

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**DIVADELNÍ FAKULTA**

**Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky**

**V TIENI NOIRU**

**Porovnanie súčasnej českej kinematografie a klasického obdobia  
amerického filmu noir**

**(magisterská práce)**

**Autor práce: Bc. Jakub Šuták**

**Vedúci práce: doc. MgA. Marek Hlavica , PhD.**

**Oponent práce: prof. Mgr. Jan Gogola**

**Brno 2014**

## **Bibliografický záznam**

ŠUTÁK, Jakub. *V tieni noiru: Porovnanie súčasnej českej kinematografie a klasického obdobia amerického filmu noir (In the Shadow of Noir: comparison of contemporary Czech cinematography and classical period of American film noir)*. Brno: Janáčkova akadémia múzických umení v Brne, Divadelná fakulta, Ateliér rozhlasovej a televíznej dramaturgie a scenáristiky, 2014, 92 s. Vedúci práce doc. MgA. Marek Hlavica, Ph.D.

## **Anotácia**

Magisterská diplomová práca sa zaoberá rozborom a porovnávaním filmov klasického obdobia amerického filmu noir so súčasnou českou kinematografiou s cieľom dokázať funkčnosť základných noirových stavebných prvkov v súčasnom českom filme.

V prvej polovici magisterskej práce je charakterizovaný a vysvetlený pojem film noir, obdobie jeho trvania, moderné variácie a história československej, resp. českej filmovej detektívky. Analytická časť sa venuje rozboru a porovnaniu troch českých filmov, konkrétne *Ve stínu*, *Normal*, *Pouta*, s tromi americkými noirovými filmami, konkrétne *Maltézsky sokol*, *Biela horúčava* a *Dotyk zla*.

## **Anotation**

Master's Thesis deals with analysis and comparison of classic American film noir period and contemporary Czech cinematography in order to prove the functionality of the basic "noir" features in the contemporary Czech movies.

In the introduction of Master's thesis are characteristics and explanation of the term film noir, the length of its duration, modern variations and history of Czechoslovak respectively Czech detective film.

The analytical part analyses and compares three Czech movies, specifically: *Ve stínu* (*In the Shadow*), *Normal*, *Pouta* (*Walking too fast*) with three American noir films, specifically: *The Maltese Falcon*, *White Heat* and *Touch of Evil*.

### **Klíčové slová**

Film noir, žánr, štýl, detektív, femme fatale, postava, téma, forma, *Ve stínu*, *Normal*, *Pouta*, Maltézsky sokol, Biela Horúčava, Dotyk zla

### **Keywords**

Film Noir, genre, style, detective, femme fatale, character, theme, form, *Ve stínu*, *Normal*, *Pouta*, *The Maltese Falcon*, *White Heat*, *Touch of Evil*

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že som diplomovú magisterskú prácu vypracoval samostatne a použil som iba uvedené zdroje a literatúru.

V Brne dňa 14. mája 2014

.....

Jakub Šuták

## **Pod'akovanie**

Ďakujem Doc. MgA. Marekovi Hlavicovi, PhD. za trpezlivé a konštruktívne vedenie  
magisterskej práce.

## Obsah

Úvod .....	7
1. História vzniku .....	8
1.1. Termín .....	8
1.2. Klasické obdobie filmu noir .....	9
2. Čo je to film noir? .....	12
2.1. Film noir – nie Čo, ale Ako .....	12
2.2. Znaký .....	13
2.3. Myšlienka .....	17
3. Žáner .....	20
3.1. Žáner alebo názov – čo bolo skôr? .....	24
4. Moderné variácie .....	28
4.1. Neonoir .....	28
4.2. Škandinávsky noir .....	29
5. Štýl .....	31
5.1. Občan Kane .....	35
5.2. Doku-noir .....	35
6. Film noir v Českej republike .....	38
6.1. Výber filmov .....	41
6.2. Metóda porovnávania .....	44
6.3. Maltézsky sokol vs. Ve stínu .....	45
6.4. Biela horúčava vs. Normal .....	56
6.5. Dotyk zla vs. Pouta .....	64
7. Záver .....	74
8. Použité zdroje .....	78

## Úvod

Film noir je, a to hneď v niekoľkonásobnom zmysle, objektom neistých kontúr, rozostrených hraníc a zníženej viditeľnosti, začínajúc vymedzením kategórií, do ktorých spadá a končiac vymedzením časovej periódy. Vznikol spojením viacerých unikátnych faktorov, vyrastá z konkrétneho politického, sociálneho a kultúrneho prostredia Spojených štátov amerických druhej polovice štyridsiatych a prvej polovice päťdesiatych rokov minulého storočia a, ako taký, má relatívne neprenosný charakter. Predstavuje kultúrneho a emocionálneho ducha svojej doby.

Jeho reminiscencia v sedemdesiatych rokoch, ktorá pretrváva až do súčasnej doby, naznačuje, že film noir má čo povedať aj dnešnému publiku. A nejedná sa len o oživenie v americkej kinematografii, ale aj v európskej, či ázijskej. Pravda, s výrazným doplnením o vlastné prvky, vyplývajúce z rozprávačských tradícií daného regiónu a krajiny.

Cieľom tejto práce je vybrať, analyzovať a porovnať také filmy, ktoré reprezentujú klasické obdobie amerického film noir s takými súčasnými českými filmami, ktoré svojou formálnou, či príbehovou stránkou odkazujú na poetiku noirových filmov a sú súčasťou vlny oživenia záujmu o film noir v stredoeurópskom regióne. Pokúsime sa odpovedať na otázky, čo nové do kinematografie krajiny takéto spojenie prináša a do akej miery funguje, kde končí originalita a začína odpisovanie.

# 1. História vzniku

## 1.1. Termín

V roku 1946, rok po skončení vojny, sa vo francúzskych kinách po päťročnej prestávke znovu začali objavovať americké filmy. Paríž zasiahla vlna nových thrillerov, plných podivných, násilných tónov a istého zvláštneho druhu erotizmu. Ak do tej doby pre nich stelesňovali ducha Hollywoodu filmy, zodpovedajúce „dobovým potrebám“ tridsiatych rokov, teda sociálne uvedomelé filmy, reagujúce na obdobie Veľkej hospodárskej krízy,<sup>1</sup> šíriace spoločenský optimizmus, humanizmus a patriotizmus, to, čo sa po vojne objavilo v kinách, sa nedalo označiť inak, ako „noir.“ Francúzom tieto filmy hneď pripomenuli zlatý vek ich vlastnej kinematografie. Filmy ako *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937), *Hotel du Nord* (M. Carné, 1938) a *Deň začína* (*Le Jour se lève*, M. Carné, 1939), skupinu temných melodram, situovaných do mestského kriminálneho prostredia a obohatenú o chladnokrvných, vopred odsúdených hrdinov. Termín „film noir“ vlastne francúzski autori použili už v neskorých tridsiatych rokoch v diskusiách o týchto filmoch. Filmový historik Charles O'Brien poukazuje na to, že v období tesne pred vojnou malo slovo „noir“ často pejoratívne vedľajšie významy a využívala ho najmä pravicová francúzska tlač vo svojich útokoch na „nemorálnosť a škandály“ ľavicovej kultúry.<sup>2</sup>

Oficiálne sa prvé spisy o hollywoodskom filme noir objavili vo francúzskych filmových magazínoch v auguste 1946. Termín použili v súvislosti s piatimi americkými filmami, natočenými pred, počas a po vojne, ktoré boli úspešne

---

<sup>1</sup>Veľká hospodárska kríza, alebo „Great Depression“, začala v roku 1929 trvala do polovice tridsiatych rokov. Odpoveďou na ňu bola „New Deal“, séria programov americkej vlády na záchranu a oživenie americkej ekonomiky.

<sup>2</sup>O'BRIEN, Charles: *Film Noir in France: Before the Liberation*. *Iris* 21 (spring 1996), str. 7–20. Samozrejme, termín *noir* má oveľa staršiu históriu. Popisuje *roman noir*, alebo gotický román a francúzska literárna kritika ho používa na označenie dekadentných tendencií neskorého romantizmu.



premietnuté v parížskych kinách. Boli to *Maltézsky sokol* (*Maltese Falcon*, J. Huston, 1941), *Poistka smrti* (*Double Indemnity*, B. Wilder, 1944), *Laura* (O. Preminger, 1944), *Zbohom, láska moja* (*Murder, my Sweet*, E. Dmytryk, 1944) a – trochu prekvapujúco, pretože neskôr zmizol z oficiálnych noirových zoznamov – *Stratený víkend* (*The Lost Weekend*, B. Wilder, 1945). Filmy sa stali prototypmi vznikajúcej kategórie a nezvykle ovplyvnili francúzske myslenie na najbližšie desaťročie.

V istom zmysle Francúzi „vymysleli“ americký film noir, pretože domáce podmienky ich robili náchylnými vidieť Hollywood určitým spôsobom. Povojnové Francúzsko posadla sofistikovaná filmová kultúra, skladajúca sa z divadiel, časopisov a filmových klubov, kde sa na filmy nazeralo viac ako na umenie, než na komerčnú zábavu. Rovnako dôležitý bol aj fakt, že prvú dekádu po oslobodení charakterizovala silná obnova amerikanizmu medzi francúzskymi režisérmi a kritikmi, ktorí hľadali cestu, ako pretvoriť svoju „artovú“ kinematografiu a využiť v nej viac „autentické“ prvky amerických žánrových filmov.<sup>3</sup> Takzvaný film noir sa zrazu stal najdôležitejšou kategóriou francúzskej kritiky.

## **1.2. Klasické obdobie filmu noir**

Klasickým obdobím filmu noir sa nazýva perióda hollywoodskych filmov, ktorá začína roku 1941 *Maltézkym sokolom* a končí v roku 1958 *Dotykom zla* (*Touch of Evil*, O. Welles). Toto časové delenie je všeobecne uznávané, hoci niektoré zdroje za prvý plnohodnotný noirový film považujú *Cudzinca na treťom poschodí* (*Stranger on*

---

<sup>3</sup> ROSS, Kristin: *Fast Cars, Decolonization, and the Reordering of French Society*. Cambridge : MIT Press, 1995, str. 134

*the Third Floor*, B. Ingster, 1940),<sup>4</sup> ktorý spĺňa väčšinu naratívnych techník a motívov, ako aj štylistických postupov, spätých s filmom noir.

Prví tvorcovia filmu noir nikdy nepoužili toto označenie, neboli si ani vedomí, že ich filmy raz budú označené ako noirové. Čerpali z gangsterských a detektívno-mysterióznych ság rokov tridsiatych, akými boli filmy *Malý Cezar* (*Little Caesar*, M. LeRoy, 1931), *Verejný nepriateľ* (*The Public Enemy*, W. A. Wellman, 1931) a *Zjazvená tvár* (*Scarface*, H. Hawks, R. Rosson, 1932). Predchodcami boli aj filmy Fritza Langa, či už jeho nemecký *Vrah medzi nami* (*M*, 1931), alebo americké *Bol som lynčovaný* (*Fury*, 1936) a *Žiješ iba raz* (*You Only Live Once*, 1937).

Prvé obdobie, do roku 1946, je charakteristické pre štúdiové noirové filmy, dôraz sa kladie na scenáre Raymonda Chandlera, prípadne iných predstaviteľov tzv. drsnej školy, na dialógové výmeny medzi hlavnými hrdinami – zvyčajne detektívom a tajomnou femme fatale. Známe noirové duá vytvorili napríklad Humphrey Bogart a Lauren Bacall, či Allan Ladd a Veronica Lake.

V období neskorých štyridsiatych a päťdesiatych rokoch vystriedali štúdiovú techniku reálne ulice amerických veľkomiest a nonšalantného detektíva nepredvídateľní zločinci a zabijaci. Klasické obdobie filmu noir pomaly speje ku koncu. Orson Welles natáča *Dotyk zla*, čím vzniká absolútny protipól k umiernenému *Maltézskemu sokolovi*. Noir sa dostáva (aj zásluhou jedného z najosobitnejších tvorcov Hollywoodu) do záverečnej deliricko-hypnotickej fázy a siaha si až na dno svojich

---

<sup>4</sup> K tomuto názoru sa prikláňa aj znalec filmu noir Robert Porfirio, napríklad v: SILVER, Alan, WARD, Elizabeth (eds.): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992, str. 269

tieňov. Slovamí Paula Schradera, končí „*najkreatívnejšie a zároveň kritikmi a historikmi filmu najopomínanejšie obdobie americkej kinematografie.*“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> SCHRADER, Paul, *Notes on Film Noir*. 1972. In GRANT, K. Barry (ed.): *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003

## 2. Čo je to film noir?

### 2.1. Film Noir – nie Čo, ale Ako

Je oveľa jednoduchšie film noir rozoznať, ako zdefinovať. Napriek množstvu kníh a esejí,<sup>6</sup> ktoré boli o ňom napísané, neexistuje žiadne uspokojivé vysvetlenie pojmu. Čo je vlastne film noir? V bežnom užívaní v sebe zahŕňa akýkoľvek čiernobiely americký kriminálny film 40-tych a skorých 50-tych rokov. Nie je to úplne pravda a na konkrétnu definíciu to, samozrejme, nestačí.

Všeobecne môžeme povedať, že film noir je jednak diskurzívnym konštruktom, vytvoreným retrospektívne kritikmi a vedcami po prvej vlne noirových filmov a zároveň kultúrnym fenoménom, ktorý v rôznej miere zmenil dominantné hodnoty a formálne vzorce dovtedajšej americkej kinematografie. Pri dôkladnejšej analýze sa však ani rešpektovaní filmoví vedci a kritici nedokážu zhodnúť, keď hovoria o filme noir. Thomas Elsaesser ho nazýva konceptuálnou čiernou dierou<sup>7</sup> a iní úplne popierajú jeho existenciu. Steve Neale tvrdí, že ako jedinečný fenomén nikdy neexistoval, preto ho nikto nedokáže zdefinovať, čím sa obrysy akéhokoľvek väčšieho noirového „zákonníka“ stávajú obzvlášť nepresnými.<sup>8</sup> Alain Silver, naopak, necháva fenomenológiu stranou a hovorí, že filmová história má už dnes jasno v tom, čím film noir je; ak sa dá s niečím súhlasiť, tak sú to hranice klasického obdobia, ktoré začína v roku 1941 *Maltézskym sokolom* a končí o pár rokov neskôr *Dotykom zla*.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Napríklad NAREMORE, James: *More than Night – Film Noir in its Context*. 1998, 2008, University of California Press; OLIVER, Kelly, TRIGO, Benigno: *Noir Anxiety*. 2003, University of Minnesota Press; PARK, William: *What is Film Noir?* 2011, Bucknell University Press; SCHRADER, Paul, *Notes on Film Noir*. 1972

<sup>7</sup>ELSAESSER, Thomas: *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000, str. 424.

<sup>8</sup>NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000, str. 173–174.

<sup>9</sup>SILVER, Alain, URSINI, James (eds.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight Edition, str. 11.

Rozporuplné sú aj názory na vzťah filmu noir s inými rýdzo americkými žánrami. Tvrdenie, že spoločne s westernom je film noir pôvodnou americkou formou, nezávislou reflexiou amerického kultúrneho záujmu a unikátnym príkladom amerického filmového štýlu,<sup>10</sup> sa bije s konštatovaním Paula Schradera v jeho priekopníckom texte *Notes on Film Noir*. Podľa Schradera film noir, na rozdiel od iných klasických žánrov, ako napr. western, horor alebo gangsterský film, nie je zviazaný konvenciami prostredia, konfliktov a iných žánrových väzieb, ale vystihujú ho skôr subtílnejšie kvality tónu a nálady. Jeho ťažisko je príznačne skryté v tieni, v šere, v temných uličkách amerických veľkomiest, „na mieste, kam americký sen prichádza umierať.“<sup>11</sup> Preto, keď sa pýtame na film noir, nemali by sme sa pýtať „čo?“, ale skôr „ako?“.

## 2.2. Znaký

Ak teda platí, že film noir je definovaný viac náladovo ako žánrovo, je takmer nemožné priesa medzi názormi a vysvetleniami jednotlivých kritikov. Film o nočnom živote v meste nemusí byť nutne filmom noir a film noir sa nemusí nutne dotýkať násilia, zločinu a korupcie. Paul Schrader sa pýta správne: Koľko noirových elementov vlastne treba, aby bol film noir noiirom?<sup>12</sup>

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime vymenovať a vysvetliť základné charakteristické znaky a prvky, ktoré bezprostredne vplývali na vznik a vývoj filmu noir.

---

<sup>10</sup>SILVER, Alain, WARD Elizabeth: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York, The Overlook Press, 1992, str. 1.

<sup>11</sup>RICH, Nathaniel: *San Francisco Noir* (New York: Little Bookroom, 2005), str. 8.

<sup>12</sup>SCHRADER, Paul, *Notes on Film Noir*. 1972. In GRANT, K. Barry (ed.): *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003

## Vojna a povojnová dezilúzia

Temnota, ktorá zahalila plátna kín po 2. svetovej vojne, bola v skutočnosti oneskorenou reakciou na tridsiate roky. Počas Veľkej hospodárskej krízy mali filmy za úlohu povzbudzovať náladu obyvateľov a z veľkej časti sa im to aj darilo. Kriminálne filmy tohto obdobia boli „sociálne uvedomelé“. Počas vojny vznikli prvé jednoznačne noirové filmy: *Maltézsky sokol*, *Sklenený kľúč* (*The Glass Key*, S. Heisler, 1942), *Laura*, *Revolver na predaj* (*This Gun for Hire*, F. Tuttle, 1942), ale ešte stále im chýbal to zreteľné noirové ovzdušie, ktoré malo priniesť koniec vojny.

Hneď po skončení vojny sa americké filmy stali o poznanie viac cynickými. Vojnoví veteráni sa vracali domov, prinášajúc so sebou otázku „za čo sme to vlastne bojovali?“. Film noir na tieto nálady reagoval a na plátnach kín sa začali objavovať témy gangsterizmu, rasizmu, dezilúzie a apatie preživších vojakov. Ďalším „problémom“ bola postupná emancipácia; z bývalých žien v domácnosti a matiek sa počas Vojny stali profesionálne konkurentky mužov, čo malo za následok, že sa v druhej polovici 40tych rokov vo filme noir zabýval obraz ženy ako ambicióznejšej a zákernej bytosti, bez rešpektu pred mužmi, či pred zákonom. Dvomi slovami – *femme fatale*.

Navrátení vojaci vo filmoch zisťujú, že ich lásky sú im neverné alebo mŕtve, ich partneri v biznise ich podviedli a že celá spoločnosť stráca hodnoty, za ktoré sa oplatí bojovať. Vojna pokračuje, iba bojové pole sa prenieslo priamo do srdca americkej spoločnosti.

## Povojnový realizmus

Krátko po vojne sa väčšina krajín, produkujúca filmy, snažila o návrat realizmu. Realistické hnutie v USA podobne charakterizovalo povojnovú náladu; verejnosti už nestačili rovnaké štúdiové ulice, ktoré vídali vo filmoch niekoľko rokov, túžili vidieť svoju krajinu v úprimnejšej, surovej podobe. Povojnovému realizmu sa podarilo dostať film noir preč z prostredia tzv. „high-class melodramas“<sup>13</sup> a umiestniť ho do každodenných ulíc – teda do prostredia, kam naozaj patria. Štúdiový vzhlad filmov ako *Hlboký spánok* (*The Big Sleep*, H. Hawks, 1946), či *Maska pána Dimitria* (*The Mask of Dimitrios*, J. Negulesco, 1944), ich robí viac konvenčnými a „zdvorilými“ (smerom k divákovi), než akými sú ich budúce, viac realistické, náprotivky.

## Nemecký vplyv

V dvadsiatych a tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia nastal prílev nemeckých prisťahovalcov do Spojených štátov (hlavne po roku 1933, kedy Adolf Hitler prezval v Nemecku politickú moc) a Hollywood zohrával hlavnú úlohu hostiteľa. Títo filmoví tvorcovia a technici sa, väčšinou, integrovali do amerického filmového podnikania. Samozrejme, nemecký expresionizmus dosiahol vrchol dvadsať rokov pred rozšírením filmu noir a títo prisťahovalci pracovali aj na filmoch, ktoré nemali s noiom nič spoločné. Keď v neskorších rokoch štyridsiatych „čierny film“ ovládol Hollywood, nebolo väčších „chiaroscuro“<sup>14</sup> majstrov ako Nemci. Vplyv expresionistického

---

<sup>13</sup> Napríklad *Mildred Pierce* (M. Curtiz, 1945), *Sunset Blvd.* (B. Wilder, 1950) alebo *Smrteľný hriech* (*Leave her to Heaven*, John M. Stahl, 1945). Sú to (väčšinou) štúdiové noirové filmy, ktoré v sebe miešajú prvky melodrámy – pátos, zvýšená dávka emócií, citovosť, časté využitie náhody a deus ex machina.

<sup>14</sup> Šerosvit, prevaha tmavých tónov, vysoký kontrast medzi svetlom a tieňom, najviac využívaný v čiernobielych filmoch, najmä v nemeckom expresionizme – *Kabinet dr. Caligariho* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, R. Wiene, 1920), *Upír Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) a filme noir.

svietenia sa vždy skrýval pod povrchom hollywoodskych filmov, preto nie je prekvapujúce, že sa práve vo filme noir prejavil v plnej miere. Takisto nie je prekvapujúci vysoký počet Nemcov a Východoeurópanov, pracujúcich pri filme noir: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Braham, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophuls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, Edward G. Ulmer, Curtis Bernhard, Rudolph Mate.

Nemecký expresionistický vplyv, so svojou závislosťou na umelom štúdiom svietení, na prvý pohľad pôsobí nekompatibilne s povojnovým realizmom a jeho ostro nezdobenými exteriéromi; je to však práve unikátna kvalita filmu noir, ktorá spája zdanlivo protichodné elementy do jedného štýlu. Vo filmoch ako *Union Station* (R. Maté, 1950), *Žijú v noci* (*They live by Night*, N. Ray, 1948), *Zabijaci* (*The Killers*, R. Siodmak, 1946) je viditeľná znepokojujúca a výnimočná kombinácia realizmu a expresionizmu.

### **„Hard-boiled“ tradícia**

Literárnou základňou a ďalším veľkým štylistickým vplyvom filmu noir bola tradícia tzv. „hard-boiled school“. Autori ako Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy a John O’Hara vytvorili drsný, cynický spôsob rozprávania, hrania a myslenia; slovami Raymonda Chandlera o Dashiellovi Hammettovi, „vytiahli vraždu z benátskej vázy a hodila ju do postrannej uličky.“<sup>15</sup> Spomínaní autori majú svoje korene v brakovej literatúre a žurnalizme a keď sa americké filmy rokov 40tych obrátili k morálne ambivalentnému realizmu,

---

<sup>15</sup>CHANDLER, Raymond: esej *The Simple Art of Murder*. prvý krát v mesačníku *The Atlantic Monthly*, 1944



„drsná škola“ už čakala s vopred stanovenými hrdinami, minimalistickými charaktormi, zápletkami, dialógmi a témami. Jednoducho, „hard-boiled“ autori mali štýl, predurčený pre film noir a vo výsledku znamenali pre noirovú scenáristiku to, čo nemecký vplyv pre noirovú kinematografiu.

Kým v prvej fáze filmu noir (1941-1946) boli scenáre Raymonda Chandlera a iných absolútne zásadnou zložkou, v neskoršej kategórii „post-hard-boiled“ sa miesto charakterného detektíva, muža cti, stáva novým hrdinom psychotický zabijak a sociopat. Štýlového chlapíka s cigaretou v ústach v podaní Humphreyho Bogarta (*Maltézsky sokol*, *Hlboký spánok*) strieda emocionálne vysoko nestabilný gangster Jamesa Cagneyho (*Biela horúčava*, *White Heat*, R. Walsh, 1949).

### 2.3. Myšlienka

James Naremore, americký filmový vedec, prišiel vo svojej knihe *More than Night – Film Noir in its Context*<sup>16</sup> so zaujímavým pohľadom na zrod celej noirovej myšlienky. Podľa neho koniec Druhej svetovej vojny pomohol v Paríži vzniknúť niečomu, čo nazýva noirové vnímanie. Toto vnímanie bolo vyjadrené prostredníctvom viacerých vecí, nielen kinematografie a ak by si mal vybrať reprezentatívneho umelca tej doby, nebol by to filmový tvorca. Bol by to Arthurovi Rimbaudovi osobnosťou podobný Boris Vian, spisovateľ píšuci vtipné avantgardné novely, absurdné hry, hudobné kritiky, džezový hudobník a trubkár. Počas svojho života sa však stal známym najmä vďaka jednej noirovej novele, ktorá nevyšla pod jeho menom.

V lete roku 1946 Viana navštívil istý editor s tým, že chce vytvoriť zoznam akýchsi „vražedných noviel“, ktoré by mali konkurovať populárnej *Série Noire*,

---

<sup>16</sup>NAREMORE, James: *More than Night - Film Noir in its Context*. University of California Press, 1998, 2008. str. 11 - 13

nedávno uvedenej vydavateľstvom Gallimard. Do dvoch týždňov (a zhodou okolností presne v období, kedy sa v Paríži prvýkrát použije termín „film noir“) Vian prichádza s novelou *Napľujem na vaše hroby (J'irai cracher sur vos tombes)*<sup>17</sup> a publikuje ju pod pseudonymom Vernon Sullivan. Extrémne násilná novela rozpráva príbeh čierneho muža, ktorý v mestečku na juhu USA vykonáva rasistickú pomstu tým, mučí a nakoniec zavraždí dve biele ženy. Vian v úvode knihy píše, že by nikdy nemala byť vydaná v USA, pretože zobrazuje černošské násilie, páchané na bielych. Chris Petit o nej v roku 2001 napísal, že: „*J'irai...je zaručený noir, zároveň je to však aj práca oslobodenej imaginácie po štyroch rokoch nacistickej okupácie. Je opojná, nemravná, vzrušujúca. Je to spojenie najlepšieho amerického pulpu a francúzskeho sado-erotizmu.*“<sup>18</sup> Vo Francúzsku sa *Napľujem na vaše hroby* stala prvou knihou od *Madame Bovaryovej*, ktorá bola žalovaná pre obscénnosť.

V roku 1959 knihu pod rovnakým názvom zadaptoval do celovečerného filmu režisér Michel Gast. Boris Vian verejne odsúdil adaptáciu ešte kým bola v štádiu výroby, napriek tomu sa 23. júna 1959 zúčastnil premiéry. Pár minút po začatí filmu sa postavil a začal nesúhlasne kričať, pričom náhle skolaboval a zomrel na infarkt.

Naremorea tento príbeh zaujíma hlavne z historických dôvodov, pretože sa zhoduje s tým, čo nazýva prvým (alebo historickým) obdobím amerického filmu noir: obdobím medzi povojnovým príchodom hollywoodskych filmov do Paríža a začiatkami Francúzskej novej vlny.<sup>19</sup> V roku, keď Boris Vian zomiera, bolo do kín

---

<sup>17</sup>SULLIVAN, Vernon: *J'irai cracher sur vos tombes*. Éditions du Scorpion, France. 1946

<sup>18</sup> *I Spit... is straight noir, but also a work of liberated imagination after four years of Nazi occupation: heady, abandoned, fevered and lubricious. A fusion of prime US pulp and French sado-eroticism.* PETIT, Chris: Big in thrillers. The Guardian, Retrieved. 2012. zdroj: <[http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Spit\\_on\\_Your\\_Graves](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Spit_on_Your_Graves)>

<sup>19</sup> Francúzska nová vlna – termín označujúci skupinu formálne progresívnych francúzskych filmových režisérov, tvoriacich v neskorých päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Za prvý film sa považuje *Krásny Serge (Le beau Serge)*, C. Chabrol, 1958).

uvedené Godardovo *Na konci s dychom* (*A Bout de souffle*), Truffautovo *Striel'ajte na pianistu* (*Tirez sur le pianiste*) ho veľmi skoro nasledovalo.

### 3. Žáner

Zločin je všade. Hrá prominentnú úlohu vo všetkých žánroch a pre drámu je skoro tak bežný ako konflikt samotný. Gangsterské filmy sa napríklad stali plnohodnotným žánrom veľmi skoro, počas Veľkej hospodárskej krízy, primárne vďaka úspechu troch klasických snímok – *Malý Cezar*, *Verejný nepriateľ* a *Zjazvená tvár*. Ako je to s filmom noir? Môže byť žánrom samým o sebe alebo v sebe združuje všetky kriminálne filmy, vrátane tých „béčkových“, ako to uvádza Arthur Lyons?<sup>20</sup>

V roku 1941 filmová spoločnosť Warner Brothers vpustila do kín *Maltézskeho sokola*, tretiu filmovú verziu novely Dashiella Hammetta (1930). Fakt, že dve skoršie verzie neustálili žáner, ilustruje dôležitosť obdobia vo vývoji filmu noir a prelínanie obdobia a žánru v histórii. Prvá verzia z roku 1931 (réžia R. Del Ruth) zobrazuje množstvo konvencií, charakteristických pre obdobie pred prijatím Kódexu.<sup>21</sup> Sam Spade, ktorého hrá Ricardo Cortez nie je tým cynickým, svetom unaveným detektívom, ale skôr večne sa uškŕňajúcim sukničkárom. Druhá verzia, *Satan stretol dámu* (*Satan met a Lady*, W. Dieterle, 1936), je zas bláznivou komédiou, natočenou vo vtedy veľmi populárnom „caprovskom“ štýle.<sup>22</sup> Niet preto divu, že po vstupe USA do vojny, pochmúrny Hollywood presvedčila Hustonova verná adaptácia klasickej novely, tento krát na čele s Humphreym Bogartom, z ktorého sa stala hviezda a ktorý raz a navždy určil polohu detektíva drsnej školy.

Tento typ drsného súkromného detektíva, zdržiavajúceho sa väčšinu času kdesi v „krajine nikoho“, medzi kriminálnikmi a neschopnými a skorumpovanými

---

<sup>20</sup> LYONS, Arthur: *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. New York: Da Capo Press, 2000.

<sup>21</sup> Éra filmov medzi príchodom zvuku v neskorých dvadsiatych rokoch a zavedením Haysovhov kódexu – súboru morálnych pravidiel a cenzúry vo filmoch. Haysov kódex bol zavedený v roku 1934.

<sup>22</sup> Frank Capra (1897 – 1991), americký režisér, držiteľ niekoľkých Oscarov, vynikal ako tvorca ľahkých romantických komédií, napríklad *Stalo sa jednej noci* (*It Happened One Night*, 1934)

zamestnancami štátu, reprezentoval vo filme niečo nové. To, čo ho robilo odlišným od dovtedajších hrdinov, nebolo len prostredie nočného veľkomesta, femme fatale a celková ambivalentnosť, ale fakt, že sa priamo zapojil do lestí a podvodov ostatných charakterov a hlavne sexuálne zaplietol so ženskou klientkou, či priamo hlavnou podozrivou. Toto zapletenie sa do života zločincov zabezpečuje, že detektív zotrvá v hmlistom svete nočných môr medzi zločinom a právom.

Môže sa zdať, že máme základný element nového žánru – charakter detektíva. Viacerí kritici však cúvajú pred označením filmu noir za žáner, je pre nich príliš amorfny na takúto klasifikáciu. Napokon, tvrdenie, že film noir stojí na hlavnej postave detektíva, vyvracia *Poistka smrti* a ďalej napríklad *Zabijaci*, *Criss Cross* (R. Siodmak, 1949), či *Sunset Blvd.* Tvrdenie, že stojí na postave femme fatale vyvracia *Laura*. Ak ústredným motívom filmu noir je vizuálny štýl, musíme vynechať *Poštár vždy zvoní dvakrát*. Nočné veľkomesto? Nič pre filmy ako *Žijú v noci* a *Šialené zbrane* (*Gun Crazy*, J. H. Lewis, 1950). Ak noir zobrazuje porazenecký svet a využíva tragické a ironické zápletky, gangsterské filmy a niektoré melodrámy to robia tiež. Noir ukazuje obrovské rozdiely v zaobchádzaní s pohlaviami a sexualitou. Mužské problémy a úzkosti však existujú v množstve iných žánrov a flashbacky a iné naratívne, či vizuálne finesy, nárokované noiom, rovnako využíva veľa ďalších filmov. Žiadna skupina filmov, dokonca ani žiadny samostatný film, nezahŕňa všetky charakteristiky filmu noir. Akékoľvek definície noirových filmov ignorujú zase ďalšie, ktoré iní kritici považujú za esenciálne. Argument teda znie, že na rozdiel od gangsterských filmov, westernov a vojnových filmov, nie je film noir definovaný na základe charakteru, miesta, či témy a nemôže byť považovaný za žáner.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>KRUNTIK, Frank: *In a Lonely Street*. Routledge. 1991, str. 17–23.

Ak detektív, ako taký, nespĺňa úlohu základného prvku žánru, môžeme sa bližšie pozrieť na jeho charakter. Charakter hrdinu, ktorý je pošpinený a istým spôsobom hriešny. Hrdina, ktorý prekročí morálne hranice a je, viac či menej, vtiahnutý do sveta zločinu. Nezabúdajme, že taký Sam Spade spával v *Maltézskom sokolovi* s manželkou svojho zavraždeného partnera a začal si aféru s vrahyňou. Ak si pozrieme akýkoľvek zoznam noirových filmov, považovaných za „klasické“, stále znovu a znovu v nich nájdeme hrdinov, ktorí urobia nesprávny krok, zlé rozhodnutie, stanú sa komplicmi alebo iným spôsobom spadnú do siete zločinu. Hrdina, či hrdinka morálne pochybia a v snahe zakryť svoju chybu sa väčšinou stávajú hlavným podozrivými. Nezáleží na tom, aké povolanie vykonávajú, noir sa môže stať každému. Od športovcov (Burt Lancaster v *Zabijakoch*, Farley Granger v *Cudzincoch vo vlaku – Strangers on the Train*, A. Hitchcock, 1951), cez hudobníkov (Tom Neal v *Obchádzke – Detour*, E. G. Ulmer, 1945) a ženy v domácnosti (Joan Bennet v *Riskantnom okamžiku – The Reckless Moment*, M. Ophuls, 1949), až po novinárov a scenáristov (Kirk Douglas v *Eso v rukáve – Ace in the Hole*, B. Wilder, 1951, Humphrey Bogart v *Na opustenom mieste – In a Lonely Place*, N. Ray, 1950).

Slovami Eddieho Mullera, „to, čo charakterizuje nefalšovaný noir, nie je hĺbka mravného úpadku, ktorý spisovateľ odкрýva, ale skôr množstvo empatie, ktorú dodáva postavě, čeliacej katastrofálnym situáciám, napriek nepriazni osudu alebo svojej vlastnej deštruktívnej povahe.“<sup>24</sup> Rogert Ebert to podáva týmto spôsobom: noir „je film, v ktorom obyčajný chlapík popustí uzdu temnej stránke svojej povahy a otvorí sa

---

<sup>24</sup> „...what characterizes genuine noir is not the depth of depravity a writer is willing to depict, but rather the depth of empathy he or she brings to characters who, through a twist of fate or their own destructive nature, face dire, life and death situations.” MULLER, Eddie: *Noir for a New Century*. In *Noir City Sentinel* 4, no. 2 (May/June 2009)

*pod ním peklo.*<sup>25</sup> A, nakoniec, James Naremore dodáva, že „*noir má tendenciu zobrazovať stroskotancov a rozhodne nikdy nebude môcť byť obvinený s propagovania morálneho povznášania amerického sna.*“<sup>26</sup>

Film noir teda môže byť definovaný na základe témy, miesta a charakteru. Pozostáva zo všetkých troch. Jeho témou je zločin, takmer zakaždým vražda alebo krádež veľkej sumy peňazí, či cenností (vzácná socha, diamanty). Odohráva sa v súčasnom svete a hlavnými charaktermi sú omylní, morálne poškvrnení muži a ženy. Z týchto okolností, z týchto situácií (film noir je veľmi situačný žáner) vzniká vyšetrovanie, ktoré protagonistu vedie k tomu, aby začal rozmotávať sieť nešťastných náhod. Keď sa tieto charakteristiky doplnia o „chiaroscuro“, expresionistickú prácu kamery, temné nočné prostredie a také naračné doplnky, akými sú voice over a flashback, bezpečne vieme, že sa nachádzame v novom žánri. Hoci ani jeden z elementov filmu noir nie je sám o sebe novinkou, ich koncentrácia v takýchto kriminálnych filmoch a posun dovtedajších hollywoodskych konvencií, novinkou rozhodne je. Tridsiate roky nám dali dôvtipných, energických a zaujímavých hrdinov a hrdinky, všetci do jedného však boli nevinní. Ak poklesli, ako napríklad v gangsterských filmoch, zvyčajne vinili spoločnosť, či triedny systém. Hrdinovia štyridsiatych rokov sú nielenže zmätení, ale aj hodní potrestania. Za svoj pokles si môžu sami, prípadne ich dohonia zlyhania minulosti. Namiesto toho, aby sa stali opozitom zloduchov, stávajú sa ich zrkadlovým obrazom, skrytým podielnikom rovnakej dilemy

---

<sup>25</sup> „...is a movie where an ordinary guy indulges the weak side of his character and hell opens up beneath his feet.” HINKSON, Jake: *The Lord of Godless Town*. In *Noir City Sentinel, Annual #2: The Best of the Film Noir Sentinel*. San Francisco: Film Noir Foundation, 2002, str. 22.

<sup>26</sup> „Noir tends to be about losers and has never been accused of promoting moral uplift or the American dream...” NAREMORE, James: *More than Night – Film Noir in its Context*. University of California Press, 1998, str. 298.

### 3.1. Žáner alebo názov – čo bolo skôr?

Kritici často citujú mnohé post noirové rozhovory s režisérmi a hercami, ktorí na otázku, či si boli vedomí toho, že točia noirové filmy, odpovedali záporne. Táto otázka, samozrejme, naznačovala skoršiu existenciu určitého druhu entity. A Steve Neale predsa povedal, že film noir nemôže byť „potvrdený súčasnými zdrojmi.“<sup>27</sup>

Argumenty, že film noir je iba spomienka, že ako kategória začal existovať až „ex post facto“,<sup>28</sup> však neobstoja. Fakt, že žáner získal svoj názov až neskôr, neznamená, že ako žáner nemohol existovať ešte pred svojím pomenovaním. Všetky žáner sú v podstate „ex post facto“, ako skupina filmov musia existovať predtým, než si niekto všimne ich spoločné znaky. Ani muzikály a westerny neboli rozoznané a pomenované okamžite.

Svoj názov dostal film noir pomerne skoro. Stalo sa tak v roku 1946, iba štyri a pol roka po začatí fenoménu a len krátko pred dosiahnutím vrcholu v skorých päťdesiatych. Bordeho a Chaumetonova *Panorama du film noir americain*, prvá kniha o filme noir, vyšla v roku 1955, tri roky pred koncom „hnutia“. Existuje fotografia, na ktorej Robert Aldrich, režisér filmu *Bozkávaj ma na smrť* (*Kiss Me Deadly*, 1955) stojí na filmovom pláci a v ruke drží práve kópiu tejto knihy. Je dôkazom, že aspoň niekto v Hollywoode si bol filmu noir vedomý. Zároveň však bolo v štyridsiatych rokoch veľmi ťažké nevšimnúť si zmeny vo vtedajších filmoch.

Lloyd Shearer v článku z roku 1945 pre *New York Magazine* píše, že: „každé štúdio v Hollywoode má v súčasnosti vo výrobe minimálne dva alebo tri drsné, krvavé hard-boiled príbehy s veľmi silným freudiánskym aspektom, čo znamená, že filmová

---

<sup>27</sup> NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. Routledge, London, 2000, str. 153.

<sup>28</sup> Po čine, dodatočne; pôvodne právny význam



vražda so psychologickým twistom bude do roka taká bežná ako týždňové aktuality alebo muzikály.“<sup>29</sup> D. Marshan píše niečo v podobnom zmysle pre časopis *Life* (25. August 1947). Všima si, že lotri a hrdinky s „*hlboko zakorenenými poruchami*“ zaplňajú plátno v „*ukázkach psychických neuróz, neviazaného sexu a odporných vrážd*.“<sup>30</sup> Kniha, ktorá otriasla teóriami o neexistencii a spomienke, je *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir* od autorky Sheri Chinen Biesen. Prostredníctvom svojho vyčerpávajúceho prieskumu štúdiových nahrávok, kníh, publicistických dobových recenzií a mediálnych klebiet, bez ďalších diskusií definitívne potvrdila, že počínajúc rokom 1944 si boli hollywoodski režiséri, producenti a reportéri plne vedomí „*nového druhu vulgárneho mystéria*.“<sup>31</sup>

Tvorcovia *Maltézskeho sokola*, či ešte vplyvnejšej *Poistky smrti*, možno nemohli predpokladať, že ich snahy vyústia do nového typu kriminálneho filmu, ale to sa nedá povedať o tvorcoch množstva filmov, splodených v neskorých štyridsiatych a päťdesiatych rokoch týmito dvomi originálmi. Ako napísali Borde a Chaumeton, „*film noir by sa nikdy nemohol brať vážne, pokiaľ by nedovolil vzniknúť rade rôznych paródií*.“<sup>32</sup> Komédia *Pridaj sa k nám (The Band Wagon, 1953)* obsahuje tanečnú scénu, v ktorej Fred Astaire hrá noirového detektíva a Cyd Charisse jeho femme fatale. Tento tanec paroduje konvencie detektívnych filmov. Ako by mohlo takéto tanečné číslo vzniknúť v Hollywoode, keby si nebol vedomý noirového fenoménu? Komédia

---

<sup>29</sup> „Every studio in town has at least two or three similar blood freezers before the camera right now, which means that within the next year or so movie murder particularly with a psychological twist will become almost as common as the weekly newsreel or musical.“ SHEARER, Lloyd: *Crime Certainly Pays on the Screen*. New York Times (August 8, 1945)

<sup>30</sup> „...deeply rooted diseases of the mind...“, „...display of psychoneurosis, unsublimated sex, and murder most foul.“ SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres*. McGraw – Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1981, str. 111.

<sup>31</sup> „...new kind of Red-Blooded Mystery.“ BIESEN, Sheri, Ch.: *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, str. 116

<sup>32</sup> „Film noir wouldn't be a series worthy of the name if it hadn't given rise, in Hollywood itself, to various parodies.“ BORDE, Raymond - CHAUMENTON, Etienne: *Panorama du Film noir américain 1941 – 1953*. Les Editions de Minuit, 1955, str. 122–23.

*Moja obľúbená brunetka* (*My Favorite Brunette*, E. Nugent, 1947) je ešte lepším príkladom. Bob Hope hrá detského fotografa, ktorého kancelária sa nachádza hneď vedľa tej ošumelej, patriacej súkromnému detektívovi, ktorého si v cameu zahrala noirová hviezda prvej veľkosti, Alan Ladd. Ladd si chce vziať dovolenku a tak požiada Hopea, aby mu preberal poštu a občas dohliadol na jeho kanceláriu. Kým Hope na kanceláriu „dohliada“, dnu vstúpi krásna femme fatale a požiada ho o pomoc. Hope súhlasí a tým sa dostane do bláznivého kolotoča komických situácií, ktoré v sebe zahŕňajú napríklad aj dúpã zločincov, vrátane Petra Lorreho. Ako mohol vtedajší Hollywood natočiť paródiu na žáner, ktorého existencie by si nebol vedomý?

Pozrime sa, aký mal efekt na kanceláriu Joea Breena, vedúceho administratívy produkčných predpisov, ktorá Hayseov Kódex vydala.<sup>33</sup> Kniha Thomasa Dohertyho, *Hollywood's Censor*,<sup>34</sup> dokumentuje množstvo sťažností na tento „žáner bez mena“, ako ho Doherty nazýva. V decembri 1947 napríklad Abram F. Mayers, hlavný advokát jednej z vtedajších dvoch najväčších filmových asociácií<sup>35</sup>, napísal:

*„Tí z nás, ktorí prežili vzburu proti morálnej neviazanosti na plátnach kín začiatkom tridsiatych rokov a boli svedkami šikovnej roboty Willa Haysa, sa nedokážeme prestať čudovať, ako sme mohli dopustiť, aby sa nám situácia opäť vymkla z rúk.“*<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> The Motion Picture Production Code – sada morálnych pravidiel, podľa ktorých sa cenzurovali filmy a musel sa nimi riadiť americký filmový priemysel medzi rokmi 1930 – 1968. Pomenované podľa hollywoodskeho šéfa cenzúry tej doby Willa H. Haysa

<sup>34</sup> DOHERTY, Thomas: *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press, 2007, str. 243–51.

<sup>35</sup> Allied States Association of Motion Picture Exhibitors, ktorá sa v roku 1965 spojila s Theatre Owners of America a vytvorila NATO (National Association of Theatre Owners), Národnú asociáciu vlastníkov kín.

<sup>36</sup> „Those of us who lived through the outburst against moral laxity on the screen in the early 1930s, and witnessed the skillful job done by Will Hayes in putting out that fire, cannot help wondering why the situation was again allowed to get out of hand.“ In: DOHERTY, Thomas: *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press, 2007, str. 250.

Situácia sa vymkla z rúk, a to až do takej miery, že Breen zvolal mimoriadnu schôdzu, na ktorej sa mali prediskutovať problémy spôsobené filmom noir a zmeny, ktoré spôsobil v hollywoodskych konvenciách.<sup>37</sup> Nanešťastie pre Breena, Produkčný Kódex sa sústredil na morálne detaily, nie na tragické a ironické zápletky. Mohol zakázať nahotu, hanebný jazyk a nepotrestanie vraždy, ale neobsahoval žiadne ustanovenia týkajúce sa zákazu hriechneho sveta, charakterizovaného zločinom, zradou a podvodmi až do samého konca, kedy zvíťazí spravodlivosť, spravodlivosť tvarovaná osudom a neodvratnými tieňmi minulosti. Ako hovorí Doherty, „*žiadny upokojujúci Hlas Morálky alebo akýkoľvek právny krok nemohol zmyť špinu podsvetia, ktorá sa nachádza všade, od štúdiového loga po posledný záber filmu.*“<sup>38</sup> Film noir bol ako tajomná hrozba v hororoch. Nemusel byť pomenovaný, ale Hollywood vedel, že tam niekde je.

---

<sup>37</sup> DOHERTY, Thomas: *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press, 2007

<sup>38</sup> “*No soothing Voice of Morality or lawful end reel wrap up could wash away the grime of a netherworld that from studio logo to final frame smeared the entire running time.*” DOHERTY, Thomas: *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press, 2007

## 4. Moderné variácie

### 4.1. Neonoir

Asi najpádnejším dôkazom, že film noir je žánrom so všetkým, čo k tomu patrí, je jeho znovuobjavenie v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Toto obdobie kritici nazývajú obdobím „neonoiru“. Film noir teda nebol len fenoménom jednej éry, ale žánrom, ktorý môže byť reinterpretovaný v tej neskoršej. V histórii umenia to nie je ojedinelý jav (opera, barokový výtvar s typickou barokovou formou, prežila sedemnásť storočie a adaptovala sa ďalším obdobiam). Noir sa teda čoskoro znovu objavil, čiastočne pozmenený, naďalej však ostal noirom. Zrodený z úzkosti, zúfalstva, sklúčenosti a tragédie rokov štyridsiatych, sa prispôbil a pochopil paranoju a „Weltschmerz“<sup>39</sup> dneška.

Za prvý „neonoir“ sa považuje film *Odplata (Point Blank)*, J. Boorman, 1967), v ktorom zdanlivo mŕtvy muž túži po pomste. Aj v iných sú noirové znaky okamžite rozpoznateľné: policajt, ktorý sa zapletie s femme fatale v *Základnom inštinkte (Basic Instinct)*, P. Verhoeven, 1992); obyčajný chlapík, ktorý sa dostane až za hranicu morálky v *Žiari tela (Body Heat)*, Lawrence Kasdan, 1981) alebo urobí zlé rozhodnutie ako v *Táto krajina nie je pre starých (No Country for Old Men)*, E. Coen, J. Coen, 2007), či psychopatický hrdina, iba o trošku viac pomätený ako svet, ktorý obýva, taký je *Taxikár (Taxi Driver)*, M. Scorsese, 1976) a *Voľný pád (Falling Down)*, J. Schumacher, 1993).

Najväčší rozdiel medzi klasickým noirovým filmom a neonoirom je v hĺbkach zla, ktoré zobrazujú. Retrospektívne, film noir, ktorý bol šokujúcim v tej dobe, dnes môže

---

<sup>39</sup> V tomto zmysle: psychologická bolesť spôsobená smútkom, ktorý nastane uvedomením si, že slabosti človeka sú spôsobené nevhodnosťou a krutosťou tohto sveta. V preklade „bolesť sveta“. Pojem zaviedol nemecký spisovateľ Jean Paul Richter.

pôsobiť relatívne krotko. Vtedy sex mohol viesť k vražde. Ale dnes prebral formu znásilnenia, zneužívania žien a incestu. Chamtivosť sa zmenila na obchodovanie s drogami a maniakálny sadizmus, ktorý prerástol do totálne skorumpovaného, rasistického systému bez spravodlivosti. Kým klasický film noir vždy poskytoval ochranný právny rámec (zločin sa nevypláca, ak bol starosta skorumpovaný, tak guvernér nebol), neo noir prezentuje paranoidný svet nočných mŕ, v ktorom sú všetci obeťami a nikto nemôže opustiť Las Vegas. Z príchodom nového obdobia teda žáner pretrval, štýl a niektoré konvencie sa však zmenili.

#### 4.2. Škandinávsky noir

Tiež nazývaný aj nordický noir alebo nordic noir. Tento celosvetovo používaný termín označuje novú vlnu škandinávskych detektívok, ktoré nadobudli popularitu po uvedení knižnej trilógie Stiega Larssona *Milénium* a jej filmových adaptácií.<sup>40</sup> Ako filmový žáner vychádza práve z týchto detektívnych románov (paralela s americkou „drsnou školou“). Typický preň je realistický štýl, plný temných, morálne zložitých nálad. Podľa niektorých kritikov škandinávske detektívky so sebou nesú oveľa väčšiu a rešpektovania hodnejšiu prestíž než ich britské a americké náprotivky.<sup>41</sup>

Detektívky sú písané strohým, priamym štýlom bez zbytočných metafor a kladú dôraz na postavy a prostredie. V popredí je väčšinou policajné vyšetrowanie, monotónna, dennodenná práca policajtov, niekedy zahŕňajúca aj vyšetrowanie viacerých zločinov naraz. Niektoré reagujú na škandinávsky politický systém, kde

---

<sup>40</sup> Prvý diel, *Muži, ktorí nenávidia ženy*, prišiel do kín v roku 2009 (*Man som hatar kvinnor*, N. A. Oplev, Švédsko), ďalšie nasledovali v tom istom roku. Americká verzia sa natočila v 2011 (*The Girl with the Dragon Tattoo*, D. Fincher).

<sup>41</sup> FORSHAW, Barry (July 8, 2011): *New stars of Nordic noir: Norway's authors discuss their country's crime wave*. The Independent. Zdroj: Wikipedia, The free encyclopedia, 14. 5. 2014, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Scandinavian\\_noir](http://en.wikipedia.org/wiki/Scandinavian_noir)>

zdanlivá rovnosť, sociálna spravodlivosť a liberalizmus severského systému často zakrýva temné tajomstvá a skrytú nenávisť.<sup>42</sup> Medzi najznámejších sfilmovaných autorov patria napríklad Henning Mankell (séria *Wallander*, 2008 – súčasnosť) alebo Jo Nesbo (*Lovci hláv, Hodejegerne*, M. Tyldum, 2011),

Medzi škandinávsky film noir sa radia filmy ako trilógia *Lahké peniaze* (*Snabba Cash*, D. Espinosa, 2010), *Nočná hliadka* (*Nattevagten*, O. Bornedal, 1994), *Severné blatá* (*Mýrin*, B. Kormákur, 2006), či *Insomnia* (E. Skjoldbjaerg, 1997).

---

<sup>42</sup> Trilógia *Milénium* sa zaoberá mizogýniou a znásilnením, *Zabijaci bez tváre* (*Faceless Killers*, H. Mankell, 1991) riešia problémy multikulturalizmu.

## 5. Štýl

Nič nie je jednoduché, keď príde reč na film noir. Hoci sa termín dá chápať minimálne dvomi spôsobmi, žánrovo a štýlovo (žáner v tomto prípade odkazuje na konkrétnu tému alebo obsah), viacerí pozorovatelia o filme noir rozmýšľajú ako o vizuálnom štýle. Ak pristúpime na fakt, že film noir je žáner, tak napríklad vo filmoch ako *Preč od minulosti* (*Out of the Past*, J. Tourneur, 1947), kráča žáner a štýl ruka v ruke, ale v množstve iných noirových filmov, vrátane *Maltézskeho sokola* a *Poštár vždy zvoní dvakrát* (*The Postman Always Rings Twice*, T. Garnett, 1946), tomu tak nie je.

Rozprávať o noirovom štýle sa zdá byť oveľa jednoduchšie než rozprávať o žánri. V jednom zo základných článkov o filme noir,<sup>43</sup> Janey Place a Lowell Peterson opisujú základné komponenty takéhoto štýlu. Sú to:

- Vysoký kontrast alebo „chiaroscuro“, t. j. tiene a tmavé plochy juxtapozične umiestnené vedľa svetlých plôch
- „Key lighting“, t. j. namierené svetlo na jedno konkrétne miesto alebo tvár
- Pruhy svetla: benátsky slepý efekt, napríklad svetlo osvetľujúce cez žalúzie alebo väzenské tyče
- Nočné scény
- Širokohlé snímanie
- Hĺbka ohniska
- Halucinačné rozplynutie obrazu
- Snové montáže
- Nezvyčajné kamerové uhly

---

<sup>43</sup> PLACE, Janey – PETERSON, Lowell: *Some Visual Motifs of Film Noir (1974)*. In: SILVER, Alain – URSINI, James: *Film Noir Reader*. New York Proscenium Publishers, 1998

Noirový výraz však môže často rezultovať z omnoho konvenčnejších techník. Klasický noirový kameraman John Alton, mimochodom rodák z Maďarska, vo svojej knihe *Painting with Light*<sup>44</sup> poukazuje na to, ako on dosahoval noirový efekt a zmiňuje nasledovné:

- Vlákno lampy ako jediný jasný priestor
- „Jimmy Valentine Lighting“, t. j. hlavné osvetlenie priamo pod tvárou zloducha, dodávajúcu mu groteskný výraz
- Mokrý chodník odrážajúce zdroje svetla
- Efekt svetiel prechádzajúcich áut na strope alebo v tmavom interiéri
- Kolísavé neóny
- Svetlo visiace zo stropu
- Záblesky výstrelov v absolútnej tme
- Zatváranie a otváranie chladničky so svetlom vnútri
- Pouličné lampy

„Chiaroscuro“ je v oboch zoznamoch dominantnou metódou, ktorá naplno využíva výhody a estetické metódy čiernobieleho filmu. Iste, všetky tieto techniky už boli využité vo filmoch rokov tridsiatych, napríklad *Plavovlasá Venuša* (*Blonde Venus*, J. von Sternberg, 1932), *Zjazvená tvár* a *Denunciant* (*The Informer*, J. Ford, 1932). Ale zatiaľ čo filmy pre-kódových tridsiatych rokov občas narušili svoj lesklý vzhľad nejakou temnejšou scénou, noirové filmy rokov štyridsiatych to urobili presne naopak. Pre doplnenie týchto svetelných efektov, iné vizuálne motívy, ako napríklad typické lokácie, rovnako charakterizujú film noir:

- nočné kluby a bary

---

<sup>44</sup> ALTON, John: *Painting with Light*. Berkeley: University of California Press, 1995 [1949].



- tmavé schodiská
- temné ulice miest
- autá, jazdiace týmito ulicami – obľúbený otvárací záber
- sanitka, opúšťajúca miesto činu – obľúbený uzatvárací záber
- zábavné parky alebo móla počas noci
- zanedbané výklady obchodov
- zanedbané budovy
- zanedbané byty
- tunely, suterény, stoky, čokoľvek pod zemou
- výsluchy pod jasným svetlom
- prístaviská a nábrežia počas noci
- hmla

Rôzne spôsoby narácie takisto sprevádzajú a dopĺňajú vizuálny štýl. Znovu, možno nejde o nič prevratné a nové, ale ich pripojením k vizuálnym elementom, spomenutým vyššie, sa stávajú typickými pre film noir. Ide o:

- voice over
- flashback, viacnásobný flashback
- viacero rozprávačov
- nevierohodní rozprávači
- sny a halucinácie zmiešané s realitou

Slavoj Žižek napríklad odmieta Alfreda Hitchcocka ako tvorca noirových filmov na základe toho, že sa v jeho filmoch prejavuje nedostatok voice overov

a flashbackov.<sup>45</sup> Ale množstvu kanonizovaných a milovaných noirov chýbajú tiež, medzi inými aj *Maltézskemu sokolovi* a *Dotyku zla*, teda filmom, ktoré sú zvyčajne považované za začiatok a koniec noirového obdobia.

Voice over sa s filmom noir spája hlavne preto, že sa s veľkým efektom využíval najmä v prvých, formovacích noiroch (*Zbohom, moja drahá*), ktoré do filmu vniesli postavu tvrdého chlapíka, „hard-boiled“ rozprávanie v prvej osobe, prevzaté z chandlerovských noviel a pomohli tak stmeliť konvencie, už fungujúce napríklad v *Občanovi Kaneovi* (*Citizen Kane*, O. Welles, 1941). V *Poistke smrti* zranený a umierajúci hlavný hrdina (Fred MacMurray) vysvetľuje svojmu kolegovi (Edward G. Robinson) cez diktafón, ako došiel k svojmu tragickému koncu. Robert Mitchum vo filme *Preč od minulosti* vysvetľuje svojej novej priateľke, že je v skutočnosti niekto iný, síce súkromné detektív, ktorý nedokáže uniknúť pred minulosťou. V oboch filmoch voice overy poskytujú dvojitú perspektívu, akési prekrývanie morálky. Pripomínajú chór z gréckej tragédie stojaci v protiklade zobrazeného sebazničujúceho správania hlavného hrdinu. *Sunset Blvd.* (B. Wilder, 1950) dotiahol funkciu voice overu až na hranu. Film začína smrťou rozprávača, ktorý rozpráva príbeh zo svojho vodného hrobu v luxusnom hollywoodskom bazéne.

Vo svojej najlepšej podobe rozprávanie prostredníctvom voice overov prehĺbuje a komplikuje charakterizáciu protagonistov, pomáha im stávať sa tým, čo Henry James nazýva „vessels of consciousness“,<sup>46</sup> plnými nádobami vedomia. Na druhej strane, vo filmoch „B“ kategórie slúžili ako efektívne a ekonomické riešenie urýchlenia expozície.

---

<sup>45</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *In His Bold Gaze My Ruin Is Write Large*, in *Everything You Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. ed. Slavoj Žižek, London: Verso, 1992.

<sup>46</sup> CROOK, Dorothea: *The Ordeal of consciousness in Henry James*. Cambridge University Press, 1962, str. 16

## 5.1. Občan Kane

Všetky tieto prvky a elementy existovali ešte pred filmom noir. Zlúčili sa a znovu ožili až v spomínanom *Občanovi Kaneovi*. Takmer všetci kritici poukazujú na tento vzťah medzi Wellesovým filmom a noirom. Eddie Muller píše, že: „*Občan Kane navždy zmenil gramatiku filmového rozprávania a nastavil kinematografický syntax filmu noir: tienistú túžbu po pravde v morálne ambivalentnom prostredí, cynické prijatie ničivého vplyvu moci, odvážny vizuálny štýl.*“<sup>47</sup> Napriek tomu, že stojí v čele „cyklu“, napriek tomu, že je ústredným modelom pre všetko nasledujúce, nikto neklasifikuje, ani nekategorizuje *Občana Kanea* ako film noir. Prekročil, podobne ako voľakedy *Don Quijote*, hranicu žánru a stal sa entitou samou o sebe.

*Občan Kane* v podstate zostavil a spopularizoval štýl, ktorý sa potom spojil s konkrétnym žánrom. Nie je to ojedinelé; v Hollywoode sa to deje neustále. Je to ďalší dôkaz, že štýl a žáner môžu existovať separátne. Sú v akomsi otvorenom vzťahu, ktorý však v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia utrpel vážne odlúčenie.

## 5.2. Doku-noir

S blížiacim sa koncom vojny sa hollywoodske štúdiá rozhodli pre viac práce v teréne. Výsledkom bola skupina filmov, známa pod názvom „doku-noir.“ Najznámejším takýmto filmom sa stalo *Obnažené mesto (The Naked City, J. Dassin, 1948)*. Väčšina týchto projektov opustila noirový štýl, teda prácu so štúdiovou technikou. Zaoberali sa zločinom, naozaj veľkým zločinom, zločinom veľkomiest – lúpežné gangy, syndikáty, falšovatelia, pašeráci, špióni a zradcovia. Tieto filmy sa

---

<sup>47</sup> MULLER, Eddie: *Dark City: The Lost World of Film Noir*. New York: St. Martin's Press, 1998, str. 51.

však len v malej miere dajú považovať za noirové. Za prvé, policajti a štátni úradníci v nich boli, na rozdiel od kriminálnikov, správne charaktery, bezúhonní, bezchybní, profesionálni strážcovia poriadku, ktorí väčšinou netrpeli žiadnymi emocionálnymi, či súkromnými problémami. Za druhé, množstvo takýchto „doku-noirov“ nevyužívalo noirový štýl natáčania. Natáčali sa za bieleho dňa a vyzerali presne tak, ako ich názov napovedá – ako dokumentárne filmy. Zo všetkého najviac pripomínali taliansky neorealizmus.

„Doku-noirové“ filmy, často nazývané aj „policajné dokumenty“, sa odlišovali aj v ďalších dôležitých smeroch:

#### 1. rozdielny uhol pohľadu

Dokumenty nazerali na zločin zvonku, z oficiálneho pohľadu polície; noirové filmy nazerali na zločin z vnútra, z pohľadu zločincov. Vo filmoch, podobných *Obnaženému mestu*, akcia začína po spáchaní zločinu a zločinci boli chytaní výhradne nasledovným spôsobom: sledovanie, špehovanie, výsluch, dopadnutie, prípadne zabitie. Ak flashback evokoval scénu medzi gangstrami, iba tým ilustroval priznanie alebo svedectvo. Polícia je všadeprítomná, podľa toho aj zasahuje. Nič z tohto sa vo filme noir nevyskytuje, pretože sa odohrávajú priamo v kriminálnom prostredí.

#### 2. základný morálny rozdiel

Súčasťou tradície policajných dokumentov je zobrazovať vyšetrovateľov ako bezúhonných, nepodplatiteľných a odvážnych mužov. V noirových filmoch majú policajti pochybný charakter - vyšetrovateľ v *Asfaltovej džungli* (*The Asphalt Jungle*, J. Huston, 1950), skorumpovaný policajt z *Dámy v jazere* (*Lady in the Lake*, R. Montgomery, 1947). Táto snaha zobrazovať políciu v dobrom svetle úzko súvisí

s obdobím mccarthismu<sup>48</sup> a prípadu okolo Algera Hissa<sup>49</sup> a jeho krivej prísahy. Policajné dokumenty sa snažili presvedčiť nahnevaných divákov, že vyšetrovatelia FBI a v podstate celá vláda naďalej spoľahlivo vykoná svoju prácu.

Faktom teda ostáva, ako uviedol Paul Schrader, že: „*takmer každý dramatický hollywoodský film, natočený medzi rokmi 1941 a 1953, obsahuje niektoré z noirových prvkov.*“<sup>50</sup> Noirový vzhľad a konvencie s ním spojené tak veľmi presiakli každým jedným hollywoodským žánrom a typom, že film noir sa nakoniec stal štýlom jednej éry.

---

<sup>48</sup> Obdobie medzi 1950 – 56, nazývané aj „*Second Red Scare*“ kedy boli tisícky Američanov obvinených z toho, že sú komunisti, prípadne z komunizmom sympatizujú a stali sa subjektom agresívnych vyšetrovaní a vypočúvaní priamo pred vládou, či súdnou komisiou; hlavným strojcom bol senátor *Joseph McCarthy* z Wisconsinu.

<sup>49</sup> Alger Hiss bol americký právnik, zamestnanec vlády, v roku 1948 obvinený z toho, že je ruský špión a v roku 1950 usvedčený z krivej prísahy v dôsledku tohto obvinenia.

<sup>50</sup> „...most every dramatic Hollywood film from 1941 to 1953 contains some noir elements.“ SCHRADER, Paul: *Notes on Film Noir*. 1972, str. 54

## 6. Film Noir v Českej republike

Keď hovoríme o českom filme noir, hovoríme skôr o českej detektívke, či kriminálnom filme. V českých, resp. československých podmienkach nikdy nebol detektívny žáner zanedbávaný. Existujú významní autori, filmoví aj literárni.

O českom detektívnom románe môžeme uvažovať už od dvadsiatych rokov minulého storočia, kedy Emil Vachek stvoril detektíva Klubíčka.<sup>51</sup> Rovnaký vyšetrovateľ je hlavnou postavou jednej z prvých československých filmových detektívok *Vražda v Ostrovní ulici* (S. Innemann, 1933). Je to zároveň prvý film, ktorý vznikol v barrandovských ateliéroch. Naozaj prvou českou (československou) zvukovou detektívkou sa stala *Záhada modrého pokoje* (1933) režiséra Miroslava Cikána, ktorá mala premiéru len o mesiac skôr, ako Innemannov film.

V roku 1937 prichádza režisér Martin Frič s filmom *Tři vejce do skla*. Nie je to čisto žánrový film a už obsadenie Vlasty Buriana napovedá, že sa jedná skôr o kriminálnu komédiu. To zároveň ovplyvnilo tuzemský prístup k detektívnemu žánru na desiatky rokov dopredu. Predzvest'ou Fričových krimikomédií bola dobrodružná komédia s detektívnymi prvkami *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (K. Lamač, 1932), opäť s Burianom v hlavnej úlohe.

Obdobie druhej svetovej vojny patrilo v československej kinematografii veselohrám. Hneď po vojne, v roku 1946, sa však obaja vyššie zmienení režiséri vrátili do vážnej polohy – Cikán natočil *Lavinu* a Martin Frič *13. revír*, adaptáciu románu Eduarda Fikera.<sup>52</sup> Film sa považuje za prvý český film noir a využíva väčšinu klasických noirových atribútov. Hrdinom je osamelý detektív, vyšetrojúci zločin

---

<sup>51</sup> *Tajemství obrazárny* (1928) – Vachkova detektívna prvotina, v ktorej sa prvýkrát objavuje detektív Klubíčko.

<sup>52</sup> Originálny názov *Zinková cesta* (1942). Pôvodne mal film režírovať J. A. Holman pod názvom *Znamení kočky*. Práce na filme prerušili udalosti súvisiace s koncom vojny.

a tešiaci sa nepriazni svojich nadriadených. Stretáva osudovú femme fatale s nejasnou pochmúrnou minulosťou a túžbou napraviť svoje chyby. Scenár je postavený na briskných dialógových výmenách a dej sa odohráva väčšinou v štúdiových priestoroch. Formálnej stránke dominuje kontrastná čiernobiela kamera a film ukončuje neveselý koniec.

V roku 1948 sa žáner s výraznými angloamerickými koreňmi stretáva s nepriazňou režimu a česká filmová detektívka tak podstupuje ďalšiu transformáciu. Menia sa zločiny i hrdinovia. Na jednej strane sa točili ideologicky orientované filmy o nepriateľoch štátu (*Padělek*, V. Borský, 1957), na strane druhej sa detektívka začína chápať viac ako nenáročný žáner a jej tvorcovia sa v druhej polovici päťdesiatych rokov orientujú viac na detského a dospelujúceho diváka. Namiesto detektívov tak do akcie nastupuje mládež a detektívny žáner sa prekrýva s dobrodružným (*Smrt v sedle*, J. Polák, 1958 alebo *Případ Lupínek*, V. Vorlíček, 1960).

Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov sa s blížiacim sa uvoľňovaním pomerov detektívka opäť vracia medzi žánre pre dospelých. V roku 1959 štartuje filmom *105% alibi* režisér Vladimír Čech trilógiu filmov na čele s kapitánom Tůmou (ďalej *Kde alibi nestačí*, V. Čech, 1961 a *Alibi na vodě*, V. Čech, 1965). Ďalšia séria detektívok s charizmatickým detektívom v hlavnej úlohe začína filmom *Strach* (P. Schulhoff, 1963) s Rudolfom Hrušínským v úlohe majora Kalaša. Nadväzujú naň filmy *Vrah skrýva tvář* (P. Schulhoff, 1966), *Po stopách krve* (P. Schulhoff, 1969), *Na kolejích čeká vrah* (J. Mach, 1970, Hrušínského nahradil J. Sovák) a *Diagnóza smrti* (P. Schulhoff, 1979).

Detektívnemu žánru sa začína dariť aj na televíznych obrazovkách. V roku 1968 prichádza retroseriál *Hříšní lidé města pražského* (r. J. Sequens st.) s Jaroslavom

Marvanom v hlavnej úlohe. Seriál sa dočkal aj štyroch filmových sequelov (*Pěnička a Paraplíčko*, 1970, *Partie krásneho dragouna*, 1970, *Vražda v hotelu Excelsior*, 1971, *Smrt černého krále*, 1972).

Týmto seriálom končí krátke obdobie neodľahčenej filmovej detektívky. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa kriminálnych filmov natočilo dostatočné množstvo, svojou šablónovitosťou však väčšinou splývajú v nezáživný celok a žáner tak stagnuje. Niektorí tvorcovia sa radšej vracajú ku kriminálnym komédiám a detektívov na plátnach môžeme vidieť v úplne iných polohách, na aké sme zvyknutí. Vznikajú výborné komédie *Adéla ještě nevečeřela* (O. Lipský, 1977), či *Rozpuštěný a vypuštěný* (L. Smoljak, 1984).

V porevolučnej českej kinematografii za zmienku stojí nevydarený film *Panství* (K. Berris, 1999), kriminálka natočená v angličtine a paródia na noirové filmy a noirových hrdinov *Mazaný Filip* (V. Marhoul, 2003) s Tomášom Hanákom v úlohe slávneho detektíva Phila Marlowa. Na českých televíznych obrazovkách sa najnovšie začína kriminálkam dariť. Vzniklo krimi *Ženy, které nenávidí muže* (R. Sedláček, 2012) a čo sa týka seriálov, na noir najnovšie odkazujú *Cirkus Bukowsky* (J. Páchl, 2013) a *Clona* (T. Řehořek, 2014).



## 6.1. Výber filmov

Ako sme spomenuli v predchádzajúcej stati, český film noir v tom pravom slova zmysle v podstate nenájdeme. Cieľom tejto práce je preto identifikovať a porovnať také súčasné české filmy, v ktorých sa noirové postupy, témy, uchopenie postáv a motívy ukážu ako funkčné. Vybrali sme nasledujúce filmy.

### Normal

(scenár a réžia: Július Ševčík, 2009, Česko / Macedónsko / Veľká Británia, 90 min)

**Obsah:** Od februára 1929 do septembra 1931 pripravil Petr Kurten (Milan Kňažko) o život osem ľudí a množstvo ďalších napadol. Zabíjal ženy, mužov, zvieratá. Spôsobil podobnú paniku ako kedysi v Londýne Jack Rozparovač. Teraz sa tento legendárny vrah vzdal polícii. Obhajoby sa ujíma ambiciózny mladý právnik (Pavel Gajdoš), ktorý je presvedčený, že Kurten je psychický narušený, Aby to dokázal, ponorí sa do vrahovej šokujúcej minulosti a spoznáva pozadie hrozných činov. Spoznáva Kurtenovu tajomnú manželku (Dagmar Veškrnová-Havlová) a je stále jasnejšie, že vrah ešte nepovedal svoje posledné slovo.

### Pouta

(scenár: Ondřej Štindl, réžia: Radim Špaček, 2009, Česko / Slovensko, 2009, 140 min)

**Obsah:** Československo, 1982. Totalitný režim sa zdá nekonečný a neukončiteľný. Antonín (Ondřej Malý), príslušník tajnej polície, je vnútorne nepokojný, možno až psychopatický násilník, plný hnevu a zúfalstva, ktoré nemôže dať najavo. Znudený všetkým okolo seba nasmeruje svojich démonov k zdanlivo čistému, ale v podstate

k neuchopiteľnému bodu – k mladej žene Kláre (Kristína Farkašová). Nie je to láska, je to iba spaľujúca túžba po ilúzii úteku z nudy. Antonínova nezmyselná snaha získať Kláru pre seba ho obracia nielen proti tradičným nepriateľom štátu, ale aj proti vlastným ľuďom a systému samotnému.

## **Ve stínu**

(scenár: Marek Epstein, réžia: David Ondříček, 2012, Česko / Slovensko / Poľsko, 101 min)

**Obsah:** Československo, päťdesiate roky. Kapitán Hakl (Ivan Trojan) vyšetruje krádež v klenotníctve. Z bežného vlámania sa ale vplyvom zákulisných intríg tajnej polície začína stávať politická kauza. Z nariadenia Štátnej bezpečnosti preberá Haklov prípad major Zenke (Sebastian Koch), policajný špecialista z NDR, pod ktorého vedením sa vyšetovanie uberá iným smerom, než Haklovi napovedá inštinkt skúseného kriminalistu. Na vlastnú päsť pokračuje vo vyšetovaní. Môže jediný spravodlivý obstať v boji s dobre prepojenou sieťou komunistickej polície?

K týmto trom súčasným českým filmom sme vybrali tri noirové filmy, ktoré spoľahlivo reprezentujú obdobie klasického amerického filmu noir v jeho jednotlivých fázach.

## **Maltézsky sokol**

(Maltese Falcon; scenár a réžia John Huston, predloha: Dashiell Hammett, USA, 1941, 100 min)

**Obsah:** Súkromný detektív Sam Spade (Humphrey Bogart) prijíma od pôvabnej klientky zákazku, ktorá ho postaví nielen do role podozrivého z vraždy svojho spoločníka, ale predovšetkým do čela nemilosrdného lovu na sošku čierneho sokola, ktorý je kľúčom k obrovskému majetku. V tvrdej hre o peniaze i o život kľučkuje pred podozrievavou políciou, chladnokrvne kalkuluje so záujmami gangsterského klanu a cynicky prekonáva vzťah, ktorému by mohol podľahnúť.

## **Biela horúčava**

(White Heat; scenár: Ivan Goff, Ben Roberts, réžia: Raoul Walsh, USA, 1949, 114 min)

**Obsah:** Neurotický a emocionálne vyšinutý gangster Cody Jarrett (James Cagney) trpí epilepsiou, je závislý na jahodách a na chvále svojej matky. Po jej smrti sa rozhodne pomstiť vrahovi. Netuší, že vo svojej zločineckej bande má policajného špióna, ktorý Codyho pomaly, ale isto privedie k zániku.

## **Dotyk zla**

(Touch of Evil; scenár a réžia: Orson Welles, predloha: Whit Masterson, USA, 1958, 111 min)

**Obsah:** Príbeh o mexickom šéfovi oddelenia narkotík Vargasovi (Charlton Heston), ktorý je v pohraničnom meste so svojou americkou manželkou na krátkej svadobnej ceste. Tu sa však musí zapojiť do vyšetrovania vraždy a svedčiť proti miestnemu drogovému bossovi Grandimu. Grandiho brat a synovia Vargasu sledujú a v snahe stiahnuť ho z prípadu sa vyhrážajú jeho manželke.

### **6.2. Metóda rozboru a porovnávania**

S ohľadom na rozsah a ciele tejto práce, vyberieme jeden súčasný český film a jeden americký film noir a postavíme ich proti sebe. V prvej časti rozboru sa budeme zaoberať formálnou stránkou filmov, keďže forma je výraznou súčasťou filmu noir. Preskúmame vonkajšiu stavbu filmov a pozrieme sa na to, akým spôsobom a do akej miery využívajú vybrané české vzorky formálne noirové postupy.

V ďalšej časti rozoberieme tematickú stránku filmov, porovnáme rozdielne a spoločné znaky a vplyv doby na výber tém. Pokúsime sa zodpovedať otázku ich výpovednej hodnoty. Pozrieme sa na to, akým spôsobom vplývajú na výber témy žánrové obmedzenia.

V poslednej časti rozboru sa zameriame na postavy. Porovnáme ich charaktery, motivácie a celkový vývoj v priebehu filmu. Porovnáme mužské a ženské postavy v jednotlivých filmoch. Pokúsime sa zodpovedať na otázku, či klasické noirové charaktery – osamelý detektív, tajomná femme fatale, vyšinutý gangster - dokážu byť

plne funkčné aj súčasných českých kinematografických podmienkach a do akej miery sa prispôsobujú a variujú.

V prílohe magisterskej práce bude nasledovať prepis rozhovorov s autormi dvoch scenárov (Marek Epstein – *Ve stínu*, Ondřej Štindl – *Pouta*). Rozhovory ponúknu náhľad do procesu tvorby týchto scenárov, do spôsobu uchopenia žánrových foriem, obmedzení a ich prenesení do súčasnej českej filmovej tvorby.

### **6.3. Maltézsky sokol vs. Ve stínu**

#### **Dôvody spoločného porovnávania**

*Maltézsky sokol* je považovaný za prvý film noir. Položil základy tohto žánru a určil jeho smer na najbližších niekoľko rokov. *Ve stínu* je súčasný žánrový český film, ktorý sa otvorene hlási k inšpirácii filmom noir. Súkromný detektív Sam Spade a kapitán Hakl vo svojej podstate spĺňajú požiadavku žánrových hrdinov, zároveň sa však v priebehu deja jasne vyprofilujú ich rozdiely nielen v práci, ale i v súkromnom živote.

#### **Forma**

Hneď na začiatku treba povedať, že *Maltézskeho sokola*, ako reprezentanta filmu noir, necharakterizuje v prvom rade jeho formálna stránka. Mizanscéna je štúdiovo čistá, zbavená predĺžených tieňov a hry so svetlom, ktoré čoskoro definujú noirové univerzum. Len občas môžeme vidieť teatrálny prejav, ako napríklad maznanie sa s vychádzkovou paličkou s takmer erotickou intenzitou v podaní Petra Lorreho.<sup>53</sup> To však neznamená, že by si John Huston nedal na vonkajšej stavbe záležať. Podobne ako

---

<sup>53</sup> Poznávacím znamením postavy Joela Caira (Peter Lorre) bola práve drevená vychádzková palička.

Orson Welles, ktorý „na druhej strane mesta“ natáčal *Občana Kanea*, aj Hustona fascinovali nové štylistické možnosti. Keď dokončil scenár, pustil sa do práce na story-board, načrtával si každú scénu. Veľa uvažoval o kompozícii a pohyboch kamery. Známy je dlhý sedemminútový neprerušovaný záber. Metu Wilde, dlhoročnú Hustonovu vedúcu skriptu, cituje Lawrence Grobel vo svojej knihe *The Hustons*: „Bola to neskutočná kamerová práca. Skúšali sme to dva dni. Kamera sledovala Greenstreeta<sup>54</sup> a Bogarta z jednej izby do druhej, potom dolu dlhou chodbou až do obývačky. Tam kamera stúpala a klesala, pohybovala sa zľava doprava a vrátila sa na Bogartovu opitú tvár; nasledoval záber na Greenstreetovo masívne brucho z Bogartovho uhla pohľadu...jeden omyl a museli by sme začať odznova.“<sup>55</sup>

Ak sa na *Maltézskeho sokola* pozeráme ako na situačnú detektívku (ktorou do istej miery aj je), môžeme si všimnúť, akým spôsobom režisér pracuje pomocou kamery s napätím. Napríklad v scéne, v ktorej Sydney Greenstreet rozpráva o sokolovi a čaká, kedy droga v Bogartovom nápoji začne účinkovať. Huston na to ide veľmi šikovne. Pri prvom stretnutí Greenstreet hovorí: „Neverím tým, ktorí sa pýtajú 'kedy?' A tiež neverím tým, ktorí si musia dávať pozor a nepiť, pretože potom nevzbudzujú dôveru.“<sup>56</sup> Pri druhom stretnutí ponúka Bogartovi nápoj, ale on sa z neho nenapije. Greenstreet pokračuje v rozprávaní a dopĺňa Bogartovi pohár. Ten stále nepije. Greenstreet sa na neho pozerá zblízka a rozprávajú sa o cene stratenej sošky. Bogart sa konečne napije a omámený odpadáva. Huston využíva správne načasovanie,

---

<sup>54</sup> Sydney Greenstreet – britský herec, vo filme hrá postavu Kaspara „Fat man“ Gutmana.

<sup>55</sup> “It was an incredible camera setup. We rehearsed two days. The camera followed Greenstreet and Bogart from one room into another, then down a long hallway and finally into a living room; there the camera moved up and down in what is referred to as a boom-up and boom-down shot, then panned from left to right and back to Bogart's drunken face; the next pan shot was to Greenstreet's massive stomach from Bogart's point of view. . . . One miss and we had to begin all over again.” GROBEL, Lawrence: *The Hustons*. Scribner, First Edition edition, 1989

<sup>56</sup> “I distrust a man who says 'when.' If he's got to be careful not to drink too much, it's because he's not to be trusted when he does.”

nepotrebuje detailnými zábermi na pohár podčiarkovať fakt, že by jeho obsah mohol byť otrávený. Vytvára situáciu, ktorá v nás postupne vyvolá podozrenie.

Film *Ve stínu* získal v roku 2012 deväť českých filmových národných cien Český Lev, vrátane cien za najlepší film, réžiu, scenár (ďalej aj za najlepšiu kameru, strih a výpravu). Zo všetkých troch porovnávaných českých filmov svojou formálnou stránkou najviac splňa žánrové normy filmu noir. Režisér David Ondříček sa v podstate ani netajil tým, že podobný film by rád natočil a vysoký rozpočet je na filme vidieť. Päťdesiate roky, v ktorých sa príbeh odohráva, sú zobrazené hodnoverne a napríklad zabudnutá podoba Václavského námestia je zdarnou ukážkou šikovného využitia digitálnych trikov. Z dnešného pohľadu (z pohľadu súčasného priemerného človeka, znalého histórie na jednej strane a z pohľadu, ktorý nám ponúkajú filmy a televízia na strane druhej) sú päťdesiate roky všeobecne vnímané ako ponurá, temná a jednotvárna doba, plná úzkosti a strachu a tak je ladenie filmu do šera a akejsi vyprchanej šedi celkom príznačné. Kameraman sa v noirovosti neutápa, hlavné zločiny síce halí do tieňa, nie je to však tieň, stojaci v kontraste so svetlom, ako pri klasických noirových filmoch. Šedivá jednotvárnosť daného obdobia je reálna, nie zbytočne preštylizovaná.

*Maltézsky sokol* je síce štúdiovo nablýskaným filmom, jeho nekompromisne dopredu rútiaci sa príbeh, situačnosť a cynické, otvorené herectvo Humphreyho Bogarta však nedávajú divákovi šancu si túto štúdiovosť uvedomiť. Naopak, *Ve stínu*, kde sa využíva množstvo exteriérov, paradoxne buduje svojou dusivou atmosférou klaustrofobický tajomný svet, v ktorom zdanlivo niet kam ujsť pred všadeprítomnou mocou štátneho aparátu. Sú to ukážky režisérskeho zámeru, ktoré v oboch filmoch naplno fungujú.

## Téma

Ako sme už spomínali v predchádzajúcich kapitolách, základnou témou filmu noir je zločin. Vražda alebo krádež, v mnohých filmoch tieto zločiny nadväzujú jeden na druhý. *Maltézsky sokol* aj *Ve stínu* sa zaoberajú práve týmito témami. Oba filmy svoje príbehy zo začiatku budujú veľmi podobne. Predstavia divákovi hlavnú postavu detektíva a zločin, ktorý má vyšetrovať. Vyšetrovanie však v priebehu filmu ukáže, že nie je všetko také, aké sa to na prvý pohľad zdá. V prípade sa začnú objavovať nové a nové súvislosti, ktoré prinúti hrdinov vynaložiť všetko svoje detektívne umenie, aby neskončili v base, či aby vôbec vyšli z vyšetrovania živí.

Kým Sam Spade stojí v *Maltézskom sokolovi* proti niekoľkým zosobneným nepriateľom (štyria zloději, dvaja predstavitelia polície), medzi ktorými dokáže šikovne kľučkovať až k zdarnému koncu, kapitán Hakl v Ondříčkovom filme čelí celému štátnemu aparátu. Sám čoskoro zisťuje (z hľadiska filmového napätia možno až príliš skoro), že proti takémuto súperovi je bezmocný (počas komunizmu osamelí hrdinovia, nieto ešte víťazi, jednoducho neexistovali).

*Maltézsky sokol* ťaží svoj námet z rovnomennej literárnej predlohy Dashiella Hammetta. Podľa nej boli nakrútené už dve filmové verzie.<sup>57</sup> „*Boli to príšerné filmy*,“<sup>58</sup> povedal o nich John Huston. Hammettov príbeh si predstavoval úplne jasne, videl film, ktorý nie je o zápletke, ale hlavne o postavách, charakteroch. Vedel, že „zjemniť“ postavu cynického, nadhľad si držiaceho Sama Spadea by bolo smrteľné a bojoval s tendenciami štúdia, ktoré túžilo po happy ende. Hammettov hrdina

---

<sup>57</sup> *Maltézsky sokol* (*The Maltese Falcon*, R. De Ruth, 1931) a *Satan stretol ženu* (*Satan met a Lady*, W. Dieterle, 1936)

<sup>58</sup> „*They were such wretched pictures.*“ GROBEL, Lawrence: *The Hustons*, Scribner, First Edition edition, 1989



a Hustonov scenár nakoniec stanovili základné pravidlá žánru, ktoré sa vo väčšine amerických filmov dodržiavali nasledujúce dve desaťročia.

*Ve stínu* svojou detektívnou líniou splňa noirové žánrové zaradenie. Tá je však potlačovaná niečím, čo chce by akosi obžalobou doby. Film sa celý čas javí ako silne antikomunistický, svedčí o tom aj záverečné venovanie obetiam vykonštruovaných procesov päťdesiatych rokov<sup>59</sup> a fakt, že hlavná postava kapitána Hakla nebola v Strane. Detektívna zápleтка *Maltézskeho sokola* je nastolená na začiatku a film sa jej zodpovedne drží. Inými slovami, film si je vedomý, že je detektívkou. Akékoľvek osobné zápletky hlavné hrdinu úzko súvisia s prípadom (vražda Spadeovho partnera Archera, aféra s Archerovou ženou, milostné vzplanutie medzi Spadeom a hlavnou podozrivou). Vo filme *Ve stínu* sa prelína viacero línií (menová reforma päťdesiatych rokov, silná antisemitská propaganda, Haklove problémy s manželkou), ktoré vytlačujú detektívnu líniu na okraj, následkom čoho pôsobí nevierohodne, príliš vykonštruovane a jednoducho.

Aj keď je *Maltézsky sokol* striktnou a zásadnou detektívkou, z celkového vyznenia filmu dokážeme vycítiť, z akého prostredia vzišiel a na aké spoločenské, či politické udalosti vnútorne reaguje. Práve toto z neho robí naozajstný film noir. Cynický príbeh bez kladnej postáv, stretávajúcich sa v ostrom konflikte pre vidinu veľké bohatstva, ktoré predstavuje tajomná čierna soška. Slovom Sama Spadea je to „látka, z ktorej sú vyrobené sny,“<sup>60</sup> typický príklad Hichcockovho „MacGuffinu“.<sup>61</sup> Nezáleží na tom, čo

---

<sup>59</sup> Veľké vykonštruované procesy koncom 40. a začiatkom 50. rokov v bývalom Československu. Odporcov režimu v nich podľa vopred pripravených scenárov odsúdili na dlhé tresty, často aj na smrť.

<sup>60</sup> „*The stuff that dreams are made off.*“ Veta, ktorá bola Americkým filmovým inštitútom vyhlásená za 14-ty najlepší filmový citát všetkých čias. Je parafrázou vety z diela W. Shakespearea *Búrka* (*The Tempest*): „*We are such stuff as dream are made on, / And our little life is rounded with a sleep.*“

to je, pokiaľ to všetci chcú alebo sa toho boja. Drsné charaktery v drsných časoch, v novej spoločnosti, vznikajúcej po Veľkej hospodárskej kríze a mieriacej do vojny. *Maltézsky sokol* je filmom svojej doby.

*Ve stínu* je zase istým spôsobom svedectvom o dobe. Nejakej, konkrétnej, minulej dobe. Príliš okato však na to upozorňuje a (nielen) detektívna línia z tohto hľadiska trpí. MacGuffinom v jeho prípade by mohla byť nábojnica, ktorú kapitán Hakl nachádza na mieste činu.

---

<sup>61</sup> MacGuffin – cieľ, objekt túžby, stimul, ktorý hlavný hrdina sleduje, väčšinou má len malé alebo vôbec nijaké vysvetlenie. Môže to byť predmet, osoba, miesto. Tento termín najviac spopularizoval a vo svojich filmoch využíval Alfred Hitchcock.

## Postavy

### Detektív – cynik vs detektív – hrdina

Hlavnými mužskými hrdinami sú v oboch prípadoch detektívi, resp. policajní vyšetrovatelia. Okrem tohto faktu je ich spoločnou črtou už iba zmysel pre spravodlivosť (aj keď v Spadeovom prípade dosť pochybný). Diferencujú sa hneď v úvodných sekvenciách filmu.

V úvodnej scéne *Maltézskeho sokola* prichádza do detektívnej kancelárie Spade & Archer tajomná slečna O'Shaugnessy (Mary Astor) a požiada ich, aby vypátrali jej sestru. Samozrejme, nehovorí pravdu a Sam Spade to, samozrejme, vie. Zelené bankovky, ktoré „majú bračekov v jej taške,“<sup>62</sup> ho presvedčia, aby prípad zobral. Hneď v nasledujúcej scéne Archera zabijú. Nočný telefonát zobudí Spadea s oznamom, že jeho partner je mŕtvy. Spade s chladnou hlavou zavolá svojej sekretárke, aby túto nešťastnú novinu oznámila Archerovej žene, s ktorou, ako sa neskôr ukáže, Spade udržiaval milostný pomer.

*Ve stínu* nám kapitána Hakla predstavuje ako manžela a otca rodiny. Ráno sa zobudí vo svojej domácnosti, naraňajkuje sa, manželka mu ožehlí čistú košeľu, objíme svojho malého syna, oblečie si „baloňák“<sup>63</sup>, nasadí klobúk a vyrazí vyšetrovať zločin. Cigaretu si zapáli až vonku, pretože manželka ho nerada vidí fajčiť. Z každej cigarety kúsok odlomí, pretože „kapitán fajčí iba tú zdravú polku.“<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> „They have brothers in her bag.“ Veta, ktorú prenesie Miles Archer, keď si prezerá doláre, zinkasované od novej klientky.

<sup>63</sup> Druh dlhého kabátu, obľúbená časť odevu filmových a literárnych detektívov.

<sup>64</sup> „Kapitán kouří jednom tu zdravou půlku.“ Túto vetu prenesie jeden z Haklových kolegov, keď vidí ako si láme cigaretu.

Postava Sama Spadea ťaží zo svojho literárneho predobrazu, „hard-boiled“ hrdinu, obľúbeného v tridsiatych a štyridsiatych rokoch minulého storočia. „...špinavými ulicami musí kráčať muž, ktorý sám nie je pošpinený,“<sup>65</sup> napísal Raymond Chandler. Bola to pravda o hrdinovi jeho knižiek Philipovi Marloweovi (ďalší Bogartov filmový charakter), ale rozhodne to neplatilo o Spadeovi, ktorý jednoznačne pošpinený bol. Sam Spade je chladný a drsný. Keď sa dozvie novinu o smrti svojho partnera, ani nehne brvou. Nemal ho rád. Pobožká jeho vdovu v prvom momente, ako sú spolu sami. Zbije Joela Caira nie preto, že musí, ale preto, že nosí navoňanú vreckovku všetci dobre vieme, čo to znamenalo vo filme z roku 1941. Stráca trezivosť pri rozhovore s Greenstreetom, hádže cigaru do ohňa, rozbíja pohár, kričí, nadáva, buchne dvermi a potom sa škerí v chodbe a sám sa teší zo svojho hereckého aktu.

Spravodlivosť, ktorú obhajuje, sa prejavuje po smrti Archera. Aj keď ho Spade nemal rád, dodržiava určitý kódex, vyplývajúci z jeho smrti. „Keď detektív stratí partnera, musí s tým niečo urobiť.“<sup>66</sup> Spade nemá rád policajtov, nemá rád nikoho, okrem svojej sekretárky Effie, ktorá sedáva na jeho stole, zapaluje mu cigaretu, pozná jeho hriechy a akceptuje ich. Ako to, že sa Bogartovi a Hustonovi podarilo s úspechom predať takýto typ hrdinu? Pretože Spade vykonáva svoju prácu na základe pravidiel, podľa ktorých aj žije a pretože cítime, že za všetkou tou tvrdosťou sa skrývajú staré rany a zlomené sny. Všetko, čo o ňom potrebujeme vedieť, vyjadruje scéna, v ktorej Bridget žiada o pomoc a on kritizuje jej vystúpenie: „Si dobrá. Hlavne tie oči a to chvenie, ktoré máš hlase, keď hovoríš veci ako: 'Buďte veľkorysý, pán Spade'.“<sup>67</sup> Sam

---

<sup>65</sup> „Down these mean streets a man must go who is not himself mean.“ CHANDLER, Raymond: *The Simple Art of Murder*. The Atlantic Monthly, 1944

<sup>66</sup> „When a man's partner is killed, he's supposed to do something about it.“

<sup>67</sup> „You're good. It's chiefly your eyes, I think--and that throb you get in your voice when you say things like, 'be generous, Mr. Spade.'“

Spade je stále nad vecou, hodnotí veci z nadhľadu. Len veľmi málo hollywoodskych hrdinov pred rokom 1941 si dokázalo udržať takýto odstup.

Silný antikomunistický náboj filmu *Ve stínu* naplno stelesňuje práve kapitán Hakl. Štylizácia do noirovej detektívnej pózy (klobúk, cigarety, cynizmus, nezištné pästné súboje) sa ostro bije so snahou tvorcov predstaviť ho ako spravodlivého odporcu režimu, ktorému doteraz poctivo slúžil a ktorý, koniec koncov, poskytoval živobytie jemu i jeho rodine. Navyše, Haklovo precitnutie a nadobudnutá nenávisť k režimu, by vyvolala väčšiu katarziu, keby bol zo začiatku vykreslený ako oddaný straník. Kapitán Hakl miestami pripomína cnostného, asketického (náznak intímnych problémov v manželstve) rytiera so stredovekých románov. Keď si uvedomí, že proti tak obrovskému súperovi, akým je štátny aparát, nemôže zvíťaziť, nesnaží sa zachrániť si vlastný život (ako by to na jeho mieste určite urobil Sam Spade). Bojuje do konca. „*Keď ti povedia, aby si zabil svoju matku, urobíš to?*“<sup>68</sup> Hakl kladie túto otázku svojmu nadriadenému a sám dobre vie, čo bude nasledovať. Hrdinská smrť, ktorá nepôsobí veľmi dôveryhodne, najmä s prihliadnutím na predchádzajúce budovanie príbehu. Hakl svojou smrťou nezachránil odsúdených židov (ak je filmový proces parafrázou na Slánskeho proces<sup>69</sup> tak ich nemožná záchrana vyplýva už z historických faktov), nepresadil ani spravodlivosť, pretože hlavných aktérov ochránil všadeprítomný štátny orgán a rozhodne nezachránil sám seba. Zabezpečenie rodiny, ktorá stratila otca a pomoc pri úteku nemeckého vyšetrovateľa je len slabou náhradou. Z hľadiska toho, čo chceli tvorcovia filmom v druhom pláne povedať, je tento záverečný obetavý čin pochopiteľným. Z noirového hľadiska je znemožnením

---

<sup>68</sup> „*Když ti řeknou, abys zabil svou matku, uděláš to?*“

<sup>69</sup> Keď ZSSR stratilo možnosť ovplyvňovať politiku Izraela skrz ľavicové hnutie po voľbách v roku 1949, sovietska politika nadviazala na proarabské stanovisko a začala silnú antisemitskú propagandu. Tento postoj ovplyvnil aj výber obžalovaných vo vykonštruovanom procese s Rudolfom Slánskym v roku 1952. Bolo vynesených 11 rozsudkov smrti.

noirového hrdinu ako takého, ale zároveň aj ďalším dôkazom, ako prispôbiť žánrového hrdinu tuzemským podmienkam.

### **Femme fatale vs. žena v domácnosti**

Ak je Sam Spade synonymom noirového hrdinu, Bridget O'Shaughnessy predstavuje typickú noirovú femme fatale. Tajomná žena, ktorá sa vynorí odnikiaľ a svojimi veľkými očami a vymysleným príbehom múti Spadeovi hlavu. Keď ju ten usvedčí z jedného klamstva, neváha použiť ďalšie. Pre dosiahnutie svojho cieľa sa nezastaví pred ničím, ani pred vraždou. Napriek všetkému je na nej niečo živelné, čomu Sam Spade dlho nevie odolať. Na Spadeovu lásku sa Bridget spolieha a v závere je tým jediným, čo ju môže zachrániť. Vo filme noir sa to však nestáva. „*Dúfam, že ťa za ten krásny krk neobesia, drahá. Môžeš z toho vyviaznuť živá. Ak budeš dobrá dievča, budeš vonku za 20 rokov. Budem na teba čakať. Ak ťa obesia, budem si ťa navždy pamätať.*“<sup>70</sup>

Jitka Haklová (Soňa Norisová), manželka kapitána Hakla, je veľmi netradičnou variáciou na femme fatale a absolútnym protipólom Mary Astor. Je to žena v domácnosti, starostlivá a obetavá. Bojí sa o budúcnosť svojho malého syna (prezieravo očakáva menovú reformu a rada by zachránila peniaze kúpou vzácneho obrazu). Miluje svojho manžela a trápia ju ich spoločné intímne problémy. Jediným náznakom temnejšej stránky povahy je sexuálne iskrenie medzi ňou a majorom Zenkom pri jednom so stretnutí v práčovni, to je však useknuté hneď v zárodku (podľa Mareka Epsteina, scenáristu filmu *Ve stínu*, z množstva verzií existovali aspoň dve

---

<sup>70</sup> “*I hope they don't hang you, precious, by that sweet neck. . . . The chances are you'll get off with life. That means if you're a good girl, you'll be out in 20 years. I'll be waiting for you. If they hang you, I'll always remember you.*” Posledné Spadeove slová predtým, než Bridget odvádza polícia.

verzie scenára, v ktorých pani Haklová majorovi podľahla).<sup>71</sup> Navyše, pani Haklová do finálnej tretiny filmu priamo nezasahuje. Leží v nemocnici po tom, ako ju napadol jeden z nepriateľov jej muža. Ako hýbateľ deja nemá väčší význam a jej postava je vo filme skôr vedľajšou.

---

<sup>71</sup> Prepis rozhovoru s Marekom Epsteinom je súčasťou prílohy.

## 6.4. Biela horúčava vs. Normal

### Dôvody spoločného porovnávania

Oba filmy spája postava negatívneho hlavného hrdinu – šialenca a filmy sú akousi štúdiou ich konania. Jeden je budovaný ako násilný akčný film, druhý je umiernenou, voajérskou filmovou adaptáciou divadelnej hry.

### Forma

*Biela horúčava* je filmom noir z jeho druhého povojnového obdobia, kedy opustil štúdiá a vrátil sa do reality ulíc a miest. Na filme je to poznať, využíva veľké množstvo exteriérov. Už v úvode môžeme vidieť na svoju dobu svižne natočenú vlakovú lúpež. Svižnosť a vysoké tempo charakterizuje celý film, všetky akčné scény sú po kameramanskej a strihovej stránke na vysokej úrovni. Záverečné sledovanie cisterny, na ktorej je pripevnené sledovacie zariadenie, za pomoci radarov a zakresľovania súradníc, je výbornou ukázkou budovania filmového napätia, ktoré vrcholí prestrelkou a horúcim (ako už názov napovedá) finále v areáli chemickej továrne.

*Biela horúčava* nie je klasickým filmom noir, mieša v sebe akčné aj thrillerové prvky. Tá pravá noirová hra svetla a tieňa sa prejaví najmä pri nočnom bezvýchodiskovom vyvrcholení na zásobníkoch plynu, ktoré končí sériou obrovských výbuchov. Noirovú atmosféru takisto navodzuje hudba Maxa Steinera, ktorý pracoval aj na iných klasických noiroch (napríklad *Hlboký spánok*, *Mildred Pierce*, či *Casablanca*).



Už debut Júliusa Ševčíka *Restart* (2005) bol vizuálne prepracovaný. Filmom *Normal* na tento štýl nadviazal, kamera Antonia Riestru sníma dej z nezvyčajných uhlov (nezvyčajných a českú produkciu), strieda kamerové filtre, používa veľké detaily, väčšinu záberov halí do pološera a tieňa a navodzuje tak solídnu noirovú atmosféru. Navyše, príbeh je dobový (tridsiate roky dvadsiateho storočia) a tak je toto noirové ladenie veľmi vhodné. Kým *Biela horúčava* je snímaná skoro až doku-noirovými formálnymi postupmi (väčšina deja sa odohráva za bieleho dňa v reálnom prostredí), pre *Normal* je charakteristická vysoká miera štylizácie.

Oveľa viac, než u ostatných vzorových filmov (amerických či českých) z neho cítiť inšpiráciu érou nemeckého expresionizmu a poetiku kabaretu Weimarskej republiky.<sup>72</sup> Ak svojou strihovou skladbou pripomína videoklip, tak možno niektoré z dielne skupine The Dresden Dolls.<sup>73</sup> Hoci sa odohráva v konkrétnej dobe, zároveň budí dojem príbehového bezčasia. Väčšina postáv sa pohybuje v akomsi osobnom vákuu, v ktorom akoby nevnímali ostatný svet. Štýl tu má výraznú výpovednú hodnotu, priestorovo izoluje postavy, čoho dôsledkom je rozplývanie sa hraníc medzi dobrom a zlom. Podobné pocity vyvolávajú aj niektoré klasické noirové filmy (*Bozkávaj ma na smrť*, *Lovcova noc – The Night of the Hunter*, Ch, Laughton, 1955).

---

<sup>72</sup> Touto problematikou sa napríklad zaoberá: KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German film (Princeton Classic Editions)*, Princeton University Press, 2004

<sup>73</sup> Napríklad videoklip ku skladbe *Coin Operated Boy*, dostupné na [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

## Téma

*Biela horúčava* prináša nielen jednu zo základných noirových, ale aj gangsterských premís, tento krát z pohľadu záporného hrdinu. Máme tu šialeného gangstra, ktorý sa túži dostať k veľkým peniazom a tak naplánuje lúpež. Máme vypočítavú femme fatale, ktorá hrá na viacero strán naraz a máme príznačný fatalizmus vo forme uťahujúcej sa policajnej slučky, z ktorej niet východiska. Vďaka režisérovi – rozprávačovi je divák celý čas o krok pred hlavným hrdinom (vie, že má v partii policajného špióna). Režisér buduje napätie tým, že divákovi prezradí viac, než vedia postavy a necháva ho v očakávaní, ako budú reagovať. V roku 2003 bol film Kongresovou knižnicou zaradený do Národného filmové registra<sup>74</sup> a označený ako „*kultúrne, historicky a esteticky dôležitý*.“<sup>75</sup> Zároveň je *Biela horúčava* považovaná za jeden zo základných zástupcov tzv. „heist films“.<sup>76</sup> Inšpirovali sa ním niektoré ďalšie zlodejské noirové filmy (*Asfaltová džungľa, The Asphalt Jungle*, J. Huston, 1950 alebo *Zabíjanie, The Killing*, S. Kubrick, 1956).

Dôležitým prvkom vo filme je zobrazenie sveta prostredníctvom technológií a súradníc. Jedna vojna síce skončila, ale takmer okamžite začala ďalšia. *Biela horúčava* je filmom, v ktorom sa odráža atmosféra studenej vojny a nástup neľútostných nadnárodných inštitúcií, ovládajúcich moderného človeka.

Predlohou filmu *Normal* je rovnomenná divadelná hra Anthonyho Neilsona z roku 1991. Tá sa zaoberá reálnym životom nemeckého sériového vraha Petra Kurtena, ktorý v tridsiatych rokoch minulého storočia zabil osem ľudí, vrátane

---

<sup>74</sup> National Film Registry (NFR) – výber filmov, ktoré z určitých dôvodov stoja za uchovanie v Kongresovej knižnici. Rada Spojených štátov Amerických pre uchovávanie filmov každoročne vyberie 25 filmov, ktoré sú z kultúrneho, historického a estetického hľadiska mimoriadne dôležité. Rada bola zostavená roku 1988.

<sup>75</sup> "culturally, historically, or aesthetically significant film". Zdroj: <<http://www.loc.gov/film/filmnfr.html>>

<sup>76</sup> Heist films – filmy, ktorých základná zápletka sa točí okolo skupiny ľudí, snažiacej sa niečo ukradnúť.

niekoľkých detí. Samotný film je skôr štylizovanou filmovou adaptáciou danej divadelnej hry ako rekonštrukciou reálnych udalostí. *Normal* nechce byť dobovým blockbustrom ako tomu bolo v prípade filmu *Ve stínu*, snaží sa o komorný psychologický náhľad do mysle šíleného vraha. Spojenie umeleckej lyriky a šestákovkej detektívky pôsobí na prvý pohľad príťažlivo, niektoré jednotlivé fragmenty sú pôsobivé, ale nejaká silná konečná výpoveď filmu chýba. Formálna stránka prebija tú príbehovú.

## Postavy

### Dynamický vs. statický šialenec

Arthur „Cody“ Jarrett je postavou, aké sa v noiroch začali objavovať v druhej polovici štyridsiatych rokov. Cynický elegán Bogart je preč, nahradil ho šialený, zúrivý a nepredvídateľný James Cagney. Bogartovi hrdinovia, akokoľvek boli prehnití, žili podľa istého kódu, ktorý za každú cenu dodržiavali. Cagneyho hrdina nedodržiava žiadny kód. Rešpektuje len sám seba a snád' ešte svoju milovanú matku, s ktorou má (na noirového hrdinu) mimoriadne silný vzťah. Ak sú oba filmy psychologickým nahliadnutím do zločineckej mysle, tak tú Codyho môžeme spoznávať výhradne prostredníctvom jeho činov. Cody je na rozdiel od statického Kurtena excentrickým typom zločinca, ktorý neustále koná a film sa tak nekompromisne rúti dopredu aj vďaka jeho charakteru. Jeho nevypočítateľnosť výrazne podporujú epileptické záchvaty, ktoré nečakane prichádzajú a miznú. Je zlý, detinsky krutý, pomstychtivý a nemilosrdný. Jeho pohyby sú pružné a elektrizujúce, jeho reč prudká a ostrá a celé jeho správanie a spôsoby nesú stopy neochvejného presvedčenia o vlastnej rozhodnosti, guráži a sile.

Keď Cagney hodí čerstvý grapefruit do tváre Mae Clarke vo filme *Verejný Nepriateľ*, nie je to nič oproti tomu, ako sa správa k svojej manželke Virginii Mayo v *Bielej Horúčave*. Keď sa jej pýta, prečo musela ísť mama na trh, keď jedla majú dosť, Mayo odpovedá: „*Máš predsa rád jahody, nie? Jednoducho ich musela ísť kúpiť pre svojho chlapčeka.*“<sup>77</sup> Cagney jej po tejto poznámke vykopne z pod nôh stoličku, na ktorej stála a ona padá na zem. Asi najlepšie jeho charakter vystihuje scéna, v ktorej „ukryl“ svojho kamaráta do kufra auta. Zatiaľ, čo on obhrýza pečené kuracie stehno,

---

<sup>77</sup> Verna Jarrett: „*You like strawberries, don't you? She just HAD to get some for her boy.*“

pýta sa kamaráta, ako sa mu darí. Ten kričí z kufra, že je tam tesno a potreboval by trochu vzduchu. Cagney hovorí: „*Tak tesno, hej? Ja ti dám trochu vzduchu.*“<sup>78</sup> Vytiahne pištoľ z nohavíc a štyri razy strelí do kufra auta.

Cagney je šialencom do poslednej chvíle. Keď sa v závere utečie skryť na vrchol obrovských nádrží s plynom a je vystavený policajnej paľbe z pušiek, sám vystrelí do nádrží a kričí: „*Dokázalo som to, mama! Vrchol sveta!*“<sup>79</sup> Nádrže následne vybuchnú a usmrtia Codyho.

Postava Codyho Jarretta bola vytvorená na základe newyorského vraha Francisa Crowleyho, ktorý sa dostal do potýčky s políciou v roku 1931, keď mal 18 rokov. Popravili ho v roku 1932 a jeho posledné slová údajne zneli: „*Povedzte mame, že ju ľúbim.*“ Ďalšou inšpiráciou môžu byť bratia Barkerovci, gangstri tridsiatich rokov dvadsiateho storočia, známi svojou oddanosťou ich dominantnej matke „Ma“ Barkerovej.<sup>80</sup>

Kňazkov Peter Kurten je vo filme *Normal* možno rovnaký šialenec ako Cagneyho Cody Jarrett, jeho šialenstvo sa však prejavuje úplne iným spôsobom. V cele zadržania pôsobí démonicky uhladeným dojmom, nerobí zbytočné pohyby, spôsob jeho reči naznačuje, že má vo zvyku manipulovať ľuďmi. Svojím vonkajším prejavom v mnohom pripomína postavu kanibala Hannibala Lectera.<sup>81</sup> Kurtenovo zvrátené myslenie dokazuje iba jeho vlastné rozprávanie o činoch, ktoré vykonal a niekoľko

---

<sup>78</sup> Cody Jarrett: „*Oh, stuffy, huh? I'll give ya a little air.*“

<sup>79</sup> Cody Jarrett: „*Made it, Ma! Top of the world!*“ Táto replika je reakciou na predchádzajúci priebeh filmu, počas ktorého mama Codymu často pripomínala, že raz dosiahne vrchol sveta.

<sup>80</sup> Zdroj: „White Heat“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 10. 5. 2014, <[http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_Heat](http://en.wikipedia.org/wiki/White_Heat)>

<sup>81</sup> Slávna knižná postava, HARRIS, Thomas. *The Silent of the Lambs*, Orion Pictures Release, New York, 1990. Slovenský preklad: *Mlčanie Jahniat*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1992. Film *Mlčanie jahniat (The Silent of the Lambs)*, J. Demme, 1991), získal 5 Oscarov, vrátane Oscara pre najlepšieho herca v hlavnej role, Anthonyho Hopkinsa, práve za stvárnenie doktora Lectera.

flashbackov, v ktorých sme svedkami týchto činov. „*Hrôza? Čo vy viete o hrôze?*“<sup>82</sup> Keď so stoickým pokojom rozpráva o svojom hrôzostrašnom detstve, o sexuálnych zážitkoch so svojimi sestrami, spochybňuje tým základy ľudskej morálky a povzbudzuje temné túžby v každom z nás.

Hoci je Kurten celý film zatvorený v jednej cele, stále dokáže byť hýbateľom deja. „*Pozri sa okolo seba. Ľudia trpia hlúpou vidinou, že svet môže byť krásne miesto pre nevinných. Tá vidina ich zožiera, mučí, potrebujú niekoho, kto ich povedie svetom, kde vina neexistuje.*“<sup>83</sup> Tieto slová adresuje mladému, naivnému právnikovi Justusovi Wehrerovi, ktorý sa pod nevtieravým Kurtenovým vplyvom mení na ambiciózneho obhajcu, bojujúceho proti tieňom vlastného svedomia (zo svojich pochyb sa vyznáva v listoch, ktoré píše rodičom). Vrah Kurten sa paradoxne stáva Wehrerovým učiteľom vo veciach ľudskosti, právnik poznáva telesnú túžbu a rozkoš, sám sa akoby stáva monštrum. Chvíľu je tým, ktorý za celú spoločnosť hovorí Kurtenovi nie; chvíľu tým, kto vnútorne chápe príťažlivosť vraždy.

Skutočnému Petrovi Krutenovi zrazila hlavu gilotína 2. júla 1931. Jeho posledné slová údajne zneli: „*Chcem počuť šplechnutie vlastnej krvi.*“<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> „*Hrůza? Co vy víte o hrůze?*“ Jedna z prvých otázok, ktorú kladie Peter Kurten svojmu obhajcovi Justusovi Wehrerovi.

<sup>83</sup> Peter Kurten: „*Podívej se kolem sebe. Lidé trpí hloupou vidinou, že svět může být krásne místo pro nevinné. Ta vidina je zžíra, mučí, potřebují někoho, kto je povede světem, kde vina neexistuje.*“

<sup>84</sup> Zdroj: „Peter Kurten“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. 11. 5. 2014, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Kurten](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Kurten)>

## **Klamárska femme fatale vs. oddaná femme fatale**

Virginia Mayo v postave Verny Jarrett, manželky Codyho Jarretta, opäť stvárňuje prototyp noirovej femme fatale. Čaká síce na manžela, kým sa vráti z väzenia, ale celý film sa javí ako nelojálna manželka. Je drzá, žiarlivá a snaží sa využiť prvú príležitosť, aby si zachránila svoj vlastný krk. K jej správaniu, pravdaže, napomáha i fakt, že sa k nej manžel chová ako k handre a rešpektuje iba svoju matku. 'Ma' Jarretová je aj predmetom Verninej žiarlivosti, pretože Cody ju výrazne uprednostňuje pred ňou samotnou a dôveruje iba jej.

Ak by sme sa na postavu femme fatale pozreli z iného uhla, môžeme týmto titulom pokojne označiť práve mamu Jarretovú. Primárnou úlohou femme fatale je rozpútať v hlavnom hrdinovi emócie, stať sa motorom akéhokoľvek jeho konania a dať mu aspoň na moment pocítiť lásku (v tomto prípade opičiu materinskú lásku). Tieto atribúty splňa mama Jarretová na jednotku.

Mária (môžeme si všimnúť priamočiaru symboliku v menách hrdinov; Justus predstavuje spravodlivosť, Mária zas vykúpenie) Kurten je vo filme *Normal* rovnako veľmi netradičnou variáciou na femme fatale. Ako bývalá prostitútka je svojím výrazným líčením, červeným rúžom a divadelnou dikciou v spôsobe reči asi najviac štylizovanou postavou filmu. Je oddanou manželkou, ktorá zatvára oči pred zločinmi svojho manžela, neverí v jeho vinu. Až keď stojí tvárou tvár dôkazom, uverí. Jej samovražda je priamym dôkazom manželovej nadvlády čoby hýbateľa celého deja.

## 6.5. Dotyk zla vs. Pouta

### Dôvody spoločného porovnávania

Filmy spája postava detektíva – vyšetrovateľa. Ako taký by mal stáť rozhodne na správnej strane zákona. V oboch filmoch však na povrch vyplávajú temné stránky ich pováh a čoraz viac si prispôsobujú zákony a právomoci vo svoj prospech. *Dotyk zla* ukončuje noirovú etapu jej najrozporuplnejším detektívom a *Pouta* ukazujú zhubný vplyv aparátu na vnútorne rozorvaného príslušníka tajnej polície.

### Forma

Ak *Občan Kane* stál formálne na začiatku celého noirového cyklu, je len príznačné, že *Dotyk zla* natočil práve Orson Welles. Týmto dielom dal bodku nielen za filmom noir, ale aj za svojou kariérou v Hollywoode – už nikdy potom v Amerike nenatočil žiadny film. Štylisticky sa však *Dotyk zla* výrazne odlišuje nielen od *Občana Kanea*, ale i od väčšiny predchádzajúcich noirov. Film začína legendárnym tria pol minútovým záberom sledujúcim auto s bombou v kufri. Auto prechádza malým pohraničným mestečkom, vyhýba sa iným autám a chodcom prechádzajúcim cez cestu. Takýmito chodcami sú aj novomanželia Vargasovci (Janet Leigh a Burt Lancaster), hlavné postavy filmu. Podobne ako auto, aj oni sa snažia dostať na americkú stranu hranice. Sprevádzajú auto, ktoré je spomaľované dopravou a stádom kôz. V jednom momente stoja celkom blízko pri aute a vzdiali sa od neho, až keď sa preukážu na hranici. Mimo záberu potom nasleduje explózia a konečne strih na horiace auto.



Celý príbeh je priestorovou choreografiou, hlavné postavy sú celý čas navzájom prepletené a režisér so svojim kameramanom na to poukazujú tým, že ich spoločne zachytávajú v rovnakých záberoch, alebo ich spájajú dokopy prostredníctvom zhodných strihov. Príbeh sa nepohybuje po priamke, ale je sériou záberových slučiek.

Welles k niektorým postavám dokonca radí aj ich vlastné zábery. Sám režisér v úlohe Hanka Quinlana, skazeného policajta, v skutočnosti nebol taký veľký, ako ho vidíme na plátne. Používal vypchávky a uhly kamery (väčšinou je snímaný z podhľadu) aby zveličil svoj objem.<sup>85</sup> Akim Tamiroff je v úlohe šéfa gangu Grandiho zas braný z nadhľadu, čím sa zvýrazňuje tragikomickosť medzi jeho dôležitým postavením a nízkou telesnou výškou. Quinlanovi poskokovia sú väčšinou snímaní detailom na tváre a v zábere nikdy nie je iba jeden z nich, čím režisér budí dojem poslušnej tlupy. Marlene Dietrich dáva spomenúť na zlaté časy kabaretu v *Modrom Anjelovi* (*Der Blaue Engel*, J. von Sternberg, 1931). Najpohyblivejšou postavou filmu ostáva Vargas, ktorý behá z jedného miesta na druhé, vyšetruje, zháňa dôkazy, hľadá svoju unesenú manželku a kamera mu pri tom poskytuje dostatok priestoru.

Štylistické noirové postupy, ako napríklad chiaroscuro, sú v Dotyku zla oveľa expresívnejšie, ako kedykoľvek predtým a vyvolávajú dojem akéhosi tajomného delirického stavu. Tiene sú väčšie, rozostrené, nepravidelné, vôbec nepôsobia dojmom, že patria k reálnym osobám. Fatalizmus je tu dotiahnutý úplne na okraj; spotené a dňom i nocou žive pohraničné mestečko navodzuje úplne zreteľné pocity, že práve toto je to miesto, v ktorom sa niečo zlé musí stať. Záverečná netradičná naháňačka na ropných poliach to len potvrdzuje. K psychotickej atmosfére prispieva aj reprodukovaná hudba z autorádií, nočných klubov a rozhlasu. Zmes divého rokenrolu, španielskych melódií a večne hrajúceho pianína u Marlene Dietrich sa bije s hlavnými

---

<sup>85</sup> Zdroj: „Touch of evil“, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-touch-of-evil-1958>, 13. 5. 2014

hudobnými motívmi Henryho Manciniho. Sám Welles bol presvedčený, že reálna hudba vytvorí lepšiu atmosféru.

*Pouta* sa odohrávajú, tak ako všetky tri české vzorové filmy, v minulosti. Formálne ju však zobrazujú opäť úplne inak. Po expresionisticky štýlových rokoch tridsiatich a efektne noirových rokoch päťdesiatych tú máme nudné a zdanlivo nekonečné roky osemdesiate. Šedivé panelákové sídliská, obrovské priestory továrne, dlhé lesné cesty za mestom, to všetko navodzuje dojem, že komunizmus asi nikdy neskončí. Kamera chladne pozoruje jednotlivé prostredia a nikam sa zbytočne neponáhľa. Bezútešnú atmosféru pomáha vytvárať dobová výprava (od šiat protagonistov až po dobový socialistický nábytok) a ponurá jednotónová hudba. Formálne sa *Pouta* asi najviac líšia od noirovej poetiky ktorá je viditeľná v predchádzajúcich dvoch českých filmoch a môžeme ju nájsť skôr v postavách. Režisér sa sústreďuje hlavne na ne, práve vďaka forme (akokoľvek uveriteľnej), ktorá je potlačená do úzadia.

## Téma

Základnou témou posledného klasického noirového filmu nemôže byť nič iné, než zločin. Po výbuchu auta sa na mieste činu stretávajú obaja hlavní hrdinovia – šerif Hank Quinlan, miestna policajná legenda, ktorá usvedčuje podozrivých na základe intuície a Mike Vargas, mexický detektív z protinarkotickej jednotky, ktorý sa výbuchu zúčastnil ako náhodný divák. Postupne je vtáňovaný do prípadu a film sa stáva súbojom medzi týmito dvomi postavami. Quinlan trpí predsudkami voči Mexičanom, nie je rád, že sa Vargas do prípadu pletie a snaží sa Vargasa i jeho ženu Susan usvedčiť z užívania drog a vraždy. Vargas zisťuje, že Quinlan je špinavý policajt, ktorého staré prípady smrdia klamstvami a falošnými obvineniami. Rozhodne sa prípad vyšetrovať ďalej a dokázať Quinlanove lži.

Postavy prekračujú hranicu oboch štátov tam a späť a ocitajú sa v rôznych pochmúrnych a výstredných prostrediach pohraničného mestečka. Lokáciou samou o sebe je potom motel mimo mesta, v ktorom sa Vargas neprezieravo snaží ukryť svoju ženu. Nočný vrátnik v moteli svojou extravagantnou nestálosťou môže pokojne pripomínať Anthonyho Perkinsa z filmu *Psycho*, ktorý Alfred Hitchcock natočil o dva roky neskôr.

Quinlan veľmi skoro odvráti svoju pozornosť od prípadu a snaží sa rôznymi podhodnými dôkazmi zdiskreditovať Vargasa. Okrajovou témou *Dotyku zla* sú tak aj rozdiely medzi národmi a kultúrami. V filme sa tento stret ironicky obráti, Vargas zrazu odzrkadľuje „stereotyp „gringa“ a Quinlan stelesňuje väčšinu klišé o mexických zástupcoch práva.

Hoci je hlavným hrdinom filmu *Pouta* agent tajnej služby, témou nie je zločin. Antonín sa síce vozí po meste na bielej Lade a vypočúva rôznych donášačov, nič

v skutočnosti nevyšetruje a iba sa zúfalo nudí. Keď zistí, že jeden z jeho cieľov, ktorý je inak ženatý a má dve deti, si našiel milenku, začne sa nám profilovať i hlavná téma. Stáva sa ňou túžba a žiarlivosť. Neukojiteľná túžba priblížiť sa a získať iného človeka, inými slovami, získať femme fatale. Touto témou sa *Pouta* asi najviac približujú k inému klasickému filmu noir, *Na opustenom mieste*.

Zo všetkých porovnávaných filmov *Pouta* svoju expozíciu budujú najdlhšie. Podobne pomalým tempom plynie celý príbeh a Antonín sa so svojou vyvolenou stretáva až vo finálnej časti filmu, keď prekoná všetky prekážky, ktoré mu stoja v ceste (vlastná manželka, ženatý milenec, kolega z práce). Záver filmu je správne noirovo neveselý. Antonín nezíska to, po čom celý čas túži a všetka jeho snaha vychádza nazmar. Keď v poslednej scéne vstupuje do rieky, odhadzuje zbraň i preukaz agenta, môže to na jeden strane znamenať rezignáciu, na druhej snahu o očistenie (ktovie, či nevyjde na druhej strane).

## Postavy

### Veľký policajt vs. malý policajt

Orson Welles bol svojším hollywoodskym tvorcom a rovnako svojský je aj jeho Hank Quinlan. Masívna, spotená, duniaca postava s veľkou cigarou v ústach. Bývalý alkoholik, ktorý si whisky nahrádza sladkosťami. Pred tridsiatimi rokmi mu zabili manželku a vrah ostal nepotrestaný. „*To bol posledný vrah, ktorý sa mi kedy dostal z rúk.*“<sup>86</sup> Má svoju vlastnú predstavu spravodlivosti, ktorú mu pomáhajú plniť aj jeho zástupcovia a v oblasti je považovaný za legendu.

Myslí si, že dokáže bez problémov vyriešiť aj prípad výbuchu auta, lenže to by sa nesmel ukázať Mike Vargas. Quinlanovi sa jeho svet začne rozpadáť. Tiene minulosti sa vracajú, začína znovu piť a navštevuje svoju starú známu Madam Tanyu (Malrene Dietrich), vešticu a bordelmamu. Keď jej opitý hovorí, aby mu prečítala budúcnosť, odpovedá že žiadnu nemá. „*Ako to myslíš?*“, pýta sa Hank. „*Tvoja budúcnosť je už vyčerpaná.*“, odpovedá mu Tanya.<sup>87</sup>

V záverečnej sledovacej akcii Quinlan v alkoholickom delíriu zabíja aj svojho najlojálnejšieho zástupcu. Odchádza si zmyť krv z rúk k rieke a chce zabiť aj Vargasa, lenže zástupca ho z posledných síl zastrelí. Quinlan padá mŕtvy do rieky, svedectvo o jeho zločinoch je nahraté na páske.

Väčšina filmov, ktoré Welles za svoj život urobil, mala autobiografické prvky. Postavy, ktoré sa rozhodol hrať (Kane, Macbeth, Othello) boli všetci velikáni, ktorých zničila vlastná arogancia. Rogert Ebert vidí spojitosť medzi Wellesovým charakterom v tomto filme a medzi mužom, ktorým sa samotný Welles nakoniec stal. Pri pohľade

---

<sup>86</sup> Hank Quinlan: „*That was the last killer, that ever got out of my hands.*“

<sup>87</sup> Hank Quinlan: „*What do you mean?*“ Tanya: „*Your future is all used up...*“

na Wellesovu neskoršiu kariéru vidíme dlhý zoznam filmov, ktoré nikdy nedokončil alebo ich z rôznych dôvodov opustil a niekto iný ich potom upravil. Na určitej úrovni, Wellesove charaktery odrážajú jeho pocity zo seba samého a jeho vyhlíadky do budúcnosti a *Dotyk zla* môže byť rovnako o Wellesovi ako o Hankovi Quinlanovi.<sup>88</sup>

Poručík Antonín Rusnák z filmu *Pouta* je malý, chudý, starnúci príslušník štátnej polície. Fyzickými vlastnosťami sa teda celkom líši od zavalitého Quinlana. Jeho pohnútky sú však čisto noirové – túži získať ženu svojich snov (alebo si aspoň minimálne predstavuje, že by ňou mohla byť) a robí preto všetko. Zo svojej pozície sa hrá, podobne ako Hank Quinlan, na poloboha. Postupne odstraňuje tie prekážky, ktoré mu bránia v dosiahnutí cieľa. Spolu s Wellesovým Quinlanom sú obaja režisérmi svojich príbehov, snažia sa ich prispôbiť sebe a svojim predstavám. Quinlanovi sa to nepodarí, pretože proti nemu stojí obstojný protivník. Proti Antonínovi však nestojí nikto, kto by ho mohol zastaviť. Nakoniec sa mu podarí zaranžovať stretnutie priamo v disidentskom byte, v tom istom, kam si Klára a jej milenec chodievali užívať spoločné noci.

V tomto bode nastáva základný rozdiel v noirovom prístupe. V klasickom filme noir by bola katalyzátorom hrdinovho konania priamo femme fatale. Svojimi rečami, vypočítavosťou, omotaním si hrdinu okolo prsta, alebo nebodaj čistou láskou, by ho viedla a pomáhala mu dosiahnuť cieľ. V *Poutech* tomu tak nie je. Klára sa nijako nepodieľa na Antonínovom konaní. Je jednoducho niekým, koho si vysníval a v závere prichádza trpké vytriezvenie, keď ho Klára odmieta. Ak Antonín nemá protivníka v priebehu celého filmu, tak v závere sa ním stáva predmet jeho túžby.

---

<sup>88</sup> Zdroj: „Touch of evil“, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-touch-of-evil-1958>, 13. 5. 2014

Sny sa rozpadávajú a Antonín odchádza ukončiť svoj život vo vodách rieky (prípadne začať nový jej prekročením). „*Tvoja hodnosť bola poručík. Tvoje meno: Antonín. Chcel by si, aby si to meno pamätala. Zabúdaš. Bol si tu. Nebo horí. Je tu krásne...*“<sup>89</sup> Aj tu vidíme spojitosť medzi závermi oboch príbehov. Rieka ako symbol, v jednom prípade ako jasný symbol konca, v druhom ako neurčitý symbol očistenia, či nového začiatku, kedy už neplatí, že prach si, v prach sa obrátiš.

---

<sup>89</sup> Antonín: „*Tvoje hodnosť byla poručík. Tvé jméno: Antonín. Chtěl bys, aby to jméno nezapomněla. Zapomínáš. Byl si tady. Nebe hoří. Je tu krásně...*“

## Kto je tu vlastne femme fatale? vs. vysnívaná femme fatale

Aj keď má *Dotyk zla* hviezdne obsadenie, jeho najväčšou hviezdou je nesporne Orson Welles a netýka sa len telesnej veľkosti. Z tohto pohľadu sa budeme snažiť pozeráť aj na charakter osudovej ženy. Tou asi najviac osudovou v Quinlanovom prípade je jeho žena, ktorá umrela rukou vraha pred tridsiatimi rokmi. Z celého filmu jasne cítiť, že jeho túžba po chytaní zločincov, hoci aj nečistým spôsobom, pramení práve v jej smrti. V závere sa ho zástupca pýta, či pri vražde Grandiho myslel na to, ako bola uškrtená. Quinlan odpovedá: „*Myslím na ňu každý deň, opitý, či triezvy. Na čo iné by som mal myslieť, okrem svojej práce, svojej špinavej práce?*“<sup>90</sup>

Druhou femme fatale v jeho prípade by mohla byť Madam Tanya. Hneď z ich prvej konverzácie je jasné, že majú za sebou spoločnú minulosť. Tanya ho najprv ani nespoznáva, pretože je oveľa tučnejší ako kedysi. „*Mal by si prestať s tými sladkosťami...*“<sup>91</sup> Quinlan jej rozpráva o tom, ako mu večne hrajúca pianola prináša množstvo spomienok. Aj v samotnom závere je to práve ona, kto príbehne na miesto Hankovej smrti a trápi ju, či niekto príde vyzdvihnúť jeho mŕtve telo. „*Bol to zvláštny druh človeka. Záleží vôbec na tom, čo sa hovorí o ľud'och?*“<sup>92</sup>

*Pouta* vykresľujú Kláru ako mladú, krásnu ženu, ktorá sa aj v dobe tvrdého komunizmu dokáže zabávať a žiť svoj slobodný život. Po práci v kabíne žeriava v továrni (ktorá ju rovnako izoluje od šedivosti reality), odchádza žiť svoj bezstarostný život. Pre Antonína predstavuje všetko, čo on nevie dosiahnuť. Hoci ako príslušník štátnej polície má veľkú moc a svojim spôsobom predstavuje slobodu v neslobodnom

---

<sup>90</sup> Hank Quinlan: „*I 'm always thinking of her, drunk or sober. What else is there to think about, except my job, my dirty job?*“

<sup>91</sup> Tanya: „*You should lay off those candy bars...*“

<sup>92</sup> Tanya: „*He was some kind of man...What does it mater what you say about people?*“



svete, nedokáže si svoj život nijak užívať. Klára svojim záverečným odmietavým stanoviskom zničí všetky Antonínove sny. „*Už sa na mňa nikdy nesmieš pozerat'. Ty si tá priepasť a ja do nej nechcem spadnúť.*“ Keby bola jej postava vykreslená iba o niečo menej kladne, možno by v závere Antonínovu snahu ocenila a využila. Takto sa pevne drží svojho charakteru a dokazuje, akým spôsobom je možné preniesť typický noirový charakter do iných podmienok.

## 7. Záver

Predložená diplomová práca si položila za cieľ vybrať také české filmy, ktoré odkazujú na poetiku klasických noirových filmov a sú súčasťou súčasnej vlny oživenia záujmu o film noir. Ďalším cieľom práce bolo porovnať tieto české filmy s filmami reprezentujúcimi klasické obdobie filmu noir v Spojených štátoch amerických a dokázať funkčnosť noirových archetypov v inom prostredí.

Po tom, ako sme v prvej časti práce charakterizovali film noir, jeho jednotlivé obdobia, predstavili moderné variácie a opísali vývoj detektívneho žánru v československom, resp. českom filme, sme na základe zvolených parametrov pristúpili k porovnávaniu šiestich vzorových filmov. Zvoleným metodologickým postupom boli tieto filmy rozobrané a porovnané z hľadiska formy, témy a postáv. Cieľom práce bolo odpovedať si na otázku, či môže rýdzo americký žáner a jeho základné prvky fungovať aj v českej kinematografii.

Prišli sme na to, že žáner je stále funkčný a má čo ponúknuť aj európskym (v tomto prípade českým) tvorcom. Samozrejme, pri viacerých formálnych i obsahových úpravách. Film noir v českom ponímaní už nie je súčasným žánrom, obrazom moderného sveta. Všetky tri české filmy sa odohrávajú v minulosti a tej prispôsobujú i žáner. *Ve stínu* sa odohráva v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia, *Normal* zobrazuje tridsiate roky a *Pouta* sú dejovo zasadené do rokov osemdesiatych.

Filmy sa takisto nedržia ani klasickej noirovej formy. *Ve stínu* dáva asi najviac spomenúť na noirové svietenie, chiaroscuro a temné uličky veľkomiest. *Normal* charakterizuje oživenie nemeckého filmového expresionizmu v spojení s príznačnou divadelnosťou a množstvom detailov na tváre hercov. V *Poutech* realistická forma ustupuje silnému príbehu.

Prišli sme na to, že tvorcovia jednotlivých filmov si žáner viac, či menej prispôbili tomu, čo chcú svojim filmom povedať. *Ve stínu* je jednoznačne ambicióznym a drahým projektom, ktorý sa chce vyrovnáť veľkým európskym produkciám. Zároveň v sebe od začiatku nesie silné antikomunistické posolstvo. Tomuto posolstvu ustúpil jednak detektívny príbeh a jednak charakter hlavnej postavy. Napriek tomu, že sa asi najviac podobá klasickému noirovému detektívi, zároveň sa od neho významne líši. Detektív je tu milujúcim otcom rodiny, ktorý je pre ňu ochotný obetovať (a nakoniec naozaj aj obetuje) svoj život. *Normal* svoju pozornosť sústreďuje na negatívneho hrdinu a veľmi štylizovaný psychologický ponor do jeho mysle. Aby sme pochopili šialenú myseľ vraha, aj jeho okolie je vykreslené dosť šialenou štylizáciou. *Pouta* chcú podať „len“ realistický náhľad na život v dobe silného komunizmu a forma je tu v područí silne osudového príbehu.

Porovnávaním sme zároveň zistili, ako sa vyvíjal samotný americký film noir. Zámerne sme si vybrali filmy z úplného začiatku, prostriedku a úplného konca obdobia. Ukázali sme, ako sa z hollywoodskych štúdií (*Maltézsky sokol*) filmy preniesli do reálneho prostredia (*Biela horúčava*), aby nakoniec skončili v akomsi svete vo vlastnom svete (*Dotyk zla*). Z cynických detektívov žijúcich podľa striktné dodržiavaných pravidiel sa stali vyšinutí maniáci, pre ktorých neplatili žiadne pravidlá alebo policajti, ochotní prispôbiť zákon svojim predstavám. Čo však ostalo, je ten ťažko definovateľný a jedinečný pocit, ktorý noirové filmy vyvolávajú v divákovi pri ich sledovaní.

Žáner sa teda zmenil. Nielen jeho prenesením do európskych podmienok, ale aj tým, že žánrová tvorba v súčasnej českej kinematografii už tvorcov neobmedzuje, naopak, tvorcovia žánre prispôbujú sebe. Vybrané vzorky sú navyše dôkazom, že

žánrové filmy sú pre diváka prít'azlivé a majú aj v českom filmovom prostredí šancu na úspech.

## Resumé

Diplomová magisterská práca *V tieni noiru – porovnanie súčasnej českej kinematografie a klasického obdobia amerického filmu noir* sa zaoberala rozborom a porovnávaním troch súčasných českých filmov a troch amerických filmov, konkrétne *Ve stínu*, *Normal*, *Pouta* a na druhej strane *Maltézsky sokol*, *Biela horúčava* a *Dotyk zla*.

Cieľom práce bolo dokázať funkčnosť základných noirových stavebných prvkov v prostredí súčasného českého filmu. Rozbor a následné porovnanie ukázali, že správnym formálnym i obsahovým uchopením môže takéto spojenie fungovať a že prináša nadpriemerné výsledky v podobe konečných filmových diel.

## Summary

Master's Thesis *In the shadow of Film Noir – comparison of contemporary Czech cinematography and classical period of American film noir* deals with the analysis and comparison of three contemporary Czech films and three American films, specifically: *Ve stínu (In the Shadow)*, *Normal, Pouta (Walking too fast)* with *The Maltese Falcon*, *White Heat* and *Touch of Evil*.

The aim is to prove the functionality of the basic "noir" features in the current environment of Czech Film. Analysis and subsequent comparison showed that the connection may work using correct formal and conceptual capture and it brings above-average results in the form of the final film works.

## 8. Použité zdroje

ALTON, John: *Painting with Light*. Berkeley: University of California Press, 1995  
[1949]

BIESEN, Scheri Ch.: *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, str. 116

BORDE, Raymond - CHAUMENTON, Etienne: *Panorama du Film noir américain 1941 – 1953*. Les Editions de Minuit, 1955, str. 122–23

CROOK, Dorothea: *The Ordeal of consciousness in Henry James*, Cambridge University Press, 1962, str. 16

DOHERTY, Thomas: *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press, 2007, str. 243–51

ELSAESSER, Thomas: *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000, str. 424.

GROBEL, Lawrence: *The Hustons*. Scribner, First Edition edition, 1989

CHANDLER, Raymond: esej *The Simple Art of Murder*. The Atlantic Monthly, 1944

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German film (Princeton Classic Editions)*, Princeton University Press, 2004

KRUTNIK, Frank: *In a Lonely Street*. Routledge, 1991, str. 17–23

LYONS, Arthur: *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. New York: Da Capo Press, 2000

MULLER, Eddie: *Dark City: The Lost World of Film Noir*. New York: St. Martin's Press, 1998, str. 51

NAREMORE, James: *More than Night – Film Noir in its Context*. University of California Press, 1998

NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000, str. 173–174

O'BRIEN, Charles: *Film Noir in France: Before the Liberation*. Iris 21, 1996, str.

OLIVER Kelly – TRIGO, Benigno: *Noir Anxiety*. University of Minnesota Press, 2003

PARK, William: *What is Film Noir?* Bucknell University Press, 2011



PLACE, Janey – PETERSON, Lowell: *Some Visual Motifs of Film Noir* (1974), v  
SILVER, Alain - URSINI, James ed.: *Film Noir Reader*, New York Proscenium  
Publishers, 1998

RICH, Nathaniel: *San Francisco Noir*. New York: Little Bookroom, 2005, str. 8

ROSS, Kristin: *Fast Cars, Decolonization, and the Reordering of French Society*.  
Cambridge: MIT Press, 1995, str. 134

SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres*. McGraw – Hill, Humanities/Social  
Sciences/Languages, 1981, str. 111

SCHRADER, Paul, *Notes on Film Noir*. 1972. In GRANT, K. Barry (ed.): *Film  
Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003

SILVER, Alain – URSINI, James (eds.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight  
Edition, 2004, str. 11

SILVER, Alan - WARD, Elizabeth (eds.): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to  
the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992, str. 269

SULLIVAN, Vernon: *J'irai cracher sur vos tombes*, Éditions du Scorpion, 1946

ŽIŽEK, Slavoj: *In His Bold Gaze My Ruin Is Write Large*. In ŽIŽEK, Slavoj: *Everything You Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso, 1992

### **Internetové zdroje:**

„I Spit On Your Graves“, [http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Spit\\_on\\_Your\\_Graves](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Spit_on_Your_Graves), 25. 4. 2014

„National Film Registry“, <http://www.loc.gov/film/filmnfr.html>

„Scandinavian noir“. [http://en.wikipedia.org/wiki/Scandinavian\\_noir](http://en.wikipedia.org/wiki/Scandinavian_noir), 15. 5. 2014

„Peter Kurten“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. 11. 5. 2014, [http://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Kurten](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Kurten)

„*The Dresden Dolls - Coin Operated Boy*“, dostupné na: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

„Touch of evil“, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-touch-of-evil-1958>, 13. 5. 2014

„White Heat“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 10. 5. 2014, [http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_Heat](http://en.wikipedia.org/wiki/White_Heat)

## **Prílohy**

### **Zoznam príloh:**

1. Prepis rozhovoru s Marekom Epsteinom, autorom scenára k filmu *Ve stínu*
2. Prepis rozhovoru s Ondřejem Štindlem, autorom scenáru k filmu *Pouta*

## **Príloha 1.**

**Film *Ve stínu* má výrazný noirový nádych. Bol to zámer, že ste niečo také napísali? Ako vznikol scenár?**

**Marek Epstein (ďalej len M. E.):** Tak teraz siaham naozaj až niekam na dno svojej pamäte, takých šesť alebo sedem rokov dozadu. David Ondříček chcel natočiť detektívku z päťdesiatych rokov a myslím, že veľmi skoro potom prišiel s nápadom, že to chce natočiť v štýle noir. Myslím, že najneskôr od námetu už bolo jasné, že by to najradšej točil v tomto štýle. Presné zadanie tam však nebolo, myslím, že skôr sme chceli napísať príbeh, ktorý bude nejakým spôsobom fungovať a tá forma sa, samozrejme, dá v rámci toho rozprávania aplikovať, takže a priori sme chceli urobiť film, ktorý bude zrozumiteľný, ktorý bude detektívny, niečím iný a do určitej miery edukatívny. Zároveň by však mal byť zábavný. To je taká hranica toho, čo je dnes znesiteľné, aby divák nemal pocit úplnej prázdnoty, že film videl. Chceli sme vymyslieť fikciu, lož na hrane toho, aby film na jednej strane vychádzal z reálií a budil v divákovi dojem, že takto sa to mohlo stať a zároveň v sebe mal nejaký presah. Asi to, čo chce každý scenárista a filmový autor.

**Hlavná postava kapitána Hakla v mnohom pripomína klasického noirového detektíva, v mnohom sa však aj odlišuje. Ako vznikala? Aké boli vaše inšpirácie“**

**M.E.:** My sme s Davidom Ondříčkom od začiatku viedli taký boj. Ja som chcel napísať psychologický, politický thriller z päťdesiatych rokov a on chcel natočiť detektívku v štýle noir. Dlho, dlho sa tie verzie scenára točili oveľa viac okolo kapitána Hakla, jeho rodiny, jeho zázemia, kto je a odkiaľ pochádza a ako sa to z vonku premieta do jeho vzťahu. Pôvodne boli postavy kapitána Hakla a nemeckého majora Zenkeho dve paralelné postavy, protagonista a antagonista. Zhodou okolností

a behu dejín sa dostali do nejakej voľby, ktorá mala byť pre oboch fatálna. Lenže David chcel viac detektívky a menej psychologického thrilleru a tak sa postupne uberalo z rodiny, uberalo sa aj z problémov kapitána Hakla.

Pre mňa bolo na začiatku dosť ťažké písať dobovú detektívku, hovoril som Davidovi, že ja som v tej dobe nežil, nie som ani nijak zvlášť dobrý historik, nevedel som, aký kľúč k písaniu zvoliť. Povedal som si, ten kľúč musí byť pre mňa tá postava, musím jej rozumieť. Spomenul som si, že som niekedy v mladosti čítal knihu od Johna Irvinga, ktorá sa volala Pitná kúra. Síce nepatrí medzi jeho najlepšie, ale ja som si spomenul, že tam vystupovala jedna taká postavu profesora literatúry. Tento profesor chce na všetkých zapôsobiť, najmä na študentky. Chce ich všetky ohúriť a získať. Je tam jedna najkrajšia, ktorú chce úplne najviac a celou knihou sa táto túžba ťahá. Profesor však má problémy s erekciou, až dôjde k bodu, kedy sa jeho túžba a tieto problémy pretnú.

Povedal som si, že tento motív môžem využiť v scenári. Mám postavu policajta, hrdinu, kádra, ktorý má toho v práci naozaj dosť a doma začne mať problémy so svojim intímny životom. V tej dobe by svojej žene samozrejme nikdy nepriznal, že trpí podobným problémom. Tento kľúč som mal v scenári dlho, vravel som si, že už svoju postavu trochu poznám. Policajt, ktorý je tvrdý, charakterný, ale doma mu to akosi „nestojí“. Keď sa potom objaví nemecký major, ktorému všetko funguje tak, ako má, je len prirodzené, že odmietaná manželka sa po ňom začne obzerat’.

Ako som však už povedal, postupne sa aj z tohto ukrajovalo. Pre mňa bol príbeh od začiatku o dvoch hlavných postavách. Z nemeckého majora sa potom uberalo stále viac a viac, už nebol tým typickým antagonistom, ale iba niekým, od

koho sa kapitán Hakl mohol odraziť. Prestal byť jeho dôstojným spoluhráčom. Na tento film sme všetci vynaložili veľa energie, ja ho mám rád, podľa mňa forma funguje, ale pre mňa osobne sú tam niektoré prázdne miesta. Z tých všetkých liniek, ktoré som v scenári mal a ktoré tam nakoniec ostali, mi vychádza tá hlavná postava dosť málo životná.

**Náznak toho, že kapitán Hakl so svojou ženou nespáva, vo filme stále je.**

**M.E.:** Áno, je to tam.

**Ja som to pochopil tak, že je až príliš ponorený do svojej práce, preto zanedbáva svoju manželku.**

**M.E.:** Ja som si však hovoril, že v dnešnej dobe je to už príliš veľké klišé. Áno, ono to možno funguje, veď prečo nepoužiť klišé. Lepšie ním začať, ako v ňom skončiť. Ale ja tomu teraz menej rozumiem. Človek si to môže vyložiť hocijak. Ja som tam kedysi mal akúsi kauzalitu, prečo Hakl so svojou ženou nespáva a vďaka nej sa potom rozvíjal aj jej vzťah s nemeckým majorom. Jednoducho mi veci viac do seba zapadávali. Ale tú len moje ješitné reči autora.

**Trochu ste teraz odpovedali aj na moju ďalšiu otázku, týkajúcu sa Haklovej ženy. Jej charakter je dosť odlišný od typickej femme fatale. Myslíte si, že keby ste túto viedli trochu viac negatívnym smerom, napríklad, keby podviedla svojho muža, že by to mohlo príbehu pomôcť? Mohol by sa stať viac dramatickým?**

**M.E.:** Myslím, že v aspoň dvoch verziách z tých celkovo sedemnástich, ktoré sme mali, nemeckému majorovi určite podľahla. Prinajmenšom to nebolo tak jasné a cudné, ako je tomu teraz. Tie hranice a psychológia boli posunuté oveľa ďalej. Vyprávačom však nie som ja, vyprávačom je režisér, rozhodol sa, že nastaví hranice

takto. Že to bude detektívka, kde sa v tme niekde chodí, vyšetruje a búcha sa zozadu do hlavy.

**Záporným hrdinom je vo filme *Ve stínu* štátny aparát, ktorého zosobňuje policajný veliteľ. Záporným hrdinom vlastne ani nie je major Zenke...**

**M.E.:** Keby malo byť všetko tak, ako sme si to vymysleli pôvodne, tak si divák mal dlho myslieť, že práve Zenke je hlavou všetkého zla, že on je strojcom všetkých smrtí. Keby to bolo dobre napísané, niekde v druhom bode zvratu by sa malo prísť na to, že aj on je iba nastrčená figúrka, nástroj. Obeť. Istým spôsobom to vo filme vidno aj teraz...

**Ak je teda záporným hrdinom štátny aparát, tak sa proti nemu vlastne ani nedá bojovať. V príbehu silne cítiť tú osudovosť, charakteristickú pre film noir. Ani hlavný hrdina nemôže vzdorovať....**

**M.E.:** My sme chceli napísať a natočiť film, ktorý bude uveriteľný a ktorý bude mať dobrý, pozitívny koniec. Aby to neskončilo tak, že všetci umrú. Hoci, tak je to najpravdepodobnejšie, v tej dobe nikto nevyhrával a predstava nejakého detektíva, ktorý všetko vyrieši, je dosť nereálna. Dlhو sme hľadali možnosť, ako to vyriešiť a nádej sme videli v tom malom chlapcovi. Tie najbanálnejšie veci niekedy vymýšľate najdlhšie. Trvalo nám dlho, než sa nám podarilo aspoň trochu naznačiť, že nie je všetko také čierne, ako sa zdá a že niekedy sa to môže aj trochu rozjasniť.

***Ve stínu* je dobrou fúziou klasických prvkov filmu noir a domácej filmárskej tradície. Myslíte si, že toto by mohla byť cesta, ktorou sa môže české kinematografia vydať alebo je to len výnimka?**

**M.E.:** To ja povedať nemôžem, ani nedokážem. Čo však viem je, že teraz chystáme ďalší projekt, aj keď nerád rozprávam o chystaných projektoch, ktoré následne nemusia vyjsť. Je to česko-slovenská koprodukcia, dej by sa mal odohrávať na prelome rokov 1918 / 1919. Je to vlastne adaptácia jednej z poviedok Michala Hvoreckého z jeho zbierky Lovci a Zberači. Keby sa nám to podarilo, mal by to byť zase žánrový film, povedal by som, že veľmi štylizovaná komédia, až paródia.

Myslím si, že žánrové filmy poskytujú možnosť, že na ne ľudia začnú chodiť. Žijeme v dobe, kedy ľudia do kín nechodia alebo chodia len veľmi málo. Problém je v tom, že každý takýto film je veľmi drahý a nenatočíte ho za „pár“ miliónov. Ve stínu bola veľká koprodukcia, ten film bol veľmi drahý a aj preto sa asi päť krát odkladal. Strach ísť do takéhoto projektu a zadlžiť sa, zničiť sa, je obrovský.

**Myslíte si, že film noir a jeho moderné variácie má nejakú budúcnosť v krajinách V4?**

**M.E.:** Ja si myslím, že práve táto doba, v ktorej žijeme, je veľmi vďačná. Je veľmi blízka tomu, keď noir v Amerike „frčal“. Prinajmenšom čo sa týka nejakého kostýmového dizajnu, či reálií, je to asi ideálna doba. Ale ak by sa niekto odhodlal natočiť temný film, výsostne obrazovo štylizovaný do noiru, tak nedokážem presne povedať, či by to fungovalo. Každopádne, detektívky sa točia ďalej, osudový hrdinovia, femme fatale. V tomto smere sa to veľmi neposúva...

**Váš film ukázal, že takéto spojenie celkom funguje...**

**M.E.:** V tomto smere do filmu vniesol režisér Ondříček veľký vklad, pretože možno keby sa to natočilo akokoľvek inak, tak by bola viditeľná tá banalita, kam sa nám podarilo dokopať ten scenár... (smiech)



## **Rátali ste s tým, že film uspeje v zahraničí?**

**M.E.:** To je otázka skôr na režiséra. Myslím si, že ako scenárista sa musíte pokúsiť napísať čo najlepší príbeh. Áno, keď píšete, môžete sa vyvarovať – a u historických filmov to urobíte automaticky – vyvarujete sa istých lokálnych problémov. Vytvoríte si zoznam, čo diváci možno poznajú, čoho sa môžu všeobecne chytiť, niečo, čo korešponduje s dneškom, ale robíte to všetko preto, aby ste sa zavďačili divákovi. Teraz, o pol roka, za rok. Film tým okrádate o istú nadčasovosť. Ak by som bol génius, tak vytvorím niečo strašne originálne, lokálne, ale zároveň univerzálne. Divák si potom povie, to je skvelé, to sa mohlo stať len tam, ale ja tomu rozumiem, je to skvelý vtip.

Takže tá snaha tam, samozrejme, bola. Oprieť to o niečo, čo sa deje iba tu. Pôvodne sme tam chceli mať oveľa viac menovej reformy, pretože čím viac si to naštudujete, zistíte, že to bola naozaj hrôzostrašná zlodejina. Zároveň sme však zistili, že tá doba predtým je pre nás trochu zaujímavejšia. Tej politiky tam bolo na detektívku jednoducho už trochu veľa, preto sme ju museli vyhádzať, aby to bolo pre divákov zrozumiteľné.

**Hovorili ste o prinajmenšom 17 verziách scenára. Niektoré reakcie na váš film tvrdia, že detektívna línia je príliš jednoduchá, príliš jasná, náhoda a deus ex machina v nej fungujú viac, ako by mali. Myslíte si, že za t môže toľké prepisovanie? A čo ste vlastne chceli rozprávať viac? Detektívny príbeh, či štúdiu doby?**

**M.E.:** Z môjho pohľadu, keď som viac venoval tej psychologickú stránku, tak tam neboli dobre viditeľné priamočiare ťahy toho detektíva. Boli síce viac odôvodnené, ale zároveň boli napojené na nejakú emóciu a nezdali už akoby také čisté. V tejto podobe

on príde domov a hneď sa niečo stane, vezme si sako, ide sem, potom ide sem a sem. Medzitým sa však odohrávali ešte ďalšie veci, ktoré dávali jeho konaniu kauzálny dôvod, prečo sa to všetko vlastne deje. Podľa mňa tam tieto dôvody chýbajú, ale to je len môj pyšný názor autora.

Raz ako autor zistíte, že do určitej miery môžete svoj scenár ovplyvňovať, dlho ho môžete ovplyvňovať, potom je film na svete je to vaše dieťa a vy ho musíte mať rád taký, aký je.

### **Vo filme veľmi silno zaznieva téma diskriminácie židov...**

**M.E.:** V Sovietskom zväze sa v tých rokoch šírila silná antisemitská vlna, ktorá sa postupne rozšírila aj k nám. Keď režim potreboval nepriateľov a už všetkých ostatných vyhubil, tak prišiel rozkaz vyberať z vedenia tých, ktorí neboli príliš pohodlní a zároveň majú židovský a iný pôvod. Takýto prípad sa tam však nestal, že by zobrali celú židovskú obec, to bola naša fikcia. Židia prežívali veľmi krušné časy, lebo zo židovského štátu sa nestal komunistický, ale dostal sa pod vplyv Spojených Štátov Amerických. Nenávisť voči Sionu bol veľká.

Nedávno, asi pred tromi mesiacmi, som sa zúčastnil prehliadky európskeho filmu v Alžíri. Podarilo sa ju zorganizovať aj napriek pomerne veľkému odporu Alžírčanov. Premietali tam náš film a bol som veľmi prekvapený, keď plné kino fandilo v závere tomu žalobcovi. Oni naozaj chceli, aby tých Židov popravili, obesili. Obecné povedomie voči Izraelu je v arabskom svete naozaj militantné. Potom som sa zúčastnil diskusie, ktorú by som radšej nikomu neprial. Je to zaujímavé, keď pustíte film v inom kultúrnom prostredí a ten zrazu dostáva úplne iné významy.

**Niekde som čítal, že Ivan Trojan odmietol, aby bola postava kapitána Hakla členom strany. Teda, aby bola komunistom...**

**M.E.:** Ivan Trojan sa hlavne niekde pri pätnástej verzii rozhodol, že hlavná postava nemôže mať problémy s erekciou. Tým pádom nám zo scenára vypadla linka, ktorú som tak dlho miloval a ktorá bola pre mňa podstatná. Samozrejme, je to Ivan Trojan, je tu hviezdou a ja ho mám rád a chápem jeho pohnútky.

My sme potom zisťovali, či môže v tej dobe existovať niekto, kto pracuje pri polícii, má zbraň a nie je komunista. Najprv nám povedali, že to možné nie je. Každý, kto bol ozbrojený, bol predtým preverený a bol členom Strany. V Policajnom múzeu nám však povedali, že do hodnosti kapitána mohol človek nosiť zbraň a nemusel byť v Strane, hlavne, ak bol pre z nejakého dôvodu pre políciu a režim dôležitý. A teraz si vyberte. Mali sme jednu verziu, v ktorej bol Hakl straníkom a prišlo mi presvedčivejšie to jeho precitnutie, že niečo presadzujete, niečomu veríte a ono sa vám to zrazu zrúti. Zistíte, že režim, ktorý podporujete je zlý a nefunkčný. Postupne s ďalšími verziami však z tejto myšlienky zišlo...

**Absolvovali ste teda seriózny výskum...**

**M.E.:** Na začiatku vždy musíte vedieť viac, než nakoniec napíšete. Najhoršie je, že si z toho potom aj tak nič nezapamätáte, pretože začnete písať nový film, novú rešerš.

**Nemali ste strach púšťať sa do dobového filmu? Ľudia sú náchylní kritizovať a pochybovať, či sa veci naozaj mohli odohrať tak, ako ich zobrazil film...**

**M.E.:** Keď to stojí za tú diskusiu, tak je to asi dobre. Na tomto sa mi potvrdilo, že keď sa človek rozhodne, že niečo je takto, je pre neho tak, nech sa deje čokoľvek. Mám pocit, že keď si vytvoríte tézu, že sa niečo mohlo stať, tak sa to jednoducho naozaj

mohlo stať. Prídete napríklad do policajného múzea a oni vám tam nie sú schopní povedať, ako vyzerala dobová policajná uniforma. Povedia, tu končili tie predrevolučné, potom tu boli ešte tie vojenské, potom sa začali prešívajú...takže, oni mohli mať na sebe praktiky čokoľvek. Žijeme v dobe expertov, na jednu otázku dostanete desať rôznych odpovedí a vy si musíte vybrať. V tej chvíli ste bombardovaný ďalšími deviatimi názormi, ktoré tvrdia, že to bolo inak. Otázkou samozrejme je, pre koho chcete robiť film. Film je lož, vždycky to bude lož a vašou úlohou je predať tú lož čo naj dôveryhodnejšie. Stále tu však bude to percento, ktoré vám neuverí. Ako keď policajt pozerá detektívny seriál...

**Čo je pre vás "noir"? Videli ste nejaké filmy? Ovplynili vás nejakým spôsobom?**

**Ako by ste tento žáner / nežáner charakterizovali?**

**M.E.:** Film noir pre mňa pri vyslovení požiadavky na napísanie detektívneho scenára hral akúsi podvedomú rolu. David Ondříček chcel temný a neosobný film, v ktorom sa hrdina zaplieta a prepadá do niečoho, čo je väčšie ako on sám a čomu osudovo nedokáže uniknúť. Zároveň som si zo školy pamätal drobnosti ako, že termín vznikol až v štyridsiatych rokoch vďaka francúzskej filmovej kritike a štýl sa odvolával na nemecký expresionizmus. Takže sa vo mne asi bil Murnau, Lang, Welles a Billy Wilder. Jeden konkrétny film mi predlohou nebol. Väčšina tých filmov je pre mňa temnejšia, než je môj pohľad na svet a tak ani nie som skalný fanúšik tohto žánru. Paradoxné je, že vo svojej dobe to bol moderný súčasný trend, dnes je to historický žáner a tak ho vnímam aj ja.

## Príloha 2.

**Príbeh. Pri vašej návšteve JAMU ste, okrem iného, hovorili, že inšpiráciou pri tvorbe príbehu vám bol film *Casino* Martina Scorseseho. Do akej miery vás inšpiroval a odkiaľ ste už išli vlastnou cestou?**

**Ondřej Štindl (ďalej len O.Š.):** *Casino* mi ako inšpirácia vlastne neslúžilo. Bol som na tom filme s kamarátmi a po projekcii sme sa v krčme rozprávali o tom, ako by mohol vyzerat' podobný český film. Na základe tejto konverzácie som o námete *Pout* začal premýšľať, nie ale v tom zmysle „urobiť české *Casino*.“ Nejaké vonkajšie vplyvy na *Poutech* ale poznať sú, človek napríklad podvedome pracuje s motívmi, ktoré pozná odinakadiaľ. Na vedomej úrovni som tak ale nepostupoval. Po čítaní hotového scenára mi ale napadlo, že má niečo spoločné napríklad s filmom *Zlý poručík* (*Bad Lieutenant*) Abela Ferraru z roku 1992 (nemýliť si s nedávnym rovnomenným filmom Wenera Herzoga).

**Postava agenta štátnej bezpečnosti Antonína Rusnáka v sebe nesie výrazné noirové črty. Vedie ho silná túžba po svojej osudovej žene (z jeho pohľadu) a je ochotný kvôli nej prekonať všetky prekážky. Zároveň je negatívnou a nesympatickou postavou, aké sa v klasických noir často nevidia. Ako vznikala? Aký máte vy ako autor vzťah k Antonínovi?**

**O.Š.:** Úplne prvú verziu *Pout* (vtedy sa scenár ešte volal *Svazky*) som začal písať s tým, že ten film má štyroch v zásade rovnocenných hrdinov – Antonína, Tomáše, Pavla a Kláru. Počas písania som si ale uvedomil, že postava Antonína ma oslovuje najviac, najviac ma „baví“ a píše sa mi vlastne najľahšie. Vzťah autora k postave je asi

vždycky trochu rodičovský, ťažko by sa mi písal scenár o človeku, ktorý ma len a len šťve. Antonínova túžba po Kláre je manifestáciou čohosi hlbšieho – túžby utiecť zo svojho života, pred sebou samým. Keby nestretol Kláru, manifestovala by sa táto túžba inak. Spôsob jeho „úteku“ je potom daný Antonínovou povahou a jeho členstvom v ŠtB.

**V záverečnom obraze Antonín vstupuje do rieky, odhadzuje svoj preukaz i zbraň. Zámerne ste nechali záver otvorený? (Antonín sa môže utopiť, alebo môže vyjsť na druhej strane a rieka znamená akési „očistenie“).**

**O.Š.:** Rieka v ľudskej imaginácii oddávna symbolizuje hranicu života. Ten záverečný obraz je pre mňa prekračovaním hranice, nie je už tak dôležité či je to hranica smrti, šialenstva... Známy Hrabalov bonmot hovorí o škvrnách, ktoré nie je možné vyčistiť bez porušenia podstaty látky. Antonínova škvrna bola práve tohto druhu, možno ju vyčistil (v tom poslednom obraze pôsobí – na rozdiel od všetkých predchádzajúcich – pokojne), porušil tým ale podstatu látky.

**Femme Fatale. Klára je mladé a krásne dievča, ktoré si vie aj za dôb tuhého komunizmu užívať život. Svojimi vlastnosťami a prejavom dráždi Antonína. Nie je však typickou femme fatale, pretože Antonínovo konanie poháňa len nepriamo. Kam si myslíte, že by sa posunul príbeh, keby ste ju viedli trochu negatívnejším smerom, napríklad, že by nejako pozitívne reagovala na Antonína?**

**O. Š.:** Nevieľ. Pokiaľ ma pamäť neklame, tak som nikdy neuvažoval o tom, že by Klára na Antonína pozitívne reagovala, nejakým trvalejším spôsobom mu podľahla. Meno som vybral preto, že „clara“ znamená „čistá“. Ten temný príbeh by sa stal asi ešte temnejším, ale...nevieľ. Fakt je, že Klára Antonínovi istým spôsobom a nakrátko podľahne. Antonín na ňu – zjednodušene – kričí, že môže byť taká, aká je, iba preto, že on je taký, aký je, chráni ju pred svinstvom okolo. A ona, keď Antonín omdlieva, sa zachová ako on – páli ho cigaretou presne tak, ako to Antonín robil Tomášovi (a asi aj ďalším). Rýchlo ale zistí, že toto nechce. Antonín potom jej ruku s cigaretou pri tej svojej pridrží – je to jediný druh intimity, ktorý bol medzi nimi dvomi možný.

**Pouta sú dobovým príbehom o živote v komunizme a zároveň akousi psychologickou hrou, v ktorej je prítomný silný fatalizmus. Ako také sa však žánru týkajú skôr okrajovo. Myslíte si, že žánrové filmy majú v českom prostredí (resp. v krajinách V4) šancu na úspech?**

**O.Š.:** Opäť veľmi neviem. Šancu by asi mali, napríklad v Poľsku majú žánrové filmy silnejšiu tradíciu ako v Česku. Iná vec je, ako sa tunajším filmárom darí žánrové filmy robiť. Mám pocit, že veľmi nie. Tie základné prvky výstavby žánrového príbehu – hlavné samotná „story“ - v nich bývajú dosť mizerné, zredukované na zmes atribútov bez nejakého spoločného zmyslu. Ale nájdu sa aj výnimky, napríklad film *Ucho* je okrem iného tiež skvelý politický thriller.

**Čo pre vás znamená, keď sa povie „noir“? Videli ste nejaké filmy? Ovplynili vás nejakým spôsobom? Ako by ste tento žáner/nežáner charakterizovali?**

**O.Š.:** Noir pre mňa znamená temnotu a zvodnosť noci, hrdinu, v ktorého vnútri sa odohráva silný konflikt, v niečom zlyhávajúceho, alebo osudovo priťahovaného k tomu, čo ho nakoniec zničí. Rovnako istým spôsobom striktnú morálku – bez nej by tie zlyhania stratili svoju silu, osudovosť. V trinástich rokoch som v kine, bez toho, aby som presne vedel, do čoho idem, videl *Čínsku štvrť* a bolo to jedno z premietaní, na ktoré nezabudnem. Tiež som ako chlapec prečítal všetko od Raymonda Chandlera a Dashiella Hammetta, v posledných rokoch čítam napríklad Jamesa Elroya.