

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Konstrukce postav v amerických filmových
adaptacích románu Pošťák vždycky zvoní
dvakrát (1946 a 1981)**

Lucie Veselá

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Konstrukce postav v amerických filmových adaptacích románu Pošťák vždycky zvoní dvakrát (1946 a 1981) vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování panu Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady a značnou trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Simoně Kuncové, která mi pomohla s korekturou.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY	7
1. 1. Prameny	7
1. 2. Literatura	7
2. METODOLOGIE.....	11
2. 1. Filmová adaptace literárního díla	11
2. 1. 1. Druhy vyprávění a jejich filmový potenciál.....	12
2. 2. Konstrukce filmových postav	14
2. 2. 1. Charakterizace postav	14
2. 2. 2. Struktura charakteru postavy	15
2. 3. Film noir a neo-noir.....	18
2. 3. 1. Film noir.....	18
2. 3. 2. Neo-noir.....	21
2. 4. Typické postavy filmu noir	24
3. ANALÝZA	27
3. 1. Knižní předloha	27
3. 1. 1. Analýza románových postav	28
3. 2. Vliv cenzury	33
3. 3. Filmová verze z roku 1946	34
3. 3. 1. Frank Chambers.....	35
3. 3. 2. Cora Smithová	38
3. 3. 3. Nick Smith.....	42
3. 3. 4. Zhodnocení adaptace.....	44
3. 4. Filmová verze z roku 1981	45
3. 4. 1. Frank Chambers.....	46
3. 4. 2. Cora Papadakisová.....	48
3. 4. 3. Nick Papadakis	52
3. 4. 4. Zhodnocení adaptace.....	53
3. 5. Komparace postav v jednotlivých zpracováních.....	54
3. 5. 1. Frank Chambers.....	54
3. 5. 2. Cora Papadakisová / Smithová.....	56
3. 5. 3. Nick Papadakis / Smith	58

ZÁVĚR	59
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	61
Prameny	61
Analyzované filmy	61
Knižní předloha	61
Seznam dalších citovaných filmů	61
Literatura	62

ÚVOD

Předměty mé bakalářské práce budou dva snímky, oba adaptace knižní předlohy *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* amerického spisovatele a představitele drsné školy amerického detektivního románu Jamese M. Caina. Zatímco první verze, natočená v roce 1946 Tayem Garnettem, spadá do období klasického filmu noir, druhá je identifikována cyklem neo-noiru, přičemž pochází z roku 1981 a natočil ji Bob Rafelson. Ačkoliv má předloha filmová zpracování i v Evropě, rozhodla jsem se pro svou práci využít filmy z amerického kontinentu. V rámci tří zpracování jednoho příběhu (jednoho knižního a dvou filmových) budu analyzovat charaktery třech hlavních postav. Během analýzy charakterů postav a jejich vykreslení v obou filmech budu mít na zřeteli proměny, které se udály v kinematografii na území Severní Ameriky během téměř 40 let, která od sebe filmová zpracování dělí. Ve všech verzích postavy podrobím zkoumání na základě konceptu Richarda Dyera a následně budu pozorovat, jak se od sebe postavy v různých zpracování liší.

Uvedená americká filmová zpracování románu *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* od sebe dělí přesně 35 let. Kinematografie se za tuto dobu nepřetržitě vyvíjela a je tedy nasnadě zkoumat, jakým způsobem se proměna filmu odrazila při vykreslení charakterů postav a napětí. Samotný knižní žánr předlohy je velmi specifický a vyvíjel se převážně ve 30. letech. Drsná škola amerického detektivního románu využívá určitých prototypů postav – samotářský muž, cílevědomá smyslná žena – a považuji tedy za důležité pro analýzu postav ve filmovém zpracování podrobně prozkoumat i ty z literární předlohy. Pro tuto část práce své poznatky budu opírat o metodologická východiska z knihy Briana McFarlana *Novel to Film: An Introduction to The Theory of Adaptation*.

Samotná komparace snímků *Pošťák vždy zvoní dvakrát* (1946 a 1981) by dle mého měla blíže dokumentovat, jakým způsobem tvůrci pracovali s podklady, jež našli v literární předloze. Autoři ve svém pojetí filmové adaptace byli ovlivněni dobou, stejně tak se zajisté ve své tvorbě přikláněli k určitému stylistickému pohledu, proto můžeme Taye Garnetta označit za režiséra žánru noir a Boba Rafelona za režiséra neo-noir. V případě Garnetta jsou typickými znaky primárně černobílé zpracování obrazu, voice over, současně pak zcela jistě i zpracování postav a jejich tematizace v rámci filmu noir. Tato filmová verze se ve výčtu klasických filmů noir objevuje prakticky pokaždé. V případě Boba Rafelona není určení zcela jednoznačné, nicméně stylistickým zpracováním, tematikou a dalšími body, jimž se

následně věnuji v metodologickém aparátu, lze obecně chápat druhou analyzovanou filmovou verzi jako neo-noir.

Primárně se tedy budu ve své práci věnovat charakteristice postav a analyzovat jejich znaky a jednání v daných situacích. Prostřednictvím těchto východisek si dávám za cíl ve své práci zjistit případné odlišnosti nejen od literární předlohy, ale především mezi filmy samotnými. V tomto případě pro následnou analýzu využiji metodologie popsané v publikaci *Stars* Richarda Dyera, v níž se budu opírat především o podněty týkající se charakterizace postav a struktury jejich charakteru. Následně vyhodnotím, jakým způsobem jsou postavy obou filmových verzí ve zpracování věrné předloze, k čemuž se pokusím využít východisek Briana McFarlana. Z publikace tohoto autora čerpám především z části věnující se literárnímu vyprávění a jeho filmového potenciálu.

1. VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY

1. 1. Prameny

Primárními prameny pro tuto práci jsou filmy *Pošťák vždy zvoní dvakrát* z roku 1946 a 1981, (*The Postman Always Rings Twice*, USA, 1946 a *The Postman Always Rings Twice*, USA/Západní Německo, 1981). První film je v délce 113 minut a druhý 122 minut, oba vznikly v rámci studia Metro-Goldwyn-Mayer. Stejně tak využiji knižní předlohu Jamese M. Caina *Pošťák vždycky zvoní dvakrát*, vydanou roku 1934. Pracovat budu s prvním česko-anglickým vydáním z roku 2008 nakladatelství Garamond.

1. 2. Literatura

V této kapitole představím literaturu, která už se v minulosti zabývala tématem bádání této práce, tedy analýzou amerických filmových zpracování knižní předlohy *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* a jejich vzájemnou komparací. Kromě samotného výčtu titulů sekundární literatury zhodnotím, do jaké míry analyzují a komparují výše zmíněné filmy a k jakým poznatkům a závěrům při této práci došly.

Esej *Women In Noir: An Analytic Look At The Role of the Female Character in Noir Literature and Film*¹ autorky Cayly Chamberlin je zaměřena na komparaci filmů *Pošťák vždy zvoní dvakrát* a *Na opuštěném místě* s jejich literárními předlohami. Autorka se ve své práci

¹ CHAMBERLIN, Cayla. The Role of the Femme Fatale in The Postman Always Rings Twice in *Women In Noir: An Analytic Look At The Role of the Female Character in Noir Literature and Film* [online]. [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: <https://womeninnoir.weebly.com/the-postman-always-rings-twice.html>.

věnuje detailní analýze hlavních ženských postav – Coře Papadakis a Lauren Gray – jako femmes fatales. V kapitole „The Role of the Femme Fatale in The Postman Always Rings Twice“² je zkoumání vedeno skrze porovnávání Cory v jejím knižním zpracování s filmovou verzí z roku 1946. Autorka si na literární předloze všímá faktu, že Cain popisuje Coru jako nepřiliš hezkou, obyčejnou ženu, kdežto ve filmovém zpracování je značně předimenzována její sexualita. Její chůze a role, kterou jako femme fatale zaujímá, předurčují její chování, jež se zřetelně liší od předlohy. Chamberlin si všímá drobných nuancí, které ovlivňují vyprávění, proto její práci vnímám jako důležitou.

Další studií, která se věnuje komparaci filmové adaptace z roku 1946 s její literární předlohou je esej amerického filmového kritika Jonathana R. Lacka „From Book to Cinema: Adaptation and the Construction of Film Noir in The Postman Always Rings Twice.“³ Lack v úvodu specifikuje žánr románu a opírá se o označení „the quintessential tough-guy novel“⁴ - kvintesenciální román drsných chlapíků. Chápe tím samozřejmě drsnou školu amerického románu, již dále rozebírá ve vztahu k filmu noir. Esej je rozdělena do dvou stěžejních kapitol. První se věnuje především charakteristice postav předlohy a její adaptace. Nese název Produkční kodex. Autor zde zmiňuje problémy, se kterými se především režisér Garnett musel potýkat. Cainova kniha je značně explicitní, především, co se týče sexuality.

„Zvažte způsob, jakým Garnett pojednává/zachází se sexualitu svých protagonistů. Ačkoli není schopen vykreslovat jakýkoli fyzický kontakt, který je intimnější než líbání a objímání, je pro jejich vztah zřejmá silná, hmatatelná atmosféra sexuálního napětí, která je vytvořena téměř výhradně prostřednictvím dialogu, hereckého výkonu, vizuální kompozice a symbolické roviny.“⁵

Produkční kodex svazoval Garnetta v adaptaci, přesto ale Lack dochází k názoru, že právě díky značným omezením, je film mnohem provokativnější než-li Cainova knižní předloha.

² CHAMBERLIN, Cayla. The role of the Femme Fatale in The Postman Always Rings Twice [online]. [cit. 2018-03-28]. Dostupné z: <https://womeninnoir.weebly.com/the-postman-always-rings-twice.html>.

³ LACK, R. Jonathan. „From Book to Cinema: Adaptation and the Construction of Film Noir in The Postman Always Rings Twice“ [online]. 23. 7. 2014 [cit. 2018-03-28]. Dostupné z: <http://www.jonathanlack.com/2014/07/essay-day-from-book-to-cinema.html>.

⁴ Tamtéž.

⁵ Consider the way Garnett handles his protagonists' sexuality. Though unable to depict any physical contact more extreme than kissing and embracing, there is a strong, palpable atmosphere of sexual tension to their relationship, one that is created almost entirely through dialogue, performance, visual composition, and symbolical association. [LACK, pozn. 3, online].

V druhé kapitole „The Transformation of the Arc, and the Problem of the Ending“ autor komparuje zpracování postav v knize společně s filmem a také jejich vzájemnou korespondenci v příběhu. Garnettova Franka chápe jako diametrálně odlišného od Cainova Franka. „Cainův Frank se o nic nestará. Popisuje, jak je vyhozen z nákladáku se stejným množstvím obav, lítosti nebo námahy jako když na něj lezl. Pro něj se to prostě stalo a nijak ho to neohromuje... když selže, prostě se přes to přenesl. Kdežto filmový Frank takto nihilistický není. Naopak je zcela idealistický a pln teorií o významu života a podstatě náhodných setkání.“⁶

Esej se zdá být pro mou práci přínosná nejen z hlediska detailní charakteristiky dané postavy, tentokrát především Franka, již opět využiji v následné komparaci, ale taktéž dokazuje na příkladech změny, které musely být vzhledem k Produkčnímu kodexu učiněny. Filmová adaptace z roku 1981 tomuto svazujícímu zákonu nepodléhala. Bude tedy zajímavé sledovat, jakým způsobem kodex změnil charaktery či jednání postav.

Diplomová práce *The Presentation of the Femme Fatale Characters in Dashiell Hammett's The Maltese Falcon and James M Cain's The Postman Always Rings Twice*⁷ Chloe Campbell zkoumá vztah mezi násilím a sexualitou v rámci zobrazení ženských postav na základě teorie vizuální slasti Laury Mulveyové. Nutno podotknout, že se zabývá pouze knižními předlohami a s filmy je nekomparuje.

V případě románu *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* je dle Campbell Cora ztělesněním „mužské úzkosti týkající se nezávislých žen a jejich autonomní sexuality“⁸ Tvrdí, že ačkoliv Frank se chová násilnický, iniciátorem většiny jeho násilných činů je Cora.

Na této práci shledávám přínosnou analýzu Cory jako femme fatale. Autorka zmiňuje komplexně historické a ekonomické podněty, jež mohly ženu ovlivnit k tomu, aby se z ní stala femme fatale, a zároveň opět skrze citace z knihy upozorňuje na Cořinu minulost, která znatelně zformovala její současné vystupování. Nicméně i přesto připouští, a s touto myšlenkou zcela souhlasím, že Cora není typickou femme fatale. Ačkoliv vztah jí a Franka

⁶ Cain's Frank seems to care about anything. He describes being "thrown off" a truck with the exact same amount of concern, regret, or investment as he does climbing on to it. For him, these are simply things that happened. They do not faze him, because his engagement in these events is minimal... when he fails, he simply moves on....Not only is the cinematic Frank distinctly un-nihilistic, but outright idealistic, filled with broad, hopeful "theories" on the meaning of life and the fulfilling nature of chance encounters. [LACK, pozn. 3, online]

⁷CAMPBELL, Chloe. *The Presentation and Construction of the Femme Fatale Characters in Noir Fiction* [online]. [cit. 2018-03-28]. Dostupné z: https://www.academia.edu/8031045/The_Presentation_and_Construction_of_the_Femme_Fatale_Characters_in_Noir_Fiction.

⁸ We see Cora embody male anxiety regarding independent females and autonomous female sexuality. [CAMPBELL, pozn. 7, s. 14.].

svým chováním žene do záhuby, jako zákeřnou ženu s tajemnými svody, kterou femme fatale je a již popíši v kapitole Metodologie, ji označit nemůžeme. Autorka tento fakt sleduje na základě chování Cory o samotě, kdy je zdrženlivá a pokorná⁹, kdežto ve společnosti Franka trpí téměř sebevražednými sklony a Franka značně provokuje. A právě z hlediska Franka, jeho mužského pohledu, jenž čtenáře provází příběhem, se pak díky této provokaci Cora jeví jako femme fatale.

Publikaci *Cinema of Obsession; Erotic Fixation and Love Gone Wrong in the Movies*¹⁰ napsali Dominique Mainon a James Ursini. Jak název vypovídá, věnují se zde převážně lásce, vášni, erotice a s nimi spojené obsesi ve filmu.

Výchozí kapitolou pro mou práci je první kapitola této publikace pojmenovaná „Obsessive Live in the Cinema: The Seminal Films,“ blíže pak podkapitola „The Cain Strain“ (57 – 67). Kromě jiného se autoři v této podkapitole věnují filmům *Pojistka smrti*¹¹ a *Žár těla*¹² obě vycházející z knižní předlohy Jamese M. Caina *Pojistka smrti*.

Článek Franka Millera „The Postman Always Rings Twice“ (1946)¹³ hodnotí vykreslení sexuálního napětí filmu skrze postavy. Porovnává pozdější zpracování z roku 1981, kde jsou dle něj hlavní postavy vykresleny především jako milovníci, a tak by vašeň měla na diváka téměř po celou dobu filmu útočit. První verzi režiséra Taye Garnetta, která pracuje s pouhými náznaky, nicméně shledává mnohem napínavější a zajímavější. S jeho názorem sama souhlasím.

Výše uvedené publikace a studie se věnují analýzám postav, což je také záměrem mé práce, a proto mi tato literatura slouží jako východisko. Existuje i další literatura zabývající se filmem *Pošťák vždy zvoní dvakrát*, zabývá se ale jinými aspekty, které ve své práci nezkoumám. Publikace se však postavám nevěnují více zevrubně. Spíše než detailnímu popisu postav je jen zasazují do děje a zkoumají jejich působení v rámci vyprávění. Má práce je tedy rozbořem postav jak po charakterové stránce, tak i vizuální. Dalším přínosem práce je jejich komparace s knižní předlohou a následně i mezi samotnými filmovými verzemi.

⁹ Tamtéž, s. 20.

¹⁰ MAINON, Dominique. a James. URSINI. *Cinema of obsession: erotic fixation and love gone wrong in the movies*. New York: Limelight Editions, 2007.

¹¹ *Double Indemnity* [film]. Režie Billy Wilder. USA, 1944.

¹² *Body Heat* [film]. Režie Lawrence Kasdan. USA, 1981.

¹³ MILLER, Frank. *The Postman Always Rings Twice* (1946) [online]. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/378/The-Postman-Always-Rings-Twice/articles.html>.

2. METODOLOGIE

Pro naplnění cíle své práce využívám v metodologickém aparátu dvou stěžejních teoretických konceptů. První z nich vychází z knihy *Stars* Richarda Dyera¹⁴ a věnuje se charakteristice a struktuře filmových postav. Principy a termíny nastíněné níže se následně pokusím aplikovat na obě filmové adaptace. Druhým východiskem je pak *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*¹⁵ filmového teoretika Briana McFarlana, která mi bude přínosná v případě analyzování a komparování zpracování filmových postav s jejich literární předlohou. Nejprve tedy využiji poznatků z této publikace.

2. 1. Filmová adaptace literárního díla

Metodologickým východiskem pro komparaci filmových adaptací s jejich literární předlohou mi v této práci bude kniha *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* Briana McFarlana.

Jakmile se kinematografie posunula od pouhého zpracovávání reality k vyprávění, začala pro svá díla čerpat z literatury. Tvůrci po literárních zdrojích sahají z mnohých důvodů a mezi ty hlavní se řadí respekt k předloze, která je sama o sobě úspěšná. V tomto případě je pak cílem filmových tvůrců pouze dodat předloze vizuální podobu, či předpokládaný zájem diváků o zpracování jejich oblíbeného příběhu jiným médiem. V obou případech je následně v rámci adaptace důležité vytvořit minimálně podobný zážitek z filmového díla jako přináší dílo literární. Divák totiž do kina přichází již s určitým očekáváním, obrazem světa, jež si vytvořil ve své hlavě, a bývá proto k filmové adaptaci velmi kritický.

McFarlane tvrdí, že adaptace literárního díla nemusí být plně věrohodná. Filmoví tvůrci se tedy nemusí pevně držet příběhu, počtu postav či dobového zasazení, ale mohou si pro svou práci určit dílčí jednotky z předlohy, kterých využijí. Proto si McFarlane dal za cíl vytvořit jakýsi úzus, kterého bychom se v rámci hodnocení filmové adaptace mohli držet. Film, i přestože je adaptací, je svébytným uměleckým dílem, ale pokud je žádána plná

¹⁴ DYER, Richard. *Stars*. New ed. London: BFI Pub., 1998.

¹⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

věrohodnost ve zpracování, tak dílo ztrácí na své svébytnosti a není schopno rozvinout všechny své možnosti.¹⁶

V rámci úzu vychází McFarlane z myšlenky Geofreyho Wagnera, která navrhnul 3 možné kategorie filmové adaptace:¹⁷

- Přesné provedení – literární dílo je co nejpřesněji převedeno na filmové plátno
- Přidaná hodnota – dílo je převzato, ale úmyslně či neúmyslně částečně pozměněno
- Analogie – filmová adaptace z díla vychází, ale zpracovává ho po svém

Během analýzy struktury jednotlivých druhů uměleckých děl si je třeba uvědomit jejich odlišnosti ve vyprávění. Filmové dílo staví na své audiovizualitě, a tak to, co je třeba v románu důkladně popisovat, může film obsáhnout v jednom záběru. V literárním díle se může objevit mnoho příběhových odboček, které nemusejí být v rámci hlavního vyprávění důležité, ale děj doplňují. Jenže ke knize velkého rozsahu se čtenář může vracet i několik týdnů, kdežto film divák sleduje během daného časového horizontu, do něhož tvůrce většinou vpraví ty nejdůležitější body děje. To, že film ve svém rozpětí neobsáhne všechny linie příběhu, bývá často diváky kritizováno.¹⁸

Vzhledem k tomu, že nás kinematografie díky svým audiovizuálním vlastnostem neustále zahrnuje velkým počtem signifikantů, musí si tvůrce určit, jakým způsobem bude s verbálním materiálem adaptovaného díla pracovat. V rámci značné prostorovosti filmu a množství podnětů, kterými působí na divákovu pozornost, filmaři mohou verbální materiál zpracovat do mizanscény.

2. 1. 1. Druhy vyprávění a jejich filmový potenciál

Způsob, jakým je vyprávěn příběh v literární předloze, není možné zcela přenést na filmové plátno. Nicméně stejně jako v literatuře i ve filmu má vypravěč v ději různé pozice.

Ich forma

Ačkoliv je druh vyprávění dobře známý z literatury, ve filmovém prostředí neplní stejné funkce jako v psaném médiu. V obou případech příběh recipientovi předkládá postava zasazená do děje. Vyprávění se odehrává v první osobě jednotného čísla a u filmu se rozlišuje na:

¹⁶ Tamtéž, s. 8.

¹⁷ Tamtéž, s. 10 - 11.

¹⁸ Tamtéž, s. 12 - 13.

A) Subjective cinema [Subjektivní vypravěč]

Tento styl se v podstatě snaží kopírovat literární vyprávění. Stejně jako v literárním díle postava vypravěče existuje v určitém prostředí a snaží se o něm recipientovi referovat. V rámci ich formy v literárním díle se čtenář stává danou postavou. V rámci filmového zpracování je záběr uzpůsoben tak, aby hledáček kamery nahrazoval oči. To znamená, že divák vidí to, co postava, stejně jako čtenář se stává postavou. Vidět postavu/se můžeme jedině v odrazu, např. zrcadla.¹⁹

B) Oral narration of voice over [Vyprávění pomocí voice overu]

Ústní vyprávění pomocí voice overu slouží nejen k popisování událostí, ale například se také skrze toto vyprávění o postavě dozvídáme, jaké má pohnutky a co se jí případně honí hlavou. Voice over patří mezi nediegetické zvukové stopy. Kamera snímá postavu a její okolí klasickým způsobem, postava je tedy na rozdíl od subjective cinema vidět. Techniky voice overu se často využívá v žánru noir.²⁰

C) Vševědoucí vypravěč

Jak již název vypovídá, tento vypravěč je obeznámen se vším, co je pro příběh důležité. Popisuje postavy, zná jejich vnitřní pochody a motivace, ví vše o jejich minulosti a případně i budoucnosti. Může se objevit v přímé řeči, ale i v doplňujícím komentáři příběhu. Druhé varianty je využíváno více. Kamera nám ukazuje vše, co se děje, takže i z nás je posléze vševědoucí divák. Mnoho nám o postavách, potažmo příběhu dokáže prozradit i mizanscéna. Sledujeme prostor, světlo, pohyb kamery, kostýmy postav apod., a i s tímto jsme jako diváci schopni pracovat v rámci rekonstrukce vyprávěného. Částečně tak můžeme říci, že jsou všechny filmy vševědoucí, i když používají vyprávění pomocí voice overu, protože disponují mizanscénou.²¹

¹⁹ Tamtéž, s. 16.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž, s. 17.

D) Omezené vědění

Proti vševědoucímu vypravěči stojí takový, který divákovi prozradí jen to, co je třeba k pochopení dějové linie, ale následně nechává diváka tápat. Stejně tak ho může i splést použitím klamně informace.²²

Při zkoumání přenosu literárního díla do obou filmových adaptací *Pošťák vždy zvoní dvakrát* se práce zaměří na to, jakým způsobem a do jaké míry byly postavy pozměněny v rámci filmového zpracování. Zajímá mě, jestli jsou adaptace ve svém pojetí věrné literární předloze a pokud nejsou, tak čím se odlišují a jakým způsobem to případně mění vzhled samotného filmového příběhu. Vzhledem k výše zmíněnému považuji za důležité stanovit si základní strukturu vyprávění, ze které se příběh skládá.

2. 2. Konstrukce filmových postav

Dyer zkoumá pojetí hereckých hvězd a jejich působení na diváka, definuje sociální typy a přináší základní charakteristiku filmových postav. Jednou z mála teorií, o které se ve své práci opírá, a kterou z jeho hlediska chápu jako základní, je *Character and The Novel* W. J. Harveyho.²³ Harvey ve své knize sice nedefinuje filmové postavy, ale románové. Ačkoliv se jedná o rozličná média, Dyerovi Harvey dopomáhá k základním definicím v konstrukci filmových postav. Dalším teoretikem, z něhož Richard Dyer vychází, je Orrin Edgar Klapp.²⁴

2. 2. 1. Charakterizace postav

Definice charakteru je mnohotvárná a Dyer ji v nejobecnějším smyslu chápe takto: „všechny fikce mají své charaktery/postavy, to znamená, lidi, zvířata či fantastické bytosti, které nesou děj příběhu.“²⁵ Je však třeba si uvědomit, že definici charakterů postav bylo třeba učinit již v jiných uměleckých odvětvích jako je divadlo či literatura, jimiž se film inspiroval. Charaktery postav jsou také určovány kulturními, sociálními případně i dobovými aspekty.

²² Tamtéž, s. 15-18.

²³ HARVEY, W. J. *Character and the novel*. London: Chatto & Windus, 1966.

²⁴ V rámci jeho knihy *Heroes, Villains, and Fools: The Changing American Character*. [KLAPP, Orrin Edgar. *Heroes, villains, and fools: the changing American character*. Englewood cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.].

²⁵ In the most general sense, all fictions have characters, that is, functional beings whether human, animal or fantastic, who carry the story, who do things and who have things done to them. [DYER, pozn. 14, s. 90.].

Dříve byla běžná jednoduchá typizace postav. Postavy představovaly nějakou morální či intelektuální vlastnost a této vlastnosti odpovídalo i jejich pojmenování. Čtenář si již při přečtení jména postavy dokázal představit její charakter. Vývojem času se však z typizovaných postav staly konkrétní postavy v konkrétních situacích.

Charakter je často budován i zasazením do určitého času a prostoru. Román potažmo i film, svůj příběh většinou vyprávějí v konkrétním čase a prostoru, čímž se postavy mohou více rozvinout.²⁶ Stejně jako v literatuře, tak i ve filmu se charaktery postav postupem času vyvíjejí.

Jelikož se filmy řadí mezi vizuální díla, charaktery postav si diváci často spojovali a spojují s jejich hereckými představiteli. V první polovině 20. století se zrodilo mnoho hereckých ideálů, hvězd, pro které byly leckteré postavy psány na míru.

Jakmile začaly být postavy více určité, podobné skutečným lidem, ztrácely jasné vymezení dobra a zla. Kvůli většímu důrazu na charakter se následně tvůrci méně soustředili na samotný děj. Děj se logicky odvíjel od charakteru postavy. Ve 30. a 40. letech se valná většina filmů zaměřovala na zápletku, v dalších letech pak stavěla na charakteru, potažmo na osobnosti herce či tvůrce (James Dean, Marilyn Monroe, François Truffaut). Dle Dyer a lze tento vývoj shrnout následovně: „zatímco rané romány/filmy stále využívaly charaktery k ilustrování aspektů celkové formy děje, pozdější romány/filmy užívaly děj k osvětlení aspektů charakteru.“²⁷ Nicméně je třeba dodat, že tento model se vztahuje pouze na mužské postavy.

V případě ženských postav dochází již v rané kinematografii k jejich stereotypizaci. Po poměrně dlouhou dobu oproti vývoji mužských postav zůstávají až na mimořádné výjimky ve svých charakterech téměř neměnné. I přestože na přelomu 30. a 40. let se začne vývoj obou charakterů přibližovat, ženské postavy jsou stále méně individualizované než ty mužské.²⁸

2. 2. 2. Struktura charakteru postavy

Filmoví tvůrci zřídka představitel představí povahu postavy v jednom jediném záběru, budují ji stejně jako napětí v průběhu děje. Výstavba charakteru je závislá na několika znacích, jež

²⁶ DYER, pozn. 14, s. 50.

²⁷ Whereas the early novels/films were still using character to illustrate aspects of the overall design the plot, later novels/films, it is argued, use the plot to illuminate aspects of the character. [Tamtéž, s. 92.].

²⁸ Tamtéž, s. 98 – 102.

určují jeho finální podobu. Divák skrze tyto znaky dokáže postavu identifikovat a odhadnout její chování.

Mezi tyto znaky patří:

Divákova předchozí znalost

Divák si může začít budovat charakter postav ještě před tím, než zhlédne samotný film. Je tomu tak z několika důvodů. Prvním je znalost příběhu, v případě, že je film adaptací literární, divadelní nebo rozhlasové předlohy. Divák je tak víceméně obeznámen s hlavními složkami děje, tedy i s postavami. Mnoho diváků může mít značná očekávání, která se filmoví tvůrci snaží naplnit, nebo naopak diváka překvapit odlišným pojetím. Dalšími možnostmi je znalost postavy, např. v rámci kulturního zařazení, vědomí, že ve snímku hraje herec věnující se určitému žánru a samozřejmě i znalost samotného žánru. V neposlední řadě pak na divákovo očekávání může zapůsobit propagace daného filmu či hodnocení od uznávaných kritiků, ale i od médií.²⁹

Jméno postavy

To, jak je postava pojmenovaná, může někdy určovat její charakter již od samého začátku děje. Tento princip je možné zmapovat i v případě literárních či divadelních děl. Jméno může vypovídat o chování, sociálním zařazení nebo o psychickém/duševním rozpoložení. Pakliže se vrátíme ke kultu hvězd, mohou tvůrci ve filmu využívat křestních jmen herců, protože herec opakovaně ztvárňuje určitý charakter, který je divákům obecně známý.³⁰

Vzhled

V rámci vizuality filmového díla je vzhled postavy poměrně pochopitelným znakem. Šaty mohou určovat společenské postavení či pracovní, popřípadě historické zařazení. Stejně tak rozhoduje fyziognomie, etnikum a leckdy i vizáž samotného představitele. Rozlišujeme mladé/staré, ženy/muže, pěkné/ošklivé apod. Charakter postav můžeme usuzovat i dle konkrétních rysů obličeje, které jsou typické pro určité skupiny postav, jako například matky, intelektuálové či šlechta.³¹

²⁹ Tamtéž, s. 107.

³⁰ Tamtéž, s. 109.

³¹ Tamtéž, 109 – 110.

Objektivní korelát

Postavě mohou přiřazovat určitý význam konkrétní osoby, věci a zvířata, které se vyskytují často v její přítomnosti. Pakliže se objeví po několikáté za sebou, divák si již deduktivně určí, k čemu se vztahují.

Projev postavy

Postava si buduje vztah s divákem skrze to, jakým způsobem se projevuje. Její projev divák sleduje v rámci přímé konfrontace s dalšími postavami, ale i nepřímo, pomocí jejich vlastních myšlenek či snů. Postava může zaujmout i roli vypravěče, a to tím způsobem, že pomocí vlastního toku vzpomínek vypráví příběh. Často je to pomocí voice overu.³² Čím více o postavě víme, pokud se nám svěřuje a nezatajuje před námi nic, co by budilo podezření nebo působilo zmatení, tím jsme ji více nakloněni.³³

Projev ostatních postav o dané postavě

V rámci filmového děje mají postavy možnost vyjadřovat se o jiných postavách díla. Případně vést rozhovor. Nejdůležitějším zdrojem informací je dialog, který mezi sebou postavy vedou.³⁴

Gesta a jednání postav

Charakter postavy může být budován formálními a neformálními gesty. Mezi formální gesta se řadí ta, která se řídí společenskými pravidly.

Aktivity postavy nelze často snadno odlišit od gest. Nicméně v obecné definici jsou to skutečnosti, které postava činí v zápletkě. Těmito skutečnostmi zápletku děje rozvíjí a to, jakým způsobem ji rozvíjí, určuje charakter postavy.³⁵

Struktura

Akce, kterou postava vykonává, tvoří část struktury filmu.

„Struktura narativní fikce zahrnuje klíčový předpoklad, že to, co čteme, jsme schopni rozklíčovat. Vyprávění je lineární, scéna následuje scénu, ale díky správnému uspořádání umíme na konci filmu nahlížet na dílo jako na celek. Je nám vysvětlena jeho struktura, a tak případně umíme zpět příběh odvyprávět.“³⁶ Dyer si zde pokládá otázku, zda je charakter

³² Voice over nemusí fungovat jen v rámci vyprávění příběhu, ale může být využíván např. k zobrazení snů postavy.

³³ DYER, pozn. 14, s. 112.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž, s. 113.

³⁶ The notion of the structure of a narrative fiction involves a crucial assumption about the way we read.

postavy chápán jako funkce struktury vyprávění a osobnosti postav jsou určeny dle nároků, či naopak struktura filmu vychází z charakteru a zápletka je konkrétní vyjádření charakteru.³⁷

Zasazení postavy do mizanscény

Filmové užití svícení, barev, rámování, kompozice a rozmístování herců na place se obvykle označuje jako mizanscéna. Všechny tyto aspekty mohou být použity k vyjádření osobnosti nebo stavu mysli postav.³⁸

Výše uvedené znaky, jež lze zkoumat v případě důkladného rozboru postav, chápu jako klíčové. Na základě nich hodlám charakterizovat postavy v obou filmových dílech a následně je podrobit komparaci.

2. 3. Film noir a neo-noir

Film *Pošťák vždy zvoní dvakrát* z roku 1946 je často řazen mezi typické snímky filmu noir. Vzhledem k tomu, že jsem toto spojení již několikrát použila je nasnadě zmínit se nejen o filmu noir jako takovém, nicméně je třeba definovat i neo-noir, kam případně může spadat druhý analyzovaný film.

2. 3. 1. Film noir

Jelikož film noir jako takový je poměrně těžko definovatelný a od doby jeho vzniku se k němu vyjadřuje mnoho filmových kritiků a teoretiků, vznikla řada podkladů, ze kterých lze vycházet. V mé práci však pro komplexní rozbor není místo, předkládám zde výčet konceptů, díky kterým bylo možné vytvořit si ucelenější pohled na tento fenomén, a následně byly nejefektivnější pro samotnou analýzu.

V úvodu lze třeba říci, že snímky označované jako film noir jsou dominantně vzniklé v USA v průběhu především 40. a 50. let. Jejich vznik je ve velkém ovlivněn Produkčním kodexem, jemuž se následně věnuji v kapitole 4. 2. Vliv cenzury. Stejně tak se musel podřídit hvězdnému systému, který v daném období silně ovlivňoval hollywoodský filmový průmysl. Co se týče příběhu, většinou se odehrává kolem osamělého muže, mnohokrát i vyvrhele společnosti. Bývá jím detektiv, pojišťovací agent anebo třeba i tulák, jako tomu je v případě

such fictions, namely, that we are able, at the end of reading., to construct what the structures of the text are. Narrative is linear, one thing follows another, and we therefore read it sequentially, but we can also grasp its overall shape, after we have read it. [Tamtéž.].

³⁷ Tamtéž, s. 114 – 117.

³⁸ Tamtéž, s. 117.

Pošťák vždy zvoní dvakrát. Do děje dostává diváka pomocí voice-overu, zároveň však probíhají i dialogy s ostatními postavami, jež však bývají velmi břítké. Je okouzlen krásnou, ale tajemnou ženou. Její minulost bývá mírně naznačena a není moc radostná. Leckdy tato femme fatale, jak je ženská postava naázývna, muže využívá, tak i tak se však do ní zamiluje či je jí minimálně natolik okouzlen, aby se snažil o společný život s ní. To je ale osudovou chybou.

Osobně jsou mi blízká slova Jakuba Kučery, který ve svém článku „Film Noir – Záblesky černé“³⁹ napsal: „Film noir je snadné poznat, ale obtížné definovat. Chybí mu kontinuita velkých amerických žánrů; vyrůstá z konkrétního zeitgeistu, politického, sociálního a kulturního klimatu Ameriky druhé poloviny čtyřicátých a první poloviny padesátých let a představuje relativně nepřenosný chronotop, kulturní a emocionální mapu své doby.“⁴⁰ Věnuje se zde nejen tematizaci filmu noir, ale zároveň i jeho historickému vývoji. Díky tomu si může čtenář vytvořit svůj jasný názor, jak na tuto problematiku nahlížet. Je typický pro své stylistické zpracování - natáčení v podhledu. Tento styl se využívá především pro umocnění síly, nadřazenosti, ale i temné stránky snímané postavy. Dále pak ostrý kontrast světla a stínu, v čemž lze objevit i další tendence, jak zesílit tvrdost postav a celkového vyprávění. Aby mohla být lépe vystižena hra světla a stínu, jsou kolikrát noční scény natáčeny v noci, což je též odchylkou od klasického hollywoodského stylu, kdy i noční výjevy musí být přesně nasvíceny a natáčejí se ve dne.

Krom příběhu a stylistického zpracování jsou pro film noir příznačné především postavy, Femme Fatale, Femme attrapée a charakteristika mužských postav se takřka nemění. Budu se jejich popisu věnovat v podkapitole Typické postavy filmu noir.

Film noir se tedy zdá být snadno rozpoznatelný, nicméně jeho samotná definice je složitější. Základní formulaci a vymezení filmu noir se věnují autoři v publikaci *The Philosophy of Film Noir*⁴¹ editované Markem T. Conardem, a to konkrétně v první části publikace nazvané Podstata a základní prvky filmu noir.

Mark T. Conard si ve studii pojmenované „Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir“ dává za cíl klasifikovat film noir. Příkladem je mu právě příběh filmu *Pošťák vždy zvoní dvakrát*, který řadí mezi klasický snímek noirového období a na němž vysvětluje problematiku věci. Pokládá si obvyklou otázku, co film noir vlastně je. Je to žánr, filmový styl

³⁹ KUČERA, Jakub. Film noir – záblesky černé. *Cinepur: čtvrtletník dobrého filmu* [online]. Praha: Radek Vychytil, 1997-, č. 19 [cit. 2018-03-19]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 2006.

či specifické kinematografické období? Pro vymezení pojmu film noir vychází z myšlenek řeckých filozofů Sokrata a Platona. Ti se zabývali pojetím podstaty věci a stanovili univerza, jimiž lze na věci objektivně nahlížet. Není podle nich primární definovat, nýbrž nahlížet na formu. Pakliže jsme schopni popsat formu, dokážeme posléze i definovat.⁴² Conard se zamýšlí nad žánrovostí filmu noir. Nakonec dochází k závěru, že spíše než o žánr se jedná o cyklický filmový styl, který je charakteristický pro svoji práci s prostorem, svícením, postavami zasazenými do děje, tj. atmosférou vyprávění⁴³. Nicméně i tento názor může být sporný, a tak raději nakonec přiznává, že film noir je vlastně nedefinovatelný.⁴⁴

Přesnější definici filmu noir přináší ve stejné publikaci teoretik Aeon J. Skoble. Ten ve své eseji „Moral Clarity and Practical Reason in Film Noir“⁴⁵ film noir definuje jako: „žánr charakteristický řadou stylistických konvencí: znepokojující nebo jinak neobvyklé úhly kamery, dramatické používání stínu a světla, rázný dialog a celková atmosféra zdůrazňující izolaci a osamělost. Tematicky je film noir typický pro svou morální nejednoznačnost – tajemné rozdíly mezi kladnými a zápornými postavami, protichůdnost dobra a zla, jednání proti hodnotám.“⁴⁶ V celé své práci se při analyzování morálních a nemorálních aspektů opírá o Aristotela a vychází z něj i při definicích modelových rolí z filmů jako je *Pošťák vždy zvoní dvakrát*, *Dotek zla*⁴⁷ či *Pojistka smrti*⁴⁸. Dochází však nakonec k závěru, jak se mu zpočátku zdál film noir jako morálně nejednoznačný, logicky jsou, snad díky zásahu cenzury, produkce či samotných studií, postavy, jež spáchaly zločin, potrestány.⁴⁹ Film noir má tedy své specifické vlastnosti jako již zmíněné „úhly kamery, svícení, drsné dialogy... Nicméně se jedná o soubor filmů, které ukazují praktické důvody v jednání postav a jejich etické rozhodování, v prostředí, které potvrzuje morální realismus a výslovně odmítá nihilismus.“⁵⁰ Nakonec jsou to ve svých závěrech právě filmy noir, které jsou, co se týče morality těmi nejvíce jednoznačnými.

⁴² CONARD, Mark T. Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir. In CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2006, s. 9.

⁴³ Tamtéž, s. 10.

⁴⁴ Tamtéž, s. 14.

⁴⁵ SKOBLE, Aeon J. Moral Clarity and Practical Reason in Film Noir. In CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2006, s. 41.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ *Touch of Evil* [film]. Režie Orson Welles. USA, 1958.

⁴⁸ *Double Indemnity*, pozn. 11.

⁴⁹ SKOBLE, pozn. 45, s. 47.

⁵⁰ Tamtéž.

Elizabeth Cowie se ve své práci „Film Noir a ženy“⁵¹ věnuje opět nejen pokusu o definici filmu noir, ale zároveň i fenoménu noirových postav a proto ji považují za stěžejní. Autorka si všímá znaků, které jsou typické pro film noir, např. postavy žen dvou tváří, atypické pohyby kamery, detaily a rámování, které vytvářejí v divákovi stísněné pocity. Tyto znaky však nevytvářejí žánr. Znaky totiž nejsou svým způsobem jedinečné. Film noir lze však definovat dle „zejména narativních prvků tajemné záhady a formy thrilleru.“⁵² V rámci typologie postav se autorka opírá o amerického kritika Fostera Hirsche, jehož práce *The Dark Side of the Screen: Film Noir*⁵³ využívám sama při následné definici filmu neo-noir. Hirsch zasazuje představy typů mužů; jako detektiv, zločinec, obětní beránek; a žen hodných ale hlavně převládajících osudových pokušitelky do reality. Realita je to podle něj společenská, díky ní totiž samotné představy vznikají. Proti tomu se staví autorka textu tím, že zasazení představ do reality podporuje myšlenku, že jsou pouze fantazií. Cowie vysvětluje fakt, proč jsou lidé touto fantazií tolik fascinováni, tím, že ženy pokušitelky, ženy dvou tváří, mohou být tolikrát jiné, kolikrát si naše fantazie zamane. I přesto se ale ve filmech objevují jen ty samé vzory a typy. Dále se autorka věnuje i analýze hlasu. Ten mužský často bývá necitelný, úsečný, ale hodně popisný. Divák se díky němu ztotožňuje s postavou. Kdežto ženské hlasy toto až na výjimky postrádají.

Na film noir nahlíží spousta kritiků a teoretiků různým způsobem. Jedni ho chápou jako žánr, druzí jako styl. Na čem se však shodnou, je to, že je velice těžko definovatelný. Často při definicích vycházejí z formy filmu noir a překládají jeho typické znaky jako stylizaci, postavy samotářského muže a tajuplné femme fatale, jež zásadním způsobem ovlivní jeho dosavadní život. Rozhodně též zmiňují i jeho nejednoznačnost, díky níž může divák na postavy nahlížet nejrůznějšími způsoby a záleží v podstatě na jeho fantazii, jak na daný příběh bude nazírat.

2. 3. 2. Neo-noir

Neo-noir je stejně jako film noir těžko definovatelný, k tomu však navíc není přesně časově ohraničený,⁵⁴ ani stylově vyhraněný. Ovšem určité snahy k definování neo-noir filmu existují.

⁵¹ COWIEOVÁ, Elizabeth. Film noir a ženy. *KINO-IKON: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*. 2007, č. 1, s. 111-148.

⁵² Tamtéž, s. 118.

⁵³ HIRSCH, Foster. *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-noir*. 1. vyd. Cambridge, 1999.

⁵⁴ Uvádí se rozmezí let 70. – 80., ovšem jiní vidí jeho největší rozsah v 90. letech.

Fakticky bývá za konec éry klasického filmu noir označován rok 1958, přičemž film noir doprovází ve svém konci i hollywoodský studiový systém. Teprve poté vzniká mnoho teoretických tezí a ve velkém je to převážně v období 60. a 70. let. V 70. letech se tak k filmu noir navracejí i samotní tvůrci, v Hollywoodu považovaní za Novou vlnu. Hirsch zmiňuje, že do 80. let byly filmy tématikou a stylistickým zpracováním podobné označovány jako post-noir, postclassic noir, nouveau noir a neo-noir a bývají sem žánrově řazeny snímky jako thriller, detektivka nebo klasické, psychologické či erotické thriller. ⁵⁵ Dobovým posunem ale samozřejmě přicházejí změny, kinematografie se technologicky vyvíjí, nabízejí se nová témata a v neposlední řadě cenzura mění možnosti svého vlivu.

Problematiku definování filmů noir, potažmo i neo-noir pojmenovává Jason Holt ve své studii „A Darker Shade: Realism in Neo-Noir.“ ⁵⁶ Film noir je, jak bylo již výše uvedeno, ohraničen časovým údobím, kdy vznikaly sobě velmi stylisticky/narativně podobné filmy. Jenže Holt upozorňuje na to, že filmy s podobnou tématikou vznikaly i po zdánlivém ukončení éry a vznikají dodnes. Ve své práci se tedy rozhodl alespoň definovat rozdíly mezi filmy noir klasické éry (30. – 50. léta) a těmi filmy, které vznikly později jako např. *Čínská čtvrť*, ⁵⁷ *Modrý samet* ⁵⁸ či *Pulp fiction*. ⁵⁹

Rozdíly začínají samotným obrazem filmu. Původní snímky totiž byly převážně černobílé, kdežto novější už jsou spíše barevné. Pokud tvůrci chtějí svůj film připodobnit klasické éře noiru, samozřejmě černobílého obrazu využijí, alespoň v některých scénách. Nicméně více je spíše pracováno s barvou. Jako bylo pro noir typické téměř expresionické svícení, hra světla a stínů, v případě neo-noiru se značně pracuje s využitím neonů. Co se týče postav, jsou mnohem otevřenější, explicitnější a násilí je extrémnější a je mnohem více zobrazováno. Což je logické vzhledem k rozdílným nárokům ze strany cenzury. Ve 30., 40., 50. letech stačilo mnohokrát jen naznačit a divák ihned věděl, co bude následovat, v 70. ale převážně v 80. letech se cenzurní zásahy zmenšují (mění se výrobní kodexy), a tak mohou být autoři mnohem explicitnější. V návaznosti na Skobleho, film též může končit mnohem realističtěji nehledě na morální hlediska - tedy potrestání těch zlých. ⁶⁰ Pro film noir typický voice over už se v 70. a dalších letech příliš nevyužívá – nevymizel však úplně.

⁵⁵ HIRSCH, pozn. 53, s. 4 - 6.

⁵⁶ HOLT, Jason. A Darker Shade: Realism in Neo-Noir. In CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2006, s. 23-40.

⁵⁷ *Chinatown* [film]. Režie Roman Polanski. USA, 1974.

⁵⁸ *Blue Velvet* [film]. Režie David Lynch. USA, 1986.

⁵⁹ *Pulp Fiction* [film]. Režie Quentin Tarantino. USA, 1994.

⁶⁰ HOLT, pozn. 56, s. 37-39.

Tematicky se neo-noirové filmy různí. Některé se vracejí ke klasickým schémátům, které využíval film-noir nebo vznikají remaky, stejně jako v případě *Pošťák vždy zvoní dvakrát*. Jak Křipač, který se neo-noiru věnuje ve svém článku „Americký neo-noir 70. let,“⁶¹ tvrdí, že „zatímco klasický noir zrcadlil složitou společenskou situaci poválečného světa (odcizení, deziluze, korejská a studená válka, atomová hrozba, mccarthismus), 70. léta přicházejí s jinými – ale stejně naléhavými impulsy: vietnamské trauma, rasismus, otevřené pouliční násilí, politické atentáty, korupce jdoucí až do vládních kruhů (Watergate), mezinárodní terorismus. Noirový hrdina stále zůstává osamělým vlkem vyrážejícím do boje s džunglí velkoměsta. Moderní svět s jeho složitě provázanými neosobními strukturami je mu vzdálen stejně tak mu určuje jeho osud.“⁶²

K tak důkladné typizaci postav jako v případě filmu noir zde nedochází. Stejně tak jako byli pro klasickou éru typičtí různí představitelé jako Humphrey Bogart či Barbara Stanwyck, neo-noir nic podobného nemá.⁶³

Definovat neo-noir je vlastně ještě mnohem obtížnější než film noir. Většinou lze pouze říci, že je filmem noir v různé míře ovlivněn, ale rozhodně se nejedná o totální návrat k tomuto typu filmů. Neo-noir si přibírá právě oné typické znaky, ale je dále obohacen o moderní postupy a soudobé nuance filmů daných let. Jakub Kučera zmiňuje fakt, že „Zatímco sedmdesátá léta lze označit za revizionistická, osmdesátá léta probíhají ve znamení konzervativních a nostalgických retro-návratů a pastišů... Vracejí se fetišistické obrazy femme fatale, které odrážejí narůstající misogynii a obnovený strach z feministického hnutí... V devadesátém letech se ikona femme fatale stává ústředním erotickým spektáklem a prodejní značkou erotických thrillerů.“⁶⁴

Erotika je ve neo-noirových filmech poměrně značná. Explicitní zobrazování některých scén by ve 40. a 50. letech nebylo možné kvůli přísným cenzurním zásahům, díky změnám, ke kterým došlo v 60. letech, bylo možné mnoho takových scén, stejně tak i násilných ve filmech ponechat. Vlivu cenzury se věnuji, jak již bylo zmíněno v kapitole 3.2.

⁶¹ KŘIPAČ, Jan. Americký neo-noir 70. let. *FANTOMFILM* [online]. 2006 [cit. 2018-04-19]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=315>.

⁶² Tamtéž.

⁶³ HIRSCH, pozn. 53, s. 20.

⁶⁴ KUČERA, pozn. 39.

2. 4. Typické postavy filmu noir

„Hrdinou filmu noir je muž, který bojuje s jinými muži, potýká se s odcizením a beznadějí a přitahuje ho osudová, ale zrádná žena.“⁶⁵

Film noir je charakteristický pro typizované postavy, které lze rozeznat téměř v každém snímku, a které jsou leckdy jedním z dílčích aspektů v určování, zda-li lze daný snímek označovat jako film noir. Níže představím typické postavy pro film noir, jejichž charakteristiky v následující části práce konfrontuji s konkrétními postavami z obou filmových adaptací díla *Pošťák vždycky zvoní dvakrát*. Učiním tak v souladu s metodologií R. Dyera.

Ženské postavy bývají teoreticky často rozdělovány do dvou hlavních skupin: femme fatale a femme attrapée.

Femme Fatale

Dle Dyera můžeme femme fatale považovat za superfemale, vymaňuje se z klasického rodinného svazku a dokáže k vlastnímu prospěchu využívat muže. Nicméně je její chování pro ni i její okolí většinou zničující. Často má znělé jméno, jako Cora, Laura, Gilda či Margot, a vzhledově je velmi atraktivní. Oblečení, většinou obepínající její postavu, není prvoplánově vyzývavé, ale podtrhuje její ženskost. „Vizuální a sexuální dominance femme fatale je zřejmá už od první scény, ve které se objeví. Zapálená cigareta, dlouhé vlasy (blondřaté nebo černé) a krásné dlouhé nohy, to jsou její charakteristické znaky.“⁶⁶ Bývá velmi dobře vychovaná a i přes všechny své výstřelky, případnou manipulaci a vraždění si zakládá na dodržování etikety. Zlom v jejím chování nastává tehdy, kdy se zdá být ztraceno vše, co si vybuodovala, tehdy je depresivní a značně hysterická. Filmová mizanscéna podtrhuje její přitažlivost. Femme fatale bývá snímána především v celku, v americkém plánu a v detailu. Dostává se jí nasvícení měkkým světlem, které jakoby chtělo zobrazit její něžnou stránku, a tak oklamat diváka.

Femme attrapée

Opakem femme fatale bývá femme attrapée. Není však pravidlem, že se v příběhu vždy dostává s femme fatale do konfliktu. Pro muže je většinou jakýmsi strážným andělem,

⁶⁵ COWIEOVÁ, pozn. 51, s. 112.

⁶⁶ HAIN, Milan a Jana BÉBAROVÁ. Žena ve filmu noir [online]. 2008 [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/zena-ve-filmu-noir/>.

osobou, která mu se vším vyhoví a pomůže, a u které může hledat zázemí. Nabízí lásku, porozumění a odpuštění, čehož muž dokáže využívat, i přestože ho to přeci jen táhne k femme fatale. Femme attrapée, dle Janey Place „Nurturing woman – pečovatelka, je často zobrazována jako statická a pasivní, v rámci stylistické práce se jí dostává více světla. Většinou bývá umisťována do otevřených, světlých prostor a oproti dynamicky snímané femme fatale je sama snímána statickou kamerou.“⁶⁷

Toto základní rozdělení ženských hrdinek ve filmu noir nelze samozřejmě obecně aplikovat na všechny filmy. Jednotlivé typy se navzájem prolínají a přebírají své charakteristické znaky. Pokusím se detailně specifikovat i Coru Papadakis, zda-li je i ona tou typickou pavoučí ženou či se svým charakterem spíše přibližuje k femme attrapée.

Hlavní mužská postava/budoucí milenec femme fatale

Ačkoliv je pro film noir příznačná postava femme fatale, hlavním hrdinou valné většiny filmů je muž. A právě tato ústřední postava nese motivy celého příběhu - odcizení, osamělost, nejednoznačnost, zlo. Bývají to postavy tajných detektivů, policistů, obyčejných lidí hledajících práci, či vrahů. Jedná se většinou o postavy samotářské, pro své okolí téměř tajemné a strašidelné, ale sebevědomé. Žijí již nějaký čas ve své zahořklosti, svůj životní úděl již přijali a neočekávají žádnou změnu. Ta ale přijde společně s femme fatale. Nakonec muže až překvapí, jakým způsobem je k této ženě přitahován. V rámci Dyerovy koncepce tedy divák může očekávat, že ačkoliv je postava z počátku odtažitá a žije si ve svém vlastním světě, bude se během děje rozvíjet a částečně měnit svůj charakter, neboť do jeho uzavřeného světa vnikne osudová žena. Jménem nijak specifický není, většinou se jedná o klasická americká jména jako Joe, Sam, Frank či Phillip.

Charakterovým rysem hlavního protagonisty jsou vynikající rétorické schopnosti. Dokáže se výstižně vymluvit, složit poklonu nebo chytrě obejít protivníka. Často bývá femme fatale natolik unesen, že se jí nezdráhá zcela oddat, aby ukojil její vášně. Zřídka kdy ji odmítne a neváhá pro ni ani vraždit. Paradoxem je, že to není žádný nezkušený mladík, ale zkušený vyzrálý muž ve středních letech.⁶⁸ Častým jevem je, že kouří cigaretu. Jak již bylo zmíněno výše, bývá odtažitý, nijak nežvaní a spíše je v rozhovoru přímý a drsný. Jeho dialogy s femme fatale bývají vzhledem k jeho břitkému humoru a velmi dobré argumentaci značně dynamické a vášnivé. Pokud je to postava z nižší společnosti může se vyjadřovat až hrubě a neomaleně.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ COWIEOVÁ, pozn. 51, s. 112 -113.

Ostatní postavy jej často považují za podivína a často s ním neradi vedou společnou řeč. Nicméně mezi spolupracovníky, pokud se jedná o policistu, má jednoho či dva blízké známé, se kterými může probírat případ, na kterém momentálně pracuje.

Hlavní mužská postava není nejbohatší, ale umí se důstojně obléknout a podtrhnout svůj šarm taktním vystupováním. Nedostává se mu speciálního nasvícení, naopak spíše zapadá do expresivního svícení celého filmu a většinou zaujímá i roli vypravěče, kdy pomocí voice-overu představuje divákovi svůj životní příběh.

Typickým představitelem tohoto typu postavy bývá Humphrey Bogart.

Vedlejší mužská postava/stávající manžel či milenec

Oproti hlavní mužské postavě bývá manžel či stávající milenec femme fatale starší, dobře zajištěný muž. Je většinou natolik zahleděn do své práce, že na femme fatale nemá dostatek času a považuje ji pouze za svůj doplněk. Právě na to, že ženě nepřináší vášeň a nevěnuje se jí, často doplácí. Velmi často umírá rukou hlavního protagonisty, své vlastní ženy nebo záhadně mizí ze scény.⁶⁹

Vzhledově, krom jeho pokročilého věku, na něm není nic specifického. Může to být dobře živený člověk menší postavy (*Pošťák vždy zvoní dvakrát*) či například vyhublý pán vyznačující se noblesním chováním (*Gilda*).

Uvedené postavy lze považovat za obecný výčet možných postav, které se ve filmech noir a neo-noir mohou objevit. Velmi často se formují v rámci konkrétního příběhu a přejímají navzájem své vlastnosti. Nicméně je možné podotknout, že ve filmu noir se objevují mnohem více takto vyprofilované postavy než ve filmu neo-noir.

⁶⁹ Tamtéž.

3. ANALÝZA

V této části své práce se budu věnovat samotnému dílu *Pošťák vždycky zvoní dvakrát*. Na základě výše nastíněné metodologie podrobím analýze postavy knižní předlohy a též amerických filmových verzí z roku 1946 a 1981. Následně postavy ve všech třech verzích porovnam. Zhodnotím, k jakým posunům došlo při přenesení příběhu vytvořeného Jamesem M. Cainem na plátno a také se budu zabírat tím, jak a z jakých důvodů se od sebe liší obě filmová zpracování.

3. 1. Knižní předloha

Kriminální román *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* byl poprvé vydán roku 1934. Jeho autor James Mallahan Cain v něm explicitně zobrazuje odvrácenou stranu americké společnosti, která je plná násilí a erotiky. Přesně tyto prvky jsou typické pro tzv. roman noir, na který navazuje film noir, který dává příběhům i typickou vizuální podobu. I příběh románu Jamese M. Caina se posléze stal předlohou pro úspěšná filmová zpracování.

Příběh

Příběh je strukturován jako vyprávění hlavního hrdiny Franka. Píše jej ve vězení při čekání na blížící se popravu, to se ale čtenář dozvídá až v samotném závěru knihy.

Frank je tulákem, kterého osud zavane do motorestu U dvou dubů, jenž vlastní Řek Nick Papadakis. Frank spatří v kuchyni ženu, která ho na první pohled upoutá, a tak se rozhodne, že se nechá u Nicka zaměstnat a zůstane. Žena se jmenuje Cora a je manželkou Nicka. Frank po ní od první chvíle touží, ale Cora svůj zájem o něj nedává najevo. Když jednou Nick odjede pryč, Frank se zamkne s Corou v restauraci a zmocní se jí. Od té doby se mezi nimi rozvíjí vášnivý milenecký vztah. Tomu, aby mohli být milenci jen spolu, stojí v cestě Nick, proto se Cora s Frankem rozhodnou naplánovat jeho „dokonalou“ vraždu. Řek se půjde koupat, Cora za ním půjde se zabijákem (pytlíkem naplněným ložisky), uhodí ho ve vaně a uteče oknem, aby to vypadalo, že ve vaně uklouzl.

Plán na „dokonalou“ vraždu však selže. Cora Nicka pouze zraní a přesto, že jsou milenci z pokusu o vraždu nejdříve podezříváni, nakonec je Nickovo zranění považováno za nešťastnou náhodu. Tato událost zatřese vztahem Franka a Cory, kteří se spolu rozhodnou utéct, ale Cora si brzy uvědomí, že nechce žít tuláckým životem, a tak Frank odchází sám.

Jednoho dne Franka ve městě náhodně potká Nick a přemluví ho, aby se vrátil do motorestu. Brzy na to začne Frank s Corou sprádat plány na další pokus o vraždu – tentokrát má jít o „obyčejnou“ autonehodu. Tato vražda je naplněna, ale i přesto, že mají milenci vše do detailu promyšlené, jsou z vraždy podezříváni. Nakonec je obviněna pouze Cora, která automobil řídila. Advokát však dokáže Coru z této situace dostat, avšak při jeho právnických hrách dojde k tomu, že se Cora a Frank navzájem zradí, což se negativně podepíše na jejich vztahu.

Když už se zdá, že se situace uklidnila, přichází pro jejich vztah další zkouška. Cora se dozvídá, že v době, kdy odjela za svou umírající matkou, Frank strávil nějaký čas na cestách s jinou ženou. Frankovi se podaří Coru ujistit, že žena pro něj nic neznamenala a Cora mu zase svěří, že čeká jeho dítě. Dvojice se rozhodne vzít a po svatbě strávit nějaký čas na pláži. Ve vodě dostane Cora bolesti a Frank ji chce urychleně dostat do nemocnice. Při rychlé jízdě autem však havaruje, Cora proletí předním sklem a zemře.

3.1.1. Analýza románových postav

Frank Chambers

Frank je vypravěčem celého příběhu, o svém vzhledu však nemluví. O tom, jak Frank vypadá, se jako čtenáři dozvídáme z úst Cory: „Bez košile tě mám nejradši, když cítím pod rukama tvoje krásný pevný ramena... Ty jsi celý pevný. Mohutný a vysoký a pevný. A máš blond vlasy.“⁷⁰ Frankova dobře stavěná postava u Cory vzbuzuje pocit bezpečí, a to i přesto, že je Frank mladík. Je mu totiž pouhých 24 let. Nicméně když dorazil poprvé do motorestu, byl zřejmě v dosti zanedbaném stavu, protože Cora zmiňuje, že neměl ani ponožky.

Jeho vzhled a rezignace na péči o svůj zevnějšek souvisí s jeho povahou. Frank se představuje jako ten, kdo má toulavé nohy a nedokáže nikde vydržet. Toulá se po západním pobřeží USA, v nákladácích, vlacích, pěšky. K penězům se vždy dostane skrze nějaký podvod. Při svých toulkách se často dostával do konfliktů s policisty. Má za sebou nespočet rvaček. Nerad dodržuje pravidla, a tak se několikrát za svůj dosavadní život dostal do vězení. Přes svou kriminální minulost není tak ostřílený, jak by se mohlo zdát. Když je ve vazbě vyslýchán kvůli vraždě Nicka, je velmi nervózní, potí se a nakonec se úplně sesype, což vede až k tomu, že zradí Coru a podepíše proti ní žalobu. Během vazby, ale i po té, co je už po všem, ho stále pronásledují děsivé sny, ve kterých slýchává praskot Nickovy lebky.

⁷⁰ Cain, James Mallahan. *The Postman Always Rings Twice / Pošťák vždycky zvoní dvakrát*. Praha: Garamond, 2008. s. 43.

Frank nemá potřebu se vázat, avšak pak poznává Coru. Od té doby se v něm bije jeho zamilovanost a touha po svobodě, které lze jen velmi složitě skloubit. Přemlouvá Coru, aby s ním utekla: „Mluvím o velkém vandru. To je ohromná věc, Coro. A nikdo to nezná líp než já... Není to přesně to, co chceme? Vandrovat z místa na místo, jak to máme v krvi?“⁷¹ Cora však taková není, naopak Frankovi jeho tuláckou povahu často vyčítá: „Kdybys byl jen trochu k něčemu. Jsi chytrý, ale jinak nejsi k ničemu.“⁷² Frank nemá totiž v životě žádné cíle, nejraději by se jen toulal po světě. V tomto životním postoji je mu mnohem blíže než Cora Madge, kterou potkává, když je Cora u své matky. Madge Franka začne přemlouvat ke kočovnému životu: „Pojedem, kam budem chtít, dělat si, co budem chtít, a ještě budeme mít fůru peněz na rozhazování. Nemáš v sobě náhodou kapku cikánský krve? – [Frank:] Kapku? Narodil jsem se se zlatejma kruhama v uších.“⁷³ Když je Frank bez Cory, cítí po dlouhé době zase svobodu, ale nakonec převáží láska k ní, a tak s Madge neodjede.

Frank by se mohl jevit jako negativní postava. Je to tulák se silnými násilnickými sklony. Též jeho vyjadřování poukazuje na jeho neomalenost. Při vyprávění svého příběhu užívá hovorové, místy až hrubé jazykové prostředky, např. „pleskl jsem jí prackou po stehně, až málem upadla.“⁷⁴ Z uvedeného příkladu je zřejmé, že byl Nick obhroublý nejen ve svém vyjadřování, ale též ve svém chování.

I on je však schopen pozitivních citů, a to konkrétně přátelství a lásky. Přátelským poutem je spojen především s Nickem Papadakisem. Naneštěstí pro Nicka Franka zcela ovládá láska k jeho ženě Coře, a proto Frank musí Nicka zabít, i když ho má rád. Přesto, že svého činu Frank nikdy nezalituje, při Nickově pohřbu je velmi smutný: „Když ho spouštěli do jámy, začal jsem natahovat. Jak se začnou zpívat tyhle dojáky, je z toho člověk vždycky naměkko, zvlášť když jde o poslední rozloučení s chlapem, kterýho jste měli tak rádi jako já Řeka.“⁷⁵

Frankova láska ke Coře je opravdu silná. Z počátku je sice založená jen na fyzickém chtíči, ale ten se brzy změní v opravdu hluboký cit, který Frank do té doby necítil: „Jsi jediný člověk, který pro mě kdy něco znamenal.“⁷⁶ I když jejich vztah prodělá velmi těžké zkoušky a v jednu chvíli dokonce pod tíhou okolností Frank přemýšlí nad tím, jak Coru zabít, jeho láska k ní neutuchá. Možná už to ani není láska, ale spíše jakási závislost. Jeho cit ke Coře popisuje

⁷¹ Tamtéž, s. 43.

⁷² Tamtéž, s. 107.

⁷³ Tamtéž, s. 271.

⁷⁴ Tamtéž, s. 35.

⁷⁵ Tamtéž, s. 237.

⁷⁶ Tamtéž, s. 75.

téměř v závěru románu: „Jsme připoutaný jeden ke druhému, Coro... Jsi jenom ty a já. Nikdo jiný neexistuje. Miluju tě, Coro. Ale když se do lásky vetře strach, je po lásce. Promění se v nenávisť.“⁷⁷

Cora Papadakisová

Cora Papadakisová se z počátku jeví jako obyčejná, svým vzhledem nijak zajímavá žena. U jejího vzhledu a oblečení se celkem často během vyprávění pozastaví sám Frank. Při práci Cora nosí „takový ten bílý nemocniční plášť, jaký nosí kdekdo, ať už dělá v zubařské ordinaci nebo v pekárně. Ráno byl čistý, ale teď už je krapet pomačkaný a ušmudlaný.“⁷⁸ Přesto už v tomto pracovním oblečení dokáže upoutat Frankovu pozornost na tolik, že se rozhodne kvůli ní zůstat v motorestu: „Teda až na tu figuru to žádná krasavice nebyla, ale vypadala našťavaně a její našpulené rty ve mně probouzely chuť jí do nich rafnout.“⁷⁹ Jejího mladistvého vzezření si Frank všimne, až když spolu poprvé vyrazí na pláž a Cora si na sebe oblékne plavky. Mimo práci se Cora obléká elegantně, nosí kostýmky a k nim klobouk. Dle Frankova vyprávění má Cora krásnou bílou pleť, bílé zuby, dlouhé zvlněné černé vlasy, černé oči a je drobné postavy.

Nikoliv Frank, ale státní návladní (při vyslýchání Franka) o ní mluví jako o velmi přitažlivé ženě: „Kvůli takovým křivkám dala už hezká řádka chlapů silnici vale, ať už měli toulavý nohy nebo ne... říkám vám, že jsem ji viděl. Byl bych u ní, kdybych měl vykopnout dveře a viset za znásilnění.“⁸⁰ Frank sám několikrát zmiňuje její vzrušující vůni. I přes své přednosti má o sobě Cora nízké mínění. Bojí se, že si o ní lidé myslí, že je Mexikánka: „Možná že mám tmavý vlasy a trochu tak vypadám, ale jsem stejně bílá jako vy.“⁸¹ Její nízké sebevědomí pramení z jejího svazku s Nickem: „To nebylo těma enchilladama, co musela péct, ani těma černýma vlasama. To proto, že byla vdaná za toho Řeka, proto měla pocit, že není bílá, a vyloženě se bála, abych jí nezačal říkat paní Papadakisová.“⁸²

Její vztah k Nickovi je negativní, na rozdíl od Franka Cora o Nickovi nikdy nemluví hezky. Nenávidí ho a je to právě ona, kdo přijde s myšlenkou jeho vraždy.

Cora nerada dává najevo své city a umí se tvářit nedostupně. Dokáže se chovat odměřeně i k Frankovi. Její city k Frankovi jsou však ještě hlubší než jeho k ní. Lásku k němu

⁷⁷ Tamtéž, s. 309.

⁷⁸ Tamtéž, s. 23.

⁷⁹ Tamtéž, s. 13.

⁸⁰ Tamtéž, s. 163, 167.

⁸¹ Tamtéž, s. 19.

⁸² Tamtéž, s. 19.

považuje za něco „čistého“ ve svém životě. Proto velmi těžce nese, že se s Frankem při vyšetřování navzájem zradili. Tuto zradu považuje za zničení toho čistého, co mezi nimi bylo. To, že ji Frank zradil, dává za vinu právníkům. Raději by šla s Frankem do vězení, jen kdyby jim zůstala jejich čistá láska. Zatímco pro Franka je nejdůležitější, že nebyli obviněni, Cora se s nastalou situací nemůže smířit: „Měli jsme všechnu lásku světa, ale zlomili jsme se pod ní. Vzlétnout až do oblak, dostat se na samý vrcholek hory, to chce velký letecký motor. Ale když ho namontuješ na fordky, tak ti ji rozpráší na kusy. A přesně to jsme my, Franku, párek fordek.“⁸³ Z tohoto důvodu ji vůbec na rozdíl od Franka nezajímají peníze ze životní pojistky Nicka, které po jeho smrti získali.

Stejně jako Frank má i ona několik velmi negativních vlastností. Zdá se být chvílemi až chladnokrevná. Je odhodlána bez jakéhokoliv soucitu zabít svého manžela a také muže z právníkovy kanceláře, který Franka přijde vydírat po Nickově smrti. S necitelností a zvráceností se těsně po autonehodě miluje s Frankem v bezprostřední blízkosti Nickovy mrtvoly. Tento akt si ráda připomene i později: „Potrhej mě, Franku. Potrhej mě jako v tu noc.“⁸⁴

Další takovou vlastností je její pomstychtivost. Ve chvíli, kdy si myslí, že je obviněná, neváhá s sebou stáhnout i Franka a vypovídat proti němu. I po té, co se s Frankem vrátí do motorestu, jí Frank nevěří a tuší, že ho Cora může kdykoliv prásknout. Což se málem i stane, když se chce Cora jeho udáním pomstít Frankovi za to, že byl během její nepřítomnosti s jinou ženou. Její láska k němu jí to však nedovolí. A je tu ještě jeden velmi důležitý důvod – Cora je totiž s Frankem těhotná: „... nesnesla [bych] představu, že by moje dítě mohlo jednou zjistit, že jsem jeho tátu nechala pověsit za vraždu.“⁸⁵ To, že nebyla schopná Franka udat, považuje za svou očistu: „Chtěla jsem tě zničit, a přesto jsem nedokázala jít za Sackettem... To proto, co jsem ti řekla. Takže já jsem se toho d'ábla zbavila, Franku.“⁸⁶ Do nenarozeného dítěte pak Cora vkládá mnohé naděje na nový život pro ni a pro Franka.

Její životní styl je naprosto odlišný od toho Frankova. Ona má na rozdíl od Franka nějaké ambice. Chce po smrti Řeka zůstat v motorestu a udělat z něj prosperující podnik. Nesdílí Frankovu touhu po vandrování. Být tulačkou je proti její povaze, styděla by se, kdyby měla například žebrať o svezení.

⁸³ Tamtéž, s. 243.

⁸⁴ Tamtéž, s. 245.

⁸⁵ Tamtéž, s. 311.

⁸⁶ Tamtéž, s. 313.

Nick Papadakis

O vzhledu Nicka čtenáře informuje ne zrovna vybíravým způsobem Cora. Dává ho do přímého protikladu k Frankovi, když Frankovi říká: „Nejsi žádný umaštěný a rozměklý chlap s černýma kudrnatýma vlasama, který si každý večer polejvá pomádovým olejem.“⁸⁷ Zatímco Frank se ho zastává, Cora pro něj nemá jediné vlídné slovo: „Frank: „Nikdy mi nic neudělal. Není to špatnej chlap.“ – Cora: „To zrovna. Smrdí, když to chceš vědět. Je umaštěnej a smrdí.““⁸⁸

Ač o něm Cora mluví špatně, ve skutečnosti je to obyčejný, snad trochu prostoduchý chlap, který má ale více dobrých vlastností než Cora a Frank dohromady. Je dobrosrdečný a má rád Coru i Franka. I Frank ho má rád. Přesto, že o něm vypráví jako o Řekovi, což by mohlo budít dojem, že k němu má rezervovaný vztah, v dialozích ho oslovuje „Nicku“ a hovoří o tom, že jsou přátelé.

Jeho charakter určitě do jisté míry předurčuje jeho řecká národnost. Ať už se jedná o dobrosrdečnost, ale také o veselost a lhostejnost ke kšeftu. Nick se rád baví, skvěle zpívá a hraje na kytaru a popíjí víno. Naopak při vedení svého motorestu si počíná neohrabaně. Není podnikavý a nejde s dobou. Na restauraci nechává starou ceduli, která neláká hosty, jen proto, že už visela na svém místě, když on motorest koupil. Přesto, že se jeho podniku nevede dobře, ani ho nenapadne, že by ceduli vyměnil, nebo že by snad nějakým způsobem inovoval motorest, tak jak to dělá po jeho smrti Cora.

V jeho životě se toho příliš neděje, a když už se něco stane, tak je to pro něj velká událost. Informace o všech těchto událostech, mezi něž patří i fraktura lebky, kterou utrpěl při prvním pokusu o jeho zavraždění, si lepí do velké knihy výstřížků. Kromě novinových článků o jeho zranění, rentgenových snímků jeho lebky a účtů z nemocnice měl v knize nalepený „doklad o naturalizaci, oddací list a živnostenskou licenci pro okres Los Angeles, pak svou fotku s řecký armády a svatební fotku s Corou...“⁸⁹ Na novou velkou událost ve svém životě je náležitě pyšný a chová se kvůli tomu namyšleně: „Utrpěl zkrátka frakturu lebky a taková věc se řeckýmu troubovi jako on každý den nepříhoda.“⁹⁰

⁸⁷ Tamtéž, s. 43.

⁸⁸ Tamtéž, s. 45.

⁸⁹ Tamtéž, s. 95.

⁹⁰ Tamtéž, s. 99.

Svou knihu výstřížků si nevede jen pro sebe, ale především by ji někdy chtěl ukázat svým dětem. Po prvním potomkovi začal toužit právě po svém pobytu v nemocnici.

3. 2. Vliv cenzury

Dříve než přistoupím k samotným analýzám filmů, považuji za nezbytné představit historický kontext filmového průmyslu v daných dobách. Týká se především cenzury a jejích zásahů, které se během 40 let, jež od sebe filmy dělí, značně proměnily.

Pokusy o kontrolu filmů se v americké kinematografii začaly objevovat již v 10. letech minulého století. Mnozí totiž tento průmysl nechápali jako zábavu, nýbrž jako opovržení hodné semeniště hříchu. Týkalo se to nejen afér herců, ale hlavně etických hranic zobrazovaného. Proti filmu bojovalo mnoho církevních hodnostářů a spolků, jež se bály, že film může ovlivnit uvažování lidí a především pak dětí. Lokálně se tak cenzuře věnovaly různé orgány.

Od roku 1922 působilo Sdružení amerických filmových producentů a distributorů⁹¹ v čele s Willem H. Haysem, který se měl starat o dobré jméno filmového průmyslu. Z jeho iniciativy tak vznikl soubor tabuizovaných a alarmujících témat a motivů. Zdokonalený seznam pravidel byl následně pojmenován jako Produkční (někdy i Haysův) kodex a v průběhu let byla zřízena Správa Produkčního kodexu, jež se starala o jeho dodržování. Ve 30. a 40. letech téměř všichni kodex následovali, takže nenastala ve vývoji cenzury žádná změna.

Ta přišla až po druhé světové válce, kdy se začala pravidla měnit. Bylo to například z toho důvodu, že ve zpravodajství lidé viděli mnohem více násilí než kdy dříve, takže si na jeho zobrazování začali zvykat. Postup byl ale pozvolný, takže filmy vzniklé těsně po válce (jako první filmová verze románu *Pošťák vždycky zvoní dvakrát*) ještě velké změny nezaznamenaly.⁹²

Filmový produkční kodex ovlivňoval nejen děj filmu, ale především jeho vizualitu. Na plátně nemohl být zobrazen sex; přímá vražda, myšleno vražda viditelná v záběru; velké množství krve; přílišný alkoholismus. A také každý, kdo činil zlo, měl být náležitě potrestán. Jelikož však byl v 60. letech Haysův kodex nahrazen ratingovým systémem MPAA, což je dodnes fungující organizace, která se mimo jiné zabývá právě kontrolou přístupnosti filmů, v noirové verzi adaptace z roku 1946 je vše tajemně zastřené a je pouze na divákově fantazii,

⁹¹ Motion Picture Producers and Distributors of America, zkratka MPPDA.

⁹² HAIN, Milan. *V mezích přípustnosti: cenzura ve filmu a televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 15 - 18.

aby si domyslel, co se mimo záběr děje. Silně pulzující chtíč mezi oběma milenci je vyjádřen nečekaným afektovaným polibkem, zabití pak sledujeme pomocí pohybu nohou vraha. U Rafelsona je to jasně zřetelné. Touha postav již není jen symbolická, nýbrž je zobrazována přímo na plátně.

Tím, že novější verzi tolik nespouští cenzura, se pak divákovi dostává mnohem komplexnějšího pohledu na Cainovo dílo. Přece jen je předloha plná erotiky a násilí, což mohlo být ve filmové adaptaci zobrazeno až později než ve 40. letech, a proto lze předpokládat, že Rafelson bude se zpracováním postav mnohem blíže ke knižní předloze než tvůrci filmu z roku 1946.

3. 3. Filmová verze z roku 1946

Dvanáct let po té, co vyšel román *Pošťák vždycky zvoní dvakrát*, natočil jeho první americkou filmovou adaptaci režisér Tay Garnett. Celkově se však jednalo už o třetí filmovou adaptaci díla, první dvě vznikly v Evropě.

Pošťák vždy zvoní dvakrát je dodnes považován za jeden z Garnettův nejúspěšnějších filmů. V roce 1946, kdy byl film natočen, byl v Americe na vrcholu filmový žánr film noir. Americké krimi filmy později označované jako noir často stavěly na potemnělé a vypjaté atmosféře a na vykreslení typizovaných postav. Filmoví tvůrci však kromě této atmosféry dokázali na základě předlohy Jamese M. Caina vybudovat i silný příběh plný dějových zvratů a intrik, i přestože se knižní adaptace drží v krajních mezích. Je to především proto, že ve 40. letech, kdy byl film natočen, již tvrdě panovala cenzura. O tom, co je ve filmu přípustné a co ne, rozhodoval Haysův kodex, nařízení, které bylo v americké produkci a distribuci stanoveno již v roce 1930.

A proto není divu, že námět čerpající z knihy, která byla ihned po uvedení zakázána pro přemíru násilí a erotiky, musel být značně zmírněn. Nicméně většina děj zvracujících akcí je zachována, ačkoliv nejsou vždy stavěny za sebou stejně jako v knižní předloze. Milostné či násilné činy aktérů jsou vyjádřeny symbolikou, anebo probíhají mimo obraz.

Jonathan R. Lack ve své eseji zmiňuje problémy, se kterými se film kvůli cenze potýkal. Byl to například fakt, že si divák může vybudovat kladný vztah k postavě Franka, i

přestože je cizoložníkem a vrahem. Neměl téměř žádné výčitky svědomí, stejně jako Cora, a když čelil smrti, nepožádal Boha o odpuštění.⁹³

V této části bych ráda představila a analyzovala tři stěžejní postavy příběhu, stejně jako tomu bylo v případě knižní předlohy. Budu je zkoumat samostatně, komparaci je podrobím až v závěrečné části.

3. 3. 1. Frank Chambers

Frank ke Dvěma dubům na začátku filmu přijede stopem, paradoxně s postavou, která bude mít v závěru příběhu ještě poměrně důležitou roli, konkrétně se stáním návladním. Když se s ním Frank loučí, děkuje mu za svezení, cigarety a za to, že „se nesmál jeho názorům na život“⁹⁴. Tento úvodní rozhovor se zdá být klíčovým a je zajímavé se k němu postupně ve vyprávění vracet:

„Státní návladní: ...proč věčně hledáte nový kraje, nový lidi, nové myšlenky?

Frank: Žádnej flek mi ještě k srdci nepřirotl, možná ten další bude ten pravej.

Státní návladní: A co Vaše budoucnost?

Frank: Na tu mám ještě spoustu času. Navíc, třeba moje budoucnost začíná právě tady (ukáže na ceduli “Man wanted“)

Státní návladní: Tak hodně štěstí, možná se ještě uvidíme!”⁹⁵

Jméno je v této adaptaci totožné s knižní předlohou, a ačkoliv je postava Franka též tulákem, působí velice příjemným dojmem. Je upravený, nemá sice nijak drahý či honosný oblek, ale má ho čistý a nijak otrhaný. Tvář je dohledka oholená a vlasy zčesané. Sako ještě více zdůrazňuje jeho široká ramena, jež jsou ovšem výrazná, i když má pouze košili. V motorestu nosí převážně uniformu. Je černovlasý a k tomu ještě opálený, takže je snědší než ostatní postavy. Postavou je vysoký a dobře stavěný. Věk není v průběhu filmu zmíněn, ale vzhledem k tomu, že v úvodu říká, že má ještě celou budoucnost před sebou, je možné předpokládat věk kolem 30 let. Ostatně herci, který Franka ztvárnil, bylo v roce natočení filmu 33 let.

⁹³ LACK, pozn. 3.

⁹⁴ *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946, stopáž 00:01:43-45.

⁹⁵ Tamtéž, stopáž 00:01:46 - 00:02:03.

Obrázek 1: Frank ve svém běžném obleku



Oblek může sice působit onošeným dojmem, nicméně je čistý a upravený.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946.

Obrázek 2 : Frank v uniformě motorestu



Frank nosí jinou uniformu než-li Nick, ten spíše odívá zástěru.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946.

Tím, kdo představuje postavu Franka Chamberse v tomto filmovém zpracování, je americký herec John Garfield. Jeho herecká kariéra zahrnuje mnoho rolí postav z nižších tříd jako např. ve filmech *The Sea Wolf*⁹⁶ či *Směr Tokio*.⁹⁷ V prvním snímku představuje námořníka/dělníka, jenž je spoluorganizátorem vzpoury proti kapitánovi, a ve druhém se též nachází v pozici námořníka, ovšem zde, ačkoliv opět nemá žádné vyšší hodnosti, nepůsobí žádné problémy a společně s kapitánem a dalšími členy posádky putuje ke své tajné misi

⁹⁶ *The Sea Wolf* [film]. Režie Michael Curtiz. USA, 1941.

⁹⁷ *Destination Tokyo* [film]. Režie Delmer Daves. USA, 1943.

skrze Atlantik. Ve filmu z roku 1942 *Pláň Tortilla*⁹⁸ sice zdědí dva domy, ale vzhledem k tomu, že se stále pohybuje mezi svými chudými známými, kteří nikdy nepracovali, zůstává stále na pohled chudásem, který nic nezmuže. Jeho šance na lepší život paradoxně přichází v podobě lásky, díky níž si dokonce sám od sebe najde práci, nicméně láska je stejně osudová jako ve snímku *Pošťák vždy zvoní dvakrát* a jeho postava umírá. V posledních letech před natáčením filmu *Pošťák vždy zvoní dvakrát* se John Garfield objevuje v dramatech jako *Pride of the Marines*,⁹⁹ *Between two worlds*¹⁰⁰ či *The four wives*.¹⁰¹ Ve svých rolích většinou představuje silné a pohledné muže, kteří si jdou za svým cílem a nezaleknou se ničeho. V roce 1946 už byl tedy díky počtu natočených snímků divákovi poměrně dobře znám. Díky výše uvedeným rolím představujících postavy z nižších vrstev, bylo rozhodně nasnadě jeho obsazení do role tuláka Franka, neboť si jej divák dokáže v dané roli jednoduše představit. Zároveň je to i hezký, charismatický muž, který může stanout po boku takového hereckého sexsymbolu jako je Lana Turner, jež ztvárňuje Coru.

S postavou Franka nejsou spojeny žádné předměty, které by ve filmu vyloženě charakterizovaly jeho osobnost jako objektivní korelát. Maximálně roztrhaný klobouk, nicméně ten rozhodně pro diváka nemá stejnou vizuální hodnotu jako objektivní korelát Cory.

Ve svém projevu Frank působí poměrně spořádaným dojmem. Ačkoliv je tulákem, dokáže se skvěle vyjadřovat, a co je důležité, má skvělé přesvědčovací schopnosti, na které sám rád upozorňuje a jimiž upoutá i Coru. Je to poměrně velký svůdník - ačkoliv se ve filmu reálně potká pouze s dvěma ženami, umí si jednoznačně získat jejich pozornost a zájem. Nicméně je ve svém jednání docela slušný, i přestože to tak leckdy zprvu nemusí vypadat. Mluví poměrně spisovně, nevyužívá žádného slangu, který by bylo možné u tuláků očekávat. Celkově působí velice příjemným dojmem. Avšak v závěru filmu ho dožene minulost, a tak divák zjistí, že není tak nevinný a spořádaný, jak se po celou dobu zdálo.

Ostatní postavy jím nejprve, zdá se, opovrhují. Cora kvůli své překvapující lásce k němu a Nick, protože vlastně nikomu nevěří a v jednu chvíli si dokonce i myslí, že ho chce Frank okrást. Postupem času si však všichni vybudují poměrně kladné vztahy. Frank není z vraždy Nicka nijak nadšený, neboť ho má svým způsobem rád (jak vyplývá z následujícího dialogu), ale oběma milencům se jeho zavraždění zdá jako nejsnazší cesta k tomu, aby mohli být spolu.

⁹⁸ *Tortilla Flat* [film]. Režie Victor Fleming. USA, 1942.

⁹⁹ *Pride of the Marines* [film]. Režie Delmer Daves. USA, 1945.

¹⁰⁰ *Between Two Worlds* [film]. Režie Carl E. Guthrie. USA, 1944.

¹⁰¹ *Four Wives* [film]. Režie Michael Curtiz. USA, 1939.

„Frank: Za něco takovýho nás pověsej.

Cora: Ne, když to uděláme správně a ty jsi hlava, Franku, něco vymyslíš...

Frank: Nikdy mi nic neudělal!

Cora: Franku, nechápeš, jak bychom tu bez něho byli šťastní? Jen my dva.

Frank: Miluješ mě, Coro?

Cora: Právě proto to musíme provést, protože tě miluju.“¹⁰²

V rámci gest a jednání je Frank zpočátku poněkud strnulý, konkrétně ve vypjatých situacích, jako jsou například vášnivé scény. Většinou stojí s rukama podél těla, nijak s nimi během konverzace negestikuluje. Když je konverzace napjatější občas ruce zatíná v pěst. I ve tváři má často jeden a týž vážný výraz, usmívá se výrazněji v první části filmu, později jen výjimečně. V jednání pravděpodobně vychází ze zkušeností svého tuláckého života, má jasné cíle, srovnané myšlenky a je tedy často opatrný. I při plánování vraždy využívá svou tuláckou minulost jako zdroj informací a v napjaté situaci možného prozrazení zachová chladnou hlavu a jedná.

Frank strukturu filmu tvoří zásadním způsobem. Je totiž vypravěčem celého děje. Přenos informací fabule probíhá pomocí voice overu, jak je pro film noir typické. Zároveň se vypravěč Frank v příběhu sám objevuje, tedy vizuálně doplňuje vyprávění. Postavy, se kterými se setká – především ty hlavní – popisuje a též zmiňuje, jak na něj působí. Vyprávění však střídá klasický dialog, divák se tedy může dozvědět, co si o Frankovi myslí ostatní postavy.

Vzhledem k tomu, že se jedná o mužskou postavu, není mu v rámci mizanscény věnováno tolik speciálního svícení, jako je tomu například u Cory. Je snímán především v polocelku a v americkém záběru. Detailu si divák může povšimnout v případech dramatictějších scén, kdy Frank například nad něčím přemýšlí. Často jsou však s Corou snímáni společně jako dvojice, ať již v případě, kdy jsou vedle sebe, ale i pokud stojí proti.

3. 3. 2. Cora Smithová

Postavu Cory ve snímku z roku 1946 ztvárňuje v té době již slavná herečka Lana Turner. Ta je ve 40. letech považována za sexsymbol, a proto je v tomto případě třeba vyzdvihnout podnět, jakým je divácká předchozí znalost. Pakliže divák již předem zná

¹⁰² The Postman Always Rings Twice [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946, stopáž 00:32:12.

literární předlohu a viděl některé z filmů s Lanou Turner, dokáže si představit, jakým způsobem bude Cora pravděpodobně vypadat, případně i jaký bude její projev. Lana Turner bude téměř určitě i v roli chudé ženy zobrazována jako bohyně. Pěkné šaty a obuv, vždy precizně upravené vlasy a make-up. Logicky by na nějaké úpravy žena v takové pozici neměla čas a ani pomyšlení. I její jednání lze předpovídat. Pravděpodobně bude v mnoha ohledech nad věcí a bude je řešit s grácií. Z počátku bude odměřená, ale později se plně projeví její charakter. Záleží pak na dané postavě, jak se bude rozvíjet, zdali kladně či záporně. Obsazení takového sexsymbolu do zásadní role tedy většinou bývá hlavním impulzem pro diváka, aby takový film zhlédl v kině a zjistil, jestli jeho očekávání budou naplněna.

Obrázek 3 : Cora během seznámení s Frankem



Snímání kamery dává značně vyniknout jejímu vzezření, protože záběr je pomalý od kotníků podél nohou až nahoru. Model je poněkud odvážný na vdanou a spořádanou ženu.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946.

Obrázek 4 : Cora během práce



Má na sobě uniformu restaurace, nicméně je stála v bílém čistém oblečení obepínajícím její postavu. Vlasy má dokonale upravené a nezdá se prací jakkoliv unavená.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946.

Postava se v tomto filmu celým jménem jmenuje Cora Smithová. Zdá se to být přímým záměrem tvůrců, kteří zřejmě nechtěli zobrazovat Turner jako utrápenou a vysílenou ženu, jíž je Cora Papadakisová¹⁰³ v předloze, ale jako sice částečně zlomenou sňatkem, nicméně stále silnou a emancipovanou ženu. Smithová je v literární předloze Cořino příjmení za svobodna. Cora není tedy Američankou v područí Řeka, jehož by měla milovat a ctít jeho tradice, které se jí neskutečně přičí, je pouze Američankou provdanou za Američana tak nějak z nouze. Tvůrci pravděpodobně chtěli celý příběh vybudovat na ženské dominanci - uznali Cořino dívčí jméno, učinili z ní sexsymbol a Cora se pak sama stala pro oba muže femme fatale. Nicméně faktem je, že jsou manželé pojmenováni jako Smithovi kvůli zajištění distribuce v Řecku, jak uvádějí Leonard J. Leff a Jerold Simmons ve své publikaci *The Dame in the Kimono*.¹⁰⁴

Dyer píše: „Jak postava vypadá, určuje s různou mírou přesnosti její osobnost. Vzhled může být rozdělen do kategorií fyziognomie, oblékání a image hvězdy.“¹⁰⁵ A právě vzhled je pro tuto postavu téměř základním ukazatelem. Nejen proto, že je představitelkou právě slavná Lara Turner, ale zároveň i pro jistou stylizaci do femme fatale. Na druhý bod bych se ale ráda zaměřila více. Na základě doposud zhlédnutých snímků filmu noir soudím, že ve valné většině snímků jsou ženy primárně kostýmované do sexy, leckdy odvážných ošacení různých barev.¹⁰⁶ Šaty jsou většinou obepínavé, aby co nejvíce podtrhly jejich postavy – většinou upozorňují na boky a prsa. Ženy mají často odhalená ramena a šaty bez ramínek, nicméně aby nepůsobily tolik obnaženě, doplňují svůj outfit dlouhými rukavičkami většinou až nad loket. Šaty jsou často lesklé samy o sobě nebo jsou vyskládané lesklými kamínky. Ženy pak ještě dbají na doplňky, jako jsou diamantové náramky, řetízky, náušnice či ozdoby do vlasů. V případě tohoto snímku je sice Cora velice sexy, nicméně nosí stále stejnou barvu – bílou – a žádných výrazných doplňků nevyužívá. Zdá se, jakoby bílá barva značila určitou nevinnost,

¹⁰³ I v předloze nechce být oslovoována svým nynějším příjmením Papadakisová a zdůrazňuje svoje dívčí jméno. Negativním postojem ke jménu Papadakisová se snaží zbavit nálepky „utrápené a vysílené ženy“.

¹⁰⁴ LEFF, Leonard J. a SIMMONS, Jerold. *The Dame in the Kimono: hollywood, censorship, and the production code*. 2nd ed. Lexington: University Press of Kentucky, s. 130.

¹⁰⁵ DYER, pozn. 31.

What a characted looks like indicates their personality, with varying degress of precision. Appearance may be divided into the categories of physiognomy, dress and the image of the star.

¹⁰⁶ BLASER, John. *No Place for a Woman: The Family in Film Noir and Other Essays*. The Library –University of California, Berkeley. Vloženo 1996, upravováno 2002. Dostupné z <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/>>. She epitomizes both the American dream and the desire to be an independent woman and enter the workforce running her own business. Her untimely death speaks to the dangers of both and how the female identity in the 20th century was shifting and unclear.

kteřou v sobě postava Cory nese a na kteřou chtěli tvůrci upozornit. Přeci jen je to žena nešťastně provdaná a ještě nešťastněji zamilovaná.

Velmi významným objektivním korelátem je pro diváka v Cořině případě rtěnka, kteřá víceméně rámuje její vztah s Frankem. Při jejich prvním setkání se k němu přikutálí. Když Frank sleduje směr pádu, objeví se v záběru nejprve Cořiny odhalené nohy v krátkých šortkách a na podpatcích, teprve pak spatří Coru, kteřá ho okamžitě učaruje a to natolik, že se kvůli ní rozhodne přijmout u Nicka práci. Rtěnka rovněž značí fakt, že o sebe žena dbá a záleží jí na jejím zevnějšku, tedy chce být i u plotny, kde není téměř pro ostatní vidět, krásnou a upravenou. Během příběhu ji použije několikrát, a tak stále nutí diváka, ale i všechny další postavy filmu vnímat ji jako tu dokonalou. Celý příběh uzavírá pád rtěnky z ruky mrtvé Cory ve chvíli, kdy Frank nezvládne řízení, a vybourají se. Zde je ale nutno podotknout, že právě za onu nehodu z velké části může žena sama, neboť se, jak jí je zvykem, urputně dožaduje okamžité Frankovy pozornosti.

Zprvu se Cora chová velmi arogantně, nejspíše z důvodu pro ni nečekaného zalíbení, jež ve Frankovi našla. Proto se ho snaží od Dvou dubů vyhnat. Nicméně mu nakonec podlehne a svou aroganci a jakousi zlobu následně obrátí proti Nickovi. Je citlivá, ale své emoce dokáže velice dobře skrývat. Není zcela typickou femme fatale, kteřá by pro svoje vlastní potřeby neustále intrikařila a přetvařovala se, ale rozhodně občas použije svých ženských zbraní, aby jednoho nebo druhého muže o něčem přesvědčila. Ve své podstatě ale není zlá. Nicka má svým způsobem ráda, jediným a zásadním problémem je její stále oddanější láska k Frankovi. Proto je schopná zprvu odejít a poté i Nicka zabít. Projevuje se umírněně, ačkoliv je pouhou kuchařkou, dokáže působit namyšleným dojmem. Nejedná nijak ukvapeně, vlastně je velice klidná a mírná. Zároveň umí být svůdná, především pak svým způsobem oblékání a jemným vystupováním. Samozřejmě se dokáže i rozčílit, ale vždy si zachová dekorum a nepůsobí hystericky. Sama o sobě tvrdí, že je pracovitá a restauraci chce udělat jméno. Není však jisté, jestli to myslí vážně nebo to používá jen při přesvědčování Franka či Nicka. Ostatní postavy se k ní chovají celkem náležitě. Nejsou vůči ní vulgární nebo násilnické, jak je tomu například v předloze. Vyjadřují se o ní s úctou, Nick je náležitě pyšný, že má tak krásnou a mladou ženu, Frank jí před Nickem taktéž vyjadřuje komplimenty.

Sama jedná poměrně formálně a rozhodně dbá na svou eleganci. Dokáže svými slovy, případně i gesty přesvědčovat každého (muže), především však Nicka, kteřý je jí téměř oddán. Dá se rozhodně říci, že svým jednáním působí velice žensky. Jak bylo zmíněno, ačkoliv je

pouhou kuchařkou a v minulosti číšnicí, chová se jako, kdyby jí vše patřilo, a náležitě se u toho nosí. Proto i Franka z počátku odmítá, neboť se jí jeví jako buran.

Je hlavním hybatelem děje. Ačkoliv je vyprávění vedeno Frankovým tokem vzpomínek, je to víceméně hlavně ona, na které je vystavěn celý příběh. Divák může sledovat její vnitřní přerod. Nejprve je smířená s tím, jak žije a neplánuje již žádné změny, následně se však zamiluje do Franka a vidí v něm možnost nového a spokojeného života. Díky této vidině je pak schopna všeho, zabít manžela, lhát před soudem, vyhrožovat a rozhodně se ničeho nebát. Cayla Chamberlin Coru Smithovou ale vnímá tak, že je sice tou, která se bouří proti svému muži a využívá své svůdnosti pro zisk, nicméně touží po tom, aby pak s Frankem získali tradiční rodinné role, což ji dělá jedinečnou postavou v žánru noir. „Vyjadřuje jak americký sen, tak i touhu být nezávislou ženou, která provozuje vlastní podnikání. Její předčasná smrt hovoří o nebezpečích v obou směrech a o tom, jak je ženská identita ve 20. století nestálá a nejasná.“¹⁰⁷

Po celou dobu je nasvícena více měkkým světlem než ostatní osoby, čímž je v našem případě podtrhována ona nevinnost, kterou se snaží vyzařovat, ale zároveň i její zvrácená dokonalost, díky níž se do ní Frank pravděpodobně zamiloval. Kamera ji většinou snímá tak, aby podtrhla její křivky – nájezd detailu na její nohy a výše až k obličeji, velké detaily na tvář apod.

3. 3. 3. Nick Smith

V první filmové verzi je Nick pravděpodobně rozeným Američanem. Jeho národnost sice není explicitně určena, ale jeho celé jméno, jenž je Nick Smith, to evokuje. Nick je výhradním majitelem motorestu, ale svou mladou manželkou se nechává snadno ovlivnit. Pyšní se právě tím, že má tak krásnou a mladou ženu, přestože si valná většina zákazníků stejně jako Frank původně myslí, že je to jeho dcera.

¹⁰⁷ Chamberlin, pozn. 2.

Obrázek 5 : Nick během návratu Cory a Franka z koupání



Během koupání došlo k prvnímu sblížení Cory a Franka. Když Nick uslyšel přijíždějící auto, vyšel ven pouze v županu, i přestože předpokládal, že se jedná spíše o zákazníka nežli o navrátilce. Po tomto zjištění odchází pryč a Frank se s Corou políbí.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946.

Obrázek 6 : Nick ve svém běžném obleku



Mimo klobouk a kravatu se jeho oblek téměř neliší od Frankova. Je jednoduchý, nicméně v něm Nick rozhodně nebudí respekt. V této scéně se totiž opilý dohaduje s Frankem, že mu chtěl utéci i s kufry. Výstup působí ve výsledku značně komicky.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Tay Garnett. USA, 1946.

Nickův věk není zmíněn, nicméně působí dost postarším dojmem, především kvůli svému vzhledu. Je zavalitější, malé postavy, jen o málo vyšší nežli Cora. Vlasy má prořídle, na krátko střižené kouty.

Nosí především oblečení uzpůsobené práci – pohodlné kalhoty, košili a přes ní zástěru, ale dokáže se i pěkně obléknout do společenského obleku například tehdy, když jde smlouvat. Umí tedy působit seriózním dojmem, ale stejně ho divák vidí spíše jako obyčejného pracujícího muže.

Působí poměrně dosti naivním dojmem, proto s ním zřejmě Cora s Frankem, ale i jeho dodavatelé dokážou skvěle manipulovat. Má upřímnou radost, když někoho dokáže přesvědčit, aby mu slevil. Jediným okamžikem ve snímku, kdy si dokáže stát bezmezně za svým, je stěhování do Kanady k těžce nemocné sestře.

Projevem je umírněný a klidný, a i když je z nějakého důvodu naštvaný, nedokáže křičet a být zlý. S Corou jedná s láskou a úctou, ale ví, že je víceméně jeho majetkem. Když dělá životní rozhodnutí ani se s Corou neporadí a nebere ji jako rovnocenného partnera. Franka má také celkem v oblibě, dokonce mu nabízí, ať si s Corou zatančí nebo se jedou společně vykoupat. Ani pro Coru s Frankem není zlým člověkem a vycházejí s ním, nicméně pro jejich vztah představuje znatelnou překážku, a proto musí být zavražděn.

V rámci gest a jednání je Nick také umírněný, nicméně dokáže být, pokud ho něco překvapí, impulzivní. Je vlídný, téměř pořád se usmívá. Nerozhazuje zbytečně rukama, ale není tolik strnulý jako Frank. Ostatní postavy se o něm vyjadřují lichotivě, ve výsledku jej Frank i Cora mají rádi. Sám sebe vidí jako pracovitého člověka, kterého každý bere na hůl.

Do struktury filmu zapadá jako středobod, kolem něhož se rozvíjí celá zápletka. Kdyby nebylo jeho, Cora by nepracovala u Dvou dubů. Kdyby nepřesvědčil Franka, tak by tam nepracoval také. Kdyby se ti dva sešli někde mimo něj a mimo manželství jeho a Cory, mohli by spolu žít a nespáchali by vraždu, nebyli u soudu a nakonec nezemřeli.

Použití osvětlení ve filmu jeho postavu jakoby upozaďuje. Často se nachází sedíc v koutě nebo v šedém obleku či zástěře a ztrácí se v obraze.

3. 3. 4. Zhodnocení adaptace

S využitím východisek Briana McFarlane lze říci, že jde o adaptaci s přidanou hodnotou, tedy „dílo je převzato, ale úmyslně či neúmyslně částečně pozměněno“¹⁰⁸. Dle mého názoru dochází ke změně úmyslně, režisér se snaží naplnit tendence filmu noir nejen vizuálně ale i formálně, zároveň se však musí i vyvarovat využití některých násilných scén nebo scén se sexuálním podtextem, jež tehdy odporovaly Produkčnímu kodexu. Knižní vyprávění je transformováno do voice-overu, tedy je vyprávěno ich formou. Myšlenky a popisy situací se střídají s dialogy – stejně jako tomu je v knize. Postavy jsou ale v charakteristice i vzezření odlišné od předlohy.

¹⁰⁸ MCFARLANE, pozn. 15, s. 17.

3. 4. Filmová verze z roku 1981

Prozatím poslední filmová adaptace (druhá na americkém kontinentu) Cainova románu byla natočena až roku 1981, tedy s velkým časovým odstupem od vydání románu i od předchozích filmových verzí. Režisérem této nejnovější verze je Bob Rafelson, který do rolí hlavních postav obsadil slavné herce Jacka Nicholsona a Jessicu Lange. V 80. letech byla slavná éra filmu noir už dávno pryč, některé filmy včetně tohoto se však začaly k tradici noir vracet a byly označovány jako neo-noir. Pojem neo-noir dle nejjednodušší definice, kterou vyřkl Mark Conard označuje „jakýkoliv film přicházející po éře klasického noir, který obsahuje noirová témata a senzibilitu.“¹⁰⁹

Bob Rafelson je oproti knižní předloze i filmové verzi z roku 1946 velmi explicitní. První společná vášnivá scéna je zhruba v jedenácté minutě. Frank zamkne restauraci, aby mohl být s Corou sám. Poté, co ho Cora přemlouvá, aby odemkl, se jí Frank zmocní a odtáhne ji do kuchyně. Cora se vyprostí z jeho objetí a nejprve to vypadá, že uteče, ale nakonec začne Franka dráždit, aby si mohli užít spolu. Celá situace je velmi sexuálně napjatá. Nakonec ji Frank položí na kuchyňskou linku, kde mimo jiné leží i nůž, který Cora jen zahodí. Následuje poměrně dlouhá scéna polibků, ale i záběr na velmi intimní Cořina místa, poté i soulož. Režisér pravděpodobně poukazuje na tu obrovskou vášeň, která mezi oběma je a snaží se ji detailně vystihnout. Ačkoliv je tato scéna nejvíce erotická, ve filmu je i několik dalších nekonzervativních scén.

V ději se však Rafelson od Caina moc nevzdaluje, nýbrž kopíruje jeho dějovou linku. Jedinou přidanou scénou, která v románu chybí, je oslava na počest Nickova přežití, po té co se ho Cora poprvé pokusí zavraždit. Na oslavě je plná místnost Nickových řeckých přátel, Cora a Frank jsou mezi přítomnými jedinými Američany a neumí se bavit tak jako Řekové. Obecně Rafelson více pracuje s faktem, že je Nick Řek, a tím ještě více prohlubuje propast mezi ním a Corou.

Naopak ve filmu zcela chybí poslední kapitola románu, ve které Frank čeká na smrt v cele po té, co ho odsoudili za vraždu Nicka a neprávem i Cory. Film končí pohledem na zlomeného Franka klečícího nad mrtvolou Cory. Frank v této vypjaté chvíli ukazuje, že není takový hrubián, jak se po celou dobu filmu zdálo, ale že ho ke Coře vázal opravdu hluboký cit.

¹⁰⁹ Any film coming after the classic noir period that contains noir themes and noir sensibility. CONARD, pozn. 37, s. 2.

3. 4. 1. Frank Chambers

Jméno této postavy se drží literární předlohy, tedy Frank Chambers. Ihned zpočátku od pohledu působí jako zlý, nevyzpytatelný a vypočítaný člověk. Je tulákem, nicméně se zdá být protřelejší, zkušenější než v jiných verzích, což divák pozná ihned ze způsobu, kterým se snaží získat si na svou stranu Nicka. Samotné tuláctví však nezmiňuje, nemluví tak o sobě. Rozhodně netvrdí, že by cestoval rád a že by měl toulavé nohy, jako tomu je v předloze a filmové verzi z roku 1946. Je tedy téměř jasné, že je to spíše psanec a vyvrhel.

Ke Dvěma dubům se dostaneme díky svým přesvědčovacím schopnostem, tento jeho um lze následně pozorovat po celou dobu příběhu. Na benzínce umluví neznámého řidiče, aby jej svezl. Když zastaví u motorestu, objedná si vcelku bohaté menu a odejde na toaletu, kde vyčkává do té doby, než se řidič rozhodne již dále nečekat a opustí ho. Posléze hostinskému Nickovi zalže, že ho jeho parťák opustil a ukradl mu peněženku, on tedy nemá jak zaplatit. Nicméně se dušuje, že peníze pošle, jakmile se dostane za prací do města.

Ve výkonu své práce není Frank vůbec důsledný a jediné, co jej zajímá, je právě Řekova manželka. Nicméně místo toho aby se jí způsobně dvořil, chová se k ní neurvale a se značnou neúctou. S tou přistupuje i k Nickovi.

Frank má o sobě ze začátku velmi dobré mínění a sebevědomí mu rozhodně nechybí. Jeho chování se ale proměňuje během budování vztahu s Corou.

V tomto snímku Franka ztvárňuje Jack Nicholson. Toto obsazení můžeme částečně chápat jako režisérův záměr postavu Franka vykreslit jiným způsobem, než je tomu v předloze a také ve filmové verzi z roku 1946. Jacku Nicholsonovi bylo v té době čtyřicet čtyři let a měl za sebou nespočet rolí. V mnoha filmech, např. *Přelet nad kukaččím hnízdem*¹¹⁰ Miloše Formana nebo *Čínská čtvrť*¹¹¹ Romana Polanského, představuje role lumpů, vyvrhelů na okraji společnosti, povahově většinou velmi cynické, necitlivé a vypočítavé postavy, a tak je možné uvažovat, že režisér záměrně buduje atmosféru k filmu pomocí předchozích znalostí diváka, protože si divák může jednoduše domyslet, jak asi bude Frank vystupovat a jednat.

Jack Nicholson dodává Frankovi vzhled otrhaného, vyžilého skoro padesátníka. Frank nikdy moc nepracoval a nejspíš má za sebou zajímavou kriminální minulost, což se ke konci filmu potvrdí, případně to může postupně divák vydedukovat z jeho násilnického chování. Jeho vráscitému obličejí dominují zářivé oči s posměvačnými ústy. Jeho nedbalý vzhled

¹¹⁰ *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [film]. Režie Miloš Forman USA, 1975.

¹¹¹ *Chinatown* [film], pozn. 52.

podtrhuje nijak zvlášť upravená plešatějící kštice. Je vysoký, s širokými rameny a působí velmi mužným dojmem. Není vzhledově příliš atraktivní, nicméně gestikulací, držením těla a vyjadřovacími schopnostmi působí značně charismaticky. Proto si dokáže lehce získat důvěru, a to nejen u žen, ale i u mužů.

Nosí starý, ne příliš padnoucí oblek a klobouk. Pravděpodobně se v tomto oblečení cítí velice dobře, a proto má tolik sebevědomí. V motorestu pak obléká uniformu, černou čepici a jakési montérky se jmenovkou Phil, které mu taktéž nepadnou a jen přidávají na jeho dojmu otrhanosti.

Obrázek 7 : Frank přichází ke Dvěma dubům



Ačkoliv má oblek i klobouk, který následně nosí poměrně často, už od prvního pohledu nevypadá nikterak elegantně. Klobouk je ošuntělý a oblek mu příliš nesejde. Boty má špinavé, což je deduktivně dle jeho věčného toulání jasné.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film].
Režie Bob Rafelson, USA, 1981.

Obrázek 8 : Frank v pracovní uniformě



Frank v uniformě působí ještě více špinavě a celkově odpudivěji, než pokud je v obleku. Je celý zaprášený a to nejen na šatech ale i na obličeji. Na uniformě má přišitou jmenovku Phil, přičemž se žádná z postav nesnaží uniformu předělat.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film].
Režie Bob Rafelson, USA, 1981.

Vzhledem k jeho agresivitě a násilnickým sklonům zprvu divák rozhodně nemůže Franka chápat jako někoho, kdo se chová tímto způsobem, aby chránil své blízké/činil dobro. Chová se tak cíleně jen proto, aby se měl dobře on. Nicméně postupným budováním vztahu s Corou se může názor na něj měnit. Přeci jen je z něj cítit, že má Coru rád, i když jí to dává najevo svým násilnickým způsobem. Je schopen kvůli ní zabít sobě poměrně blízkého člověka, a ačkoliv je divákova důvěra v něj podryta ještě v závěru filmu, nakonec se po smrti/během umírání Cory ukáže to dobré v něm, a to že ji doopravdy miloval.

Rafelsonům Frank není vypravěčem příběhu, divák si tedy musí domýšlet různé souvislosti v jeho chování a vyjadřování. V rámci všemožných konfrontací, především s Corou, nepůsobí jeho projev příjemně. V rámci dialogů je Frank víceméně stručný a má o všem velmi rychle jasno, takže to nemusí rozebírat dále. Nicméně v případech, kdy má někoho přesvědčit ke svému vlastnímu prospěchu, dokáže být velmi hovorný a celkem i slušný.

Frank jedná velice neformálně a zdá se, jakoby neuznával zásady slušného chování. Pouze když se dostane do dialogu s autoritativní postavou, jež by mohla ovlivnit, kam bude dále směřovat jeho život - jako policista, soudce či advokát - bývá značně nervózní, ošívá se, nedokáže se na daného člověka téměř podívat, což ho ale rozčiluje, takže trému následně opět střídá agrese. Jelikož jeho dětství není nijak zmiňované, můžeme se jenom domnívat, že pochází z chudých poměrů a formálnější jednání si během svého života neosvojil.

3. 4. 2. Cora Papadakisová

Celým jménem, Cora Papadakisová, následuje knižní předlohu. Valnou většinu času tráví v kuchyni a není moc patrné, že by měla ambice změnit svůj život či snad zlepšovat prestiž restaurace.

V Rafelsonově verzi Coru ztvárnila v té době zhruba 30letá herečka Jessica Lange. Ta v té době byla známá především pro svou roli v *King Kongovi*,¹¹² případně *All that Jazz*,¹¹³ kde ztvárnila dosti odlišné postavy. V *King Kongovi* byla jemnou kráskou, kterou unese „zlé zvíře“ a ona se snaží svými přátelskými gesty získat jeho důvěru – tedy krásná, jemnocitná, přátelská – následně díky filmu byla považována za sexsymbol. V *All that Jazz* má přezdívku Anděl smrti, protože hlavní postavu pokouší lascivním chováním a strhává ho k neřestem. Po

¹¹² *King Kong* [film]. Režie John Guillermin. USA, 1976.

¹¹³ *All that Jazz* [film]. Bob Foss. USA, 1979.

následujícím filmu *Jak vyzrát na vysoké životní náklady*¹¹⁴ získala roli v Rafelsonově snímku, divákova znalost se mohla tedy upínat pouze na 3 filmy s dosti rozdílnými rolemi. Předpokládám tedy, že zde tento faktor tolik nepůsobil jako v případě Jacka Nicholsona, a divák neměl vysoká očekávání a spíše jej mohlo zajímat, jak se známé postavy Cory po Laře Turner Jessica Lange zhostí.

Mladistvé vzezření, alabastrová pleť a téměř laní pohled dělají z této verze Cory poměrně přitažlivou ženu. Nicméně není prvoplánově atraktivní. Většinou ji divák vidá v zástěře se zplihlými vlasy a umaštěným obličejem, působí tedy zanedbaným a unaveným dojmem.

Je hubené, menší postavy nežli Frank, nicméně vysoká je téměř stejně jako Řek. Zřejmě proto u ní Frank budí pocit bezpečí a zázemí, které u svého manžela nenalézá. Nenosí podpatky ale klasické boty s rovnou podrážkou, což ještě umocňuje její vzhled životem unavené osoby, která se denně plahočí v kuchyni. Tento fakt umocňují i šaty, jež nosí a které nepodtrhují její ženské půvaby. Mimo domácí a pracovní šat si dokáže obléknout i pěkné, “lepší” šaty, ale ani ty nejsou nijak provokativní či sexy. Cora působí sexy pouze ve vášnivých scénách s Frankem, kdy odhalí své spodní prádlo či se objeví v noční košili.

Obrázek 9 : Cora během práce



Cora má na sobě výjimečně čistou a nezmačkanou košili, jinak nosí během práci věci pohodlné, neatraktivní a většinou špinavé. Zástěru má však i při této scéně ušpiněnou. Vlasy, ačkoliv jsou zvlněné, nejsou nijak dokonale upravené.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Bob Rafelson, USA, 1981.

¹¹⁴ *How to Beat the High Co\$ of Living* [film]. Robert Scheerer. USA, 1980.

Obrázek 10 : Cora v noční košili



V tomto případě – i přestože se jedná o okamžiky před vraždou – Cora působí velmi žensky. Má noční košili, ale nijak upjatou. Je saténová a dává vyniknout jejímu poprsí.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Bob Rafelson, USA, 1981.

Postava Cory se v Rafelsonově vyobrazení téměř neustále nachází v područí mužů. Nejprve v Řekově, který ji považuje za svůj majetek a rád se s ní předvádí, posléze ve Frankově, jenž ačkoliv si k ní buduje vztah, jedná s ní jako s někým podřadným a často na ni nebere ohledy. Možná právě proto se z tiché ženy od plotny začíná stávat sadomasochistické monstrum, jež neváhá zavraždit svého manžela a následně se nad jeho smrtí ukájet.

Cora není z počátku nijak zvlášť mluvná, spíše než slovy vyjadřuje své pocity mimikou. Poměrně často má kamenný výraz, z něhož nelze usoudit, co si v tu chvíli myslí. Nicméně pracuje i s úsměvem a dokáže jej bravurně ovládat. V nejzazších případech umí s jeho pomocí předvést výraz absolutního pohrdání. Leckdy se zdá, že svým projevem sama vyvolává konflikty. Nejprve je ve svém jednání nejistá, následně zas velice tvrdohlavá nepřipouštějíc názory ostatních. Jedná impulzivně a ve výsledku lze z jejího chování vydedukovat, že jediné, co potřebuje je, aby ji někdo vlastnil. Divák tedy může zprvu Coru chápat jako utiskovanou ženu bez možnosti výběru, ale postupem času se ukazuje, že to, jak v příběhu figuruje, případně i jakým stylem, je její záměr, jenž však ji i Franka žene do záhuby.

Jak dlouho je za Řeka provdaná se divák nedozví, nicméně ví, že ona je národností Američanka a že rozhodně řeckým způsobům a tradicím neholduje. Spíše je nenávidí a je jí to jejím manželem vyčítáno. O jejich seznámení a důvodu sezdání se divák nedozví.

Cora se v úvodu chová tak, aby to vypadalo, že je se vším smířená a absolutně nedává Frankovi najevo, že by ji přitahoval. Teprve poté, co se jí sám zmocní, k němu začne projevovat city.

Z výše uvedeného vyplývá, že Cora není předvídatelná ve svém projevu a leckdy si její chování odporuje. Divákovi může připadat jako oběť zájmu dvou dospělých majetnických mužů, ale nakonec se divák pravděpodobně nezbaví pocitu, že to Cora nemá v hlavě v pořádku. Málokdo jí může být plně nakloněn, spíše jen soucítí s určitými vypjatými momenty jejího života.

Co si o Coře myslí Nick s Frankem, je poměrně jasné, považují ji za pěknou, ale nepřiliš chytrou tvářičku. Dokážou se k ní však chovat i s láskou. I přestože je jí Frank nevěrný a očekává se, že ji kvůli jejímu chování a celkově dusné atmosféře opustí, nakonec se vrátí, protože jej okouzila.

Mimo své hysterické projevy je Cora víceméně umírněná, působí jako klasická žena v domácnosti, která má svá typická gesta, utírání rukou do zástěry, opírání rukou v boky, když stojí. Snaží se mít všude kolem sebe pořádek, takže stále něco uklízí a utírá. Ostatní se k ní zpočátku chovají hrubě, později je ona tou, kdo si je získává na svoji stranu a manipuluje s nimi, aby jí vycházeli vstříc.

Jedná často rozpačitě a posléze, když se rozčílí, dokáže být až hysterická. Nejprve sebou nechá od Franka vláčet a ubližuje jí to, následně se v tom spíše vyžívá. Nakonec dokáže sama Franka ponížit. Působí ve výsledku dojmem, že je ještě dítě, a potřebuje někoho, kdo by se o ni postaral.

Její vztah s Frankem je velmi vášnivý, syrový a až téměř živočišný. Chtějí být spolu natolik, že se rozhodnou zabít Nicka. Ačkoliv do té doby Frank působí jako člověk cynický a všehoschopný, nakonec je tím, kdo s nápadem vraždy přijde, Cora. Po prvním nepovedeném útoku Nick uspořádá oslavu svého přežití, kam pozve i Franka. Zde však Cora odmítá s Frankem být, protože prý nechce Nicka opustit. V tomto případě začínají být víceméně jasné pocity samotného Franka, ale Cora je naopak víc a víc tajemná. Pokládá si otázku, s kým chce vlastně být, při čemž působí krajně sebestředným dojmem. Po následné Nickově vraždě dokonce začne svádět Franka v příkopě na kopci, kam shodili auto s mrtvolou.

Bob Rafelson je ve vášnivých scénách mezi Frankem a Corou oproti knižní předloze i Garnettově verzi z roku 1946, velmi explicitní.

3. 4. 3. Nick Papadakis

Celým jménem Nicholas Papadakis neustále všem připomíná své řecké kořeny. Dokonce Coru několikrát nutí, aby zkoušela mluvit řecky, jí se to však nedaří, což on nechápe a utahuje si z její národnosti. Jeho hereckému představiteli Johnovi Colicosovi je v době obsazení 52 let, je tedy jen o 8 let starší než Jack Nicholson v roli Franka. Ze vzhledu postav lze však usuzovat, že mezi postavami je větší věkový rozdíl než mezi herci. Zatímco Nick působí už jako stařec, Frank je ještě muž plný sil.

Obrázek 11 : Nick ve svém motorestu



Takto Nick vypadá během svého běžného fungování v restauraci. Nenosí uniformu, spíše svým oděvem a doplňky – zlatými hodinkami na řetízku a motýlkem – dokazuje, že pánem. Působí upraveně a budí na první pohled poměrně respekt.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Bob Rafelson, USA, 1981.

Obrázek 12 : Nick v obleku



V tomto případě je viditelná podobnost s Nickem z Garnettovi verze. Nick má téměř totožné oblečení, nepěkně vyhlížející oblek, kravatu a klobouk. Vzhledově vypadal mnohem lépe, když byl v restauraci. Navíc je opilý, takže jeho postava, ač je oblečena do společnosti, působí groteskně.

Zdroj: *The Postman Always Rings Twice* [film]. Režie Bob Rafelson, USA, 1981.

Nick má v tomto snímku vzezření stárnoucího jihoevropana. Má tmavší pleť, nechává si narůst hustý knír, má černé kudrnaté, husté vlasy, které pomalu řídnou. Ve tváři už má plno vrásek. Je menší postavy, někdy se zdá, že je dokonce menší než Cora. Oblečení, které nosí,

není ničím výjimečné ani výrazné. Když je v motorestu, na práci většinou obléká bílý nátělník a montérky. Pakliže jede někam jednat, má pro tyto účely připravený oblek. Zdá se, že o sebe rád dbá. V koupelně tráví většinou spoustu času, během něhož si prozpěvuje. Když si zakoupí nový župan, musí se ihned pochlubit Coře a ta mu jej musí pochválit. Ke stejnému chválení dochází i tehdy, když si Nick majetnicky opře nohy o Cořin hrudník a dožaduje se odpovědi na otázku, zdali jsou jeho nohy krásné.

Z uvedeného je patrné, jakým způsobem Nick jedná. Je poměrně temperamentní, s oblibou hovoří o sobě a o svých předcích. Není vlastně zcela zřejmé, jestli má Coru rád nebo je pro něj spíše jenom další trofej v jeho dokonalém životě. Chová se k ní majetnicky a ona to víceméně jen přechází. Nicméně i přes toto všechno si k němu divák buduje kladný vztah. Většinou překypuje humorem a na všechny se usmívá. Je pyšný na to, že je Řek a má i mezi svými spoustu přátel, kteří jej obdivují. Nick je majetnický a vášnivý, paradoxem tedy je, že jej Cora vystřídá za stejně majetnického a vášnivého Franka a myslí si, že s ním bude šťastnější, což se již od počátku zdá jako nepravděpodobné.

Ve svém projevu je Nick vždy přímý, pokud není po jeho, neváhá zvýšit hlas. Rád má ve věcech pořádek a odmítá dělat něco navíc. Je pán a ostatní, především Cora ale i Frank, by mu měli sloužit. Nicméně milého slova se u něj oba dočkají. Při oslavě jeho přežití údajného pádu v koupelně Coře vyzná lásku prohlášením, že jí udělá dítě, Frankovi zas přede všemi příbuznými poděkuje za záchranu života. Cora jej zpočátku ignoruje, později ho, zdá se, až nenávidí. Hnusí se jí a nedokáže jej vystát. Frankovi je Řek zpočátku víceméně jedno, ale později si k němu vybuduje poměrně kladný vztah. Tou dobou už jej však ovládá Cora.

3. 4. 4. Zhodnocení adaptace

Ačkoliv je tato verze filmu *Pošťák vždy zvoní dvakrát* knižní předloze mnohem blíže nežli verze z roku 1946, nelze hovořit o stoprocentně přesném provedení. Objevují se rozdíly především v popisu postav. Cora není černovlasá, nýbrž blond, a Frankovi rozhodně není 24 let. Též se zde divák nedočká vyprávění ich formou jako v předloze, ale dostává se mu pouze omezeného vědění, kdy je nezaujatým svědkem situací, které nastávají, a není více informován o myšlenkách postav (konkrétně Franka).

3. 5. Komparace postav v jednotlivých zpracováních

Z podstaty médií, ve kterých postavy porovnáváme, je zřejmé, že recipient se o charakteristice postav dozvídá odlišnými prostředky. Zatímco v románové předloze je vzhled postav často charakterizován skrze přímé řeči ostatních postav nebo skrze Frankovo vyprávění, ve filmu takovéto slovní popisy nejsou potřeba, protože je vše vyjádřeno vizuálně. V tomto ohledu má film bohatší možnosti, jak vytvořit postavu přesně podle představ tvůrce, zatímco v psaném médiu mnohé zůstává na fantazii čtenářů.

V románu a v prvním filmovém zpracování recipient nahlíží na příběh z pohledu postavy Franka, který je vypravěčem. Naopak ve filmu Boba Rafelsona je divák nezúčastněným pozorovatelem, kterému nejsou motivace postav ani jejich jiné charakteristiky explicitně sděleny a všechny tyto informace musí rozklíčovat na základě chování postav.

Recipientovo nazírání na charaktery postav je ovlivněno i délkou jednotlivých uměleckých děl. Román je vcelku obsáhlý a příběh v něm zahrnuje mnoho dějových obrazů, které jsou detailně popsány. Filmový příběh se však v obou případech vešel do časového horizontu zhruba dvou hodin (Garnettova verze má 113 minut, Rafelsonova 122 minut). To znamená, že filmy musely některé obrazy zcela vynechat nebo je zkrátit natolik, že se z nich nedá jasně určit charakteristika postav.

Na zřeteli je třeba mít také skutečnost, že každé ze třech zde porovnávaných uměleckých děl, vzniklo v jiné době. Zatímco rok vydání románu 1934 si je celkem časově blízký s rokem 1946, ve kterém vznikla první filmová adaptace, Rafelsonův film byl natočen až téměř padesát let po vydání románu. Odlišná historická doba se s ohledem na charakteristiku postav podepsala nejen na podobě jejich vzhledu, na oblečení, které odívají, ale také například na způsobu jejich vyjadřování.

3. 5. 1. Frank Chambers

Čtenář románu *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* může mít pocit, že zná Franka dokonale, neboť je Frank zároveň postavou vypravěče, který vypráví celý příběh ich formou. Frank děj popisuje a také ho obsáhle komentuje svými typickými jazykovými prostředky, které o něm mnohé vypovídají. Zároveň čtenář skrze jeho vyprávění snadno porozumí jeho smýšlení. Tyto možnosti mají i diváci filmové verze z roku 1946, ve které je Frank také postaven do role vypravěče pomocí voice overu. Zcela odlišná je však situace ve filmu z roku 1981, ve kterém

žádný vypravěč není. Zde si tedy divák musí stejně jako u ostatních postav domýšlet i Frankovy myšlenkové pochody.

Postava Franka Chamberse se v jednotlivých zpracováních příběhu značně liší. To lze pozorovat již na počátku příběhu, kdy se Frank dostává do motorestu. V románové předloze Frank dorazí do motorestu schovaný na nákladáku, což o něm může vypovědět, že je dobrodruh, tulák bez peněz a nějaký drobný podvod mu nedělá problém. V Garnettově filmu přijíždí stopem se státním návladním (což je zajímavý prvek s ohledem na děj, nikoliv však na Frankův charakter), nicméně jízda stopem je rozhodně kultivovanější způsob, jak se dostat do motorestu, než být schovaný na nákladáku. Frank se státním návladním probírá své názory na život, a přesto že i v této verzi vandruje z místa na místo, od počátku působí spořádaným a příjemným dojmem. V Rafelsonově verzi se Frank dostává do motorestu též autostopem, snaží se však hned při první příležitosti podvést Nicka, což poukazuje na jeho zrádnou a vypočítavou povahu.

Stejně jako se liší nastínění Frankovy povahy v počátku příběhu Rafelsonova filmu od předchozích zpracování, zcela se liší i Frankův věk. V románu i v Garnettově filmu je Frank mladík. V románu je mu pouhých 24 let a jeho tuláckou povahu a touhu po svobodě můžeme přičíst právě jeho mládí. V Garnettově filmu je Frankovi přibližně 30 let (herci Johnu Garfieldovi, který ho ztvárnil, bylo v té době 33 let), je tedy stále mladý, ale už vyzrálejší a podle toho se také chová a vyjadřuje. Frank ztvárněný Jackem Nicholsonem v Rafelsonově filmu je již muž ve středních letech, který však žije podobný potulný život jako hlavní hrdinové předešlých verzí příběhu. Jeho životní styl už tedy nelze přičítat věku, ale spíše jeho neschopnosti zařadit se do společnosti a řídit se zákony. Ve svém věku se zdá být tato postava Franka mnohem více protřelá než ty předchozí. Hned na počátku ostatně ukazuje, že si už velmi dobře osvojil schopnost oklamávat a podvádět lidi.

Vizáž každého Franka Chamberse je trošku jiná. Ten z románové předlohy je zanedbaný blondák, naopak ve filmu z roku 1946 je Frank snědý typ s černými vlasy, který o svůj zevnějšek dbá. Nikoliv tak Frank Jacka Nicholsona, který nedbá na svoje ošacení ani na úpravu tváře a vlasů. Postavou si jsou však oba představitelé Franka dosti podobní a jejich postava odpovídá popisu v románu. Všichni jsou vysocí, mohutní a mají pevná ramena, což je důležité pro děj, protože jejich postava je v přímém kontrastu s postavou Nicka, a tak Frank ve všech verzích na rozdíl od Nicka vzbuzuje v Coře dojem ochránitele. Ať už je Frank upravený nebo nikoliv, vždy je Cora také okouzlena jeho charismatem.

Všechny postavy Franka spojuje hluboký cit ke Coře, který vždy pramení z jeho sexuální touhy. Zatímco Franka Johna Garfielda bychom mohli označit za svůdníka, pro Franka Jacka Nicholsona se hodí spíše označení násilník. Frank z filmové verze z roku 1946 je mírné povahy, a tak se chová ke Coře v průběhu příběhu mile. Knižní předloha vykresluje Franka jako neomaleného mladíka, který je však přes své hrubší chování Coře oporou a dokáže ji utěšit. Ve scénách, kdy Cora pláče, působí nejvíce neohrabaně Frank z filmu Boba Rafelsona. Ač má Coru rád, chová se k ní drsně a s nadřazeností.

V knižní předloze spojuje Franka a Nicka celkem silné přátelství. Ve filmových verzích je Frankův vztah k Nickovi spíše rezervovaný a též Nick nemá ve Franku plnou důvěru. U Rafelsona Nick prokoukne Frankův podvod na něj ještě předtím, než k němu Frank vůbec nastoupí, u Garnetta Nick zase v jednu chvíli Franka podezírá, že ho chce okrást.

Franka z Rafelsonova filmu lze chápat jako zcela zápornou postavu. Je to velmi agresivní muž. Jeho protikladem je Frank Garnetta a dalších tvůrců, kteří se podíleli na vzniku filmové verze z roku 1946. Tento Frank se po většinu času chová mile a spořádaně. Je to elegán, ale zároveň odvážný muž, který sice koná zlo, ale pro vyšší hodnotu, pro lásku. Mezi těmito extrémami stojí Frank z knižní předlohy, který je ještě názorově nevypělý a své činy páchá především pod vlivem Cory, na které je postupem času stále více citově závislý.

3. 5. 2. Cora Papadakisová / Smithová

Zatímco jméno a příjmení Franka Chamberse je ve všech zpracováních příběhu stejné, příjmení manželů Cory a Nicka se ve filmovém zpracování z roku 1946 změnilo na Smith. Touto skutečností se nemění jen jméno, ale i Nickova národnost a též Cořin vztah k němu i k sobě samotné.

V románu má Cora Papadakisová malé sebevědomí, protože má pocit, že si lidé kvůli svazku s jejím mužem budou myslet i o ní, že není bílá. Přesto, že příjmení Papadakisová nese i Cora v Rafelsonově filmu, takový problém neřeší. Zde má totiž Cora blondáté vlasy a světlou pleť, zatímco v románu jsou její vlasy černé a pleť tmavší. Přesto Cora u Rafelsona trpí kvůli původu svého manžela více než v románu. Zde Nick totiž na své kořeny stále upozorňuje, schází se s řadou řeckých přistěhovalců a nutí Coru mluvit řecky. Do takovéto roviny se vůbec nepouštěli tvůrci filmu z roku 1946, ve kterém manželé nesou příjmení Smith a oba jsou tedy zřejmě rodilí Američané.

Cora je v obou zpracováních mladou ženou, jejíž muž Nick je výrazně starší než ona. Věk Cory není ani v jedné verzi explicitně vyjádřen, můžeme si však udělat přibližnou představu podle stáří hereček, které Coru ztvárnily. Lana Turner měla v roce 1946 pouhých 25 let, Jessica Lange byla se svými 32 lety v roli Cory přeci jen vyzrálejší. V porovnání s Frankem byla Cora z Garnettova filmu o rok starší, naopak u Rafelsona byl Frank starší než Cora a to nejméně o deset let. I tyto věkové rozdíly mají vliv na jejich vztah. Zatímco v roce 1946 byla v jejich vztahu dominantnější Cora, v roce 1981 to byl jednoznačně Frank.

Vzhledově nejvýraznější je Cora ve filmové verzi z roku 1946. Cora zde na sebe dbá a je velmi atraktivní, čehož si je dobře vědoma, a tak její vzhled předurčuje i její chování. Naopak u Rafelsona je Cora po vzoru knižní předlohy spíše nevýrazná, i přesto, že je celkem přitažlivá, nikoliv však vyzývavá jako v podání Lany Turner v roce 1946. Ta si líčí rty výraznou rtěnkou, zatímco Cora v podání Jessicy Lange má sice vždy upravenou tvář, ale její líčení je velmi střídité. Stejně tak jsou v kontrastu svůdné šaty, které ve filmu obléká Lana Turner oproti uslednému módnímu stylu, který preferuje postava Jessicy Lange.

Nejen stylem oblékání, ale i jejím chováním, tvůrci z roku 1946 stylizují Coru do charakterového typu femme fatale. Cora se zde nezdráhá využít v jednání s muži své ženské zbraně, za každé situace si zachovává dekorum a její gesta a mimika jsou umírněné tak, aby neprozradily její pravé pocity. Typu femme fatale je ale už vzdálena Cora z roku 1981. Ta vedle sebe potřebuje mít jistotu v podobě muže, který se o ní bude starat. Ve svém projevu se často neovládne a hystericky pláče nebo křičí.

Ve vztahu Cory a Franka je v Garnettově filmové verzi tou dominantní Cora. Naopak v druhém filmu se Frank často chová, jakoby mu byla Cora lhostejná a jakoby mu šlo jen o ukojení fyzického chtíče. Cora je na něm naopak čím dál tím více závislá, a proto je schopná mu vše odpustit.

Přesto, že u Rafelsona Nick více upozorňuje na svůj řecký původ, což nese Cora nelibě, její vztah k Nickovi je nejvyostřenější v románové předloze. Zde o něm mluví velmi nevybíravým způsobem a nepociťuje k němu nic pozitivního. Ve filmových verzích její vztah k němu tak jednoznačný není. V prvním filmovém zpracování se k němu sice chová trochu nadřazeně, což koresponduje s její povahou v této verzi, ve skutečnosti ho má ale docela ráda. Ve filmu z roku 1981 je tím nadřazeným v jejich vztahu Nick a Cora trpí jeho despotickou povahou. Přesto se ale po neúspěšném pokusu o jeho vraždu rozhoduje, zda s ním nezůstat a neopustit Franka.

Ve filmové verzi z roku 1981 diváci kvůli hrubému chování mohou za zápornou postavu považovat Franka, zatímco Cora je zde stylizována do pozice slabé ženy, která je obětí majetnických mužů. V předcházejícím filmovém zpracování jsou však role obráceny. Zde je to Cora, která se chová k ostatním postavám arogantně a povýšeně a muži si k ní takové jednání nedovolují.

3. 5. 3. Nick Papadakis / Smith

Tay Garnett ve svém filmu mění Nickovu národnost tím, že ho přejmenovává na Nicka Smitha. Naopak Bob Rafelson se drží knižní předlohy a skutečnost Nickovy řecké národnosti záměrně vyzdvihuje. Nick zde neustále upozorňuje na své řecké kořeny, jeho vazba k Řecku je velmi silná a má spousty řeckých přátel, které pozve na oslavu poté, co přežije Cořin a Frankův první pokus o jeho vraždu.

Cecilu Kellawayovi, který Nicka ztvárnil v roce 1946, bylo v té době 56 let. Johnu Colicosovi v roli Nicka v roce 1981 bylo 52 let. I vzhled postav napovídá tomu, že byly oba filmoví Nickové přibližně stejného stáří, oba výrazně starší než jejich půvabná manželka Cora. Ve filmu Taye Garnetta si dokonce postavy myslí, že je Cora Nickova dcera.

Nick má v Rafelsonově verzi typické vzezření postaršího jihoevropana s černými vlasy, tmavou pletí a hustým knírem. Svým malým vzrůstem a zavalitou figurou se sobě obě postavy Nicka velmi podobají. V Rafelsonově verzi je Nick dokonce výrazně menší než Cora. Muž s takovou postavou u Cory nemůže vzbuzovat pocit bezpečí, a proto Cora hledá útočiště vždy u vysokého, dobře stavěného Franka.

Povahově jsou dva filmoví Nickové celkem rozdílní. Garnettův Nick je dobrosrdečný a má hezký vztah ke Coře i k Frankovi. Jeví se jako obyčejný, možná trochu naivní chlap. Ve svém projevu je klidný a nekřičí. Toto vykreslení jeho povahy koresponduje s jeho charakterem v knižní předloze. Naopak Nick ve filmu Boba Rafelsona má povahu, která všem leze na nervy. Je ukřičený, panovačný a majetnický. Coře má potřebu svými neustálými rozkazy ukazovat svou mužskou nadřazenost. Svůj řecký temperament však nedává najevo jen křikem, ale též pozitivnějšími projevy jako je schopnost vesele se bavit ve společnosti, humor, zpěv a tanec.

ZÁVĚR

Cílem mé práce byla analýza a následná komparace zpracování postav v amerických filmových verzích *Pošťák vždy zvoní dvakrát*, a to z roku 1946 a 1981. Zároveň jsem pro důkladnější analýzu využila i knižní předlohy Jamese M. Caina z roku 1934 se stejným názvem (do češtiny však překládaným jako *Pošťák vždycky zvoní dvakrát*). I přestože jsem si vědoma toho, že existují ještě další filmové adaptace knihy, rozhodla jsem se zpracovat pouze verze jedné světové kinematografie.

Pro analyzování postav jsem využila konceptu Richarda Dyera, který se ve své knize *Stars* věnoval dekonstrukci filmových postav a stanovil aspekty, kterými lze danou postavu analyzovat. Za použití těchto aspektů při zkoumání jsem následně mohla provést komparaci obou filmových verzí a zjistit, jakým způsobem se od sebe charakterově liší.

Dále jsem se ještě částečně opírala o teze filmového teoretika Briana McFarlana. Ten se v práci *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* snaží podrobně zkoumat filmové adaptace literárních předloh. Jeho práce mi posloužila k tomu, abych dokázala zhodnotit, jestli se tvůrci ve zpracování charakterů postav i například jejich celkového vzhledu drží předlohy či nikoliv.

První část analýzy je tedy věnována knižní předloze. Považovala jsem za podstatné představit v krátkosti děj, abych během analýz postav nemusela vysvětlovat jejich jednání. Zároveň jsem i románové postavy představila pro následnou jednodušší komparaci. Postavy knižní předlohy *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* Jamese M. Caina považuji za poměrně explicitně vyjádřené. Frank i Cora se místy chovají násilnický, autor popisuje jejich vášeň a chtíč do poměrně drastických rovin. Z dialogů i monologů Franka se čtenář dozví, jak postavy vypadají, co nosí a stejně tak i to, jak se chovají. Bylo tedy nasnadě zjistit, jakým způsobem všechny tyto spisovatelovy instrukce zpracovali filmoví tvůrci.

Při analýze a následné komparaci jsem zjistila, že ačkoliv první filmová verze vznikla pouze zhruba deset let po vydání předlohy, liší se od ní mnohem více než verze novější z roku 1981. Verzi s Lanou Turner a Johnem Garfioldem jsem zařadila mezi klasická noirová díla, která jsou typická pro své narativní a stylistické zpracování. Ačkoliv se jedná o vesměs kriminální či detektivní příběhy, ve kterých se téměř vždy objeví vražda, nejsou v zobrazování násilí a rovněž i sexuálních scén tak přímé a zřetelné. Budují napětí různými náznaky a drsným dialogem mezi hlavními postavami. Zároveň se v nich objevuje typická ženská postava, tzv. femme fatale, což je sexsymbol, žena, která nejen že vždy svede hlavní mužskou postavu a vystaví ji tak dehonestujícímu osudu, ale zároveň je její sexualita

zobrazená vkusným způsobem a jakési tajemství, jež je kolem ní vystavěno, nutí diváka k většímu zaujetí. K tomu dopomáhá i vyprávění děje, děj se neodehrává jen v dialozích a obrazech, nýbrž jej doplňuje voice-over hlavní postavy – zní tedy, jakoby příběh vyprávěl přímo divákovi. Tato filmová verze se tedy předlohy drží jen částečně v rámci děje, postavy jsou však ve zpracování odlišné – vzhledem, věkem, chováním, ale zároveň například příjmením a pro Nicka i národností.

Druhá filmová verze se naopak knižní předloze ve zpracování postav přibližuje v mnoha aspektech. Ačkoliv jsou zde mírné rozdíly například ve věku Franka či vzhledu Cory, charakterově více odpovídají románovým postavám. Vzhledem k datu vzniku tohoto filmu, bylo možné předpokládat, že se náznakové scény, jež se objevily ve verzi předchozí, zpracují mnohem otevřeněji. Mezi Frankem a Corou je mnohem větší pnutí a ve stejné velké míře je i zobrazováno. Chápala jsem tuto změnu jako kladnou v rámci adaptace. Bylo to možné díky uvolnění cenzurních zásahů, které byly ve 40. letech mnohem přísnější, než na počátku let 80.

Po analýze tří hlavních postav obou filmových verzí jsem je všechny podrobila komparaci. Vycházela jsem z knižní předlohy, ale zároveň jsem je porovnávala mezi sebou.

Tato práce dokázala odlišnost ve zpracování filmových verzí vycházejících ze stejné knižní předlohy, které vznikly v rámci jedné světové kinematografie. Ovlivnila je doba vzniku, následování určitého filmového dění a samozřejmě i tvůrčí záměr. Důležitým faktorem odlišnosti filmů je i cenzura. V druhé polovině 40. let ještě fungoval Produkční kodex, i když se jeho pravidla začínala postupně pozměňovat. V 80. letech je oproti tomu již funkční ratingový systém MPAA, který povoluje mnohé z původních zakázaných témat a motivů. Což je ve výsledku přínosné pro samotnou adaptaci ve 30. letech pro přemíru násilí a sexu zakázané knižní předlohy. Dominantou příběhu, ať již knižního, tak i těch filmových, jsou postavy. Charakterově jsou v drobných nuancích odlišné, nicméně obecně se tvůrci obou snímků původního příběhu drží a nezaměňují ho. Je též znatelné, že ačkoliv jsou analyzované filmové verze vystavěné na dialozích, jež budují děj a taktéž napětí, noirová verze z roku 1946 je dle očekávání více založen na vizuální stránce filmového obrazu, kdežto Rafelson se více orientuje na formální složku vyprávění právě tím, že se téměř doslovně drží předlohy. Nicméně přestože ani jeden z tvůrců neměnil vyloženě děj, postavy a budování napětí mezi nimi, každý z filmů je pro své zpracování specifický a postavy v něm jsou nezaměnitelné.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

PRAMENY

Analyzované filmy

The Postman Always Rings Twice (Pošťák vždy zvoní dvakrát, Tay Garnett, USA, 1946).

The Postman Always Rings Twice (Pošťák vždy zvoní dvakrát, Bob Rafelson, USA, 1981).

Knížní předloha

- CAIN, James M. *The Postman Always Rings Twice: Pošťák vždycky zvoní dvakrát*. Vydání v dvojjazyčné verzi 1. Praha: Garamond, 2008, 333 s. Bilingua crimi. ISBN 9788086955988.

Seznam dalších citovaných filmů

All that Jazz (Bob Foss, USA, 1979).

Between Two Worlds (Carl E. Guthrie, USA, 1944).

Blue Velvet (Modrý samet, David Lynch, USA, 1986).

Body Heat (Žár těla, Lawrence Kasdan, USA, 1981).

Chinatown (Čínská čtvrť, Roman Polanski, USA, 1974).

Destination Tokyo (Směr Tokyo, Delmer Daves, USA, 1943).

Double Indemnity (Pojistka smrti, Billy Wilder, USA, 1944).

Four Wives (Michael Curtiz, USA, 1939).

How to Beat the High Co\$ of Living (Robert Scheerer. USA, 1980).

King Kong (John Guillermin, USA, 1976).

One Flew Over the Cuckoo's Nest (Přelet nad kukaččím hnízdem, Miloš Forman, USA, 1975).

Pride of the Marines (Delmer Daves, USA, 1945).

Pulp Fiction (Pulp Fiction: Historiky z podsvětí, Quentin Tarantino, USA, 1994).

The Sea Wolf (Michael Curtiz, USA, 1941).

Tortilla Flat (Pláň Tortilla, Victor Fleming, USA, 1942).

Touch of Evil (Dotek zla, Orson Welles, USA, 1958).

LITERATURA

- BLASER, John. *No Place for a Woman: The Family in Film Noir and Other Essays*. The Library –University of California, Berkeley. Vloženo 1996, upravováno 2002. Dostupné z: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/>.
- CAMPBELL, Chloe. *The Presentation and Construction of the Femme Fatale Characters in Noir Fiction*. Dostupné z: https://www.academia.edu/8031045/The_Presentation_and_Construction_of_the_Femme_Fatale_Characters_in_Noir_Fiction .
- CHAMBERLIN, Cayla. The Role of the Femme Fatale in The Postman Always Rings Twice in *Women In Noir: An Analytic Look At The Role of the Female Character in Noir Literature and Film* [online]. [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: <https://womeninnoir.weebly.com/the-postman-always-rings-twice.html>.
- CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. 1. vyd. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 2006. ISBN 9780813171708.
- COWIEOVÁ, Elizabeth. Film noir a ženy. *KINO-IKON: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*. 2007, č. 1, s. 111-148.
- DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. New ed. London: BFI Pub., 1998. ISBN 13 9780851706481.
- FLUCK, Winfried. Crime, Guilt, and Subjectivity in *Film Noir. Amerikastudien: American Studies*. 2001, s. 379-408. ISBN 9783825358969.
- HAIN, Milan a BÉBAROVÁ, Jana. Žena ve filmu noir [online]. 2008. [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/zena-ve-filmu-noir/>.
- HAIN, Milan. *V mezích přípustnosti: cenzura ve filmu a televizi*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 9788024440248.
- HARVEY, W. J. *Character and the Novel*. 1. vyd. London: Chatto & Windus, 1966.
- HIRSCH, Foster. *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-noir*. 1. vyd. Cambridge, 1999. ISBN 9780879102883.
- KLAPP, Orrin Edgar. *Heroes, Villains, and Fools: the Changing American Character*. Englewood cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.
- KŘIPACĚ, Jan. Americký neo-noir 70. let. *FANTOMFILM* [online]. 2006. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=315>.

- KUČERA, Jakub. Film noir – Záblesky černé. *Cinepur: čtvrtletník dobrého filmu* [online]. Praha: Radek Vychytil, 1997-, č. 19. [cit. 2018-03-19]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>.
- LACK, R. Jonathan. From Book to Cinema: Adaptation and the Construction of Film Noir in *The Postman Always Rings Twice* [online]. 23. 7. 2014. [cit. 2018-03-28]. Dostupné z: <http://www.jonathanlack.com/2014/07/essay-day-from-book-to-cinema.html>.
- LEFF, Leonard J. a SIMMONS, Jerold. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. 2. vyd. Lexington: University Press of Kentucky, 2001. ISBN 9780813190112.
- MAINON, Dominique a URSINI, James. *Cinema of Obsession: Erotic Fixation and Love Gone Wrong in the Movies*. New York: Limelight Editions, 2007. ISBN 9780879103477.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 0198711506.
- MILLER, Frank. *The Postman Always Rings Twice* (1946) [online]. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/378/The-Postman-Always-Rings-Twice/articles.html>.
- OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 117-131. ISBN 8085850672.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Frank ve svém běžném obleku	36
Obrázek 2 : Frank v uniformě motorestu	36
Obrázek 3 : Cora během seznámení s Frankem	39
Obrázek 4 : Cora během práce	39
Obrázek 5 : Nick během návratu Cory a Franka z koupání.	43
Obrázek 6 : Nick ve svém běžném obleku	43
Obrázek 7 : Frank přichází ke Dvěma dubům.....	47
Obrázek 8 : Frank v pracovní uniformě	47
Obrázek 9 : Cora během práce	49
Obrázek 10 : Cora v noční košili.....	50
Obrázek 11 : Nick ve svém motorestu	52
Obrázek 12 : Nick v obleku.....	52

NÁZEV:

Konstrukce postav v amerických filmových adaptacích románu Pošťák vždycky zvoní dvakrát (1946 a 1981)

AUTOR:

Lucie Veselá

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá konstrukcí postav ve dvou filmových verzích románu Jamese M. Caina Pošťák vždycky zvoní dvakrát z let 1946 a 1981 a následně jejich vzájemnou komparací. Hlavním cílem byla identifikace a vzájemná komparace znaků, jejichž prostřednictvím jsou konstruovány hlavní ženské i mužské postavy. Pro danou analýzu postav využívám terminologického aparátu Richarda Dyera. Během postupu jsem zohlednila, jak odlišný historický (produkční a společenský) kontext, tak vztah k výchozí románové předloze. Té se věnuji v obecném představení příběhu a postav. K porovnání filmových adaptací s literární předlohou částečně vycházím z tezí Briana McFarlanea, nicméně se mu věnuji pouze okrajově.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Pošťák vždy zvoní dvakrát, noir, neo-noir, analýza postav

TITLE:

The construction of figures in american film adaptations of the novel The Postman Always Rings Twice (1946 and 1981)

AUTHOR:

Lucie Veselá

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This dissertation looks into analysis of the characters in 2 different film adaptations of James M. Cain's novel Postman Always Rings Twice, one from 1946 and the other from 1981, and then it compares them. The main goal of this work is to identify and compare the traits which both male and female characters carry and represent. The methodology for the analysis is Richard Dyer's Star's concept. During the analysis, I mentioned both the different historical, social and production context and the relationship of the adaptations to the original novel. The novel is presented by brief introduction of the story and its characters. I also partially use Brian McFarlane's thesis to assist me with the comparison of the adaptations with the original novel.

KEYWORDS:

The Postman Always Ring Twice, noir, neo-noir, character analysis