

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Truffautův film noir

Truffaut's film noir

(Bakalářská práce)

Autor: Lucie Lysoňková, filmová věda – aplikovaná ekonomická studia

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 3. května 2010

Lucie Lysoňková

Děkuji tímto Mgr. Janu Křipačovi Ph.D. a Mgr. Haně Stuchlíkové za pomoc a cenné rady při psaní práce. Touto cestou bych ráda poděkovala také Mgr. Milanu Hainovi za vstřícnost a poskytnuté informace.

Obsah

Úvod.....	5
1. Film noir.....	6
1.1 Problematika určení žánru	6
1.2 Vznik žánru.....	6
1.3 Historie a vývoj žánru.....	7
2. Stylové prostředky noiru.....	8
2.1 Svícení.....	8
2.2 Kamera a kompozice.....	8
3. Narativní strategie a čas	9
4. Typologie postav.....	10
4.1 Femme fatale.....	10
4.2 Hlavní hrdina	10
4.3 Policie	11
5. Prostředí noiru.....	12
6. Analýza určených filmů.....	12
6.1 Střílejte na pianistu	12
6.2 Nevěsta byla v černém.....	18
6.3 Siréna od Mississippi.....	28
6.4 Hezká holka jako já.....	33
6.5 Konečně neděle!.....	37
7. Závěr	42
8. Seznam použité literatury a pramenů.....	44
9. Abecední seznam citovaných filmů.....	45

Úvod

Tématem mojí práce je Truffautův film noir. Toto téma jsem si vybrala především proto, že obdivuji práci režiséra Françoise Truffauta. Známý jsou spíše jeho filmy z cyklu Antoina Doinela. Jeho noirové snímky jsou tímto cyklem do jisté míry zastíněny. A to i přesto, že jeho tvorba je mnohem rozsáhlejší. Rozhodla jsem se tedy, že svou práci budu věnovat právě noirovým filmům tohoto režiséra.

Cílem této práce je provést analýzu pěti filmů Françoise Truffauta *Střílejte na pianistu*, *Nevěsta byla v černém*, *Siréna od Mississippi*, *Hezká holka jako já* a *Konečně nedele!*. Tyto filmy budu analyzovat z hlediska filmu noir, tendenci amerických filmů čtyřicátých a padesátých let 20. století. Ve své práci se budu především soustředit na stylovou analýzu těchto filmů. Každému z nich věnuji samostatnou kapitolu.

Pro účely této hlubší analýzy jsem svou práci rozdělila do sedmi kapitol. První z nich s názvem „Film noir“ obsahuje teoretický úvod do problematiky tohoto vysoce specifického žánru – konkrétněji se budu zabývat otázkou jeho samotného určení, která není jednoduchá. Pokusím se zmapovat vývoj tohoto žánru a zmíním se i o jeho historii.

Druhá kapitola má za úkol tento žánr přiblížit především z pohledu prostředků, které film noir používá.

Ve třetí kapitole se budu zabývat narativní strategií těchto filmů, která je jejich nedílnou součástí.

V kapitole postavy nastíním některé charakteristické znaky noirových postav.

A v poslední teoretické části se zmíním o prostředí, které se v noirových filmech často opakuje.

Šestou kapitolu věnuji praktické části této práce. V jejích podkapitolách budu podrobněji analyzovat vybrané noirové snímky.

1. Film noir

1.1 Problematika určení žánru

Určit žánr filmů noir je velmi složité. Tyto filmy v sobě totiž zahrnují hned několik prvků žánrů, jako jsou gangsterský, detektivní, erotický film, nebo dokonce western a horor. Tento specifický filmový žánr byl ovlivněn hned několika filmovými proudy. Vychází také z dokumentu a německého expresionismu, ze kterého si vypůjčil především jeho ostré úhly a tmavé kontury. Paul Schrader, ve své knize *Notes on Film Noir* píše o tom, že problematika filmu noir je dána tím, že není ve srovnání s ostatními klasickými výše uvedenými žánry spoutána konvencemi ať už prostředím, zápletky nebo ustálených vazeb. Charakterizují jej spíše tóny a nálady těchto filmů.¹ Klasický film noir je především díky svému vzezření dá se říci lehce identifikovatelný. Noir se totiž vyznačuje velmi charakteristickým svícením, které si divák nutně musí zapamatovat, a které je do jisté míry nezaměnitelné. V temném tónu filmů noir se zrcadlí politická, kulturní a sociální situace druhé poloviny čtyřicátých a první poloviny padesátých let 20. století v Americe. Na plátno je tak díky těmto filmům přenesena atmosféra tehdejší doby.

1.2 Vznik žánru

Klasický film noir vznikl ve 40. a 50. letech v americké kinematografii. Vycházel z francouzských filmů poetického realismu třicátých let, které do určité míry tyto americké filmy připomínaly. Název noir přisoudili těmto filmům až francouzští kritici. V Americe zůstávaly v oblibě stabilnější žánry, zabývající se seriózními a jasně uchopitelnými společenskými tématy. V této době především gangsterský film se svým poselstvím o tom, že zločin se nevyplácí. Nově vznikající žánr tak zůstal opomenut. Francouzští kritici, kteří byli známí svým nadšením pro populární kulturu, znali knihy autorů, jako byli Dashiell Hammett, Raymond Chandler a další, kteří psali detektivní prózu. Ve Francii tyto knihy vycházely pod názvem *Série noir* a vzhledem k tomu, že první filmy stylu noir byly adaptace právě těchto knih autorů tzv. drsné školy, tak tento temný styl dostal název film noir-černý film. Většina publikací o filmu noir uvádí rok 1946 rokem, kdy byl tento termín ustanoven.

¹ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972.

1.3 Historie a vývoj žánru

Historie tohoto filmového žánru, jak již bylo uvedeno výše, spadá do čtyřicátých let 20. století a jednalo se původně o čistě americkou tvorbu. Žánr byl ovlivňován hned několika vlivy – konec druhé světové války, poválečná deziluze, měnící se společnost a klima ve společnosti, korupce a násilí – to všechno se na tomto stylu nejen podepsalo, ale to všechno i klasický film noir dodnes tvoří a zobrazuje.

„Tato série filmů by se dala definovat jako skupina filmů z jedné země, které sdílí určité společné rysy (styl, atmosféra, téma, námět..) tak silně, že byly jednoznačně pojmenovány a staly se nadčasovými.“²

Klasické noirové období americké kinematografie se obvykle vymezuje lety 1941 až 1958. V roce 1941 vznikl film *Maltézský sokol* Johna Hustona a v roce 1958 *Dotek zla* Orsona Wellese, který tuto klasickou noirovou řadu uzavírá.

Filmy, které spadají do válečného období, se žánrově přiklání k melodramatu. Tyto snímky se také vyznačují propracovanými dialogy a menší akcí. Filmy jsou adaptacemi literárních předloh Dashiella Hammetta (Sam Spade) a Raymonda Chandra (Phil Marlowe). Pozdější filmy jsou již realističtější. Vznikají po válce a inklinují více k problémům zločinu v ulicích, politické korupci a policejní rutině.³ Poslední snímky klasického období charakterizují psychopatické činy a sklony. *„Psychopatie ve filmu Gun Crazy nebyla ničím omluvena – bylo to prostě „šílené“.“⁴* Ve své závěrečné deliricko-psychotické fázi si film noir stylově i tematicky sahá až na dno svých stínů.

² BORDE, Raymond and CHAUMENTON, Étienne. *Towards a Definition of Film Noir*. 1955

³ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972.

⁴ tamtéž.

2. Stylové prostředky noiru

2.1 Svícení

Zatímco většina tehdejší hollywoodské filmové tvorby se snažila o realistické snímání filmu, aby na diváka působil co možná nejautentičtěji, film noir na přiblížení se k realitě příliš nedbal. Pocit přirozenosti, kdy na nás film působí jako z reálného světa, je ve filmech noir vytlačen pocitem podivným, jako by to byl jen sen. Tento pocit nám navozuje především noirové zacházení se světlem. Většina scén se točí způsobem „lit for night“. Tento způsob svícení se od klasického liší tím, že se maximálně potlačuje změkčující doplňkové světlo, které má v klasickém stylu za úkol vyrovnávat kontrasty.⁵ Jeho potlačením a současným rozpochybováním jinak statického hlavního světla vznikají v klasických noirových záběrech ostré, dramatické přechody mezi světlem a stínem. „Světlo nám vstupuje do omšelých místností takovými zvláštními tvary – drsnými lichoběžníky, tupými trojúhelníky, vertikálními výřezy – že by si někdo mohl pomyslet, že okna byla uříznuta pomocí pera.“⁶

Stíny halí do tmy ulice, domy, postavy. Ani tváře herců nejsou realisticky odstíněné, pro diváka se stávají psychologicky těžko čitelné. Jsou buď úplně, nebo částečně ponořeny do tmy, působí expresionisticky a „rozlámaně“. Svícení může také vyhrocovat dramatickou situaci. Namísto tradičního způsobu natáčení nočních scén ve dne způsobem „day for night“ za pomoci speciálních filtrů, se natáčí mnoho noirových nočních scén v noci, způsobem „night for night“ za pomoci ostrého umělého osvětlení. Světlo v noirových filmech často skrývá nebo naopak odhaluje informace v obraze.

2.2 Kamera a kompozice

Dalším důležitým aspektem těchto filmů je práce s kamerou a komponování záběrů. Kamera mnohdy „mluví“ místo herců. Při natáčení scén, které měly v

⁵ Tento styl svícení byl doménou německého expresionismu.

⁶ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972.

divákovi vzbudit napětí, se k rozpohybování akce používaly filmové postupy, např. kdy kamera dramaticky krouží kolem herece.⁷

Vychýlené úhly kamery ze své osy ve filmu ukazují nestabilitu světa, jeho pokřivenost nebo nečisté úmysly lidí. Způsob rámování a složité rakurzy dávají vzniknout kompozicím a obrazům s několikanásobným rámováním uvnitř rámu. Oblíbenými prvky noirových kompozic jsou obrazy, rámy dveří a oken, a především zrcadla. Ta ve filmu slouží jednak k rámování, ale také díky nim může postava nabývat nejednoznačnosti, mnohoznačnosti nebo rozdvojenosti. Složité kompozice pomocí rámu tak často odvádějí diváka od samotného děje filmu.

V noirových záběrech dominují detaily, které znemožňují divákovi orientaci. Zároveň ale mohou sloužit k poodhalování záhady, jak tomu je například u detektivních příběhů. Přehledných celků, díky kterým se divák naopak v prostoru alespoň do jisté míry orientuje, se v noiru dočkáme jen zřídka.

3. Narativní strategie a čas

Co se týče narativu noirových filmů, i zde tyto filmy čerpají inspiraci z různých žánrů. Objevuje se zde například láska k romantické naraci. Noir ale porušuje konvence i zde, a tak jsou často tyto inspirace převrácené vzhůru nohama. Láska z temného noirového světa nemůže najít cestu ven. Postavám jsou vkládány do úst patetická slova o brzkém konci. V některých klasických noirových filmech narace vytváří náladu: nenavratitelné minulosti, předurčeného osudu a všechny postavy zahalující pocit beznaděje.⁸ Tento souhrn časového pořadí je často používán k posílení pocitů beznaděje a ztraceného času. U některých filmů jsou úmyslně používány spletité časové sekvence. Divák je tak časově dezorientován, ale díky tomu více ponořen do tohoto stylizovaného světa. „*Tato manipulace s časem, ať už nepatrná nebo výrazná, se často používá k posílení noirového principu: jak je vždy důležitější, než co.*“⁹ V noirech se často používá flashbacků. Díky nim získává divák

⁷ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972.

⁸ BORDE, Raymond and CHAUMENTON, Étienne. *Towards a Definition of Film Noir*. 1955

⁹ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972

informace, pomocí kterých mu příběh začne dávat smysl. Zároveň ale flashbacky mohou úmyslně mást nebo naopak vyřešit záhadu.

Vypravěčem příběhu může být i sám hlavní hrdina. Rozřešení zápletky může také často záviset na přežití vypravěče, z jehož subjektivního hlediska je příběh vyprávěn. Vyprávět je často to poslední, co noirové postavě ve filmu zbývá. Taková retrospektiva může postavě ve filmu zachránit život anebo taky ne, jak je tomu ve filmu *Nevěsta byla v černém*. Ve filmu *Sunset Boulevard* je použití flashbacku vyhocen do extrému, protože celý příběh je vyprávěn retrospektivně, navíc ještě mrtvým vypravěčem.

4. Typologie postav

4.1 Femme fatale

Jednou z nejdůležitějších postav noirových filmů, je žena, která byla podle své osudovosti pojmenována femme fatale. Je krásná, dokáže ovládat své emoce a má neuvěřitelnou schopnost svádění. Není ale tím, čím se zdá být. Většinou má ve filmu dvě tváře. Pokud něco chce, tak neváhá použít všechny možné prostředky a za sebou zanechávat třeba i mrtvoly. Své zájmy prosazuje a uskutečňuje pomocí mužů, především hlavního hrdiny. Ten, okouzlen její krásou a půvabem, mnohdy naopak bezprostředností nebo nedostupností, plní všechny její tužby. Muž se pod jejím vlivem stává neobjektivním. Objektivní zůstávají jen lidé z mužova okolí, ale ty buď ženou posedlý hrdina neposlouchá, nebo ho femme fatale odvádí daleko od jejich vlivu. Žena je nebezpečná hrdinovi, společnosti i sama sobě. „*Znechucená a deviantní, napůl predátor, napůl kořist, osamocená, teď polapená, stane se obětí svých vlastních pastí.*“¹⁰

4.2 Hlavní hrdina

Hlavní hrdina se během klasického noirového období mění. Nejprve je to soukromý detektiv, který víc mluví, než pátrá. Je romantický a jeho humor je

¹⁰ BORDE, Raymond and CHAUMENTON, Étienne. *Towards a Definition of Film Noir*. 1955

ironický. Má smysl pro spravedlnost. Přijímá případy záhadných žen, které ho postupně zatahují do spárů zla. V pozdějším období se hlavní hrdina mění v méně romantického a s tím se mění i jeho herecký představitel. Humphrey Bogart, do té doby typický představitel těchto noirových filmů a jedna z největších hvězd noiru vůbec, byl vystřídán herci, jako byli Richard Conte, Burt Lancaster a Charles McGraw, kteří do této realističtější atmosféry více zapadali. Ke konci klasického noirového období se hlavní hrdina dramaticky mění. Pod tíhou zoufalství z předešlých let začal propadat šílenství. Psychopatický zabiják, který byl v první etapě pasivní, spíše hodný k zamyšlení a ve druhé pouhá okrajová hrozba, se ve třetí etapě stal hlavní postavou filmů.

Hlavním hrdinou noirových filmů nemusí být nutně detektiv. Ze spisovatele nebo majitele knihkupectví, na kterého padne podezření z vraždy, ať už úmyslné nebo nešťastnou náhodou, se může ze dne na den takový detektiv stát. Sám poté zahájí pátrání na vlastní pěst, aby našel pravého vraha a sám se mohl očistit.

4.3 Policie

Noirové příběhy často začínají vraždou, nalezením těla nebo telefonátem na oddělení vražd. Jindy to může být zdánlivě bezvýznamná nehoda, nebo nějaká zpráva z vedlejší policejní stanice, která dává věci do pohybu. Policie plní v těchto filmech zvláštní úlohu. Policisté většinou pečlivě, ale marně pátrají, bezvýsledně sledují a kladou zbytečné pasti.¹¹ Na scéně se objevují jen zřídka. Je to dáno i tím, že se na film noir díváme z pohledu zločinců, nebo pronásledovaných a ne z pohledu policie. Policisté tak občas zatknou hlavního hrdinu, aby zjistili, co vypátral a poskytl jim nové informace. Hlavního hrdinu opět pouští na svobodu a ze scény zase na nějakou dobu mizí. Objevují se většinou až na konci příběhu u zatýkání, ale až potom, co jim někdo například zavolá a řekne jim chybějící informace. Může se také najít nějaký předmět nebo svědek, což vede k stupňujícímu sledování a ke konečnému odkrytí doupěte a chycení zločinců.¹²

¹¹ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972.

¹² BORDE, Raymond and CHAUMENTON, Étienne. *Towards a Definition of Film Noir*. 1955.

5. Prostředí noiru

Noir je často spojován s městským prostředím a do měst jako je Los Angeles, San Francisco, New York nebo Chicago je mnoho klasických filmů noir také situováno. Hlavní postavy často bloudí temnými uličkami těchto měst nebo naopak přebývají ve svých temných kancelářích, ve kterých se mnohdy mohou i skrývat. Typická pro tento svět je absence domácího prostoru. Byty a domy zde neplní funkci domovů, naopak jsou nebezpečným místem a často dějištěm vražd a jiných zločinů. Kanceláře noirových hrdinů slouží ve většině případů k vyřízení formalit, takže místo, kam se hlavní hrdinové často uchylují, je noční klub, bar, hotelový pokoj nebo motel. Noir je světem bez domova. Intimní činnosti jako jídlo, pití, spánek, odpočinek, se přesouvají z osobní oblasti do oblasti veřejné, anonymní. Většinou ale při těchto činnostech noirové postavy ani nevidíme, protože na to nemají čas.

6. Analýza určených filmů

6.1 Střílejte na pianistu

Jamese Monaco ve své knize *Nová vlna* píše o tom, že Truffaut, po úspěchu svého filmového debutu *Nikdo mě nemá rád*, cítil tlak a očekávání, jaká bude jeho další tvorba, jak od publika, tak od kritiků. Truffaut měl pocit, že jeho první film patří spíše divákům, kteří nemají rádi filmy, než jemu samotnému. Proto se rozhodl natočit svůj druhý film pro filmové nadšence a zároveň tak přímo navázat na svoji práci kritika.¹³

Truffaut miloval americké žánrové filmy. Jeho snímek *Střílejte na pianistu*, tedy pojal jako poctu gangsterskému žánru a zároveň filmu noir. Předlohou se mu stal román amerického spisovatele Davida Goodise *Down There*. David Goodis se řadí mezi spisovatele tzv. drsné školy. Patří mezi autory temných kriminálních

¹³MONACO, James. *Nová vlna*. Praha: Akademie múzických umění. 2001. 413 s. ISBN 80-85883-89-9

příběhů, které byly adaptovány hollywoodskými režiséry ve 40. a 50. letech 20. století.

Tento film je příběhem talentovaného pianisty Eduarda Saroyana. Tomu se po smrti jeho ženy mění život. Z Eduarda Saroyana se stává Charlie Kohler, který už nekonzertuje ve velkých sálech, ale místo toho hraje na piano v jednom malém baru.

Postavy

Hlavní postavou tohoto příběhu je Eduard Saroyan alias Charlie Kohler. Eduard je slavný koncertní pianista a Charlie je dobrý barový klavírista. Tyto dvě kontrastní postavy jsou jedním mužem, který miluje hudbu. I když se z Eduarda stal Charlie, divák o tom ze začátku neví. V příběhu se jako první objevuje Charlie. Působí uzavřeným a ostýchavým dojmem. Truffaut jeho povahu dokonale popisuje ve scéně, kdy jde tmavou ulicí s Lenou. Vnitřním hlasem si dodává odvalu, aby se vyslovil, než se k tomu ale odhodlá, Lena už je pryč.

Eduard/Charlie je typickým noirovým hrdinou. V noirových filmech se většinou hlavní hrdinové cítí zcela ztraceni ve světě, v kterém žijí. V nic nevěří, ztratili již všechny iluze. Snaží se jen v tomto zkaženém světě nějakým způsobem přežít. Stejně tak je tomu i v případě Charlieho Kohlera. Kdysi měl ze života radost, ale to bylo ještě předtím, než se stal slavným pianistou Eduardem Saroyanem. Charlie sedí se znuřeným výrazem za klavírem. Celý jeho život je nudný. Každý den je pro Charlieho stejný. Dokola hraje i pořád tu samou melodii. Jeho tvář je po většinu filmu kamenná. Jako Eduard takový dříve nebýval. Žil skromně v malém bytě s ženou, kterou nadevše miloval. Jeho tvář zářila úsměvy.

Ženské postavy v tomto příběhu existují díky postavě Eduarda. Theresa, Eduardova první žena, svého pianistu miluje a udělala by pro něj vše, aby mohl využít svůj talent a oni tak mohli být ještě více šťastní. Lena, která Eduarda poznává již jako Charlieho, ho taky miluje a chce pro něj, stejně jako Theresa, jen to nejlepší. Právě to se ale v příběhu stává tím hlavním problémem. Eduard je s těmito ženami šťastný, jen kvůli nim samotným. Jakmile ženy do jejich vztahu jakýmkoli způsobem zasahují, vše se začne rázem ubírat špatným směrem.

Theresa dostane nabídku od impresária, pokud se s ním vyspí, udělá Eduarda slavným. I když Therese tato nabídka nejprve přijde absurdní, nakonec ji přijímá. Když se Eduardovi z tohoto činu zpovídá, vysvětluje mu, že si myslela, že dokáže oddělit tělo od duše. Theresa je ale bohužel svým činem hluboce zasažena. Její chování se radikálně mění poté, co se stane Eduard slavným pianistou. Začne se to promítat do jejich vztahu. Když Theresu vidíme poprvé v kavárně jak obsluhuje Eduarda, je milá a šťastná. Divák logicky přikládá změnu jejího chování oné nenadálé slávě. Truffaut tento pocit vyvolává především díky omezené naraci, kterou zde používá. Víme jen to, co Eduard, takže nemůžeme tušit, že Theresu užírá pocit viny, a že proto ve vztahu k Eduardovi ochladla. Stydí se za sebe a Eduardovi se nemůže podívat ani do očí. Východiskem z této situace se pro ni stává sebevražda.

Ženské postavy, ať už pro Eduarda Theresa nebo pro Charlieho Helena, jsou v tomto příběhu femme fatale. Ženy mají na hlavního hrdinu vliv, ale nejednají se špatným úmyslem. Truffaut postavu femme fatale v tomto filmu modifikuje. Femme fatale totiž většinou na úkor hlavního hrdiny dosahuje svých vlastních tužeb a je jí jedno, jestli tím muže ničí. V tomto případě je to přesně naopak. Ženy chtějí, aby byl Eduard šťastný. Paradoxně ale ženami vyvolané štěstí končí Eduardovým smutkem. Ženy v tomto příběhu mají osudovou roli, obě jsou odsouzené k smrti.

Klasické noirové filmy byly často gangsterskými příběhy. V tomto Truffautově filmu se gangsterů vyskytuje hned několik. Bohužel mezi ně patří i Eduardovi starší bratři. Ti byli již od dětství problémoví. Na rozdíl od Eduarda, u kterého se v útlém dětství projevil hudební talent, jeho bratry zajímaly jen rvačky a nekalosti. V dospělosti se z nich nakonec stali gangsteři. Eduard se s nimi nestýká, ví, že by ho zatáhli do problémů. Truffaut nejstaršího bratra Chica charakterizuje jen dvěma detaily. Na konci filmu, když se děj přesouvá na chatu, kde se Eduardovi bratři skrývají. Truffaut v jednom dlouhém záběru nejprve zabere detail zbraně, poté kufru s penězi a nakonec tento záběr končí na tváři Chica. Na rozdíl od Eduarda, který je spíše rodinně založený, Chicovi záleží jen na těchto dvou věcech. Sám ve filmu říká, že zbraň je jeho nejlepším přítelem.

Druzí gangsteři se dostanou do sporu s Eduardovými bratry. Pronásledují je, protože s nimi měli dohodnutý obchod a bratři je podvedli. Tito gangsteři jsou ve

filmu zobrazení rozporuplně. Na jednu stranu nevypadají příliš nebezpečně. Například když unesou malého Fida, chlapec z nich nemá strach. Gangsterům se během cesty rozbije auto. Fida posadí za volant, aby řídil, a sami auto tlačí. Nicméně když přijde na věc, tak si tito gangsteři neberou servítky. Na konci příběhu zabíjejí Helenu, i když k tomu nemají žádný důvod. Na jednu stranu jsou zobrazeni komicky a na druhou stranu jsou zobrazeni jako chladnokrevní zabijáci.

Narace

Příběh Eduarda Saroyana je odhalován postupně. Truffaut používá omezenou naraci. Divák je tak odkázán na informace, které mu poskytuje Eduard. Ten toho ale moc nenamluví. I když slyšíme jeho vnitřní hlas, neříká nic zásadního. Vždy spíše komentuje aktuální situaci a především svůj psychický stav. Teprve až servírka z baru Lena, narušuje tuto omezenou naraci a odhaluje Eduardův příběh. Truffaut k tomuto odhalení používá stejně jako u noirových filmů flashback. Ten je ale zvláštní tím, že není vyprávěn Eduardem, ale Lenou. Divák se dozvídá, o Eduardově minulosti koncertního pianisty a o sebevraždě jeho ženy. Nicméně informace, které flashback divákovi poskytuje, jsou tak detailní, že je Lena nemůže znát. Ve flashbacku je navíc použita opět omezená narace. Vysvětlení James Monaco nachází v tom, že Lena musí být vypravěčkou této retrospektivy, protože introvertní Charlie by o sobě jen stěží něco prozradil.¹⁴

Po tomto flashbacku se dostáváme opět do bodu nula. Eduardův příběh začíná zase od začátku. Tentokrát je to Lena, kdo bere jejich společný život do svých rukou. Chce, aby se z Charlieho stal opět slavný pianista Eduard Saroyan. To, že je Lena aktivní postavou, Truffaut asi nejlépe demonstruje ve scéně, kdy Lena s Eduardem jdou dát do baru Plynovi výpověď. Celé je to výplodem Leny, a tak v baru nechává Eduard všechno na ní. Jeho to vlastně vůbec nezajímá, sám si sedne za klavír a začne hrát.

V příběhu se občas objeví komické prvky. Ve scéně v baru, kdy Charlie hájí čest Leny, se začne prát s Plynem. Charlie bere do ruky nůž, Plyn sahá po telefonním sluchátku. Muži se těmito „zbraněmi“ šermují. Truffaut tímto na chvíli

¹⁴ MONACO, James. *Nová vlna*. Praha: Akademie múzických umění. 2001. 413 s. ISBN 80-85883-89-9

odlehčuje situaci, ale v zápětí ji v uličce za barem vyhrocuje a zakončuje smrtí Plyna. Další komická sekvence přichází po rozhovoru mezi uneseným malým bratrem Charlieho Fidem a jeho únosci gangstery. Při rozhovoru se gangsteři vytahují a Fido ví, že to není pravda. Zeptá se jich, proč pořád lžou a jeden z nich mu odpoví, že nelže, že přísahá na hlavu své matky. Přímým stříhem se dostáváme do místnosti s jeho matkou, která v tu chvíli umírá.

Prostředí

Příběh se odehrává hned na několika místech. Pro noirové filmy jsou typické noční ulice. V jedné takové příběh začíná. Běží po ní Eduardův bratr Chico. Divák se cítí desorientován. Ve tmě nevidí jeho pronásledovatele a skoro ani Chica. Truffaut tak v divákovi navozuje pocit napětí. Chico poté vráží do sloupu a tím je tato nepřehledná honička ukončena. Sekvence sice ještě dále pokračuje, ale nese se v kontrastní atmosféře. Chicovi pomáhá vstát náhodný kolemjdoucí. Oba muži jdou poté stejnou ulicí a baví se o manželství a o ženách.

Dalším prostředím je noční bar. Takový bar je v noirech útočištěm jejich hlavních postav. Stejně je tomu i v tomto příběhu. Hlavní postava Charlie zde našel místo, kde může hrát na klavír a přitom na sebe příliš neupozorňovat. Ve stísněné uličce za tímto barem se ale odehraje i rvačka mezi Charliem a Plynem. Lena Charlieho schovává v tmavém sklepě tohoto baru, dokud venku není bezpečno.

Domovy postav jsou malé a působí stísněným dojmem. Ať už je to byt Charlieho, který bydlí společně se svým malým bratrem Fidem, nebo byt Eduarda s Theresou. V obou těchto prostorech máme klaustrofobický pocit. Tyto byty jsou malé a poustu místa v nich zabírá postel, která tento prostor ještě zmenšuje. I když se Eduard s Theresou v příběhu stěhují do hotelového pokoje, opět je paradoxně malý.

Posledním prostředím ve filmu je chata Eduardovi rodiny, kde se jeho bratři ukrývají. Zde divák vidí jen jednu místnost. Je přeplněná všemi možnými detaily, od rodinných fotografií po rozbité zrcadlo. Na tomto místě Eduard přemýšlí o svém životě a především o své rodině. Nechápe, kde u nich v rodině vzala kriminalita. Toto odlehlé a tiché místo se stane dějištěm přestřelky jeho bratrů s gangstery, při které umře jeho milovaná Lena.

Kamera

Na začátku příběhu v titulkové sekvenci, stejně jako u dalšího Truffautova filmu *Nevěsta byla v černém*, je dlouhý detailní statický záběr dovnitř piana. Tento záběr na diváka působí klidným dojmem. Hned v dalším záběru ale Truffaut tuto poklidnou atmosféru ukončuje rychlými a nepřehlednými pohyby kamery po ulici. Divák se najednou neorientuje. Sleduje Eduardova bratra Chica. Kamera působí chaotickým dojmem. Divák netuší, co se děje. Chico nakonec doslova vpadá do baru, kde nachází svého bratra.

Truffaut používá vnitřní rámování obrazu především pomocí zrcadel. Toto rámování se ve filmech noir často objevuje. Plní hned několik funkcí, mezi které patří hloubka pole. Mimo jiné nám zrcadla mohou naznačovat jakousi rozdvojenost postavy. Na začátku filmu, když se Charlieho bratr Chico objevuje v baru, ve kterém hraje jeho bratr, přichází za Charliem do šatny a říká mu místo Charlie, Eduarde. V tomto záběru vidíme Charlieho, jak si upravuje košili před zrcadlem a říká bratrovi, že se teď jmenuje Charlie.

Ještě lepší práci s tímto noirovým prostředkem pro rámování používá Truffaut až na samém konci filmu, kdy se Charlie/Eduard ocitá v chatě, kde se skrývají jeho bratři. Eduard se prochází po místnosti a zastavuje se u zrcadla, rozbitého hned na několik kousků. Charlieho obličej v tomto zrcadle vidíme několikrát a tento záběr nám dokonale popisuje jeho psychický stav.

Svícení

Příběh tohoto filmu je temný i díky svým tmavým konturám, do kterých jej Truffaut úmyslně ladí. Scény, které se odehrávají v noci na ulici, jsou pro film noir typické. Truffaut tyto scény používá. V sekvenci, kdy Charlie doprovází Lenu domů, jdou temnou ulicí a v pozadí jsou jen rozmazaná světla lamp. Jsou zde nasvíceny pouze postavy, které tak vystupují ze tmy. Tato scéna je poklidná a romantická do chvíle, než ji naruší gangsteři, kteří dvojici sledují. Milenci se schovávají v malé ještě temnější uličce, dokud nejsou v bezpečí.

Příběh Eduarda Saroyana byl plný světla, jak se dozvídáme prostřednictvím flashbacku. Do temnoty upadl až po smrti jeho ženy Theresy. Eduard si změnil jméno na Charlieho Kohlera, který je zvyklý žít spíše večer než ve dne. Tma koresponduje s jeho současným stavem mysli. Je bez iluzí a emocí. Až díky jeho nové lásce Leně se mu do života vrací světlo a radost, ale není tomu tak na dlouho. Eduard je prostě odsouzen žít svůj život v temnotě.

Příběh se z velké části odehrává v noci. Během noci Charlie jede i za svými bratry. V této sekvenci projíždí autem společně s Lenou nočním městem. Jako zdroj světla zde slouží jen pouliční lampy. Když auto vjíždí do tunelu, je celé pohlceno tmou. V rádiu hraje romantická píseň. Tato scéna je posledním loučením Leny s Charliem, proto je i delší než by ve skutečnosti mohla být. Paralelním stříhem se v tom samém čase očitáme i v druhém automobilu, který má stejný cíl. V tom jedou gangsteři a jako rukojmí mají malého Charlieho bratra Fida. Díky point of view chlapce se všichni noční „jezdci“ setkávají v jednom okamžiku na jednom místě. Jedná se ale jen o pár vteřin, kdy kolem benzínové pumpy projíždí Eduard s Lenou. Kromě malého Fida o tomto setkání nikdo neví. Za pár hodin se ale setkají znovu. Tentokrát to bude již při rozbřesku a všichni o sobě budou již vědět. Bude následovat přestřelka, při které Lena zemře a Charlieho tak znovu pohltní tma.

6.2 Nevěsta byla v černém

Tento film Françoise Truffaut je příběhem ženy jménem Julie Kohlerová, která ve svůj svatební den ztratí svou životní lásku. Na vině je pětice mužů, které Julie z pomsty postupně zabíjí.

Literární předlohou pro tento film se stal Truffautovi román Cornella Woolriche *The Bride Wore Black*. Cornell Woolrich se řadí do skupiny amerických autorů tzv. drsné školy, kteří psali kriminální příběhy a jejichž díla byla přenesena na filmová plátna prostřednictvím klasický noirových filmů 40. a 50. let 20. století. Styl Cornella Woolriche se ale oproti hlavním představitelům této „drsné školy“ Dashiella Hammeta, Raymonda Chandlera a Jamese M. Caina dosti liší. Jeho příběhy jsou mnohem syrovější a více psychologické. Woolrich do těchto kriminálních příběhů vnesl paranoidní pocity a zoufalý pohled jedince na svět, který

se stal charakteristickým pro film noir. Většina jeho děl obsahuje klíčovou noirovou otázku: proč já? Pocit ztracenosti a osobní neschopnosti se prolíná celou jeho tvorbou.¹⁵

Postavy

Jednou z důležitých postav noirových filmů je jednoznačně femme fatale. Obvykle manipuluje s mužským hlavním hrdinou, aby dosáhla svého cíle. V klasických noirech je femme fatale převážně typem postavy emancipované, vymykající se tradiční představě ženy jako vzorné matky či poslušné manželky. V těchto filmech je zpravidla postavou vedlejší. Ve filmu *Nevěsta byla v černém*¹⁶ Françoise Truffauta tomu tak není – femme fatale se stává postavou hlavní a muži zde hrají jen vedlejší role.

Femme fatale je ve filmu aktivní postavou. Vše, co nám syžet ukazuje, se odvíjí z Juliina jednání. Truffaut používá omezený způsob narace. Víme jen to, co hlavní postava. Objevuje se zde i několik sekvencí, které máme možnost vidět jejím subjektivním pohledem. Např. ve scéně, kdy Julie sleduje malého chlapce s maminkou. Julii nevidíme, ale neustálým otáčením se chlapce za sebe je nám naznačováno, že tento pohled někomu patří. Julie z tohoto subjektivního pohledu vystupuje až před domem chlapcova otce.

Julie Kohlerová je tedy v tomto snímku onou femme fatale. Poprvé ji vidíme, když se pokusí skokem z okna spáchat sebevraždu. Co ji k tomuto jednání vede, v tomto okamžiku nevíme. To, že je její chování motivováno ztrátou jejího manžela, se dozvíme z příběhu až mnohem později.

Truffaut ve filmu přisoudil postavě Julie bílé a černé oblečení. V bílé se objevuje, když potřebuje zaujmout muže. Zároveň tak působí velmi křehce a nevinně. Černou nosí, protože je vdova. Černá barva také charakterizuje její psychický stav. Mysl Julie je zatemnělá. Netouží po ničem jiném než po pomstě, která motivuje její jednání. Má předem promyšlený plán. Když před svým

¹⁵ MAYER, Geoff, and MC DONNELL, Brian. *Encyclopedia of Film Noir*. 496 s. ISBN 9780313333064

¹⁶ François Truffaut: *La mariée était en noir*. 1968.

odchodem z domu počítá peníze, rozděluje je na pět hromádek. Má před sebou pět úkolů – zabít pět mužů.



Obr. 1

Femme fatale je v tomto filmu ztělesněním krásy. Muži jsou při pohledu na ni omámeni. Navenek působí Julie velice silně a jistě. Dokonale ovládá své pocity. Její výraz v obličeji se prakticky nemění. Je nedostupná a chladná. Objekt svého zájmu nejprve studuje. Pomocí lsti se dostává do mužova obydlí, aby dobře poznala prostředí, ve kterém se pohybuje, a její plán tak dostal jasnější obraz.

Truffaut Julii Kohlerovou líčí také jako bezcitnou vražedkyni. Její příjemný a křehký výraz ve tváři se náhle mění ve chvíli, kdy se její pomsta na mužích začíná naplňovat. Stejně tak se mění i její chování. Z pozice mužů není na Julii do poslední chvíle poznat, co má v úmyslu. Jako příklad zde uvedu třetí pomstu Julie Kohlerové na muži jménem Morane. I přesto, že k tomuto muži cítí žena velkou nenávist, dokáže na něj být v rámci své role učitelky Beckerové milá. V jeho domě se o něj postará a připraví mu večeři. Morane nemůže ani na chvíli zapochybovat o tom, že by žena pro něj mohla být hrozbou. I v situaci, kdy je ženou úmyslně zavřen v malé místnosti pod schody, se muž domnívá, že západka omylem zaklapla. Julie v tomto okamžiku odhaluje své pravé jméno. Její do té doby klidný výraz se mění v zoufalý pohled šílence.

Osud všech pěti mužských postav ve filmu je doslova v rukou femme fatale. Se všemi žena hraje stejnou hru, hru o život. Každý z mužů je jiný. Jak říká jeden z nich *Clemént Morane*: „*Bliss, Coral, Delvaux, Fergus a já jsme nebyli skutečnými*

*přáteli, byli jsme jen skupinka mláďenců, v nudném maloměstě. Měli jsme jen dva normální zájmy. Lov a ženy.*¹⁷ Všichni zmínění muži jsou předmětem ženiny pomsty. V jeden osudný den byli přítom jen ve špatný čas na špatném místě. Nešťastnou náhodou zabili manžela Julie Kohlerové. Té se tím ale zhroutil celý život a v kostele si později slíbila, že všechny muže musí zabít. Muži pod vlivem ženy přicházejí o rozum a dělají všechno, co chce. Ve filmech noir se vždy vyskytuje žena, která má na hlavního hrdinu vliv. Toho Truffaut nahrazuje pěti muži, kteří se stávají v přítomnosti ženy bezbrannými. I když ne všichni si smrt zaslouží, Julie nedělá výjimky a všechny postupně zabíjí.

V noirových filmech se objevuje ještě další mužská postava. Tento muž je nějakým způsobem spojený s hlavní mužskou postavou. Může to být jeho přítel nebo někdo v jeho blízkém okolí. Prostředky, kterými femme fatale ovládá muže, na něj neplatí. I když v tomto filmu hlavní mužská postava není, Francois Truffaut tohoto muže, který je vůči ženě imunní, používá. V příběhu je jím přítel pana Blisse a zároveň i malíře Ferguse, muž jménem Corey. Když se s ním Julie poprvé setkává téměř na začátku příběhu, muž je jí okouzlen stejně jako všichni ostatní muži. Žena ho ale odmítne a tak se jeho vztah k ní okamžitě mění. V noirech tento muž většinou brzy zjistí, jaké má žena úmysly. Často ví o ženě víc než muž, který je ženou okouzlen. I když se svého přítele snaží varovat a zachránit ho, nedaří se mu to.

Truffaut s touto postavou pracuje takovým způsobem, aby v pravou chvíli přispěl ke zvýšení napětí a dramatičnosti situace. Když se Corey objeví v ateliéru malíře Ferguse, divák sám vytuší, že Julie může být v této chvíli prozrazena. Corey ví, že se s touto ženou již v minulosti setkal, ale na rozdíl od diváka si nemůže vzpomenout, kde to bylo. Vzpomínka se mu nakonec přece jen vrací, ale až ve chvíli, kdy už je pozdě. Truffaut pro tuto vzpomínku nepoužívá flashback, ale prostřednictvím Coreyho zopakuje scénu, která se stala na zásnubách pana Blisse. Julie tenkrát potřebovala být s Blissem o samotě, aby ho mohla zabít a tak poslala jeho přítele Coreyho pro sklenici vody. Když ji Corey sklenici přinesl, Julie mu poděkovala a vylila z ní vodu do květináče. Poté ho znovu poprosila o vodu. Corey

¹⁷ Citace z filmu.

ve svém bytě tedy také vylije vodu do květináče a okamžitě ví, kde ženu viděl. Pokusí se Ferguse varovat, ale ten je již mrtví.

Coreymu je v příběhu dán stejně velký prostor jako ostatním mužským postavám. Truffaut ho divákovi představuje hned na začátku příběhu. Julie stejně jako divák ví, že je Corey přítel pana Blisse, netuší ale, že je zároveň přítelem její další oběti, umělce Ferguse. Ve scéně, kdy ho pan Bliss požádá, aby v jeho pokoji místo něj zvedl telefon, je v tomto záběru Corey a v pozadí autoportrét umělce Ferguse. Truffaut to tedy naznačuje, ale divák si může jen domýšlet. Když se později v příběhu setkáváme s malířem Fergusem, tento muž se nám v souvislosti s ním opravdu vrací.



Obr. 2

Postava Coreyho nám částečně narušuje omezenou naraci. Díky němu jsou v příběhu události, o kterých Julie nemůže vědět. Divák tak alespoň na chvíli může vědět víc než ona. Když Corey poprvé přichází do Fergusova ateliéru, s Julií se neseťkává, ale její tvář, je snad na každém obraze v místnosti. Corey se na ženu Ferguse ptá, ale ten o ní ví jen to, že není zvyklá pózovat. Divák je díky jeho opětovné přítomnosti v příběhu v očekávání a domnívá se, že žena už tentokrát svou pomstu neuskuteční.

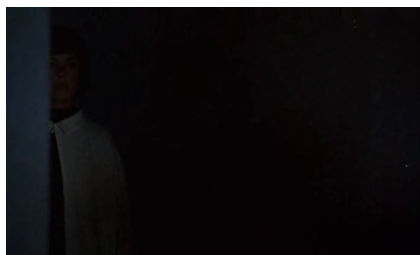
Svícení

Film se na první pohled do noirového stylu řadí těžko. Absentuje zde výrazné svícení, charakteristické pro styl filmů noir. Svícení je realistické. Pokud je večer, je v ulicích tma, pokud je den, je světlo. Tváře herců nejsou zahaleny tmou a

ostré stíny zde taky nenajdeme. Stíny, které herci vrhají, jsou většinou způsobeny denním světlem nebo sluncem.

Objevuje se zde opravdu jen několik málo záběrů, ve kterých je postava zahalena do tmy nebo v této tmě mizí. Mluvím teď konkrétně o scénách, které nastávají při druhé pomstě Julie Kohlerové na muži jménem Coral. Tento muž dostane dopis, ve kterém je vstupenka na koncert. Vzhledem k tomu, že žije sám a dopis, jak je nám naznačeno, voní parfémem, rozhodne se na tento koncert jít. Pro Corala je dopis, vstupenka i žena záhadou.

Když se Julie Kohlerová objevuje v divadle, Truffaut ji v tomto záběru halí celou do stínu v rohu lóže. Postava nejde skoro vidět. Tím je v divákovi navozen pocit nebezpečí a napětí. Zároveň pro Corala, poté co si Julie v tomto stínu všimne, zůstává žena hádankou. V této sekvenci postava vystupuje ze tmy a přichází odnikud. O několik záběrů později žena zase mizí v temné uličce města jako nějaký přízrak.



Obr. 3



Obr. 4

Ostré stíny jsou ve filmu nahrazeny ostrými linkami např. na šatech hlavní postavy. Tyto šaty nám dokonale dokreslují Juliin momentální psychický stav. Má za sebou nezdařený pokus o zabití Ferguse a navíc bude za okamžik konfrontována s lidmi, kteří do ateliéru právě přichází. Mezi nimi je i přítel, již Julií zabitého, pana Blisse.

Kamera

Jedním z hlavních vyprávěcích prostředků noirových filmů je kamera. V procesu narace má podstatnou roli filmový obraz. Dialogy ve filmu nechybí, ale nejsou zde pro děj tolik podstatné. Pro film noir jsou charakteristické detailní záběry a to jak postav, tak především předmětů. Ustavující záběry, jako např. velký celek

nebo celek, jsou nahrazeny detailem, díky němuž se nemůžeme orientovat v prostoru. Tento záběr je ve filmu použit již v úvodní titulkové sekvenci. V tomto dlouhém záběru se na tiskařském stroji znovu a znovu tiskne fotografie ženy. Jsme nuceni se na ni dívat a přemýšlet o ní.

Truffaut používá ve filmu opakujícího se motivu. Hlavní postava, předtím, než jde spáchat vraždu, nejprve poslouchá hudbu. Dlouhý záběr začíná detailem na gramofon, z detailu se stává celek a nakonec se zoomem dostává zpátky na detail. V tomto již druhém detailu v jednom záběru je řečeno, pomocí čeho bude vykonána vražda. Poprvé je to bílá šála, podruhé jed v láhvi a potřetí se tímto detailem dozvídáme o prostředku, díky kterému se žena k muži dostane, tedy píšťalkou jeho syna. Detail nám sekvenci ve filmu otevírá, nebo uzavírá, popř. plní obě funkce.

Truffaut často využívá hlediskových záběrů, kdy se divák ocitá v pozici hlavní postavy. Například point of view Julie na hotel, kde bydlí pan *Bliss*. Kamera je v pohybu a snímá hotel, ve kterém Bliss bydlí. Jiný Juliin pohled tentokrát do zápisníku, divákovi říká, kolik mužů má Julie v úmyslu ještě zabít. Kamera ve filmu hlavní postavu také sleduje. Často zabírá jen její ruce nebo nohy. Známe její kroky, ale vlastně nevíme, kam jde.

Truffaut ve filmu *Nevěsta byla v černém* využívá také vnitřního rámování obrazu pomocí chodeb, různých dveří nebo zrcadel. Těch využívá především v bytě pana *Corala*. Zrcadla mimo jiné vytváří hloubku pole. Julie se tak díky zrcadlu objevuje až ve třetím plánu.



Obr. 5

Často využívaným prvkem noirových filmů je pohyb kamery po vertikální ose. Ve scéně, ve které všech pět mužů prchá z místa činu po točitém schodišti, jsou snímání vertikálně se shora dolů. Při záběru letícího letadla je použita vertikála opačná.

Narace

Francois Truffaut ve snímku používá omezený narativní postup, jaký se objevuje v klasických noirech. Tento způsob narace převzal film noir z detektivního žánru. Na začátku filmu neznáme příčinu jednání Julie Kohlerové, vidíme až její následné chování. Ať už se jedná o její pokus o sebevraždu nebo o první vraždu. O okolnostech, které ji k tomuto jednání vedou, se dovídáme až později, při její druhé vraždě. Truffaut tak udržuje diváka úmyslně v nevědomí a pochybnostech. Ví jen to, co je mu ukázáno.

Vzhledem k tomu, že Truffaut používá omezenou naraci, veškeré informace, které divák ví, mu jsou zprostředkovány Julií. Truffaut ale často nechává pracovat divákovu představivost. Ne všechno je nutné ukázat. Jako příklad zde použiji scénu poslední vraždy. Tu ve filmu již nevidíme. Známe ale prostředí, ve kterém se žena pohybuje. Ta, aby mohla dokončit svou pomstu, se musí nechat zavřít do vězení. Její poslední oběť je totiž právě tam. Detailním záběrem kamery, který je point-of-view Julie, pochopíme, že tentokrát to bude muž, kterým bude žena vraždit. Truffaut navíc celou scénu vraždy nejprve divákovi předehraje s jinou vězeňkyní. V tomto případě muže, který má být zabit, ještě vidíme. Když je žena vystřídána Julií Kohlerovou, kamera s ní k poslednímu muži ze seznamu, Delvauxovi, nepokračuje. Všem je jasné, co se stane.

V noiru nesmí chybět retrospektiva, která plní funkci podhalení záhady. Tato retrospektiva se ve filmu objevuje třikrát. Nejprve se jedná o kratší flashback. Je nám vyprávěn z pohledu Julie Kohlerové, ve chvíli, kdy otrávil svou druhou oběť. Tato retrospektiva je krátká, protože žena nemá moc času, muž umírá a ona potřebuje, aby ji ještě slyšel. Díky tomuto flashbacku dostáváme odpověď na otázku, proč hlavní postava zabíjí. Ta samá situace je nám vyprávěna ve filmu i z jiného pohledu. Tentokrát je to třetí oběť Clemént Morane. Ten doufá, že si

zachrání život tím, že ženě poví, co se toho dne přesně stalo. Po tomto flashbacku následuje v rychlém sledu třetí, kde se Julii v hlavě honí vzpomínky ze svatby i z dětství. Její mysl je chaotická. Divák tak poprvé vidí, co žena prožívá a lépe tak chápe její psychický stav.

Prostředí

Julie Kohlerová na začátku filmu odchází z domu. Opouští místo, kde byla v bezpečí a kam už se nikdy nevrátí. Truffaut její původní domov situoval do přístavu. Přístav je místo, kde se noirové filmy často odehrávají. Jsou místem zločinu a také místem, kde přebývají pochybná individua. V tomto případě film do prostředí přístavu zasazen není, jedná se zde spíše jen o dokreslení noirové atmosféry.

Domovy hlavních postav noirových filmů neznáme. To, kde Julie po odchodu z domu po celý film přebývá, se nedozvíme. Vždy přichází odnikud a poté zase mizí. Často ji vidíme cestovat vlakem nebo letadlem. Další postavy bydlí v hotelech, v domě nebo v ateliéru. Tato prostředí zároveň mužské postavy charakterizují a ukazují nám rozdíly, které jsou mezi nimi. První oběť Julie Kohlerové, pan Bliss, bydlí ve velkém luxusním hotelu. Společně s Julií víme, že je bohatý a úspěšný. Další muž Juliina zájmu, pan Coral, žije sice taky v hotelu, ale spíše než hotel se nám tento dům jeví jako levná ubytovna. Coral nemá moc peněz a ženy se mu na rozdíl od Blisse vyhýbají. Truffaut tyto postavy umisťuje taky do dvou odlišných měst. Zatímco první muž žije ve velkém městě, druhý bydlí v malém městečku v horách.

Tato prostředí jsou důležitá nejen pro vlastní příběh a pro diváka, ale především pro hlavní postavu Julii Kohlerovou. Žena se objevuje buď přímo v domě nebo bytě svých obětí, popř. v hotelové hale. Ve scéně, kdy si prohlíží Coralův pokoj, říká: „*Vždy jsem věřila, že se dá člověk poznat podle pokoje, ve kterém bydlí.*“¹⁸ Jindy zase manipuluje s lidmi z mužova okolí. Ať už se jedná o domovníka na recepci v hotelu, bytnou nebo dokonce malého chlapce. Díky tomu, že žena předem pozná prostředí, ve kterém se muži jejího zájmu pohybují, ví, jak se k nim může dostat blíž a zabít je.

¹⁸ Citace z filmu *Nevěsta byla v černém*. Režie Francois Truffaut. 1968.

V noiru nesmí chybět retrospektiva, která plní funkci podhalení záhady. Tato retrospektiva se ve filmu objevuje třikrát. Nejprve se jedná o kratší flashback. Je nám vyprávěn z pohledu Julie Kohlerové ve chvíli, kdy otrávila svou druhou oběť. Tato retrospektiva je krátká, protože žena nemá moc času, muž umírá a ona potřebuje, aby ji ještě slyšel. Díky tomuto flashbacku dostáváme odpověď na otázku, proč hlavní postava zabíjí. Ta samá situace je nám vyprávěna ve filmu i z jiného pohledu. Tentokrát je to třetí oběť Clemént Morane. Ten doufá, že si zachrání život tím, že ženě poví, co se toho dne přesně stalo. Po tomto flashbacku následuje v rychlém sledu třetí, kde se Julii v hlavě honí vzpomínky, ze svatby i z dětství. Její mysl je chaotická. Divák tak poprvé vidí, co žena prožívá a lépe tak chápe její psychický stav.

Prostor

Noir pracuje s klaustrofobickými prostory, které nám dotváří tísnivou atmosféru těchto filmů. Zároveň nám tyto prostory přenáší pocity hrdinů. Truffaut tuto atmosféru ve filmu asi nejlépe navozuje a vyhrocuje do extrému ve scéně, kdy Julie Kohlerová zavírá do prostoru pod schody Cleménta Morana. Ocitáme se s mužem uvnitř této malé místnosti, kde se nedá vůbec hnout. Klaustrofobicky na nás působí ale i scéna, kdy je pan Coral v divadle a jde úzkou chodbou do své lóže. Divák má pocit, že už v tomto okamžiku je Coral v pasti a že právě zde bude ženou zabit.

Střih

Ve filmu převládají dlouhé záběry a střihem je děj posouván dál. Po titulkové sekvenci se ocitáme v pokoji, ze kterého se pokusí Julie Kohlerová vyskočit. Zachraňuje ji matka, která ji kvůli tomu hlídá. V dalším záběru si Julie balí věci. I když si divák domyslí, že už je to po nějaké době, Truffaut nám to ničím nenaznačuje. Tento posun v čase je velmi těžko rozpoznatelný. Pokoj vypadá stejně, postavy mají stejné oblečení, vše na nás působí, jako by se to stalo před chvílí. Do noirového světa ale tento posun v čase určitě patří, protože diváka úmyslně mate, aby se v příběhu neorientoval. Tento svět je vystavěn tak, aby se příběh odkrýval postupně.

Ve scéně, kdy je zatýkána slečna Beckerová používá Truffaut jump cut, aby hned vzápětí záběr zamrazil a přímým stříhem přešel na fotografii této události v novinách. Dostáváme se tak z místa činu k hlavní postavě filmu. Tentokrát se stříhem neposouváme jen v čase, ale i v místě.



Obr. 7



Obr. 8

Velké detaily patří spíše do žánru hororu. Truffaut ho ve filmu ale používá při scéně, kdy se hlavní postavě nepodaří šípem zabít svou předposlední oběť, malíře Ferguse. Před touto sekvencí zabírá Truffaut Ferguse v celkovém záběru. Poté je nám nastříhnut velký detail Juliiných úst, doprovázených křikem. Následuje sled přímých rychlých stříhů, z detailu na detail, aby sekvence skončila znovu na velkém detailu ženiných úst.

6.3 Siréna od Mississippi

Předlohou pro tento již třetí noirový film Françoise Truffauta se stal román *Waltz into Darkness* Cornella Woolriche. Jiný román Woolriche adaptoval Truffaut již ve zmíněném filmu *Nevěsta byla v černém*. Oba tyto filmy spojuje nejen autor jejich románové předlohy, ale také ústřední téma těchto příběhů, jímž je osudová žena.

Film je příběhem muže jménem Luis Mahé. Ten si podá inzerát do novin a seznámí se tak s Julií Rousselovou. S Julií, do které se prostřednictvím dopisů zamiluje, se ale nikdy neshledá. Místo ní poznává Marion, která mu obrátí život vzhůru nohama. Luis se stane Marion posedlý a nakonec se z nich stávají milenci na útěku, psanci žijící mimo zákon.

Postavy

Hlavním hrdinou příběhu je již zmíněný Luis Mahé. Luis je postava úspěšného charakterního mladého muže. V příběhu ale prochází osobnostním přerodem. Z počátku ho vnímáme jako milého a čestného muže. Velmi brzy se ale dostává pod vliv femme fatale a jeho charakter se jím mění. Marion alias Julií je naprosto posedlí. Truffaut tuto posedlost ve filmu asi nejlépe zobrazuje v sekvenci, kdy se děj přesouvá do Luisovi továrny. Divákovi je zde poskytnut záběr, ve kterém vidí hned několikánásobnou Julii. Luis její obličej natiskl na obal jeho cigaret, aby všichni věděli, jak krásnou má ženu.

V příběhu je pár sekvencí, kdy Luis prohlédne a na chvíli se zbaví své posedlosti Marion. V okamžiku, kdy zjistí, že byl ženou podveden, se ji rozhodne najít a potrestat. Protože není v tuto chvíli s Marion, je k činu odhodlán a dokonce si k tomuto účelu najímá detektiva. Jakmile ale ženu znovu spatří, podléhá jejímu kouzlu a přes všechno, co udělala, jí řekne: „*Věřím Vám. Miluji Vás.*“¹⁹ Toto Luisovo vyznání ve filmu zazní hned několikrát.

Postava, která udává tento příběh do pohybu je femme fatale. Tak tomu je i u většiny noirových filmů. Zde je touto osudovou ženou Marion Verganová. Marion má dvě tváře a zároveň dvě jména. Truffaut ji divákovi nejprve představuje jako Julii Rousselovou, později se ukáže, že její skutečné jméno je Marion Verganová. Hlavního hrdinu stejně jako diváka oslňuje svou nadpozemskou krásou. A právě díky jejímu andělskému vzhledu jí Luis podléhá. Jako Julie se stává manželkou hlavního hrdiny a od tohoto okamžiku žene Luise do záhuby. Pokud Marion zjistí, že o ní má Luis nějaké pochybnosti, okamžitě využije svého ženského půvabu a začne ho svádět.

Marion miluje Luisovy peníze, zatímco Luis miluje její tělo. Marion také o ničem jiném nemluví. Když Luisovi dochází peníze, okamžitě se mění její chování a povaha jejího vztahu k němu. Jako je tomu například ve scéně, kdy jsou oba milenci v levném hotelovém pokoji v Lyonu. Marion se zlobí, že jsou na takovém místě. Leží v posteli a čte si. Luis se s ní začne hádat, že ho miluje jen kvůli penězům.

¹⁹ Citace z filmu.

V tomto okamžiku máme pocit, že snad hlavní hrdina definitivně prozřel, ale jak se budeme moci přesvědčit o několik sekvencí později, bohužel tomu tak není. Naopak Luis se rozhodne jet na ostrov Reunion a prodat svoji továrnu, aby tak získal peníze. K tomuto činu ho donutí láska, kterou k Marion chová. Už dávno není naivní, jak tomu bylo na začátku příběhu. Sám dobře ví, že bez peněz s ním Marion nezůstane. Na Reunionu mu jeho přítel Jardine říká, že je mu ho líto, a že musí být s Marion nešťastný. Na to Luis odpovídá: „*Nedá se říct, že bych s ní byl šťastný, ale nemůžu bez ní žít.*“²⁰

Prostředí

Jelikož je film příběhem milenců na útěku, neustále se střídá prostředí, ve kterém se pohybují. Pro film noir jsou typické spíše města a temné ulice. Vzhledem k tomu, že se v tomto filmu Truffaut přiklání spíše k žánru dobrodružného thrilleru, ocitáme se více v přírodě než ve městě.

I když Marion opakovaně touží po Paříži, Luis jí říká, že toto místo pro ně není bezpečné. Jsou na útěku a musejí se skrývat. Luis totiž ještě na ostrově Reunion udělal osudovou chybu. Spolu se sestrou skutečné Julie Rousselové šel za detektivem Comollim, aby pro ně vyšetřil nejprve zmizení pravé Julie a poté našel i ženu, která se za ni jen vydávala. Z ráje na zemi na Reunionu, obklopeném krásnou přírodou, se dvojice přesouvá do nevlídného prostředí francouzského venkova. Tato prostředí, stejně jako domy, ve kterých milenci přebývají, charakterizují změnu, kterou prochází i Luis. Z čestného člověka, se nejprve stává psancem a nakonec i vrahem.

Dům ve Francii působí strohým a neosobním dojmem. Paradoxně tady se oba milenci nejvíce sblíží. Jsou zde úplně sami, mají jen sebe. Dalším místem, kam se tento pár musí přesunout, je malý neúhledný byt v Lyonu. Toto prostředí je příliš malé a neútulné, aby zde Marion mohla být šťastná. Navíc je divákovi z pohledu na tento byt jasné, že Luisovi dochází peníze. Poslední místo, které se stává jejich příbytkem, je spíš domovem krys než lidí. Je jím chata v horách. Zde už o nějaké lásce Marion k Luisovi nemůže být řeč. Chtěla by z tohoto místa co

²⁰ Citace z filmu.

nejdříve odjet a pokud možno sama. Luis jí to ale nedovolí a tak se Marion rozhodne, že ho otráví.

Narace

Příběh je nám vyprávěn lineárně. Pro film noir je častým prvkem narušování narace pomocí flashbacku. Jediný flashback a zároveň i flashforward použije Truffaut v jedné scéně současně. Flashback zde ale neslouží k poodhalení záhady, jak je tomu v noirových filmech, ale jen k Luisově uvědomění si své chyby. Luis Mahé po návratu z jeho továrny domů zjišťuje, že jeho žena zmizela. Dojde mu, že byl podveden a nejspíš i okraden. Následuje scéna, ve které Luis řídí auto a divák slyší jeho myšlenky. Nejprve se mu v hlavě přehrává ono odpoledne v bance, kdy nechal Julii zpřístupnit své konto. V té samé sekvenci zvuková stopa plní zároveň i funkci flashforwardu. I když se záběr na řídícího Luise nemění, zvuk je v této chvíli napřed před obrazem. Divák tak slyší, jak se Luis dobývá do banky a chce zjistit stav svého účtu. Bankéř mu oznamuje, že z 28 milionů mu na účtu zbylo jen 150 tisíc.

Linda Brookover s Alainem Silverem vysvětlují tento pouze zvukový flashback a flashforward tím, že pro Truffauta je v tomto filmu důležitější zobrazení Luisovy posedlosti Marion než detaily podvodů a vražd.²¹ Tuto teorii potvrzuje i to, že i když Marion později Luisovi vypráví, co se stalo se skutečnou Julií, její vraždu ve filmu nevidíme. Místo toho sledujeme Luisovu reakci na tuto skutečnost.

Na příběh nahlížíme z Luisova pohledu. Truffaut používá omezenou naraci. Divák vidí jen to, co Luis. Když například telefonuje z továrny, v této části příběhu ještě s Julií, vidíme Luise a Julii jen slyšíme. Stejně tak nevidíme, jak Julie v bance vybírá peníze z Luisova konta a jakým způsobem se dostává pryč z ostrova. Víme jen, co se děje s Luisem. Marion se do příběhu opět vrací jen díky Luisovi. Ten ji náhodou spatří v televizní reklamě a poté se jí vydává hledat.

²¹ BROOKOVER, Linda; SILVER, Alain: *Mad Love is Strange: More Neo-Noir Fugitives*. Film Noir Reader 2. 2003

Kamera

Detailních záběrů, které jsou charakteristické pro film noir, zde příliš mnoho nenajdeme. Truffaut je v tomto filmu používá jen jako indicie pro diváka a zároveň pro hlavního hrdinu. Luis je ale natolik omámen krásou Marion, že si jich příliš nevšimá. Důležitý detailní záběr, který je divákovi předložen, je na šňůrku, kterou pošle pravá Julie Luisovi, aby jí podle této velikosti mohl nechat udělat snubní prsten. Luis ji ale po vyzvednutí prstenu zahazuje, čímž se vlastně připravuje o důkaz, že žena, kterou si nakonec vezme, není Julie. Truffaut o několik záběrů později v kostele použije dalšího detailního záběru, ve scéně kdy Luis dává své vyvolené prsten na ruku. V detailním záběru jasně vidíme, že tento prsten je ženě malý. Marion ale ani na chvíli nezaváhá a pomocí slin prsten na svou ruku přece jen dostane.

Jestliže se detailní záběry ve filmu objevují jen zřídka. Celkových záběrů, kterých se v noirových filmech prakticky nedočkáme, zde naopak najdeme hned několik. Truffaut pomocí nich diváka orientuje v prostoru a v prostředí, ve kterém se postavy právě nachází. Jsou na útěku a tak často střídají místa, kde se zdržují stejně jako domy, ve kterých přebývají. Ty vidíme v celkovém záběru nejčastěji. Truffaut divákovi poskytuje opakovaně celkový záběr na dům. Jak už jsem naznačila výše, tyto domy charakterizují nejen zmenšující se finanční prostředky, kterými pár disponuje, ale zároveň je i symbolickým zobrazením toho, jak Julie Luise postupně ničí.

Svícení

Ačkoli je tvrdé svícení s potlačením doplňkového světla jedním z hlavních stylistických prvků filmů noir. Truffaut ho v tomto filmu nepoužívá. Svícení je zde naprosto realistické. Jestliže jsou postavy zahaleny do tmy, je to způsobeno tím, že je večer nebo noc. Ve scéně, kdy Julie křičí ze snu, protože nemůže dýchat, je scéna díky tmě dramatičtější a méně přehledná. Divák přesně neví, co se děje. Tímto záchvatem Julie diváka poprvé ve filmu děsí. Zároveň tato situace signalizuje, že s Julií není něco v pořádku.

V jiné scéně je do tmy zahalen i Luise Mahé. Po uplynutí nějaké doby, co je s Marion na útěku, mu dochází peníze. Luis se rozhodne, že pojedete na ostrov Réunion a prodá svému příteli Jardinovi továrnu. Když Luis přichází k jeho domu, je už venku tma. Luis se zastavuje pod okny a sleduje Jardinovu spokojenou rodinu. Truffaut touto tmou zdůrazňuje kontrast mezi společností, která se nachází uvnitř domu a Luisem, který už do ní nepatří. Neodvážá se jít ani dovnitř, zůstává stát venku ve tmě.

6.4 Hezká holka jako já

Francois Truffaut tento film natočil podle románu Henryho Farrella *Such a Gorgeous Kid Like Me*. Henry Farrell byl americký spisovatel, autor hororových příběhů. Jeho asi nejznámější román *What Ever Happened to Baby Jane?* byl zfilmován Robertem Aldrichem.²²

Tento film je příběhem o sociologovi Stanislavu Previnovi. Ten píše knihu na téma delikventky. Kvůli této práci musí navštěvovat věznic. Zde se také seznamuje s vězenkyní Kamilou Blissovou, do které se zamiluje. Pomůže jí dostat se z vězení, ale nakonec se v něm sám jako vězeň kvůli Kamile ocitá.

Postavy

Příběh je velmi složitý a proto je těžké jednoznačně určit, která z postav je ta hlavní. Dalo by se říci, že sledujeme dva příběhy. Jeden je příběhem muže Stanislava Previna a druhý Kamily Blissové.

Truffaut postavu Previna umísťuje do vězeňského prostředí. Působí křehkým a nejistým dojmem. Je naivní a důvěřivý. Z jeho chování k ženám můžeme usuzovat, že s nimi zatím moc zkušenosti nemá. Stanislav Previne je typický noirový antihrdina. Velmi brzo začíná podléhat ženině kouzlu. Nosí rukavice, které mu Kamila dala, koupí si kvůli ní novou kravatu. Zároveň jí ve vězení plní všechna

²² http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Farrell

přání. Nejprve přináší cigarety, které žena chtěla a později dokonce bendžo, na které žena jako malá hrála.

Všichni kolem Previna vědí, že Kamila Blissová je právem ve vězení. Jediný on, nechce pravdu vidět. Stejně jako noirový hrdina Previne nechce slyšet o ženě nič špatného a věří, že je nevinná. Když mu Kamila, řekne, že vlastně sedí za vraždu, kterou nespáchala, Previne okamžitě začne pátrat po materiálu, který by Kamilu mohl osvobodit. Jeho dobrotivost ho ale nakonec přivede do záhuby. Poté co Kamilu osvobodí, je zatčen za vraždu, kterou nespáchal, a co hůř, za vraždu, kterou spáchala právě Kamila Blissová.

Druhá příběhová linie se po většinu času odehrává v minulosti. Kamila Blissová nám vypráví retrospektivně celý její dosavadní život. Ocitla se ve vězení, protože tam již od dětství směřovala. Kamila ale není typická vražedkyně. Je spíše vypočítavá a navíc vyzývavá. Na začátku filmu ji dozorkyně charakterizuje jako malou tuctovou děvku. A dodává: „*Máme tady mnohem zajímavější případy, nájemnou vražedkyni nebo tu, co čtvrtila chlapy.*“²³

Kamila Blissová je pro Stanislava Previna femme fatale. Svým vzezřením a chováním dokáže svést jakéhokoliv muže. To je ale také to jediné, co žena umí. Než se dostala do vězení, parazitovala na mužích. Femme fatale je většinou v noirových filmech ženou emancipovanou, zde tomu tak není. Žena se sice o sebe dokáže postarat, ale jen díky svému tělu a na úkor mužů. Kamila vidí v Previnovi šanci, jak se dostat na svobodu. Flirtuje s ním a je na něj milá. Svě činy, o kterých mu vypráví, si pokaždé dokáže omluvit. Truffaut jejich sblížení zobrazuje tím, že jsou obě postavy k sobě čím dál tím blíže.

V příběhu se objevují ještě další vedlejší postavy. Opět nám tyto postavy souvisí buď s mužskou, nebo ženskou hlavní postavou. V souvislosti s Kamilou Blissovou jsou to samozřejmě jen muži. Žena se s nimi seznamuje postupně. V příběhu existují do té doby, dokud je žena nezabije. Jsou celkem čtyři. Její manžel Bliss, zpěvák z Colt Saloonu Sam Goldon, deratizátor a právník. Všichni tito muži

²³ Citace z filmu.

jsou Kamilini milenci, jsou posedlí jejím tělem. V příběhu se objevují jen v záběrech s Kamilou. Každý má jinou charakterovou vlastnost. Bliss je alkoholik a maminkin „mazánek“. Sam Goldon je proutník. Deratizátor je zbožný dobrák. A právník je jen „pijavice“, která vysává z lidí peníze.

V příběhu Stanislava Previna se objevuje jen jedna postava. Je to žena, která mu přepisuje nahrané záznamy. Z pohledu Previna je jejich vztah čistě profesionální. Žena ale Previna obdivuje a je do něj zamilovaná. Po celou dobu Previnovi pomáhá a doufá, že si jí snad někdy všimne. To se však nestane. Žena také jako nezaujatý pozorovatel velmi rychle zjistí, co je Kamila zač. Bojí se o Previna a snaží se ho před Kamilou varovat. Muž ji ovšem vůbec neposlouchá, je Kamilou posedlý. Ženina náklonnost k Previnovi se po celou dobu nemění. V posledním záběru filmu, když už je Previne ve vězení, ji Truffaut ukazuje, jak sedí na balkóně a píše na stroji. Byt, ve kterém bydlí, má výhled na věznici. Svou lásku tak může vidět každý den.

Narace

Stavba příběhu je velmi komplikovaná. Truffaut hned na začátku používá rámování příběhu. Mladá žena v knihkupectví hledá knihu *Delikventky* od Stanislava Previna. Knihu ale nemůže najít. Vedoucí knihkupectví si vzpomíná, že kniha měla vyjít, ale nakonec nevyšla. Říká: „*Nevím, co se stalo. Vskutku nevím, co se stalo.*“²⁴ Jeho hlas se zkresluje a obraz se rozplývá. V dalším záběru používá Truffaut explicitní časový symbol - titulek, který příběh vrací o rok zpátky. Previne poprvé přichází do věznice.

Čas se v příběhu mění neustále, prostřednictvím Kamiliných flashbacků. Vidíme její dětství, dospívání a nedávnou minulost. Každým tímto flashbackem Truffaut dokresluje charakter postavy Kamily. Její první vzpomínka na dětství je zpracována nerealisticky. Tato retrospektiva je z pohledu malého dítěte. Děti mají bujnou fantazii a tak jsou zde použity pohádkové prvky. Ve scéně, kdy malou Kamilu její otec nakopne, holčička doslova vyletí na kopy sena.

²⁴ Citace z filmu.

Flashbacky v noirových filmech slouží k podhalování záhad. V tomto příběhu divák nejprve netuší, proč Previnova kniha nevyšla a poté nedostane ani vysvětlení, proč je Kamila ve vězení. Truffaut to tají až do posledního flashbacku. V něm odhalí, že žena je ve vězení proto, že shodila z věže deratizátora. Vzápětí ale zjišťujeme, že muž skočil sám a Kamila je tedy nevinná. Previne se poté pouští do hledání důkazů o nevině Kamily.

Žena nejprve své příběhy začne ve vězení vyprávět a až poté vidíme retrospektivu. Ta je vždy trochu jiná, než jak žena svůj příběh původně vypráví. Například když mluví o tom, že ji z nápravného zařízení brzo pustili, ve skutečnosti vidíme, že přelezla zeď a utekla. Kamila přičítá svůj problémový život právě narušenému dětství. V retrospektivě z dětství se dozvídáme, že svého otce vlastně zabila. Odesla mu žebřík, on si toho nevšiml a zabil se. Kamila říká, že to byla „sázka na osud“.

Prostředí

Prostředí filmu je klaustrofobické, děj se odehrává ve vězení a my odsud nemáme kam uniknout. Jediné místo, kam se v tomto prostředí dá odejít, je do představ nebo vzpomínek. Kamila Blissová je od dětství někde zavřená. Nejprve je umístěna do nápravného zařízení. Když z něj prchá, tak se musí schovávat v autě v garáži u muže, který ji svezl. Ten se jmenuje Bliss a bydlí se svou matkou. U Blissů doma je prostor taky malý. My se navíc pohybujeme pořád jen v jedné místnosti, která je přeplněná vším možným.

Kde bydlí náš hlavní hrdina, opět nevíme. Previne je buď ve vězení, nebo u ženy, která mu přepisuje pásky, které nahrál s Kamilou. U této ženy vidíme pořád ten samý pokoj. Přepisovatelka většinou sedí za psacím strojem. Je zamilovaná do Previna, ale ten si toho nevšimá. Dalším prostředím je hospoda Colt Saloon. Ocitáme se na „divokém západě“. Kamila ale většinu času tráví s místním umělcem v jeho pokoji.

Svícení

Ani v tomto filmu Truffaut nevyužívá svícení, které je charakteristické pro film noir. Mnoho scén je ale natáčeno venku za tmy. V druhém flashbacku, když se žena dostane z nápravného zařízení a Bliss si ji odveze domů, je schovávána v garáži v autě. Nasvícena je zde jen žena, všechno kolem ní je zahaleno do tmy. V sekvenci, kdy nám Stanislav Previne přichází do vězení, je nám dovnitř pouštěno jen opravdu málo světla. Navozuje nám to temnou atmosféru. Truffaut snímá dům, ve kterém bydlí Bliss s matkou zvenku. Noční scéna, ve které si Bliss odvádí Kamilu do ložnice, vidíme také zvenku. V domě se zhasíná a rozsvěcuje a my tak vidíme jen stíny nebo siluety postav. V Colt saloon je opět tma. Previne do tohoto prostředí přichází v rámci svého patřání navštívit Sama Goldona. Jsme v baru, který není prakticky osvětlen. Nasvícené jsou jen postavy, které vystupují ze tmy.

Kamera

Kamera používá detailních záběrů, respektive zoomování, vždy když delikventka Kamila začíná vzpomínat. Především těmito detaily Truffaut zachovává noirový styl snímání. Jinak si kamera spíše než detailů předmětů, všímá hlavních postav filmu.

Truffaut také často používá rámování uvnitř záběru. Ať už se jedná o sekvence, kdy je Kamila zarámována dveřmi, v pokoji jednoho z jejích milenců. Nebo noční záběry z ulice, díky kterým jsou do okna zarámováni všichni obyvatelé domu u paní Blissové

6.5 Konečně neděle!

Podle románu amerického spisovatele Charlese Williamse *The Long Saturday Night*. I když Charles Williams nebyl žánrově vyhraněný autor, v 50. a 60. letech 20. století napsal pár thrillerových příběhů, které by se daly zařadit mezi romány tzv. drsné školy.²⁵

²⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0930241/bio>

Tento film je příběhem Julienu Vercela, který je obviněn z vraždy. Vrahem je však někdo jiný. Vercelova sekretářka ve filmu pátrá po skutečném vrahovi, aby tak Vercela očistila. Skutečný vrah je nakonec odhalen a celý film končí happyendem-
svatbou Vercela a Barbary.

Postavy

Sekretářka Barbara Beckerová, Majitel realitní kanceláře Julien Vercel, jeho žena Marie-Christine, superintendent Santelli, advokát Maitre Clement. V tomto filmu nám absentuje postava femme fatale. Hlavní ženská postava Barbara Beckerová má sice některé její vlastnosti. Je emancipovaná a krásná, ale muži jí posedlí nejsou. Schopnost svádět, ani zvláštní kouzlo femme fatale Barbara nemá. Místo toho je ale výmluvná a nenechá si nic líbit. V příběhu se z ní stává detektiv, který pátrá na vlastní pěst.

Julien Vercel je bohatý a úspěšný muž. Hned na začátku příběhu se z něj stává hlavní podezřelý z vraždy. Musí se skrývat, a tak ho převážně vidíme zavřeného ve vlastní kanceláři. Nejprve je obviněn z vraždy Masouliera a brzy na to i z vraždy vlastní ženy. Vercel je živelný, ale působí charakterním dojmem. Ani on ale není typickou postavou noirových filmů. I když s Barbarou tvoří pár, není pod jejím vlivem.

V tomto filmu Francise Truffauta hraje poprvé větší roli policie. Jejím představitelem se stává superintendent Santelli. Policie je nám tady znázorněna přesně jako v noirových filmech. Policisté vyšetřují a pátrají, ale sami případ nevyřeší. V tomto filmu mají hned od začátku jasno, že vrahem obětí je Vercel. Kdyby nebylo Barbary, nikdy by toho správného vraha nechytili. Policisté jsou v příběhu spíše komickým prvkem. Mnohdy jsou zobrazováni jako hloupí a neschopní. Například ve scéně, kdy Santelli vyslýchá na stanici Barbaru. V této sekvenci si jde Santelli napustit vodu do sklenice, když v tom začne voda stříkat po celé místnosti.

Advokát Maitre Clement je v příběhu zápornou postavou. Truffaut ho na začátku popisuje jako rozvážného a inteligentního. V příběhu se často neobjevuje. Přichází vždy, když je potřeba jeho právní pomoci. Vidíme ho buď na policejní stanici, nebo u něj v kanceláři. I když Vercelovi tvrdí, že má rodinu, ve filmu ho s ní nikdy nevidíme. Postupem času zjišťujeme, že s ním není něco v pořádku. Divák to nepozná z jeho jednání, nýbrž ze zkušeností jiných postav, především Barbary. Ta v jedné sekvenci říká, že když ji rozváděl s jejím manželem, dělal jí neslušné návrhy.

Prostředí

Děj příběhu se odehrává ve městě. Na začátku filmu jde Barbara prosluněnou ulicí. Je tím navozena klidná atmosféra. Další záběr ale naprosto kontrastuje s předchozím. Místo slunečné a pozitivní atmosféry se dostáváme do nevlídného mlhou pokrytého prostředí lovu. Právě zde se odehraje první vražda. Celý příběh se poté odehrává jen v noci. Postavy se nám pohybují buď v automobilech, nebo pátrají v temných uličkách města. To je jeden z prvků noirových filmů. Často také prší a ulice se tak po dešti lesknou.

V tomto příběhu známe domov hlavního hrdiny, ale funkci domova zde neplní. V noirech jsou domovy hrdinou většinou dějištěm vražd. Tak tomu je i v tomto příběhu. V domě Juliana Vercela je zabita jeho žena Marie-Christine. Vercel se tedy po celý film už do svého domu nevrací. Jeho útočištěm se stává jeho kancelář, kde se schovává před policií.

Místo, kde bydlí sekretářka Vercela Barbara také neznáme. Buď ji vidíme na zkoušce v divadle, nebo se v rámci svého pátrání ubytuje v hotelu. Nejvíce času tráví ale stejně jako Vercel v realitní kanceláři.

Prostředí nám určuje charakteru postav. Vercel je štvanec, který se musí skrývat v temné místnosti jeho kanceláře. Policisty vidíme nejčastěji na stanici. S advokátem se setkáváme u něj v kanceláři. Barbara plní roli detektiva, a právě proto se nikde dlouho nezdržuje. Na divadle se nám objevuje proto, že v příběhu neustále hraje. Nejprve roli na divadle, poté přítelkyni Marie-Christine v hotelu

v Nice. Aby se dostala do erotického baru, převléká se za prostitutku. A úplně na závěr zahraje „divadélko“ před advokátem, aby znervózněl a přiznal se k vraždám.

Svícení

V tomto filmu se Truffaut přibližuje svícením asi nejvíce noirovým filmům. Potlačení doplňkového světla, vznikají kontrasty mezi světlem a stínem. Nejvíce je toto zacházení se světlem patrné v temných ulicích. Ve scéně, ve které jde Barbara v noci na zkoušku divadla, jde po ulici, která je celá ponořena do tmy. Jen světla, která proudí ze dveří domů do ulice vykrajují ostré světlé pruhy. Truffaut ostré svícení používá i ve scéně, kdy se Barbara pohybuje v uličce u erotického baru. Tato ulice působí temným a špinavým dojmem. Přítomnost prostitutek nám tuto atmosféru jen dokresluje. Ty navíc stojí právě v místech, kam dopadá světlo, aby si jich všiml nejen divák, ale především jejich zákazník. Nasvícen je v této ulici bar, prostitutky a telefonní budka, ze které Barbara volá Vercelovi, co nového zjistila.

Velká část příběhu se odehrává ve Vercelově kanceláři. Truffaut tuto místo halí do tmy. Nasvíceny jsou buď postavy, nebo předměty. Když Vercel na začátku filmu tuto kancelář opouští, je všude tma. V tom začne zvonit telefon. Stůl, na kterém je telefon, je jako jediný v místnosti osvětlen, na diváka působí, jako by byl z místnosti vytržen. Vercel se vrací, vstupuje do tohoto světla a zvedá. Volá mu nějaká žena a vyhrožuje mu, že řekne policii, že zabil Masouliera. Díky tomu, že je všude tma, je v divákovi vyvoláno napětí. Vercel pokládá telefon a odchází.

Postavy příběhu jsou nasvíceny podle jejich povahy. Barbaře vždy vidíme jasně do obličeje, nic neskrývá, tak je pro nás čitelná. Chce dělat jen dobře svou práci a nemá problémy. Místo toho Vercel je v problémech až po uši. Divák netuší, jestli Masouliera zabil. Proto je jeho tvář částečně zastíněna. Policisté jsou více než čitelní. Jinak než za realistického svícení je nevidíme. Na stanici není snad jediný stín. Advokát se v příběhu příliš neobjevuje. Příběh se odehrává především v noci, to nám dotváří celou atmosféru tohoto snímku. Pokud se pátrá tajně po nějaké záhadě, tma je pro to dobrým společníkem. Truffaut úmyslně halí do tmy i vraha. Z point of view Barbary vidíme třetí vraždu. V místnosti je ale tma a divák má k dispozici jen pohled Barbary, která vše sleduje malým okýnkem, přes které příliš nevidí. Svícení

nám tedy v tomto filmu hraje důležitou roli. Udržuje diváka v napětí. Ten do poslední chvíle neví, kdo je vrah.

Narace

V tomto filmu je jediným vypravěčem Francois Truffaut, který si hraje se svými postavami. I když se v noirových filmech objevuje policie, která vyšetřuje zločin, z jejího pohledu na příběh nenahlížíme. Příběh je vyprávěn většinu času lineárně z pohledu hlavního podezřelého, respektive z pohledu Barbary, jeho prodoužené ruky. Objevují se zde jen dva flashbacky. Jeden patří Vercelovi a druhý Barbaře. Oba tyto flashbacky jsou z nedávné minulosti. V prvním vidíme, co se stalo potom, co Vercel vystoupil před svým domem z auta svého právníka, který ho vezl z policejní stanice. Vercel šel domů a tam našel svou mrtvou ženu. Truffaut tuto informaci původně úmyslně zatajuje. I když si divák myslí, že je Vercel nevinný, jistý si být nemůže.

Druhý flashback z pohledu Barbary se vrací do advokátovy kanceláře, kde Barbara našla tajnou místnost. Tento flashback je doprovázen Barbařiným nediegetickým hlasem, který se nakonec stává diegetickým. Divák tak vidí, co tam Barbara našla a díky čemu byl tedy advokát usvědčen ze všech vražd. Zjistí, že advokát Clement měl poměr s Vercelovou ženou Marie-Christin a v této tajné místnosti se scházeli.

Kamera

Truffaut používá dlouhé záběry, detaily, vnitřní rámování obrazu a hloubku pole. Zrcadla používá zřídka. Ve filmu jednoznačně převládají detaily. Ty jsou taky jedním z hlavních prvků noirových filmů. Detaily plní funkci dezorientovanosti v prostoru a zároveň slouží k odhalování záhady, v tomto případě zločinu. Díky těmto detailům Barbara zjišťuje cenné informace. V hotelu v Nice například v odpadkovém koši nachází roztržený papír, na kterém je napsáno „má láska kapitán“. Barbara si nejprve myslí, že jde o nějakého milence Marie-Christine, ale o několik sekvencí později zjišťuje, že se jedná o dostihové koně. V jiném detailu zase Barbara zjišťuje, kdo je majitelem klubu Červený anděl atd.

7. Závěr

Truffaut pracuje s noirovou stylistikou ve všech svých noirových filmech odlišně. Dalo by se říci, že ani jeden z těchto filmů nedodržuje ve všech ohledech stylistiku filmu noir. Jeho filmy mají společné téma. Ve všech Truffaut rozpracovává ženskou tematiku. Muži jsou v jeho filmech pasivními postavami. I když je muž hlavní postavou, jeho jednání je ovlivněno ženou, do které je zamilovaný a pro kterou udělá vše.

Téměř ve všech Truffautových noirových filmech najdeme postavu femme fatale. Objevuje se ve filmech *Nevěsta byla v černém*, *Siréna od Mississippi*, *Hezká holka jako já* a má zde dominantní postavení. Stejně jako v noirových filmech postavy žen z těchto filmů noirového hrdinu psychicky ničí, jindy ho donutí k vraždě nebo muže, jak je tomu ve filmu *Nevěsta byla v černém*, zabíjí. Ve filmu *Střílejte na pianistu* Truffaut tuto postavu poněkud modifikuje. Ženy jsou zde hned dvě a to z toho důvodu, že hlavní hrdina žije dva životy. Ženy se zde ale nesnaží hlavního hrdinu zničit nebo dokonce zabít, chtějí naopak, aby byl šťastný. Jejich vliv na hrdinu je ale stejný jako u femme fatale, muž se chová tak, jak si to ženy přejí. Muž je nakonec kvůli ženám přece jen zničený, ale tento jeho stav je vyvolán tím, že obě ve filmu umírají.

Co se týče noirového svícení, což je jedním z hlavních noirových stylistických prvků, Truffaut ho naplno využívá jen u dvou jeho filmů ve *Střílejte na pianistu* a v *Konečně neděle!*. V jeho dalších noirových filmech toto svícení sice můžeme také najít, ale nehraje v nich takovou roli jako u výše uvedených. První snímek je žánrově blízký gangsterskému filmu, druhý je detektivním příběhem, ale s jiným detektivem, než jsme zvyklí. Díky tomuto svícení, respektive ponořením těchto filmů do tmy, Truffaut udržuje diváka v napětí a očekávání. Zároveň ho desorientuje v prostoru. Oba tyto filmy se odehrávají především v noci.

Prostředí je v noirových filmech dalším důležitým prvkem. Všechny Truffautovy noirové filmy se odehrávají v jiném prostředí. Pro filmy noir je typické městské prostředí a temné uličky. Do tohoto prostředí se dají zařadit jen dva Truffautovy filmy. Je to opět *Střílejte na pianistu* a *Konečně neděle!*.

Prostor v noirových filmech bývá klaustrofobický a přeplněný. To nám splňují všechny filmy až na *Sirénu od Mississippi*, kde je klaustrofobický pocit vyvolán spíše atmosférou celého příběhu. V ostatních Truffautových filmech tomu tak ale je. Postavy se pohybují v malých přeplněných místnostech a ve filmu *Hezká holka jako já*, je tento pocit z uzavřeného prostoru vyhrocen do extrému tím, že se příběh odehrává přímo ve věznici, ze které není kam uniknout.

Kamera se v noirových filmech soustředí především na detaily. Truffaut těchto detailních záběrů využívá především ve filmu *Nevěsta byla v černém*, kde detaily hrají důležitou roli. Truffaut pomocí detailů komunikuje s divákem a dává mu tím informace o tom, co má žena v úmyslu. Ve filmu *Konečně neděle!* detaily pomáhají rozluštit hádanku, kdo je vrah.

8. Seznam použité literatury a pramenů

HITCHCOCK, Alfred. *Rozhovory Hitchcock Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav, 1987. 212s.

MAYER, Geoff, and MC DONNELL, Brian. *Encyclopedia of Film Noir*. 496 s. ISBN 9780313333064

MONACO, James. *Nová vlna*. Praha: Akademie múzických umění. 2001. 413 s. ISBN 80-85883-89-9

NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998. 384 s. ISBN 978-0-520-25402-2

SCHRADER, Paul. *Filmex: Notes on Film Noir*. 1971.

SILVER, Alain and URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight, 1996. 343 s. ISBN 978-0879101978

SILVER, Alain and URSINI, James. *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight, 1999. 346s. ISBN 0-87910-280-2

Internetové zdroje

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Farrell

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=29>

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=941>

<http://www.imdb.com/name/nm0000076/>

9. Abecední seznam citovaných filmů

Hezká Holka jako já

Konečně neděle!

Nevěsta byla v černém

Siréna od Mississippi

Střílejte na pianistu

Lucie Lysoňková

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název práce: Truffautův film noir

Truffaut's film noir

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Počet znaků: 77285

Počet titulů použité literatury: 11

Klíčová slova:

film noir, Francois Truffaut, *Střílejte na pianistu*, *Nevěsta byla v černém*, *Siréna od Mississippi*, *Hezká holka jako já*, *Konečně neděle!*, žánr, filmový styl, postavy, narace, svícení, kamera, prostředí

Anotace:

Práce se zabývá analýzou noirového filmu, konkrétně pak pěti vybraných noirových snímků Françoise Truffauta. Při tomto rozboru bylo čerpáno především z odborných prací. Jeho výsledkem je pět analýz, které srovnávají hlavní prvky tohoto žánru s témy, které jsou obsaženy ve vybraných filmech.

Klíčová slova v angličtině:

Film noir, *Shoot the Piano Player*, *The Bride Wore Black*, *Mississippi Mermaid*, *Pretty girl like me*, *Finally*, *Sunday!*, genre, film style, charakter, narration, lightening, camera, atmosphere

Anotace v angličtině:

The main aim of this work is to analyze the genre of „film noir“ and above all the work of Françoise Truffaut. This analysis is mainly based on technical bibliography. The final work consists of five analyses which compare the components used in every single film made by Truffaut to main characteristics of this genre.