

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filmy noir Françoise Truffauta

The films noirs of François Truffaut

(Bakalářská práce)

Autor: Lucie Lysoňková, filmová věda – aplikovaná ekonomická studia

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Olomouc 2010

Čestné prohlášení

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

V Olomouci dne 23. listopadu 2010

Lucie Lysoňková

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu práce Mgr. Janu Křipačovi Ph.D. za cenné připomínky a rady při psaní práce a Mgr. Milanu Hainovi za poskytnuté informace.

Obsah

Úvod.....	5
1. Vyhodnocení současné literatury o filmu noir	8
1.1. Film noir je žánr	8
1.2. Film noir je cyklus filmů	10
1.3. Film noir je vizuální styl a atmosféra.....	10
1.4. Film noir nelze definovat.....	12
2. Narace a styl ve filmu noir podle Fostera Hirsche	14
2.1. Narace filmu noir	14
2.2. Vizuální styl filmu noir	18
2.3. Postavy ve filmu noir	20
3. Filmy noir Françoise Truffauta	23
3.1. Narace	23
3.2. Kamera a styl.....	35
3.3. Postavy	45
4. Závěr	52
5. Seznam pramenů	56
6. Seznam citovaných filmů	58
7. Seznam použité literatury	59

Úvod

Ve své bakalářské práci se zaměřím na méně reflektovanou část tvorby francouzského režiséra nové vlny Françoise Truffauta, a sice na jeho filmy noir. Mé rozhodnutí motivovala skutečnost, že i když existuje velké množství literatury o filmech Françoise Truffauta, analýzu jeho filmů noir v nich nenajdeme. Snímky, až na jednu výjimku, nejsou předmětem vědeckých studií o filmu noir. Onou výjimkou je film *Siréna od Mississippi*, jehož analýza se v literatuře o filmu noir objevuje. Tento snímek analyzují Linda Brookoverová a Alain Silver v článku „Mad Love is Strange: More Neo-Noir Fugitives“¹, který vyšel ve sborníku *Noir Reader 2*.

V první kapitole své práce nejprve vyhodnotím základní literaturu o filmu noir. Pro zhodnocení použiji následující literaturu: Buss Robin – *French Film Noir*², Foster Hirsch – *The Dark Side of the Screen: Film Noir*³, James Naremore – *More than Night: Film Noir in its Contexts*⁴, Alain Silver a James Ursini – *Film Noir Reader*⁵ a *Film Noir Reader 2*⁶, Adrew Spicer – *European Film Noir*⁷. Strukturu k této kapitole převezmu z práce Marka T. Conarda – „Nietzsche and The Meaning and Definition of Noir“⁸.

Obsahem monografie Busse Robina je přehled francouzských kriminálních filmů z období bezprostředně po skončení 2. světové války. Kniha *Film Noir Reader* je sborník, který obsahuje jak nové, tak dnes již klasické studie o filmu noir, zabývající se filozofií a narativními a stylistickými technikami těchto filmů.

¹ SILVER, Alain a URSINI, James. *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions. 1999. 348 s. ISBN 978-0879102807

² BUSS, Robin. *French Film Noir*. London and New York: Marion Boyars. 1994. 224 s. ISBN 978-0714530369

³ HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: A.S. Barones. 1981. 229 s. ISBN 978-0306810398

⁴ NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press. 1998. 342 s. ISBN 9780520212947

⁵ SILVER, Alain a URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions. 1996. 343 s. ISBN 978-0879101978

⁶ SILVER, Alain a URSINI, James. *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions. 1999. 348 s. ISBN 978-0879102807

⁷ SPICER, Andrew. *European Film Noir*. Manchester: The University Press of Manchester. 2007. 288 s. ISBN 978-0719067914

⁸ CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2006. 264 s. ISBN 978-0813123776

Film Noir Reader 2 pokračuje v trendu nastoleném první knihou autorů i této knihy Alaina Silvera a Jamese Ursiniho. Jedná se opět o sborník, který obsahuje analýzy jak klasických filmů noir, tak pozdějších filmů noir, autory nazývaných neo-noir. Foster Hirsch se ve své monografii zaměřuje především na vývoj a na narativní a stylové prvky filmu noir. *More than Night: Film Noir in its Contexts* je monografií Jamese Naremore, která obsahuje především historii vzniku fenoménu filmu noir, jeho problémy s dobovou cenzurou a politickou situací. Kniha Andrewa Spicera je monografií, ve které autor zkoumá podmínky výroby a přijetí filmů noir veřejností. Analyzuje jeho vizuální styl a narativní vzorce. Sborník Marka T. Conarda, jak už sám název napovídá, obsahuje třináct studií, které analyzují filozofická témata obsažená v konkrétních filmech noir.

Vzhledem k tomu, že doposud neexistuje jednotná definice nebo přístup k filmu noir, přikloním se k jedné ze stávajících definic a určím, které snímky Françoise Truffauta jí odpovídají. Předmětem druhé kapitoly bude tedy popis jednotlivých prvků vybraného přístupu. Za výchozí jsem si zde zvolila pojetí Foster Hirsche, který k filmu noir přistupuje jako k samostatnému žánru. Prvky, které Hirsch popisuje, využiji již v poslední kapitole k určení, které z filmů tvorby Françoise Truffauta se řadí mezi filmy noir, a k jejich následné analýze.

Třetí kapitola mé práce, jak už jsem naznačila, bude sestávat z analýz jednotlivých snímků režiséra Françoise Truffauta. Důraz analýz bude kladen na ty rysy a narativní a stylistické postupy, které lze označit za tzv. „noirové“. Metodologickým východiskem mi v této analytické části práce bude neoformalismus. Konkrétně budu vycházet z práce Kristin Thompsonové – „Neoformalistická analýza: Jeden přístup mnoho metod“⁹.

Cílem mé práce je potvrdit příslušnost vybraných filmů Françoise Truffauta k filmu noir. Práce je novátorská v tom, že nepodrobí analýze pouze jeden film režiséra, ale hned skupinu filmů, které vykazují určité vizuální nebo narativní znaky žánru filmu noir. Práce by tak měla přinést komplexní analýzu méně reflektované tvorby jednoho z nejvýznamnějších režisérů filmové historie.

⁹ THOMPSON, Kristin. „Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod“. *Illuminace*. 1998. 5-36 s. ISSN 0862-397

Z výsledných analýz bude patrné, jakým způsobem Truffaut naplňuje konvence žánru nebo je naopak posouvá.

1. Vyhodnocení současné literatury o filmu noir

Film noir není v současnosti přesně definovaným pojmem. I když existuje hned několik studií, zabývajících se touto problematikou, neexistuje shoda mezi jednotlivými teoretiky. Studie, které se filmem noir zabývají, se totiž neshodují v tom, co film noir je a naopak se v jeho vymezení rozcházejí. Odpovědi na otázku, Co je film noir?, je hned několik. Tyto odpovědi a zároveň teorie, by se daly rozdělit do čtyř hlavních skupin. Film noir je: žánr, uzavřený cyklus filmů, vizuální styl a atmosféra, nedefinovatelný. V další části této kapitoly se tedy budu zabývat právě tímto rozdělením. Strukturu této kapitoly jsem převzala z práce Marka T. Conarda „Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir“¹⁰, který dělí teoretické přístupy filmu noir do tří skupin. Z jeho práce budu v této kapitole vycházet a čerpat.

1.1. Film noir je žánr

Filmem noir jako žánrem se zabývají například Foster Hirsch a James Damico. Jejich přístup k problematice filmu noir není ve všech ohledech stejný, v čem se ale oba shodují, je, že film noir je samostatný žánr.

Podle Fostera Hirsche je žánr určen na základě konvencí narativní struktury, charakterizace, tématu a vizuálního ztvárnění.¹¹ Všechny tyto prvky Hirsch ve filmu noir nachází. Konkrétně je pro Hirsche noir žánrem kvůli jeho opakující se temné atmosféře a náladě, způsobu vyprávění a vizuálním konvencím, které se objevují především u noirových filmů klasického období. Dále považuje za charakteristickou atmosféru cynismu a odcizení a narativní konvence, kterými Hirsch má na mysli především typologii postav (femme fatale, antihrdina...) a retrospektivní vyprávění. *„Noir se zabývá kriminální aktivitou, nahlíží na ni z různých perspektiv, převládajícími pocity jsou narušení a pochmurnost, které celému stylu propůjčily název. Noirový kánon, sjednocený*

¹⁰ CONARD, Mark T. „Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir,“ v *The Philosophy of Film Noir*, ed. CONARD, Mark T. Kentucky: The University press of Kentucky, 2006, 264 s. ISBN 978-0813123776

¹¹ HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: A.S. Barones. 1981. s. 65. ISBN 978-0306810398

*dominantní atmosférou a sensibilitou, vytváří jednotný kinematografický styl; zároveň se ale podvoluje nárokům žánru tím, že funguje v rámci určitých narativních a vizuálních konvencí. ... Noir příběhy vypráví určitým způsobem a prostřednictvím určitého vizuálního stylu. Opakované užívání narativních a vizuálních struktur ... zcela jistě umožňuje označit noir za žánr; žánr, který je dokonce stejně intenzivně kodifikován jako western.*¹²

James Damico označuje film noir za žánr především pro jeho narativní strukturu. Popisuje ji jako typický noirový syžet, v němž je hlavní hrdina hnán k násilí a často i k vlastní zkáze. Mužský hrdina překračuje hranice zákona a to většinou na popud postavy femme fatale. Damicův přístup k problematice filmu noir je tedy velmi podobný jako Hirschův, Damico ale na rozdíl od Hirsche odmítá, že by měly všechny noirové snímky společný vizuální styl. *„Nenacházím žádný nezvratný důkaz, že ve filmu noir existuje něco natolik soudržného a určitého jako vizuální styl.*¹³

Na rozdíl od dvou předchozích teoretiků R. Barton Palmer odmítá definovat film noir jako žánr. Podle něj je noir *„transgenerickým fenoménem, protože existoval napříč různými, navzájem příbuznými žánry, jejichž základní společnou charakteristikou byl zájem o kriminalitu ... a rozpad společnosti.*¹⁴ Žánry objevující se ve filmech noir jsou podle Palmera kriminální melodramata, detektivní film, thriller a ženský film. Z toho vyplývá, že ať už film noir stojí na jakémkoliv hlavním prvku, může být vyjádřen prostřednictvím různých žánrů. Palmer tedy tvrdí, že film noir nemůže být samostatným žánrem, nýbrž v sobě zahrnuje všechny již zmíněné žánry a tím pádem je podle něj film noir transgenerický.

¹² HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: A.S. Barones. 1981. s. 72. ISBN 978-0306810398

¹³ DAMICO, James. „Film Noir: A Modest Proposal,“ v *Film Noir Reader*, ed. SILVER, Alain a URSINI, James. New York: Limelight Editions. 1996. s. 103, s. 105. ISBN 978-0879101978

¹⁴ PALMER, R. Barton. *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. New York: Twayne. 1994. s. 30. ISBN 978-0805793352

1.2. Film noir je cyklus filmů

K tomuto pojetí filmu noir se přiklání první teoretici zabývající se problematikou filmu noir Raymond Borde a Étienne Chaumeton. Tito dva autoři definují film noir jako sérii filmů, které mají na diváka působit úzkostlivým a zcizujícím dojmem. *„Všechna díla série vytvářejí podobný emocionální efekt: Je to stav budícího se napětí u diváka a mizení orientačních bodů. Účelem filmu noir bylo vytvořit zvláštní pocit odcizení.“*¹⁵

K tomuto pojetí filmu noir se hlásí i Andrew Spicer. Podle něj je to cyklus filmů, které sdílí podobnou ikonografii, vizuální styl a narativní postupy, zpracované téma a charakterizaci. Spicer zároveň popírá, že by noir mohl být považován za žánr, jak uvádí Foster Hirsch, protože výraz film noir je *„dikurzivní kritickou konstrukcí, která se vyvinula až časem“*¹⁶. Podle Spicera se noir vyvíjel v průběhu let podle toho, jak o něm psali kritici a teoretici. Na rozdíl od Jamese Damica, který tvrdí, že noir má typický syžet, Spicer upozorňuje na to, že *„existuje celá řada jiných, výrazně odlišných syžetů“*¹⁷. Jako příklad zde uvádí filmy *Vysoko v horách* (High Sierra, 1941) a *Pickup on South Street* (1953), z nichž žádný neobsahuje postavu femme fatale, která by protagonistu přiměla k násilnému činu vůči třetí osobě. Spicer se dále vymezuje proti chápání filmu noir jako narativní koncepce a vizuálního stylu. *„Každý pokus o definování filmu noir výhradně na základě jeho „esenciálních“ formálních komponent, se ukazuje jako zjednodušující a neuspokojivý, protože film noir, jak od začátku prohlašovali francouzští kritici, rovněž zahrnuje sensibilitu, určitý způsob pohledu na svět.“*¹⁸

1.3. Film noir je vizuální styl a atmosféra

K filmu noir jako k vizuálnímu stylu a atmosféře se přiklání Raymond Durnat, Paul Schrader a Robert Porfirio. Všichni tři autoři nesouhlasí s pojetím

¹⁵ BORDE, Raymond a CHAUMETON, Étienne. „Towards a Definition of Film Noir,“ v *Film Noir Reader*, ed. SILVER, Alain a URSINI, James. New York: Limelight, 1996. s. 25. ISBN 978-0879101978

¹⁶ SPICER, Andrew. *European Film Noir*. Manchester: The University Press of Manchester. 2007. s. 24. ISBN 978-071906791424

¹⁷ Tamtéž, 25.

¹⁸ Tamtéž.

noiru jako žánru. Raymond Durgnat nahlíží na film noir jako na opakující se motivy a atmosféru plnou cynismu. „*Film noir není žánr tak jako western nebo gangsterka, nabízí se klasifikovat jej na základě motivů a atmosféry.*“¹⁹ Mezi motivy Durgnat řadí zločin, který představuje kritiku společnosti, dále gangstery, soukromá očka a dobrodruhy, středostavovské vraždy, portréty a dvojníky, sexuální patologii a psychopaty. Noirové filmy zařazuje podle motivů do jedenácti skupin.

Paul Schrader si na rozdíl od Raymonda Durgnata nemyslí, že by film noir mohl být definován na základě motivů. Přiklání se spíše k nahlížení na problematiku jako na atmosféru a náladu, kterou filmy noir obsahují a přenáší na diváky. „*Film noir na rozdíl od westernu a gangsterky není definován na základě konvencí spjatých s dějištěm a konfliktem, ale spíše na základě jemnějších vlastností spjatých s atmosférou a náladou.*“²⁰ Za náladu filmu noir Schrader považuje všudypřítomný cynismus, pesimismus a temnotu. A dále své tvrzení konkretizuje: „*Techniky filmu noir zdůrazňují ztrátu, nostalgii, nedostatek jasně stanovených priorit, nestabilitu; následně tyto pochyby noří do charakteristického stylu. V takovém světě se styl stává prvořadým; je vším, co tvoří předěl mezi smysluplností a nesmyslností.*“²¹

Třetím autorem, který sdílí podobné názory jako již dva předchozí teoretici, je Robert Porfirio. Porfirio souhlasí se Schraderem a říká, že „*měl pravdu, když trval na vizuálním stylu a náladě jako kritériích.*“²² Pesimistickou náladu Porfirio považuje za ústřední prvek filmu noir. A podle něj je to právě pesimismus, „*který pro nás černý film dělá černým filmem.*“²³ Ve vizuálním ztvárnění filmu noir Porfirio nachází pocity zoufalství, strachu a existenciální postoj k životu. Tento existencialismus si film noir vypůjčil z literatury a to konkrétně z tzv. hard-boiled školy. Právě knihy autorů, řadících se do této „školy“, byly převáděny na filmová plátna a to především v období klasického filmu noir. „*Důraz na existencialismus*

¹⁹ DURGNAT, Raymond. „Paint It Black: The Family Tree of the *Film Noir*,“ v *Film Noir Reader*, ed. SILVER, Alain a URSINI, James. New York: Limelight, 1996. s. 38. ISBN 978-0879101978

²⁰ SCHRADER, Paul. „Notes on Film Noir,“ v *Film Noir Reader*, ed. SILVER, Alain a URSINI, James. New York: Limelight, 1996. s. 53. ISBN 978-0879101978.

²¹ Tamtéž, s. 58.

²² PORFIRIO, Robert. „No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir,“ v *Film Noir Reader*, ed. SILVER, Alain a URSINI, James. New York: Limelight, 1996. s. 78. ISBN 978-0879101978

²³ Tamtéž, s. 80.

pochází z literární *hard-boiled* školy, bez níž by dost možná žádný film noir neexistoval.²⁴ K hlavním literárním představitelům patřili Raymond Chandler, Dashiell Hammett, díky nimž později „ožily“ postavy detektivů Phila Marlowa a Sama Spada, dále James M. Cain a David Goodis. Nálada pesimismu, samoty, děsu a zoufalství je, jak už jsem naznačila, obsažena právě v jejich dílech.

1.4. Film noir nelze definovat

J. P. Telotte přistupuje k definování filmu noir vyhybavě. Neodpovídá totiž na otázku, jestli je film noir žánrem, místo toho se zabývá jeho narativními vzorci. Co podle něj mají noirové filmy společného, je to, že zavrhují tradiční způsoby vyprávění. Telotte tvrdí, že více než jakýkoliv jiný druh populárního filmu „*film noir* posunuje hranice klasického narativu.“²⁵ Pod klasickým narativem si představíme přímočarý příběh vyprávěný vševědoucím vypravěčem ve třetí osobě, který si nárokuje objektivnost a pravdivost situace; existují v něm postavy, které mají určité cíle a jejichž motivace dávají smysl a příběh má jasně daný závěr. „*Noiry jsou v zásadě o problematice vidění a komunikování pravdy, o smyslovém vnímání a vyjadřování reality spjaté s námi a naší kulturou.*“²⁶

Podle Telotteho tedy noirové filmy spojují nekonvenční nebo neklasické narativní vzorce, které odkazují k problematikám pravdy a objektivity a naší vlastní schopnosti poznat a pochopit realitu. Existují techniky, které podporují budovat netradiční vyprávěcí vzorce. Jednou z takových technik je uspořádání události v nechronologickém pořadí, které se často dosahuje prostřednictvím flashbacků. Tento způsob vyprávění je užit například ve filmu *Pošťák vždy zvoní dvakrát* (The Postman Always Rings Twice, 1946) nebo ve snímku *Zabijáci* (The Killers, 1946), který proplétá vyšetřování smrti Oleho Andersona (Burt Lancaster) vedené Jimem Reardonem (Edmund O'Brien) s flashbaky, vyprávějíci příběhy vedoucí k vraždě. Dalšími technikami je užití navzájem nesoudržných dějových linií, například ve filmu *Hluboký spánek* (The Big Sleep, 1946), nebo postav,

²⁴ Tamtéž, s. 83.

²⁵ TELOTTE, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press. 1989. s. 31. ISBN 978-0252060564

²⁶ Tamtéž, s. 31.

jejichž jednání nemá jasně danou motivaci a nelze jej tak racionálně uchopit, *Pošťák vždy zvoní dvakrát* (The Postman Always Rings Twice, 1946).

Pokud jsem zmínila, že Telotte před definováním filmu noir uhýbá, James Naremore nekompromisně uzavírá, že film noir nemůže být definován. „*Tvrdím, že film noir nemá žádnou základní charakteristiku.*“²⁷ „*Faktem je, že každý film je transgenerický. ... Takže ať už kategorii přiřadíme jakékoliv přívlastky, nikdy nemůžeme vytvořit jasně dané hranice a uniformní charakteristiky. Rovněž nemůžeme přijít se ‚správnou‘ definicí – jen s řadou více či méně zajímavých užití.*“²⁸ James Naremore se zde přiklání k Andrewovi Spicerovi, že tím, proč noir nemůže být definován, je fakt, že termín film noir je „diskurzivní konstrukcí“ užívanou kritiky (z nichž každý má své vlastní pravidla) se zpětnou platností. Další důvod má spojitost s povahou pojmů a definic obecně. Většina současných filozofů věří, že pojmy nevytváříme seskupováním podobných věcí dohromady na základě jejich esenciálních vlastností – což je technika užívaná Sokratem a zdánlivě i většinou teoretiků zabývajících se filmem noir. Spíše, jak tvrdí Naremore, si „*vytváříme sítě vztahů tím, že používáme metaforu, metonymii a formy imaginativní asociace, které se v čase vyvíjejí.*“²⁹ Tedy že naše pojmy nejsou samostatnými kategoriemi ale spíše sítěmi ideí v komplexních vztazích a vazbách, sítěmi, které vytváříme na základě zkušenosti. Z toho poté plyne, že: „*kategorie tvoří komplexní paprskovité struktury s nejasnými hranicemi a jádrem stěžejních členů ve svém středu.*“³⁰ To je zcela jistě i případ filmu noir.

O některých filmech se dá říci, že jsou s jistotou noirové, leží v jakémisi pomyslném středu noiru – *Pojistka smrti* (Double Indemnity, 1944) a *Maltézský sokol* (The Maltese Falcon, 1941). Ale hranice je natolik nejasná, že se na spoustě dalších filmů – například *Casablanca* (1942), *Občanu Kaneovi* (Citizen Kane, 1941) a *King Kongovi* (1933) – neshodneme. Naremore tedy tvrdí, že film noir nemůže být definován, a že nemá žádné základní charakteristické rysy.

²⁷ NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press. 1998. s. 5. ISBN 978-0520212947

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž, s. 6.

³⁰ Tamtéž.

2. Narace a styl ve filmu noir podle Fosterera Hirsche

Pro analýzu filmů noir Françoise Truffauta jsem si za výchozí zvolila přístup k problematice filmu noir podle Fosterera Hirsche. Hirsch, jak už jsem uvedla v předchozí kapitole, přistupuje k filmu noir jako k žánru. K tomuto pojetí se přikláním i já, protože stejně jako Foster Hirsch nacházím ve filmech noir určité opakující se, především narativní, prvky a zároveň souhlasím s jeho vymezením žánru jako takového. „Žánr je vymezen konvencemi narativní struktury, charakteristikou, tématem a vizuálním provedením, právě takovou formou, kterou noir nabízí ve velkém množství.“³¹ I když François Truffaut ve svých filmech noir nepoužívá vždy pro tento žánr typický vizuál (některé z jeho snímků noir jsou barevné) můžeme u něj nalézt paralelu v podobě kontrastů barev, zejména černé a bílé. Konkrétním analýzám filmů se budu věnovat až v další kapitole. Zde podrobně popíši formální systém filmu noir, který uvádí Foster Hirsch ve své knize *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, a který budu později na Truffautovy filmy aplikovat.

2.1. Narace filmu noir

Narativní výstavba filmu noir

Foster Hirsch definuje syžet filmu noir jako „spletitý, nelineární a záměrně matoucí“³². Fabule je často narušována flashbacy z pohledu různých postav a výjimkou nejsou ani flashbacy uvnitř flashbacků. Syžet je málokdy lineární. Filmy tak vyžadují neustálou pozornost diváka. Častým prvkem filmu noir, kterým je narušena časová linearita, je již zmíněný flashback. Ten může být subjektivní nebo objektivní. Hirsch považuje flashbacy ve filmech noir za velmi důležité. „Postavy se snaží zrekonstruovat minulost, aby našly klíč, fakta nebo odpovědi na otázky.“³³ Hirsch zároveň upozorňuje na to, že v některých případech jsou subjektivní flashbacy úmyslně nespolehlivé. Filmy noir jsou napínavé, tajemné a

³¹ HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: A.S. Barones. 1981. s. 71. ISBN 978-0306810398

³² Tamtéž, s. 72.

³³ Tamtéž, s. 74.

vzrušující také proto, že pravda vychází na povrch postupně. Odhalení minulosti bývá často motivem ke spáchání zločinu nebo vraždy.

Za další typický narativní prvek filmu noir pokládá Hirsch tzv. voiceover. Tento způsob vyprávění podle něj ve filmech noir slouží jako vodítko pro diváky. „Voiceoverový vypravěč je divákovým průvodcem noirovým bludištěm.“³⁴ Vypravěčem příběhu může být například hlavní postava, u filmů noir, které mají blízko k detektivním příběhům, je vypravěčem většinou sám detektiv. V jiném případě může jít o vyprávění tzv. božským hlasem. V jeho hlase můžeme cítit chlad a lhostejnost k postavám, vypráví o minulosti na pozadí přítomnosti. „Rozpor mezi tím, co vidíme a co nám vypravěč říká, vytváří odstup.“³⁵ Krajní použití tohoto narativního postupu se objevuje ve filmu *Sunset Boulevard* (1950), kde je vypravěčem již mrtvá postava novináře, který se vrací do minulosti, aby divákovi objasnil, proč je mrtvý.

Vypravěč podle Fostera Hirsche může mluvit přímočaře a rázně, někdy je vyprávění jeho zpovědí, jindy divákovi doplňuje informace. Pokud v jeho hlase cítíme úlevu, většinou se jedná o zpověď postavy ze svých činů, jestliže je ale vypravěč ironický, jeho úkolem je „pouze“ poskytovat informace a do fabule není osobně zapojený. „Noirový vypravěč zachází s postavami jako s pěšci na šachovnici, zatímco s nimi pohybuje směrem k jejich nelítostnému a nevyhnutelnému osudu.“³⁶

Prostředí filmu noir

Město je nedílnou součástí filmu noir, „*má různé podoby a obsahuje rozmanité nálady*“³⁷. Stává se jevištěm, na kterém se odehrává násilí a zločin. Je plné temných pustých ulic, blikajících neonových reklam a celá jeho atmosféra

³⁴ Tamtéž, s. 74.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 78.

³⁷ Tamtéž.

působí nevlídným dojmem. „Vylidněné ulice, protáhlé stíny, budovy s ostrými úhly, které hlídají prázdný prostor a připomínají zlověstné strážce.“³⁸

Film noir vychází z německého expresionismu a italského neorealismu. Z prvního jmenovaného období světové kinematografie převzal film noir především kontrastní svícení a ostré přechody mezi světlem a stínem, stejně jako rakurzy kamery. Z neorealismu film noir čerpá městské prostředí a na rozdíl od expresionismu natáčení mimo ateliéry. Zatímco ale neorealisté, jako například Roberto Rossellini ve filmu *Řím, otevřené město* (Roma, città aperta, 1945), využívají město ve vší jeho autentičnosti, „ve filmu noir jsou pouliční scény neobyčejně pečlivě inscenovány, třeba jen s každým jedním z chodců“³⁹. Hirsch dále z této skutečnosti vyvozuje, že „díky omezenému pohybu má záběr ve filmu noir jiný rytmus než záběr v exteriérech u neorealismu“⁴⁰.

Hirsch tvrdí, že „kriminální dramata zasazená do skutečných měst mají komplikovanější strukturu syžetu, než když jsou natáčena ve studiích.“⁴¹ Reálné město zároveň zvýrazňuje atmosféru filmu noir. Podle Hirsche není město nikdy zcela neutrálním a beztvarym prostředím, ale je jakýmsi odrazem nitra postav. „Pusté ulice, vysoké „němé“ budovy, sklánějící se světlo brzkého rána, které vrhá podlouhlé stíny, to jsou všechno děsivé projekce trápené postavy.“⁴² Postava může být městem „pohlčena“, když přichází do města z venkova nebo maloměsta. Město jako kolébkou zločinu s množstvím negativní a sexuální energie považuje Hirsch za nezbytnou scenérii pro film noir. „Je místem sexuálních příslibů a jejich uskutečnění“⁴³.

Režiséři filmů noir dokázali pomocí rakurzů kamery a low-key svícení ze skutečných všedních měst vytvořit místo pro natáčení „nočních můr“. „Nepřátelství města se odráží v jeho vertikálních liniích budov.“⁴⁴ Temnou atmosféru města filmu noir ještě dotváří další opakující se prvky: blikající světelné

³⁸ Tamtéž, s. 78.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 79.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž, s. 83.

⁴⁴ Tamtéž, s. 79.

reklamy a podivné „partičky“ v ulicích. Filmy jsou plné hotelových pokojů, nočních podniků, temných ulic, prázdných budov, prostitutek a zločinců. Města působí zkaženě a špinavě, jde z nich cítit nebezpečí a pokušení. „*Všechno naznačuje atmosféru potenciálního násilí.*“⁴⁵ Podle Foster Hirsche je jedním z narativních prvků syžetu extrémní počasí. „*V jednom filmu je nesnesitelné vedro, v druhém tuhá zima.*“⁴⁶

„*Venkovská prostředí se v těchto filmech vyskytují zřídka a většinou jako protipól hniječímú městu.*“⁴⁷ Odchod postavy na venkov, aby byla spasena, popisuje Foster Hirsch jako opakující se motiv. Existují ale i „venkovské“ filmy noir, které neztrácejí nic oproti klasičtějším „městským“ filmům. Jako příklad těchto filmů Hirsch uvádí: *Žijí v noci* (They Live by Night, 1949) a *Gun Crazy* (1950). „*Žijí v noci a Gun crazy jsou pravé noirové thrilery, oba dramatizují dobrodružství dvojice, která žije na okraji společnost a za hranicí zákona.*“⁴⁸ Hirsch dále pokračuje, že narativní struktura těchto filmů je jiná než u tradičních filmů noir, což připisuje právě venkovskému prostředí. „*Filmy jsou složené z epizod, odehrávají se ve více lokalitách, než je tomu obvykle u klaustrofobních noirových thrillerů.*“⁴⁹ Podle Hirsche jsou filmy z venkovského prostředí mnohem otevřenější než tradiční „městské“ filmy noir. „*Film Žijí v noci má dokonce téměř romantickou atmosféru, kterou ve filmu vytváří sladká zamilovaná dvojice na útěku.*“⁵⁰

Hirsch tvrdí, že film noir používá opakující se prostředí stejně jako western nebo gangsterský film.⁵¹ Noční kluby, hotely, podnájemy, policejní stanice, kanceláře, přístavy, továrny, skladiště, rozpadající se sídla, boxovací arény, vlaková nádraží jsou všechny nedílnou součástí noiru, stejně jako postavy soukromých oček a žen mnoha tváří - femme fatale. Stejně jako město samo, i jednotlivá místa považuje Hirsch za nositele nebezpečí.⁵²

⁴⁵ HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo, 1981, s. 79.

⁴⁶ Tamtéž, s. 82.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž, s. 83-84.

⁵¹ Tamtéž, s. 84.

⁵² Tamtéž.

Prostředí jsou podle Hirsche vybírána z důvodů posílení tématu. „Auta, vlaky a boxovací arény výrazně figurují v noirových příbězích, protože poskytují vizuální metafory pro sevření a polapení.“⁵³ Auta a vlaky jsou za normálních okolností prostředky k úniku, ve filmu noir se z nich ale během okamžiku mohou stát pasti. „Jsou to těsná a stísněná místa, ze kterých není úniku.“⁵⁴ Kromě symbolického využití běžných lokalit Hirsch popisuje využívání surreálných a exotických prostředí. Nedokončené silnice, zábavní park, trpasličí továrna, čínské divadlo nebo zrcadlová síň. „Noir využívá zvláštnost nezvyklých výprav, aby vytvořil prostředí, která oznamují noční mŕru.“⁵⁵ Ať už se filmy odehrávají v běžných nebo neobvyklých lokalitách, „styl filmu noir závisí především na tom, aby dané prostředí vyzařovalo nestabilitu a nebezpečí“⁵⁶.

2.2. Vizuální styl filmu noir

Mizanscéna

Kromě prostředí využívají filmy noir k symbolickému vyjádření předměty, do kterých bývají postavy ve filmu zarámovány. „Hodiny, obrazy, schodiště, okna, a čela postele vytváří dojem uvěznění a jsou předzvěstí zkázy. Jsou využívány pro uzavření šílených noirových postav do rámců uvnitř záběru.“⁵⁷ Schodiště, okna nebo zrcadla jsou pro Hirsche ve filmech noir stejně typickým a neodmyslitelným prvkem jako například salón ve westernech. Odrazy v zrcadlech a oknech podle něj nasvědčují dvojíto a rozpolcenost a podtrhují téma ztracené nebo zmatené identity. „Vícenásobné obrazy postav v jednom záběru dávají vizuální důraz rozporuplným a nestálým osobnostem, které jsou nekontrolovatelné.“⁵⁸

⁵³ Tamtéž, s. 85.

⁵⁴ Tamtéž, s. 86.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž, s. 89.

⁵⁸ Tamtéž.

Práce s kamerou ve filmu noir

Režiséři filmu noir se vyhýbají otevřeným a horizontálním záběrům, protože podle Hirsche na tyto záběry ve filmech noir není jednoduše prostor. Záběry krajiny a cit pro prostor podle něj patří spíše do žánru westernu. „*Asymetrie, šikmost a vertikálnost jsou důležitými kompozičními elementy pro noirové thrillery.*“⁵⁹ Prostor je ve filmu noir roztržštěn a působí tak stísněným dojmem.

Pokud je potřeba zvýšit napětí scény, kamera je dána do pohybu. Tradiční filmové záběry jako například ustanovující záběr, který slouží k tomu, aby se diváci zorientovali, se ve většině filmů noir nevyskytují. Hirsch si tuto skutečnost vysvětluje tím, že takový záběr jen „*podkopává napětí a koncentraci, na kterých je noir závislý.*“⁶⁰ Dalšími prvky, které Hirsch ve filmech noir nachází, a které dotváří jejich vizuální styl jako celku, jsou netradiční úhly kamery, extrémní detaily, pohledy, které deformují lidskou tvář a tělo a záběry z ptačí perspektivy. Všechny tyto prvky se podle něj ve filmu noir až s určitou posedlostí opakují. Záběry, ve kterých divák sleduje postavy z ptačí perspektivy, podle Hirsche podtrhují zranitelnost postav a „*diváka staví do nadřazené pozice: dívá se dolů na postavy a zná jejich osud dřív, než si ho postavy samy uvědomí.*“⁶¹

Svícení ve filmu noir

Hirsch charakterizuje filmy noir jako příběhy o vychýlení a vybočení z normálního světa, čemuž samozřejmě napomáhá a výsledný dojem ještě zvyšuje svícení, který film noir používá. „*Svícení napomáhá přeměnit realitu na noční múru, kterou příběhy dramatizují.*“⁶² Tolik opěvované svícení filmu noir je přímo převzato z již zmiňovaného německého expresionismu. Noir používá kontrasty světla a tmy, šerosvit, často se objevují záběry s „kužely“ světel z lamp, které místy osvětlují jinak do tmy ponořenou ulici. „*Jako jsou postavy ohroženy*

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž, s. 89-90.

⁶² Tamtéž, s. 90.

*nepřátelským světem, tak zdroje světla jsou napadeny vše prostupující tmou.*⁶³ Hirsch poukazuje na stíny, které postavy vrhají na stěny a zdi domů. Záběr filmu noir, kdy světlo vrhá stín na zeď nebo postavu skrze žaluzie, je pro něj snad tím nejtýpčtějším. *„Stíny tvoří strašidelné odrazy zábradlí a lidských postav. Horizontální křížící se pruhy na zdech vytváří věžeňskou atmosféru, podtrhující psychologické a psychické uzavření, které je jádrem většiny filmů noir.*⁶⁴

*„Izolované kužely světla obklopené sametovou tmou; obličej vyzvednutý z obkličujícího šera tvrdým svícením; svícení zezdola, které vrhá nepřirozené světlo na tváře; přísné vertikální osy světla rozpůlené hrozivými stíny: tyto opakující se vizuální vzorce jsou symboly noirové fascinace německým svícením.*⁶⁵ Filmy noir si podle Hirsche nechávají nejvýraznější použití světla a stínu na dramaticky vyhocené okamžiky. *„Pro scény vášně a zločinu, tam kde zesílení šerosvitu je signálem bezprostřední katastrofy.*⁶⁶

2.3. Postavy ve filmu noir

Film noir je fascinován psychicky narušenými postavami. Stopy jeho přitažlivosti k „šílencům“ se podle Hirsche objevují v celém jeho kánonu. *„V groteskních postavách, v surrealistických panoramatech města, v obrazech ponížení, v neustálé a mrazivé lhostejnosti k utrpení.*⁶⁷ Svět je „naplněný“ klamem. Postavy jsou prostředkem tohoto klamu, mají většinou více tváří, což ve filmu noir zdůrazňují několikanásobné odrazy postav v zrcadlech. *„Zrcadlové odrazy představují nestálost, měnící se totožnost a neodmyslitelnou tajuplnost postav.*⁶⁸

Nevypočitatelnost postav je jedním z Hirschových pilířů, které podporují jeho tvrzení o spletitosti a nepředvídatelnosti příběhu. Postavy ve filmu noir často předstírají a divák je ztracen mezi jejich falešnými stopami. *„Nedefinovatelnost a dvojsmyslnost, které charakterizují noir, prohnané převleky a „herecké výkony“,*

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, s. 83.

⁶⁸ Tamtéž.

se kterými se často setkává noirový antihrdina, podtrhují žánrové použití zápletek labyrintové složitosti.“⁶⁹ Svět filmu noir je bludiště plné podfuků a zrad.

Pro filmy noir je příznačný pokles morálky a život za hranicí zákona. Postavy se stávají vyhnanci ve svém vlastním světě. Mají pokřivený charakter, který je na začátku filmu divákovi skrytý. Flashback může plnit funkci prostředku, který charakterizuje nebo odhaluje pravý charakter postav. Stejně tak i prostředí mnohdy přispívá k pochopení jejich povahy. Vyjadřuje sociální postavení, prázdnotu nebo psychický stav. „Noir nejlépe funguje tehdy, když jsou jeho prostředí tak výstřední a neurotická jako jeho postavy.“⁷⁰

Film noir má své charakteristické postavy, kterými jsou zejména: femme fatale, detektiv, antihrdina. Vzhledem ke skutečnosti, že se ve filmech často odehrávají vraždy, svou roli zde má i policie. Hirsch poukazuje na to, že ve filmech noir je policie mnohdy zobrazována komicky a neschopně, a že policisté nestojí za úspěšným vyřešením případu. „Policisté ve filmech noir často jen bezvýsledně pátrají a sledují nesprávné podezřelé.“⁷¹ V syžetu filmů se objevují jen zřídka, což si Hirsch vysvětluje tím, že pro film noir není důležitá mravní převýchova postav, ale naopak jejich amorální chování.

Antihrdinou je ve filmu noir muž – psanec, ztracená existence nebo citově zmatený člověk, který se z různých důvodů dal na cestu zločinu. Jeho jednání může být motivováno například krásnou ženou – femme fatale nebo zločin spáchá kvůli momentálnímu výpadku. „Zločin může také narušit stereotyp životem znuděných postav.“⁷² Antihrdina prochází v syžetu osobnostním přerodem. Většinou není od počátku zkažený, ale od chvíle, kdy spáchá nebo se podílí na zločinu, přestává mít jakékoli morální zábrany.

Detektiv je základní postavou syžetových vzorců filmu noir. Postavou detektiva může být: soukromé očko, žurnalista nebo obyčejný člověk. Detektivem se může stát i civilní osoba. „Tento typ detektiva se objevuje v

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž, s. 84.

⁷¹ Tamtéž, s. 177.

⁷² Tamtéž.

*takových filmech noir, ve kterých padne podezření ze spáchání zločinu nebo vraždy na nevinného člověka.*⁷³ Ten se poté musí skrývat a pátrat na vlastní pěst. Skutečného vraha musí najít dříve, než policie najde jeho. Pokud je postavou detektiva soukromé očko, je ve filmu najímán neznámou osobou, aby vyšetřoval zločin, popř. pátral po pohřešované osobě. *„Je uvržen do labyrintu lží a zrad. Jeho klienti mu neříkají pravdu a pro policii je hlavním podezřelým.*⁷⁴ Hirsch ho přirovnává k archetypálnímu westernovému hrdinovi, který udělá to, co je jeho povinností.

Jednou z nejdůležitějších postav filmů noir je žena, která byla podle své osudovosti pojmenována femme fatale. Ve filmech je většinou zobrazena jako postava, která je krásná, ale zároveň i záhadná. *„Postava femme fatale má ve filmech noir několik tváří.*⁷⁵ Muži, kteří padnou do ničivého objetí této ženy, jsou ztraceni. Její svůdné chování dává divákovi tušit hrdinův nevyhnutelný konec. *„Její povahová neprůhlednost je měřítkem její nebezpečné sexuality.*⁷⁶ Tyto ženy ve filmech noir prosazují svou moc nad muži výhradně v sexuální rovině jejich vztahu. Hirsch píše o tom, že obraz ženy – démonické kreatury, je mužská představa. *„Jsou projekcemi strachu a fantazií mužů, které mají pouze napodobovat lidské jednání.*⁷⁷

⁷³ Tamtéž, s. 176.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž, s. 157.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž, s. 159.

3. Filmy noir Françoise Truffauta

V této kapitole budu provádět analýzu filmů noir Françoise Truffauta. Snímky, které zde budu analyzovat, jsem selektovala z celé filmové tvorby Françoise Truffauta. Narativní a stylovou strukturou jsou žánru filmu noir nejvíce blízké tyto Truffautovy filmy: *Hezká holka jako já*, *Konečně neděle!*, *Nevěsta byla v černém*, *Siréna od Mississippi* a *Střílejte na pianistu*. Analýzu budu provádět podle struktury z předchozí kapitoly. Nejprve se budu zabývat narativními prvky v Truffautových filmech noir, poté stylem a v neposlední řadě postavami v těchto filmech. Metodologickým východiskem mi zde bude neoformalismus.

3.1. Narace

Pro film noir jsou ozvláštňujícími narativními prvky flashback a voiceover, které mohou narušovat časovou linearitu a jsou pro film noir téměř neodmyslitelnými. V analyzovaných filmech Françoise Truffauta jsou tyto narativní postupy použity, ale zatímco flashbacky jsou opakujícím se prvkem jeho filmů, voiceoverovou naraci Truffaut používá pouze v jednom případě, konkrétně ve filmu *Střílejte na pianistu*.

Fabule filmu *Hezká holka jako já* se dá rozdělit na dvě části. První se odehrává v přítomnosti a divák si v ní vytváří hypotézy o postavě mladého sociologa Stanislava Previna, který přichází do věznice, aby zde získal podklady pro svou knihu *Delikventky*. Druhá část je divákem sestavena z událostí z minulosti postavy Kamily Blissové. Syžet se odehrává ve vězení, odkud se dá „odejít“ jen do vzpomínek. Obě tyto části nejprve existují samostatně, ale před koncem filmu si divák ze zobrazených a (například dialogem) naznačených událostí sestaví konečnou verzi fabule.

Film komunikuje s divákem především prostřednictvím flashbacků. Většina z nich je motivována subjektivními vzpomínkami hlavní postavy Kamily

Blissové. Prostřednictvím flashbacků syžet zprostředkovává divákovi celý dosavadní život této postavy – nešťastné dětství, komplikované dospívání a nedávnou minulost. Flashback z dětství odhaluje, že zabila otce, flashback z období dospívání zase ukazuje, jak utekla z nápravného zařízení a jak se stala manželkou pana Blisse a flashback z nedávné minulosti demonstrovuje její problémy s muži. Flashbacky plní funkci poskytování informací a odpovídají divákovi ve filmu na základní otázku, proč se postava Kamily Blissové ocitla ve vězení. Z flashbacků vychází zřejmá odpověď: již od dětství do vězení směřovala.

Narativní výstavba filmu *Hezká holka jako já* je velmi komplikovaná. Truffaut hned na začátku filmu 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.“⁷⁸ Jeho hlas se zkresluje a následuje zatmívačka. Celý syžet může být tedy jakousi představou muže o tom, co se mohlo stát, že kniha nakonec nevyšla. V dalším záběru použije Truffaut explicitní časový symbol - titulek, díky kterému se syžet přesouvá do minulosti – o rok zpátky, do okamžiku, kdy Stanislav Previne poprvé přichází do věznice.

Flashbacky ve filmech noir slouží také k odhalování záhad. Divák před první subjektivní vzpomínkou Kamily Blissové netuší, jak se dostala do vězení. Truffaut tuto informaci divákovi zatajuje až do posledního subjektivního flashbacku Kamily. V něm Kamila Blissová odhalí, že je ve vězení proto, že zabila jednu z mužských postav filmu – postavu deratizátora. V tomto okamžiku se obě části fabule, jak už jsem naznačila výše, spojí. Stanislav Previne začne pátrat po důkazu o nevině Kamily Blissové, která je po jeho nalezení zproštěna obvinění a propuštěna.

Flashbacky ve filmu *Hezká holka jako já*, o kterých jsem doposud mluvila, byly vždy subjektivními vzpomínkami Kamily Blissové. Tyto flashbacky jsou

⁷⁸ Citace z filmu.

rozsáhlé a především dokreslují charakter této postavy. Ve filmu se ale objeví i další, i když mnohem kratší subjektivní flashbacky jiných postav. Nejprve se jedná o tzv. flashback uvnitř flashbacku. Postava deratizátora v něm odhaluje událost, která byla divákovi zatajena. To, že Kamila Blissová chtěla zabít v jednom starém domě svého muže a právníka je součástí syžetu. Ale co se stane potom, co Kamila dům opustí, divák neví. Jak už jsem naznačila flashback motivován subjektivní vzpomínkou postavy deratizátora a poskytuje divákovi informaci o tom, jak byli muži zachráněni.

Další flashbacky, motivované vzpomínkami jiných postav než Kamily Blissové, jsou součástí syžetu až v úplném závěru filmu. Postava Stanislava Previna se kvůli vypočítavé Kamile dostane do vězení. Previne v cele svému spoluvězni prostřednictvím flashbacku vysvětluje, co se stalo. Divák si tak potvrzuje svoji hypotézu, že manžela Kamily Blissové nezabil on, nýbrž sama Kamila. Poslední flashback je také motivován jako subjektivní vzpomínka Stanislava Previna. Vzpomene si na příběh, který mu Kamila Blissová vyprávěla. Nastražila past, která měla zabít matku jejího manžela. Ta nedávno z ničeho nic zemřela a divákovi je poskytnuta informace proč.

Další film Françoise Truffauta *Konečně neděle!* má spletitou fabuli, ale syžet je vystavěn téměř lineárně. Flashbacky jsou motivovány jako subjektivní vzpomínky dvou postav a vztahují se k fabulačním událostem z nedávné minulosti. První z nich odhaluje divákovi skutečnost, že Vercel našel ve svém domě mrtvou manželku a stává se tak hlavním podezřelým z vraždy. Od tohoto okamžiku se musí se skrývat před policií.

Druhý flashback je motivován jako subjektivní vzpomínka postavy Barbary. Truffaut tuto vzpomínku divákovi nemůže v syžetu poskytnout dřív než na konci filmu. Informace, kterou obsahuje, odtajní celou záhadu a usvědčí skutečného vraha. V tomto flashbacku se projeví, že si je narace vědoma sebe sama. Barbara popisuje situaci a obrací se do kamery na diváky. Syžet divákovi před flashbackem poskytuje informaci o tom, že Barbara našla tajnou místnost. Divák tedy předem tuší, kdo je vrah, flashback pouze kompletuje divákovy informace.

Barbara najde v tajné místnosti fotografii, která usvědčuje právníka a Marie-Christie z milostného poměru. V tomto filmu tedy flashbacky neplní funkci dokreslení charakteru postav, ale slouží k poskytování informací a odtajnění záhady. Film komunikuje s divákem především prostřednictvím postav.

Komunikaci filmu s divákem prostřednictvím flashbacků používá Françoise Truffaut i ve filmu *Nevěsta byla v černém*. Flashback zde plní především funkci poodhalení záhady, ale v nejednom případě divákovi dokresluje psychický stav hlavní postavy. Narušení linearity vyprávění tímto prostředkem se v syžetu objeví ve třech případech. Nejprve se jedná o subjektivní vzpomínku postavy z nedávné minulosti. Tento flashback je krátký, protože se v syžetu objevuje ve chvíli, kdy Julie Kohlerová otrávil svou druhou oběť. Tato retrospektiva je krátká, protože žena nemá moc času. Otrávený muž umírá a ona potřebuje, aby věděl, že je ženou muže, na jehož vraždě se spolupodílel. Díky tomuto flashbacku divák dostane odpověď na otázku, proč hlavní postava své oběti vraždí.

Ta samá scéna se v syžetu objeví ještě jednou. Tentokrát je tato subjektivní vzpomínka motivována jinou postavou – třetí obětí Julie Kohlerové Clémentem Moranem. Ten doufá, že si zachrání život tím, když ženě řekne, co se v den její svatby stalo. Pro Julii Kohlerovou ale tato informace nemá žádnou hodnotu a muž je navzdory zpovědi zavražděn. Flashback divákovi doplňuje informace, díky kterým je mu odtajněna část fabule. Zároveň na něj negativně působí chladnokrevné jednání Julie Kohlerové. Po tomto flashbacku následuje v rychlém sledu třetí vzpomínka motivovaná postavou Julie Kohlerové, ve které se objevují události z jejího dětství a ze dne její svatby. Její mysl je chaotická. Divák ví, co žena prožívá a lépe tak chápe její psychický stav.

Stejně jako u předchozího filmu Françoise Truffaut ani zde nepoužívá voiceoverové vyprávění.

Ve filmu *Sirána od Mississippi* Françoise Truffaut dramatizuje příběh milenecké dvojice na útěku. Tento typ filmu noir je tzv. „venkovským“ noirem. Narativní struktura těchto filmů je jiná než u klasických filmů noir. Filmy se skládají z epizod a odehrávají se ve více lokalitách. Epizodnost je v tomto filmu

opravdu patrná. Milenecký pár, protože je na útěku, musí často měnit prostředí. S každým novým prostředím zažívá dvojice novou zkušenost.

V *Siréně od Mississippi* je syžet vystavěn lineárně. Jediný flashback a zároveň i flashforward použije Truffaut v jedné scéně současně a jsou realizovány pouze v auditivní rovině, což je ve filmu noir netypický prvek. Truffaut tak nenarušuje linearitu vizuální roviny syžetu. Flashback divákovi poskytuje informaci o tom, že si je Luis vědom své chyby. Syžet divákovi nabízí záběr, ve kterém Luis řídí auto, a ve kterém divák v diegetickém interním zvuku slyší jeho myšlenky. Nejprve mu v hlavě zní scéna z banky, ve které nechal postavě Marion zpřístupnit své konto. Poté se v tom samém záběru nediegetická zvuková stopa změní na flashforward. Divák slyší, jak se Luis dobývá do banky a chce zjistit stav svého účtu, i když záběr syžetu je stále stejný – Luis pořád řídí auto.

Linda Brookoverová s Alainem Silverem v knize *Film Noir Reader 2* vysvětlují tento pouze zvukový flashback a flashword tím, že pro Truffauta je v tomto filmu důležitější zobrazení Luisovy posedlosti Marion než detaily podvodů a vražd.⁷⁹ 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.

Kromě již zmiňovaného případu flashbacku Truffaut tento způsob narušení linearitě syžetu nevyužívá. Ve scéně, kdy Marion vypráví Luisovi o svém strastiplném životě, by v klasickém filmu noir byl zřejmě použit flashback. Truffaut ho ale nepoužije, nenarušuje přítomnost syžetu minulostí a nechává diváka zapojit svou představivost. Brookoverová narace součástí syžetu není, i přesto, že po titulkové sekvenci divák slyší hlas vypravěče, který mluví tzv. božským hlasem. Divákovi je poskytnuta informace o tom, kde se příběh odehrává a jakou má toto místo historii. V dalším průběhu filmu již ale tento hlas vypravěče nezazní.

⁷⁹ BROOKOVER, Linda a SILVER, Alain. „Mad Love is Strange: More Neo-Noir Fugitives,“ v *Film Noir Reader 2*, ed. SILVER, Alain a URSINI, James. New York: Limelight. 1999. s. 56. ISBN 9780879102807

Posledním filmem Françoise Truffauta, ve kterém budu analyzovat jeho narativní stavbu, je film *Střílejte na pianistu*. Snímek má spleť fabuli, ale syžet je vystavěn téměř lineárně. Součástí syžetu je pouze jeden flashback motivovaný vzpomínkou servírky Leny. Tento flashback je zvláštní tím, že divákovi podává informace ne o Leně, ale hlavní postavě filmu Eduardovi Saroyanovi alias Charliem Kohlerovi. Divák se dozvídá o Eduardově minulosti koncertního pianisty a o sebevraždě jeho ženy.

Kromě narušení linearity syžetu tato retrospektiva dokresluje charakter postavy Eduarda Saroyana. Divák ho nejprve vidí jako šťastného muže, ale sledem událostí se z něj stává člověk bez iluzí a chuti do života – Charlie Kohler. Tímto flashbackem je Charlieho život uzavřen a zároveň začíná opět znovu ten Eduardův. „*Charlie umřel. Ať žije Eduard!*“⁸⁰ Součástí syžetu je voicerová narace – vnitřní hlas hlavní postavy Eduarda/Charlieho. Divák poprvé uslyší Charlieho myšlenky, když jde s Lenou po ulici. Truffaut tím umocňuje povahu Eduarda, je tichý a přemýšlivý.

Prostředí

Typickým prostředím filmu noir je město, plné temných pustých ulic a blikajících neonových reklam. Celá jeho atmosféra působí nevlídným dojmem. Je ideálním místem pro zločin a stává se odrazem nitra postav.

Ve filmu *Hezká holka jako já* se divák nesetká s typickým „noirovým“ městem. I přesto je ale prostředí filmu klaustrofobické a svou podstatou i nebezpečné. Syžet se odehrává ve vězení, odkud není kam uniknout. Vězení poskytuje vizuální metaforu pro sevření a polapení. Jediné místo, kam se v tomto prostředí postavy uchylují, je do představ nebo vzpomínek.

V syžetu se vystřídá hned několik prostředí. Divák se podle nich orientuje, jestli je součástí syžetu přítomnost nebo minulost. Vězeňské prostředí a byt sekretářky představují přítomnost, ostatní prostředí oznamují divákovi minulost.

⁸⁰ Citace z filmu.

Druhá zmiňovaná prostředí, se objevují v syžetu vždy ve flashbacku motivovaném jako subjektivní vzpomínka hlavní postavy – Kamily Blissové. Prostředí poskytuje divákovi informaci o poměrech, ve kterých Kamila Blissová vyrostla – statek rodičů a nápravné zařízení. Jedna z retrospektiv je situována do nočního klubu Colt Saloon.

Dalším typickým prostředím filmu noir, který je součástí syžetu Truffautova filmu, je hotelový pokoj. Toto prostředí dokonale charakterizuje hlavní postavu. Největší část prostoru v tomto pokoji zaujímá postel, která je pro postavu Kamily Blissové nástrojem, kterým manipuluje s muži. Divákovi charakterizuje lehkovážnou povahu Kamily Blissové. Ve filmech noir hotelové pokoje plní funkci domovů postav a stejně tak je tomu i v tomto filmu.

Fabule filmu *Konečně neděle!* se odehrává v městském prostředí. Město na diváka působí zkaženě a špinavě. Je plné temných pustých ulic, blikajících neonových reklam a celá jeho atmosféra působí nepřátelským dojmem. Stává se „jevištěm“, na kterém se odehrává násilí a zločin.

Pro film noir je charakteristické extrémní počasí. V první sekvenci filmu jde postava sekretářky Barbary prosluněnou ulicí. Následující záběr naprosto kontrastuje s předchozím, slunečné pozitivní prostředí se přemění do nevlídného mlhou pokrytého prostředí lovu, které je dějištěm první vraždy. Dalším extrémním počasím v syžetu filmu, je déšť. Divákovi je tímto prostředím zdramatizována a znepřehledněna scéna, ve které Barbara jede autem na letiště.

Syžet filmu *Konečně neděle!* se odehrává převážně v noci. Postavy se pohybují buď v automobilech, nebo pátrají v temných uličkách města. Na diváka působí stísněné, nepřehledně a syžet je divákovi předkládá jako útočiště prostitutek a podivných individuí. Do jedné z těchto ulic Truffaut v syžetu umísťuje typický prvek filmu noir – noční podnik, který je opředen tajemstvím.

V syžetu je divák seznámen s domem, ve kterém bydlí hlavní postava filmu Julien Vercele. Jeho dům je velkým sídlem, charakterizuje finanční úspěchy postavy, ale zároveň i vnitřní prázdnotu. Tento dům v syžetu funkci domova záhy přestane plnit, je v něm zavražděna žena Juliana Vercele – Marie-Christine.

Podezření z vraždy padne na Vercela a útočištěm se mu tak stane realitní kancelář, kde se schovává před policií.

Místo, kde bydlí postava sekretářky Barbary, syžet divákovi nenabízí. Nejvíce času tráví stejně jako Vercel v realitní kanceláři. Prostředí, které tuto postavu ve filmu charakterizuje, je divadlo. Na divadle se postava Barbary objevuje proto, že hraje v amatérském divadle, ale zároveň i proto, že ve fabuli hraje různé role. Nejprve roli na divadle, poté zahraje přítelkyni Marie-Christine v hotelu v Nice. Aby se dostala do striptýzového klubu, převlékne se za prostitutku. V závěru syžetu předvede Barbara „divadélko“ před advokátem, aby znervózněl a přiznal se k vraždám.

Postava Julienu Vercela definuje město, ve kterém žije, jako bludiště malých světýlek. Za nimi se skrývá všechno. Blikající neonové reklamy, prostitutky, striptýzové kluby. Tím definuje prostředí, ve kterém se filmy noir odehrávají.

Film *Nevěsta byla v černém* Françoise Truffauta typické městské prostředí filmu noir nevyužívá. I když je část syžetu do prostředí města, respektive měst, situována, jeho temné ulice, noční podniky a prostitutky se ve filmu neobjeví. Další místa typická pro tyto filmy - hotelové pokoje, domy - Truffaut používá. Charakterizují některé mužské postavy filmu a stávají se dějištěm jejich vražd. Stejně jako město samo, i jeho jednotlivá místa jsou ve filmu noir nositeli nebezpečí.

Hlavní postava Julie Kohlerová na začátku filmu odchází z domu. Opouští bezpečné místo domova a nikdy se už nevrátí zpět. Truffaut její původní domov situoval do přístavu, který je místem, kde často dochází ke zločinu, a také místem, kde „přebývají“ pochybná individua. Přístavní prostředí, které je součástí syžetu, dotváří charakter postavy Julie Kohlerové. Poté, co opouští svůj domov, stává se přízrakem.

Jak už jsem naznačila výše, mužské postavy syžetu obývají hotely, dům nebo ateliér. První oběť Julie Kohlerové pan Bliss bydlí ve velkém luxusním

hotelu. Divák je tak během jednoho záběru seznámen s tím, že je bohatý a úspěšný. Na rozdíl od něj další muž Juliina zájmu pan Corral přesto, že bydlí v hotelu stejně jako pan Bliss, už tak úspěšný není. Jeho hotel se divákovi jeví spíše jako levná ubytovna než luxusní hotel. Tato obydlí jsou důležitou součástí syžetu nejen 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 pokoj postavy pana Corrala, říká: „*Vždy jsem věřila, že se dá člověk poznat podle pokoje, ve kterém bydlí.*“⁸¹ 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.

Každá z mužských postav fabule je situována do jiného města. Několikrát se díky této skutečnosti mění prostředí filmu. Stejně jako jednotlivá místa, slouží i prostředí měst k charakterizaci postav. Zatímco již zmíněná postava pana Blisse žije ve velkém městě, druhý muž pan Corral bydlí v malém městečku v horách.

Prostor v jednotlivých místnostech příběhu je přeplněný, plný nejrůznějších rekvizit. Film noir pracuje s klaustrofobickými prostory, které dotváří tísnivou atmosféru těchto filmů. Zároveň tyto prostory přenáší na diváka pocity hrdinů. Truffaut tuto atmosféru ve filmu asi nejlépe navozuje a vyhrocuje do extrému ve scéně, kdy postava Julie Kohlerové zavře do malé místnosti pod schody její třetí oběť Cleménta Morana. Divák se ocitne s mužem uvnitř malého prostoru, kde se člověk nemůže ani hnout. Klaustrofobicky na diváka působí i scéna, kdy prochází postava pana Corrala v divadle úzkou chodbou do své lóže. Divák má pocit, že se muž ocitá v pasti a bude zabit Julií Kohlerovou.

Film Françoise Truffauta *Siréna od Mississippi* se řadí do skupiny tzv. venkovských noirových thrillerů. Film je epizodický, často se v syžetu mění prostředí, které odráží současný stav postav a charakterizuje jejich sociální postavení i úpadek morálky.

⁸¹ Citace z filmu.

Film *Siréna od Mississippi* je venkovským thrillerem, který má jinou narativní a stylistickou strukturu než klasické filmy noir. Truffaut v části syžetu i přesto používá městské prostředí se všemi specifickými prvky, které může divák znát z klasických filmů noir. Když se postava Luise ocitne ve městě, ve kterém se nachází klub, v němž pracuje Luisova žena Marion, ulice jsou pusté, ponořené do tmy a jen místy jsou osvětlovány pouličními lampami. Nad klubem bliká neonový nápis. Na vysokém domu zase svítí „Hotel“. Luis je součástí ulice a jeho stín se objevuje na zdech domů.

V syžetu převažuje příroda nad městem. Z ráje na zemi na ostrově Reunion s obrovským domem obklopeným krásnou přírodou se dvojice přesouvá do nevládného prostředí francouzského venkova. Prostředí, stejně jako domy, ve kterých milenci přebývají, charakterizují změnu, kterou prochází především mužská postava fabule Luis Mahé. Z čestného člověka, se nejprve stává uprchlík a nakonec i vrah. Stejně jako se mění prostředí, mění se i domy, ve kterých milenecký pár přebývá, a ve kterých se zároveň ukrývá.

Obrovský dům, který postava Luise na začátku filmu vlastní, nahrazuje vysoké a pusté domy z klasických filmů noir. Tento dům představuje prázdnotu Luise, který se jí snaží zaplnit zoufalým sňatkem s ženou, kterou prakticky nezná. Druhý dům milenců je menší než ten na Reunionu, ale stále ještě vypovídá o sociálních jistotách postavy Luise a zároveň jeho touze po Marion. Krajina, ve které dům stojí, už na diváka nepůsobí tak poeticky a idylicky jako na ostrově. Spíše připomíná pustinu, prostředí, které není příliš vlídné k lidem.

Postavy celé dny tráví v domě, musejí se skrývat a jsou izolovány od okolního světa, což je další prvek filmu noir. V třetím prostředí syžetu se postavy ocitají v městě Lyon. Se změnou prostředí se opět mění místo, ve kterém se postavy zabydlují a mění se i postavy samy. Tentokrát už se o životě na úrovni téměř nedá mluvit. Dvojice na útěku přebývá v prázdném bytu. Stěny jsou popsané perem, chybí nábytek. Postava Marion je od počátku filmu zkažená, ale Luis se dal na špatnou cestu až ve chvíli, kdy se setká s Marion. Stal se stejným vyhnancem a štvancem jako ona. V příběhu se mění i jeho povaha. Na ostrově Reunion je zdvořilý, plný nadšení a lásky k životu. V bytě v Lyonu už je hrubý a bez jakýchkoliv iluzí.

Poslední lokalitou syžetu je mrazivé horské prostředí. Postavy nemají žádné peníze a jsou rády, že se mohou ukrýt v horské chatě. Ta divákovi charakterizuje současný stav postav. Milenci jsou chudí, žijí za hranicí zákona a musí se skrývat. Jsou úplně sami na místě, kde nikdo nežije - tímto prostředím Truffaut nahrazuje pusté ulice města. V prostředí lze nalézt ještě další prvek filmu noir – extrémní počasí. Na začátku syžetu postavy obývají prosluněný ostrov Reunion. Slunce a teplo, které na ostrově panuje, se během filmu pomalu ochlazuje až je v poslední lokalitě sníh a mráz, které předznamenávají brzký konec postav.

Film *Střílejte na pianistu* je společně s filmem *Konečně neděle!* druhým filmem Françoise Truffauta, jehož součástí syžetu je městské prostředí. Honičkou v temné pusté ulici začíná fabule filmu *Střílejte na pianistu*. Celá ulice je ponořena do tmy. Divák si nejprve všimne světel aut a pouličních lamp. Postavu muže, který běží ulicí a snaží se před autem uniknout, divák téměř nevidí. Jen místy je tato postava ozářena světly z pouličních lamp. Na noční ulici se tento film odehrává často. Když Charlie doprovází Lenu domů, jdou sami tmavou ulicí. Díky pomalé jízdě kamery, vidí divák tentokrát postavy zřetelně na rozdíl od honičky z úvodu filmu. Ale ve chvíli, kdy postavy zjistí, že jsou sledovány, je použita ruční kamera pro zvýšení realističnosti situace. Divák je náhle dezorientován v prostoru.

Truffaut používá prostředí nočního podniku, který se stává útočištěm hlavních postav filmu noir. V tomto příběhu zde najde útočiště postava Charlieho. Bar je místem, kde Charlie může hrát na klavír a přitom na sebe příliš neupozorňovat. Místo je špinavé, jeho zdi jsou oprýskané. Je to ve své podstatě „díra“, do které chce Charlie patřit a také patří. Bar je odrazem jeho psychického stavu – je bez iluzí, na ničem mu nezáleží, nikoho nepotřebuje. Místo je přeplněné opilými lidmi, zatímco ulice jsou pusté. Ve stísněné uličce za zmíněným barem se odehraje rvačka mezi Charliem a Plynem, při které Charlie Plyna zabije.

V syžetu jsou často využívána auta, jako prostředky, které symbolicky vyjadřují zadržení a polapení. Postava Charlieho s Lenou jsou do jednoho

takového automobilu zatáhnuti, aby neměli kam utéct. Nakonec se ale obou postavám podaří uniknout. Stejnými muži je později v příběhu polapen a unesen Charlieho mladší bratr, který je tentokrát dopraven na místo určení.

Postava Charlieho bydlí v podnájmu. Je to malý byt s jednou místností. Prostor je navíc přeplněný různými předměty, je temný a na diváka působí stísněným až klaustrofobickým dojmem. Když, jak se divák dozví, byl Charlie ještě Eduardem, bydlel s jeho ženou v jiném malém bytě. Tento byt byl ale světlý a útulný. Odráželo se v něm psychické rozpoložení postavy zamilovaného Charlieho a jeho ženy Theresy. S třetím Eduardovým/Charlieho bydlením je divák seznámen po Eduardově koncertním úspěchu. Malý útulný byt Eduard vyměnil za drahý hotelový pokoj s vysokými stropy. Dlouhá chodba, kterou postavy přicházejí ke svému pokoji, vypadá téměř jako ulice filmu noir. Na podlaze jsou kruhy světla, jako když kužely světla z lamp jen místy osvětlují do tmy ponořenou ulici.

Svět ve filmu noir je zkažený, dýchá z něj nebezpečí násilí a sexualita. To vše můžeme v tomto filmu Françoise Truffauta najít v hojné míře. Ve filmu *Střílejte na pianistu* se stejně jako v *Siréně od Mississippi* dostáváme na konci syžetu do toho nejnevlídnějšího prostředí. Mrazivé počasí charakterizuje vnitřní rozpoložení postav a signalizuje divákovi jejich blížící se zkázu. Zároveň charakterizuje Eduardovy/Charlieho bratry, kteří se zde ukrývají v horské chatě. Musí žít jako vyhnanci na okraji města, kde nikdo jiný nežije. Místo, kde přežívají, je stejně prosté jako postavy. Žijí za hranicí zákona, jsou štvanci a vydědenci ve svém vlastním světě. Toto mrazivé prostředí se nakonec stane místem závěrečné přestřelky, ve které je chladnokrevně zavražděna Charlieho milenka Lena.

3.2. Kamera a styl

Mizanscéna

Françoise Truffaut ve filmu *Hezká holka jako já* používá rámování uvnitř záběru. Ať už se jedná o sekvence, kdy je Kamila Blissová zarámována dveřmi v pokoji jednoho z jejích milenců, nebo noční záběry z ulice, díky kterým jsou do okna zarámováni všichni obyvatelé domu paní Blissové. Toto rámování je umělecky motivováno. Divák je ve filmu tímto prostředkem opakovaně upozorňován na to, že tyto scény se odehrávají v minulosti. Z temného nočního dvora skrze okno divák sleduje dění v jedné místnosti domu. Truffaut tím zdůrazňuje, že se jedná o svět, který „vytvořila“ Kamila Blissová.

Prostor ve filmu *Hezká holka jako já*, je přeplněný nejrůznějšími rekvizitami. Neustálé rámování uvnitř obrazu tento prostor ještě zmenšuje. Nejlepším příkladem takto přeplněného prostoru je místnost, ve které bydlí postava Kamily Blissové s jejím manželem. Dominantou této místnosti je televizor a postel s velkým čelem. Na ní je poházený celý Kamilin šatník. Na diváka tento stísněný a přeplněný prostor působí klaustrofobicky. Používání zrcadel k rámování, je naopak ve filmu minimální. Jediným příkladem využití tohoto prostředku je pohled do zrcadla postavy sekretářky Stanislava Previna. V záběru tento prvek zdvojuje postavu sekretářky a zobrazuje její samotu.

Ve filmu *Konečně neděle!* Truffaut používá rámování, ve kterých jsou postavy symbolicky uvězněny. Julien Vercel je od samého počátku zobrazován za „mřížemi“. Tento způsob rámování divák vidí u Vercela v domě, v jeho kanceláři, na policejní stanici a objevuje se i v divadle, ve scéně kdy Vercel přijde oznámit Barbaře, že našel doma mrtvou manželku. Nejvýrazněji Truffaut tohoto prostředku využívá při zobrazení Vercelovi kanceláře. Ta díky ochranným mřížím působí jako cela.

Rámování postav uvnitř záběru do zrcadel se v tomto filmu objeví ve dvou případech. Poprvé odraz v zrcadle divákovi rozšiřuje prostor mimo plátno.

Ukazuje divákovi pohled na mrtvolu Marie-Christie. V druhém případě je v záběru znásobena postava sekretářky Barbary, která v něm úmyslně mění svoji tvář na obličej prostitutky.

Ve filmu *Nevěsta byla v černém* využívá François Truffaut vnitřního rámování obrazu dveří nebo zrcadel. Ve filmu jsou často použity klaustrofobické prostory. Ve scéně, kdy jde pan Coral dlouhou úzkou chodbou v divadle do lóže nebo v jiné scéně, ve které je jedna z obětí Julie Kohlerové zavřena v do prostoru pod schody. Truffaut používá kompoziční motivaci, vždy předtím než jde Julie vraždit, je divákovi ukázán prostředek, kterým vraždu spáchá.

V pokoji postavy pana Corala pak divák vidí Julii i přesto, že stojí mimo plátno. Truffaut tímto záběrem rozšiřuje prostor a na diváka žena v zrcadle působí jako přízrak. Tato postava je ve filmu také rámována do symbolických mříží. Sekvence, ve které je Julie u zvědi takto zarámovaná, jasně vypovídá o současném stavu této postavy. Sešla z cesty a je připravena nést následky. Detailní záběr její tváře nenaznačuje ani na chvíli lítost za činy, které spáchala. Sama dobře ví, jak divákovi symbolizuje rám, že nakonec skončí ve vězení.

Zrcadla mohou ve filmu noir znamenat nestálost a měnící se totožnost postav. Ve filmu *Siréna od Mississippi* to platí v obou případech. Nestálou postavu představuje Marion, tu měnící se Luis. Marion je nevypočitatelná a skrývá v sobě hned několik osobností, které postupně vychází na povrch. Násobení postav v záběru nemusí být vždy docilováno pomocí zrcadel. Ve scéně z Luisovy továrny na cigarety, se divákovi na plátně objeví několikanásobný obraz postavy Marion. Luis ze své posedlosti k ní, nechal jejím portrétem potisknout obaly svých cigaret. Celá scéna tak na diváka působí až psychopatickým dojmem.

Truffaut používá vnitřní rámování záběru ve filmu *Střílejte na pianistu* především pomocí zrcadel a to hned několikrát. Ve scéně, kdy Lena ukazuje Charliemu v zrcátku, že je sledují dva muži, má použití tohoto prostředku implicitní význam. Naopak v záběru, kdy se Eduard na konci filmu dívá do

zrcadla, které je rozbité, odraz, který se v něm ukáže hned několikrát, odráží momentální stav Eduardovy mysli. Další způsob divák nalezne v sekvenci po Eduardově koncertě. V zrcadle se Eduard nejprve objeví společně se svou ženou Theresou. Odrazy symbolizují jejich odcizení. V této scéně se Theresa v rámu zrcadla objeví ještě jednou sama. Tentokrát odraz vypovídá o její samotě a zároveň předznamenává její brzký skon. V dalším záběru Theresa spáchá sebevraždu.

Truffaut postavy komponuje do přeplněných malých prostor. Postavy většinou obývají stísněné místnosti, kde dominantou je postel. Takto rozmístěný pokoj vidí divák opakovaně. Eduard v něm bydlí nejprve s Theresou, poté sám a nakonec i s další dívkou Lenou. Vše na diváka působí neutěšeně a klaustrofobicky.

Kamera

Truffaut typických „noirových“ záběrů – rakurzů a extrémních detailů – ve filmu *Hezká holka jako já* nepoužívá. Ve filmu se ale objevují záběry z ptačí perspektivy. Díky těmto záběrům divák „stojí“ nad postavami. Tento druh záběru je ve filmu použit hned několikrát. Například ve scéně, kdy Kamilla Blissová utíká z nápravného zařízení nebo když se svým manželem vstupují do nočního podniku Colt Saloon. Truffaut použitím tohoto prostředku zdůrazňuje, že je divák ve „vyprávění“ Kamilly Blissové.

Ve filmu *Konečně neděle!* jsou použity detaily plnící funkci dezorientace diváka v prostoru, a které zároveň slouží k poskytování informací nebo odhalování záhady, v tomto případě zločinu. V detailním záběru, který Truffaut ve filmu použije, postava Barbary opakovaně zjišťuje cenné informace. V hotelu v Nice v odpadkovém koši nachází roztržený papír, na kterém je napsáno „má láska, kapitán“, který zahodila již mrtvá manželka Juliána Vercela. V jiném detailu

zase Barbara zjišťuje, kdo je majitelem klubu Červený anděl, jméno detektivní kanceláře, atd.

Truffaut ve filmu používá, i když ne příliš často, záběry z ptačí perspektivy. Například ve scéně, kdy v kanceláři zvoní telefon. Scéna tak působí dramaticky a dokola zvonící telefon zvyšuje v divákovi pocit napětí. Ve filmu je použita subjektivní kamera ve scéně, kdy je spáchána vražda. Svědkem této vraždy se stane Barbara, která ji sleduje skrze pootevřené okénko. Použitím subjektivní kamery, divák stejně jako ona nevidí, kdo je vrah.

Pro film *Nevěsta byla v černém* jsou charakteristické detailní záběry a to jak postav, tak především předmětů. Ustanovující záběry, jako např. velký celek nebo celek, jsou nahrazeny detailem, díky němuž se divák nemůže orientovat v prostoru. Tento záběr je ve filmu použit již v úvodní titulkové sekvenci. V tomto dlouhém detailním záběru se na tiskařském stroji znovu a znovu tiskne fotografie ženy. Truffaut tak diváka nutí zamyslet se nad fotografií a zároveň mu předkládá obraz scény, která se v příběhu odehraje mnohem později.

Truffaut používá ve filmu pomocí detailu opakujícího se motivu. Hlavní postava Julie předtím, než jde spáchat vraždu, nejprve poslouchá hudbu. Za detailním záběrem na gramofon následuje další detail na předmět, pomocí kterého bude vykonána vražda. Poprvé je to bílá šála, podruhé jed v láhvi a potřetí se tímto detailem divák dozví o prostředku, díky kterému se Julie Kohlerová dostane do domu Cleménta Morana - pomocí píšťalky jeho syna, kterou mu jako jeho učitelka přichází vrátit. Detail nám sekvenci ve filmu otevírá nebo uzavírá, popř. plní obě funkce. Kamera ve filmu často zabírá detaily rukou nebo nohou hlavní postavy. Divák je tak mnohdy dezorientován v prostoru. Zná její kroky, ale neví, kam jde.

Často využívaným prvkem filmů noir je pohyb kamery po vertikální ose. Ve scéně, ve které všech pět mužů prchá z místa činu po točitém schodišti, jsou snímáni vertikálně ze shora dolů. Záběry z ptačí perspektivy ve filmu Truffaut používá ve dvou případech, když se vrací falešně obviněná učitelka do školy,

nebo když se Julie Kohlerová objeví na vrakovišti, kam přišla zabít další ze svých obětí. Divák v tomto záběru z ptačí perspektivy vidí celou scenerii nepodařeného pokusu o vraždu. Julie přijde zabít svou čtvrtou oběť, ale tu před smrtí „zachrání“ přijíždějící policejní auto.

Film Françoise Truffauta *Siréna od Mississippi* je tzv. venkovským noirem. Ve filmech noir tohoto typu je jiná narativní i stylistická struktura – především ve velikosti záběrů. V tomto filmu se vyskytují záběry, které pomáhají divákovi zorientovat se v prostoru, což je v podstatě v nesouladu s typickým navozením úmyslné dezorientace filmu noir.

Velkých celků, kterých se ve filmech noir prakticky nedočkáme, zde 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. Truffaut ve filmu opakovaně použije celkový záběr na dům. Tyto domy charakterizují nejen zmenšující se finanční prostředky, kterými pár disponuje, ale zároveň jsou i symbolickým zobrazením toho, jak Marion Luise postupně ničí.

Truffaut v tomto filmu používá i záběry typické pro film noir. Detaily plní funkci poskytování informací pro diváka a zároveň pro hlavní postavu příběhu Luise. Je jím například detailní záběr šňůrky, kterou pošle pravá Julie Luisovi, aby jí podle této velikosti mohl nechat vyrobit snubní prsten. Luis ale šňůrku ihned po vyzvednutí prstenu zahazuje, čímž se vlastně připravuje o důkaz. Truffaut o několik záběrů později v kostele použije dalšího detailního záběru, kdy Luis dává své vyvolené prsten na ruku. V detailu divák i Luis vidí, že je prsten ženě malý.

Ve filmu *Siréna od Mississippi* se objevují záběry z tzv. ptačí perspektivy. Například na dům po té, co Luis zjistí, že jeho žena vybrala z banky všechny jeho peníze a zmizela. Truffaut ve filmu používá zvláštní umístění kamery pro snímání auta za jízdy. V jednom případě je kamera umístěna na zadním okně auta, když autem jede Luisův účetní. V další sekvenci je kamera umístěna na kapotu a jindy

na sedadlo spolujezdce. Kombinace všech tří poloh kamery je použito v jedné z nejdramatičtějších scén celého filmu. Milenci se v Lyonu musí rychle vrátit pro peníze, které nechali v bytě. Po zaparkování auta divák sleduje celou neúspěšnou akci ze zadního sedadla auta. Divák je tak více vtáhnut do dramatické situace. Vertikální pohyb kamery se objevuje ve filmu ve scéně, ve které postava Luise šplhá přes balkóny do hotelového pokoje. Divák v tomto záběru sleduje všechno z povzdálí.

Na začátku filmu *Střílejte na pianistu* je v titulkové sekvenci, stejně jako u dalšího Truffautova filmu *Nevěsta byla v černém*, dlouhý detailní záběr. Tentokrát sledujeme detail klapek uvnitř piana. Záběr na diváka působí klidným dojmem. Hned v dalším záběru ale Truffaut tuto poklidnou atmosféru ukončuje rychlými a nepřehlednými švenky kamery na ulici. Divák se najednou neorientuje.

Stejně jako ve filmu *Siréna od Mississippi* Truffaut i v tomto filmu používá zvláštní umístění kamery na kapotu auta nebo na zadní sedadlo. Ve filmu se tento záběr několikrát opakuje. Ať už v nočních scénách postav jedoucích autem. Nebo ve scéně, kdy jsou Charlie s Lenou uneseni padouchy a odvázeni ven z města. Divák se tak ocitá ve stísněném prostoru, odkud stejně jako postavy nemůže uniknout.

V tomto filmu Françoise Truffauta můžeme najít rakurz kamery. Nadhled je v příběhu použit v podniku, kde hraje Eduard coby Charlie Kohler na klavír. Divák se ocitá nad místností podniku, která je přeplněná lidmi. Truffaut ve filmu používá i záběry z ptačí perspektivy, které předznamenávají blížící se zkázu postav. V závěru příběhu dojde na přestřelku, při které je zastřelena postava servírky Leny. Divákovi je tak nabídnuta celá scénérie této dramatické události.

Svícení

Film Pro vytvoření „noirové“ atmosféry ve filmu *Hezká holka jako já* François Truffaut používá především narativní postupy typické pro tento žánr. Svícení, díky němuž je film noir na první pohled rozpoznatelný, Truffaut používá velmi výjimečně. Film *Hezká holka jako já* je navíc filmem barevným a proto zde typické svícení filmu noir příliš nevyniká.

Když postava Kamily Blissovové stopuje na útěku z nápravného zařízení, zastaví jí auto, ve kterém sedí její budoucí manžel Bliss. Ten ji odveze k sobě domů, ale protože Bliss bydlí s matkou, bojí se Kamilu přivést do domu. Ta tak zůstává v autě v garáži. Přestože je všude kolem tma, obličej Kamily Blissovové je pomocí low-key svícení nasvícen tak, že vystupuje ze tmy a je naprosto zřetelný. Efektu je docíleno zasvětlením druhého pásu záběru hlavním světlem. Prostor je deformován do koule, divák tak vnímá jen postavu Kamily Blissovové. Dům, ve kterém žije Bliss se svojí matkou, snímá Truffaut zvenku z noční ulice. Jedná se o jeden dlouhý záběr, ve kterém se v domě při procházení jeho místnostmi neustále rozsvěcuje a v zápětí zhasíná světlo. Divák v tomto záběru může vidět jen siluety postav, které domem procházejí.

V sekvenci, kdy Stanislav Previne přichází poprvé do vězení, jde chodbou, která vypadá jako „noirová“ ulice. Dovnitř proniká z oken umístěných až téměř pod střechou jen velmi málo přirozeného světla. Postava Stanislava Previna je zřetelněji vidět vždy, když do tohoto světla vstoupí. Takto nasvícená chodba umocňuje temnou atmosféru vězeňského prostředí. V záběru z nočního podniku Colt Saloon je opět využito kontrastu mezi světlem a stínem. Previne jde navštívit Sama Goldona, aby od něj získal informace o Kamile Blissovové. Scéna se odehrává v baru, který není prakticky osvětlen. Nasvícené jsou jen postavy, které vystupují ze tmy. Truffaut zde zvýší intenzitu hlavního světla a potlačuje světlo doplňkové.

Ve filmu *Konečně neděle!* se François Truffaut velmi přibližuje typickému svícení filmu noir. Napomáhá tomu i skutečnost, že film je na rozdíl od předchozích černobílý. Nepřirozeně nasvícené postavy, stíny, temné noční ulice - všechny tyto typické a na první pohled patrné prvky svícení filmu noir se v tomto snímku Françoise Truffauta objevují. Potlačěním doplňkového světla vznikají kontrasty mezi světlem a stínem.

Nejvíce je ve filmu toto zacházení se světlem patrné v temných ulicích města, stejně jak tomu bývá u klasických filmů noir. Ve scéně, ve které jde postava Barbary na zkoušku do divadla, je celá ulice ponořena do tmy. Jen světla, která proudí zpod dveří domů, vykrajují do tmavé ulice ostré úhly. Truffaut využívá kontrastního svícení ve scéně, kdy se Barbara pohybuje v uličce u striptýzového klubu. Ta je opět zahalena do tmy. Ne náhodou se prostitutky, které se v ulici pohybují, zastaví právě tam, kde na ulici dopadají „kužely“ světla z pouličních lamp. V tomto prostředí je ještě low-key svícením zvýrazněna telefonní budka, ze které postava Barbary volá Julienu Vercelovi, jak pokračilo její pátrání.

Velká část příběhu se odehrává v místnosti Vercelovy realitní kanceláře. Protože se zde Vercel ukrývá, Truffaut místo halí do tmy. Když Vercel na začátku filmu kancelář opouští, je všude tma. V tom začne zvonit telefon. Stůl, na kterém telefon leží, je jako jediný v místnosti osvětlen. Na diváka působí, jako by byl z místnosti vytržen. Příběh se odehrává především v noci, to divákovi dotváří celou atmosféru tohoto snímku. Postavy jsou nasvíceny podle jejich povah. Barbaře vždy vidíme jasně do obličeje, nic neskrývá. Její tvář je pro diváka neustále čitelná. Místo toho ve Vercelově obličeji se často objevují stíny. Stíny ve filmu hrají také důležitou roli při zatajování informací. V jedné scéně vidíme z pohledu Barbary vraždu postavy Lojzičky. Místnost je ale nasvícena jen částečně a i když divák vidí zavražděnou oběť, její vrah je zahalen tmou.

Film *Nevěsta byla v černém* je dalším z barevných snímků Françoise Truffauta. Opět se tedy na první pohled do žánru filmu noir řadí těžko. Absentuje zde výrazné kontrastní svícení, to je po téměř celý film téměř realistické. Tváře

herců nejsou nepřírozně nasvíceny nebo zahaleny tmou. Ostré stíny zde taky nenajdeme. Objevuje se zde jen opravdu několik málo záběrů, ve kterých je postava zahalena do tmy nebo v této tmě mizí.

Tyto scény se ve filmu objevují při druhé pomstě Julie Kohlerové na muži jménem Corral. Ten je Julií vylákán do divadla a usadí se v lóži, kde nikdo kromě něj není. Postava Julie se objevuje až ve chvíli, kdy je v divadle tma. Vstupuje do lóže, ale zůstává stát hned za dveřmi, kde je „polapena“ stínem. Julie tak nejde téměř vidět. Stejně jako když Julie v záběru v divadle ze tmy vystupuje, o několik záběrů později zase mizí v temné uličce města, jako nějaký přízrak.

Ostré přechody mezi světlem a stínem jsou ve filmu nahrazeny ostrými linkami například na černobílých šatech hlavní postavy. Tyto šaty zároveň dokonale dokreslují Juliin momentální psychický stav. Má za sebou nezdařený pokus o vraždu své předposlední oběti Ferguse a navíc bude za okamžik konfrontována s lidmi, kteří do ateliéru právě přichází. Mezi nimi je i přítel, Julií již zavražděného pana Blisse, který by si na ni mohl vzpomenout.

Siréna od Mississippi je filmem Françoise Truffauta, který není černobílý, ale barevný. I když jsem se již zmiňovala o tom, že v takových filmech typické svícení filmu noir příliš nevyunikne, Truffaut zde předkládá záběry, ve kterých toto tvrzení neplatí.

Truffaut ve filmu opakovaně využívá šerosvitu ve scénách, kdy je noc a postavy Luise a Marion se chystají spát nebo již spí. V pokoji jsou zhasnuta všechna zdroje světla a divák postavy téměř nevidí. Když se tento záběr ve filmu objeví poprvé, nepřehledná scéna je navíc zdramatizována křikem Marion, protože jak sama vysvětluje, nemohla dýchat. Divákovi je tmou naznačeno, že s Julií není něco v pořádku. Luis od tohoto okamžiku nechává na přání Marion svítit světlo aspoň v koupelně. To, jak proudí do tmavé místnosti, vykrajuje do tmy alespoň malý pruh světla.

Po uplynutí nějaké doby, co je s Luis s Marion na útěku, mu dochází peníze. Luis se rozhodne, že pojedou na ostrov Reunion a prodá svému účetnímu Jardinovi svou továrnu. Když Luis přichází k jeho domu, je už venku tma. Zastavuje se pod okny a sleduje Jardinovu spokojenou rodinu. Truffaut touto tmou zdůrazňuje kontrast a zároveň propast mezi společností, která se nachází uvnitř domu a Luisem, který už do ní nepatří. Neodváží se jít ani dovnitř, zůstává stát venku ve tmě, kde se cítí v bezpečí. Když poté mluví s Jardinem, tváře obou mužů jsou pokryty stíny.

Ve městě, když se Luis schovává a čeká v hotelu na Marion, Truffaut používá opět typický prvek filmu noir. Na dveřích od jejího bytu, které Marion nejprve otevře, než vstoupí do místnosti, se objevuje její stín a stín muže, který ji domů doprovází. Tato scéna představuje typické použití low-key svícení. Stíny se v klasických filmech noir nejčastěji objevují na zdech, ať už budov nebo pokojů. V *Siréně od Mississippi* Truffaut použije i záběr na temnou ulici osvětlenou jen místy světly z pouličních lamp. Luis se v této ulici ukrývá, když ve městě sleduje Marion.

Film *Střílejte na pianistu*, společně s filmem *Konečně neděle!*, je ze všech Truffautových výše uvedených filmů nejvěrnější žánru filmu noir v rámci svícení. Příběh tohoto filmu je temný především díky jeho tmavým konturám, do kterých jej Truffaut úmyslně ladí. Velká část příběhu se odehrává v noci. Ve filmu jsou použity pro film noir typické noční ulice, po kterých se pohybují postavy příběhu.

Truffaut v těchto ulicích nechává buď postavy splynout, nebo naopak vystoupit ze tmy. První naznačená scéna se odehraje hned v prvním záběru nepřehledné honičky. Divák vidí postavu Charlieho bratra Chica, který běží temnou ulicí, jen když se dostane pod kužel světla z pouliční lampy. Naopak ve scéně, kdy Charlie doprovází Lenu domů, jsou postavy nasvíceny tak, že je divák vidí zřetelně, zvýšením intenzity hlavního světla. Dlouhá hotelová chodba, kterou prochází postava Eduarda s Theresou, vypadá taky jako ulice. Na podlaze jsou kruhy světla, jako když kužely světla z lamp jen místy osvětlují do tmy ponořenou ulici. Postavy vrhají stíny na stěny chodby.

Film *Střilejte na pianistu* se z velké části odehrává v noci. Postavy se pohybují v automobilech. Ve scéně, kdy je Charlieho malý bratr Fido unesen dvěma muži, jsou postavy v autě zahaleny tmou. Jen jejich tváře jsou ale jasně nasvícené, hlavním světlem. Na noční jízdu městem se vydává i Eduard s Lenou. V tomto záběru je více pozornosti věnováno noční silnici s vysokými lampami než samotným postavám. Když auto vjíždí do tunelu, je celé pohlceno tmou. Tma koresponduje se současným stavem mysli Eduarda.

Truffaut používá neonové blikající reklamy v ulicích města, které jsou dalším z typických stylových prvků filmu noir. Záběry zasněžené krajiny zase vytváří kontrast mezi bílou zemí a černými lesy. Podobně jako u klasických filmů noir vytváří kontrast přechodu světla a stínu. Scény v baru, kde Charlie/Eduard pracuje, jsou Truffautem tónovány do šerosvitu.

3.3. Postavy

Ve filmu *Hezká holka jako já* se objevuje postava femme fatale. Divákovi ve filmu poskytuje informace. Femme fatale je v příběhu Kamila Blissová, která je charakterizována především vězeňským prostředím, do kterého je ve filmu umístěna. Divák si při prvním setkání s Kamilou začíná vytvářet hypotézu o fabuli. K jejímu vytvoření je motivován úvodní sekvencí filmu, ve které je obsažena informace o tom, že měla vyjít kniha Stanislava Previna – *Delikventky*, ale nakonec nevyšla. Proč nevyšla, je jak pro diváka, tak i pro samotného majitele knihkupectví záhada. Říká: „*Nevím, co se stalo. Vskutku nevím, co se stalo.*“⁸²

Po této úvodní sekvenci následuje scéna, ve které autor nevydané knihy Stanislav Previne přichází do vězení a setkává se s Kamilou Blissovou. Divák si díky této skutečnosti vytváří hypotézu, že Stanislav Previne svou knihu nevydal, protože ho Kamila zabila. Tato hypotéza se divákovi během syžetu neustále potvrzuje tím, jak se Previne k postavě Kamily chová. Jak je pro filmy noir

⁸² Citace z filmu.

typické, femme fatale je osudovou ženou pro mužskou postavu, Previne se dostane pod její vliv.

Stanislav Previne je ve filmu *Hezká holka jako já* „noirovým“ antihrdinou. Truffaut ho divákovi prezentuje jako člověka, který ač vzdělaný působí asociálním dojmem. Tato skutečnost je divákovi zřejmá z toho, že má Stanislav Previne kromě Kamily Blissové jen jednu blízkou osobu, která je ve filmu jeho sekretářkou. Previne velmi brzy podlehe kouzlu Kamily Blissové. Truffaut tuto skutečnost demonstruje scénami, v nichž Previne nosí Kamile do vězení dárky. Ta se mu nejprve svěří, že má ráda ořechy a tak jí je Previne při další návštěvě přináší. Když se Kamile nelíbí jeho kravata, divák v dalším záběru vidí, jak si Previne kupuje novou. Kamila by chtěla bendžo a on jí ho přinese, atd.

Postavy filmu noir jsou také prostředkem, který plní funkci klamu. I v tomto případě se jedná o postavu Kamily Blissové. Truffaut divákovi poskytuje hned několik sekvencí, ve kterých Kamila lže. Dalo by se říci, že lže prakticky pořád. Ať už Previnovi, kterému zamlčuje některé informace, když mu vypráví o svém životě, aby s ní měl soucit nebo jiným mužským postavám, například postavě deratizátora. Tomu tvrdí, že se musí starat o bratra, kterého srazilo auto, přitom divák ví, že onen bratr je ve skutečnosti její manžel. S každým klamem se divákovi konstrukce fabule víc komplikuje.

Ve filmu *Konečně neděle!* posouvá François Truffaut konvence žánru filmu noir tím, že postava femme fatale se na začátku filmu stane obětí vraždy. To, že je postava Marie-Christie femme fatale, Truffaut divákovi naznačí v několika sekvencích. Nejvíce patrné je to ve scéně, kdy postava Juliána Vercela řekne Marie-Christie, že se s ní chce rozvést. Žena s ním okamžitě začíná manipulovat, svádí ho svým tělem, ale emoce neprojeví žádné.

Sekretářka Barbary má některé vlastnosti, které se připisují femme fatale – je krásná a emancipovaná. V příběhu se z ní ale stává detektiv, který pátrá na vlastní pěst. Tím opět Truffaut posouvá konvence žánru – detektivem ve filmu noir bývá zpravidla mužská postava. Prostřednictvím Barbary jsou divákovi

poskytovány informace, díky kterým si vytváří hypotézy o fabuli. Ve filmu pátrá po skutečném vrahovi, aby tak zprostita obvinění Julienu Vercela.

Postava Julienu Vercela je v příběhu antihrdina – psanec, který se musí skrývat před zákonem. Nejprve je neprávem obviněn z vraždy svého přítele Masouliera a brzy na to i z vraždy vlastní ženy. Truffaut Vercela na začátku charakterizuje jeho velkým domem, který divákovi dává najevo, že je tento muž bohatý a úspěšný. Zároveň však představuje jeho vnitřní prázdnotu. Poté, co je obviněn z vraždy a musí se skrývat, ho divák vidí převážně v jeho kanceláři. Kancelář je malá a temná s nízkými stropy, dokresluje divákovi momentální psychický stav této postavy. Přejodem z velkého prosluněného domu do malé temné kanceláře se symbolicky z úspěšného Vercela stává psanec.

V tomto filmu Françoise Truffauta hraje vedlejší roli policie. Jejím představitelem se v příběhu stává superintendant Santelli. Policisté vyšetřují vraždu Masouliera a pátrají i po vrahovi Marie-Christie. Jsou přesvědčeni, že hledaným podezřelým z obou vražd je Julien Vercel. Pravého vraha dopadnou až s pomocí sekretářky Barbary. Sekvence, ve kterých se policisté objevují, jsou volnými motivy, které pozdržují závěr. Policisté jsou ve filmu mnohdy zobrazováni jako hloupí a neschopní. Například ve scéně, kdy Santelli vyslýchá na policejní stanici Barbaru. V této sekvenci si chce superintendant napustit vodu do sklenice, když v tom začne voda stříkat po celé místnosti.

Ve filmech noir se často objevují výstřední a neurotické postavy. Advokát Clement je v tomto příběhu jednou z nich. I když v celém filmu působí klidným a solidním dojmem, je to on kdo v příběhu vraždí. Ve scéně, kdy se ke svému činu doznává, Truffaut ukazuje jeho pravou „šílenou“ tvář. Svých činů nelituje, zabíjel, protože byl posedlý láskou k ženám. Další vyšinutou postavou filmu je pokladní z kina Eden. Tato žena od začátku vydírá některou z postav. Nejprve Julienu Vercela, vzápětí sekretářku Barbaru a nakonec i právníka Clementa, což se jí stane osudným. V příběhu několikrát vidíme její neadekvátní a hysterické výstupy.

Hlavní postavou a zároveň femme fatale ve filmu *Nevěsta byla v černém* je Julie Kohlerová. V tomto filmu je zobrazena jako půvabná, elegantní žena. Z chování mužských postav k Julii je divákovi patrné její osudové kouzlo. Muži jsou při pohledu na ni omámeni. Na diváka působí Julie velmi silně a sebejistě. Dokonale ovládá své pocity. Její mimika a chování se ve filmu mění jen tehdy, když uskutečňuje své vraždy. Pro diváka je tato postava nositelem informací. V syžetu vidí, jak žena postupně zabíjí pět mužských postav. Julie objekt svého zájmu nejprve studuje, pomocí lsti se dostává do mužských obydlí, aby dobře poznala prostředí, ve kterém se pohybují.

To co ji vede k tomuto jednání je divákovi objasněno až u její druhé oběti. V této scéně Julie Kohlerová otráví postavu pana Corala. Juliin neutrální až klidný výraz ve tváři se náhle mění. Při tom, jak muž umírá, Julie objasní důvody svého činu. Coral a další čtyři muži jí v den její svatby zavraždili nastávajícího manžela. Z pozice mužů není na Julii do poslední chvíle poznat, co má v úmyslu. Jejich osud je doslova v jejích rukou.

Antihrdinou v tomto příběhu je hned pět mužů najednou. Jak už jsem naznačila výše, Julie Kohlerová je považuje za vrahy svého manžela. Divák se však dozvídá ze vzpomínky jednoho z mužů, že nešlo o úkladnou vraždu, ale nemístný žert. V této scéně se pět opilých mužů baví tím, že míří zbraní na svatebčany vycházející z kostela. Jeden z nich ale netuší, že zbraň je nabitá a ve chvíli, kdy míří na Juliina manžela, zmáčkne spoušť.

Jejich povahy divákovi charakterizují jednotlivá prostředí, ve kterých se muži pohybují. U většiny z nich jsou to jejich domovy. Každý z mužů žije v jiném městě a bydlí v jiném domě. Někteří z nich se od smrti Juliina muže změnili, jiní zůstali stejní.

Psychicky narušenou postavou je zde Julie. Na samém začátku syžetu divák vidí, že se pokusí skokem z okna spáchat sebevraždu. Smrtí muže, kterého od dětství milovala, se jí zhroutil svět a Julie propadla šílenství. Když jí matka zabránila v sebevraždě, rozhodne se, že svou lásku pomstí. Je přesvědčená o tom, že vraždí v plném právu.

Policie má ve filmu pouze epizodní roli. Ve filmu se poprvé objevuje až po třetí vraždě Julie Kohlerové. V této scéně policie vyslýchá malého chlapce, syna zavražděného muže. Ten policii řekne, že osoba, která s nimi strávila večer, kdy byla spáchána vražda, je slečna Beckerová. Divák ví, že Julie Kohlerová se za ni pouze vydávala. Skutečnou slečnou Beckerovou je učitelka malého chlapce. Ta je zatčena a znovu propuštěna, když Julie anonymně zatelefonuje na policejní stanici a dozná se sama k vraždě. V druhé scéně je na policejní stanici vyslýchána Julie Kohlerová poté, co se sama nechala policií zatknout, aby dokončila svůj plán. Policisté se ve scéně Julie ptají, proč páchala vraždy, ta jim ale neodpoví, aby o několik sekvencí později mohla spáchat tu poslední – ve vězení.

V *Siréně od Mississippi* je postavou femme fatale Marion alias Julie (dále jen Marion). Je zobrazena jako nadpozemsky krásná, ale přesto jako postava chladná a bez emocí. V tomto filmu je Marion prostředkem klamu. Jak už dvě jména pro jednu postavu napovídají, není tím, kým se opravdu zdá. Divák má z jejího chování od začátku pocit, že nemluví pravdu. Truffaut tuto divákovu hypotézu potvrzuje ve scéně, kdy se Marion poprvé setkává s Luisem. Luis ženu nepoznává, protože neodpovídá fotografii, kterou mu dříve poslala. Luis se ale spokojí s výmluvou, že mu Marion úmyslně poslala cizí fotografii.

Divák v syžetu nevidí cestu lodí, na které se seznámila se skutečnou Julií, za kterou se Marion ve filmu vydává. Tato informace je divákovi poskytnuta až mnohem později ve scéně, kdy Marion popisuje Luisovi, co se na lodi stalo. Divák se dozvídá, že Julii zabila poté, co se jí svěřila s podrobnostmi o jejím vztahu s Luisem. Marion má tedy dostatek informací, díky kterým může předstírat, že je Julie, aniž by Luis něco tušil. Prostředkem jejího klamu je i její krása. Poté, co Luis zjistí, že Marion není ženou, kterou si chtěl původně vzít, nepřestává ji milovat, a jak sám říká, nemůže bez ní žít.

Luis Mahé je postavou antihrdiny – psance. Pod vlivem Marion Luis začne páchat zločiny a dostane se tak mimo zákon. Truffaut ho na začátku charakterizuje jeho majetkem, ale i bohatým prostředím ostrova Reunion. V příběhu prochází osobnostním přerodem. Luis se z počátku zdá být milým a

čestným mužem. Velmi brzy se ale dostává pod vliv femme fatale a jeho charakter se tím razantním způsobem mění. Luis je Marion naprosto posedlý. Truffaut tuto posedlost ve filmu asi nejlépe demonstruje v sekvenci z Luisovi továrny. Divák v této sekvenci vidí hned několikanásobnou fotografii Marion. Luis totiž její obličej natiskl na obal svých cigaret. V této chvíli sám ještě netuší, že má žena více tváří.

Ve filmu se objevuje postava detektiva. Tato postava slouží pro zdramatizování syžetu. Luis si ho totiž nejprve najme, aby našel Marion, která ho okradla a zmizela z ostrova. I když divák přímo nevidí, jak detektiv pátrá, Luis na tuto skutečnost nezapomíná a několikrát ji divákovi ve filmu připomíná. Například ve scéně, kdy Luis vysvětluje Marion, proč se nemohou ubytovat v hotelu. Toto místo je pro ně nebezpečné, Luis by se musel na recepci legitimovat a díky tomu by je detektiv mohl dopadnout.

Ve *Střílejte na pianistu* Truffaut stejně jako v předchozím filmu uplatňuje jednu postavu, která má dvě jména. Tentokrát to není ženská postava, ale mužská. Eduard alias Charlie je typickým „noirovým“ antihrdinou – ztracenou existencí. Snaží se ve zkaženém světě, ve kterém žije, nějakým způsobem přežít. Ve scéně, kdy divák vidí Charlieho poprvé, sedí s kamenným výrazem za klavírem v nočním podniku. Hraje monotónní melodii a na diváka působí nepřítomným dojmem.

Divák si myslí, že Charlie něco skrývá. Tuto hypotézu si vytvoří po scéně, kdy za Charliem přijde do podniku jeho bratr. Ten je pronásledovaný a do podniku se přišel za ním ukrýt. Charliemu položí otázku, proč s ním a jeho druhým bratrem přestal komunikovat. Charlie mu na to odpoví, že se díky jim dvou nechce dostat do problémů. Divák tedy usoudí, že Charlieho tajemství má něco společného s jeho bratry. Tato hypotéza je ale divákovi vyvrácena flashbackem. Díky němu zjistí, že Charlie se ve skutečnosti jmenuje Eduard a jeho tajemství není spojeno s jeho bratry, ale bývalou ženou. Ta v tomto flashbacku spáchá sebevraždu a Eduard proto ztrácí chuť do života.

Postava femme fatale se v tomto filmu neobjeví, ale ženy, které Eduard/Charlie miluje, jsou pro něj přesto svým způsobem osudové. Postava Leny, stejně jako z počátku postava Theresy, působí na diváka nebojácným dojmem. Je mladá a svým pozitivním postojem k životu se do „noirového“ světa příliš nehodí. Není zobrazována tajuplně ani ničím nevybočuje. Ve filmu poskytne divákovi informaci o Eduardově minulosti. Ve filmu se Lena stejně jako Theresa pokouší Eduardovi pomoci. Ženy mají na hlavního hrdinu vliv, ale nejednají se špatným úmyslem jako postava femme fatale, právě naopak. Ale i když ženy chtějí, aby byl Eduard šťastný, paradoxně jimi vyvolané štěstí končí Eduardovým smutkem. Ženy v tomto příběhu mají osudovou roli, jsou obě odsouzené k smrti.

4. Závěr

K analýzám filmů noir Françoise Truffauta jsem si zvolila přístup autora knihy *The Dark Side of the Screen: Film Noir*⁸³ Foster Hirsche, který k filmu noir přistupuje jako k samostatnému žánru. François Truffaut pracuje s žánrem filmu noir nejednotným způsobem. Z analýz jeho snímků vyplývá, že používá pro výstavbu struktury syžetu převážně narativních prvků typických pro tento žánr. Stylových postupů, především práci s kamerou ale i fascinaci filmu noir expresionistickým kontrastním svícením, však téměř neaplikuje. Rakurzy, pohledy a extrémní detaily kamery se v Truffautových filmech prakticky nevyskytují. Low-key svícení se stává důležitějším prvkem syžetu „jen“ ve dvou jeho snímcích – *Konečně neděle!* a *Střílejte na pianistu*.

V tabulce č 1. je obsažen stručný přehled, jakým způsobem François Truffaut zachází s důležitými prostředky narativní a stylové struktury filmu noir:

	Hezká holka jako já	Konečně neděle!	Nevěsta byla v černém	Siréna od Mississippi	Střílejte na pianistu
flashback	dominantní prvek filmu, v syžetu slouží k charakterizaci hlavní postavy	poskytuje divákovi informace o vraždě	plní informativní funkci pro diváka a dokresluje povahu postavy	nemá vizuální podobu – je auditivní – pro film noir netypický	poskytuje divákovi informace o hlavní postavě a dokresluje její charakter
voiceover	není v těchto filmech obsažen				vnitřní hlas hrdiny – komentuje události
femme fatale	hlavní postava filmu	mrtvá postava – netypický prvek pro film noir	dominantní postava filmu	nadpozemsky krásná žena, pro hrdinu osudová	není v tomto filmu obsažena

⁸³ HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: A.S. Barones. 1981. 229 s. ISBN 9780306810398

antihrdina	ztracená existence, citově zmatená postava, odsouzená ke zkáze	psanec, musí se skrývat před zákonem	postava je v syžetu znásobená – všechny mužské postavy jsou prostředkem pomsty femme fatale	postava, která se sledem událostí stává vyhnancem ve svém vlastním světě	citově vyprahlá postava bez iluzí
low-key svícení	převážně realistické, minimální použití low-key svícení	využití kontrastního svícení a šerosvitu	není zde téměř použito	častější využití šerosvitu než low-key svícení	nejvíce se přibližuje způsobu svícení filmu noir
městské prostředí	charakterizuje hlavní postavu, často se v syžetu mění	pro film noir typické – noční kluby, temné ulice, kanceláře, policejní stanice – v syžetu vytváří napětí	proměnlivé; motivuje jednání hlavní postavy	symbolizuje morální i sociální úpadek postav; neustále se v syžetu mění	klasické prostředí filmu noir; reflektuje vnitřní stav postavy

Tabulka č. 1

Z tabulky vyplývá, že se v analyzovaných filmech Françoise Truffauta nachází dostatečné množství prvků filmu noir, díky kterým mohou být filmy zařazeny do tohoto žánru. Jak už jsem zmiňovala výše, Truffaut ve svých filmech používá především narativní postupy žánru. Retrospektivní vyprávění je součástí všech syžetů analyzovaných filmů. Ve snímku *Siréna od Mississippi* Truffaut tento narativní postup ozvláštňuje. Na místo jeho klasické vizuální podoby Truffaut do filmu zakomponoval jeho auditivní formu.

I přesto, že voiceoverové vyprávění je narativním postupem téměř neodmyslitelným pro film noir, Truffaut ho ve svých filmech aplikuje pouze jednou, a sice ve filmu *Střílejte na pianistu*. V tomto filmu François Truffaut narativní postup používá z důvodu nejasnosti a uzavřenosti hlavní postavy. Což

dokládá i flashback, který, ač odhaluje skutečnosti ze života hlavního hrdiny, je motivován vzpomínkou jiné postavy.

Hlavními postavami filmů noir Françoise Truffauta jsou femme fatale a antihrdina. Tyto postavy v žánru filmu noir patří k nejtypičtějším. Truffaut ve svých snímcích využívá krásu a úkladnost postavy femme fatale a to především ve filmech *Nevěsta byla v černém* a *Siréna od Mississippi*. Antihrdinu jako ztracenou existenci divákovi Truffaut předkládá v *Hezká holka jako já* a *Střílejte na pianistu*. Antihrdinou ve filmech noir je mimo jiné i postava muže – psance, který kvůli svým amorálním činům žije mimo společnost. Postava psance se objevuje v Truffautově filmu *Siréna od Mississippi*, ve kterém muž prochází jak osobnostním, tak sociálním přerodem.

U filmů *Konečně neděle!* a *Střílejte na pianistu* je díky použití low-key svícení příslušnost k žánru filmu noir méně zpochybnitelná než u zbylých tří analyzovaných filmů. Zesílení intenzity hlavního světla a potlačením doplňkového světla dociluje Truffaut účinku, který je pro osudovou atmosféru filmu noir typický. Tmavé kontury zmiňovaných filmů dokonale dokreslují náladu a celkové depresivní vyznění žánru.

K městskému prostředí přistupuje François Truffaut v jednotlivých analyzovaných filmech rozličně. Měst, která působí nebezpečně a „násilně“, je využito ve filmech *Konečně neděle!* a *Střílejte na pianistu*. Snímek *Siréna od Mississippi* je tzv. venkovským noirem, ve kterém se neustále mění prostředí a spíše než ve městě se syžet odehrává v přírodě. I v dalších dvou filmech Françoise Truffauta – *Hezká holka jako já* a *Nevěsta byla v černém* – jsou součástí syžetu proměnlivá prostředí a to i přesto, že na rozdíl od filmu *Siréna od Mississippi* tyto filmy nedramatizují mileneckou dvojici na útěku. V takovém případě je epizodnost syžetu filmu noir typická.

Truffaut posunuje konvence filmu noir ve filmu *Hezká holka jako já*, kdy žánr kombinuje s žánrem komedie. Některé prvky jsou až groteskní, což temnou atmosféru, která je součástí syžetu filmu noir, nejenže narušuje, ale prakticky ji brání vystavět. Komediólní prvky se objevují i ve filmu *Konečně neděle!*, kde je

zároveň patrný vliv amerického detektivního filmu. Ve snímku se ale tyto komediální prvky objevují spíše výjimečně a nemají dopad na jinak temné ladění filmu. Film *Siréna od Mississippi* má velmi blízko k dobrodružnému thrilleru především množstvím lokalit, ve kterých se odehrává syžet filmu.

Osobně považuji za nejvíce “noirové“ filmy Françoise Truffauta snímky *Nevěsta byla v černém* a *Střílejte na pianistu*. Oba dva snímky podle mého názoru vyzařují přesně takovou atmosféru nihilismu, jakou mají filmy noir přenášet na diváka. A přesto, že film *Nevěsta byla v černém* je barevným snímkem, ve kterém low-key svícení není prakticky použito, Truffaut hlavní postavu filmu vykreslil natolik temným a bezcitným způsobem, že její temná mysl atmosféru, kterou navozuje kontrastní svícení, dokonale nahrazuje.

5. Seznam pramenů

Hezká holka jako já (Une belle fille comme moi, 1972)

Režie: François Truffaut

Scénář: François Truffaut, Jean-Loup Dabadie (podle románu Henryho Farrelly)

Kamera: Pierre-William Glenn

Střih: Mann Dedet, Martine Barraqué

Výprava: Jean-Pierre Kohut

Hudba: Georges Delerue

Hrají: Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Charles Denner, Guy Marchand, André Dussollier, Philippe Léotard

Konečně neděle! (Vivement dimanche!, 1983)

Režie: François Truffaut

Scénář: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel (podle povídky Charlese Williamse)

Kamera: Nestor Almendros

Střih: Martine Barraqué

Výprava: Hilton Mc Connico

Hudba: Georges Delerue

Hrají: Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Kalfon, Jean-Louis Richard, Caroline Sihol

Nevěsta byla v černém (*La mariée était en noir*, 1968)

Režie: François Truffaut

Scénář: François Truffaut, Jean-Louis Richard (podle románu Williama Irishe)

Kamera: Raoul Coutard

Střih: Claudine Bouché

Výprava: Pierre Guffroy

Hudba: Bernard Herrmann

Hrají: Jeanne Moreau, Michel Bouquet, Jean-Claude Brialy, Charles Denner, Claude Rich, Michael Lonsdale, Alexandra Stewart, Paul Pavel

Siréna od Mississippi (La sirène du Mississippi, 1969)

Režie: François Truffaut

Scénář: François Truffaut (podle románu Williama Irishe)

Kamera: Denys Clerval

Střih: Agnes Guillemot

Výprava: Claude Pignot

Hudba: Antoine Duhamel

Hrají: Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet

Střílejte na pianistu (Tirez sur le pianiste, 1960)

Režie: François Truffaut

Scénář: François Truffaut, Marcel Moussy (podle románu Davida Goodise)

Kamera: Raoul Coutard

Střih: Claudine Bouché, Cécile Decugis

Výprava: Jacques Mély

Hudba: Georges Delerue

Hrají: Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger, Michèle Mercier,
Alex Joffé, Alice Sapritch

6. Seznam citovaných filmů

Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

Gun crazy (Joseph H. Lewis, 1950)

Hluboký spánek (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946),

King Kong (Merian C. Cooper a Ernest B. Schoedsack, 1933)

Maltézský sokol (The Maltese Falcon, John Huston, 1941)

Občan Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

Pickup on South Street (Samuel Fuller, 1953)

Pojistka smrti (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944)

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

Řím, otevřené město (Roma, città aperta, Roberto Rossellini, 1945)

Sunset Bulevard (Billy Wilder, 1950)

Vysoko v horách (High Sierra, Raoul Walsh, 1941)

Zabijáci (The Killers, Robert Siodmak, 1946)

Žijí v noci (They Live by Night, Nicholas Ray, 1949)

7. Seznam použité literatury

BUSS, Robin. *French Film Noir*. London and New York: Marion Boyars. 1994. 224 s. ISBN 978-0714530369

CONARD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2006. 264 s. ISBN 978-0813123776

HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: A.S. Barones. 1981. 229 s. ISBN 978-0306810398

NAREMORE, James. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press. 1998. 342 s. ISBN 978-0520212947

PALMER, R. Barton. *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. New York: Twayne. 1994. 206 s. ISBN 978-0805793352

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

SILVER, Alain a URSINI, James. *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions. 1999. 348 s. ISBN 978-0879102807

SPICER, Andrew. *European Film Noir*. Manchester: The University Press of Manchester. 2007. 288 s. ISBN 978-0719067914

TELOTTE, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press. 1989. 247 s. ISBN 978-0252060564

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998. 5-36 s. ISSN 0862-397

Lucie Lysoňková

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název práce: Filmy noir François Truffauta

Films Noir of François Truffaut

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Počet znaků: 86612

Počet titulů použité literatury: 10

Klíčová slova:

Film noir, François Truffaut, Hezká jako já, Konečně neděle!, Nevěsta byla v černém, Siréna od Mississippi, Střílejte na pianistu, žánr, styl, postavy, narace, svícení, kamera, prostředí, Hirsch

Anotace:

Cílem mé bakalářské práce bylo analyzovat filmy noir François Truffauta. K analýzám filmů jsem si zvolila přístup autora knihy *The Dark Side of the Screen: Film Noir* Fostera Hirsche, který k filmu noir přistupuje jako k samostatnému žánru. François Truffaut pracuje s žánrem filmu noir nejednotným způsobem. Z analýz jeho snímků vyplývá, že používá pro výstavbu struktury syžetu převážně narativních prvků typických pro tento žánr. Stylových postupů, především práci s kamerou ale i fascinaci filmu noir expresionistickým kontrastním svícením, však téměř neaplikuje. Rakurzy, pohledy a extrémní detaily kamery se v Truffautových filmech prakticky nevyskytují. Low-key svícení se stává důležitějším prvkem formální výstavby „jen“ ve dvou jeho snímcích – *Konečně neděle!* a *Střílejte na pianistu*.

Klíčová slova v angličtině:

Film Noir, Shoot the Piano Player, The Bride Wore Black, Mississippi Mermaid, Pretty Girl like Me, Finally, Sunday!, genre, style, character, narration, lighting, camera, atmosphere

Anotace v angličtině:

The aim of my diploma project is to analyse films noir by François Truffaut. For the general understanding of the film analyses I have acquired the attitude of Foster Hirsch, the author of the book: *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, who has accepted film noir as a genre on its own. François Truffaut does not apply a unified way when working with the genre of film noir. It is obvious from his work analyses that François Truffaut uses mostly narrative elements for creating the structure of the subject which are typical for the genre, however, he tends to avoid applying stylistic techniques, first and foremost the work with camera, and also film noir fascination of expressionistic contrasting light arrangements. Racurses and extreme camera details are hardly ever spotted in Truffaut's films. Low-key lighting has become a more important element in two of his films „only“ - *Confidentially Yours* and *Shoot the Piano Player*.