku* /Leo McCarey, 1933/).

V celku Allenových filmů tvoří *Všichni říkají: Miluji tě* vzácnou výjimku nejen kvůli muzikálové formě, ale především pro svůj rozverný – radostný duch.<sup>107</sup>

V tomto ohledu, podobně jako i v impresionisticky působících záběrech kameramana Carla Di Palmy se může film *Všichni říkají: Miluji tě* přiřadit k *Erotické komedii noci svatojánské*. Záběry ze čtyř ročních období v New Yorku jsou natočeny tak, aby vyvolávaly podobný dojem „lyričnosti“ jako obraz venkova v *Erotické komedii noci svatojánské*.

---

<sup>106</sup> „Ze všeho nejvíce vyjadřuje *Všichni říkají: Miluji tě* absurdní duch podobný bratrům Marxům. Nesrovnalost je pak nezbytnou, přestože ne postačující složkou pro humor, zvláště humor absurdní, a forma muzikálové komedie opatřuje jeho primární zdroj nepoměrnosti.“ Tamtéž, s. 94-95.

<sup>107</sup> Shodně se o jeho „light“ (lehkém, světlém) charakteru vyslovují BAILEY, SCHWARTZ i BAXTER.

### 5.7. *Pozor na Harryho!* (1997)<sup>108</sup>

*Pozor na Harryho!* se stylově i tematicky vrací k linii filmů (naposledy *Manželé a manželky*), zkoumajících neurotické problémy Allenových hrdinů. Režisér se zde soustředí na svá hlavní témata (vztah mezi uměním a životem, existenciální otázky, smrt, sexualita apod.). Allen v *Pozor na Harryho!* použil některé stylotvorné prostředky, které se úspěšně osvědčily už v *Manželech a manželkách*.

Allenovými hlavními prostředky, které potvrzují jeho prohlášení o podřízení stylové stránky filmu jeho obsahu,<sup>109</sup> jsou především úmyslně „viditelný“ skokový střih (zvláště v úvodním, opakujícím se záběru příjezdu postavy Judy Davisové) a použití ruční kamery, kterou dociluje „roztřeseného“ obrazu dokumentující nervové vypětí postav.

Allen se tu pustil do většího experimentu s příběhem (a způsobem jeho podání) než tomu bylo u *Manželů a manželek*. Svojí experimentální narativní strukturou je *Pozor na Harryho!* nejvíce spřízněný s jeho vlastními *Vzpomínkami na hvězdný prach*.<sup>110</sup>

Název jeho filmu odkazuje k teoretickým abstrakcím, kterých užívala postmoderní literární kritika. Allen aplikoval její „postupy“ na svůj příběh a záměrně vytvořil chaotický

---

<sup>108</sup> „Titul (v originále *Deconstructing Harry*, pozn.aut.) nám dovoluje chápat film v postmoderních termínech, neboť dekonstrukce je postmodernistický termín literární kritiky, která byla v rozkvětu koncem 20. století. Jeho základní premisou je, že realita je přirozeně rozdělená, relativistická, paradoxní a nepředurčená, a že jakýkoli pocit soudržnosti nebo pořádku je výsledkem duševních konstrukcí, které aplikujeme na chaos tak, aby byl ovladatelný.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit. d., s. 81.

<sup>109</sup> ANDREW, G.: cit.d., s. 2.

<sup>110</sup> „Zdá se mi, že *Pozor na Harryho!* je ve skutečnosti remake *Vzpomínek na hvězdný prach*, pokus přehodnotit témata tohoto filmu z perspektivy starší a ještě zkorumpovanější postavy. Bates, jako Harry Block, je negativní karikaturou všech allenovských tendencí.“ LEE, Sander H.: cit. d., s. 205.

obraz chaotického světa obklopujícího Harryho, přičemž hlavní důraz, podle „definice dekonstrukce“, nekladl na „logické“- kauzální řetězení událostí, ale naopak na jeho „nelogičnost“, na asociativní řazení vjemů a představ plynoucích z Harryho vědomí a podvědomí, které se „nekontrolovatelně“ mísí s jeho reálnými činy.<sup>111</sup>

Oproti *Vzpomínkám na hvězdný prach*, v nichž některé scény mající snový charakter, nebyly „ve skutečnosti“ Sandyho představy, ale sekvence, které natáčel pro svůj film, jsou v *Pozor na Harryho!* představy hlavního hrdiny několikerého druhu.<sup>112</sup> Některé z nich jsou výplody jeho fabulace, které ztvárňuje ve svých povídkách, jiné jsou jeho skutečné prožitky, které jsou ovšem ukázány v „chaotické“ nahodilosti. To Allenovi dovoluje slučovat v jeden proud jak jeho představy a jeho skutečné prožitky, tak i události a postavy z jeho románů a povídek. Tohoto postupu neužil poprvé (podobné experimentování Allen prováděl už v *Annie Hallové* nebo *Zločinech a poklescích*). Stejně jako ostatní jeho filmy, je i tento z velké části dílem, kde se prolínají hranice reality, představ a fikce a Allen neklade mezi tyto „kategorie“ pevné hranice, takže vytváří jednolitý tok událostí jejichž významy jsou stejně důležité. Allen tu používá stejného „surrealistického“ postupu, jakého užil

---

<sup>111</sup> „Podobně jako ve *Vzpomínkách na hvězdný prach*, jedním z jeho nejvíce podnětných děl, Allen používá k vyprávění zápletky proud vědomí. To dává filmu moderní, fragmentární podobu podobnou té, kterou můžeme najít v Faulknerově *Hluku a zuřivosti* (1929). ...tato technika vyžaduje na divákovi, aby znovu obnovil chronologický pořádek a logickou následnost – ve zkratce, aby se choval jako dekonstrukcionistický kritik.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 83.

<sup>112</sup> „Podobně jako Sandy Bates, je i Harry mužem procházejícím nervovým zhroucením, a film nám ukazuje Harryho život, jak se mu jeví skrze mlžný opar jeho neuróz.“ LEE, Sander H.: cit.d., s. 207.

například Luis Buñuel v *Krásce dne* (1967), v níž neodděloval představy hlavní hrdinky od reality.

Motivem metaforické „cesty do mysli“ je *Pozor na Harryho!* podobný například jeho *Jiné ženě*. Jak u postavy Marion (z *Jiné ženy*), tak i u Harryho sledujeme „stav“ jejich mysli. Ale zatímco Marion představuje pozitivní příklad (dokáže změnit svůj život a uvědomit si své sobectví), Harry k žádné pozitivní změně nedospěje.

Allen v otevřenosti, s jakou o své postavě vypovídá, překonává tímto filmem celou svou dosavadní tvorbu.<sup>113</sup> Již *Manželé a manželky* nešetřily v popisech vztahů otevřeností a „tvrdotí“, k čemuž Allen začal používat verbálních vulgarit. Záměrnou (a zároveň směšně prezentovanou) vulgárností (úvodní scéna z pikniku), se *Pozor na Harryho!* ocitá na hranici pornografie.<sup>114</sup>

Allen se po sérii „oddechových“ filmů opět vrátil k popisu temnějších stránek lidské existence, k čemuž mu jako nástroj posloužila i zvýšená míra expresivních výrazů, kterým se ve své tvorbě spíše vyhýbal.

Novým stylovým prvkem je využití motivu cesty nejen v rovině metaforické, ale i jako součást zápletky. *Pozor na Harryho!* je v Allenově tvorbě ojedinělou podobou „road-movie“ (Harry jede na univerzitu, aby převzal diplom). Nicméně jeho podoba road-movie je jen záminkou

---

<sup>113</sup> „Harry je karikaturou karikatury samotného Allena, tak jak ho znázorňovaly média od jeho skandálního rozchodu s Miou Farrowovou v roce 1992: hořkého, kompletně pohlčeného svojí osobou, necitlivého k těm, kteří ho milují, sexuálně posedlého a neschopného věrnosti.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 82.

<sup>114</sup> „Ačkoli jeho nedávné filmy stále odolávají v znázorňování sexuality a nahoty, změněná podoba a zacházení s sexualitou v *Pozor na Harryho!* a *Celebritách* vytváří rozdílnou vnímavost (druh pornografické vnímavosti), která reflektuje úpadek ducha a mysli Harryho Blocka.“ GIRGUS, Sam B.: *The Films of Woody Allen*. Cambridge: 2002, s. 158.

k psychologicko-filozofickému a etickému zkoumání Harryho vědomí (a podvědomí) i jeho představ, které se u něj (je spisovatel) mísí s jeho romány a povídkami. (Harry se na své cestě vypořádává se svými traumaty a snaží se „usmířit se svými démony.“)

Syžet filmu *Pozor na Harryho!* je značně komplikovaný. Tato „komplikovanost“, způsobena Allenovou záměrnou dekonstrukcí (destrukcí) kauzality, je zřejmá už z jeho heslovitého záznamu:

1. Úvodní, „opakovací“ záběr příjezdu Lucy (Judy Davisová) k Harrymu (Woody Allen).
2. Fiktivní sekvence č.1 – Harryho alter ego Ken (Richard Benjamin) souloží s Leslie (Julia Louis-Dreyfus), alter egem Lucy – Harryho exmanželky, a zároveň sestry Kenovy manželky přítomné na pikniku.
3. Lucy u Harryho v bytě – první hádka. Lucy si stěžuje na způsob, jakým zneužil její život ve své povídce.
4. Fiktivní sekvence č.2 – Harry vypráví Lucy o Harvey Sternovi (Tobey Maguire) a o jeho epizodce s prostitutkou v cizím bytě, pro kterého si přijde (a kterého si „splete“) smrt.
5. Harry u psychoanalytika: „Nemůžu psát.“ Spisovatelský blok značí i jeho jméno (zábrana, překážka). Svěřuje se s problémy ve skutečném světě: „Nebavil mě skutečný svět, jen ten smyšlený.“
6. Fiktivní sekvence č.3 – Harryho povídka Herec, v které se Mel (Robin Williams) „rozostří“.
7. Opět u psychoanalytika, který Harrymu tvrdí: „Očekáváte, že se svět přizpůsobí vám.“

8. Joan (Kirstie Alleyová), Harryho třetí exmanželka se hádá s Harrym, který si chce „půjčit“ jejich syna Hillyho (Eric Lloyd).
9. Flashback č.1 – Harry s Hilym v diskusích o „penisu“, které přihlíží Beth (Mariel Hemingwayová), Harryho druhá exmanželka.
10. Fiktivní sekvence č.4 – psychoanalytička Helen (Demi Mooreová) si vezme svého pacienta Epsteina. z Helen se stane „židovka na druhou.“ Jak Helen, tak i její manžel jsou fiktivní postavy. Helen a Epstein jsou obrazem Harryho sestry Doris (Caroline Aaron) a jejího manžela Burta (Eric Bogosian).
11. Harry potkává Richarda (Bob Balaban), který odmítá jeho pozvání na cestu na univerzitu, na níž má být Harry vyznamenán.
12. Harry se setkává s Fay (Elizabeth Shueová), jedinou jeho partnerkou, která měla odvahu ho opustit.
13. Fiktivní sekvence č.5 – Ďábel v jedné z Harryho povídek, unesl Goldbergovi (anonymní postava) jeho milou do pekla.
14. Harry provozuje sex s černošskou prostitutkou Cookie (Hazel Goodmanová).
15. Fiktivní sekvence č.6 – Ken (Harry) opouští Janet (Jane /Amy Irvingová/) kvůli Leslie (Lucy), ale potkává Fay. Zde se prolíná fikce s realitou. Ken se mění v Harryho, Janet v Jane a Leslie v Lucy, jen Fay zůstává nezdvojená.
16. Harry s Cookie a Richardem, který prý přijetí na cestu neodmítl, unáší Hillyho. U kolotočů Harry vzpomíná na Jane.
17. Retrospektiva – Harryho hádka s Jane.
18. Fiktivní sekvence č.7 – Harry potkává svou postavu Kena (sám sebe) a rozmlouvá s ním (sám se sebou).

19. Jane sděluje Lucy, že ji Harry opouští kvůli Fay.
20. Cesta pokračuje.
21. Flashback č.2 – šťastné chvíle Harryho s Fay.
22. Harry navštěvuje svojí sestru Doris a jejího manžela Burta.  
Následuje hádka týkající se židovství.
23. Fiktivní sekvence č.8. Max a Dolly Pinchuckovi. Dolly se dovídá, že její manžel kdysi zabil a snědl svoji ženu na Floridě.
24. Flashback č.3 – hádka Harryho s Joan.
25. Fiktivní sekvence č.8 - Harry mluví s Helen (Joan).
26. Fiktivní sekvence č.9 – Harry s Helen přihlíží rozhovoru Burta s Doris.
27. Flashback č.4 – Harry s Hillym a Fay potkávají Larryho (Billy Crystal).
28. Harry dojíždí na univerzitu. Richard v autě umře.
29. Harry se rozostří podobně jako Mel z jeho povídky.
30. Fiktivní sekvence č.10 – Harry jede do pekla za d'áblem (Larrym).
31. Joan si přijíždí pro uneseného syna.
32. Harry ve vězení rozmlouvá s mrtvým Richardem.
33. Larry s Fay „vysvobozují“ Harryho z vězení.
34. Poslední sekvence – Harryho představa. Harry se setkává se všemi svými postavami, které mu děkují za to, že je stvořil.

Jak je z uvedeného bodového „schématu“ patrné, Allen znesnadňuje vnímání příběhu, tím, že svět „reality a fikce“ neuvádí v chronologické posloupnosti. Libovolně vedle sebe klade scény demonstrující Harryho představy, prožitky a scény ze svých románů. Používá k tomu postupu, kterého užil

už v *Annie Hallové*. (Harry s Helen sledují Burta a Doris, ačkoliv ve scéně nemohou být fyzicky přítomni.)

*Pozor na Harryho!* je dalším (vedle již citované *Jiné ženy*) Allenovým pokusem o proniknutí do zákoutí mysli jeho hrdiny, pro které užívá podobných postupů jako Ingmar Bergman v *Lesních jahodách* (1957). Ačkoli sám Allen uvedl, že podobnost s tímto filmem je „zcela zanedbatelná, a spočívá pouze v tom, že ten chlápek bude vyznamenán na univerzitě“<sup>115</sup>, paralely mezi těmito dvěma díly přehlédnout nelze.<sup>116</sup>

V obou filmech jsou hlavními postavami muži, kteří zasvětili život vědě (Isak Borg v *Lesních jahodách*) a psaní románů (Harry Block), zatímco ve svém osobním životě oba selhali. Oba dochází k uvědomění si vlastního sobectví (Borgův chlad k vlastní dceři) a cynismu (způsob jakým Harry „vykořisťuje“ životy druhých a využívá je jako „látku“ pro své psaní).

Harry představuje v cynické poloze souhrn všech hlavních negativních vlastností Allenových hrdinů (narcismus, sexuální posedlost, egoismus ad.).<sup>117</sup> Podobně ho vidí jeho sestra Doris, která sumarizuje postavu Harryho, když ho označí jako: „samý cynismus, sarkasmus, nihilismus a orgasmus.“ Harryho jedinou „pozitivní“ devízou je jeho (cynický) humor a psaní. Pozitivita obou je diskutabilní,

---

<sup>115</sup> ANDREW, Geoff.: cit.d., s. 2.

<sup>116</sup> „Isak Borg, protagonista Bergmanových *Lesních jahod*, podstupuje podobnou jedno denní cestu sebe objevení v cestě na Univerzitu v Lundu, kde má být čestně vyznamenán k padesátému výročí jeho absolvování této instituce.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 245.

<sup>117</sup> Časté užívání vulgarit v tomto filmu „není zamýšleno být vtipné. Spíše dokumentuje Harryho další morální úpadek.“ Tamtéž, s. 207.

neboť obojí mu slouží jen k vlastnímu uspokojení.<sup>118</sup> Pozitivita druhého, jeho psaní, je navíc zpochybněna Harryho spisovatelským blokem, který plní v zápletkce filmu úlohu hitchcockovského McGuffinu.<sup>119</sup> Ten je kromě rozvíjení zápletky i signifikantem Harryho úpadku.<sup>120</sup>

Allen tu, jak ho mnozí kritici a diváci podezřívají, Harryho ústy tlumočí své vlastní názory, a v jeho postavě záměrně přehnal negativní představu o sobě samém. V závěrečné sekvenci se Harry chystá psát o postavě Rifkina (jeho dalšího alter ega), „která nefunguje v životě, jen v umění“. Stejně jako se v povídce „o d'áblovi“ Harry nesnažil (jak sám přiznává) maskovat, že píše o sobě, tak i podle kritika Jonathana Romneyho (a jiných), se s filmem *Pozor na Harryho!* opět vynořují zavádějící otázky, na kolik je Harry Allenovým alter egem.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> „Hlavním defektem Harryho práce je, prostě, zároveň hlavním problémem Harryho života: narcismus.“ Tamtéž, s. 247.

<sup>119</sup> „McGuffin podnítl okamžitou krizi v Harryho životě a iniciuje akci a směřování filmu. McGuffin je samozřejmě termín vymyšlený Alfredem Hitchcockem, který jím označoval záminku, jak začít zápletku nebo akci ve filmu. V *Pozor na Harryho!* je náhlé objevení spisovatelského bloku, který Harrymu znemožňuje psaní, právě takovým McGuffinem.“ GIRGUS, Sam B.: cit.d., s. 154.

<sup>120</sup> „Oproti standardní definici McGuffinu, Žižkovy vysvětlení s větší přesností popisuje mcguffinovskou formu v *Pozor na Harryho!* jako strukturální negativitu v narativu, kotvy, která vytváří příznaky Harryho hlubších problémů. Harryho blok značí nicotu jeho života, který ho nicméně motivuje k introspektivnímu pohledu na svůj život.“ Tamtéž, s. 154.

<sup>121</sup> „Jako typická neupřímnost vypadá fakt, že se Allen od své postavy distancoval. *New York Times* řekl: 'Lidé si pletou detaily z Harryho života s mými, ale já nemám s Harrym nic společného... nikdy jsem neměl potíže s psaním, nikdy jsem nepoužil životy druhých k fikci. Udělal jsem 27 filmů a nikdo z nich si nestěžoval.' Dodává ale: 'Harryho postoj je mi blízký – cítím to samé o tom, jaký je jeho postoj k ženám, vědě, náboženství a umění. Ale žije tak chaoticky. Má spoustu krizí, já ne.' Poslední poznámka je zajímavá, vzhledem k tomu, že pochází od někoho, jehož nedávným životem zmítala krize, která by vydala za všechny Harryho. Ale raději než se ptát, jestli je Harry nebo není verze Woodyho, je trefnější se ptát, proč nás to tak zajímá – proč nás filmy podněcují pátrat po „skutečném“ Woody Allenovi v jeho postavách. Faktem je, že všechny tyto postavy si Allen vybral, aby je hrál. Přinejmenším můžeme říct, že má nutkání se na plátně předvádět, nebo, že je

Allen se tu rovněž Harryho ústy dotýká židovství a holokaustu, které spolu souvisí a tvoří stabilní objekt jeho vtipů. Harry je tentokrát natolik negativní postavou, že jak sám říká „židovskou víru nepotřebuje, nenávidí se i bez ní.“ Harry se v hádce se svou setrou Doris a jejím manželem Burtem, ortodoxním židem se dotkne ožehavého tématu. Harry: „Židové označují ostatní 'ti druzí', aby měli koho nenávidět.“ „Zemřelo 6 miliónu našich, ale rekordy jsou proto, aby se lámaly.“ Harryho použití holokaustu jako vtipu, jeho rouhačský postoj k němu značí jeho vlastní posedlost smrtí.

Posedlost smrtí se v *Pozor na Harryho!* personifikuje v metaforické sekvenci „sestupu do pekla“. Harry, jako „nejhorší člověk na světě po Hitlerovi“, vystupuje až v nejspodnější části pekla. „Peklo pro Allena neslouží jako vnější trest po smrti, ale ztělesňuje smrt v životě.“<sup>122</sup> Právě toto „umrtvení života“ v sobě je Harryho největším prohřeškem v životě, zatímco kompenzaci hledá ve své tvorbě.

Allenův film částečně upomíná na *Purpurovou růži z Káhiry*. Zatímco Harry je spisovatel manipulující se svými postavami, které libovolně hovoří se svým autorem, byla i fiktivní postava dobrodruha Toma Baxtera (Jeff Daniels) schopna komunikovat se svým „stvořitelem“ hercem Gilem Sheperdem (Daniels). Allen v těchto „setkáních“ svých

---

jediným hercem, kterému může důvěřovat, aby takové role hrál. Faktem je také to, že tím, že v *Pozor na Harryho!* obsazuje jiné herce – Tobeyho Maguira a Richarda Benjamina – jako Harryho fiktivní alter ega jen zesiluje jeho vlastní identifikaci s Harryho skutečným světem. Naopak, kdyby chtěl, abychom identifikovali nějakou jeho postavu s ním, mohl by je nazvat 'Woody Allenem'...' ROMNEY, Jonathan: *Scuzzballs like Us*. Sight and Sound, 4, 1998, s. 12.

<sup>122</sup> GIRGUS, Sam B.: cit.d., s. 166.

postav a tvůrců ukazuje na dvojznačné sepětí fikce s realitou, na úzký vztah mezi dvěmi rozdílnými „světy“, které nelze libovolně zaměňovat (postava Toma se dobrovolně vrátí „na plátno“), ale lze mezi nimi, ve filmu, stírat „fyzické“ hranice.

„*Pozor na Harryho!*“ je Allenovým příspěvkem k motivu sebereflexivní fikce, která klade otázku, nakolik jsou spisovatelé zodpovědní za vztah mezi životem a prací. V mnoha takových příbězích jsou autoři nazíráni jako ne zcela schopni kontroly nad svou prací – a kreativní blok je příznakem spisovateli neschopnosti...“<sup>123</sup>

*Pozor na Harryho!* se jeví jen zdánlivě určitým přehodnocením Allenových hodnot. Allen se opakovaně vrací ke svým stálým tématům a vytváří jen jejich nové variace.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> ROMNEY, Jonathan: cit.d, s. 13.

<sup>124</sup> „*Pozor na Harryho!* nakonec nabízí určitý klíč k Allenovým příběhům, a k tomu, co pro něj znamenají – když ne pro něj jako pro člověka, alespoň pro něj jako pro umělce. Filmová recyklace identit, témat a herců vnukávají myšlenku, že Allen má pouze omezenou potřebu nových stimulů. Stejně jako je Harry nakonec schopen pokračovat v variantách svého psaní, tak se ani Woody Allen nemusí bát kreativního vyčerpání. V psaní nových příběhů může pokračovat donekonečna.“ Tamtéž, s. 13.

### 5.8. *Celebrity* (1998)

*Celebrity*, které se liší od předešlých titulů tím, že Allen svůj obvyklý herecký part přenechal anglickému herci a režisérovi Kennethu Branaghovi, jsou vedle filmu *Pozor na Harryho!* jedním z nejsarkastičtějších a nejvíce kriticky zaměřených filmů v jeho filmografii vůbec. Allenovské podobenství o „slávě“ a jejím dopadu na životy neúspěšného spisovatele a scenáristy Lee Simona (Branagh) a frustrované učitelky Robin Simonové (Judy Davisová) vzdáleně připomíná Felliniho *Sladký život* (1960).<sup>125</sup>

Zatímco ve *Sladkém životě* se novinář Guido (Marcello Mastroianni) snažil proniknout do světa italské dekadence, zde se Lee snaží přiblížit lesku bohatých a slavných – „newyorské dekadenci“. Kdo jsou v tomto filmu celebrity? Vedle topmodelky (Charlize Theronová), filmové hvězdy Brandona Darrowa (Leonardo DiCaprio) a herečky Nicole (Melanie Griffithová) Allen ukazuje, že celebritou může být (a je) každý, koho jako celebritu prezentují média. Od člověka jenž „se stal obětí únosu“ až po „televizní kněze“.

Více než o celebritách je Allenův film o společnosti, která si své „slavné“ vybírá a uctívá je stejně nahodile, jako je posléze zavrhuje. *Celebrity* vypovídají o lidské korupci a „zhuštěné povrchnosti“, kde jako hlavní měřítko důležitosti funguje mediální známost a popularita.<sup>126</sup> „Protože lidé se takto chovají neustále, film nám vnuká představu, že lidskost je odsouzena k stálé povrchnosti. To je část Allenova

---

<sup>125</sup> „Podobně jako Felliniho *Sladký život* (1960), i *Celebrity* soustředí svoji pozornost na spisovatele, který se stane zajatcem v dekadentním světě bohatých a slavných.“ SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 56.

<sup>126</sup> BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 257.

bylostně pesimistického pohledu na lidský úděl.“<sup>127</sup> Svým „pesimistickým“ světonázorem, se *Celebrity* nejvíce podobají *Zločinům a pokleskům*, jen s tím rozdílem, že, nadsazeně řečeno, nyní už vůbec nezáleží na tom, zda a jaký zločin nebo poklesek byl spáchán. Pokud jste celebritou, stojíte mimo obvyklé morální a etické kategorie, protože „celebritám projde to, za co jsou obyčejní smrtelníci obvykle potrestáni.“<sup>128</sup> *Celebrity* jsou postmoderním, relativizujícím komentářem k postmodernímu, „rozštěpenému“ obrazu světa, který média pomáhají dokreslovat. Setřením hranic mezi „skutečnými“ a „falešnými“ hodnotami, ke kterému muselo dojít, a došlo „díky“ „objektivnímu“, fakticky jednostranně objektivnímu pohledu médií, byl vytvořen jiný – neexistující – svět, v němž neplatí smysl našich (lidských) „skutečných“ morálních, etických aj. kategorií. Jinými slovy, v mediálním, „neexistujícím“ světě, nezáleží na tom, zda jsou vaše skutky „dobré“ nebo „špatné“, ale pouze na tom, zda o vás média „vykreslí“ kladný (líbivý) nebo záporný (hanlivý) obraz. Jen v „mediálním“ světě je možné se stát, ať už dobrou nebo špatnou celebritou.

Kinematograficky, jsou *Celebrity* estetickou „antitezí“ *Manhattanu*. Zatímco v *Manhattanu* sloužila černobílá (a širokoúhlá) kamera Gordona Willise k vytvoření neskutečného a falešně ideálního obrazu New Yorku, zde je kamera Svena Nykvista ve službách opačně falsifikujícího úkolu. Ukazuje falešně odpudivý obraz stejného velkoměsta. Allenův New York, podobně jako jeho pohled na něj, se za dvacet let radikálně proměnil. Mimo to mají *Celebrity* ještě

---

<sup>127</sup> SCHWARTZ, Richard A.: cit.d., s. 60.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 60.

několik styčných bodů s *Manhattanem*. Zatímco hrdina Isaac Davis psal knihu o „úpadku hodnot v moderním velkoměstě“, v *Celebritách* Lee žije uvnitř „úpadku hodnot“, personifikovaného přítomností slavných lidí.

Rovněž ve *Vzpomínkách na hvězdný prach* hraje, kromě černobílé fotografie, velkou roli fakt, že se velmi kriticky vyslovují k různým projevům, které provázejí svět slavných lidí. Zatímco ve *Vzpomínkách na hvězdný prach* se Allen zabýval především vnitřním životem slavného filmového režiséra Sandyho Batese, a teprve ve druhém plánu se vyslovoval k fenoménům, které slavnou osobnost provázejí (fanouškovství, divácký a kritický obdiv k oslavované osobnosti), u *Celebrit* jsou právě ony příznaky a důsledky slávy Allenovým primárním předmětem zkoumání. V tomto smyslu tvoří *Celebrity* protipól ke *Vzpomínkám na hvězdný prach* svou metodou. Ve *Vzpomínkách na hvězdný prach* se Allen snažil sledovat asociativní proud Sandyho vědomí, kdežto v *Celebritách* postupuje empiricky. Předvádí vnějškové fakty, a ignoruje „psychologii“ postav. *Celebrity* nejsou cestou „do“ mysli Lee Simona, ale právě naopak, cestou „od“ a „z“ jeho mysli. Nikoliv vnitřní, ale vnější svět je tu zkoumán, zvláště jeho lesk a povrch.<sup>129</sup>

Právě postava Lee Simona je Allenovým ironickým zviditelněním kontrastu mezi neúspěšným a průměrným Američanem (v Allenově optice je to člověk třeba i nadaný a

---

<sup>129</sup> „Allenovi se povedlo v *Celebritách* předvést celou škálu skutečných slavných lidí. Rozsah filmu, jeho škála je daleko větší než v jeho předešlých filmech. Obsahuje 242 mluvených rolí a 5 128 statistik. *Celebrity* obsahují nejméně pět prominentních filmových hvězd a některé jiné celebrity z různých oborů, včetně spisovatelky Eriky Jongové, módního návrháře Isaaca Mizrahiho, a investora Donalda Trumpa...“ Tamtéž, s. 55.

s dobrými úmysly, ale v důsledku naprosto neúspěšný) a mezi jejich antipody, tedy osobnostmi úspěšnými, ale zcela povrchními a výstředními – celebritami.<sup>130</sup> Těm se Lee snaží přiblížit a vzbudit jejich zájem, ale, ať už je to topmodelka nebo herecká hvězda Brandon Darrow, v obou případech jeho „nadějně vyhlídky“ zkrachují.<sup>131</sup>

Ačkoliv se Allen v *Celebritách* snažil o kritickou analýzu společnosti (*Celebrity* jsou sice satirické, ale málo „komediální“), ukázalo se, že Allen není typem „společenskokritického“ režiséra např. Pakulova, Rittova nebo Lumetova formátu. Allen byl vždy přesvědčivější tehdy, když se jako autor držel svého humoru, ať už v „civilní“ poloze, jak tomu bylo v *Anni Hallové* a v *Zeligovi*, v nichž zesměšňoval a zpochybňoval intelektualismus a „objektivismus“, anebo v podobě „surreálné“ jako ve *Vzpomínkách na hvězdný prach* či v *Pozor na Harryho!*

*Celebrity* ukazují nahodilosti a epizody ze světa celebrit, přičemž občas sami své „metodě“ podléhají.<sup>132</sup>

*Celebrity* jsou neojedinělým pokusem naplnit ambice, které pak nebyly nenaplněny zcela uspokojivě. Allenův cynický společenskokritický pohled ulpívá jen na povrchu

---

<sup>130</sup> „Jedno z hrozných pravd života je, že nestačí, že je člověk čestný, upřímný a má v životě seriózní cíl. Mnohem důležitější je, aby byl úspěšný, oslavovaný a jistým způsobem uctíváný, a aby měl materiální statky.“ KURSK, Harold von: *Interview Woody Allen*. Playboy, 6, 2006, s. 53.

<sup>131</sup> „Lee Simon na své upachtěné cestě za slávou vychází z relativně správné domněnky, že na to, aby se proslavil, nemusí příliš vynikat nad obecný průměr. Stačí vetřít se do přízně populární osobnosti a bude mu dovoleno podílet se na jejím zářivém lesku...“ CHVOJKOVÁ, Barbora. „*Slavní lidé jsou jiní než my*“ Film a doba, 2, 1999, s. 101.

<sup>132</sup> „Zrádnost a ambivalentnost světa *Celebrit* spočívá právě v tom, že autentické hodnoty, založené na pílí a talentu, jsou postaveny na stejnou úroveň s pomíjivou pěnou dní.“ Tamtéž, s. 101. Podobně i BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 264.

věcí. Allenovi se daří být spíše jen jízlivým glosátorem „neautentičnosti“ světa celebrit, než jeho přesvědčivým kritikem.

### 5.9. *Sladký ničema* (1999)

*Sladký ničema*, barevný retro snímek zasazený do období (zhruba) sklonku 30. let, líčí několik hlavních „momentů“ ze života fiktivního kytaristy Emmeta Raye (Sean Penn) - jeho zápolení se skutečným jazzovým kytaristou Django Reinhardtem, jehož aura „nejlepšího jazzového kytaristy na světě“ Emmeta neustále pronásleduje jako „noční můra“ a epizodně se ve filmu Django objeví v závěru snímku, kdy se, v jedné možné verzi, (vypravěči se nemohou shodnout, která verze je pravdivá), oba kytaristé střetnou tváří v tvář - a „osudové“ setkání s jeho životní láskou Hattie (Samantha Mortonová), kterou posléze opustí.

Těmito „dokumentárními“ vstupy se Allen snaží vsugerovat skutečnost fikce. Jak už to učinil mnohokrát předtím (například v *Seber prachy a zmiz, Lásce a smrti, Annie Hallové, Zeligovi, Dannym Roseovi z Broadwaye, Purpurové růži z Káhiry* aj.), nechává do fiktivního světa ve *Sladkém ničemovi* vstupovat skutečné osobnosti, jazzové odborníky (mimo jiné sám režisér ve své civilní podobě), kteří vzpomínají a hodnotí Emmetovo hraní, čímž se jim daří budit zdání reality. (Podobně kdysi postupoval v případech obsazením Marshalla McLuhana v *Annie Hallové*, postavy skutečných komiků ve fiktivním příběhu *Dannyho Rose z Broadwaye*, Saul Bellow, Susan Sontagová aj. v *Zeligovi*.)

Allen se nesnaží vytvořit mezi skutečností a fikcí hranici, ale - jako v *Purpurové růži z Káhiry*, se jí snaží „setřít“, když dovolí filmové postavě Toma Baxtera slézt z filmového plátna a postavě Cecílie vstoupit do metafiktivního světa *Purpurové růže z Káhiry*, protože „ti skuteční chtějí, aby jejich život byl fikce, a ti fiktivní chtějí,

aby byly jejich životy skutečné“ (tiskový agent z *Purpurové růže z Káhiry*). Z výše napsaného je patrné, že ze slučování skutečnosti a fikce (případně fikce a metafikce) Allen učinil svůj tvůrčí princip, což potvrzuje, mimo jiné, i přesvědčení Michaela Žantovského, který tvrdí, že: „Allen na druhé straně odmítá vést dělírku mezi skutečným a magickým – neuznává je vůbec jako kategorie.“<sup>133</sup>

Podrobně se tímto fenoménem zabýval Žantovský na Allenově nejsurreálnějším filmu *Vzpomínky na hvězdný prach*.<sup>134</sup> Žantovského analýza se může aplikovat na většinu jeho filmů. *Sladký ničema* je další z řady allenovských variací na téma neslučitelnosti umění s „normálním“ životem a egoismus, který je vlastní géniovi, který si „vytváří svůj vlastní morální vesmír“ (viz. *Výstřely nad Broadway*).

Na protikladu Emmeta, velkého umělce, ale značně charakterově a morálně „narušeného“ člověka a dobrosrdečné, ale prostoduché Hattie je demonstrován skepticismus týkající se obrazu umělců jako lidí „vyvolených“.<sup>135</sup> Hattie má, jak tvrdí Peter J. Bailey, symbolizovat „ideální Allenovo publikum“.<sup>136</sup> Kontrast mezi

---

<sup>133</sup> ŽANTOVSKÝ, Michael: cit.d., s. 12.

<sup>134</sup> „Téma reality a filmovosti, které jsme konstatovali v mnoha Allenových filmech, je zde nejen jedním z témat ústředních, ale je dovedeno do hloubek zatím u Allena a snad i v historii kinematografie nevídaných. Ačkoli máme po celou dobu dojem, že sledujeme tři paralelní pásma – výjevy ze Sandyho pracně dokončovaného filmu, Sandyho pokusy o řešení partnerských problémů s Dorrie a Isabel a Sandyho účast na retrospektivní přehlídce v hotelu Hvězdný prach – zjistíme v poslední scéně s diváky odcházejícími z projekce, že jsme se celou dobu dívali na „pásma“ jediné – Sandyho poslední film...Jde tedy o „film ve filmu ve filmu ve filmu“, pokud se lze vůbec dopočítat...“ Tamtéž, s. 98 - 99.

<sup>135</sup> „Shakespearovi není ani trochu platné, že ho přežily jeho hry. Byl by na tom lépe, kdyby žil on sám a jeho hry upadly v zapomnění.“ BJÖRKMAN, S.: cit.d., s. 112.

<sup>136</sup> „Hattie – podobně jako ideální Allenovské publikum, které se dívá a potom jde domů a tiše film stráví – se nikdy na nic neptá: pro ní je

Emmetem a Hattie je doveden na symbolickou rovinu tím, že vedle „upovídaného“ Emmeta umístil němou Hattii. Allen tu vytvořil jakousi obdobu modelové dvojice Zampana a Gelsonimy a jde o zřejmý odkaz k Felliniho *Silnici* (1954).<sup>137</sup>

Hattie je schopna toho, čeho není schopen Emmet - obětovat svoji svobodu pro jiné hodnoty než vlastní uspokojení. Emmet, podobně jako Cheech z *Výstřelů nad Broadwayí*, je modelovým příkladem výroku, vloženého do úst postavy Emmetova manažera, že „žádný génius nestojí za takový trable.“

To postava světácké Blanche (Uma Thurmanová) patří, stejně jako Emmet, kterého využívá jako „studijní materiál“ pro svou knihu, do světa společenské smetánky, představuje Allenovo kritické publikum.<sup>138</sup>

Zampanovo hrubiánství Allen nahradil Emmetovým narcismem. Jeho hráčskou geniálnost a nadání znevažuje fakt, že Emmet je zároveň kleptoman a excentrik libující si v pozorování vlaků a střílení krys. Přehnaná ješitnost a přesvědčení o vlastní jedinečnosti se hroutí až v závěru, ve kterém se z něj stane patetická lidská troska. Poznání vlastní „tragédie“ z něj teprve potom učiní „skutečného umělce“,

---

Emmetovo umění tím, čím je – jednoduchým a nekomplikovaným zdrojem radosti.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 275.

<sup>137</sup> „Hattie i Gelsonima jsou prostomyslné postavy, které vyžadují lásku a obě jsou využívány cestujícím bavičem, mužem kterého milují. Hattie, která spravuje na cestě kolo Emmetu Rayovi Seana Penna je jím využita stejně jako Zampano Anthonyho Quinna, který poroučel Gelsonimě na jejich cestách.“ STIMPSON, Mansel: *Allen vs Fellini*. Sight and Sound, 8, 2000, s. 64.

<sup>138</sup> „Blanche přehání cenu a význam Emmetova umění přesně v tom smyslu, v jakém si Allen sám představuje, že filmová a literární kritici vidí jeho filmy: ona/oni/my děláme mnoho z umění, hledáme odpovědi na nezodpověditelné otázky, jako je Blanchina: „Zvuk, rytmus, myšlenky – odkud pocházejí?“ Allenova emmetovská odpověď by mohla znít, že pocházejí z pera, kterým píše první verze scénáře na žlutý papír.“ BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 275.

protože jeho bolest mu umožní hudbu „procítit“, a neuzavírat své city do ulity.<sup>139</sup>

Allen se ve *Sladkém ničemovi* nepouští do experimentování se strukturou vyprávění jako v *Pozor na Harryho!*, ani na pole moralistního glosátora jako v *Celebritách*. Jen jedna sekvence ve filmu, v jeho závěru, se blíží experimentální povaze syžetu *Pozor na Harryho!* Z různých perspektiv, se stává Emmetovo pronásledování Blanche nejednoznačnou událostí otevřenou protichůdným interpretacím. Zmnožením „úhlů pohledů“, dosahuje Allen podobného účinku jako Kurosawa v *Rašomonovi* (1950) – divákovu znejistění a jeho volbě, které variantě chce uvěřit.<sup>140</sup>

Maximální snahou o dobovou autenticitu (patrnou zejména ve výpravě a kostýmech) se mu úspěšně daří vyvolat iluzi „jazzového věku“ v americké historii, a má charakter podobně „dobové“ výpovědi jako Formanův *Ragtime* (1981), Coppolův *Cotton Club* (1984) nebo jeho vlastní *Výstřely nad Broadwayí* či *Zlaté časy rádia* (1987). K těmto filmům, v nichž Forman, Coppola i Allen sám líčí éru jazzu a ragtimu spojenou s její odvrácenou stranou, se zločinem a násilím, se řadí i *Sladký ničema*, ve kterém nesmí chybět gangsterská zápleтка v zmíněné variované sekvenci v závěru. *Sladký ničema* ukazuje Allenovu fascinaci jazzem na postavě

---

<sup>139</sup> „Emmet otevřel své city příliš pozdě pro někoho, aby je slyšel jinak než z jeho nahrávek.“ Tamtéž, s. 276.

<sup>140</sup> „Důkaz o Emmetově tvorbě je v jeho nahrávkách, zatímco katalog anekdot o něm je otevřený různým variantám. Dostane se nám několik možných alternativ Emmetova pronásledování Blanche: Emmeta uneseného zloději, a nebo možnost potkat samotného Djanga. Všechny možnosti mají stejnou platnost, a jeho legenda získává větší konkrétnosti, čím méně jsou v ní zaplněny mezery.“ ROMNEY, Jonathan. *Sweet and Lowdown*. Sight and Sound, 7, 2000, s. 56.

excentrika, v němž genialita stojí v rozporu s jeho „morální nezpůsobností.“<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> „*Sladký ničema* je jedním z Allenových občasných chvalozpěvů, à la E.L. Doctorow, na sporné kouty moderní americké historie (*Zelig*, *Purpurová růže z Káhiry*) s další z jeho studií (*Výstřely nad Broadwayí*, *Vzpomínky na hvězdný prach*) protikladů mezi uměleckou genialitou a morální nezpůsobností.“ Tamtéž, s. 56.

#### 5.10. *Darebáči* (2000)

Film *Darebáči* byl návratem ke konverzačnímu stylu lehké komedie ve stylu *Tajemné vraždy na Manhattanu* nebo *Mocné Afrodité* a vzdáleně může připomenout jeho ranou komediální tvorbu (*Seber prachy a zmiz, Banáni, Spáč*).<sup>142</sup>

Allen po letech reviduje svůj vlastní „velmi standardní filmový“ herecký typ - postavu smolaře, s nímž se prosadil ve výše zmíněných filmech.<sup>143</sup> S jeho debutem *Seber prachy a zmiz* mají *Darebáči* společnou právě postavu smolaře a kriminální motiv. V obou případech se snaží hlavní postavy vyloupit banku. Ray Winkler (postava z *Darebáčků*, hraná Allenem) usiluje změnit svůj všední život a velkou loupeží chce vykompenzovat svoji obyčejnou existenci. (Naproti tomu v *Tajemné vraždě na Manhattanu* Larry /Allen/ tvrdil, že „nepotřebuje vraždu, aby si zpestřil život“; v *Darebáčcích* nejde o vraždu, ale „jen“ o loupež).

Zatímco v *Seber prachy a zmiz* Allen využíval postavu Virgila pouze pro prezentaci vlastních komických čísel (scéna s automatem na žvýkačky, gorilou, přepadení banky apod.), zde slouží gag s plánem, jak vyloupit banku, který nevyjde (prasklé potrubí, špatný směr kopání) k charakterizaci Rayovi nepraktické povahy. Jeho pragmatická žena Frenchy (Tracey Ullmanová), která s Rayem odmítá

---

<sup>142</sup> „Prohlížel jsem některé své staré nápady, a viděl jsem v nich nápad na *Darebáčky*, který jsem považoval za komický...“ SCHICKEL, Richard: cit.d., s. 168.

<sup>143</sup> „Jednoduše se mi zdálo, že pro komika je to velmi standardní filmový typ. Je zbabělec, prahne po ženách, je dobrosrdečný, ale neschopný, nešikovný a nervózní. Takové ty běžné vlastnosti, jaké znáte z různých přestrojení. U Chaplina, W.C. Fieldse nebo Groucha Marxe vidíte totéž, jen v jiné podobě...“ BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 31.

sdílet jeho „sny“, se rozhodne kamuflovat loupež obchodem se sušenkami.

Allen se, mimo první třetinu filmu s neúspěšným loupežným přepadením, neuchyluje ke grotesce jako v *Seber prach a zmiz*, ale blíží se satirické komedii mravů. V *Darebáčcích* hraje důležitou roli fakt, že manželský pár Winklerových pochází z „dělnického“ prostředí (oba jsou charakterizováni jako ignoranti bez vzdělání a bez vkusu; Ray Winkler je typem „šupáka“<sup>144</sup> a Frenchy Winklerová je karikaturou lidské „přízemnosti“).

To nabývá na významu v druhé části filmu. Jestliže první třetina filmu s neúspěšnou bankovní loupeží (jejíž průběh ani výsledek příliš nepřekvapí) je vlastně jen opakováním Allenovy schopnosti těžít ze zavedeného komického typu, pak další vývoj příběhu je nečekaný. Přestože se Rayovi loupež nezdaří, paradoxně Frenchyin obchod se sušenkami udělá z Winklerových boháče.

V druhé, originálnější, polovině filmu (jejíž děj se odehrává o rok později), se Winklerovi dostanou do společnosti celebrit. (Allen se vrací ke kritice *Celebrit*, ale svoji kritiku „maskuje“ humorem.) Rozčarování přichází ve chvíli, kdy oba zjistí, že se, navzdory nabytému bohatství, celebritami nikdy nestanou.<sup>145</sup> Ray stále zůstává „šupákem“, který nejraději sleduje v televizi basketbal a Frenchyin kurs etikety a přednášek o umění, který jí poskytuje snob David

---

<sup>144</sup> „Mám podivný, uzoučký rejstřík rolí. Dokážu zahrát dva typy postav. Tím prvním je sečtělý člověk... Tím druhým šupák...“ GROSS, Laura: *Woody Allen: Chci říct...*, Premiere, 1, 2001, s. 46, č. 10.

<sup>145</sup> „Nevkus, který Ray s Frenchy začnou kolem sebe v jistém okamžiku drtivě vyzářovat, je vlastně jen konstatováním, že se ocitli v nesprávné situaci v nesprávném prostředí.“ PROKOPOVÁ, Alena: *Darebáči*. Cinema, 1, 2001, č. 117, s. 37.

(Hugh Grant) má mizivé výsledky (Allen tu vysmívá snahu povrchních lidí bez vzdělání patřit ke „znalcům“ umění).

Druhou polovinu *Darebáčků* můžeme vidět jako rozvedení metaforické sekvence z úvodu *Vzpomínek na hvězdný prach*. (V ní jsou dva vlaky. Jeden je plný obyčejných lidí, v němž je i Sandy Bates /Allen/. Ve druhém vlaku, který Sandy sleduje přes zamlžené sklo, jsou nádherní a krásní lidé, mezi které chce patřit. Nakonec ale oba vlaky skončí na stejné skládce.) Rayovi se také podaří na chvíli „přestoupit z jednoho vlaku do druhého“, aby se nakonec dobrovolně vrátil do své „normální“ pozice, ve které se cítí lépe.

Allen, který ve *Vzpomínkách na hvězdný prach* zjistil, že rozdíl mezi oběma skupinami lidí (v kategorizaci – obyčejní lidé/ bohatí lidé) je jen vnějškový, zatímco jejich existenciální podmínky jsou stejné (hranicí a důsledkem jejich bytí je smrt), se v *Darebáčcích* dopracoval ke stejnému zjištění, aniž by použil symboliku *Vzpomínek na hvězdný prach*.

Svá skrytá poselství tu Allen sděluje v komické moralitě o lidské přetvářce, marném a nesmyslném pachtění za úspěchem a penězi, v satíře „amerického snu“ o neomezených možnostech. V kritice marnivých zbohatlíků (Ray a Frenchy) a snobů (David) jsou *Darebáčci* podobně kritické jako *Celebrity*, jen s tím rozdílem, že se jeví jako „pouhá“ zábava.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> „Filmy natočené po svatbě se svou bývalou nevlastní dcerou Soon – Yi Previnovou, *Pozor na Harryho!*, *Celebrity* a *Sladký ničema* byly omluvami géníů, kteří mají zvrácené představy o morálce, které jim, implicitně, musíme odpustit. *Darebáčci* fungují jako druhá strana tohoto argumentu. Zde lidé jen povšechných dovedností (Frenchy je pekařka) jsou nespravedlivě vyzdvíženi

I přesto, že námět *Darebáčků* je staršího data, nepředstavují v Allenově filmografii návrat k jeho rané komediální tvorbě, ale jedná se o její vyzrálou podobu. *Darebáčci*, ač byli patrně zamýšleni jen jako „pouhá zábava“, nejsou (ve své „prvoplánové“ komické vrstvě) zdaleka tak vtipní jako jeho první komedie. Je na nich patrný Allenův skepticismus, který lze vycítit v „pozadí“ jeho komedie.<sup>147</sup>

---

mezi slavné, a potom spravedlivě vráceny na zem...” FELPERIN, Leslie: *Small Time Crooks*. Sight and Sound, 1, 2001, s. 60.

<sup>147</sup> „A jenom vzadu bude možná hlodat myšlenka, že i když svým klaunům Woody Allen happyend dopřál, sám jejich šťastné naivitě moc nepodléhá – možná ke své vlastní lítosti.“ ZACH, Ondřej: *Darebáčci*. Premiere, 1, 2001.

#### 5.11. *Prokletí žlutozeleného škorpióna* (2001)

Allen opustil otevřeně vyhrocený kritický a satirický tón *Celebrit* a *Pozor na Harryho!*, i skrytou skepsi *Darebáčků*, a natočil situační komedii, jejíž děj je zasazen do období 40. let 20. století - do éry režisérů Alfreda Hitchcocka, Billyho Wildera a Johna Hustona.<sup>148</sup>

Podobně jako *Purpurová růže z Káhiry* či *Výstřely nad Broadwayí*, i *Prokletí žlutozeleného škorpióna* je kombinací několika rozdílných žánrů (staromódní romantické komedie a filmu noir).<sup>149</sup>

Allenova verze filmu noir je optimistickou variantou k Hustonovu temnému filmu. (Sám Allen už jeden „bogartovský“ film natočil. Tím byl jeho *Zahraj to znovu, Same* /Herbert Ross, 1972/, což byla travestie *Casablancy* /Michael Curtiz, 1942/).<sup>150</sup>

*Prokletí žlutozeleného škorpióna* je filmem noir v barvě. Nerealisticky syté a hýřivé barvy z něj činí

---

<sup>148</sup> „*Prokletí žlutozeleného škorpióna* stojí ve stínu Bogarta. Allenův film o soukromém očku W.C.Briggsovi (Woody Allen), zasazený do roku 1940, přehrává klasický detektivní film s Bogartem, *Maltézský sokol* (1941). Stejně jako W.C.Briggs, Sam Spade (Humphrey Bogart) je soukromý detektiv. Oba podezírá policie ze zločinů, které vyšetřují. Oba podezřívají ženy, které milují...“ NICHOLS, Mary P.: *Woody Allen's Film Noir Light: Crime, Love, and Self – Knowledge in The Curse of the Jade Scorpion*. In: SKOBLE, Aeon J – CONRAD, Mark T.: *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy is Wrong?* Chicago: 2004, s. 243.

<sup>149</sup> „Nejnovějším příspěvkem k této starostlivě sofistikované linii Allenových filmů je *Prokletí žlutozeleného škorpióna: screwball comedy* koexistující s filmem noir a romantickou komedií.“ PROKOPOVÁ, Alena: *Paralelní svět žlutozeleného škorpióna*. Film a doba, 4, 2001, s.231.

<sup>150</sup> Allenův film se podle jeho mínění měl podobat filmům s Cary Grantem a Rosalindou Russellovou nebo s Tracym a Hepburnovou. Více podobnosti však vykazuje se starými filmy o Charliem Chanovi, ve kterých Švéd Warner Oland používal moudrost orientu k vyřešení kriminálních činů.“ LOUVISH, Simon: *The Curse of The Jade Scorpion*. Sight and Sound, 1, 2003, s. 39-40.

„prefabrikovaný“ produkt, který jej odlišuje od černobílého „realistického“ obrazu filmů noir.<sup>151</sup>

Na rozdíl od *Purpurové růže z Káhiry*, ve které prolínání reality s fantazií vtělil do „filmu ve filmu“, zde Allen přišel s filmově poměrně málo využitým fenoménem hypnózy, která je charakterem „snění s otevřenýma očima“, a je metaforickou podobou divácké recepce filmu.

Hypnóza je záminkou k častým slovním výměnám v podobě „fast-talking“ dialogů mezi W.C. Briggsem (Allen) a Betty Ann Fitzgeraldovou (Helen Huntová), které upomínají na Allenovo „preanniehallowské“ období, kde Allen vytvořil komickou dvojici s Diane Keatonovou (*Spáček, Láska a smrt*).<sup>152</sup> Typ emancipované ženy, kterou představuje Betty Ann je v komickém kontrastu k, dle jejích slov, „chabému mužství“ W. C. Briggse. Jejich protikladné povahy, které se v normálním stavu nedokáží snést, z nich v hypnóze činí zamilované milence, respektive, vždy jen jednoho z páru (což je právě zdrojem komiky). Je-li Briggs zhypnotizovaný, Betty Ann není a naopak. Zhypnotizovaný Briggs se stává dvojníkem svého „normálního já“ a podléhá šarmu své nenáviděné kolegyně Betty Ann. Naopak zhypnotizovaný odmítne milostné návrhy svůdné krásky Laury Kensingtonové (Charlize Theronová), které by ve svém „normálním já“ neodolal. Allen tu u postavy W.C. Briggse ožívuje groteskní pojetí mužské nevinnosti, které většinou exponoval u ženských charakterů, Cecílie z *Purpurové růže*

---

<sup>151</sup> „Nejzřetelnějším rozdílem mezi filmem noir a *Prokletím žlutozeleného škorpióna* je ten, že Allenův film je natočený barevně, a ne černobíle.“  
NICHOLS, Mary P.: cit.d., s. 256.

<sup>152</sup> „...toto (*Prokletí žlutozeleného škorpióna*) je mnohem více klasické, je to mnohem více ovlivněno filmy, s kterými jsem vyrůstal počátkem 40. let,

z *Káhiry* a Hattie ze *Sladkého Ničemy* (výjimkou byla jen postava Toma Baxtera z *Purpurové růže z Káhiry*, jehož nevinnost byla hlavní vlastnost jeho „napsané“ role).<sup>153</sup>

Allen tu opět předvádí oblíbenou manipulaci se svými vymyšlenými postavami a s jejich životy a díky hypnóze se mu v happyendu, ve kterém se fantazie změnil v realitu, podaří překonat tezi, která je ve většině jeho filmů neotřesitelnou jistotou, totiž že „každý sen se bohužel promění ve skutečnost“.

Jestliže v *Purpurové růži z Káhiry* dala Cecílie přednost reálnému herci, který představoval jejího vysněného hrdinu Toma Baxtera, aby na to posléze doplatila (poté co ji herec opustí), v *Prokletí žlutozeleného škorpióna* pomůže hlavním hrdinům magie – hypnóza rozpoznat jejich pravou identitu. V závěru je patrné, že východisko ze vzájemné nenávisti, představuje cit opačný, který tentokrát není navozen hypnózou, ale skutečností.<sup>154</sup>

Zatímco Briggs je intuitivním, staromódním typem, který je proti změně a proti ženské emancipaci, Betty Ann je představitelkou „vědeckého“ pohledu na život. Její život málem skončí skokem z okna, a jen díky Briggsově podezřivosti (je si jist, že za zločiny stojí právě ona) je zachráněna. Tímto filmem Allen jen zdánlivě završil (ve skutečnosti zopakoval) jedno ze svých oblíbených témat –

---

filmy Lubitsche nebo Billyho Wildera – tímto druhem dialogů v ´rychle mluvených´ komediích.“ ANDREW, G.: cit.d., s. 2.

<sup>153</sup> Naposledy jsme mohli vidět naivně romantickou podobu postavy ztvárněné Allenem v hypnóze Milese Monroa ve *Spáči*, ve které Allen imitoval postavu Blanche (Vivien Leighová) z *Tramvaje do stanice touha* (Elia Kazan, 1954), pozn.aut.

<sup>154</sup> „Zápletku korunuje vyčerpávající „psychologické“ vysvětlení v nejlepších tradicích hitchcockovského McGuffina: sklony k lásce i ke zločinu hrdinové potlačovali a teprve hypnóza jim dala průchod.“ PROKOPOVÁ, Alena: *Paralelní svět žlutozeleného škorpióna*, cit. d., s. 231.

fantazii a její protiklad k realitě. V *Prokletí žlutozeleného škorpióna* dochází k jejich splývání v jednotný autonomní svět.

Jestliže byli *Darebácci* recenzenty označováni jako návrat k jeho rané komediální fázi, jmenovitě k filmu *Seber prachy a zmiz*, pak mnohem více si zaslouží přirovnání k raným komediím právě *Prokletí žlutozeleného škorpióna*.<sup>155</sup>

Dle Allenových vlastních slov neměly jeho rané komedie vyšší ambice než pouze bavit.<sup>156</sup>

Podobně i tento film ve výsledku „nic neznamená, ale pouze baví“.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> ZACH, Ondřej: *Darebácci*. cit.d., s. 40. PROKOPOVÁ, Alena: *Darebácci*. cit.d., s. 34–37.

<sup>156</sup> BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 13.

<sup>157</sup> LOUVISH, Simon: *The Curse of The Jade Scorpion*, cit.d., s. 40.

### 5.12. *Hollywood v koncích* (2002) <sup>158</sup>

Jestliže v *Prokletí žlutozeleného škorpióna* Allen zúročil své dlouholeté zkušenosti s pohybem v „paralelních žánrových světech“<sup>159</sup>, pak následující *Hollywood v koncích* lze považovat za snímek, ve kterém autobiograficky bilancuje svůj „dlouholetý pohyb“ v showbyznysu. Allen si tu vytvořil prostor ke „komentáři“ kinematografie i své vlastní tvorby.

Autobiografickými byly jeho filmy označovány v momentě, kdy diváci a kritici začali identitu tvůrce slučovat s vlastnostmi jeho postav. Prvním takto chápaným „autobiografickým“ filmem byla *Annie Hallová*, v níž byl úzkostmi a neurózami stíhaný hrdina Alvy Singer chápán jako portrét svého tvůrce.<sup>160</sup>

Autobiografické prvky pak byly v různé míře i podobě přisuzovány téměř každému jeho významnému filmu – *Interiérům*, *Manhattanu*, *Haně a jejím sestrám* a *Manželům a manželkám*. Jako negativní autobiografie byly označeny *Vzpomínky na hvězdný prach*, ve kterých Allen údajně vyjádřil „skryté pohrdání svým publikem“.<sup>161</sup> Záměrně

---

<sup>158</sup> Jehož originální název – *Hollywood ending* – by měl být přeložen spíše jako „konec podle Hollywoodu“, neboť ve filmu nejde o konec „Hollywoodu“ jako místa, kde vznikají „hollywoodské“ filmy, ale o „hollywoodské“ zakončení filmu – happyend.

<sup>159</sup> „Nový film Woodyho Allena se vztahuje k letopočtu 1940. Pokud tento režisér vzpomíná na Hollywood 40.let, pak se upíná nejčastěji k přesným formulacím typových příběhů, jejichž prostřednictvím americká továrna na sny v této době stvrdila existenci paralelních žánrových světů.“ PROKOPOVÁ, Alena: *Paralelní svět žlutozeleného škorpióna*. cit.d., s. 231.

<sup>160</sup> „Ve filmech jsou postavy, které hrají z velké části přehnané, až natolik, že v závěru nenesou žádnou podobnost se skutečností. Jsou neurotičtí, plní bizarních impulsů a nerealistických očekávání a skutečnosti, které se jim ve filmech přihodí jsou považovány za autobiografické, ve skutečnosti autobiografické nejsou.“ ANDREW, Geoff: cit.d., s. 1.

<sup>161</sup> „Diváci soudili, že jim tím filmem říkám, jak jsou hloupí, že jsou hloupí oni i ti kritici. Rozzlobilo je, že já jsme ta postava, režisér Sandy, a že říkám,

negativně byl exponován hlavní hrdina filmu *Pozor na Harryho!*. Zde Allen vytvořil portrét „špatného Woodyho Allena – takového, za jakého ho všichni považují“.<sup>162</sup>

Tentokrát se Allen nepokouší vyjádřit „skryté pohrdání publikem“, ale spíše se snaží s humorným nadhledem vyjádřit „skryté pohrdání“ vlastní filmařskou nedokonalostí.

Jeho obvyklý sebekritický přístup tak vyjádřil v humorně pojaté premise filmu.<sup>163</sup> Allen ukazuje „směšné“ stránky ze světa showbyznysu, čímž se dotýká některých autobiografických prvků, na které bude poukázáno později. *Hollywood v koncích* můžeme označit jako „komediální“ verzi *Vzpomínek na hvězdný prach*, s tím rozdílem, že záměrně rezignuje na jejich složitou narativní stavbu a uchyluje se pouze ke „konvenčnímu“ modelu snímku ze zákulisí natáčení filmu. (*Hollywood v koncích* je ironickou podobou „autobiografických“ filmových projektů, jakými byly například Truffautova *Americká noc* (1973) nebo Felliniho *8½* /1962/.)

*Hollywood v koncích* je zároveň snímkem „bilančním“, v němž se Allen vyslovuje k filmovému řemeslu a k filmovému průmyslu. V dílčích narážkách dokonce rozeznáváme odkazy k jeho vlastnímu dílu.

---

jak jsou hloupí, když se jim líbí moje komedie.“ BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 13.

<sup>162</sup> „Poprvé od *Manželů a manželek* se Allen obsadil do role muže ponořeného do svých traumat, a jako postavu, která by mohla být vykládána jako reprezentace Allena samotného – nebo, alespoň, způsoby, jakými bývá Allen přijímán. ROMNEY, Jonathan: *Scuzballs like us*. cit.d., s. 12.

<sup>163</sup> „Nemám dobrý pocit ze svých filmů, jsem k nim velmi kritický a jen velmi zřídka mám dobrý pocit, když svůj film dotočím a jsem s ním spokojený. Většinu z nich nemám rád vůbec.“ ANDREW, Geoff: cit.d., s. 4.

Především v expozici je v ironizující poloze vedena paralela ke skutečné osobě tvůrce.

Val Vaxman (Allen) je filmovým režisérem, držitelem dvou oscarových sošek (sám Allen má ve skutečnosti tři). Nicméně jeho současné postavení je ponižující, neboť místo očekávaného projektu, který má místo něj točit Peter Bogdanovich (ironická poznámka na adresu skutečného Petera Bogdanoviche), musí točit reklamu na deodorant. Šanci vrátit se do showbyznysu a natočit „pěkný komerční film“ mu poskytne jeho bývalá žena Ellie (Téa Leoniová), která Vala opustila před deseti lety - v době, „kdy se snažil stát umělcem“. Problém je v tom, že jeho producentem má být člověk, kterého nemůže vystát - Hal Yeager (Treat Williams), který je navíc partnerem jeho bývalé ženy (kterou Val stále miluje). Skutečné potíže ale nastanou teprve ve chvíli, kdy režisér nenadále oslepne. Jeho úkolem je natočit film, neprozradit svůj handicap a ještě získat zpět „srdce“ své bývalé ženy Ellie. Ačkoliv Valův dokončený film dopadne bídně, samotný happyend, v němž se Val znovu usmíří s Ellie naplňuje jednu z možných variant titulu filmu: „hollywoodský konec“.

Allen si v zápletky vytvořil předpoklady k „bláznivé“ situační komedii, které ale naplňuje jen částečně. (Několik situačních gagů – plynoucích z Valovy slepoty – obsahuje, např.: Val zřítivší se z dekorace svého filmu aj.) Nicméně, pole „bláznivých“ komedií definitivně opustil před 27 lety snímkem *Láska a smrt*. Zápletky o „neurotickém režisérovi, kterému se přihodí velmi, velmi bizarní věc“<sup>164</sup>, tu funguje jen jako další „McGuffin“; jako záminka k tomu, aby mohl

---

<sup>164</sup> ANDREW, Geoff: cit.d., s. 4.

prezentovat některé své postřehy a názory týkající se filmu a filmování.

Allen vždy ve svých „autobiografických“ projektech postupoval tak, že vytvořil fiktivní rámec, do něhož včleňoval jednotlivé prvky složené zčásti z jeho vlastního života, zčásti ze života svých „známých“ (navzdory jeho tvrzení, že „nikdy nepoužil životy svých přátel do fikce“), a konečně z věcí smyšlených (jako tomu bylo například u filmu *Pozor na Harryho!*).<sup>165</sup>

Z jeho charakteristiky Harryho je patrné, že Allen vytvoří fiktivní postavu, které většinou přisoudí protikladné vlastnosti ke svým vlastním („Na Harryho se z každé strany valí nějaká pohroma, na mě ne.“) Na druhé straně jí vkládá do úst své vlastní názory („Harryho filosofie je mi blízká.“). Analogicky můžeme postupovat i v případě filmu *Hollywood v koncích*.

Val Vaxman je „neurotický režisér z New Yorku“ (neuróza je jedním z mála rysů, které v Allenově tvorbě zůstaly konstantní), a jeho ústy jsou s velkou pravděpodobností reprodukovány názory tvůrce. Allen se ironicky vyjadřuje (druhý konstantní rys v Allenově způsobu sdělování svých postřehů) k většině svých obvyklých témat:

1. Ke své osobě filmaře. Jedna postava ve filmu říká: „Hitchcock věděl co dělal, točil filmy pro publikum, ty jsi narcista.“ Val: „Já jsem narcista klasik.“ Jestliže narcismus v tomto případě chápeme jako případ, kdy režisér „točí filmy

---

<sup>165</sup> „Lidé zaměňují Harryho život za můj, zatímco já s ním nemám nic společného...nikdy jsem neměl spisovatelský blok, nikdy jsem nepoužil životy svých přátel do fikce, jako Harry. Udělal jsem 27 filmů a nikdo z nich si nestěžoval...Harryho filosofie je mi blízká – cítím stejně jako on, co se týká žen, vědy, filosofie, náboženství a umění. Ale jeho život je chaotický.

pro sebe“ (což u Allena, jehož filmy mají ve Spojených státech trvalé potíže, až na výjimky, publikum získat - jako klasický případ „narcistického“ filmu můžeme uvést jeho starší snímek *Září*<sup>166</sup>), pak může být i Allen označován jako „narcista klasik“.<sup>167</sup> Podobně, Ellie: „Dělal jsi si ze sebe velkého amerického umělce.“ Val: „Vadilo ti to, až když mi ubyli diváci.“ Hal: „Myslí si o sobě, že je Orson Welles.“ Woodymu Allenovi rovněž „ubývali diváci“ ve chvíli, když „ze sebe dělal velkého amerického umělce“, čímž naráží na mizivý divácký zájem o své vážné filmy – *Interiéry*, *Září* a *Jinou ženu*. Velmi slabý divácký zájem ho ale ve Spojených státech amerických provázel u většiny jeho filmů (namátkou: *Erotická komedie noci svatojánské*, *Zelig*, *Danny Rose z Broadwaye*, *Stíny a mlha* ad.).

2. K názorům na své filmy. Hal, čtoucí kritiku Valova filmu po premiéře: „Kritiky jsou sžíravé: typický americký šmejd.“ Rovněž Allenovy filmy nebyly vždy hodnoceny kladně. Vedle mnoha obdivovatelů jeho díla (mimo jiné Vincent Canby, Richard Schickel aj.) měl i mnoho kritických odpůrců (např. Pauline Kaelová). Allen sám rovněž některou část své tvorby, s nadsázkou, vnímá jako „typický americký šmejd“, který však bývá mnohými americkými kritiky a jeho diváky staven nad jeho „umělecké“ filmy. (Jeden příklad za všechny: Allen si velmi vážil svého filmu *Vzpomínky na hvězdný*

---

Na Harryho se z každé strany valí nějaká pohroma, na mě ne.“ ROMNEY, Jonathan: *Scuzballs like us*. cit.d., s. 12.

<sup>166</sup> „Ale *Září* bylo tady u nás obrovský propadák. Nemělo dobrý ohlas a nikdo na něj nechodil. Nevím jak v Evropě, ale tady v Americe se *Září* nikomu nezamlouvalo. Není to něco, co by lidi zaujalo v dobrém, či ve zlém.“ BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 154 – 155.

<sup>167</sup> „Když mi řeknete, že na svoje záměry vždycky dostanu peníze, tak mi na ostatním nesejde. Natočím film, jaký chci. Je mi jedno, jestli se zamlouvá divákům nebo kritikům. Tedy, chtěl bych, aby se jim líbil, ale když se jim nelíbí, tak se jim zkrátka nelíbí. Točím sobě pro radost.“ Tamtéž, s. 80.

prach, zatímco ten se setkal diváckým nezájmem a z valné většiny negativní kritickou reakcí.<sup>168</sup>) Kromě referencí k vlastnímu dílu tu má patrně na mysli, v druhém plánu, i vlastní názor na americké kritiky, kteří „přistupují skepticky k evropským dílům.“<sup>169</sup>

3. K procesu filmování „pěkných komerčních filmů“. Val: „Nemůžu přece točit slepý!“ Al (Mark Rydell) mu odpovídá: „Podívej se na filmy, které se dnes točí.“ Právě natáčení „pěkných komerčních filmů“, toho druhu filmu, ke kterému je Allen sám „slepý“, vnímá metaforicky jako „slepotu“.<sup>170</sup>

4. Opět vyjadřuje svou averzi k populistické kritice. Ellie Valovi vysvětluje: „Nejdřív se vlichotí (reportérka píšící o natáčení jeho filmu *Město, které nikdy nespí*, pozn.aut.), řekne ti, jaká je tvoje obdivovatelka a jak miluje tvoje filmy, a pak tě ve svém článku strhá.“

5. K některým „absurdním“ praktikám, obvyklým u natáčení hollywoodských spektaklů. (Například: při výběrů exteriérů architekt říká: „Postavíme Harlem, Times Square a Empire State Building v ateliéru.“)

6. K New Yorku (do té doby třetí konstanta v jeho tvorbě). Val: „New York mám v krvi. Je to černobílé město. Hodí se k němu hudba Colea Portera.“ V tomto bodě, jednoduše, tlumočí Val Allenovy názory. Označení „je to černobílé

---

<sup>168</sup> „Myslel jsem si, že je to jeden z mých nejlepších. Patří k těm, které ve Spojených státech nejpřísněji kritizovali...“ Tamtéž, s. 111.

<sup>169</sup> „Ve Spojených státech existuje velmi vlivná škola filmové kritiky, která je velmi populistická...Řada kritiků, intelektuálních kritiků, přistupuje krajně skepticky ke kvalitním evropským dílům a k závažnějším dílům vůbec, zatímco nad líbivým brakem se přímo rozplývají...“ Tamtéž, s. 172.

<sup>170</sup> „Co si myslíte o komedii dnes? O filmech jako *Něco na té Mary je* nebo *South Park*? Díváte se na ně?“

Woody Allen: „Nedívám se na ně, takže nevím. Tedy, nejsem velký příznivce toho, co by jste, myslím, nazvaly komerčním filmem...“. An

město“ je referencí k jeho vlastnímu černobílému „portrétu“ New Yorku – k *Manhattanu*. A hudbu od Colea Portera sám Allen užil nejednou, jmenovitě například v úvodní sekvenci *Tajemné vraždy na Manhattanu*).

7. K manželství. Ellie: „Zatímco sis hrál na umělce, rozpadlo se nám manželství.“ Nemožnost úspěšně spojit intimní a profesní život Allen dramatizoval již dříve, např. ve *Stínech a mlze* či v *Pozor na Harryho!*, jehož hrdina „nemohl fungovat ve skutečném životě, jen ve fiktivním.“ Val je umírněnější variantou tohoto případu. (Následky jeho „uměleckého egoismu“ nemají tak ničující dopad na životy ostatních postav jako u Harryho).

8. K sexu. Ellie: „Nekomunikovali jsme spolu.“ Val: „Spali jsme spolu.“ „Ale nemluvili.“ „Sex je lepší.“ Demonstrace sexu jako náhrady slovní (a citové) komunikace je standardní postup, jak v určité odnoži světové a evropské intelektuální kinematografii (např. Bertolucciho *Poslední tango v Paříži* /1972/) a v „aktualizované“ podobě u některých filmů nedávné doby, zvláště francouzských režisérů (např. *Intimita* /Patrice Chéreau, 2001/), tak i v humorné podobě u Allena. („Sex je prázdná zkušenost.“ „Ano, ale jedna z nejlepších.“ - *Manhattan*.) Jako k podtématu se Allen opakovaně vyjadřuje k „masturbaci“. Val: „Na ní je nejlepší, jak se potom k sobě tulíš.“ Četné odkazy k masturbaci najdeme ve většině Allenových filmů (například v *Zeligovi*, *Haně a jejích sestrách*, *Cokoliv* ad.). Jakou roli v jeho díle masturbace hraje? („Masturbace je sex s někým, koho miluješ.“ tvrdí Alvy v *Anii Hallové*.) Otázka je, kdo je tím „koho Allenovi

hrdinové milují?“ Masturbaci můžeme chápat jako „fyzický opis“ umělcova narcismu, jehož umění, stejně jako „sex“ je produktem jeho „narcistního“ ega.

9. A konečně ke své reputaci režiséra (viz.bod 1. a 2.). Val: „Tady (ve Spojených státech, pozn.aut.) mě považují za budižkničemu. Ve Francii o mě říkají, že jsem natočil nejlepší americký film za posledních 50 let. Díky bohu za Francouze.“ Sám Allen je právě ve Francii velmi oblíbený, čehož může být důkazem i fakt, že „v roce 2002 Woody Allen obdržel v Cannes prestižní *Zlatou palmu* za celoživotní přínos.“<sup>171</sup>

Není náhodou, že *Hollywood v koncích* patří k nepočetné skupině filmů, se kterými je Allen poměrně spokojen.<sup>172</sup> Rovněž nepřekvapuje, že kritikou byl většinou hodnocen jako průměrný.<sup>173</sup>

Jestliže v *Prokletí žlutozeleného škorpióna* došlo ke splnutí fantazie a reality, pak v tomto filmu se prolínají některé skutečnosti ze života jeho tvůrce s hlavní postavou - Val Vaxman je alter egem svého tvůrce.

---

<sup>171</sup> LOY, Victoria: cit.d., s. 1.

<sup>172</sup> „*Hollywood v koncích* je jedním z mých filmů, který, což je divné, mám docela rád. Většinu z nich nemám rád vůbec...“ ANDREW, Geoff: cit.d., s. 4.

<sup>173</sup> „Ke každému novému Allenovu filmu proto přistupujeme s očekáváním – a oddaní allenofilové s každým autorovým dílem doufají v oslňující záblesk nadcházejícího 'filmového' nanebevzetí, jež se však zatím – ani v případě *Hollywoodu v koncích* nedostavilo.“ BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Woody Allen v koncích?* Film a doba 2, 2002, s. 247-249.

### 5.13. *Cokoliv* (2003)

Po delší pauze přichází Allen s „anniehallovským“ příběhem z New Yorku.<sup>174</sup> Neurotický pár ve středních letech (Alvy a Annie z *Annie Hallové*) nahradila mladá dvojice Jerry Falk (Jason Biggs) a Amanda (Christina Ricciová). Allen tentokrát ztělesňuje Jerryho přítele a rádce Davida Dobela. Jerry se (jako David) živí psáním komedií a promýšlí zda má opustit, jak mu radí Dobel, svého dlouholetého, ale neperspektivního manažera Harveyho (Danny DeVito, který připomíná postavu neúspěšného *Dannyho Rose* z *Broadwaye*). Více ho však zaměstnávají citové a sexuální problémy s Amandou, která s ním odmítá spát. Jerry se, podobně jako Alvy, odmítá smířit s tím, že se ho Amanda chystá opustit.

Hlavním spojovacím článkem mezi *Cokoliv* a *Annií Hallovou* je především charakter ústřední dvojice, která vyhlíží jako mladší verze svých předchůdců. Allen zde, stejně jako v *Annií Hallové*, používá podobné výrazové prostředky. (Jerry podobně jako Alvy komunikuje s diváky přímým oslovením, flashbacky narušují chronologickou dějovou stavbu, vnitřní komentáře nám tlumočí myšlenky postav apod.)

Vztah Amandy a Jerryho, má charakter „hořkosladké romance“, jakou prožil Alvy s Annie, od jejich první schůzky po rozchod. Tento hlavní dějový rámec ale zároveň tvoří vhodnou záminku pro vedlejší postavu neurotika Dobela,

---

<sup>174</sup> „Woody Allen se snímkem *Cokoliv* vrací k hořkým vztahovým komediím typu *Annie Hallové*: i jeho námětem je na první pohled zdánlivě ta nejbanálnější zápleтка na téma „chlapec potkal (a ztratil) dívku“.“ SEIDL, Tomáš: *In eros veritas*. Film a doba, 2, 2004, s. 112 – 113.

jehož obsese a strachy pramenící z „pohnuté doby“ (narážka na události po 11.9.2001) určují náladu filmu.<sup>175</sup>

Ačkoliv Allen předtím ztvárnil celou řadu neurotických outsiderů, je Dobel od předchozích jeho kreací jistým posunem. Dobel je karikaturou Alvyho (oba spojuje především úzkost a strach ze smrti a z pocitu ohrožení) a jinou verzí dalšího „posedlého“ allenovského hrdiny, Harryho z *Pozor na Harryho!*. Zatímco Harryho neuróza sublimovala do eroticismu, u Dobela se obrací v agresivitu a sklony k násilí, což je u Allena poměrně nečekaný a nový prvek.

Okrajově byl pocit ohrožení přítomen ve většině jeho filmů. Tento pocit ohrožení byl však téměř vždy existenciální povahy, a vyplýval z neurčitého, těžko popsatelného strachu z neznáma, který vyjádřil malý Alvy v *Anni Hallové* slovy „vesmír se rozpíná“. V *Manhattanu* varuje Isaac před pochodem nacistů a vyzývá své přátele a intelektuály k jejich fyzickému napadení. Zde Dobel uskuteční to, o čem kdysi Isaac usiloval - o fyzickou destrukci. Dobel, prozatím, nezlikviduje své protivníky, ale svůj vztek vybije na jejich autě.

Vnější stránku agresivity u své postavy Allen prezentuje zřejmě vůbec poprvé (pomineme-li, opět, malého Alvyho vybíjejícího svoji agresivitu na autodromu). Tento čin je zřejmým vyvrcholením Dobelovy paranoie a pocitu ohrožení, který ho provází, a kterým se snaží „naočkovat“ i svého žáka Falka. Pocit ohrožení a varování před

---

<sup>175</sup> „Nevyhnutelně, je to Allen, který obstarává většinu vtipů ve filmu...Dobel je talentovaný muž, plný moudrostí a vtipu, ale očekává vždy to nejhorší.“ BROOKS, Xan: *Anything else. Sight and Sound*, 7, 2004, s. 42.

„nebezpečím“ je ústředním tématem filmu a v Allenově kariéře jde o syntetizovanou vyhrocenou podobu všech jeho předešlých varovných momentů, které byly přítomné v celé řadě jeho filmů - v existenciální podobě v *Haně a jejích sestrách* (sebevražedné a paranoidní stavy Mickeyho Sachse) a v metaforické podobě ve *Stínech a mlze* (antisemitismus).

Také zde část Dobelovy osobnosti vyjadřuje obavy před „vyhlazením židů“. Svůj strach sděluje prostřednictvím vtipů. Ústředním „vtipem“ se zdá být podobenství: „Nikdy nevěř nahému řidiči autobusu. Židé věřili Hitlerovi, že jim prospěje – věřili nahému řidiči autobusu.“ Dobel varuje před genocidou, která potkala židy za 2.světové války a především před lidskou naivitou, která způsobuje, že „sami lidé umožní jiným, aby jimi byli ovládáni a mučeni. Abys nedopadl jako stínítko u lampy, ozbroj se, buď připraven.“

Apokalyptické Dobelovy vize a výzvy Allen sděluje „smrtelně“ vážně, samotný Dobel je ale figurou patetickou. To z něj vytváří postavu dostatečně neuchopitelnou, aby nás její význam nepřestával znepokojovat. Může se jednat o, v jeho osobě, zhuštěnou podobu „americké paranoie“ - obavy z nepřátel (posílenou tehdejšími událostmi - teroristickým útokem z 11.9. 2001 na New York), proti kterým zahájila hysterickou protiteroristickou kampaň Bushova administrativa, která skončila tažením na „arabské nepřátele“, ale může se také jednat o – „cokoliv jiného“ - o pouhý žert.

Dobel sice varuje před apokalypsou, ale zároveň Jerryemu tvrdí, že jeho vztah s Amandou, který je pro Jerryho stejně důležitý jako jsou pro Dobela obavy o „vyhubení židovské rasy“, je jako „cokoliv jiného“. Analogicky i

Dobelův strach a jeho varovné prognózy mohou být chápány jako pouhé nonsensy, jako „cokoliv jiného“. Dobelova snaha „být připraven“ může být interpretována jako výsměch uměle živené paranoii a její bushovské medializaci, stejně jako může být i jejím potvrzením.

Allen vytvořil, jen na první pohled, romantickou komedii. *Cokoliv* je jedním z mezníků v jeho tvorbě. Uzavřel jím celou jednu linii filmů započatou *Annií Hallovou*, a s nimi i řadu svých dílčích témat. Vyjádřil se tu mimo jiné i k psychoanalýze: Dobel Jerrymu: „Ty preferuješ psychoanalýzu před skutečností? Jseš retardovaný?“, k svým ústředním tématům – sexu a smrti: Jerry: „Co bude znamenat moje smrt? Podle Freuda je důležitý sex a práce. Podle Dobela práce vytváří iluzi smysluplnosti a sex iluzi kontinuity.“

Právě zdánlivě „romantický“ nádech filmu vedl kritiky hodnotící *Cokoliv* k podceňování významu tohoto filmu. Tvrzení, že *Cokoliv* je „zkrátka povedená romantická komedie, nic víc.“ akcentuje pouze „povrch“ filmu, který je zavádějící především obsazením Jasona Biggse a Christiny Ricciové, ale u výroku: „Schází jí onen temnější, vážnější rozměr pod povrchem, který ze starších Allenových filmů dělal mistrovská díla.“<sup>176</sup> jde o zjevné nepochopení či ignoranci faktů svědčících o opaku, jak jsem se snažil ukázat výše.

Zatímco *Annie Hallová* pojednávala pouze o rozpadu jednoho vztahu a pesimismus v ní byl jen ironicky verbalizován, zde je pesimismus zosobněn v postavě Dobela.

---

<sup>176</sup> ŠŤASTNÁ, Barbora: *Cokoliv*. Premiere, 4, 2004, s. 84. Podobně i v SEIDL, Tomáš: *In eros veritas*. cit.d., s. 114.

V závěru snímku to potvrzuje nenadálý a tajuplný dějový zvrat, z něhož se opět nedovíme, zda se jednalo o skutečnou hrozbu a varování, nebo o pouhý vtip. *Cokoliv* má otevřený a těžko interpretovatelný konec a Allen tímto filmem pokročil a překonal svoji „nutkavost najít konečné a definitivní řešení“.<sup>177</sup>

*Cokoliv* není jen omlazenou variantou Allenových předešlých „romantických“ komedií, ale spíše „experimentální“ možností, jak se vyhnout „šťastnému konci“. V prozkoumávání „temných stránek lidské duše“ i ve vypjatě neurotické dikci navazuje spíše na *Pozor na Harryho!* Zatímco Harry své obsese měnil ve fikci, Dobel je postavou „skutečnou“, která nekonstruuje fiktivní pocit ohrožení, ale žije v něm a varuje před ním ve „skutečnosti“. *Cokoliv* patří ke stejné znepokojivé, existenciální linii filmů, které představovaly jeho *Manželé a manželky* a *Pozor na Harryho!*

Podobně jako *Pozor na Harryho!*, *Manželé a manželky* i *Cokoliv* působí dojmem antiteze předchozí Allenovy tvorby. Ve skutečnosti Allen svou předešlou tvorbu nepopírá, ale pouze prohlubuje její smysl. *Cokoliv* napodobuje *Annie Hallovou* použitím podobných stylistických a narativních postupů, ale dochází k věrohodnějším poznatkům o lidské existenci. Dobel postrádá Alvyho exhibicionismus. Alvyho neurózy a strach ze smrti byly pseudointelektuální pózou exhibicionistického Alvyho ega. Koneckonců Alvyho ego je převtěleno do postavy Jerryho, zatímco Dobel je dospělou

---

<sup>177</sup> „To je zvyk z mého dospívání a z amerických snímků – snažit se najít uspokojivé východisko...Teď už pojednávám závěry svých filmů čím dál míň definitivně.“ BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 141.

Jerryho (a Alvyho) podobou. Konfrontace obou postav (fakticky jedné postavy, rozštěpené ve dvě) je tím, co činí z *Cokoliv* ambivalentní, mnohem komplexnější (a nesnadněji interpretovatelnou) výpověď, než jakou byla *Annie Hallová*.

#### 5.14. *Melinda a Melinda* (2004)

Rovněž *Melinda a Melinda* zastupuje v Allenově filmografii významné místo v kontextu jeho tvorby. Ve dvou paralelních liniích jsou rozvíjeny dva rozdílné příběhy - tragický a komický. Film začíná tradiční allenovskou sekvencí. Z krátkého exteriérového záběru ulice se přesuneme do interiérového zátiší restaurace. Zde se skupina přátel – intelektuálů – pře o to, zda v životě převládá tragický nebo komický element. První z nich, tvůrce komedií Sy (Wallace Shawn) tvrdí: „Podstata života je tragická, nikoliv komická. Na hrozně pravdě lidské existence není nic směšné.“ Proto vysvětluje, proč se snaží své publikum rozesmát: „Snažím se lidem nabídnout únik z tragické reality.“ Jeho oponent se snaží jeho názor zviklat, když mu říká: „Filosofové tvrdí, že naše existence je absurdní, protože je to celé k smíchu.“ To je teoretická stránka jejich sporu. Jejich praktická část tkví v tom, že, jak tvrdí oponent: „Kdyby podstata života byla tragická, pak by mé hry vydělávaly víc než tvé, protože by hlouběji rezonovaly s lidskou duší.“ Zastánce komedie mu tvrdí, že: „Právě proto, že tragédie se trefuje do bolestné reality života, utíkají se lidé k mým komediím.“

Aby každý z nich dokázal svou teorii obhájit, rozhodnou se vyslechnout příběh jedné ženy a rozhodnout, zda je její osud tragický nebo komický.

V tragické verzi přijede Melinda (Radha Mitchelllová) nečekaně na večeři s hosty, kterou pořádají její přátelé Laurel

(Chloe Sevignyová) a Lee (Johny Lee Miller) a vypráví jim svůj příběh jako z „Paní Bovaryové.“<sup>178</sup>

V komické verzi se „stejná“ Melinda zúčastní večírku, který pořádají její sousedé Susan (Amanda Peetová) a Hobie (Will Ferrell), aby „pomohla“ uspíšit rozpad jejich stagnujícího manželství. Neúspěšný herec Hobie v něm byl vláčen ve stínu své ženy, úspěšné režisérky.

Zápletky obou verzí se rozvíjejí a střídají zároveň, vždy za tím účelem, aby ukázaly buď, v prvním případě, svou tragičnost nebo, v druhém, komičnost. V průběhu děje se však rozdíl stále více stírají a vychází najevo, že žádná z nich není jen tragická nebo pouze komická.<sup>179</sup>

V závěru docházíme k logickému poznání, že záleží spíše na náhodných okolnostech a úhlu pohledu, z jakého se na běh věcí budeme dívat než na teoretickém konceptu. Slovy jedné z postav, která shrnuje v závěru aspekty obou příběhů: „Všechno záleží na očích diváka. Slyšíme příběh, pár podrobností z doslechu. Ty (ukazuje na jednoho muže sedícího s ní u stolu) je zformuješ do tragického příběhu - slabost ženy pro milostné příběhy a její zkáza. Zatímco ty (obráť se k druhému) detaily vezmeš a zasadiš je do zábavné romance. Očividně však není možné určit, zda je podstata života tragická nebo komická.“<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> „Obě ženy (Melindy, pozn.aut.) přitom svou romantickou touhou po vášnivě lásce i neochotou hledat uspokojení ve 'všedním' manželství připomínají paní Bovaryovou...“ SEIDL, Tomáš: *Paní Bovaryová podle Woodyho Allena*. Film a doba, 2, 2005, s. 117.

<sup>179</sup> „Wallace Shawn, který hraje dramatika Sye, který upřednostňuje komedii říká: „Je malomyslný, zoufalý, chce se zabít...jsou tu přítomny všechny komické elementy.“ Podle Syeho definice, pokud to není zoufalé, není to komické.“ JACOBSON, Howard: *Double trouble*. Sight and Sound, 4, 2005, s. 20.

<sup>180</sup> „*Melinda a Melinda* nakonec dochází ke zjištění – jak by také nemohla? – že komedii a tragédii nemůžeme rozdělovat.“ Tamtéž, s. 20.

V balancování mezi „tragickými“ a „komickými“ náměty začal Allen už s *Annií Hallovou*. Pokračoval *Manhattanem*, *Hanou a jejími sestrami*, *Zločiny a poklesky* atd. Allen považovaný za komediografa se počínaje *Annií Hallovou* snažil ze své kategorie „komika“ vymanit. Tvůrčího úspěchu však nedosáhl svými „tragickými“ dramaty jako byly *Interiéry* nebo *Září*, nýbrž tam, kde ze svých filmů humor nevyloučil docela, ale povedlo se mu ho zakomponovat do vážného rámce. Nejčistším příkladem, ve kterém se mu povedlo sloučit humor s tragédií zůstávají jeho *Zločiny a poklesky*.

Na rozdíl od *Zločinů a poklesků*, ve kterých se ve střídajících polohách oba příběhy (vážný a komický) v závěru protkly, aby šly vzápětí každý svou cestou dále (oba protagonisté Judah a Cliff se na chvíli sejdou a vzápětí zase rozejdou), v *Melindě a Melindě* se dva spisovatelé rozhodnou vyprávět příběh jedné ženy ze dvou protikladných aspektů, aby potvrdili rozdíl mezi svými pohledy. Ale, jak už bylo napsáno výše, záleží především na úhlu pohledu každého diváka. „Chtěl jsem, aby Melinda vypadala v obou příbězích stejně. A obě historky jsou v postatě stejné. Dívka se objeví na párty a je vtažena mezi hosty. Ale stejné okolnosti mohou dopadnout rozdílně, podle vašeho úhlu pohledu.“<sup>181</sup>

*Melinda a Melinda* je pomyslným „otevřeným“ zakončením jeho experimentování s protikladnými žánrovými a filosofickými polohami.

---

<sup>181</sup> JOHNSTON, Sheila: *Interview Woody Allen*. Tamtéž, s. 20.

#### 5.15. *Match Point* – hra osudu (2005)

*Match Point* – hra osudu vrátil Allenovu dílu, především mezi filmovými kritiky, ztracený autorský kredit.<sup>182</sup> Na první pohled se nejedná o typický allenovský film. Děj se místo obvyklého New Yorku přesunul do Londýna a postavy newyorských intelektuálů v něm byly zaměněny za vrstvu londýnské aristokracie.<sup>183</sup> Jeho exteriéry však snímá s podobným zaujetím jako by šlo o Manhattan. Allen tu pouze zaměnil vnější atributy svého díla, aniž by výrazně změnil autorský styl. Trend k formalistické hře, patrný v *Melindě a Melindě*, je tu opět přítomen ve snaze dodržovat žánrová pravidla dramatu – kriminálky, s jehož konvencemi se setkal u *Zločinů a poklesků* a *Tajemné vraždy na Manhattanu*.

V *Match Pointu* – hře osudu používá, na rozdíl od svých amerických filmů, „suchý anglický“ humor, ale velmi střídmo. Snaží se dostat především pravidlům tragédie, aby mohl demonstrovat svůj pesimistický životní postoj, který patří ke konstantám jeho díla. Lze ho najít v *Annie Hallové* (Alvy dělí život na „hrůzu a utrpení“), pregnantněji ho postihnul v *Zločinech a poklescích*, ve kterých nám Allenova postava nesděluje svá poselství přímo (jako v *Anni Hallové*), ale jeho tragika je obsažena v samotném příběhu. V *Match Pointu* – hře osudu našel vhodný materiál pro vyjádření

---

<sup>182</sup> „*Match Point* – hra osudu není oslnivý comeback, ale spíše slibné první dějství allenovského evropského dramatu...“ BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Match Point – hra osudu*. Cinepur, 3, 2006, č. 44.

„Obrat, který Allen v sedmdesáti letech učinil, je tudíž nejen navýsost osvobozující, ale na první pohled takřka zásadní.“ HEJLÍČKOVÁ, Iva: *Match Point – hra osudu*. Cinema, 4, 2006, č. 180, s. 26.

<sup>183</sup> „Původně jsem plánoval natočit i *Match Point* v New Yorku, ale studio trvalo na změnách, které jsem odmítal. Potom se do projektu zapojila BBC, a já dostal příležitost natočit film v Londýně, které jsem se chopil.“ KURSK, Harold von: *Interview Woody Allen*. Playboy, 6, 2006, s. 50.

svého autorského a životního kréda na vzestupu chudého ambiciózního člověka mezi společenskou elitu.<sup>184</sup>

*Match Point – hra osudu*, začíná podobně jako *Melinda a Melinda* filosofickou premisou.<sup>185</sup> Film se pak toto tvrzení nesnaží vyvrátit, nýbrž ho potvrdit.<sup>186</sup>

*Match Point – hra osudu*, „bajka o štěstí“, je příběhem Chrise Wiltona (Jonathan Rhys Meyers), který se výhodně ožení s Chloe (Emily Mortimer) do bohaté rodiny, aby vzápětí svůj nabytý status málem zničil v milostné aféře s krásnou, ale neperspektivní Nolou (Scarlett Johanssonová).<sup>187</sup>

Film je metaforou o štěstí, které je hlavním tématem. V úvodní sekvenci filmu ho přirovnává k momentu, kdy není jisté, zda tenisový míček spadne na tu stranu sítě, která způsobí prohru nebo výhru hráče. Ten má štěstí, jestliže jeho míč spadne na správnou stranu sítě a smůlu, pokud spadne na špatnou stranu. V *Match Pointu – hře osudu* jsou dva hráči. Tím, na jehož stranu se přiklonilo štěstí, je Chris, zatímco Nola „hru“ o svůj život prohraje.

*Match Point – hra osudu* je tak dalším allenovským cynickým potvrzením o „nespravedlnosti“ světa – potvrzením výroku profesora Levyho ze *Zločinů a poklesků* „lidské štěstí nebylo v záměru stvoření.“ Právě ke *Zločinům a pokleskům*

---

<sup>184</sup> Typ příběhu obvyklý v literatuře 19. století, který představuje např. Stendhalův *Červený a černý* nebo Dostojevského *Zločin a trest*. Ve 20. století např. *Dreiserova Americká tragédie*. Ve filmu ho reprezentuje např. *Místo na slunci* /1951/ Georga Stevense, pozn.aut.

<sup>185</sup> „Člověk, který řekl, že je lepší mít štěstí než být dobrý měl pravdu.“ *Match Point- hra osudu*

<sup>186</sup> „V *Match Pointu – hře osudu*, jak nedávno Allen sdělil Peteru Biskindovi ve *Vanity Fair*, oplakává štěstí, které provází špatné lidi a ´enormní nespravedlnost světa, pocit, že každý den se lidi dopouštějí nejhorších zločinů““. FULLER, Graham: *Court Jester*, Sight and Sound, 1, 2006, s. 15.

má z Allenových filmů *Match Point-hra osudu* nejbližší. Pojí je především jejich závěr, který je potvrzením tezí vyslovených Levym a Chrisem. Oba viníci zůstávají nepotrestáni. Zatímco Judah se postupem času ubránil pokušení odhalit pravdu a svým výčitkám svědomí unikl, u Chrise je toto vyrovnání nejasnější.<sup>188</sup>

Chrise se málem policii podaří odhalit. Život mu opět zachrání šťastná náhoda. Okolnost, že prsten – důkaz, který by ho mohl odhalit se mu tentokrát nepodaří přes „sít“ (zábradlí mostu) přehodit, mu zachrání život.<sup>189</sup> Co *Match Point – hru osudu* od *Zločinů a poklesků* odlišuje, je jeho nenápadný, sotva znatelný, humor a spíše než zaměření na velká témata spojená s morální odpovědností na vylíčení vášnivého vztahu mezi Chrisem a Nolou.<sup>190</sup>

*Match Point – hra osudu* má v Allenově tvorbě výjimečné postavení, způsobené jeho netradičním zasazením do prostředí, které je u něj nové, nicméně je další variantou příběhů v nichž zkoumá temné stránky lidské existence.

---

<sup>187</sup> „*Match Point-hra osudu* je vyprávěn jako pohádka o štěstí.“ Tamtéž, s. 15.

<sup>188</sup> „A na rozdíl od Judaha, je Chris zatížen vinou, když přiznává Chloe, že trpí výčitky svědomí, ačkoliv nepřizná, že je to kvůli jeho nevěře a nikoliv, jak si Chloe myslí, kvůli jeho neschopnosti ji učinit těhotnou.“ Tamtéž, s. 18.

<sup>189</sup> „V diskrétním, vizuálně podobném záběru tomu se sítí, Chris odhodí prstýnek, který ukradl z místa činu – v pokusu, aby to vypadalo jako loupežné přepadení – do Temže, ale prstýnek se odrazí a přehoupne zpátky. To naznačuje, že Chrisovo štěstí nakonec vyprchá.“ Tamtéž, s. 18.

<sup>190</sup> *Zločiny a poklesky* byly z padesáti procent komedie, v té části s Miou (Farrow), Alanem Aldou a mnou. V té další, pro mě bylo důležité, že lidé páchají zločiny každý den a projde jim to... v *Match Pointu – hře osudu* jsem byl více zaujat emocemi. Je méně intelektuální.“ MATLOFF, Jason: *Woody Allen speaks!* Premiere, 2, 2006, s. 100-101, 116.

## 6. ZÁVĚR

Woody Allen, který se objevil ve filmovém průmyslu na sklonku 60.let jako herec, scenárista a režisér (tedy jako typ autorského tvůrce), patří k nejvytrvalejším a nejvíce diskutovaným tvůrcům v americké kinematografii. Allen zpočátku obsadil místo „královského šaška“<sup>191</sup>, které zůstalo volné po jeho vzoru Groucho Marxovi. Počínaje filmem *Annie Hallová* se snažil z této úzké (a svazující) definice vymanit. Prvním a neúspěšným pokusem byly, ve své době velmi kriticky hodnocené, *Interiéry*. Jiný jeho film, *Vzpomínky na hvězdný prach*, byly chápány jako negativní Allenova autobiografie, jako odpověď kritikům a divákům, kteří po Allenovi nechtěli, aby „točil filmy jako *Interiéry*“, když dokáže natočit divácky oblíbené filmy jako *Annie Hallová* nebo *Manhattan*.<sup>192</sup>

Pro Allenovy filmy pozdního období je příznačné, že už nejsou poznamenány rozporem mezi jeho reputací nejznámějšího amerického komediografa a mezi jeho snahou přiblížit se svým kinematografickým vzorům, jako tomu bylo ještě na konci 80. let, kdy natočil sérii vážných, existenciálních dramát.<sup>193</sup>

Jak sám Allen tvrdí, řídí se jak při výběru námětů, tak při jejich zpracování svým momentálním rozpoložením.<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> FULLER, Graham: *Court Jester*. cit.d., s. 14.

<sup>192</sup> „Častokrát jsem vyslechl: ‘Proč chcete točit filmy, jako jsou *Interiéry*, když můžete točit takovéhle filmy?’ (míněny komedie, pozn. aut. )

„Chtělo se mi točit komedie a občas se mi chtělo točit i vážnější film. Jenže diváci si mysleli, že už se mi do komedií nechce. Brali v tom filmu (*Vzpomínky na hvězdný prach*, pozn.aut.) všechno doslova.“ BJÖRKMAN, Stig: cit.d., s. 112-113.

<sup>193</sup> „Mám rád díla několika tvůrců. Patří k nim Renoir, Kurosawa, pochopitelně Bergman. A Fellini je mezi nimi. Je ohromný.“ Tamtéž, s. 112.

<sup>194</sup> „Budete (po *Darebáčkách*, pozn.aut.) pokračovat tímto lehčím směrem?“ „Ne. Nikoliv. Tedy, mohl bych, kdyby můj další nápad byl lehký, a kdyby

Mezi jeho „světlymi“ tituly z tohoto období dominuje čtveřice filmů z let 1993 - 1996 a s nimi spřízněná trilogie snímků z let 2000 - 2002. Na opačném pólu jeho tvorby zauímají přední místo jeho „temné“ snímky – *Manželé a manželky*, *Pozor na Harryho!*, *Celebrity* a *Match Point – hra osudu*. Filmy, které v sobě spojují a prolínají tyto protikladné polohy se zdají být *Výstřely nad Broadwayí*, *Sladký ničema*, *Cokoliv* a *Melinda a Melinda*.

Allen ve všech svých filmech ukázal, že jeho postoj k filmovému umění je značně rozporuplný. Na jedné straně se snaží poskytnout svými filmy „iluze, které potřebujeme jako vzduch“, na straně druhé si je vědom „iluzivní“ moci filmů jako takových.<sup>195</sup>

Allenův rozporuplný postoj k umění (vědě, náboženství, politice aj.) pramení v jeho přezíravém postoji k vlastnímu filmovému dílu, který dal v četných rozhovorech nejednou najevo.<sup>196</sup>

Peter J. Bailey ve své knize *The Reluctant Film Art of Woody Allen* mluví v jeho případě o „konfliktu mezi Allenovým vysoce tradicionalistickým, hierarchickým přístupem k uměleckým dílům, který ho nutí minimalizovat

---

byl dobrý, tak ano. Kdyby to byl nápad na film o holokaustu, tak ho udělám. Záleží vskutku jen na tom, co mě zrovna napadne.“ *An interview with Woody Allen*, cit.d. s. 1.

<sup>195</sup> „Jsem velký pesimista a myslím, že je nemožné být doopravdy šťastný. To nejlepší, v co můžete doufat, je to, že vás něco rozptýlí. A myslím, že jste rozptýlování vašimi vztahy, nesmyslností sportovních událostí, filmy, prací...“ ANDREW, Geoff: cit.d., s. 4.

<sup>196</sup> „Jste nepochybně důležitou postavou v americkém umění a kultuře. Jste si toho vědom, když točíte své filmy? Je to čest nebo břemeno?“ Woody Allen: „Toho si naprosto nejsem vědom. Nevidím nikde svoji stopu nebo vliv.“ *An interview with Woody Allen*, cit.d. s. 1.

jeho vlastní filmové výsledky, aby mohl velebit díla svých kinematografických ideálů.“<sup>197</sup>

Allenův konflikt „mezi tím, co je, a mezi tím, co by doopravdy rád byl“<sup>198</sup>, nazývá Bailey soubojem mezi Allenovým modernismem a postmodernismem.<sup>199</sup>

Podle Baileyho tento konflikt Allen shrnul v jedné větě, „ve vtipu vypůjčeném od Groucha Marxe, kterým uvedl svůj první ‘signifikantní’ film, *Annie Hall*ovou. Tato věta se někdy zdá být klíčovou k jeho kariéře: ‘Nechtěl bych patřit do žádného klubu, kde by mě vzali za člena.’ Jinými slovy, kdyby udělal film, který by se dal srovnat s Wellesovým a filmy ostatních filmařů, kterých si cení (Bergman, Godard, Kurosawa nebo Truffaut), tak by to snížilo jejich význam, spíše než zvýšilo jeho.“<sup>200</sup>

Má práce se zabývala pozdními filmy Allenovy více jak třicetileté tvorby. Tyto filmy dál rozvíjí jeho zájem o existenciální problémy člověka spolu s experimentováním s různými žánry (detektivní film, komedie, muzikál aj.) a jejich prolínáním. Odvaha a vytrvalost, s jakou neustále opakuje stejné příběhy a zároveň hledání nových způsobů jejich vyjádření, patří k hlavním znakům jeho pozdního díla.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> BAILEY, Peter J.: cit.d., s. 177.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>199</sup> „Jedním ze způsobů, jak charakterizovat Allena, je možnost ho označit jako modernistu podle jeho doktríny a postmodernistu jeho inklinací a praktickou činností. Je filmařem jehož estetické vnímání je poznamenáno modernistickým usilováním o hloubku a aspiracemi k ‘transcendenci jevové skutečnosti’, ale jehož impulsy ho neustále nutí k produkci filmů, které považuje jako ‘povrchní’, protože jsou spíše komické než vážné – protože se primárně snaží pobavit raději než inspirovat a povznést.“ Tamtéž, s. 177.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>201</sup> „Pozdní Allenova díla charakterizuje touha (a odvaha) vracet se ke stejnému tématu, motivu, stylu, schopnost zpřeházet známé elementy tak, aby

Slova Michaela Žantovského, který tvrdil, že význam tvorby Woodyho Allena spočívá především v jeho „specifické optice, s jakou nahlíží svět, ve kterém nerozlišuje hranice mezi fikcí a realitou, neuznává je jako samostatné kategorie“, jsou jednou z mnoha charakteristik Allenova režiséřského stylu.<sup>202</sup>

Podobně jako například David Lynch je Allen umělcem, který v „postmodernistické“ metodě citování cizích autorů a sebe samého našel způsob, jak se pohybovat ve svém vlastním filmovém světě, jehož existence je pro něj přijatelnější alternativou než naše reálná skutečnost.<sup>203</sup>

---

znovu vzbuzovaly diváckou zvědavost.“ PROKOPOVÁ, Alena: *Paralelní svět Žlutozeleného škorpióna*. cit.d., s. 231.

<sup>202</sup> „Říká se, že jestli mám ve svých filmech vůbec nějaké velké téma, pak je to rozdíl mezi realitou a fantazií. To se v nich objevuje často. V podstatě jde, myslím o to, že já realitu nesnáším. Bohužel je to jediné místo, kde dostaneme slušný biftek...“ BJÖRKMAN, Stig : cit.d., s. 112.

<sup>203</sup> „Jak Allenovy filmy soustavně dokazují, i fiktivní chvíle klidu jsou preferovány před nepříjemnou pravdou, v níž člověk podléhá korupci.“ BAILEY, Peter. J.: cit.d., s. 264.

## 7. SUMMARY

The intention of diploma thesis *Late Films of Woody Allen* is to describe late period of American author (writer, director and actor) Woody Allen.

The main issues on which is focused this diploma thesis are following: to explore themes and motives on analyses of his feature films.

The diploma thesis is divided into three main parts. First of all (in two first chapters called– *Sources of inspiratin* and *Motives* ) it characterizes poetics of his style, which is built upon quotations and influences from works of American (e.g. Groucho Marx, Bob Hope, Charles Chaplin) and European film directors (e.g. Ingmar Bergman, Federico Fellini, Jean Renoir). Secondly (in the third chapter called – *Brief characterization of previous Allen´s works*) it finds and describes common elements in his previous films – his early comic work and his adult aspirations to become serious film maker. Third part (divided in individual chapters) is composited of own analyses of movies. It concludes all his films since 1991 (*Shadows and Fog*) to year 2005 (*Match Point*).

The themes and motives which are explored in this work try to indicate, that Allen belongs in the most significant American directors of post-war era, despite his own self-deprecation of his work, because his basic intentions are to dramatize common existential conditions of human existence (with its neuroses, fears and anxieties) and, at the same time, to entertain. His split into comedy and tragedy and conflict between reality and fantasy are main themes of this diploma thesis.

## 8. Seznam filmových pramenů

### 8.1. Filmografie Woodyho Allena

Na všech filmech scénář a režie: Woody Allen

*Seber prachy a zmiz (Take the Money and Run)* – 1969

spoluscenárista: Mickey Rose, kamera: Lester Short, hudba: Marvin Hamlisch, střih: Paul Jordan, Ron Kalish, hrají: Woody Allen (Virgil Starkvell), Janet Margolinová (Louise), Louise Lasserová (Kay Lewisová).

*Banáni (Bananas)* – 1971

spoluscenárista: Mickey Rose, kamera: Andrew M. Costykian, hudba: Marvin Hamlisch, střih: Ron Kalish, hrají: Woody Allen (Fielding Mellish), Louise Lasserová (Nancy), Sylvester Stallone (chuligán v metru).

*Všechno, co jste chtěli vědět o sexu (ale báli jste se zeptat) / Everything You Always Wanted To Know About Sex (but were afraid to ask)* – 1972

kamera: David M. Walsh, hudba: Mudell Lowe, střih: Eric Albertson, hrají: Woody Allen (šásek, Fabrizio, Victor Shakapopolis, spermie), Gene Wilder (dr.Douglas Ross), Louise Lasserová (Gina), Burt Reynolds (dispečer).

*Spáč (Sleeper)* – 1973

spoluscenárista: Marshall Brickman, kamera: David M. Walsh, hudba: The Ragtime Rascals, střih: Ralph Rosenblum, hrají: Woody Allen (Miles Monroe), Diane Keatonová (Luna Schlosserová).

*Láska a smrt (Love and Death)* – 1975

kamera: Ghislain Cloquet, hudba: Sergej Prokofjev, střih: Ralph Rosenblum, hrají: Woody Allen (Boris Grušenko), Diane Keatonová (Soňa), Jessica Harperová (Nataša).

*Annie Hallová (Annie Hall)* – 1977

spoluscenárista: Marshall Brickman, kamera: Gordon Willis, hudba: Carmen Lombardová, Isham Jones, střih: Ralph Rosenblum, hrají: Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keatonová (Annie Hallová), Tony Roberts (Rob), Christopher Walken (Duane).

*Interiéry (Interiors)* – 1978

kamera: Gordon Willis, hudba: různí autoři, střih: Ralph Rosenblum, hrají: Diane Keatonová (Renata), Mary Beth Hurtová (Joey), Kristin Griffithová (Flyn), Geraldine Pageová (Eve).

*Manhattan (Manhattan)* – 1979

spoluscenárista: Marshall Brickman, kamera: Gordon Willis, hudba: George Gershwin, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Isaac Davis), Diane Keatonová (Mary Wilkeová), Mariel Hemingwayová (Tracy), Michael Murphy (Yale), Meryl Streepová (Jill).

*Vzpomínky na hvězdný prach (Stardust Memories)* – 1980

kamera: Gordon Willis, hudba: Dick Hyman, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Sandy Bates), Charlotte Ramplingová (Dorrie), Jessica Harperová (Daisy), Marie-Christine Barraultová (Isabel).

*Erotická komedie noci svatojánské (A Midsummer Night's Sex Comedy)* – 1982

kamera: Gordon Willis, hudba: Felix Mendelssohn-Bartholdy, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Andrew Hobbess), Mia Farrowová (Ariel), José Ferrer (Leopold), Tony Roberts (dr. Maxwell Jordan).

*Zelig (Zelig)* – 1983

kamera: Gordon Willis, hudba: Dick Hyman, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Leonard Zelig), Mia Farrowová (dr. Eudora Fletcherová).

*Danny Rose z Broadwaye (Broadway Danny Rose)* – 1984

kamera: Gordon Willis, hudba: Dick Hyman, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Danny Rose), Mia Farrowová (Tina Vitaleová), Nick Apollo Forte (Lou Canova).

*Purpurová Růže z Káhiry (Purple Rose of Cairo)* – 1985

kamera: Gordon Willis, hudba: Dick Hyman, střih: Susan E. Morseová, hrají: Mia Farrowová (Cecílie), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk).

*Hana a její sestry (Hannah and Her Sisters)* – 1986

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Mickey Sachs), Mia Farrowová (Hana), Michael Caine (Elliot), Dianne Wiestová (Holly), Barbara Hersheyová (Lee).

*Zlaté časy rádia (Radio days)* – 1987

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (vypravěč), Mia Farrowová (Sally Whiteová), Dianne Wiestová (tetička Bea), Diane Keatonová (zpěvačka).

*Září (September)* – 1987

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Mia Farrowová (Lane), Denholm Elliott (Howard), Elaine Stritchová (Diane), Sam Waterston (Peter), Jack Warden (Lloyd).

*Jiná žena (Another Woman)* – 1988

kamera: Sven Nykvist, hudba: různí autoři, střih: Susan E. Morseová, hrají: Gena Rowlandsová (Marion Postová), Mia Farrowová (Hope), Gene Hackman (Larry), Ian Holm (Ken).

*Povídky z New Yorku: Oidipus ničitel (Oidipus dnes) / New York Stories: Oedipus Wrecks* – 1989

kamera: Sven Nykvist, hudba: různí autoři, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Sheldon Mills), Mia Farrowová (Lisa), Mae Questelová (matka).

*Zločiny a poklesky (Crimes and Misdemeanors)* – 1989

kamera: Sven Nykvist, hudba: různí autoři, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Cliff Stern), Mia Farrowová (Halley Reedová), Alan Alda (Lester), Martin Landau (dr. Judah Rosenthal).

*Alice (Alice)* – 1990

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Mia Farrowová (Alice), Alec Baldwin (Ed), William Hurt (Doug).

*Stíny a mlha (Shadows and Fog)* – 1991

kamera: Carlo Di Palma, hudba: Kurt Weill, střih: Susan E. Morseová, hrají: Mia Farrowová (Irmy), Woody Allen (Kleinman), Johna Malkovich (klaun), Donald Pleasance (doktor), Jodie Fosterová, Kathy Batesová, Kate Nelliganová (prostitutky), John Cusack (student).

*Manželé a manželky (Husbands and Wives)* – 1992

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Mia Farrowová (Judy), Woody Allen (Gabe), Judy Davisová (Sally), Sydney Pollack (Jack), Liam Neeson (Michael), Juliette Lewisová (Rain).

*Tajemná vražda na Manhattanu (Manhattan Murder Mystery)* – 1993

spoluscenárista: Marshall Brickman, kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Larry Lipton), Diane Keatonová (Carrol Liptonová), Alan Alda (Ted), Anjelica Hustonová (Marcia Foxová).

*Výstřely nad Broadwayí (Bullets Over Broadway)* – 1994

spoluscenárista: Douglas McGrath, kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: John Cusack (David Shayne), Jack Warden (Julian Marx), Chazz Palminteri (Cheech), Dianne Wiestová (Helen Sinclairová), Rob Reiner (Sheldon Fletcher), Jennifer Tillyová (Olive Nealová).

*Mocná Afrodité (Mighty Aphrodite)* – 1995

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Lenny), Mira Sorvinová (Linda Ashová), Michael Rapaport (Larry), Helen Bonham Carterová (Amanda).

*Všichni říkají: Miluji tě (Everyone Says I Love You)* – 1996

kamera: Carlo Di Palma, hudba: Dick Hyman, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Joe), Goldie Hawnová (Steffi), Alan Alda (Bob), Julia Robertsová (Von), Drew Barrymoreová (Skylar), Tim Roth (Ferry), Edward Norton (Holden).

*Pozor na Harryho! (Deconstructing Harry)* – 1997

kamera: Carlo Di Palma, hudba: archivní nahrávky, střih: Susan E. Morseová, hrají: Woody Allen (Harry Block), Kirstie Alleyová (Joan), Billy Crystal (Larry/d'ábel), Judy

Davisová (Lucy), Elizabeth Shueová (Fay), Amy Irvingová (Jane), Robin Williams (Mel).

*Celebrity (Celebrity)* – 1998

kamera: Sven Nykvist, hudba: různí autoři, střih: Susan E. Morseová, hrají: Kenneth Branagh (Lee Simon), Melanie Griffithová (Nicole), Winona Ryderová (Nola), Leonardo DiCaprio (Brandon Darrow), Famke Jansseová (Bonnie), Charlize Theronová (topmodelka).

*Sladký ničema (Sweet and Lowdown)* – 1999

kamera: Zhao Fei, hudba: Dick Hyman, střih: Alisa Lepselter, hrají: Sean Penn (Emmet Ray), Samantha Mortonová (Hattie), Uma Thurmanová (Blanche).

*Darebáčci (Small Time Crooks)* – 2000

kamera: Zhao Fei, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Woody Allen (Ray Winkler), Tracey Ullmanová (Frenchy), Elaine Mayová (May), Hugh Grant (David).

*Prokletí žlutozeleného škorpióna (The Curse of The Jade Scorpion)* – 2001

kamera: Zhao Fei, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Woody Allen (C.W. Briggs), Helen Huntová (Betty Ann Fitzgeraldová), Dan Aykroyd (Chris Magruder), Charlize Theronová (Laura Kensingtonová).

*Hollywood v koncích (Hollywood Ending)* – 2002

kamera: Wedigo von Schultendorff, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Woody Allen (Val Vaxman), Téa Leoniová (Ellie), Treat Williams (Hal Yeager), Mark Rydell (Al).

*Cokoliv (Anything else)* – 2003

kamera: Darius Khondji, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Woody Allen (David Dobel), Jason Biggs

(Jerry Falk), Christina Ricciová (Amanda), Danny DeVito (Harvey), Stockard Channingová (Paula).

*Melinda a Melinda (Melinda and Melinda)* – 2004

kamera: Vilmos Zsigmond, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Radha Mitchellová (Melinda), Will Ferrell (Hobie), Chiwetel Ejiofor (Ellis), Johny Lee Miller (Lee), Amanda Peetová (Susan), Chloë Sevignyová (Laurel).

*Match Point – hra osudu (Match Point)* – 2005

kamera: Remi Adefarasin, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Jonathan Rhys Meyers (Chris Wilton), Scarlett Johanssonová (Nola Rice), Emily Mortimerová (Chloe Hewett Wiltonová), Brian Cox (Alec Hewett).

*Sólokapr (Scoop)* – 2006

kamera: Remi Adefarasin, hudba: různí autoři, střih: Alisa Lepselter, hrají: Woody Allen (Sid Waterman), Hugh Jackman (Peter Lyman), Scarlett Johanssonová (Sondra Pranskyová).

## 8.2. Ostatní citované filmy (v abecedním pořadí)

*8½* (Federico Fellini, 1962)

*Amadeus* (Miloš Forman, 1984)

*Americká noc* (François Truffaut, 1973)

*Američan v Paříži* (Vincente Minnelli, 1951)

*Bonnie a Clyde* (Arthur Penn, 1967)

*Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)

*Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984)

*Dáma ze Šanghaje* (Orson Welles, 1945)

*Detektiv Nick v New Yorku* (Woodbridge Strong, 1934)

*Frajer Luke* (Stuart Rosenberg, 1967)

*Frankensteinův dům* (Erle C. Kenton, 1944)

*Intimita* (Patricie Chéreau, 2001)

*Kabinet doktora Kaligariho* (Robert Wiene, 1919)

*Kachní polévka* (Leo McCarey, 1933)

*Kobylkáři* (Norman McLeod, 1932)

*Kráska dne* (Luis Buñuel, 1967)

*Křižník Potěmkin* (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1925)

*Lesní jahody* (Ingmar Bergman, 1957)

*Léto s Monikou* (Ingmar Bergman, 1953)

*Maltézský sokol* (John Huston, 1941)

*Místo na slunci* (George Stevens, 1951)

*Něco na té Mary je* (Bobby, Peter Farrelly, 1998)

*Někdo to rád horké* (Billy Wilder, 1960)

*Nevěrně tvá* (Preston Sturges, 1948)

*Okna do dvora* (Alfred Hitchcock, 1954)

*Paraplíčka z Cherbourgu* (Jacques Demy, 1964)

*Persona* (Ingmar Bergman, 1966)

*Pojistka smrti* (Billy Wilder, 1945)

*Poslední tango v Paříži* (Bernardo Bertolucci, 1972)

*Pravidla hry* (Jean Renoir, 1939)  
*Psí suchary* (Victor Heerman, 1930)  
*Ragtime* (Miloš Forman, 1981)  
*Ran* (Akira Kurosawa, 1985 )  
*Rašomon* (Akira Kurosawa, 1950)  
*Slečinky z Rocherfortu* (Jacques Demy, 1967)  
*Scény z manželského života* (Ingmar Bergman, 1973)  
*Sedmá pečeť* (Ingmar Bergman, 1957)  
*Silnice* (Federico Fellini, 1954)  
*Sladký život* (Federico Fellini, 1959/60)  
*South Park: Peklo na Zemi* (Trey Parker, 1999)  
*Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950)  
*Světla velkoměsta* (Charles Chaplin, 1931)  
*Tramvaj do stanice touha* (Elia Kazan, 1954)  
*Usměvavá tvář* (Stanley Donen, 1957)  
*Útěk v řetězech* (Stanley Kramer, 1957)  
*Velká iluze* (Jean Renoir, 1937)  
*Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)  
*Vrah mezi námi* (Fritz Lang, 1931)  
*Vlčí muž* (George Waggner, 1941)  
*Výlet do přírody* (Jean Renoir, 1936)  
*Wild Man Blues* (Barbara Koppleová, 1997)  
*Zahraj to znovu, Same* (Herbert Ross, 1972)  
*Zloději kol* (Vittorio De Sica, 1948)

## 9. Literatura

- BAILEY, Peter J.: *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Lexington: 2003.
- BALDÝNSKÝ, Tomáš: *Hollywood ending*. Premiere, 10, 2002, č. 31, s. 100.
- BAXTER, John: *Woody Allen: A Biography*. Londýn: 2000.
- BJÖRKMAN, Stig: *Woody o Allenovi*. Praha, Litomyšl: 1996.
- BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Woody Allen v koncích?* Film a doba, 2, 2002, s. 247-249.
- BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Match Point – hra osudu*. Cinepur, 3, 2006, č. 44, s. 60.
- BROOKS, Xan: *Anything Else*. Sight and Sound, 7, 2004, s. 42.
- CARROLL, Tim: *Woody Allen a jeho ženy*. Brno: 1994.
- CIESLAR, Jiří: *Concettino ohlédnutí*. Praha: 1996.
- CIESLAR, Jiří: *Kočky na Atalantě*. Praha 2000.
- DRÁBEK, David: *Woody Allen: smutný klaun*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc:1994.
- FRANCKE, Lizzie: *Shadows and Fog*. Sight and Sound, 4, 1993, s. 56-57.
- FELPERIN, Leslie: *Celebrity*. Sight and Sound, 7, 1999, s. 39.
- FELPERIN, Leslie: *Small Time Crooks*. Sight and Sound, 1, 2001, s. 60.
- FULLER, Graham: *Court Jester*. Sight and Sound, 1, 2006, s. 14-18.
- GILBEY, Ryan: *Melinda and Melinda*. Sight and Sound, 3, 2005, s. 66-67.

- GIRGUS, Sam B.: *The Films of Woody Allen*. Cambridge: 2002.
- GROSS, Laura: *Woody Allen: Chci říct...* Premiere, 1, 2001, č. 10, s. 46-48.
- HEJLÍČKOVÁ, Iva: *Match Point: hra osudu*. Cinema, 4, 2006, č. 180, s. 26 –27.
- HIRSCH, Foster: *Love, Sex, Death and The Meaning of Life: The Films of Woody Allen*. Cambridge: 2001.
- HOFFMAN, Tomáš: *Mocná Afrodité*. Cinema, 9, 1996, č. 65, s. 24 - 26.
- CHVOJKOVÁ, Barbora: *Slavní lidé jsou jiní než my*. Film a doba, 2, 1999. s. 100-101.
- JACOBSON, Howard: *Double Trouble*. Sight and Sound, 4, 2005, s. 16-20.
- JAMES, Nick: *Mihgty Aphrodite*. Sight and Sound, 4, 1996, s. 49.
- LEE, Sander H.: *Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God and Existentialism*. Jefferson: 2002.
- JOHNSTON, Sheila: *Interview Woody Allen*. Sight and Sound, 4, 2005, s. 20.
- KEMP, Philip: *Manhattan Murder Mystery*. Sight and Sound, 2, 1994, s. 57.
- KURSK, Harold von: *Interview Woody Allen*. Playboy, 6, 2006, s. 48-53, 84-85.
- LAWRENSON, Edward: *Match Point*. Sight and Sound, 1, 2006, s. 63-64.
- LEVY, Shawn: *Woody Goes West*. Sight and Sound, 10, 2001, s. 10-11.
- LOUVISH, Simon: *The Curse of The Jade Scorpion*. Sight and Sound, 1, 2003, s. 39-40.

- MATLOFF, Jason: *Woody Allen speaks!* Premiere, 2, 2006, s. 100-101, 116.
- McGRATH, Melanie: *Deconstructing Harry*. Sight and Sound, 5, 1998, s. 43.
- NICHOLS, Mary P.: *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*. Lanham: 1998.
- PEŠKA, Ivan: *Melinda a Melinda*. Premiere, 4, 2005, č. 58, s. 88.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Manželé a manželky*. Cinema, 3, 1993, č. 23, s. 60 - 62.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Tajemná vražda na Manhattanu*. Cinema, 1, 1994, č. 33, s. 20-21.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Výstřely nad Broadwayí*. Cinema, 2, 1997, č. 70, s. 58.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Všichni říkají: Miluji tě*. Cinema, 7, 1997, č. 75, s. 52-54.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Pozor na Harryho!* Cinema, 9, 1998, č. 89, s. 46-48.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Woody Allen a Celebrity*. Cinepur, 4, 1999, č. 12, s. 24-25.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Paralelní svět Žlutozeleného škorpióna*. Film a doba, 4, 2001, s. 231-232.
- PROKOPOVÁ, Alena: *Darebácci*. Cinema, 1, 2001, č. 117, s. 34 -37.
- PŘÁDNÁ, Stanislava : *Stíny a Mlha*. Film a doba, 4, 1992, s. 251-252.
- ROMNEY, Jonathan: *Shelter from the Storm*. Sight and Sound, 2, 1994, s. 6-9.
- ROMNEY, Jonathan: *Bullets over Broadway*. Sight and Sound, 5, 1995, s. 40.

- ROMNEY, Jonathan: *Everyone Says I Love You*. Sight and Sound, 4, 1997, s. 41-42.
- ROMNEY, Jonathan: *Scuzzballs like us*. Sight and Sound, 4, 1998, s. 10-13.
- ROMNEY, Jonathan: *Sweet and Lowdown*. Sight and Sound, 7, 2000, s. 56.
- SEIDL, Tomáš: *In eros veritas*. Film a doba, 2, 2004, str. 112-114.
- SEIDL, Tomáš: *Paní Bovaryová podle Woodyho Allena*. Film a doba, 2, 2005, s. 117-118.
- SCHICKEL, Richard: *Woody Allen: A Life in Film*. Chicago: 2004.
- SCHWARTZ, Richard A.: *Woody, From Antz to Zelig – A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work, 1964 – 1998*. Westport: 2000.
- SILET, Charles L.P.: *The Films of Woody Allen: Critical Essays*. Lanham, Toronto, Oxford: 2006, s. 284 - 298.
- SKOBLE, Aeon J., CONRAD Mark T.: *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy is Wrong?* Chicago: 2004, s. 243 - 258.
- STIMPSON, Mansel: *Allen vs Fellini*. Sight and Sound, 8, 2000, s. 64.
- ŠOBR, Michal: *Portrét: Woody Allen*. Cinema, 9, 1992, č. 17, s. 38-40.
- ŠOBR, Michal: *Celebrity*. Cinema, 4, 1999, č. 96, s. 46-48.
- ŠOBR, Michal: *Sladký ničema*. Cinema, 12, 2000, č. 116, s. 74-76.
- ŠOBR, Michal: *Prokletí Žlutozeleného škorpióna*. Cinema, 12, 2001, č. 128, s. 54-56.
- ŠOBR, Michal: *Cokoliv*. Cinema, 4, 2004, č. 156, s. 28-29.

ŠOBR, Michal: *Melinda a Melinda*. Cinema, 4, 2005, č. 168, s. 85.

ŠŤASTNÁ, Barbora: *Cokoliv*. Premiere, 4, 2004, č. 46, s. 84.

ŠŤASTNÁ, Barbora: *Match Point: hra osudu*. Premiere, 4, 2006, č. 70, s. 88.

ZACH, Ondřej: *Starosti bohů*. Film a doba, 4, 1996, s. 89-91.

ZACH, Ondřej: *Darebáčci*. Premiere, 1, 2001, č. 10, s. 40.

ZAORALOVÁ, Eva: *Prokletí Žlutozeleného škorpióna*. Premiere, 11, 2001, č. 20, s. 54.

ZAORALOVÁ, Eva: *Hollywood v koncích*. Cinema, 10, 2002, č. 138, s. 101-102.

ŽANTOVSKÝ, Michael: *Woody Allen*. Praha: 1990.

ŽANTOVSKÝ, Michael: *Výstřely nad Broadwayí*. Filmové listy, 23.1.1997, s. 5.

#### Internetové zdroje

ANDREW, Geoff: *The Guardian/NFT Interview: Woody Allen*. 27. 9. 2001.

<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,562682,00.html> 30.7.2006.

*An Interview with Woody Allen. Small Time Crooks.*

2001.[www.woodyallen.com](http://www.woodyallen.com). 17.9. 2006.

ARMSTRONG, Richard: *Illusions ... they need them like they need the air: Shadows and Fog Revisited.*

<http://www.thefilmjournal.com/issue6/shadowsandfog.html>. 16.10. 2006.

CARNEY, Ray: *Modernism for the Millions: The Films of Woody Allen*.

<http://people.bu.edu/rcarney/carncult/woody.htm>.

podzim/zima 1989. 30.7.2006.

TONGUETTE, Peter: *Carlo Di Palma: An Appreciation and a Remembrance*.

[http://www.sensesofcinema.com/contents/04/33/carlo\\_di\\_palma.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/33/carlo_di_palma.html). 13.9.2006.

LORENC, Wojciech: *Education and its role in people's lives as an important subject of Woody Allen films*.

[www.woodyallen.com](http://www.woodyallen.com). 13.7.2006.

*Woody Allen Biography*.

<http://movies.yahoo.com/movie/contributor/1800020290/bio>.

8.7. 2006.

LOY, Victoria: *Woody Allen*.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/allen.html>. 20.7. 2006.

Videozáznam

*Setkání s Woody Allenem*. BBC: 1992. Odvysíláno českou televizí 16.11. 1993.