

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Poetika filmů noir Otto Premingera

Bc. Tereza Píchová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan HAIN, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia navazujícího oboru

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Poetika filmů noir Otto Premingera* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 6. května 2020

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila své poděkování vedoucímu mé bakalářské i diplomové práce Mgr. Milanu Hainovi, PhD. za jeho cenné rady, připomínky, laskavost a trpělivost, které mi často byly oporou při psaní mé diplomové práce.

Obsah

Úvod	7
1. Kritika pramenů a literatury	10
1.1. Prameny.....	10
1.2. Literatura	10
1.2.1. Literatura metodologická	10
1.2.2. Literatura předmětná	14
2. Metodologická východiska	19
2.1. Poetika filmu a neoformalismus.....	19
2.2. Struktura práce.....	22
3. Film noir	24
3.1. Narativní forma.....	27
3.2. Filmový styl	28
4. Otto Preminger: Nástin profesní biografie.....	32
4.1. Realizované režijní projekty – film noir	33
5. Neoformalistická analýza filmu Laura (1944)	36
5.1. Narativní forma.....	36
5.1.1. Segmentace syžetu	37
5.1.2. Prostor	38
5.1.3. Postavy	39
5.1.4. Čas	42
5.2. Styl	45
5.2.1. Osvětlení.....	46
5.2.2. Mizanscéna	48
5.2.3. Kamera	49
5.2.4. Zvuk v závěrečné sekvenci.....	51
6. Neoformalistická analýza filmu Padlý anděl (1945).....	54
6.1. Narativní forma.....	54
6.1.1. Segmentace syžetu	54
6.1.2. Prostor	55
6.1.3. Čas	57
6.1.4. Postavy	57

6.2. Styl	58
6.2.1. Osvětlení.....	58
6.2.2. Mizanscéna.....	60
6.2.3. Kamera	61
6.2.4. Zvuk.....	64
7. Neoformalistická analýza filmu Ve víru (1949)	66
7.1. Narativní forma.....	66
7.1.1. Segmentace syžetu	66
7.1.2. Prostor a čas.....	67
7.1.3. Postavy	68
7.2. Styl	70
7.2.1. Osvětlení.....	70
7.2.2. Kamera	70
7.2.3. Střih	72
7.2.4. Mizanscéna.....	73
7.2.5. Zvuk v závěrečné sekvenci.....	74
8. Neoformalistická analýza filmu Tam, kde ulice končí (1950).....	77
8.1. Narativní forma.....	77
8.1.1. Segmentace syžetu	77
8.1.2. Prostor a čas.....	78
8.1.3. Postavy	80
8.1.4. Hlavní narativní motivy filmu.....	81
8.2. Styl	83
8.2.1. Osvětlení a mizanscéna	83
8.2.2. Kamera	85
8.2.3. Zvuk.....	87
9. Neoformalistická analýza filmu Třináctý dopis (1951)	90
9.1. Narativní forma.....	90
9.1.1. Segmentace syžetu	91
9.1.2. Prostor, čas a postavy	91
9.1.3. Téma moralismu a folie à deux	94
9.2. Styl.....	95
10. Neoformalistická analýza filmu Andělská tvář (1953).....	101
10.1. Narativní forma.....	102
10.1.1. Segmentace syžetu	102

10.1.2. Příběh uvnitř příběhu.....	104
10.1.3. Motiv pravdy a lži ve filmu Andělská tvář.....	106
10.2. Styl	107
11. Vzorce kontinuity a změny filmů noir Otto Premingera	110
Závěr	117
Seznam pramenů a literatury	119
Obrázková příloha.....	125

Úvod

Cílem této diplomové práce je na základě neoformalistické analýzy vybraných filmů rakouského režiséra Otto Premingera najít vzorce kontinuity a změny v jeho noirových dílech. Tento cíl systematicky vede až k pokusu určit Premingerovu filmovou poetiku v noirové linii. Poetiku filmaře rakouského původu, který ve třicátých letech emigroval do Spojených států a stal se tak výrazným jménem nejen exilového filmu, ale také představitelem poválečného hollywoodského filmu. Preminger ve čtyřicátých a padesátých letech vedle Alfreda Hitchcocka dominoval svou filmařskou osobností kontroverzního vizionáře a jednoho z prvních nezávislých tvůrců amerického filmu,¹ ale také svým prvním celovečerním snímkem ve stylu noir - *Laura* (*Laura*, 1944).²

V rámci analýz svoji pozornost upínám na výrazný a ojedinělý žánr film noir, kde nalézám vzorce kontinuity a změny ve vybraných Premingerových snímcích a následně, v rámci tohoto stylu, přibližuji i poetiku režisérových děl.

Mým záměrem je tedy postihnout vývoj Premingerova filmařského stylu a to přibližně od poloviny čtyřicátých let do počátku let padesátých. Předmětem zkoumání a analýzy je šest snímků, které lze stylově definovat jako filmy noir. Konkrétně jsou to vedle *Laury* filmy *Padlý anděl* (*Fallen Angel*, 1945),³ *Ve víru* (*Whirlpool*, 1949),⁴ *Tam, kde ulice končí* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950),⁵ *Třináctý dopis* (*The 13th Letter*, 1951)⁶ a *Andělská tvář* (*Angel Face*, 1953).⁷ Ačkoliv filmy byly vytvořeny v žánru, který ve třicátých letech vznikl díky výraznému rozmachu filmového stylu,⁸ ve své práci se zaměřím kromě stylové oblasti zmíněných filmů i na jejich narativní část a zkoumám ji jakožto neopominutelnou složku filmů při studiu poetiky umělce.

¹ PHILLIPS, Gene D. *Exiles in Hollywood: major European film directors in America*. London: Associated University Presses, 1998, s. 111. ISBN 978-0934223492.

² *Laura* [Laura] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1944.

³ *Padlý anděl* [Fallen Angel] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1945.

⁴ *Ve víru* [Whirlpool] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1949.

⁵ *Tam, kde ulice končí* [Where the Sidewalk Ends] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1950.

⁶ *Třináctý dopis* [The 13th Letter] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1951.

⁷ *Andělská tvář* [Angel Face] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1953.

⁸ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. ISBN 0231060548.

Touto diplomovou prací navazuji na své bakalářské bádání, kde jsem rovněž zvolila téma neoformalistické analýzy jednoho z výše zmíněných filmů, *Padlý anděl*. V bakalářské práci jsem film podrobila zevrubné analýze z pohledu filmových složek mizanscéna a kamera. Na základě analýzy *Padlého anděla* jsem byla schopna nalézt dominantu filmu, kterou je dle mého motiv duality.⁹ Rozhodla jsem se pro navázání na mou bakalářskou práci, jelikož se domnívám, že zkoumání vývoje tvorby režisérů na poli několika let může přispět ke komplexnějšímu pochopení přínosu daného režiséra filmovému umění a filmové historii. V případě Otto Premingera mě zajímá režisérův umělecký růst v kontextu filmu noir, jelikož jak ukazují na následujících stránkách, byl i on skupinovému filmovému stylu osobitým přínosem.

Metodologicky jsem zvolila analýzu pomocí neoformalistického přístupu popsaným Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou v knihách *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*,¹⁰ *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*¹¹ a v *Poetics of Cinema*,¹² kde se Bordwell věnuje poetice filmů. Díky těmto publikacím, především pak *Poetics of Cinema* a *Umění filmu* jsem schopna jednak film řádně rozčlenit a analyzovat, ale také určit jeho poetiku. Díky neoformalistické analýze nacházím pravidla, na základě kterých vzniká určitý výsledek pro diváka.

Text rozdělují na dvě primární části. Teoretická část se nejprve věnuje kritice literatury a pramenů. Následná metodologie přibližuje obecnou problematiku poetiky filmu popsanou v knize *Poetics of Cinema*,¹³ a také přibližují neoformalistickou terminologii představenou Bordwellem a Thompsonovou. V metodologii se i věnuji podrobnějšímu popsání struktury práce a rozvržení kapitol. Následuje kapitola věnující se filmu noir a s ním spojenou narativní formou a filmovým stylem. V poslední kapitole teoretické části se krátce rozepisují o profesní biografii Otto Premingera, která je rovněž zaměřena na období filmu

⁹ Viz bakalářská práce Terezy Píchové věnující se analýze filmu *Padlý anděl*, s názvem *Motiv duality ve filmu Padlý anděl*. Citace: PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D.

¹⁰ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988. ISBN 978-06-9101-453-1.

¹² BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 0415977797.

¹³ Tamtéž.

noir. Ve druhé obsáhlejší části magisterské práce analyzuji jednotlivé filmy podle chronologického pořadí dle výroby filmů. Vytyčuji základní rysy filmů a identifikuji podobnosti, nebo naopak rozdíly mezi snímky. Tento postup mi pak umožňuje nalézat vzorce, na základě kterých lze vyhodnotit vývoj devítiletého Premingerova režisérského stylu ve snímcích kategorizovaných jako filmy noir.

1. Kritika pramenů a literatury

1.1. Prameny

Prameny této práce činí šestice filmů Otto Premingera z období od roku 1944 do roku 1953. Filmy jsem zhlédla v DVD formátu v originálním změnění. Snímky *Padlý anděl*, *Ve víru* a *Tam, kde ulice končí* byly uvedeny v České republice poprvé na Noir Film Festivalu 2016 s českými titulky.¹⁴ Film *Laura* byl uveden téhož roku na Mezinárodním filmovém festivale v Karlových Varech v rámci sekce Pocta Otto Premingerovi.¹⁵ Filmy *Třináctý dopis* a *Andělská tvář* zatím nebyly v českém prostředí uvedeny.¹⁶

1.2. Literatura

V této kapitole se věnuji literatuře metodologické a předmětné, kterou používám ke shromáždění informací o stanovené metodologii a k nastínění kulturně- historického, či žánrového kontextu.

1.2.1. Literatura metodologická

Jak již bylo předznamenáno v Úvodu, metodologicky vycházím z teorií amerických filmových teoretiků a historiků Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, jakožto autorů, kteří rehabilitovali filmovou poetiku inspirovanou pracemi ruských formalistů a českých strukturalistů a zároveň jakožto zakladatele moderního analytického přístupu nazývaného *neoformalismus*.

Ve studijních materiálech oboru Filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy je myšlenka neoformalismu vysvětlena takto: „Neoformalismus je směr, jež nalézá své kořeny v ruském formalismu a pražském strukturalismu, ale i v uvažování Andre Bazina, Gerarda Genetta, Tzvetana Todorovače, či v teoriích Rolanda Barthesa z šedesátých a sedmdesátých let. V době poststrukturalistických teorií se někteří teoretici v čele s Davidem Bordwellem, Kristin Thompsonovou,

¹⁴ Noir Film Festival 2016: Katalog. [filmová festival] [online]. 4. ročník. 2016, s. 32 - 37. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: https://www.noirfilmfestival.cz/cz/wp-content/uploads/2016/09/nff2016_katalog.compressed.pdf.

¹⁵ Pocta Otto Premingerovi. [filmová festival] [online]. 2016 [cit. 2020-01-10]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/novinky/1264-pocta-otto-premingerovi>.

¹⁶ Překlady názvů *Třináctý dopis* a *Andělská tvář* (z originálu *The 13th Letter* a *Angel Face*) jsou mým překladem pro potřeby této diplomové práce.

Janet Steigerovou, Barry Saltem a Noëlem Burchem znovu obrací zpět k metodám a konceptům z první poloviny století, vrací dílo zpět do centra zájmu, aby poučení moderními přístupy sledovali text v širších souvislostech, pozorovali utváření díla v relaci ke čtenáři, sledovali jeho kompletní aktivity vyvolávané dílem a jeho formou, a to vše na širším pozadí historicko- kulturního kontextu. Metody textové analýzy sémiotiků a strukturalistů jsou takto obohaceny o přístupy kognitivní psychologie i o nový historismus, jež se soustřeďují na soudobé podmínky tvorby i vnímání.¹⁷

V osmdesátých letech David Bordwell vydává soubor esejí s názvem *Poetics of Cinema*.¹⁸ Zde si klade klíčové otázky pro studium poetiky filmu: Jak jsou filmy vyráběny? A z pohledu jedné z disciplín historické poetiky - jsou filmy vyráběny v historických kontextech, nebo za účelem dosažení určitého účinku na diváka? V jeho starší publikaci *Narration in the Fiction Film*,¹⁹ hned v úvodu Bordwell vymezí tři způsoby, kterými lze vyprávění studovat. První způsob zachází s narativem, jako s *reprezentací* a považuje filmem zobrazený svět za součást reality. Bordwell ovlivněn kognitivními vědami i v pozdějších *Poetics of Cinema* pracuje s myšlenkou, že filmy mohou manipulovat s názorem diváka na sociální paměť a tudíž i na historii. Vysvětluje tedy, jak diváci nahlízejí na konkrétní historickou a kulturní etapu, na základě poznatků z filmového díla. Kniha učí z čeho filmová poetika vychází a z čeho se skládá. Domnívám se, že pro mé potřeby zkoumání je to nejvhodnější konečný bod, který mou práci dovede k širšímu pochopení analytických východisek zahrnutých v neoformalismu a k pochopení důležitosti historického kontextu pro správné použití analýzy, která je rovněž hlavním záměrem této práce. Pro správné pochopení samotné neoformalistické analýzy, což je jakýsi druhý pohled na neoformalismus, tentokrát z úhlu zkoumání Bordwellovy manželky a kolegyně Kristin Thompsonové, čerpám z její publikace s názvem *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*.²⁰ V této knize považuji za stěžejní studii Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho

¹⁷ KFS FF UK. *Neoformalismus a textová analýza* [online]. Praha [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>. Studijní materiál. Univerzita Karlova.

¹⁸ BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2008.

¹⁹ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-02-9910-174-9.

²⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

metod.²¹ Studie nabízí obecné uchopení problematiky neoformalistické analýzy. Kromě zmíněné studie je v knize otisknuta příkladová stylová analýza „Closure within a Dream? Point of View in Laura”,²² která je rovněž dosud nejdůkladnější analýzou Premingerova filmu *Laura*. Zde inspirována ruským strukturalistou Borisem Uspenským Thompsonová zkoumá použití hlediskových záběrů²³ ve filmovém umění. Já sama v této příkladové analýze nacházím inspiraci v použití hlediskových záběrů ve filmu *Laura*, ač v pozdější analýze filmu se věnuji spíše svému vlastnímu identifikování vzorců.

Samotné analýzy šestice filmů však provádím dle vzoru a postupů jiné knihy, kterou Kristin Thompsonová napsala už i spolu s Davidem Bordwellem a Janet Steigerovou. Kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*²⁴ mi nabízí zevrubný návod k analýze vybraných Premingerových filmů. Postupuji dle vzoru obsaženém v jejich knize, kterou doplňuji o terminologii obsažené rovněž v této publikaci. Na rozdíl od mé bakalářské práce, kde jsem se věnovala pouze analýze mizanscény a kamery (a s nimi spjatého osvětlení) se nyní zabývám i dalšími stylovými složkami filmů, jako je střih a zvuk. Kromě filmového stylu se zabývám i o jeho formu. Forma částečně vychází z naratologie, proto své analýzy podrobují i naratologické terminologii. K analýze narace filmů využiji znalosti z Bordwellovy samostatné knihy *Narration in the Fiction Film*.²⁵ Kniha je zcela první obsáhlý popis toho, jak filmy používají základní principy narativní reprezentace, jedinečných rysů filmového média a různých vzorů vyprávění příběhů tak, aby vytvořily svoje narativní universum. Tuto literaturu vnímám jako základ pro neoformalisticky zaměřenou analýzu narace filmu. Domnívám se tudíž, že se jedná o vhodný materiál k naplnění cílů mé práce – zkoumat vzorce kontinuity a změny u filmů noir Otto Premingera. Podle teoretických poznatků v analýze hledám

²¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. Roč. 10, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

²² THOMPSONOVÁ, Kristin. Closure within a Dream? Point of View in Laura. In: THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 162-194. ISBN 978-06-9101-453-1.

²³ USPENSKY, Boris. *A poetics of composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Přel. Valentina Zavarin, Susan Wittig. Berkeley, Los Angeles: University of California press, 1983. ISBN 978-05-2004-788-4.

²⁴ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

²⁵ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.

dominantní znaky Premingerových filmů napříč složkami, které navzájem komparuji. Na základě analýz a komparací mohu dojít k obecnému závěru a přijít s nosným východiskem.

Jelikož zkoumám Premingerovu filmovou tvorbu ve stylu filmu noir, jako doplňující literaturu k analýze využívám dvě knihy zkoumající toto hnutí. První ze dvou použitých knih je *Film Noir Reader*²⁶ od autorů Alaina Silvera a Jamese Ursiniho. *Film Noir Reader* se zabývá především stylem. Naopak žánrovému, historickému a kritickému přehledu se věnuje kniha Williama Luhra s názvem *Film Noir*.²⁷ Tyto dvě knihy se dle mého skvěle doplňují, jelikož zatímco jedna dodává potřebný historicko- kulturní přehled, druhá zabředává do konkrétních stylových postupů filmu noir. Avšak s žánrovým dělením přichází i David Bordwell, Kristin Thompsonová a Janet Staigerová v knize *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*.²⁸ Tato kniha nejen definuje film noir, ale také přichází s dalším úhlem pohledu nazírání na filmový styl, a to z pozice historicko- produkční problematiky. Z *The Classical Hollywood Cinema* spolu s kapitolou Janey Placeové a Lowella Petersona „Some Visual Effects in Film Noir“²⁹ z knihy *Film Noir Reader* čerpám pro svou kapitolu o stylu filmu noir nejvíce. Bordwell, Thompsonová a Staigerová přicházejí s vymezením vůči klasickému hollywoodskému filmu a s dobovými souvislostmi. Autoři zde definují čtyři body, ve kterých nalézají důvody, proč film noir výrazně dominoval v poválečném hollywoodském filmu, a jak se vůči němu vymezoval. Níže, v kapitole Film noir, čerpám z obou těchto knih a zaměřuji se v ní jak na vymezení se vůči klasickému hollywoodskému filmu, tak i na specifika noirového stylu. Placeová a Peterson totiž v *Some Visual Effects in Film Noir* pojmenovávají řadu archetypálních filmových postupů používaných ve filmu noir na konci čtyřicátých a v padesátých letech.

Definování žánru filmu noir je samo o sobě komplikovaná kategorie, jelikož o tomto úžasném stylu bylo napsáno mnoho svazků knih. Z toho důvodu se přikláním k teoriím, které jsou mi nejbliže. Čerpám ze zmíněných knih od Alaina Silvera, Jamese Ursiniho a Williama Luhra, které doplňují o historicko- produkční

²⁶ SILVER, Alain, URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996. ISBN 978-08-7910-197-8

²⁷ LUHR, William. *Film Noir*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. ISBN 978-14-0514-595-4.

²⁸ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

²⁹ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 65-75. ISBN 08-791-0197-0.

přístup k Davida Bordwella, Kristin Thompsonové a Janet Staigerové a o stylové postupy obsažené ve *Film Noir Reader*. Tato kniha mě i tematicky přesouvá k další podkapitole mé práce.

1.2.2. Literatura předmětná

Jak je již dnes obecně známo, největší pozornosti filmových vědců se dostalo filmu *Laura*. Při mé bakalářské práci jsem došla k poznatku, že filmu *Padlý anděl* se filmoví teoretici věnovali jen okrajově a to především pouze v rámci filmových encyklopedií a sborníků věnujících se buďto filmu noir nebo samotnému Otto Premingerovi. V tomto ohledu je pro mne velkým přínosem každá zmínka o vzniku mnou zkoumaných filmů nebo zmínka o způsobu, jakým Otto Preminger tvořil svá díla. Domnívám se také, že věnovat pozornost tomuto kontextu je pro tuto práci stejně důležité, jako vhodně zvolená metodologie.

V této diplomové práci se opět vracím ke knihám, které se mi osvědčily jako spolehlivé zdroje, již u mé předchozí odborné práce. První z těchto knih je kniha Foster Hirsche *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*.³⁰ Jak sám autor této knihy tvrdí, jedná se o první kompletní režisérův životopis, který krom jeho osobního a profesního života, obsahuje kompletní výčet jeho filmové tvorby.³¹ I následující kniha od Chrise Fujiwary *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*³² je psána životopisnou formou. Fujiwara zde například cituje přímo z Premingerovy autobiografie.³³ Fujiwarova kniha z roku 2008 je zároveň nejnovější knihou věnující se tomuto filmaři. Oba autoři se vedle popisu života autora věnují produkčním týmům a produkčním okolnostem, které pomáhaly vytvarovat konečný výsledek filmů, které můžeme sledovat dodnes. Kniha Chrise Fujiwary také slouží jako základ pro faktografické údaje o Premingerových filmech v této práci.

Dále do předmětné literatury spadají knihy, publikace a encyklopedie psané přímo k šesti mnou sledovaným filmům stylu noir. Tyto snímky byly popsány či alespoň zmíněny v dlouhé řadě tiskovin a článků, z kterých zde upozorním

³⁰ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007. ISBN 978-03-7541-373-5.

³¹ Tamtéž.

³² FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008. ISBN 978-08-6547-995-1.

³³ PREMINGER, Otto. *Preminger: an autobiography*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977. ISBN 978-03-8503-480-7.

a kriticky přistoupím alespoň k těm nejzásadnějším. Většina knih, které dále v této podkapitole vyjmenovávám Otto Premingera pouze zmiňují a to častokrát v kontextu s jinými režiséry, herečkami a herci, producenty a producenty skupinami. V některých vystupuje jako německý režisér, v jiných jako rakouský, nebo dokonce maďarský, avšak většina těchto knih přistupuje k režisérovi z pozice jeho děl a osobní život dává stranou.

Preminger je spolu s jinými režiséry své doby vnímán jako exilový režisér. Detail obsahující emigrantské téma má i jeden z Premingerových filmů – v *Andělské tváři* je v dialogu Diane a Franka zmíněno, že Diane se se svou rodinou do Spojených Států přistěhovala. Její otec (slavný spisovatel) však od přestěhování už nikdy nic nenapsal. Tento fakt dává Diane za vinu hlavně své maceše, což se už v úvodní expozici stává hlavní příčinou a motivací pro vznikající následky. Tenhle typ „drobných zmínek“ v dialozích postav se v Premingerově filmech poměrně frekventovaně objevuje. Stejně často zmiňované je i San Francisco, což je ale, jak přibližuji níže v samostatné kapitole Film noir, jeden z archetypálních znaků tohoto stylu. Všechny tyto detaily mohou znamenat mnohé, ale také mohou vést i k nechtěné nadinterpretaci. Správné kladení otázek, jak píše Bordwell, zde tudíž bude nasnadě, což je i jeden z důvodů, proč je vhodné tyto filmy analyzovat neoformalistickým přístupem.

Pro mé potřeby používám poznatky z publikace o exilových režisérech, která je od autora Gene D. Phillipse. Jeho kniha se jmenuje *Exiles in Hollywood: Major European Film Directors in America*.³⁴ Na osmdesáti třech stránkách se rozléhá kapitola „Otto Preminger: The Undefeated“.³⁵ Phillipse se věnuje tématu exilových režisérů z široké perspektivy, a to především z perspektivy historické a umělecké, spíše než společenské nebo sociální. Phillipse nazírá na toto téma z užšího spektra zájmu a to jej vede k podrobnému zkoumání uměleckých osobností samotných exilových režisérů. Většinová část ze zmíněných osmdesáti třech stránek této kapitoly je věnována jeho pozdnější filmové tvorbě jiných žánrů, ale na několika řádcích se autor věnuje i Premingerovým filmům okolo poloviny čtyřicátých let a začátkem padesátých let, což znamená i jeho noirové tvorbě.

³⁴ PHILLIPS, Gene D. *Exiles in Hollywood: major European film directors in America*. London: Associated University Presses, 1998. ISBN 978-09-3422-349-2.

³⁵ Tamtéž, s. 201-284.

Podobně jako tyto historicko- kulturní momenty jsou pro mě zásadní charaktery hlavních postav. V kontextu několika po sobě jdoucích Premingerových filmů noir lze pozorovat jistou podobnost mezi psychickými, lehce kontroverzními, zvyky a zájmy hlavních postav (máme tady lásku k vizi o mrtvém člověku v *Lauře*, vyvolávání duchů v *Padlém andělovi*, kleptomanskou femme fatale *Ve víru*, která si nese břímě rodinné minulosti, výbušnou povahu a vraždu ochráncem práva v *Tam, kde ulice končí*, posedlost ve *Třináctém dopise* a nakonec i touhu po neopodstatněné lásce a její ztráta, která vede k vraždám a rychlému dospění mladé, nepochopené dívky v *Andělské tváři*. Nositelem tohoto výrazného duševního rysu je vždy jedna osoba. Na šesti stránkách v *The Editors of LIFE, LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*³⁶ je zmíněna *Laura*. Poznámka v knize sice není analýzou filmu, ale redaktoři časopisu LIFE zmiňují výsek z rozhovoru se spisovatelkou kriminálních příběhů Megan Abbottovou, která o *Lauře* napsala esej s názvem „Gleaming surfaces and twisted depths: Laura’s mirror-world of wayward desire“³⁷ pro *Library of America*.³⁸ Abbottová pro LIFE říká zajímavou poznámku: „V *Lauře* má každá postava takzvanou „zvrácenost“, nepříznivou nebo zakázanou touhu - starší žena pro mladšího „udržovaného“ muže; znatelně uzavřený homosexuální muž, který se drží v blízkosti ženy částečně proto, aby mohl zprostředkovaně prožít její vztahy s muži; a především mužská nekrofilní láska k mrtvé ženě. Touha v *Lauře* není nikdy „přímá“.³⁹ Tuto poznámku považuji za důležitou, protože určitý typ zvrácenosti postav, jak naznačuje Abbottová v rozhovoru pro LIFE, by mohl vést k jednomu z Premingerových kontinuálních vzorců.

Mezi publikace a encyklopedie psané přímo k šesti mnou sledovaným filmům stylu noir dále patří například zmíněná podrobná studie⁴⁰ Kristin Thompsonové o *Lauře*. V publikaci Johna Gibbse a Douglase Pye - *The Long Take*:

³⁶ The Editors of LIFE. *LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*. USA: Single Issue Magazine, 2016. ISBN 978-16-8330-440-1.

³⁷ ABBOTTOVÁ, Megan. Gleaming surfaces and twisted depths: Laura’s mirror-world of wayward desire. *Library of America* [online]. 2016 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.loa.org/news-and-views/1168-gleaming-surfaces-and-twisted-depths-emplauraems-mirror-world-of-wayward-desire>.

³⁸ *Library of America* [online]. [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.loa.org>.

³⁹ The Editors of LIFE. *LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*. USA: Single Issue Magazine, 2016, s. 38.

⁴⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin. Closure within a Dream? Point of View in *Laura*. In: THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 162-194.

Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television),⁴¹ autoři na několika místech přirovnávají Premingera k Hitchcockovi. Samotnému Premingerovi se věnují na stránkách 59-73 v kapitole nesoucí název „The Average Long Take“,⁴² kterou pro potřeby knihy napsal filmový teoretik Christian Keathley. Keathley v kapitole popisuje režisérův neobvyklý přístup k ASL.⁴³ Ta je dle Keathleyho zkoumání několikrát delší, než byl ve čtyřicátých letech hollywoodský průměr. Dále Keathley zkoumá jak je k ASL Premingerem přistupováno. Tato kapitola je vhodným zdrojem pro tuto práci, jelikož přichází s konkrétními filmařskými postupy a příklady přímo na Premingerových filmech. Keathley se i mimo tento příspěvek do *The Long Take Critical Approaches* dopodrobna věnuje Premingerově tvorbě, jak i k tomu naznačuje kniha *The Mystery of Otto Preminger*,⁴⁴ kterou nyní píše, a kterou z těchto důvodů do této práce bohužel nemohu zahrnout. Tato kniha se má zabývat deseti Premingerovými filmy a jejichmi analýzami. V jiném článku, „Otto Preminger and the Surface of Cinema“,⁴⁵ se Keathley věnuje Premingerově filmu *Ve víru*.

K filmu *Padlý anděl* využiji knihy a poznatky z mé bakalářské práce *Motiv duality ve filmu Padlý anděl*.⁴⁶ V encyklopedii *Encyklopedia of Film Noir* Geoffa Mayera a Briana McDonnella, jsou na dvou až třech stranách popsány filmy *Laura*, *Padlý anděl*, *Tam, kde ulice končí* a *Andělská tvář*. První část encyklopedie je věnována esejím o stylu noir, druhá část je výčet jmen herců, režisérů a jejich krátká anotace, kde jsou obsaženy i zmiňované filmy. Filmy jsou vždy uvedeny kulturně- produkčním kontextem a přes krátký obsah autoři přechází v krátkou analýzu motivací hlavních postav. Jedná se o sice ne podrobný, ale zato zdárně uchopené krátké rozborů filmů.

⁴¹ GIBBS, John, PYE, Douglase. *The Long Take: Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. Palgrave Macmillan, 2017. ISBN 978-11-3758-572-1.

⁴² KEATHLEY, Christian. The Average Long Take. In GIBBS, John, PYE, Douglase. *The Long Take: Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. Palgrave Macmillan, 2017. ISBN 978-11-3758-572-1.

⁴³ ASL = Average Shot Lengths.

⁴⁴ KEATHLEY, Christian. *The Mystery of Otto Preminger*.

⁴⁵ KEATHLEY, Christian. Otto Preminger and the Surface of Cinema. *World Picture Journal*, [online] 2009. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: http://www.worldpicturejournal.com/WP_2/PDF%20Docs/Keathleypdf-1.pdf.

⁴⁶ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D.

Kniha *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*⁴⁷ od Petera Bogdanoviche a Roberta Aldricha je psána formou rozhovorů s filmaři. Kniha obsahuje obsáhlý rozhovor s Otto Premingerem. V rozhovoru jsou občasné kladeny otázky na filmy *Laura*, *Tam, kde ulice končí* a *Andělskou tvář*. Otázky jsou vesměs produkčního rázu, avšak většina otázek se týká filmů mimo žánr noir.

Závěrem této kapitoly bych ráda podotkla, že nikdo ze zmíněných autorů se nevěnoval Otto Premingerovi z úhlu pohledu jednoho stylu, a také se nikdo ze zmíněných autorů nesnažil analyzovat více jeho filmů v rámci jedné odborné práce, která pak následně snímky porovnává, analyzuje a hledá vývoj, podobnosti a rozdíly režisérový filmové formy.

V této kapitole jsem představila prameny a metodologickou i předmětnou literaturu explicitně využívanou v této práci. V následující kapitole se věnuji metodologii této práce a spojení poetiky filmu a neoformalistické analýzy.

⁴⁷ ALDRICH, Robert, BOGDANOVICH, Peter. *Who the devil made it: conversations with Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh*. New York: Alfred A. Knopf, 1997. ISBN 0679447067.

2. Metodologická východiska

2.1. Poetika filmu a neoformalismus

V této kapitole nejprve ze širšího hlediska představuji vztah poetiky filmu a neoformalismu a následně se zaměřuji na konkrétní nástroje a pojmy, které považuji za nejdůležitější v přínosu pro mé vlastní analýzy filmů a k naplnění stanoveného cíle. U filmových analýz se zabývám narativní formou i filmovým stylem. V této kapitole rozebírám narativní formu z pozice několika zásadních termínů (k naplnění těchto odstavců využívám literaturu z několika publikací o neoformalismu, filmové poetice a naraci fikčního filmu) a následně obecně představuji náplň filmového stylu.

Tématem této práce jsou filmy noir Otto Premingera. Cílem magisterské diplomové práce je prostřednictvím neoformalistické analýzy nalézt vzorce continuity a změny ve filmech noir Otto Premingera a postihnout tak vývoj Premingerova stylu v tomto žánru přibližně od poloviny čtyřicátých let do počátku padesátých let. To samo o osobě vede i k poetice Premingerových filmů noir.

Každé filmové dílo se vyznačuje svou osobitou poetikou. V kontextu této práce tím myslím poetiky filmu v pojetí Davida Bordwella, amerického filmového historika a teoretika. Podle něj poetika jakékoliv umělecké formy zkoumá konečné dílo jako výsledek procesu tvoření. Tato poetika je vystavěna především na analýze formy a stylu, čímž vysvětluje jak a proč filmy vypadají tak, jak je vidíme na plátnech kin.

Pro správné určení poetiky filmu využiji publikaci popisující koncepci Davida Bordwella z knihy *Poetics of Cinema*.⁴⁸ Jeho metodologický přístup popsán v této knize je mým hlavním východiskem, avšak, jak sám David Bordwell píše, poetika nezastupuje žádnou kritickou školu, ani přísně definovanou metodu.⁴⁹ Z tohoto důvodu budu čerpat postupy z neoformalistické teorie Bordwella a Kristin Thompsonové. Jejich společná kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁵⁰ bude vhodná k vyhotovení naratologické a stylistické analýzy. Z *Umění filmu* také přejímám terminologii, kterou detailněji rozebírám níže v kapitole.

⁴⁸ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

⁴⁹ KOKEŠ, Radomír D. Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu. *Litikon*, roč. 4, č. 2, 2019. s. 344.

⁵⁰ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

Při formulování termínu „poetika“ David Bordwell vycházel z pojetí poetiky filmového díla, kterou rozpracovali ruští formalisté a pražští strukturalisté ve dvacátých a třicátých letech minulého století.⁵¹ Cíl disciplíny „zkoumání způsobů výstavby literárních děl“, jak ji formuloval přední ruský formalista Boris Tomaševskij,⁵² David Bordwell o desítky let později rozvádí v úvodu výboru esejů a studií *Poetics of Cinema*.⁵³ Poetiku filmu Bordwell v úvodu vymezuje vůči tzv. „interpretačním školám“, které se při analyzování filmových textů snaží dosáhnout odkrývání významů. Interpretační školy jako je psychoanalytický, feministický, fenomenologický či marxistický přístup ke kinematografii, kdy kritik postupuje podle předem dané doktríny, Bordwell považuje za stereotypní a symptomatický (snaha připsat uměleckému dílu implicitní významy).⁵⁴ Základní východisko Bordwell definuje takto: „Netvoří samostatnou kritickou školu, takže není paralelní s žádnou doktrinálně definovanou metodou. Neupřednostňuje žádné sémantické pole, sadu procedur pro interpretaci textuálních rysů ani specifické rétorické taktiky.“⁵⁵ Podle Bordwella je význam, ke kterému dochází při interpretaci díla, jeden z několika přirozených účinků filmového díla. Vedle významu stojí také percepční a konceptuální efekty, které stojí ve středu zájmu Bordwellovy filmové poetiky, ale které filmové interpretace mají snahu opomíjet. Tento „způsob kladení otázek“, je otevřeně empirický a usiluje o odhalování faktů a pravd o filmech.⁵⁶ Poetika tedy zkoumá výsledné umělecké dílo v jeho kompletnosti a celistvosti a vyzdvihuje jeho unikátní vlastnosti.

Dále Bordwell ve své knize *Poetics of Cinema* rozlišuje tři podoby poetiky filmového díla v závislosti na předmětu zkoumání. Je to analytické, teoretické a historické zkoumání. Zatímco analytická poetika se zabývá prostředky a pravidly, podle nich vznikly filmy, a díky kterým dosáhly určitého výsledku, teoretická poetika se zabývá podmínkami žánru a dalšími teoretickými třídami. Historická

⁵¹ KOKEŠ, Radomír D. Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu. *Litikon*, roč. 4, č. 2, 2019, s. 344.

⁵² TOMASHEVSKIJ, B. V., SEEMANN, Klaus-Dieter. *Theorie der Literatur, Poetik*. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1985. ISBN 3447025158.

⁵³ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

⁵⁴ Tamtéž, s. 12.

⁵⁵ Tamtéž, s. 12.

⁵⁶ Tamtéž, s. 20.

poetika zkoumá, jak filmová díla nabývají znaků a forem v historické epoše, nebo napříč jimi.⁵⁷

Ve své diplomové práci se zaměřuji na historickou poetiku. Historickou poetiku využívám, protože filmy zkoumám v historickém vývoji a na pozadí vývoje filmu noir.

Dále pak ve své publikaci *Poetics of Cinema*⁵⁸ Bordwell vyznačuje šest složek důležitých pro další analýzu filmů. Jsou to *detail, schéma, záměr, pravidlo, postup a zpracování*. Na základě znalosti funkce těchto pojmů v konkrétních filmových dílech lze zkoumat celkovou poetiku díla. Pro své potřeby analýzy režijní poetiky nepovažuji za markantní snad jen poslední bod „zpracování“. Jedná se o Bordwellovy kognitivní úvahy, kde zkoumá účinky filmového díla na diváka. Jak se domnívám, vliv díla na diváka je téma na samostatnou práci, proto i když k výslednému posouzení poetiky i tato složka přispívá, do této diplomové práce ji nezahrnuji.

Prostřednictvím složek detail, schéma, záměr, pravidlo a postup (respektive i zpracování), dochází k porozumění postupů užitých ve filmu. Nejprve si musíme všimnout detailů, neboli prvků, díky nimž rozpoznáme schémata. Ony schémata mají záměr tzn. charakteristickou funkci v příběhu filmu. Po nalezení záměru můžeme zkoumat pravidla. Postupy jsou určité vzorce, jak filmaři pracují s nástroji a filmovým materiálem, ale taky to, že pracují pod určitou institucí (v případě Premingera pod Twentieth Century-Fox), což přináší jak výhody, tak i ovlivnění filmového díla.

K dosažení cílů historické poetiky využívám prvky neoformalistické analýzy a to prvky pro analýzu jak formy, jejíž součástí je vyprávění, tak i stylu.

Neoformalismus, stejně jako Bordwellova poetika filmu, není metodou se striktně určenými pravidly. Je obecnějším přístupem, heuristickou praktikou, sadou předpokladů, respektive způsobem myšlení o kinematografii. Thompsonová se k neoformalismu vyjadřuje takto: „[P]řístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci u obecnstva (...) ale nepředepisuje, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů.“⁵⁹

⁵⁷ Tamtéž, s. 12-13.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, s. 6.

Ve své diplomové práci postupuji tak, že pomocí neoformalistické analýzy nalézám detaily, které zařazuji do schémat, následně do záměrů a nakonec jsem schopna definovat pravidla. Pro aplikaci analýzy je tímto vytyčena metoda analytického postupu, prostřednictvím které se práce dobere konkretizace kontinuity a změn poetických prvků u filmů noir Otto Premingera.

Původně jsem při stanovování tématu této diplomové práce předpokládala využití pouze neoformalismu Kristin Thompsonové, ale jelikož sleduji vzorce kontinuity a změny, tak neoformalismus rozšiřuji o Bordwellovu poetiku filmu. Zároveň Bordwell v článku „Historical Poetics of Cinema“⁶⁰ naznačuje, že neoformalismus je jednou z možných podob historické poetiky, kterou se v této práci rovněž zabývám. Bordwell píše: „Jeden z trendů v oblasti historické poetiky byl nazván neoformalismus.“⁶¹ Neoformalismus a historický poetismus jsou tedy kompatibilní. Poetika filmu je širší metoda, která zkoumá vzorce ve filmech na obecnějším historickém pozadí. Naopak neoformalismus je jedna z možných podob, kterou poetika filmu může nabýt, a která se nejvíce blíží analytické poetice, jelikož skrze neoformalismus filmy analyzují. Neoformalismus tudíž používám pro mé dílčí analýzy, avšak ke sledování obecných vzorců v Premingerově tvorbě využívám poznatků z historické poetiky, která je s neoformalismem úzce spjata. Historická poetika mi umožňuje sledovat posun nebo kontinuitu a změnu napříč filmy.

2.2. Struktura práce

Pro analýzu Premingerova specifického filmového stylu filmu noir je zapotřebí analyzovat naraci a styl. Ke stylu ve filmu noir se vracím již v následující kapitole, kde ho důkladněji přibližuji z hlediska filmových prostředků definovanými Thompsonovou. V následující kapitole se zaměřím na Otto Premingera. V několika odstavcích přiblížím jeho život v rodném Rakousku a následně i ve Spojených státech, ve kterých natočil své nejvlivnější filmy, a kde se také stal kontroverzní režiséřskou osobností, která zesměšňovala cenzuru a pozvedala filmový styl. Po této poslední teoreticko-historické kapitole přecházím

⁶⁰ BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. *The Cinematic Text* (ed. R. Barton Palmer). [online] New York: AMS Press, 1989, s. 369-398. Dostupné z: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinematic%20Text_no3_1989_369.pdf.

⁶¹ Tamtéž, s. 378.

k samotným analýzám Premingerových filmů noir, dle prostředků neoformalismu. Nejprve strukturuji a analyzuji každý film zvlášť chronologicky od datově nejranějšího (tedy *Laury*) po nejmladší z nich (*Andělská tvář*). Poté přecházím do posední části mé diplomové práce a to je určení filmového stylu Otto Premingera na základě podobností a změn analyzovaných filmů, což je zároveň i naplnění cíle mé práce.

Ve všech následujících neoformalistických analýzách nejprve krátce přibližuji děj filmu a jeho tvůrčí štáb. Následně děj segmentuji na sekvence, což mi v analýze pomůže rozpoznat klíčové události v narativu. Na základě segmentace syžetu vyhodnocuji, jak se k sobě tyto části vztahují z hlediska kauzality, prostoru (zaměřeno na lokace) a času. V podkapitole věnované času definuji expozici daného snímku a krátce přibližuji deadliny postav. Deadliny mě dále vedou k podrobnějšímu pohledu na postavy, u kterých se vždy zaměřuji na jejich markantní znaky a základní motivace k jejich činům. Analýzou prostoru, času a postav ukazují, jak je ve filmech použita narativní forma. Následnou analýzou stylových systémů popisují specifické filmové postupy k vytvoření stylu filmu noir, či jeho rozrušení. Závěrem shrnuji nalezené vzorce kontinuity a změny, které se ve filmech objevují, včetně vzorců tematických.

Analýza *Laury* je jedinou analýzou, která je provedena bez komparace s jinými Premingerovými filmy. Následné analýzy zahrnují poučení a poznatky z analýz předešlých, což přirozeně vede k vystříbení vzorců v Premingerově tvorbě.

V kapitole metodologie jsem shrnula základní principy poetiky, neoformalismu a neoformalistické analýzy tak, jak ji chápe David Bordwell a Kristin Thompsonová ve svých knihách. Rovněž jsem přiblížila jsem strukturu své práce. V následující kapitole rozebírám primární termíny a prostředky, které následně využívám při analýze zvolených filmů.

3. Film noir

Uvolnění témat na konci čtyřicátých let minulého století vedlo i k rozvolnění stylu vůči klasické hollywoodské filmové tvorbě. Přirozeně vzniklé stylistické změny připravili ideální půdu pro vznik filmu noir. Odvážnější psychologická dramata jako byl *Občan Kane* (*Citizen Kane*, 1941; rež. Orson Welles), používala scény natáčené jedním záběrem - dlouhé záběry, s výraznou hloubkou pole, pohotovější a zainteresovanější kamerou, která častokrát využívala tzv. point-of-view, neboli „hledisko“. Film noir posouval hranice šerosvitu až na hranice možností a využívala se velká hloubka ostrosti záběru.

Filmy noir Otto Premingera mají vedle neobvyklých příběhů hodnotu ve vizuálním ztvárnění, v němž se ve srovnání s postupy svícení a snímání hollywoodských filmů čtyřicátých let odráží nekonvenční postupy výrazného stylu natáčení tamějších „černých“ snímků. V Hollywoodu čtyřicátých let totiž došlo k rozmachu filmového stylu, který dodnes nazýváme film noir. Francouzského označení „černý film“ styl (nebo jak píše David Bordwell v podkapitole „The Case of Film Noir“ kapitoly „The Bounds of Difference“, „kritici ho definovali jako žánr, styl, hnutí, dokonce jako tón nebo náladu“)⁶² dostal na základě francouzské kritiky v časopise *La Revue du cinéma* v listopadu 1946, a to v článku „Les américains aussi font des films „noirs“, neboli v českém překladu „I Američané natáčejí filmy „noir“. Autor tehdejší kritiky Jean-Pierre Chartier psal reflexi na nové hollywoodské filmy, které zhlédl v létě a na podzim roku 1946, jelikož v té době Spojené státy Americké masivně importovaly své filmy i do francouzské distribuce. Příkladem můžou být první slavné noir filmy jako je *Maltézský sokol* (*The Maltese Falcon*, 1941; rež. John Huston),⁶³ *Laura* (1944; Otto Preminger) nebo *Hluboký spánek* (*The Big Sleep*, 1946; Howard Hawks).⁶⁴⁶⁵ Avšak až později dva američtí kritici Raymond Borde a Etienne Chaumeton přicházejí s ucelnějším vymezením tohoto nového, a od klasické hollywoodské produkce výrazně odlišného, filmového

⁶² BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 77.

⁶³ *Maltézský sokol* [The Maltese Falcon] [film]. Režie John HUSTON. USA, 1941.

⁶⁴ *Hluboký spánek* [The Big Sleep] [film]. Režie Howard HAWKS. USA, 1946.

⁶⁵ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 77.

stylu.⁶⁶ Chartier zhlédnuté filmy přirovnal k francouzským filmům *Nábřeží mlh* (*Quai des brumes*, 1938; rež. Marcel Carné)⁶⁷ a *Pépé le moko* (*Pépé le moko*, 1937; rež. Julien Duvivier),⁶⁸ které ve Francii kritika nazývala právě jako „film noir“.⁶⁹ To znamená, že kořeny filmu noir spadají do období o desetiletí dříve, kdy byl v rozmachu francouzský poetický realismus. V kombinaci s oblíbenými americkými knižními a filmovými žánry jako byla krimi, detektivka, melodrama či gangsterka vzniká unikátní nový styl líčící osudy detektivů a oslnivých femme fatale v neúprosném a násilném světě. Hollywoodská studia začala adaptovat detektivní romány tzv. drsné školy (např. Dashiell Hammet, James M. Caan, Raymond Chandler) a film noir v nich našel jeden z hlavních inspiračních zdrojů.⁷⁰ Chartierův termín „film noir“, který byl použit v tehdejší kritice, však vznikl z termínu *roman noir*, kterým se ve Francii označovaly filmy první poloviny čtyřicátých let. Ty fungovaly jako pevně uzavřené detektivní romány vystavené na americkém modelu.⁷¹

Jak ve své knize píše Mike Chopra-Gant, film noir byl ve své době ve filmové produkci mnohem více nežli jen trend a žádný jiný žánr neměl v poválečné Americe toliko pozornosti, jako právě tento styl.⁷² Dle Chopra-Ganta tomu takto bylo proto, že filmy noir nebyly jen stylovou podívanou, ale také sledovaly aktuální kulturní a sociální rozpoložení amerických obyvatel. V případě amerických filmů noir čtyřicátých let se podle slov Chopra-Ganta jedná až o revizionistický pohled na dění a atmosféru, která měla přijít po válce.⁷³

V tomto kontextu je zapotřebí zmínit i výzkum Davida Bordwella, který historickou a kulturní hodnotu filmu noir nevidí v americké společnosti, ale obrací se konkrétně k Hollywoodu a jeho klasickému filmu, kde vymezuje čtyři body, ve kterých film noir narušoval klasické hollywoodské postupy natáčení:

⁶⁶ Tamtéž, s. 78.

⁶⁷ *Nábřeží mlh* [Quai des brumes] [film]. Réžie Marcel CARNÉ. Francie, 1938.

⁶⁸ *Pépé le moko* [Pépé le moko] [film]. Réžie Julien DUVIVIER. Francie, 1937.

⁶⁹ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 77-78.

⁷⁰ SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1981. ISBN 978-00-7553-623-9.

⁷¹ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 79.

⁷² CHOPRA-GANT, Mike. *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir (Cinema and Society)*. I.B. Tauris, 2006, s. 2-3. ISBN 978-18-5043-838-0.

⁷³ Tamtéž, s. 2-3.

1. **Porušení psychologické kauzality.** Protagonista filmu má vnitřní konflikt, ve kterém si „existenciálně uvědomuje svou situaci“. Jak říkají výše zmínění kritici Borde a Chaumeton, logická akce, psychologická stabilita postav a odcizenost je ve filmu noir narušena. „Noir“, to jsou vrahové, nemorální policisté, zmatené činy, bezdůvodné násilí a unavení nebo dezorientovaní hrdinové.⁷⁴
2. **Výzva heterosexuální romantice.** Femme fatale jsou lákavé, ale zrádné. A jak tvrdí Christine Gledhill, vyprávění často nutí mužského hrdinu, aby se sám rozhodl, zda je žena zlem, či nevinnou obětí.⁷⁵ Zajímavostí je, že ve většině případech žena není muži romantickou milenkou, ale vodítkem k rozluštění problému, či muže dokonce zcela „drží v hrsti“. V krajním případě ji dokonce musí zabít nebo sám umřít, aby se od ní osvobodil.⁷⁶
3. **Porušení hollywoodského šťastného konce.** V tomto bodě Bordwell říká, že osud postav filmů noir často vede ke špatnému konci, ale pokud by měl být konec pro příběh příliš šokující, může i končit šťastně. Avšak je znepokojivý děj celého filmu úplně odstraněn v posledních pěti šťastných minutách, jak se ptají Borde a Chaumeton?⁷⁷ Bordwell poznamenává, že nemůžeme být spokojeni s opětovnou romantickou láskou nebo obnovenou spravedlností, pokud byla ukázána možnost nespravedlnosti a nemorálního chování zkorumpované společnosti.⁷⁸
4. **Kritika klasické techniky.** Podle Paula Schradera používá film noir noční osvětlení, lokalizaci, „neklidný a nestabilní“ prostor a napjaté kompozice. Tato mizanscéna sama o osobě funguje jako místo předurčené k neklidnému, nestabilnímu příběhu a k pesimistickému stavu věcí. Vizuální styl dokonce divákovi dopomáhá vytvořit si předobraz hlavního hrdiny, který diváka už přímo manipuluje zasadit hrdinu do určitého charakteru.⁷⁹

⁷⁴ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 78.

⁷⁵ Tamtéž, s. 78.

⁷⁶ Tamtéž, s. 78.

⁷⁷ Tamtéž, s. 78.

⁷⁸ Tamtéž, s. 78.

⁷⁹ Tamtéž, s. 78-79.

O všech těchto technikách lze říci, že zpochybňují neutralitu a „neviditelnost“ klasického hollywoodského filmového stylu, kterým byl Hollywood pověstný a ve své podstatě ho zcela nahradil nový film noir.⁸⁰

3.1. Narativní forma

Syžet jsou události, které ve filmu přímo vidíme a slyšíme. Jsou to události, které nám film bezprostředně prezentuje po čas běžícího pásu filmu. Syžet vybírá události z fabule, a tím vytváří otázky, či mezery v příběhu. Jsou to mezery časové, prostorové, dočasné, trvalé, rozptýlené a zaostřené. Tyto události si divák sám překonstruuje do fabule,⁸¹ což je ucelený konstrukt o dění, který je nám předložen syžetem. Narace je pak proces, kdy syžet prezentuje či zatajuje informace fabule.⁸² Narativ (neboli vyprávění a příběh) diváka vede k tomu, aby vnímal mezery v syžetu a vytvářel si hypotézy a zmíněné otázky, či nechal vytvořit prostor pro moment překvapení.⁸³

David Bordwell v knize *Narration in the fiction film* píše o tzv. expozici syžetu.⁸⁴ Expozice může být v syžetu umístěna kdekoliv. Poskytuje totiž základní informace o postavách, prostředí a událostech. Může být rozptýlena (distribučována) po délce celého filmu, nebo koncentrovaná do jedné scény. Úvodní expozice je umístěna hned na začátek vyprávění, jinak jde o tzv. odloženou expozici. Průběžná expozice je kombinace expozice odložené a distribuované. Detektivky divákovi obvykle ukáží poslední neznámé informace o zločinu, až těsně před koncem.⁸⁵ Premingerovy filmy noir využívají různé expozice. Můžeme pozorovat kombinaci průběžné expozice obohacenou a koncentrovaný konec, kdy důležité dávky informací získáváme na konci filmu (*Laura, Padlý anděl, Třináctý dopis*), ale také distribuovanou expozici (*Andělská tvář, Ve víru*) nebo dokonce úvodní expozici (*Tam, kde ulice končí*).

⁸⁰ Tamtéž, s. 79.

⁸¹ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. s. 51-52.

⁸² THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. Roč. 10, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).s. 31-32.

⁸³ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. s. 51-52.

⁸⁴ Tamtéž, s. 56.

⁸⁵ Tamtéž, s. 56.

Postavy filmu noir se objevují jako rozmanití antihrdinové a antihrdinky. Obdobný typový rys postav můžeme zaznamenat i v dnešních televizních a filmových tendencích. Roli antihrdiny ve filmu noir však nezastávají jen postavy, ale také fiktivní svět okolo nich. Pro film noir se brzy po jeho vzniku ustanovily typické rysy. Například hlavní hrdina (antihrdina) je cynický, sarkastický, pesimistický. Femme fatale je krásná, silná a okouzující žena z bohaté rodiny, umíněná a často podezřelá v případech vraždy. Hrdina vždy podléhá jejímu kouzlu a brzy je plně pod jejím vlivem. Filmy noir jsou často prostorově zasazeny do velkoměsta, ale u filmů Otto Premingera se tradičně setkáváme i s menšími městy či haciendou na okraji města. Preminger tak své postavy zasazuje do osamělé vyhlížejících míst či zlatých klecí.⁸⁶

3.2. Filmový styl

Jak píše Janey Placeová a Lowell Peterson v *Some Visual Motifs of Film Noir*,⁸⁷ vizuální styl je vláknem, které spojuje jinak velmi různorodé snímky. Žádný z narativních politických nebo společenských motivů ve filmu noir není tak silným jednotícím prvkem, jako vizuální styl. Vizuální styl v noiru vytváří úzkostné prostředí klaustrofobie, paranoi či bezmoci, kterého by dialog nikdy nebyl schopen.

„Podle Bordwella a Thompsonové analýza obrazu vyžaduje obeznámenost s barvami, tvary a kompozicí. Těmto prvkům filmového stylu je nutné porozumět, aby bylo možné pochopit rysy filmového média.“⁸⁸ Prostředky lze najít ve složkách mizanscény a osvětlení, kamery, střihu i zvuku ve filmu. Filmový styl a narativní, či nenarativní forma se navzájem ovlivňují.⁸⁹ Někdy se však u jednoho filmaře vyskytují opakující stylové vzorce, které vedou ke specifickému filmařskému stylu. Právě analýza způsobu, jakým onen režisér využívá postupy v celkovém filmovém systému nám umožní režisérově stylu porozumět.⁹⁰

⁸⁶ BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 78-79.

⁸⁷ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 65-75.

⁸⁸ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D.

⁸⁹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 397.

⁹⁰ Tamtéž, s. 397.

Bordwell tvrdí, že „žádná část mizanscény není tak důležitá jako svícení“.⁹¹ Pro „černý film“ je typická vyšší míra nočních scén, které se jednak staly charakteristickým vizuálním znamením pro film noir, ale také umožňují využívat světelných kontrastů, osvětlení, nutného k natáčení záběrů s velkou hloubkou pole, které umožnilo snímat objekty ostřejší kontury,⁹² low-key a nízkou intenzitu světla.⁹³

Placeová a Peterson také píší o netradičním nasvícení scény a použití kamery. Nasvícení v klasickém hollywoodském filmu bylo tříbodové. Tzv. systém tříbodového svícení využívá hlavního klíčového světla, doplňkového světla a zadního světla. Záměrem takového svícení je neutralita a především přirozenost výsledného obrazu v rámu. Tříbodové osvětlení maže ostré hrany, zplošťuje a prosvětluje prostor. Takému osvětlení se ve čtyřicátých letech říkalo *high-key*. Oproti tomu noirové svícení *low-key* vytváří vysoký kontrast a bohaté černé stíny. Na rozdíl od *high-key*, pomocí kterého se kameramani snaží divákovi zpřístupnit všechny detaily scény, *low-key* zahaluje obličej postavy a výrazně odděluje světlo a tmu. Zároveň má *low-key* přirozený dopad na specifickou atmosféru filmů noir, jelikož stíny a všudypřítomná temnota nese nádech tajemna a neznáma. Hrdinky *femme fatale* jsou díky ponurému světlu svůdnější, ale zároveň i méně dosažitelné.⁹⁴ Hrdinové zadumanější a popudlivější. Tohle vše tvoří neobyčejnou atmosféru prostředí a děje, odehrávajícího se v rámu filmu. Premingerovi jsou například vlastní symbolické mříže vyrobené za pomoci mizanscény, světla a stínů.

Zmíněné noční scény byly často natáčeny za denního světla s tmavým filtrem přes čočku kamery. V kombinaci s omezeným množstvím světla vstupujícího do kamery vzniká funkční iluze noci zvaná *americká noc*, jakou lze vidět i v *Padlém andělovi* (obr. 3.1) Natáčení nočních scén za noci zvaná *night-for-night* (obr. 3.2 z filmu *Tam, kde ulice končí*), vytváří jedny z nejvýraznějších kontrastů ve filmu noir. Obloha je zde skutečně tmavá, oproti šedé noci natáčené za světla, jako tomu bylo u *Padlého anděla*. Na poměr natáčení v exteriérech/ studiích nebo noci

⁹¹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Film Art - An Introduction (Third Edition)*. 3., opr. vyd. New York, McGraw-Hill Education, 1990, s. 137. ISBN 978-00-7006-439-3.

⁹² BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 611.

⁹³ Tamtéž, s. 172-180.

⁹⁴ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 66.

za denního/ nočního světla měl obvykle vliv rozpočet filmu a počet natáčecích dní.⁹⁵

Jiným typickým znakem je hloubka pole, která dle Placeové a Petersona byla jakýmsi základem pro polocelky a celky, přičemž při své ostrosti mívá všechny předměty i postavy v obrazu stejnou důležitost.⁹⁶ Interakce mezi věcmi a jejími majiteli je vždy viditelná. Zde nám může být příkladem bohatě vybavený byt Laury ve stejnojmenném filmu. Předmětům je často dáována domnělá důležitost.⁹⁷ Jako příklad je vhodná opět *Laura* a její portrét, který sehrává v ději tak markantní roli, že herečka Gene Tierneyová dokonce scénář komentovala slovy: „Kdo by chtěl hrát obraz?“⁹⁸ Placeová a Peterson v portrétech, zrcadlech a odrazech hledají symboliku roztržitého ega, zidealizovaného obrazu či dokonce zlověstné předtuchy.

Zaměřím-li se na velikost rámování, noiroví režiséři využívají variaci často měnících se detailů (D), polocelků (PC) a celků (C). Celky nejsou využívány toliko, jako u klasického hollywoodského filmu, což má za efekt zmatenost diváka v prostoru a omezení jeho prostorové orientace.⁹⁹ Detaily, které rámuji obličej postavy působí dotěrným až rušivým dojmem. Detaily jsou využívány v případech, že jsou postavy v těžké situaci a divákovi má být co nejdůrazněji zprostředkováno jejich emoční rozpoložení. Detailů je obvykle užíváno také k posílení intimity milostného páru, ale někdy může tento detail na obličej naopak znamenat narušení oné intimity. Typický noirový film, jak dále tvrdí Placeová a Peterson, využívá výrazných nahlédů kamery v celcích obrazu. Tento stylový prvek „krys v bludišti“ má za funkci naznačit utiskování a nadvládu nad bezbrannou obětí. V krizi filmu je užito efektu kontrastu v kombinování rámování. Je použita rychlá koláž detailů a celků, které mezi sebou pomocí ostrého střihu rychle přeskakují.¹⁰⁰

I přes složitost a častou změnu rámování, pro vytvoření celkově matoucího efektu, se samotná kamera pohybuje hladce a neagresivně.¹⁰¹ Konkrétně Premingerova kamera jakoby pomocí jízdy proplouvala mezi postavami a nestranně

⁹⁵ Tamtéž, s. 67.

⁹⁶ Tamtéž, s. 67.

⁹⁷ Tamtéž, s. 68.

⁹⁸ ABBOTTOVÁ, Megan. *Gleaming surfaces and twisted depths: Laura's mirror-world of wayward desire* [online]. 2016 [cit. 2020-02-27]. Dostupné z: <https://www.loa.org/news-and-views/1168-gleaming-surfaces-and-twisted-depths-mlauraems-mirror-world-of-wayward-desire>.

⁹⁹ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 68.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 68.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 69.

je pozorovala. V Premingerových filmech je také přítomné zmíněné hledisko, které je spojeno s některou z hlavních postav. Prostřednictvím tohoto pohledu divák přejímá postavou zaujatý pohled na situaci. Avšak i když je přítomno hledisko postavy, u Premingera se častokrát stává, že kamera vede divákovu pozornost jiným směrem, než se odehrává důležitý dialog. Kamera je sice vázána na postavy, ale zároveň je posílena její rozvolněnost. Divák například pozoruje reakci přihlížející postavy a nikoliv postavy právě rozmlouvající zkrátka proto, že postava, kterou divák sleduje je pro příběh mnohem zásadnější, než samotný dialog, který slyšíme mimo záběr. Avšak kamera vždy dokonale vystihuje atmosféru situace a je úzce vázána na emoci postav, přičemž takřka neznatelně vede i divákovy emoce. Variace hladce pohybující se jízdy kamery v kombinaci s dlouhými záběry a plynulými přechody mezi velikostmi rámu, nebo naopak ostře stříhané kratší záběry, které rámováním skáčou mezi velikostmi záběrů, vytváří přesně ten emocionální základ, který z Premingerových filmů dělá divácky napínavé a ojedinělé noirové snímky. Jak píšou Placeová a Petereson, „Premingerova kamera dělá časté krátké pohyby za pomoci jízdy, které jsou stěží vnímatelné, ale které jemně podkopávají stabilitu záběru, nebo které mírně zdůrazňují postavu, které dáváme větší pozornost.“¹⁰² Celková kompozice mizanscény má za záměr rušit divákovu pozornost a znervózňovat ho. Výrazná manipulace s úhlem kamery obraz činí nepravidelným, což vytváří nestabilní a nebezpečný svět, ve kterém jedna postava je povyšována nad jinou nebo kde se od sebe postavy neodvratně distancují. Klaustrofobii vyvolávající železné rámy postelí, rámování dveří a oken nebo stíny rozdělující postavy, tohle vše je film noir.¹⁰³

Všechny zmíněné postupy jsou Premingerovi ve větší, nebo menší míře vlastní a opakovaně se k nim vracím v konkrétních analýzách jeho filmů, jelikož je vždy potřeba vycházet z kontextu, ve kterém byl stylový prvek použit, abychom mohli co nejpečlivěji analyzovat jeho funkci. Několik málo režisérových stylových postupů jsem zde již naznačila, avšak konkrétnímu dokazování se věnuji později.

¹⁰² Tamtéž, s. 69.

¹⁰³ Tamtéž, s. 67.

4. Otto Preminger: Nástin profesní biografie

Údaje o Premingerově životě získávám ze dvou knih a jednoho článku. Mezi ně patří kniha životopisce Foster Hirsche, který Premingerovi věnoval knihu *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*.¹⁰⁴ Jedná se o první úplný životopis Otto Premingera, který obsahuje kompletní výčet jeho filmové tvorby.¹⁰⁵ Stručněji se Premingerově životě věnoval životopisec Chris Fujiwara v článku na webu *Senses of Cinema*,¹⁰⁶ ze kterého taktéž čerpám. O pár let později Fujiwara rozšířil své bádání v knize *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*.¹⁰⁷ Mimo náhled do Premingerovy profesní biografie jsou obě knihy velkým přínosem v oblasti historické poetiky, jelikož zkoumají společenské vztahy v produkčních týmech, vývoje scénářů, návaznost jednotlivých snímků a produkční vývoj na pozadí snímků. I díky Hirschově a Fujiwarově důkladném historickém bádání lze zkoumat Premingerovo dílo skrze neoformalistickou analýzu, ve které bude moci přihlédnout k historické poetice Premingerových děl.

Za rok narození Otto Premingera je často udáván letopočet 1906, který je však pravděpodobně chybný. Dle životopisce Chrise Fujiwary se Otto Preminger narodil už v roce 1905 v Rakousku, jako syn prokurátora. Otcova profese také pravděpodobně vedla manžele Premingerovi k zapsání syna na práva. Avšak mladý Otto se toužil stát hercem a v sedmnácti letech se stal součástí divadelního uskupení Maxe Reinhardta. Když Max Reinhardt, coby režisér, odešel ze svého divadla, Otto Preminger byl vybrán jako jeho následovník. Ve věku dvaceti sedmi let mu bylo nabídnuto místo uměleckého šéfa vídeňského Státního divadla. Bohužel se však jednalo o začátek třicátých let dvacátého století a k moci postupně přicházela nacistická strana ve vedení diktátora Adolfa Hitlera. Novou prestižní funkci ve Státním divadle Otto Preminger musel odmítnout, jelikož jedna z podmínek pro přijetí na místo uměleckého šéfa byla (v jeho případě) konverze na katolicismus. Ač se pravděpodobně Otto Preminger aktivně k žádnému náboženství nehlásil, rodina

¹⁰⁴ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

¹⁰⁵ Viz: PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D.

¹⁰⁶ FUJIWARA, Chris. Preminger, Otto. *Sense of Cinema* [online]. 2002 [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/preminger/>.

¹⁰⁷ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008.

Premingerových byla židovského původu, proto naplnění podmínky pro pozici uměleckého šéfa pro Ottu nebyla možná a jeho působení v divadle rychle skončilo.¹⁰⁸ Jeho divadelních úspěchů si povšimli i američtí režiséři a producenti. Velká pětka a Malá trojka měla v Hollywoodu prestižní postavení na trhu a byla více než soběstačná, proto si mohla dovolit najímat nadějně evropské režiséry do svých filmových řad. Na druhé straně země, ve střední Evropě, mezitím vzrůstalo nepřátelství vůči lidem židovského původu.¹⁰⁹ Odchod ze země byl nevyhnutelný. O pár let později (v roce 1936) Preminger emigruje do Spojených států Amerických a do Hollywoodu, kde se z něj stává jeden z režisérů tzv. exilového filmu.¹¹⁰

4.1. Realizované režijní projekty – film noir

Preminger byl po příjezdu do Spojených států najat jako producent a režisér do produkční společnosti Twentieth Century-Fox, která v té době byla jedna z Velké pětky, a tudíž jedna z oligopolu hollywoodského filmového trhu. Prvním výrazným filmovým projektem, ke kterému se Preminger dostává, však vzniká až v roce 1944. Preminger přichází k detektivnímu románu Very Casparyové a po dlouhé diskuzi nad scénářem je připraven film realizovat.¹¹¹ Adaptace se ujímá nejprve jako producent a posléze i režijně. Jednalo se o román *Laura* od soudobé americké spisovatelky Very Casparyové, která hojně psala o příbězích žen hledajících identitu a o lásce zasazené do zápletek vražd. O několik měsíců později vznikla stejnojmenná filmová klasika, která je rovněž dodnes i nejznámější Premingerův film noir. Úspěch *Laury* vedl k dalšímu filmu, *Padlému andělovi*, který vznikl hned následující rok. Na základě získané literatury se domnívám, že značná část rozhodování produkčního týmu při tvorbě *Padlého anděla* měla vést k opakování úspěchu *Laury*.¹¹² Avšak *Padlý anděl* se úspěchu jako *Laura* nedočkal. Následuje několik filmů komediálního a muzikálového žánru. Některé z těchto filmů dělal Preminger ve spolupráci s jinými režiséry. Příkladem může být film

¹⁰⁸ FUJIWARA, Chris. Preminger, Otto. *Sense of Cinema* [online]. 2002 [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/preminger/>.

¹⁰⁹ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 107-110.

¹¹⁰ PHILLIPS, Gene D. *Exiles in Hollywood: major European film directors in America*. London: Associated University Presses, 1998.

¹¹¹ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 66-75.

¹¹² Viz kapitola 6 „Neoformalistická analýza filmu *Padlý anděl* (1944)“ v analytické části této práce.

Dáma v hermelínu,¹¹³ která vzniká za společné režie Premingera a Ernsta Lubitsche. V produkci Twentieth Century-Fox následovaly další Premingerovy filmy noir. Čtyři roky po *Padlém andělovi* vzniká film *Ve víru* (1949), následuje *Tam, kde ulice končí* (1950), *Třináctý dopis* (1951) a *Andělská tvář* (1953). Tyto Premingerovy filmy, jak píše ve svém článku Fujiwara, „jsou pro některé diváky jádrem Premingerského kánonu: černobílé filmy s dvojnásobnými příběhy, které dávají do popředí témata mužské posedlosti a zvrácenosti žen, typické plynulými pohyby kamery a přítomností ikonických herců, jako jsou Dana Andrews a Gene Tierneyová.“¹¹⁴

Preminger po mnou zkoumaném období již nadále nepracuje na filmech noir a částečně přechází na nezávislou tvorbu. V padesátých letech, hned po *Andělské tváři* a po rozsudku Nejvyššího soudu v případě Paramount, hollywoodský filmový průmysl tvůrcům dovozoval více se angažovat coby nezávislí tvůrci. Preminger byl jeden z prvních nezávislých producentů a režisérů a svoji nezávislou hollywoodskou kariéru započal komedií, která nedostala „Production Code’s Seal of Approval“ od MPAA, *Měsíc je modrý* (1953).¹¹⁵ Údajným problémem snímku s cenzurou bylo slovo „panna“. I přes problém s Produkčním kodexem se snímku ujala nezávislá produkční společnost United Artists.¹¹⁶ Na obdobný problém s cenzurou Preminger narazil i s filmem *Muž se zlatou paží* (1955).¹¹⁷ Preminger byl v těchto letech znám jako kontroverzní režiséřská a producentská osobnost. Po Hollywoodu se vyprávělo o Premingerově sklonu k tyranii vůči svému štábu a naopak o vysoce vizionářské a nápadité osobnosti. Možná i díky jeho údajné kontroverzní osobnosti je dodnes srovnáván s Alfredem Hitchcockem. Následoval slavný film *Anatomie vraždy* (1959)¹¹⁸ a poté Preminger vytvořil sérii filmů založených na populárních románech se sociálně politickými tématy.

Dle Hirsche i Fujiwary, Premingerovy filmy často zažívaly krušné časy u diváků i kritiků, ale podle kritiků *Cahiers du cinéma*, byl Preminger téměř mystickou postavou. Francouzský kritik Jacques Rivette o Premingerovi píše jako

¹¹³ *Dáma v hermelínu* [That Lady in Ermine] [film]. Režie: Otto PREMINGER. USA, 1948.

¹¹⁴ FUJIWARA, Chris. Preminger, Otto. *Sense of Cinema* [online]. 2002 [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/preminger/>.

¹¹⁵ *Měsíc je modrý* [The Moon is Blue] [film]. Režie: Otto PREMINGER. USA, 1953.

¹¹⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2.*, opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, s. 343. ISBN 978-80-7331-207-7.

¹¹⁷ *Muž se zlatou paží* [The Man with the Golden Arm] [film]. Režie: Otto PREMINGER. USA, 1955.

¹¹⁸ *Anatomie vraždy* [Anatomy of Murder] [film]. Režie: Otto PREMINGER. USA, 1959.

o představiteli klasické americké kinematografie.¹¹⁹ V roce 1954 po *Andělské tváři* se dokonce Rivette tázal „Co je mise-en-scène?“ a přichází s definicí: „[Mizanscéna je] vytvoření přesného komplexu množin a postav, sítě vztahů, architektonického spojení. Komplexu, který se zdá zastaven ve vesmíru.“¹²⁰ Preminger skutečně byl a dodnes je znám pro své stylové postupy. Používal až dvakrát delší záběry, než bylo pro současný americký film běžné, je pro něj běžná pohyblivá kamera, realistické, ale kontroverzní postavy a mnoho dalšího, co se mi doufám podaří najít v následujících analýzách.

¹¹⁹ HILLIER, Jim. *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave (Harvard Film Studies)*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, s. 134. ISBN 978-06-7409-061-3.

¹²⁰ Tamtéž, s. 134.

5. Neoformalistická analýza filmu *Laura* (1944)

Předtím, než byl román *Laura* Very Casparyové vydán roku 1943 a v roce 1944 se z něj stala divadelní hra i filmový scénář, byl nejprve publikován jako román na pokračování v časopise *Collier's* v říjnu a listopadu roku 1942. Natáčení začalo na konci dubna 1944 pod vedením režiséra Roubena Mamouliana, kterého do režie dosadil producent filmové produkční společnosti Twentieth Century-Fox Darryl F. Zanuck. Otto Preminger byl u filmu zprvu přítomen rovněž jako producent, než o měsíc později obhájil svůj post pro režii a Mamoulian svoje režisérské místo definitivně opustil v Premingerův prospěch. Avšak ještě jako producent Preminger pro film oslovil kameramana Josepha LaShelle pro jeho hojně využívaný pohyb kamery při filmování záběrů, který Preminger obdivoval. Rovněž prosadil obsazení postavy Walda Lydeckera divadelním hercem, tanečníkem a zpěvákem Cliftonem Webbem.¹²¹ Do dalších dvou hlavních rolí byla obsazena herečka Gene Tierneyová, která se později objevuje i v Premingerových filmech *Ve víru* a *Tam, kde ulice končí*. Rovněž její mužský herecký partner Dana Andrews se v Premingerových filmech objevuje ještě dvakrát a to ve filmu *Padlý anděl* a rovněž ve filmu *Tam, kde ulice končí*. Hudebním skladatelem pro film se stává David Raksin. Střihové skladbě se věnoval Louis R. Loeffler.

5.1. Narativní forma

Premisa filmu sleduje vyšetřování vraždy detektivem Markem McPhersonem (Dana Andrews). Ten je povolán k vyšetřování vraždy Laury Huntové (Gene Tierneyová) – mladé, ambiciózní a všemi milované dívky, která byla střelena do hlavy brokovnicí. Následně však přichází zvrat, když vychází najevo, že Laura je živá a zdravá, přičemž místo ní byla omylem zabita jiná žena. Další zvrat přichází v okamžiku, kdy divák zjišťuje, že oním vrahem je Lauřin nejlepší přítel a mentor Waldo Lydecker (Clifton Webb). Waldo je v posledním pokusu o vraždu Laury zastřelen policistou a jeho pokus o vraždu z vášně a žárlivosti je naposledy a definitivně zmařen.

¹²¹ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 66-75.

5.1.1. Segmentace syžetu

T – úvodní titulky

1. Seznámení s Waldem Lydeckerem.
2. Seznámení s Ann Tredwellovou a Shelbym Carpenterem.
3. Návštěva Lauřina bytu. Shelby nezdařeně ukrývá klíč od bytu. Waldo obviňuje z Lauřiny vraždy Shelbyho.
4. Waldo v restauraci vzpomíná na seznámení s Laurou a na jejich pět let přátelství, i na jejich odcizení.

FLASHBACK

5. Laura žádá o Waldovu podporu při propagaci pera firmy Bullett and Company. Waldo ji hrubě uráží a Laura odchází. Později Waldo přichází do Bullett and Company Lauru navštívit. Omlouvá se, podporuje její reklamu a zve ji na schůzku. Následuje montážní sekvence s interním diegetickým zvukem¹²² hlasu Walda, jak se po Waldově boku Laura začíná kariérně i společensky vypracovávat.
6. Waldo popisuje Markovi, jak se od něj začala Laura odcizovat – případ Jacoby.
7. Laura se seznámí s Shelbym na večírku u Ann a nabízí mu práci. Waldo se spikne proti Shelbymu poté, co Laura oznamuje jejich zasnoubení. Laura oznamuje, že odjíždí na venkov promyslet si své další kroky.
8. Vyšetřování pokračuje za účasti Walda, Ann a Shelbyho.
9. Mark v osamocení prochází Lauřin byt, opíjí se a usíná. V tom přichází do bytu Laura a Marka probouzí. Dovídá se o vraždě a oba zjišťují, že došlo k omylu a zabita nebyla Laura, ale Lauřina modelka Diane Redfernová.
10. Laura se setkává s Shelbym. Ten sledován Markem odjíždí na venkov zkontrolovat brokovnici. Shelby vysvětluje Markovi, co přesně se stalo v noc vraždy.
11. Waldo omdlévá při zjištění, že je Laura živá a svolává večírek na její počest.
12. Z večírku Mark Lauru odvádí k výslechu. Výslech prokazuje Lauru jako nevinou a Mark ji doprovází zpět do jejího bytu.

¹²² Interní diegetický zvuk – zvuk pocházející z myslí postavy. Je subjektivní, ostatní postavy ho slyšet nemohou. (Citace z: BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 370.)

13. Mark se vydává k Waldovi do bytu, který je však prázdný. V hodinách, které vlastní i Laura, nalézá tajnou schránku.

14. Mark se vrací k Lauře a nachází tam Lauru i s Waldem. Waldo odchází a Mark nachází zbraň v Lauřiných hodinách. Posílá Lauru spát a vzápětí se od policistů před domem dovídá, že Waldo neodešel. Vrací se k bytu, kde již na Lauru brokovnicí míří Waldo. Policista na Walda vystřelí v okamžiku, kdy vystřelí i Waldo a prostřelí hodiny. Waldo umírá.

Z – závěrečné titulky

5.1.2. Prostor

Děj snímku se převážně odehrává ve městě New York a částečně také na venkově u města Norwalk, vzdáleného asi hodinu cesty severně od New Yorku. Hlavních lokalit se ve filmu vystřídá celkem jedenáct: 1. Byt Walda Lydeckera, 2. Byt Ann Treadwellové, 3. Byt Laury Huntové, 4. Restaurace, 5. Restaurace hotelu Algonquin, 6. Bullett and Company, 7. Ulice New Yorku, 8. Kancelář Laury Huntové v Bullett and Company, 9. Sklep v bytovém domě Laury Huntové, 10. Chata v Norwalku, 11. Policejní stanice. Jak vyplývá z výčtu, děj se odehrává převážně v interiérech. Ze všech interiérových lokalit číší luxus vyšší vrstvy. Byty jsou bohatě vybaveny přepychovými předměty ve formě zrcadel, obrazů a sošek. Všechny interiérové lokace plní funkce, které pomáhají definovat postavy, jejich charaktery a vzájemné vztahy, či mohou naznačovat povahu snů a tužeb postav. Role bytů a jejich obsahu hraje výraznou roli především v interiérech bytů Laury a Walda. O Lauře je ve filmu řečeno, že miluje každou věc, kterou v bytě má. Waldo jí tři předměty ze své pompézní sbírky cenností dokonce věnuje. Naopak Markovo prostředí neznáme. Nikdy nevidíme ani jeho byt, pouze policejní stanici, kde vyslýchá Lauru. Domnívám se, že divákovi je umožněn přístup na místa, kde má i sama Laura přístup. Laura je dominantou děje. Je jejím hybatelem a je i důvodem, proč divákovi nikdy není zprostředkováváno jiné prostředí, než to, které sama Laura zná. Proto se Mark pohybuje jen v prostorech lidí, které vyšetřuje (Lauřiných známých), ale nikdy ne pro něj důležitých prostorech. Exteriéry slouží jako ustanovující záběry před bytovými domy podezřelých a také při několika příležitostech zprostředkovávají emocionální rozpoložení postav. V nejednom případě, kdy Mark zadumaně prochází ulicemi nočního New Yorku nebo se vydává sledovat Shelbyho do Norwalku, hustě prší. Liják ve filmu doprovází i scény sněžné

bouře v případě zhrzeného Walda rozzuřeného zjištěním, že Laura zrušila jejich schůzku kvůli jinému muži. Naopak v případech, kdy je situace klidná svítí slunce. Příkladem může být ono prahnoucí slunce, které Waldo popisuje v první scéně filmu, když se okazale povyšuje nad Markem, o kterém se domnívá, že jej, jako jiné detektivy, přechytračí a vražda Laury mu lehce projde.

5.1.3. Postavy

Jak tvrdí Bordwell a Thompsonová v *Umění filmu*, v klasickém hollywoodském filmu a ve filmu noir, jako v zástupci klasického hollywoodského filmu, se “často konstruuje vyprávění kolem postav s jasnými vlastnostmi, které chtějí dosáhnout konkrétních cílů”.¹²³ Jaké jsou tedy motivace Lauřina vraha? Jaká je příčina jeho činů, které mají za následek vraždu? Waldo ve vztahu k Lauře zaujímá postavení muže, který ji bezmezně obdivuje a je jí až posedlý. Jako Lauřin mentor ji učil, seznámil ji s významnými lidmi a dopomohl jí ke kariéře. Laura však oproti tomu není na Waldovi závislá, ačkoliv by bylo možné čekat opak. Je soběstačná a velkorysá k lidem okolo ní. Musíme se tedy ptát, proč Waldo trávil veškerý svůj čas se sedmnáctiletou dívkou, aniž by se pokusil o romantický vztah? Byl-li Lauře mentorem na společenské a kariéerní úrovni, co mu v tomto vztahu mohla nabídnout sama Laura? Důvodem by mohlo být to, co zmiňuje spisovatelka Megan Abbottová. Dle Abbottové touha v *Lauře* není nikdy přímočará a všechny postavy jsou znatelně a zásadně pokřivené. V *Lauře* vidíme starší ženu (tetu Laury), která svádí mladšího muže, vidíme do sebe uzavřeného homosexuála posedlého ženou, skrze kterou zažívá vzrušení z jejich vztahů s muži a nakonec nekrofilní lásku detektiva vůči mrtvé ženě.¹²⁴

Na tuto otázku, tedy proč Waldo vynakládá tolik času a energie pro Lauru, je zásadní si odpovědět, abych našla motivaci této velmi důležité postavy filmu. Není pochyb o Waldově posedlosti Laurou. Naopak Walda, zdá se, nikdo kromě Laury rád nemá a cítí se osamělý (jak i zmiňuje Laura při jejich seznámení v hotelu Algonquin). Jak také říká sama postava Walda o Lauře, „muži ji obdivovali, ženy jí záviděly“. Právě tato touha po jejím magnetismu ho za ní přivádí po jejich nevydařeném seznámení v hotelu pět let před Lauřinou vraždou. Dle mého je

¹²³ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 514.

¹²⁴ The Editors of LIFE. *LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*. USA: Single Issue Magazine, 2016, s. 38.

spekulativní tvrdit, že je Waldo homosexuál, jak zmiňuje nejen Abbottová, ale také například i Foster Hirsch.¹²⁵ Na druhou stranu, toto tvrzení nelze zároveň ani vyvrátit a domnívám se, že interpretace Waldových činů je do jisté míry ovlivněna představivostí a tím, kým chceme, aby pro nás byl. Proto je hledání jeho motivace k vraždě záludné, avšak i přesto se pokusím na základě složek filmu motivaci postavy analyzovat.

Vesměs celých pět let přátelství Laura nevěnuje svou pozornost jinému muži, a když ano, Waldo jej žárlivě zesměšňuje a odežene, proto nemůže mít potěšení z jejích romantických vztahů s jinými muži. Také důvod, proč se Waldo rozhodne Lauru zabít není ani tak situace, že ji miluje jiný muž, ale samotný fakt, že se Waldovi Laura nenávratně vzdaluje, kde navíc hrozí, že by se Laura mohla vdát za Shelbyho, načež by Waldo Lauru ztratil naprosto. Proto je také posedlý tím, že ji muži milují, což možná záměrně, možná nezáměrně vede k tvrzení Abbottové, že jí Waldo závidí. Já se však domnívám, že Waldo nezávidí Lauře muži, ale Lauru závidí mužům, pro které ona ztrácí hlavu. K tomuto tvrzení mě dovedlo hned několik vět Walda. Jednu z nich pronese zhruba deset minut před koncem filmu. Waldo říká Lauře: „Má-li člověk všechno na světě, co kdy chtěl, kromě toho, co chce nejvíce, ztrácí sám před sebou úctu. Zahořkne mu duše, Lauro. Chce někomu ublížit, pomstít se osudu.“ Waldo ztrácí sám před sebou úctu, zahořkne mu duše a proto chce ublížit jí, aby se pomstil osudu. V poslední sekvenci filmu Waldo říká Lauře: „Nejlepší část mé osoby jsi byla ty. Myslíš si snad, že tě přenechám vulgárnímu osahávání druhořadého detektiva, pro nějž jsi jen baba? Myslíš, že bych snesl pomyšlení, že tě drží v náručí, líbá tě a miluje?“ Vnímá ji jako svoji součást: „Stala se dobře známá jako vycházková hůl Walda Lydeckera a jeho bílý karafiát.“ Waldova motivace v tomto filmu je vlastnit Lauru a moci ji milovat, jelikož Waldo je, jak je několikrát ve filmu zmíněno veskrze sobecký, což vede i k pokusu o její vraždu, jakožto k aktu msty vůči osudu. A tak vzniká jeho motivace k žárlivosti (příčině), která vede k zavraždění Laury (následku).

Jako jsou příčinám a následkům podřazeny narativní vztahy, motivacím postav je podřazen zase čas. Ke zkoumání času u filmu nevyhnutelně patří časové omezení, neboli deadliney. Dva deadliney jsou v tomto filmu nastaveny pro vrahu: Deadline pro zhotovení vraždy a deadline, kdy bude dopadnut. Další deadline je pro

¹²⁵ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 237.

oběť vraha a konečně poslední deadline pro Marka, jelikož do určitého časového omezení musí vyřešit onu vraždu. Tyto dle mě základní obecné deadliny, doplňuje řada individuálních deadlinů navázaných na osobnosti postav filmu. V *Laurě* je jeden výrazný milník. Určitým mezníkem je odcizení Laury a Walda. Deadline je dán Lauřinou svatbou s Shelbym, ke které dle Walda nikdy nesmí dojít, jinak by Waldo Lauru ztratil nadobro.

Tento dějový mezník – odcizení – je rovněž deadlinem, který je vyjádřen také přechodem mezi světlem a tmou - denními a nočními scénami ve filmu. Waldo ve svém interním diegetickém hlasovém záznamu mimo obraz v první sekvenci filmu mluví o slunečném, horkém, dokonce až parném dni. Slunečné scény zůstávají ve všech scénách až do okamžiku, kdy Waldo a Mark jdou spolu do restaurace (sekvence 4), ve které Waldo vzpomíná na Lauru. Samotné prostřihy z flashbacků zpět do reality v restauraci nejsou nikterak dějově zásadní. Naznačují divákovi, že se restaurace pomalu vyprazdňuje a venku se během Waldova vyprávění stmívá. Když Mark a Waldo vychází z restaurace, venku už je noc. Světelná proměna ze dne na noc v těchto scénách proběhne, protože se jako diváci dovídáme právě onu příčinu smrti Laury. Již s povědomím o příčině Waldova pokusu o její vraždu, se z flashbacků přenášíme zpět do chronologického pořádku. Waldo se dozývá, že se Laura odcizila po známosti s Jacobym a Shelbym. Od toho okamžiku, kdy Laura začala dávat prostor jiným mužům, se pro Walda slunečné dny s Laurou proměnily v tmavé a ponuré dny osamění a žárlivosti. Ještě více čitelná je tato proměna v samotné flashbackové sekvenci. Setkání Laury a Walda v hotelu Algonquin a jejich usmíření v Bullett and Company jsou denní scény. Naopak když z Waldova hlasu mimo obraz slyšíme „cítíl jsem se zrazený“ poté, co Laura zrušila jejich schůzku, venku je tma a po ulicích se prohání sněhová bouře. Noční scény pokračují i na večírku Ann Treadwellové, kde se Laura osudně setká s Shelbym. V noci se odehrávají také scény v kanceláři Laury, v restauraci, kam si spolu Shelby a Laura vyšli, a kde je Waldo sledoval, scény, ve kterých se Waldo snaží Shelbyho a Lauru rozeštvat za pomoci pouzdra na cigarety a modelky Diane Redfernové, i telefonát Laury, že odjíždí na venkov. Avšak samotná scéna, ve které sedí Mark a Waldo v restauraci, je poněkud samoúčelná, jelikož jejím hlavním záměrem je zprostředkovat flashbacky a motiv Walda.

5.1.4. Čas

Expozice děje, která poskytuje základní informace o postavách, prostředí a událostech, je v *Lauře* distribuovaná. V *Lauře* je velmi často manipulováno s divákovým očekáváním skrze expozici, což nabízí několik nezapomenutelných momentů překvapení, jako je například i ten největší – odhalení, že Laura nebyla zabita. A protože detektivní filmy zahrnují i domněnku, že musí být přítomna jakási hra mezi tvůrci a diváky, je zapotřebí zahrnout i hru s očekáváním.¹²⁶ Díky distribuované expozici se v každé sekvenci divák dovídá více o zavražděné Lauře, až se z ní pomalu stává nejvíce fascinující postava filmu. Ač se divák naučí s Laurou sympatizovat, motiv proč by někdo měl Lauru zavraždit zdánlivě nepřichází. Pravděpodobně je to dáno tím, že je omezeno představování povah jiných postav než Laury. Waldo, Shelby, Mark, Ann a dokonce i Diane podporují záhadnou náladu a pocit nevyslovené touhy, která se vznáší nad filmem.¹²⁷

Syžet je lineární s jednou zásadní výjimkou. Jinak chronologický běh příběhu doplňuje výrazně dlouhá flashbacková sekvence zaujímající osmnáct a půl minuty první poloviny filmu, z celkových osmdesáti osmi minut syžetu. Tato flashbacková sekvence obsahující montážní sekvenci, podrobněji seznamuje diváka s Laurou a odkrývá dosavadní tajemnou auru okolo její osoby. Divák se zde dovídá vše, co potřebuje o Lauře znát. Waldo je během flashbacku vypravěčem (jeho hlas slyšíme v externím diegetickém zvuku),¹²⁸ který s obdivnou posedlostí vypráví její příběh od doby před pěti lety. Náznak neobyčejného spojení mezi Laurou a Waldem jde slyšet už i v prvních větách filmu: „Nikdy nezapomenu na ten víkend, kdy Laura zemřela. Stříbrné slunce pálilo skrz oblohu jako přes obrovskou lupu. Byla to ta nejparnější neděle, jakou jsem pamatoval. Zdálo se mi, jako bych byl jediná bytost, která v New Yorku zbyla, protože jsem byl s tou strašlivou Lauřinou smrtí sám. Já, Waldo Lydecker jsem byl jediný, kdo ji skutečně znal.“ Tyto věty nejenže vytváří prostor pro divácké očekávání, ale také je nám sdělena důležitá informace, a tudíž, že Waldo je pro příběh zásadní postava, která si na zavražděnou klade

¹²⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. Closure within a Dream? Point of View in *Laura*. In: THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 170.

¹²⁷ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 243.

¹²⁸ Externí diegetický zvuk – diváci se o něm domnívají, že má hmotný zdroj ve scéně. Citace z: BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 370.

určitý nárok. Waldova úvodní slova také otvírají prostor pro řadu interpretací, kterým se věnuji v další části této podkapitoly, při analýze snové sekvence filmu. Kromě této dlouhé flashbackové sekvence je děj chronologický. K roli flashbacku se v mé analýze ještě několikrát vracím v různých částech textu, jelikož zaujímá důležité postavení v několika složkách filmu.

Nejdelší záběry se pohybují okolo minuty. Sekvence 1, která je natáčena jízdou pohyblivého rámu v apartmánu Walda, je dlouhá bez mála minutu a půl. Další podobně dlouhý záběr je ve scéně z první návštěvy Laurina bytu, kdy také poprvé zazní orchestrální verze písně *Laura*. Jak píše v kapitole *The Average Long Take* filmový teoretik Christian Keathley, během období klasického hollywoodského filmu se průměrná délka záběrů pohybovala mezi 9-10 sekundami. Avšak výjimečnost Premingera v tomto období spočívala ve dvakrát, někdy i třikrát delším průměrném času záběrů (ASL). Premingerova *Laura* má průměrnou délku záběrů 21 sekund, což je dvakrát tolik, než byl průměr.¹²⁹ Toto vysoké číslo je dáno delšími záběry, které prolínají celé dílo.

André Bazin tvrdil, že film je uměním, které závisí na skutečném běhu času. Chápal střih jako násilné přerušení přirozené kontinuity trvání času.¹³⁰ V rámci střihové skladby Otto Premingera se s přirozenou kontinuitou času počítá. Preminger masivně využívá prolínaček mezi změnami lokací s kratším časovým posunem. Dále pak přímého střihu vně jednotlivých scén, či u scén, které mezi sebou nemají žádnou časovou ztrátu (ostrý střih mezi Laurou sledující odcházejícího Marka a Marka vcházejícího do sklepa domu, ve kterém bydlí Laura bezprostředně poté, co z bytu odešel). Zatímco ostrý střih odděluje scény, mezi kterými je časová ztráta pár sekund, nebo dokonce žádná, prolínačky jsou použity mezi scénami s časovým rozestupem několik minut a také ve flashbackích. Zatmívačka a roztmívačka, která je použita i před scénou Marka a Walda v restauraci, je ve filmu použita celkem čtyřikrát. Vždy ve scénách, které mají časový posun větší než pár hodin – mezi nocí a dnem, dnem a večerem apod. Avšak v sekvenci 4 nijak není naznačeno, jedná-li se o stejný den, jako je Markův první den vyšetřování, nebo o úplně jiný den. Mark totiž Shelbymu říká, že nemá čas na

¹²⁹ KEATHLEY, Christian. *The Average Long Take*. In GIBBS, John, PYE, Douglase. *The Long Take: Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. Palgrave Macmillan, 2017, s. 59.

¹³⁰ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 286.

oběd, protože musí na stanici a následně sedí na obědě, či nejspíš večeři s Waldem, který mu vypráví o Lauře. Také není příliš zřejmé, kde přesně se nachází. Waldo pouze zmiňuje, že tam, kde teď spolu sedí, byl „jejich stůl“ s Laurou. Z těchto důvodů tuto sekvenci považuji za nedefinovanou časem a prostorem.

Vedle těchto scén, které jsou rámovány flashbacky, ke kterým se ještě vracím níže, když píšou o hledisku ve filmu, jsou děj a čas celého filmu vícevýznamové a to v několika směrech:

Zprvė dochází k silnému momentu překvapení v tzv. snové sekvenci. Dle výzkumu Kristin Thompsonové se svými studenty pro analýzu filmu *Laura*,¹³¹ se část diváků kloní k chronologickému pokračování děje a část diváků druhou část filmu vnímá jako detektivův sen. Zajímavostí je, že původně byl film přestřihán producentem Twentieth Century-Fox Darrylem F. Zanuckem do verze, která skutečně končí Markovým probuzením ze sna o znovu oživé Lauře a jejich lásce. Až po Premingerově konečném zásahu a opětovnému přestřihání konce snímku vznikla stávající verze, ve které *Laura* končí smrtí Walda.¹³² Už jen samotný fakt, že při Premingerově oficiální verzi konce filmu část diváků Zanuckův snový konec předpokládá, vede k časově dvojakému filmu. U Premingerovy verze konce se fabule odehrává na poli pěti let. Avšak začátek problémů ve vztahu mezi Laurou a Waldem není časově definován a mohl by trvat stejně tak několik let, jako i pár dní. Waldo totiž často hovoří o dnech, ale ne o delších časových úsecích. Mluví o „jednom osudném úterý“, popisuje týdenní společný plán Laury a Walda, či odmítnutí schůzky v pátek. Tak jak je syžet pojat, by se celý příběh odcizení a pomsty mohl dít v rámci let, ale stejně tak i během jednoho týdne. Samotná vražda se odehrává v rozmezí tří dnů od neděle ráno do úterý večer. V rámci Zanuckova konce vyšetřování trvá dva dny od neděle ráno do pondělí večer. To jsou dvě dějové linie, které jsou možné, a které mají dvě odlišné časové osy. Proto lze, nejen o scénách rámujičích flashbackové sekvence, ale o celém filmu říci, že se jedná o časově nedefinovatelné dílo. To má za důsledek celkovou zvláštní mlhavou atmosféru filmu, kterou lze vnímat jako sen, jenž se mohl stát stejně tak minulé úterý, jako před sedmdesáti lety.

¹³¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Closure within a Dream? Point of View in *Laura*. In: THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 172.

¹³² HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 237.

Zadruhé zde vyčnívá samotný fakt, že Waldův sound over (nebo také voiceover a v tomto případě také interní diegetický zvuk) otevírá celý film – Waldo v něm vzpomíná na den, kdy Laura zemřela. Nabízí se interpretace, ve které je celý syžet pouze retrospektiva a příběh se odehrává v mysli a v knize Walda, přičemž reálný čas by byl, že Waldo sedí ve vaně svého newyorského bytu a píše onen příběh o vyšetřování vraždy Laury. Takle interpretace se jistě nabízí, avšak pro neoformalistickou analýzu, jak tvrdí Bordwell v *Umění filmu*, je nutno nepřihlédnout pouze k začátku filmu, ale i k jeho konci. Waldo na konci filmu umírá, proto by se nikdy nemohl vrátit zpět do své koupelny a retrospektivně psát příběh o smrti Laury. Význam, který má úvodní sound over dle mého přispívá ke snovosti celého snímku. Narace filmu nabízí pro diváka celou řadu interpretací a každá z nich je relevantní, avšak hodnota příběhu ženy jménem Laura spočívá v tom, že se celý odehrává jako sen. Jiným, technickým vysvětlením, proč celý příběh neprobíhá ve Waldově retrospektivě, je změna hlediska filmu, čemuž se věnuji v následující podkapitole Styl.

5.2. Styl

Janey Placeová a Lowell Peterson v *Some Visual Motifs of Film Noir* píší, že „ve filmu je každý znak aspektem, který se vztahuje k prostředí“.¹³³ Jedním z oněch aspektů jsou charakteristické noirové stavy, jako je klaustrofobie, paranoia nebo beznaděj. Tyto aspekty jsou spíše než narativními postupy zapříčiněny právě tímto mimořádným stylem. U mizanscény lze pozorovat charakteristické postupy v osvětlování, jako je zmíněné low-key svícení, stíny popsané rovněž výše, či noční natáčení. Dále pak lze u mizanscény pozorovat vizuální znaky obsažené v lokacích (déšť, noční město, opuštěné ulice, sněhová bouře, parné léto). Charakteristické kamerové postupy jsou například hloubka pole, použití širokoúhlého objektivu nebo důraz na detailní snímání herců.¹³⁴ Hloubka pole znamená vzdálenost mezi prvním a posledním plánem před objektivem kamery, v níž je vše ostré.¹³⁵ Hloubku pole přímo ovlivňuje světlo, a tudíž film noir, který přednostně využívá low-key osvětlení a natáčení v noci, používá širokoúhlý objektiv. Široký úhel snímání má

¹³³ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 65-75, s. 67.

¹³⁴ Tamtéž, s. 65-75.

¹³⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 641.

krátkou ohniskovou vzdálenost. Krátká ohnisková vzdálenost deformuje okraje rámu, takže obraz má tendenci být lehce, až nepatrně vyboulený, ale i tento efekt deformace lze považovat za možný postup noirových filmů, jelikož podporuje dramatičnost vypjatých scén. Záběry rámované pomocí nadhledů a podhledů vytváří nestabilní universum, ve kterém lze očekávat neočekávané změny. Jiným obvyklým postupem je rámování postav v detailu v kombinaci s dlouhými záběry. Obecně je pro film noir typická náhlá změna úhlu kamery a velikosti obrazu během jednoho záběru za použití tzv. pohyblivého rámu. Detailní a dlouhý záběr na vraha například z podhledu (snímek 5.5.2) je pro diváka nepříjemným a vyvolává v něm nepříjemné emoce. V neposlední řadě je výrazným znakem kamery její pohyb. Někteří noiroví režiséři, jako je například Robert Aldrich či John Huston, upřednostňují méně komplikované pohyby kamery a naopak kladou důraz na střídání velikosti rámování a dlouhé záběry. Preminger s LaShellem v tomto směru přistupují ke kameře směle a atypicky a využívají plynulou jízdu kamery. Ovšem i přesto je kamera často vázána na emoce postav, čímž filmař opět podporuje očekávání diváka a buduje napětí.¹³⁶ Příkladem může být dlouhý záběr, ve kterém Waldo pomalu otevírá zadní dveře Lauřina bytu. Ticho, low-key svícení a dlouhý záběr vytváří napětí z blížícího se nebezpečí ze strany Walda.

5.2.1. Osvětlení

Symboliku denních a nočních scén můžeme pozorovat až do konce syžetu, jelikož všechny scény, které následují po snové sekvenci, vyjma dvou, se odehrávají v noci. Je zde měřítko devíti scén denních a devatenácti nočních, napříč celým filmem. Jak lze vidět, nočních scén je ve filmu mnohem více nežli denních. Až na dvě zmíněné výjimky se všechny denní scény odehrávají v první půlce filmu. Mezníkem pro změnu z denních na noční scény je informace pro diváka o Waldově žárlivosti vůči Lauře, která je zprostředkována flashbackem. Jedna z výjimek se nachází v druhé půlce filmu. V sekvenci po Lauřině příjezdu z venkova, jí Mark přináší snídani do bytu. Bessie se dovídá, že je její paní živá a na okamžik je v Lauřině i Markově životě vše v pořádku. Přichází Waldo, který z šoku, že Laura žije, omdlévá. Po probuzení se z šoku Waldo svolává hosty na večírek, který se už odehrává k večeru, avšak stále za světla. Následně Mark Lauru z večírku odvádí

¹³⁶ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 65-75.

k výsledku.

Domnívám se, že rozložení denních a nočních scén má pro symboliku tohoto filmu velký význam a tato symbolika je úzce spojena s povahami postav a dějem, spíše než že by reprezentovaly ubíhající čas. Přehršel výskytu nočních scén si lze vysvětlit jako přítomnost Waldovy hrozby smrti a jeho rozhodnutím vraždu spáchat. Ona zmíněná výjimka symbolizuje situaci, kdy Waldo nemohl předpokládat oživení Laury, a proto Laura i policie měla nad vrahem převahu, až do okamžiku, kdy Waldo kontrolu získal svolaným večírkem. Samotnou symboliku světla a tmy završuje i samotný fakt, že vražda byla rovněž spáchána v noci. Výrazná stylistika světla a tmy je u Premingera důležitým znakem. Nejedná se však o světlo a tmu pouze u rozlišení denních a nočních scén. V nočních scénách natáčených v exteriérech používá Preminger techniku night-for-night.

Premingerův pečlivě inscenovaný předkamerový prostor má v jeho filmech výraznou roli. Již u mé bakalářské práce jsem však přišla na jedinečný postup se světlem a tmou v mizanscéně, který se objevuje i v *Lauře*. Film využívá low-key osvětlení tak, jak jej popisují v teoretické části.¹³⁷ V případě filmu noir je doplňkové světlo slabé, a tudíž tvoří kontrast mezi světlými a tmavými oblastmi obrazu.¹³⁸ Tvrdý, nerozptýlený efekt působí tajemným a svůdným dojmem, ale zároveň podporuje určitou nedosažitelnost a odtažitost.¹³⁹ Dále v řadě záběrů nacházím symboliku pruhů, svislých i vodorovných čar a světla z ulice tvořící skrze žaluzie pruhy na zdech. Domnívám se, že pruhy jsou podobně jako tomu bylo u mé bakalářské práce v případě *Padlého anděla*, symbolem nebezpečí a hrozby. Na snímku 5.1 lze vidět scénu, ze začátku filmu ve které se Waldo a Laura usmiřují a tím započíná jejich přátelství.

Tato scéna je příklad užití symboliky. Waldo má pruhovaný oblek, kolegyně za Laurou má pruhovaný kostýmek a nejvýrazněji si vodorovných pruhů lze povšimnout na stěnách za Laurou a Waldem, kde pruhy vytváří odraz světla skrze žaluzie. Tato scéna není sama o sobě ničím hroživá pro žádnou z přítomných postav a nikdo není v bezprostředním nebezpečí. Pouze použití motivu, který ještě

¹³⁷ Tamtéž, s. 66.

¹³⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 642.

¹³⁹ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 21.

několikrát můžeme vidět po čas k blížícímu se konci filmu předjímat nebezpečí, které se později ve filmu stane reálným. V druhé polovině snímku Laura nosí pruhovaný kostýmek a stěny jsou opět plné pruhových stínů těsně předtím, než do místnosti vstoupí Waldo a zjistí, že Laura je ve skutečnosti živá a zdravá (5.2). V následujícím snímku lze pozorovat inscenovanou mizanscénu, kdy okno s žaluziemi je dobře viditelné mezi Waldem a Laurou a na okamžik tak vytváří mezi nimi propast (5.3). U posledního snímku si již Waldo uvědomuje, že mu Laura nadále nevěří a nadobro ji ztrácí. Na schodech z Lauřina bytu se rozmýšlí zda odejít domů, nebo se vrátit a Lauru zabít. V mizanscéně jsou dobře viditelné svislé čáry po stěnách a také je v rámu vytvořen prostor pro výrazný stín jeho postavy (5.4).

Je jistě zajímavým faktem, že až do tohoto okamžiku jsou hluboké stíny rozmazávány předním světlem (jak lze i vidět u předchozího snímku 5.3 v případě Laury vpravo), avšak počínaje touto scénou jsou stíny dalším výrazným prvkem mizanscény, jako je tomu i v následující scéně, kdy Waldo vytahuje zbraň z hodin (5.5.1 a 5.5.2).

5.2.2. Mizanscéna

Jak jde vidět u následujícího snímku 5.6, pečlivě inscenované a osvětlené jsou i zadní plány, což je za znak hloubky pole. Předměty v prvním plánu často mají symbolický význam. Vidíme zde několik pohledů do zrcadel a Lauřin portrét, či průhledy skrze skleněné vázy. Janey Placeová a Lowell Peterson se vyjadřují k zrcadlům použitým ve filmu noir jako k nestabilnímu prostředí, ve kterém žádná z postav nemá pevně dané morální zásady.¹⁴⁰ Výrazně se motiv zrcadla v *Lauře* využívá ve třech případech, které podporují, co Placeová a Peterson píše v *Some Visual Motifs of Film Noir*. Vidíme Walda, který se upravuje v zrcadle, zatímco Markovi lže ohledně vraždy Laury, vidíme také Marka, který zachytí svůj vlastní pohled v zrcadle v ložnici Laury rozčilen sám nad sebou tím, že se zamiloval do mrtvé dívky a také vidíme Ann, která bez emocí říká Lauře, že by se neměla vdát za Shelbyho, protože ona se pro něj hodí daleko více nežli Laura, přičemž si důkladně a bezstarostně upravuje make-up.

Portrét Laury má svou funkci v první polovině filmu, kdy se i díky jejímu pohledu a kráse na obraze, do ní Mark zamilovává. Jeho fixaci na obraz je patrný

¹⁴⁰ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 69.

i z faktu, že portrét chce odkoupit od prodejce umění. Symbolizuje pro něj typ noirové femme fatale, která z obrazu shlíží jako bezbranná, ale zároveň vyzařuje ženskou přitažlivost, do které se noiroví hrdinové tak často zamilovávají.¹⁴¹

Přítomnost skla, například rovněž v první scéně, kdy si Mark prohlíží skleněnou vitrínu ve Waldově bytě, či pohled na usínajícího Marka pod Lauřiným obrazem, do kterého je zakomponovaná poloprázdná lahev od whisky, jsou příklady, které dle Placeové a Petersona rovněž mají symbolické dopady. Na snímku 5.7 je Mark se skleněnou vitrínou. Skleněné objekty v popředí této scény jsou výrazným prvkem mizanscény. Obraz působí křehce, symbolizuje riskantnost rozbití a zničení předmětů.¹⁴² Symbolizuje také ohrožení, protože Mark je ten, který znamená ohrožení jak pro předměty, tak i pro jejich majitele, pro kterého mají nevypočitatelnou cenu.

5.2.3. Kamera

Kristin Thompsonová od Borise Uspenského přebírá pojem „hledisko“ (point-of-view). Hlediskový záběr má v angličtině ekvivalent „point-of-view shot“. Hledisko označuje pozici, prostřednictvím které je nazíráno na události v příběhu (ať už ve filmu, nebo v literatuře).¹⁴³ Hlediskový záběr je „záběr snímáný kamerou umístěnou zhruba ve výši očí postavy, který ukazuje přibližně totéž, co vidí postava. Většinou mu předchází nebo po něm následuje záběr na dívající se postavu.“¹⁴⁴

Zůstanu-li ještě chvíli u první scény, film začíná nezapomenutelně plynulým pohybem kamery, který Preminger vždy upřednostňuje. Kamera svou pozicí a povahou vede k dojmu, že sledujeme události očima postavy. Samostatná kamera

¹⁴¹ Tamtéž, s. 68.

¹⁴² Tamtéž, s. 72.

¹⁴³ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 14.

¹⁴⁴ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 646.

je očitým svědkem s vlastní myslí.¹⁴⁵ Tato *kamera-postava*¹⁴⁶ staví diváka do pozice privilegovaného pozorovatele Lauřina soukromého světa.¹⁴⁷

Kamera Josepha LaShella však i přesto, že pozoruje jen a pouze svět Laury, nesníma její svět jejím prostřednictvím. V první části filmu je průvodcem Lauřiným světem Waldo, v druhé polovině filmu tuhle roli přebírá Mark. I když na plátně vidíme Marka a kamera jej snímá sledovacím záběrem, přejímáme Waldovo hledisko skrze jeho hlas mimo obraz: „Přišel mě navštívit jeden z těch detektivů,“ říká Waldo, „Nechal jsem ho čekat. Sledoval jsem ho z napůl otevřených dveří.“ I když se nejedná o klasický hlediskový záběr, protože nám pohled na Marka není zprostředkován přímo z pohledu Walda, díky jeho mimo obrazovému komentáři je divákovi zřejmé, že Marka pozorujeme spolu s Waldem.¹⁴⁸

Jak příběh pokračuje, podezřelý Waldo se poměrně nelogicky vydává na policejní obchůzku společně s detektivem Markem, avšak i přesto že k tomuto činu neexistuje reálný motiv, umožňuje to divákovi vnímat další vyšetřování skrze Walda.¹⁴⁹ To ukazuje na režisérův důraz na kompoziční motivaci postavy a naopak potlačení realistické motivace. Nadále zřídka máme k dispozici klasické hledisko, avšak narativ je vnímán i nadále z Waldova pohledu například tím, že jsou nám zprostředkovány jeho časté názory a reakce na dění, ať už v druhém, nebo prvním plánu.

Hledisko Walda se mění na hledisko Marka a to opět již po několikrát zmíněné flashbackové sekvenci. Po celou dobu před i během flashbackové sekvence je hledisko vnímané z pozice Walda a Mark v restauraci během flashbacku zaujímá jen roli posluchače. Ve scénách v restauraci rámuující flashbacky je hledisko motivováno také vizuálně pokaždé, když Waldo odvrátí pohled od Marka a začne vzpomínat na Lauru. Naše hledisko během flashbacků umocňuje i Waldův monolog mimo obraz a jasně jej vnímáme jako pozorovatele. Avšak poté, co ze dne se stane noc a Mark a Waldo se rozdělují po společné večeři v restauraci,

¹⁴⁵ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 236.

¹⁴⁶ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 285.

¹⁴⁷ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 236.

¹⁴⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin. Closure within a Dream? Point of View in *Laura*. In: THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 175.

¹⁴⁹ Tamtéž, 175.

mění se i filmové hledisko. Kamera a především i děj opouští Walda a odchází s Markem, který se vrací zpět do Lauřina bytu zažít neobyčejné „zmrtvýchvstání“ Laury.

Kamera po většinu filmu střídá celky a polocelky. Výraznějších změn v rámování dochází po návratu Laury z Norwalku. Zde se frekventovaněji začíná objevovat i přítomnost detailů, především ve vztahu Marka a Laury. Rámování obrazu obě postavy uzavírá do soukromého světa, který patří jen jim. Tímto krokem Preminger vyjadřuje náklonnost těchto postav. Tento postup lze vidět v několika různých scénách, ve kterých se vyskytují postavy Marka a Laury, přičemž příkladem může být jejich seznámení během „snové sekvence“. Laura a Mark jsou snímáni z větší blízkosti, než je Laura snímána s Shelbym či Waldem. Kromě Marka a Laury se detaily objevují jednou u emocionálního šoku Bessie a v několika scénách u Walda. Detaily jsou viditelné především v poslední části filmu například, když Waldo vypráví Lauře o osudu a chystá se na ni vystřelit nebo když Waldo umírá. Naopak Shelbyho, ani Ann nikdy nevidíme z pohledu v detailu. Detaily zde mají funkci dramatickou a mají snahu co nejlépe zprostředkovat emoce postav a upozornit tak diváka na důraz emocionálních stavů.

Je zde také použito několik pohledů, ale rovněž až v závěru filmu. Je jich užito nejvíce v pohledech na Walda během závěrečné zvukové sekvence. Waldo má v těchto scénách veškerou převahu a ze záběrů z pohledu číší ona zhmotněná hrozba, která byla po celou dobu filmu předesílána výraznou světelnou symbolikou na všech úrovních (5.8).

5.2.4. Zvuk v závěrečné sekvenci

Waldův hlas a jeho přítomnost v různých částech filmu tvoří ve snímku dominantní zvukový prvek. Svou funkční roli sehrává v hledisku Walda v první části filmu, ve flashbacích a také v poslední sekvenci filmu, ve které se schyluje k druhému pokusu o vraždu Laury. Domníván se, že poslední scéna je zvukově nejneobvyklejší v celém filmu, který je jinak postaven na dialogu postav, autentických ruších, interním diegetickém zvuku mimo obrazového komentáře Walda a různých variacích ústřední melodie skladatele Davida Raksina. Jeho skladbu *Laura* můžeme po čas filmu slyšet v diegetické i nediegetické zvukové stopě. Avšak v poslední sekvenci filmu zvuk zaujímá výrazné místo, které řídí střih scén a manipuluje s očekáváním a s napětím. Hluboké ticho následující po švenku

z Laury zacházející do ložnice v jejím bytě v čase 1:24:38, nabourávají pouze dva zvuky. Zvuk vrzání otevírajících dveří, za kterými se skrývá vrah a zvuk hodin, ve kterých je schována vražedná zbraň. Waldo za sebou s tichým zaskřípěním zavírá dveře a na okamžik slyšíme pouze tikot hodin, který je narušen až cvaknutím západky tajné schránky v hodinách. Tento zvuk vyruší Lauru v ložnici a dlouhý záběr na Walda je tím přerušen. Lauřinu zvýšenou pozornost opět uklidní další zvuk – odbíjení těch samých hodin, které Lauře připomínají, že začíná Waldův večerní rozhlasový pořad. Laura zapíná rádio. Náhlý hlas Walda, „a jak prokázaly dějiny, láska je věčná (...)“ rozléhající se po bytě, Walda samého vystraší při vyjímání zbraně z hodin. Waldův hlas pokračuje při pohledu na Lauru: „(...) Je tou nejsilnější motivací k lidskému konání po celá staletí. Láska je silnější, než život. Dosahuje až za tmavý stín smrti. Dnes náš pořad uzavřu řádky z pera básníka Ernesta Dowsona (...)“ Následuje podhled na Walda, který se chystá nabít zbraň. V krátkém tichu Waldo otevírá zásobník. Zní slova „(...) Krátký život. (...)“ Úšklebek. Waldo zjišťuje, že zásobník je prázdný a uvědomuje si, že je otázka času, kdy přijdou na jeho vinu. Waldo z podhledu nabíjí zbraň: „(...) Netrvají dlouho pláč a smích, láska a touha a nenávisť. Myslím, že v nás už nedlí, když projdeme branou. (...)“ – zvuk zaklapnutí zásobníku. Stříh na Marka, který zjišťuje, že Waldo nevyšel z domu. „(...) Netrvají dlouho, dny hroznů a růží. (...)“ Waldo vchází do Lauřina pokoje: „(...) Z mlhavého snu se naše cesta na chvíli vynoří, pak se za ní sen zase zavře.“ „Přesně tak to je, že ano Lauro?“ – reaguje na svá vlastní slova z rozhlasu Waldo a uzavírá tím zvukovou sekvenci. Zvukově se jedná o velmi intimní sekvenci, která se týká pouze Walda a Laury. Je to Waldovo doznání a vyjádření citů vůči Lauře a lze najít paralelu mezi slovy Walda a jeho chováním v rámci filmu.

Lauru lze zařadit k filmům, ve kterých je použit skupinový styl filmu noir, ale také se stal určitým mezníkem v tomto vznikajícím žánru. Jak píše Foster Hirsch, již podle *Laury* lze definovat režisérův styl i po zbytek jeho kariéry.¹⁵⁰ V *Lauře* můžeme pozorovat několik výrazných filmařských postupů, které Premingerův filmařský tým užívá. Jsou to charakterově abnormální postavy, které jsou symbolicky úzce spjaty s denními a nočními scénami ve filmu. Vizuální styl je spjat s motivy minimálně jedné postavy ve filmu. Zde jsou ony postavy Mark, ale

¹⁵⁰ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 236.

především Waldo. Laura je pro Walda vším. Proto se ji dvakrát pokusí zabít, proto o ní píše román, proto její jméno vévodí celému filmu. Denní a noční scény jsou používány dle svého vnitřního kódu. Podle vnitřních kódů je přístupováno také v rámci práce s kamerou a mizanscénou. Aktivnější druhá půlka filmu zaznamenává aktivnější kameru v rámci pohledů, nadhledů a frekventovanějších změn rámování obrazu. Klidnější a stabilnější první část filmu pracuje s plynulou kamerou. Průměrná délka záběrů je delší o čemž svědčí i Premingerovo nadprůměrně dlouhé ASL ve filmu. Dále Preminger při své práci s kamerou používá hlediskové záběry. Mizanscéna pracuje s hloubkou pole a symbolikou pruhů a čar předesílajících blížící se hrozbu a nebezpečí. Střih je kombinace přímého střihu, prolínačky a zatmívačky/ roztmívačky, rovněž podle svého univerzálního kódu. V případě *Laury* se jedná o časovou orientaci v ději. V neposlední řadě je zde výrazná práce se zvukem a opět důraz na jeho funkci ve filmu, podobně jako je na ni ukazováno ve vizuálním stylu filmu.

6. Neoformalistická analýza filmu *Padlý anděl* (1945)¹⁵¹

Rovněž *Padlý anděl* je produkcí studia Twentieth Century-Fox. Po neočekávaném úspěchu s *Laurou* byl Preminger okamžitě najat pro novou zakázku. I zde do práce výrazně zasahoval producent studia Darryl F. Zanuck. Stejně jako u *Laury* i na *Padlém andělovi* pracují někteří členové předchozího štábu. Patří mezi ně hlavní kameraman Joseph LaShelle, hudební skladatel David Raksin a hlavní mužskou roli opět ztvárňuje charismatický Dana Andrews.

„Film *Padlý anděl* byl realizován v atmosféře úspěchu režisérova předchozího filmu *Laura*. Dle získané literatury k filmu lze předpokládat, že i rozhodování produkčního týmu bylo podmíněno zopakováním úspěchu *Laury*.“¹⁵²

Rovněž se jedná o adaptaci románu. Snímek byl natočen na základě stejnojmenného detektivního románu Martyho Hollanda (což je pseudonym pro Mary Hollandovou). Předloha byla roku 1944 odkoupena společností Twentieth Century-Fox, ještě před publikací nakladatelstvím Dutton o rok později.¹⁵³

6.1. Narativní forma

Hlavní narativní zápletku tvoří smrt Stelly (hraje Linda Darnellová), do které se bláznivě zamiluje Eric (Dana Andrews). Náhodný návštěvník městečka Walton se zde ocitá, protože mu nezbylo dostatek peněz na cestu do San Franciska. Eric a Stella plánují podvod na June (Alice Fayeová), aby získali peníze, ale nedlouho na to Stella umírá. Eric se vydává pátrat po jejím vrahovi, bývalém detektivovi Juddovi (Charles Bickford) a společně s viníkem nachází i svůj klid v náruči věrné June.

6.1.1. Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky

1. Příjezd Erica do města Walton a seznámení se Stellou.

¹⁵¹ Při neoformalistické analýze, která je zde použita hojně využívám svých poznatků z mé bakalářské práce *Motiv duality ve filmu Padlý anděl*. V některých případech přebírám stejné fráze, myšlenky či věty.

¹⁵² PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 19.

¹⁵³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 61.

2. Seznámení s Ellisem a práce pro profesora Madleyho.
3. Eric přesvědčuje sestry Millsovy, aby se zúčastnily spiritualistické show.
4. Seznámení s profesorem Madleym a sblížení se Stellou v Popově bistro.
5. Spirituální představení.
6. Eric a Stella tráví večer spolu.
7. Eric s Ellisem a Madleym neodjíždí a zůstává ve Waltonu.
8. Eric čeká na Stellu, ale hádají se. Později jí navrhuje, že se ožení s June, aby získal peníze Millsových.
9. Eric a June tráví společné odpoledne, večer ji zve na schůzku.
10. V Taverně se potkávají Stella a její nápadník a Eric a June.
11. Hádka Erica a Stelly v Popově bistro.
12. Eric tráví odpoledne s June a Clarou. Tlačí na June, že ve Waltonu zůstane kvůli ní. Posléze Eric a June tráví společný večer na pláži. Eric na ni opět tlačí se svým odjezdem.
13. Hádka Stelly a Erica před jejím bytem.
14. Tajná svatba June a Erica.
15. Eric Stelle oznamuje, že je ženatý s June a Stella ho odmítá. Clara celou situaci vidí.
16. Stella je mrtvá a Eric a June jsou vyslýcháni Juddem.
17. Eric se účastní vyšetřování.
18. Eric a June utíkají do San Franciscu, kde se sblíží.
19. Výslech June, která Erica brání.
20. Eric odhaluje vrahu a Judd je zatčen. June a Eric odjíždí.

Z – Závěrečné titulky

6.1.2. Prostor

Podobně jako u *Laury* i zde Preminger pracuje s temným prostředím a symbolikou stínů a světla. Avšak na rozdíl od mizanscény v *Lauře*, kde se Preminger klonil k příjemným a bohatě obydleným apartmánům, zde využívá scény v poněkud chladném a neobydleném duchu, které tvoří kontrast scénám, které reprezentují pohodlí a blahobyt. Oproti *Lauře* však Preminger a Zanuck volí nejen natáčení v ateliérech, ale hojně využívají i natáčení ve venkovních lokacích, kterých u *Laury* bylo pomálu a měly funkci spíše ustanovující a orientační. Většina záběrů se natáčela v okolí Los Angeles a v San Franciscu. *Padlý anděl* je také první

Premingerův film, který ve velké míře využívá lokace pro podpoření struktury reality,¹⁵⁴ což je oproti *Lauře* v rámci prostoru výrazná změna. Od města New York, který byl v *Lauře* zřetelným prvkem, se nyní dostáváme do malého města u moře, někde mezi Los Angeles a San Franciscem. Z Los Angeles až na místo, kde lze skončit jen omylem – alespoň tak film městečko Walton předesílá. Walton je symbolem svobody a volnosti, podobný význam má i Norwalk pro Lauru. V obou případech se nabízí téma touhy uprchnout od stávající situace na venkov. Podobně jako v *Lauře* i zde lokace plní funkci při definování charakterů a vztahů postav včetně jejich snů a tužeb.

První lokací, která diváky uvádí do děje, je opuštěné noční městečko „na konci světa“, Walton. „Eric Stanton zůstává na půli cesty za svým cílem – San Franciscem. První dojem, který máme z Waltonu, je pocit, že zde nejsme vítáni. Walton působí opuštěně, chladně a nehostinně. Tmavé ulice v hluboké noci jsou mokré od nedávného deště, světla z domů vytváří ostré stíny. Další lokací je malé přístavní bistro s neonovým nápisem „Pop’s“ (česky U Popa). Všimáme si důležitého umístění bistra s výhledem na moře. V bistru pracuje svůdná femme fatale – servírka Stella, jejímž cílem je vdát se za bohatého muže, který by ji mohl finančně zajistit a ona už nemusela pracovat jako servírka.“¹⁵⁵

Eric se ubytovává v místním hotelu. Šedé prázdné stěny a základní nábytek. Podobně jako hotel později v San Franciscu je odosobněný a neintimní.¹⁵⁶

Stellin malý byt, ke kterému vede vratké železné schodiště, je pravým opakem světlého, prostorného a bohatě zabydleného domu June. Oproti hotelům i bytu Stelly je dům čistý a opečovávaný – jak i svědčí výjev starší sestry Clary s koštětem na úklid.¹⁵⁷

Velkou roli zastává ve filmu město San Francisco. San Francisco však není pouze Premingerovo místo zasazování děje. Jak píše Jana Bébarová v katalogu pro Noir Film Festival 2016: „Ideální zhmotnění noirové pasti, z níž není úniku, hollywoodští filmaři našli v malebném městě v severní části Kalifornie. Navzdory romantickému kouzlu, jež San Francisco činí jednou z turisticky

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 63.

¹⁵⁵ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 24.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 24.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 25.

nejvyhledávanějších lokací na světě, se město stalo dějištěm řady pochmurných, temných snímků. Skýtá totiž pro filmy noir typický kontrast mezi vysokým a nízkým, mezi půvabem a pokleslostí. Specifická geografická poloha města a jeho topografie nabízejí celou škálu lokačních možností.¹⁵⁸ Onen kontrast byl přenesen i do *Padlého anděla*, kde San Francisco vytvořilo opak městečka Walton a také znamenal symbol touhy a svobody. Eric odjíždí do San Franciscu za lepším životem. Hledá tam štěstí a blahobyt. Je to pro něj místo vycházejícího slunce (scéna pohledu na rozbřesk během statického záběru na okno) a naděje, kam Eric utíká.

6.1.3. Čas

Příběh je oproti *Lauře* lineární a vystavěn chronologicky. Na rozdíl od *Laury*, *Padlého anděla* neprovází žádný flashback, ani „snová sekvence“. Expozice filmu je odložená. Eric na konci filmu odhaluje, že Judd je vrahem Stelly. Tato typická detektivní forma¹⁵⁹ expozice se zde projevuje tím, že diváka narativ ponechává v hádankách a očekávání, kdo je vrahem Stelly, až do samého konce. Je to June, Eric, Clare, či někdo jiný?

Jediný výrazný deadline má Eric. Stella mu v sekvenci 6 dává ultimátum, podle kterého bude jeho přítelkyní až v okamžiku, kdy ji bude moct finančně zajistit a sama mu vnukne myšlenku spáchat podvod na naivní June. Tato příčina ve formě ultimáta spouští řadu následků, kde mezi největší z nich patří svatba June a Erica. Avšak podobným deadlinem Stella zatížila i ženatého a rovněž nepříliš bohatého Judda, který pro Stellu dokonce popře své vlastní zásady, coby manžel a policista. Jak lze vidět na těchto dvou příkladech, Stella je katalyzátorem pro směsici následků, které se odehrají později v ději.

6.1.4. Postavy

Preminger si vybral předlohu od Martyho Hollanda, protože „postavy jsou plně definované a skutečné. Je to melodrama a napětí je budováno skrze reakce

¹⁵⁸ Noir Film Festival 2016: Katalog. [filmová festival] [online]. 4. ročník. 2016, s. 32-37. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: https://www.noirfilmfestival.cz/cz/wp-content/uploads/2016/09/nff2016_katalog.compressed.pdf, s. 38.

¹⁵⁹ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985, s. 56.

lidí.“¹⁶⁰ Režisérovy postavy, ať už Laura, Waldo a Mark, či Eric vypovídají o lidských charakterech a vlastnostech. Působí na diváka civilně. Nejsou vždy zřejmé všechny motivace jednání jednotlivých postav, ale stejně tak rovněž člověku v reálném životě nejsou známe všechny motivace chování našich vlastních blízkých osob. Svým mlčením působí skutečně, a přitom i trochu abnormálně. Jsou ukvapené, zbrklé, zvrácené a melodramatické a přitom uvěřitelné. U Erica si lze jen těžko domýšlet každý jeho motiv, a proto vždy musíme jako diváci vložit něco ze svého vlastního sebepoznání, aby vznikla dokonalá postava, která nabízí něco ze sebe a něco z nás. A právě tuto myšlenku „já, jako individuální osoba vs. společnost“ se Preminger svým druhým filmem snaží divákům skrze postavy zprostředkovat.¹⁶¹ Premisa *Padlého anděla* je však až nápadně podobná *Lauře*: příběh se dotýká osudu mladé femme fatale, která je obětí vraždy a zároveň objektem obsese několika mužů.¹⁶²

Ve filmu nalézám tři ústřední postavy. Mezi čistou a jemnou June a femme fatale Stellou korzuje Eric, kterého nejprve uhrane vášnivá Stella, ale nakonec si vybírá June.

June a Stella jsou postaveny do kontrastu. June je blondýnka, jejíž charakterové rysy jsou opakem Stelliných. Zatímco Stella hýří po večírcích s neznámými muži, June se věnuje tradici popíjení ranního čaje se svou sestrou. Mimo jejich osobnostní rysy se zde vyskytuje střet dvou rozdílných sociálních vrstev, jak to i tvrdí Jim Hillier a Alastair Phillips.¹⁶³

6.2. Styl

6.2.1. Osvětlení

Podobně jako v *Lauře*, i u *Padlého anděla* přičítám narativu jeho vliv na denní a noční scény ve filmu. „Denní a noční scény jsou podobně, jako tomu bylo u Walda v *Lauře*, navázány na postavy ve filmu. Rozdělení denních a nočních scén

¹⁶⁰ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 63.

¹⁶¹ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 19.

¹⁶² FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 61.

¹⁶³ HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009, s. 94. ISBN 978-18-4457-216-8.

pomáhá rozlišit vyvíjející se vztah Erica s oběma dívkami. Snímek otevírají dvě noční sekvence, ve kterých se Eric seznámí se Stellou. Na ty navazují dvě denní. Poměr nočních a denních scén je stabilizovaný. Ve shodě s narativním zápletkou – Eric se rozhodne svést June – nastává zlom a začínají výrazně převládat denní scény, které jsou umocněny lokalitami jako prosluněný kostel, bílý dům Millsových a parné scény v San Franciscu. Největší počet denních scén tedy narůstá až v druhé polovině filmu a to i včetně scény, ve které Eric zjistí, že je Stella zavražděna a její smrt se vyšetřuje. Noční záběry opět začínají převládat v závěru filmu, ve kterém Eric odhaluje vraha. Noční scény převládají, když se Eric sblíží se Stellou a začnou ustupovat v okamžiku sblížení Erica s June.¹⁶⁴

Rovněž podobně jako v *Lauře* i v *Padlém andělovi* je použito low-key osvětlení. Svícení je díky hlubokým stínům studené, neproniknutelné a tajemně lákavé. Je tím vytvořena klasický noirová nálada včetně paranoie a pocitu ohrožení.¹⁶⁵ Pro natáčení ve venkovních lokalitách je opět použita technika night-for-night, kdy jsou noční scény skutečně natáčeny v noci a nikoliv za dne jako při tzv. americké noci. Příkladem může být hned první sekvence (6.1). Stíny jsou syté, kontrast mezi osvětlenými a neosvětlenými částmi obrazu je výrazný a nebe je úplně černé. Na rozdíl od *Laury* je v *Padlém andělovi* použita i americká noc. Použita je především ve studiových scénách. Na zadní projekci moře a mraků je použita americká noc a první plán je točen v ateliérech. Zde nám můžou být příkladem všechny noční scény točené s výhledem na moře a scény z pláže. Na snímku 6.2 lze vidět, jak je noční nebe šedé a plují na něm světlá mračna, přičemž to vše se rozpíná nad prosvětleným obzorem, který bychom v případě night-for-night neviděli. Kdyby stejná scéna byla točena v reálných lokacích a za tmy, pravděpodobně bychom neviděli nic kromě slabých odlesků vln a silně osvětlených postav na pláži.¹⁶⁶

¹⁶⁴ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 20-21.

¹⁶⁵ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 66.

¹⁶⁶ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 22.

6.2.2. Mizanscena

Rovněž jako v *Lauře* i u *Padlého anděla* se objevuje metaforické ztvárnění pomocí světla a stínů v mizanscéně, které se bezprostředně týká hlavní narativní zápletky filmu, což je vražda Stelly. Z tohoto důvodu se zaměřím na scény, ve kterých se vyskytuje Stella nebo její vrah. Na snímku 6.3 vidíme tři muže – majitele bistra Popa, uprostřed Judda (zanedlouho Stellina vraha) a napravo Erica. Scéna působí klaustrofobicky, protože všechny postavy jsou rozestavěny velmi blízko sebe. Bezpečí Popa a Erica v prvním plánu je zjevně ohroženo vrahem v plánu druhém. Ve volném prostoru jsou pouze okna s žaluziemi, které se odrážejí na Ericových zádech i na hrudi vraha. Odraz žaluzií na stěnách a postavách je předobrazem hrozby a také symbolem pastí, ve které se postavy ocitají. Důkazem toho může být i fakt, že v jiných scénách z lokace bistra, kde není přítomnost vraha, je svícení i stíny jiné. Pravděpodobně bylo použito tvrdé svícení, takže bistro je plně osvětleno a stíny jiných předmětů na stěnách jsou minimální, zatímco postavy mají stíny ostré. Tuto práci s mizanscénou doplňují i kostýmy. Důležité je například si povšimnout kostýmu Stelly, který doplňuje mizascénu opět stíny tvořenými žaluziemi. Zatímco dívka několik scén předtím má oblečené světlé šaty bez vzorů, v přítomnosti Judda a s její blížící se smrtí má oblečené pruhované šaty. Narůstající množství pruhových vzorů v bistru v přítomnosti oběti i jejího vraha předznamenává katastrofu. Vrcholem jsou pak Stelliny černé šaty v poslední sekvenci, ve které vidíme Stellu živou.¹⁶⁷

Film zprostředkovává i další zlověstné předtuchy blížící se vraždy. Jedna z nich může být symbolická přítomnost zrcadla ve stísněném Stellině bytě. Stellin byt je v rámci mizanscény zajímavým místem, jelikož ve dvou ze tří celkových návštěv Erica u Stelly doma spolu rozmlouvají na vratkých železných schodech k jejímu bytu. Může se jednat o symbol ztráty stability a kontroly. Dalším výrazným prvkem bytu je plyšový medvěd, který upozorňuje na Stellinu lehkovážnost, která jí dovoluje flirtovat se širokým spektrem mužů, což pak vede i k vraždě z vášně. Vražda z vášně je opět opakující se motiv známý i z *Laury*, kde Laura měla být zabita Waldem pro neopětovanou lásku.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Tamtéž, s 22-23.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 23.

6.2.3. Kamera

Podobně jako u osvětlení a mizanscény i u filmové kamery v *Padlém andělovi* nalézám stylistické vzorce, které se objevily i ve filmu *Laura*. Díky těmto vzorcům lze pozorovat kontinuitu v komunikaci filmařů s diváky, kterou nyní přiblížím.

V Premingerově štábu pozici hlavního kameramana zastává opět Joseph LaShelle. LaShelle ač inovativně, používá některé obdobné kamerové postupy shodné s filmem *Laura*. Tato podobnost je však očekávatelná, jelikož se jedná o stejný kameramanský přístup, ve stejném filmařském stylu. Z tohoto důvodu lze pozorovat podobnou atmosféru vytvářenou skrze obraz, jako je již v mizanscéně vzpomínaná klaustrofobie, paranoia a beznaděj. Charakteristické kamerové postupy jsou opět hloubka pole, použití širokoúhlého objektivu, hledisko a důraz na detailní snímání herců.¹⁶⁹

Jak píše ve své neoformalistické analýze filmu *Padlý anděl*, „Postavy *Padlého anděla* se evidentně střetávají s pocity odcizení, osamocení a úzkosti. (...) LaShellova kamera, která nemá jednotné hledisko, využívá hlediskový záběr a tím postupně buduje předpoklad, že Eric je odcizen od diváka i ostatních postav. Preminger a LaShelle odcizení postav ilustrují prostřednictvím inovativního pohybu kamery a použitím kamerových postupů přizpůsobených stylistickému očekávání typickému pro film noir.“¹⁷⁰ Rovněž jako v *Lauře*, i zde lze najít jednotu v postupech teoreticky popsanych Placeovou a Petersonem a užívaných Premingerem a LaShellem. Implementace je zřejmá zvláště u postupů, jako je low-key svícení, hloubka pole, použití širokoúhlého objektivu, krátká ohnisková vzdálenost, detaily, podhledy, sledovací záběr a dlouhé záběry. Avšak výrazným postupem, který jsem zaznamenala i u *Laury* i u *Padlého anděla*, je plynulá jízda kamery, která je u Premingera a LaShelle inovativní a sofistikovanější na rozdíl od nekomplikované kamery, kterou popisují Placeová a Peterson jako typickou pro film noir: „kamera Langa, Raye a Premingera je tvořena krátkými pohyby, které jsou sice jen těžko znatelné, ale i přesto jemně narušují stabilní kompozici a mírně

¹⁶⁹ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 65-75.

¹⁷⁰ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 28.

zdůrazňují postavu, které tak divák věnuje větší pozornost“.¹⁷¹ Z tohoto důvodu se teď na ni zaměřím.

Jim Hillier a Alastair Phillips hovoří o „odmítnutí divácké identifikace“ pro pojmenování specifického pohybu Premingerovy kamery.¹⁷² Odmítnutí divácké identifikace Preminger s LaShellem dosahují proměnlivým kamerovým pohybem. Ač proměnlivý kamerový pohyb můžeme pozorovat u *Laury* i *Padlého anděla*, v případě prvního filmu byl pozorovatelný vzorec spočívající v hlediskových záběrech. Ačkoliv u *Padlého anděla* určité konkrétní sekvence filmu tvoří stylistický vzorec, který se přiklání k postavě Erica, jiné sekvence snímají přednostně June. Lze tedy hovořit o hlediskovém záběru, které je navázán na dvě postavy, podobně jako tomu bylo u *Laury*. To lze i vidět na příkladu, kdy Eric poprvé přichází do domu sester June a Clary, aby jim prodal lístky na spirituální večer. Hlediskový záběr je do tohoto okamžiku navázán na Erica, ale kamera s ním neodchází a zůstává se sestrami. Prostřednictvím kamery se přestává vyvíjet děj, opouští hlavní předmět našeho dosavadního zájmu a mění se hledisko. Kamera se stává nezávislou postavou – kamera-postava – jako v případě *Laury*, a nabízí nový úhel sledování příběhu, což rozvíjí očekávání ze strany Erica i June. June totiž rázem není zapomenutelnou postavou, ale sehrává zásadní roli v příběhu a budeme s ní i nadále konfrontováni.¹⁷³ Avšak na rozdíl od hlediskových záběrů v *Lauře*, které jsou pravidelné (první část filmu generuje hlediskový záběr věnovaný Waldovi, zatímco druhá část filmu generuje hlediskový záběr vůči Marcovi, přičemž změna probíhá během flashbackové sekvence), v *Padlém andělovi* pravidelnost postrádám. Přestože velká část narativu obsahuje hledisko, které rozděluje svou pozornost mezi Erica a June, kamera je stále značně nestabilní, což se projevuje právě nejednotným hlediskem. Preminger tak skrze hlediskový záběr konkretizuje téma prostupující celým filmem – téma nestability, duality, odcizenosti, rozpolcenosti, ale i samostatnosti a svobody. Jinými slovy to znamená, že koncept nestability kamery vytváří dojem odcizení diváka od postav, a tudíž

¹⁷¹ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 69.

¹⁷² HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009, s. 94.

¹⁷³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 67.

i dojem, že jsou postavy odcizeny navzájem samy od sebe i od svého vlastního okolí.¹⁷⁴

Skrze rámování můžeme pozorovat i pro film noir typičtější kamerové postupy. Podobně jako v *Lauře* i zde režisér a kameraman využívají hru s rámováním postav a obličejů. Výrazný je postup při snímání Erica a Stelly. Preminger vyjadřuje náklonnost postav prostřednictvím rámování jejich obličejů v těsné blízkosti, což utváří jejich individuální svět, přesně, jak tomu bylo i u Laury a Marka. Naopak u June a Erica můžeme pozorovat přesný opak. Domnívám se, že kamera kopíruje Ericovu přitažlivost a naléhavost vůči Stelle a naopak odtažitost k June. Chris Fujiwara v knize *The World and Its Double* zmiňuje scénu, která příkladně popisuje výše zmíněné. Jedná se o scénu, ve které Eric pozve June na schůzku do tanečírny. Ve stejný okamžik má v tanečírně schůzku i Stella s jedním ze svých obdivovatelů. Při jedné z písní páry tančí těsně vedle sebe. Kamera upozadí June i Stellin doprovod a okázale rámuje detail Ericovy a Stelliny tváře (viz snímek 6.4). Následně se kamera jízdou opět odtahuje do celku. Ericova posedlost Stellou ho odcizuje od ostatních postav.¹⁷⁵ K rámování v detailu Erica a June dochází až v posledním záběru filmu, kdy po vyřešení vraždy oba odjíždějí vstříc svému novému životu.¹⁷⁶

LaShelle a Preminger opět pracují i s dlouhými záběry. Způsob natáčení záběr-sekvence působí přirozeným dojmem. V analyzovaném filmu se jedná o scény, které jsou buďto klidné, nebo naopak napínavé a emočně vypjaté. K podobnému efektu jsou použity dlouhé záběry také v *Lauře*, kdy je možné pozorovat klidnou úvodní scénu, kdy Mark zkoumá předměty ve Waldově bytě, nebo naopak vypjatou scénu z konce filmu, kdy Waldo vchází zadními dveřmi do Lauřina bytu, aby ji zabil.

Ve filmu kamera funguje podle vnitřních vzorců, které modelují film tematicky, ale také vytváří atmosféru a emoce, které divák z filmu přijímá. Některé jsou napjaté, jiné uvolněné. Pohyby a úhly kamery kopírují pocity postav, jejich zájmy i opovrhování jinými lidmi. Preminger a LaShelle zde využívají nejednotný hlediskový záběr, díky němuž vzniká atmosféra odcizení a nestability. To vytváří

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 67.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 68

¹⁷⁶ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 28.

konečný stav, který vede diváky buďto k identifikaci, nebo odcizení se od Ericova osudu. Jsou tedy na jakémsi rozcestí mezi znalostí a neznalostí postav, jelikož se kamera stává kombinací aktivního účastníka a pouhého pozorovatele.¹⁷⁷ I navzdory tomu postavy nejsou neosobní. Je zdůrazňováno jejich vnější chování. Na rozdíl od jiných režisérů poloviny čtyřicátých let Preminger odmítá předstírat, že se můžeme dívat očima postav, a tak vytváří kameru obdařenou aktivním pohybem s množstvím stylistických vzorců, které diváka provází příběhem.¹⁷⁸

6.2.4. Zvuk

Zvuková stopa se od *Laury* v několika směrech liší. Žádný hlas mimo obraz nedotváří hlediskový záběr a dialogy jsou tak vždy jen diegetické. Rovněž zde nefiguruje žádné jiné médium, které by promlouvalo ve prospěch postav, jako tomu bylo u Walda a jeho vlastního hlasu vycházejícího z Lauřina rádia. Důležitou roli zde však hraje píseň, která tematizuje Stellu podobně, jako tematizovala píseň *Laura* samu Lauru. Stella má v jukeboxu svoji oblíbenou píseň, která ve filmu pracuje jako její motiv. Judd ji také nechává zahrát, když jej v závěru filmu za vraždu Stelly odvádí policie. Autorem písně „Slowly“ je rovněž jako u *Laury* hudební skladatel David Raksin. Píseň složil v roce 1939 pro svoji ženu a označil ji jako „píseň do nočního klubu“. Píseň měla původně zpívat představitelka June Alice Fayeová, ale po dalších úpravách ve scénáři Zanuck odmítl, aby píseň zpívala postava June a místo toho se stala písní servírky Stelly.¹⁷⁹ Dá se předpokládat, že Preminger s Raksinem použili stejný postup jako v *Lauře*, kvůli neobyčejnému diváckému zájmu o Lauřinu píseň, který chtěli zopakovat o po uvedení *Padlého anděla*.

Provázanost a vnitřní kódování na základě vizuálního stylu s narativní formou je unikátní režisérskou a kameramanskou prací, která vtiskává filmu celistvý řád a také formu. Forma v *Lauře* a *Padlém andělovi* je důkazem, že Preminger použil stejný postup u obou filmů. Jak jsem již mohla pozorovat výše, Preminger v *Lauře*

¹⁷⁷ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 68.

¹⁷⁸ PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D., s. 34.

¹⁷⁹ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 63-64.

i *Padlém andělovi* vytvořil obdobný vzorec provazující stylistické systémy s narativní formou. Tento vzorec stojí na stejném principu, ale kódování není v obou případech stejné. V *Lauře* je princip rozkódování vzorce postaven na kolísání ohrožení Laury Waldem, v *Padlém andělovi* pozorují důraz na rozlišení dvou ženských postav. LaShellova kamera využívá kombinaci skupinového stylu filmu noir a atypického přístupu kamery, který spočívá v její jízdě. Podobně, jako tomu bylo u vzorců nalezených při denních a nočních scénách, které v *Lauře* a *Padlém andělovi* postrádají stejný klíč k rozluštění vzorce, ale jsou vystaveny podle stejného principu (tedy jakéhosi kontinuálního vzorce, který je přímo závislý na tématu filmu a jeho postavách), je tomu i u kontinuálního vzorce hlediskových záběrů. Zatímco hlediskové záběry v *Lauře* divákovi zprostředkovávají lovce a loveného, *Padlý anděl* se řídí v rámci hlediskových záběrů tématem nerozhodnosti, odcizenosti a nestability, čímž je i vytvořena specifická atmosféra, která prochází celým filmem.

7. Neoformalistická analýza filmu *Ve víru* (1949)

Mezi premiérou *Padlého anděla* a vývojem filmu *Ve víru* uběhly čtyři roky, ve kterých Preminger natočil pět filmů. Mezi ně patří komedie, romantická dramata a dokonce i dva muzikály. Znamější z pětice filmů je i *Daisy Kenyon*,¹⁸⁰ kde hlavní mužskou roli sehrál Dana Andrews. Hudebním skladatelem dvou snímků byl David Raksin, kterého opět můžeme vidět i u výroby filmu *Ve víru*. Můžeme pozorovat i spolupráci kameramana Arthura C. Millera a herečky Lindy Darnellové. Na dvou z filmů Preminger spolupracoval i s jinými režiséry.¹⁸¹ Ve filmu *Ve víru* se štáb oproti *Padlému andělovi* lehce obměnil. Pro sepsání scénáře z knihy Samuela Guye *Methinks the Lady . . .*, si Preminger vybral scénáristy Bena Hechta a Andrewa Solta. Velká změna dochází v kameře, kde místo Josepha LaShelle nastupuje zmíněný Arthur C. Miller. Na plac se rovněž vrací představitelka Laury, Gene Tienreyová.

7.1. Narativní forma

Příběh filmu *Ve víru* začíná střetnutím Ann (Gene Tienreyová) a Korva (José Ferrer). Korvo je hypnotizér, a když vidí manželku známého psychiatra v nesnázích (ukradne brož, jelikož si z mládí nese břímě kleptomanie), ujme se jí jako pacientky. Nedlouho na to je zavražděna bývalá pacientka Korva, z které je neprodleně obviněna Ann. Ta si však z noci vraždy nemůže na nic vzpomenout. V závěru si Ann ze své hypnózy rozpomíná a vychází najevo, že vrahem je Korvo.

7.1.1. Segmentace syžetu

T – úvodní titulky

1. Ann je obviněna z krádeže. Korvo se vmísí do konverzace Ann a zaměstnanců a ochrání ji před usvědčením.
2. Korvo telefonicky zve Ann na schůzku, kde ji diagnostikuje jako kleptomanku. Navrhuje jí, že jí pomůže a zve ji na večírek.

¹⁸⁰ *Daisy Kenyon* [Daisy Kenyon] [film]. Režie Otto PREMINGER, USA, 1947.

¹⁸¹ Na filmu *Královský skandál* [A Royal Scandal, 1945] Preminger film spolurežisuje s Ernstem Lubitschem. U dramatu *Věčná Ambra* [Forever Amber, 1947] spolupracuje s Johnem M. Stahlem. Na muzikálu *Dáma v hermelínu* [That Lady in Ermine, 1948] Preminger opět spolupracuje s Ernstem Lubitschem.

3. Na večírku se dovídáme, že je Korvo hypnotizér. Korvo Ann následně hypnotizuje. Ann se na obranu Korva na večírku dostává do konfrontace s Terry.
 4. Ann doma díky hypnóze brzy usíná – hypnóza funguje. Následující den William odjíždí do San Franciska.
 5. Korvo telefonuje s Terry. Z rozhovoru je zřejmé, že jí dluží peníze. Korvo také zmiňuje, že William nahrává rozhovory se svými pacienty. V hotelové restauraci Korvo odláká Ann k telefonu a zcizuje její skleničku i šálu.
 6. Zhypnotizovaná Ann z trezoru vyndává dvě nahrávky a odjíždí z domu.
 7. V domě patřící Terry Ann nahrávky ukryje. Následně je Ann přistižena policií s mrtvolou Terry.
 8. Ann je u výslechu usvědčena z vraždy. Nic si nepamatuje, i když na místě činu byly nalezeny její věci (šátek, brož) a sama byla přistižena na místě činu. William se dovídá o známosti Ann s Korvem a přestává jí důvěřovat.
 9. Korvo má na noc alibi – operace žlučníku.
 10. William zavádí poručíka do jejich domu. Nahrávky v trezoru chybí.
 11. Při prohlídce v hotelovém pokoji Korva policisté najdou skleničku s otiskem prstů Ann, což ji nepřímo usvědčuje, že byla v hotelovém pokoji.
 12. Poručík naznačuje Korvovi, že nevěří v jeho nevinu. Korvo se hypnotizuje, aby necítil bolest a odchází z nemocničního pokoje.
 13. Poručík ve vzpomínce na svou mrtvou ženu volá Ann a Williama ke schůzce na místě činu.
 14. Mezitím v domě Terry Korvo poslouchá nahrávku, kde Terry mluví o agresivitě Korva a penězích, které jí Korvo dluží. Přijíždí Ann, William a poručík. Korvo se ukrývá. Ann se rozpomíná na noc vraždy. Po operaci žlučníku krvácející Korvo zapne gramofon a míří zbraní na poručíka i oba manžele, avšak hodně krvácí. Korvo vyčerpáním padá k zemi a umírá.
- Z – závěrečné titulky

7.1.2. Prostor a čas

Film se odehrává v následujících lokalitách: 1. Obchodní dům, 2. Dům Ann a Williama, 3. Restaurace, 4. Dům Tiny – večírek, 5. Hotel, 6. Dům Terry, 7. Policejní stanice, 8. Nemocniční pokoj/ nemocnice, 9. Věznice, 10. Dům poručíka. Celkový syžet vede události fabule vždy lineárně a příběh neprovází žádná forma nechronologického děje.

Prostor, podobně jako čas, je podřízen narativním vztahům, jež řídí řetězec příčin a následků.¹⁸² Opakuje se narážka na San Francisco. V *Padlém andělovi* byl motiv města symbolem touhy, či dokonce ráje. Vysvobození z nudného městečka Walton. Ve filmu *Ve víru* do San Franciscu odjíždí William Sutton na konferenci. Během jeho pobytu v San Franciscu se stane vražda. Opět zde San Francisco naplňuje jakousi roli úniku pro Williama.

Film *Ve víru* se dělí na čtrnáct sekvencí. Syžet díla je poměrně čitelný a na rozdíl od jiných noirových filmů, nelze mluvit o odložené expozici umístěné v syžetu, jako tomu obvykle bývá u detektivních filmů, ale spíše jde o případ, kdy lze hovořit o úvodní expozici, ve které se prostřednictvím užitých prostředků postupně odhalují motivy vraha. Těch je ze začátku filmu pomálu. Vidíme Korvův zájem o Ann, ale netušíme proč. Syžet nás nutí se začít tázat a hledat Korvovy motivy. Chce Ann vydírat pro peníze, protože v ní pozná manželku bohatého muže? Záhy se dovídáme, že ho peníze Ann nezajímají. Chce ji svést? Ann ho razantně a opakovaně odmítá. Chce se za něco mstít jejímu manželovi? Zjišťujeme, že má Korvo spíš jen pobavení z jeho provokování, spíš než by to bylo jeho hlavním záměrem.

7.1.3. Postavy

Vlastnosti a motivy rozdílných povah Ann a Korva ženou obě postavy do víru příčin a následků, což pohání příběh dopředu. Řetězec příčin a následků je spuštěn tehdy, když Korvo poprvé uvidí Ann. Má cíl ji zmanipulovat, aby ji ošálil, protože tajně nenávidí jejího muže. Naopak Ann má za cíl zatajit před svým manželem svou nemoc kleptomanky a léčit se u Korva. Je zde tedy patrný motiv pomsty a zdraví. Řetězec příčin a následků se mění, když po Korvovi Terry žádá své peníze zpět. Zde se ji Korvo rozhodne zabít a svou vraždu nastražit na nevinnou Ann. Vražda rozpoutá oboustranný boj o svobodu. Konec filmu přináší vítěze. Zatímco Ann dosahuje svého cíle a získává svobodu, což pro ni znamená i vykoupení se z její touhy krást cizí majetek, Korvo prohrává v obou řetězcích a umírá svým vlastním zaviněným, nikoliv rukou druhé postavy. Rozvinutá dějová linie je na konci rozřešena.

Ve filmu *Ve víru* se podobně jako u předchozího *Padlého anděla* setkáváme

¹⁸² BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 516.

s Premingerovou fascinací tajemstvími lidské mysli. Zatímco v předchozím filmu se jednalo o posmrtný život a až duchařskou tematiku, nyní Preminger zamířil k tématu psychoanalýzy, hypnózy a motivu bolestného traumatu z mládí a manželských problémů. Opět podobně jako u *Laury* i *Padlého anděla* lze nalézt motiv, na který upozorňuje Megan Abbottová, tedy jakousi „zvrácenost“ Premingerových postav s nepříznivými nebo zakázanými touhami.¹⁸³ Zde tedy můžeme mluvit o dvou základních rysech Premingerových postav.

Hlavní ženská postava Ann, kterou hrála podobně jako v *Lauře* půvabná Gene Tierneyová je atraktivní, zábavnou, i když poměrně povrchní a ovlivnitelnou mladou ženou. Zatímco postava Laury projevovала větší známky emancipace, ambicí a temperamentu – příkladem může být flashbacková sekvence, která připomíná její seznámení s Waldem, Ann je odkázána na svého manžela a vystupuje především jako manželka slavného psychoanalytika, nežli jako samostatná žena. Kombinaci obou charakterových rysů lze nalézt i u *Padlého anděla*, kdy na jedné straně je atraktivní, ambiciózní Stella a na druhé důvěřivá a ovlivnitelná June. U *Padlého anděla* dochází k zmíněné dualitě, kterou ale nenacházím ani v případě *Laury*, ani v případě filmu *Ve víru*. Ovšem všechny ženy pojí jistá míra naivity v rámci jejich výrazného motivu – osobní vášnivé touhy. Ať už mluvíme o důvěře Laury vůči jí posedlém Waldovi a její touze stát se kariérně a společensky úspěšnou, naivitě Stelly vůči jejím vztahům k mužům a šílené touhy stát se finančně nezávislou, o June důvěřující Ericovi a toužící po opětované lásce nebo v neposlední řadě také o Ann opět lehce naivně důvěřující Korvovi a toužící po nalezení smíření se sebou samou a uzdravení, mají Premingerovy ženské postavy společné pojítko. Jistá dávka naivity a osobních vášnivých tužeb vytváří prozatím všechny Premingerovy „noirové ženy“. Od klasického noirového modelu femme fatale jako symbolů smyslnosti, vášně a nebezpečí se však Premingerovy ženy liší.

Korvo je chladný, vypočítavý. Zdá se, že má promyšleny všechny své kroky daleko dopředu a pro Ann zdánlivě z jeho spárů není východiska. Korvo neochvějně touží po nadvládě. Tato motivace jeho postavy je dána jednak jeho až psychopatickou rázností a nemilosrdností, která je projevována v dialozích, dále pak jeho posedlostí vyrovnat se lidem s vyšším postavením a také samotnou

¹⁸³ The Editors of LIFE. *LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*. Life, 2016.

pracovní činností coby hypnotizér. S podobnou psychopatickou povahou se u Premingera v této míře setkáváme prozatím jen u Walda v *Lauře*, ale jakoby Preminger prototyp Walda posunul ještě u stupeň výš a divák byl nyní konfrontován s mužem bez jakýkoliv citů a posedlým pouze svým egem. Dokonce vražda, kterou Korvo spáchá, je motivována pouze penězi a pomstou a nikoliv emocionální touhou po dané osobě, jako tomu bylo u předchozích dvou filmů. Motiv vraždy se tedy zásadně mění a narušuje téma vraždy z vášně, které nastolily první dva filmy. Ani touha po Ann jako ženě není Korvovým primárním zájmem. Korvo Ann svádí, ale nikdy není posedlý. Spíše se jen snaží domáhat snazšího přístupu k ní a většího vlivu na Ann. Jeho motiv svést ji je tedy druhotný. V motivacích Premingerových mužských postav chybí jednota napříč filmy. U Premingera není pravidlem, že by ženy byly předmětem vášně muže ve smyslu *femme fatale*.

7.2. Styl

7.2.1. Osvětlení

Důležitým předmětem zkoumání je poměr nočních a denních scén, protože tato světelná změna má markantní vliv na tok děje ve filmu. Denních scén je zde osmnáct, scén obehrávajících se v noci je třináct. I v *Padlém andělovi* zastávají denní scény výraznou část filmu. Ve filmu *Ve víru* se ve dne odehrávají sekvence 1 a 2, 5, 10 – 12. Jedná se vesměs o scény, ve kterých se Ann seznámí s Korvem, Korvo vyhrožuje Terry, a část scén, ve kterých poručík vyšetřuje vraždu. Noční sekvence jsou označeny číslicemi 3 a 4, 6 – 9, 13 a 14. Podle rozpisu do sekvencí lze snadno vyčíst, že pojičím vzorcem mezi nočními scénami je hypnóza, pod jejímž vlivem je Ann. Domnívám se tedy, že denní scény reprezentují čistotu mysli Ann a naopak noční scény reprezentují vliv Korva na Ann.

7.2.2. Kamera

Kamera Arthura Millera není na první pohled natolik expresivně stylizovaná jako tomu bylo u *Padlého anděla*. Styl v tomto snímku je opravdu výrazným prvkem, který divákovi vizuálně komunikuje vztahy, napětí i emoce, které slyšíme v dialogích. Jako je film noir ovlivněn německým expresionismem a poetickým realismem, film *Ve víru* se kloní k poetismu – kamera není expresivní, jejím

hlavním znakem je být nestranným pozorovatelem komunikujícím skrze sledovací záběry, což je i postup užívaný Premingerem v *Lauře* a *Padlém andělovi*. Podobně jako v *Lauře* nebo i *Padlém andělovi* hlavní kameraman využívá úhlů kamery a hlediskových záběrů pro vedení divákovy pozornosti, pečlivě inscenovaný předkamerový prostor a práci s dlouhými záběry, které popisují výše. Premingerova práce s hlediskem postavy se s tímto třetím noirovým snímkem stává jedním z jeho zřetelných kontinuálních vzorců. Příkladem užití hlediska postavy je scéna z druhé půlky filmu, kdy obviněná Ann odhaluje utajené křivdy vůči Williamovi. U obrázku 7.1 a 7.2 lze postřehnout, jak zde napjatý dialog manželů příznačně doplňuje kamera Arthura Millera. Konfrontaci Ann a Williama podporuje distancovaná kamera. Tu zde lze vnímat jako určité znázornění distance mezi manžely. Subjektivní záběr je z pohledu Williama. Avšak i přesto Ann nepůsobí utlačeně, právě díky síle jejího monologu. Propast mezi manželi je viditelná v inscenování postav před kamerou. Kamera se totiž s následným odchodem Williama z výslechové místnosti zase srovnává a ve statickém klidu vyslechne zpověď kleptomanky z nového subjektivního záběru právníka. Pohledu muže, který si přeje očištění Ann. Z tohoto hlediska cítíme respekt, soucit a blízkost, kde jediným zájmem je hledisko Ann a její doznání.

Po většinu času první části filmu si kamera od postav více méně drží neutrální odstup polocelku a amerického celku. Kamera dále pracuje s plynulou jízdou. Většinou si vybere, komu je v záběru loajální a komu se věnuje nejvíce. Tím kamera udává divákovu pozornost, ale zároveň nepůsobí angažovaně. V druhé části filmu, kde započíná vyšetřování vraždy, se kamera obměňuje. Přestává být neutrální a přechází z detailu do polocelku a celku a naopak. Také se v druhé části filmu výrazněji pracuje s hlediskovými záběry. Je přítomno několik pohledů přes rameno, nadhledy a podhledy – jako je to popsáno ve scéně u výslechu. Kamera s gradací děje začíná být aktivnější. Dalším podobným příkladem aktivity kamery by mohly být scény v nemocnici, kde se léčí Korvo. Korvo při vyšetřování naráží na smrt poručíkovy ženy, která zemřela na následky operace žlučníku, neboli stejnou operaci, kterou nyní prochází Korvo. Kamera sleduje poručíka z detailu – kamera plně zaujímá hlediskový záběr. Náhle poručík obviní Korva, že jeho operace je až příliš dobré alibi v případě, kde by jinak byl hlavním podezřelým (obr. 7.3).

Kamera skočí po ose z Korvovy tváře v detailu a výšky jeho očí do polocelku již v momentě, kdy poručík vstoupí do místnosti. Změna kamery je v této

scéně klíčová. Korvo není už snímán kamerou ve výšce jeho očí, jako sobě rovnému, ale vidíme ho zpoceného, nemocného na nemocniční posteli, jak se nad ním sklání ruka práva – jehož hledisko přejímáme s poručíkovým obviněním. Aktivní kamera opět mění dynamiku filmu. Vyvrcholením práce kamery v této scéně je, když poručík odchází z nemocničního pokoje. Kamera svým plynulým pohybem sleduje odcházejícího poručíka a dokonce se už ani reflektivně neobrací na Korva, když zazní jeho hlas „Ještě moment.“ Jakoby si v tento okamžik Korvo už nezasloužil žádnou další pozornost a co více, kamera mu v tento zásadní okamžik přestává býti loajální, jako byla doposud.

7.2.3. Střih

Průměrná délka záběru je 19 sekund. To je dvakrát delší délka, než bylo pro padesátá léta běžné (podle Keatleyho průměrné ASL filmů bylo 9-10 sekund),¹⁸⁴ což je dle Placeové a Petersona pro film noir příkladnou technikou¹⁸⁵ a zároveň jeden z výrazných Premingerových rysů, který opět vidíme už i u předchozích dvou noir filmů. Mezi výrazné dlouhé záběry patří dva záběry z 1. sekvence trvající po dobu dvě a půl minuty s jedním ostrým střihem. Jiná dlouhá scéna o dvou záběrech, která trvá dvě minuty dvacet vteřin opět s jedním ostrým střihem, se nachází v sekvenci 7, ve které Ann ukrývá nahrávky a nalézáme Terry mrtvou. Další delší záběry jsou součástí poslední sekvence 14.

Již v sekvenci 1 se seznamují postavy Ann a Korvo. Toto seznámení je pro film klíčové. Ann se po omdlení z šoku probouzí v místnosti obchodního domu a následně je vyšetřována zaměstnanci. Ti přispívají k chaosu a rychlosti děje. Během této scény vchází do místnosti Korvo a interaguje se zúčastněnými postavami. Zde chaos a rychlost děje vrcholí a započiná samotná zápleтка filmu. Druhou nejdelší scénou, kterou tvoří dva záběry dělicí jeden ostrý střih je scéna vraždy. Poslední střihově rozvolněným záběrem je ten v závěru filmu. Jedná se o záběr, kdy se Ann rozpomíná na události z večera vraždy a dostává se tak “z víru”, do kterého ji uvrhl Korvo. V této scéně je také vztahový vzorec Ann a Korva započat v 1. sekvenci ukončen, protože Korvo umírá. U všech třech záběrů

¹⁸⁴ KEATHLEY, Christian. *The Average Long Take*. In GIBBS, John, PYE, Douglass. *The Long Take: Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. Palgrave Macmillan, 2017, s. 59.

¹⁸⁵ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 66.

se tedy jedná o klíčové scény motivované vzájemným vztahem Ann a Korva.

Část záběrů ve filmu je ohraničena prolínačkami a část ostrým střihem. Ve dvou výjimkách záběry odděluje zatmívačka, po níž v následujícím záběru navazuje roztmívačka. U těchto záběrů můžeme pozorovat delší časový posun v ději – časově se posunujeme ze dne do večera, nebo z večera do druhého dne.

Střih slouží k ustanovení časových posunů ve filmu – Preminger, Louis Loeffler a Russell Lloyd nejvíce využívají prolínaček. Záběry se prolínou a posunou děj o pár hodin či dnů dopředu. Výjimka nastává mezi scénou, kde je Ann doma s Williamem. Ann přišla z večírku, kde byla s Korvem. Na druhý den se má potkat s Korvem v hotelu. Je to scéna, kde usíná, protože byla zhyponotizovaná, aby usnula přesně ve 23:00 a spala devět hodin, až do rána. Je to ticho před bouří a zároveň přelomový bod, jelikož v následující scéně už Korvo plánuje vraždu Terry a v následujících scénách v hotelu Korvo učiní kroky vedoucí k tomu, aby vražda Terry byla svedena na Ann – ukradne Ann šátek, s kterým posléze Terry uškrtní a zcizí skleničku od Martini s otiskem prstu Ann. Přechod mezi těmito scénami je pomocí zatmívačky a roztmívačky. Následuje dvojice ostrých střihů. Prolínačka lehce posouvá děj, kdy Ann odmítne přijít do hotelového pokoje Korva. Následuje opět ostrý střih – Ann a Korvo jdou spolu do hotelového baru, kde posléze Korvo zcizí skleničku a šátek. Střih zde podporuje dynamiku v situacích, kdy se již jedná o důležité situace v syžetu, avšak dynamika kamery přichází až po vraždě. Stylové prostředky tak kontinuálně upozorňují diváka na blížící se napětí, které se stupňuje – od naprosté neutrality z pozice střihu i kamery, do zaktivování všech stylových složek, o kterých píše výše v analýze.

7.1.4. Mizanscéna

Preminger pracuje s hloubkou pole, režíruje druhé plány a pečlivě tyto plány inscenuje před kameru. Mizanscéna v kontextu této scény představuje pro Korva formu vězení. Je přivázan na lůžko, obklopen předměty s mřížovitým vzorem, na kterých má doslova ustláno. I v *Padlém andělovi* se setkáváme s podobným postupem, jako nacházíme zde, tedy s použitím předmětů, či světla a stínů, které mohou asociovat mříže. V této scéně je rám postele vyroben ze svislých trubek, žaluzie tvoří čáry na stěnách a dokonce i polštář má mřížový vzor. To všechno z jedné scény z nemocničního pokoje, kde roli dozorců přebírají nemocniční sestry a pacient je při troše fantazie v pozici vězně. Korvo se tak pro dokonalé alibi

sám zavře do věznice. Jiným, stejně výrazným příkladem pečlivě inscenovaného předkamerového prostoru je scéna s nočním útekem Korva z nemocnice. Korvo kráčí po vestibulové chodbě dlážděné kontrastními čarami – světlou dlažbou s tmavými pruhy. Také zde vidíme lustry s vodorovnými pruhy a kousek zábradlí, či schodů. To vše vidíme z velkého celku.

Závěrem k Premingerově mizanscéně ve filmu *Ve víru* bych ráda zmínila prvek, o kterém píší Placeová a Peterson. Autoři v portrétech, zrcadlech, odrazech hledají symboliku roztržitého ega, zidealizovaného obrazu či dokonce zlověstné předtuchy. Preminger využívá i zmíněného zrcadla i portrétu. Korvo sám sebe hypnotizuje, aby necítil bolest prostřednictvím zrcadla. Do „Premingerovsky“ pečlivě inscenovaného prostoru a jeho dominanci v druhé polovině filmu, který mimo jiné zaujme divákovu pozornost, patří i po *Lauře* opětovné použití portrétu, tentokrát portrétu Terry. Všeříkající je citace z příspěvku do knihy *Film Noir Reader*, kde Placeová a Peterson trefně poznamenávají: „Zdá se, že všudypřítomný zarámovaný obraz ženy narušuje domnělé aspekty ženské ohroženosti a bezbrannosti, do které se „noiroví“ hrdinové vždy zamilovávají. Avšak síla, která se centralizovala do obrazu, z něj najednou vychází v zlověstnějším provedení z masa a kostí. Kompozice mizanscény, která doteď záležela na harmonii, kterou určoval onen portrét, se rázem mění v chaos. Vševedoucí portrét ženy se stává uštěpačnou připomínkou toho, co zmůže výhružka ženy reálné.“¹⁸⁶

7.1.5. Zvuk v závěrečné sekvenci

Závěrečná koláž rozhovoru Terry s Williama, který slyšíme skrze gramofonové desky, a rozhovor poručíka a Korva, ve kterém se Korvo přiznává ke svým činům, je postup známý již z *Laury*. Koláž působí, jakoby se ve skutečnosti jednalo o rozhovor Terry a Korva, přičemž oba umírají ve stejný okamžik – Terry symbolicky, jelikož střelbou Korvo rozbíjí gramofon, a Korvo vysílením po operaci žlučníku. Divák dialogovou koláž slyší takto:

Terry: „David Korvo mě zabije!“

Korvo: „Nic jsem nezanedbal.“

Terry: „Je zlý a nebezpečný!“

Korvo: „Nemáte na to.“

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 68.

Terry: „Jsem vyděšená. Zabije mě a nikdy se to nikdo nedozví.“

Korvo: „Obávám se, že máte pravdu.“

Terry: „Nikdy za to nezaplatí.“

Korvo: „Dneska jsem byl trochu hloupý.“

Poručík: „Je mrtvý.“¹⁸⁷

Kombinace interního diegetického zvuku gramofonové nahrávky a výňatku konce rozhovoru Korva a poručíka ukazuje na stejnou práci s různými rovinami diegetického zvuku podobně jako v *Lauře*. Opět se jedná o velmi intimní sekvenci, která se nyní týká pouze Korva a jeho oběti, za kterou pravděpodobně považuje hlavně sám sebe. Jedná se o doznání Korva a také právě zde z gramofonové desky se dovídáme, že Korvo nenáviděl Williama, když Terry říká, „nenáviděl vás. Říkal, že to vy jste za všechno zodpovědný.“ Avšak z čeho přesně Korvo obviňuje Williama, se nikdy nedozvíme.

V této analýze jsem našla několik postupů, které se objevily i u předchozích dvou Premingerových noirových filmů *Lauře* a *Padlém andělovi*. Již u filmu *Ve víru* lze pozorovat jistou kontinuitu v tom, jak Preminger vystavuje příběh filmů. Premingera fascinuje téma lidské mysli. Konstruuje vyprávění kolem postav s jasnými vlastnostmi, které chtějí dosáhnout konkrétních cílů, ale jejich charaktery jsou dysfunkční a lehce zvrácené. Tento zvláštní fakt většinou přichází z minulosti jeho postav. Většina postav Premingerových filmů si totiž z minulosti táhne rodinné a psychické potíže. Avšak, i když mají tento společný rys, jsou vždy plně uvěřitelné a realistické. Lze pozorovat motivace ženských postav, které spočívají v osobním růstu, ambicích a tužbách. Ruší typické charakterové rysy femme fatale. Preminger často natáčí z hlediska postav. Velmi časté je použití hlediskových záběrů, ale také sledovacích záběrů a jízdy v pohyblivém rámu kamery. Lze pozorovat výraznou práci s denním a nočním světlem. Tato práce je výrazná u *Laury*, *Padlého anděla* i u filmu *Ve víru* a jistě se jedná o zásadní rys Premingerovy formy. Vše je použito pro budování komunikace mezi divákem a postavami a také v podpoření hloubky prostoru a pečlivě inscenovaného předkamerového prostoru. Průměrná délka záběrů bez střihu je delší, než je pro čtyřicátá a padesátá léta běžné.

¹⁸⁷ Závěrečný dialog z filmu *Ve víru* ve stopáži 1:36:06 – 1:36:46.

Oproti tomu ve filmu *Ve víru* pozorují i změny oproti *Lauře* a *Padlém andělovi*. Na rozdíl od *Laury*, která v první polovině filmu využívá velké míry flashbacků, *Padlý anděl* a film *Ve víru* mají lineární a chronologický syžet. *Laura* a *Padlý anděl* měly pro detektivní filmy typickou odloženou expozici umístěnou v syžetu, ale v případě filmu *Ve víru* se jedná o úvodní expozici. Také lze pozorovat odklon od expresionistických postupů kamery.

8. Neoformalistická analýza *Tam, kde ulice končí* (1950)

Pro scénář Bena Hechta byl předlohou román *Night Cry* Williama L. Stuarta, který produkční filmová společnost Twentieth Century-Fox odkoupila již v roce 1948. Natáčení probíhalo na přelomu roku 1949 a 1950 v New Yorku a následně byl film dokončen v hollywoodských ateliérech.

V rámci základního štábu filmu došlo oproti snímku *Ve víru* k několika změnám. Hlavním kameramanem se opět stává Joseph LaShelle. David Raksin na čtvrtém Premingerově noir filmu nadále nespolupracuje a novým hudebním skladatelem se stává Cyril J. Mockridge, skladatel pro Twentieth Century-Fox. Z herců se na plac vrací výrazná dvojice Gene Tierneyová a Dana Andrews, kteří uchvátili diváky v *Lauře*.

8.1. Narativní forma

Hlavním hrdinou filmu je policejní detektiv Mark Dixon (Dana Andrews), který se po celý svůj dosavadní život věnuje tomu, aby nešel ve šlépějích svého otce-gangstera. Avšak vztekem zmítaný Mark v jednom osudovém okamžiku z nešťastné náhody zabíjí gamblera Kennetha Paine (Craig Stevens), který na veřejnost vystupuje jako válečný veterán a americký hrdina. Mark se po odhalení mafiánského kartelu sám udává z Painova zabití a své rodinné předurčení vykupuje vlastní svobodou a láskou k Morgan (Gene Tierneyová).

8.1.1. Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky

1. Mark je kárán policejním ředitelem za svou agresivitu vůči zločincům.
2. V gangsterském doupěti Paine napadá Morrisona. Policie je posléze volána na místo vraždy Morrisona.
3. Mark vyslyší Paine. Opilý Paine Marka napadá. Ten jej udeří zpět a Paine umírá. Mark zahlazuje stopy a uklízí mrtvolu.
4. Mark a Paul jdou navštívit Painovu manželku Morgan. Z jejího výslechu vyplývá jako podezřelý její otec.
5. Mark a Morgan na večeři. Policie nachází mrtvého Painea.
6. Vyšetřování Painovy vraždy.

7. Střet Marka a gangsterů v tureckých lázních.
 8. Mark navštěvuje Morgan.
 9. Mark navštěvuje Paula a půjčuje si od něj peníze na právníka pro otce Morgan.
 10. Mark doprovází Morgan k právníkovi a na oběd.
 11. Markovi kvůli agresivitě vůči zločincům nařizují týden dovolené.
 12. Morgan Markovi oznamuje, že právník jejímu otci nepomůže. Mark jí slibuje, že vše napraví.
 13. Mark se připravuje na finální střet se Scalisem.
 14. V hotelovém pokoji Mark píše své přiznání.
 15. Finální střet se Scalisem a jeho dopadení.
 16. Mark se přiznává k vraždě. Vyznání lásky Marka a Morgan.
- Z – Závěrečné titulky

8.1.2. Prostor a čas

Jelikož je film časoprostorové umění, nejprve se po vzoru předchozích analýz budu věnovat času a následně prostoru a lokacím. Expozice filmu je výrazná v jeho úvodu. Na rozdíl od předchozích Premingerových filmů noir divácké očekávání nespočívá v odhalení totožnosti vraha, jelikož to je divákovi odhaleno neprodleně. Očekávání spočívá v jednání onoho vraha v rámci budovaného příběhu. Tím, že vraha známe a dokonce jsme narativně vedeni k tomu s ním sympatizovat skrze povědomí o okolnostech a motivech vraždy, je budováno napětí diváků. Napětí spočívající v odhalení vraha-policisty svými kolegy během vyšetřování vraždy v 6. sekvenci, zde však zároveň i vrcholí a film se náhle obrací k jiné formě diváckého očekávání a napětí. Sekvencí 8 začíná příběh lásky a zkouška morálky. Divácké očekávání již nepramení z možnosti, že policie odhalí, kdo je vrahem Paina, protože policie svého podezřelého už má (otce Morgan), ale z okolností, zda se Mark k vraždě přizná, či půjde ve šlépějích svého otce-gangstera. Vyprávění závisí do značné míry na příčině a následku. Vražda je narativní příčinou, která nastane již v sekvenci 3 a následný příběh se odehrává ve znamení jejích následků. Následky zahrnují dva implicitní deadliny pro postavu Marka. První deadline závisí na svrnutí šéfa gangsterů Scaliseho, druhým deadlinem je Markovo odhalení. Hra s časem, kdy Mark bude muset těmto deadlinům čelit, je náplní očekávání v druhé části filmu. Blížícím se odsouzením nevinného muže se druhý deadline neúprosně

přibližuje a Mark se jej pokouší pomocí právníků zase oddálit, aby mohl naplnit svůj první deadline. Na konci filmu po dopadnutí Scaliseho první deadline odpadá a náplň druhého závisí na morálce Marka, na čemž i závisí divácké očekávání budované během filmu.

Jak píše Bordwell a Thompsonová v *Umění filmu*, „prostor pro filmové vyprávění obvykle představuje důležitý faktor.“¹⁸⁸ První, čeho si v prostoru lze povšimnout, je důraz na exteriéry. Ty v *Tam, kde ulice končí* mají důležitější roli, než bylo viděno ve všech třech předchozích snímcích. Zatímco *Laura*, *Padlý anděl* a film *Ve víru* se soustředily na pečlivé inscenování mizanscény před kamerou v interiérech a dotvářely tím charaktery postav, nyní je s divákem komunikováno hlavně skrze exteriéry. New York a jeho ulice a výškové budovy jsou nejdominantnější lokací filmu. Vytváří nejen atmosféru filmu, ale také jsou skrze něj komunikovány emoce hlavní postavy – Marka Dixona. Diváka vede důraz na noční ponuré město či osvětlené betonové mrakodrapy, které se hrdě tyčí nad životy lidí ve městě. Atmosféra New Yorku je ve filmu dvojakou. Na jedné straně máme noční New York. Jeho ulice působí klaustrofobicky, tajemně a paranoidně. Je to místo zločinu, padouchů a nebezpečí, které kombinuje ulice buďto zcela přeplněné, nebo naprosto opuštěné. Je symbolem neustálého nebezpečí a místa, kde slunce skoro nikdy nevychází. Ulice města jsou totiž skoro neustále ponořeny do hluboké chladné tmy, ve které jdou pouze stěží rozpoznat obrysy postav a budov. Naopak New York za dne je honosný, hrdý, přátelský a je v něm prostor pro naději, uvolnění a lásku. New York je domovem pro dobro i pro zlo a nastoluje mezi nimi harmonii.

Ve městě New York se nachází tři zásadní interiérové lokace. Jedná se o byty klíčových postav Marka, Morgan a Paina. Mezi těmito třemi interiérovými lokacemi snímku nacházím pojítka. Mark většinu času tráví v ulicích New Yorku nebo na policejní stanici, kde občasně i přespává. Avšak v jedněch z posledních scén filmu jsme zavedeni do Markova hotelového pokoje, který se jeví jako jeho místo bydliště. Mark zde osobní věci nemá, podobně jako je nemá ani na policejní stanici. Místnost je základně vybavená, ale nevidíme zde žádné předměty osobní důležitosti. Několikrát je nám zprostředkován pohled i do Morganina domova. Ač je Morgan dospělá a vdaná žena, která má trvalé zaměstnání, stále bydlí u svého

¹⁸⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 124.

otce, v jehož bytě má svůj malý světlý pokoj. Klíčová scéna vraždy se odehrává ve skromné přízemní garsoniéře. Painův pokoj obsahuje pouze pár kusů věcí a nábytku. Pokoj je na první pohled odosobněný a neintimní. Na dřevěných obkladech stěn visí obraz, na kterém jsou vyobrazena tři štěňata. Na jiných stěnách byly obrazy sundány a zanechaly po sobě jen vybledlé obrysy oněch obrazů, které zde pravděpodobně zůstaly jako zbytky výbavy předchozího nájemníka bytu. Hotel, pokoj v bytě otce, jednopokojová nezabydlená garsoniéra - pro Marka, Morgan i Paina jsou to přechodná bydliště. Téma nesmiřitelné osobní situace, která je ve filmu přednostně tematizována jen z pohledu Marka, je podprahově předkládána i na úrovni dalších postav. Postavy jsou vystaveny životním nejistotám a bez plánů do budoucnosti.

8.1.3. Postavy

Tam, kde ulice končí je třetí a poslední Premingerův noirový film, ve kterém hlavní mužskou postavu hraje Dana Andrews. Marka McPhersona (*Laura*), Erika Stantona (*Padlý anděl*) a Marka Dixona (*Tam, kde ulice končí*) pojí podobné charakterové vlastnosti, které naplňují tyto postavy. Chris Fujiwara v nich nachází pojitko jakési formy průměrnosti, která se během filmů radikálně vyvíjí. Při natáčení *Laury* Andrews odmítl explicitně projevovat emoce, což vytváří tvrdý kontrast oproti ženské postavě filmu. V *Padlém andělovi* se Andrews vtělil do průměrného amerického muže, který je svou femme fatale přinucen k morální korupci. Nakonec v *Tam, kde ulice končí* se opět projevuje průměrnost. Ta je však nyní zhmotněna studem nad Markovým rodinným původem. Zuřivě se snaží zničit svůj vlastní původ, který musí vyhladit a převzít roli fénixe, kterou si pro sebe vysnil.¹⁸⁹ Markovy motivace spočívají v touze symbolicky zabít svého již mrtvého otce. Toto vykoupení ho však nakonec stojí svobodu a lásku a zároveň se z policisty ve skutečnosti stejně stává kriminálník, i když v zásadě vítězí sám nad sebou.¹⁹⁰ Postava Marka Dixona je ambivalentní, což se pro Premingerovy noirové postavy vrahů stává poměrně charakteristické. V *Lauře* je vrahem nejbližší přítel oběti. V *Padlém andělovi* rovněž jako v *Tam, kde ulice končí* policista a ve filmu *Ve víru* je to lékař. Také se mění motiv vraždy. V *Lauře* i v *Padlém andělovi* vrahy nutí

¹⁸⁹ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 155.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 197.

k vraždě své lásky žárlivost a ztráta ženy, kterou muži milují. Ve filmu *Ve víru* se motiv mění na vraždu pro peníze. V *Tam, kde ulice končí* se Preminger vrací k vraždě z vášně a nenávisti vůči zločincům a také vůči své vlastní osobě, která se projevívá ranou pěstí Paineovi, která ho nešťastně zabíjí. Mark trpí přesvědčením, že pro celý New York je jen synem Sandyho Dixona. A protože si uvědomuje, že nenávist vůči otci a gangsterům jej udělala agresivním vůči zločincům, což zabilo Paina, svou vinu za vraždu se pokouší svést na Scaliseho. Avšak po střetu Marka a Scaliseho v tureckých lázních, který poraženého Marka nechává žít, Mark začíná přijímat svůj osud, když bezprostředně poté říká Morgan, „(...) i nevinný člověk se může dopustit hrozných činů.“

Obecně jsou Premingerovy postavy opět melodramatické, ale i uvěřitelné. Nejsou jen dobré, nebo pouze špatné. Přežívají v industriálním, zaprášeném a klaustrofobním městě zločinu, ve kterém se snaží žít, jak nejlépe umí. Film popírá možnost, že vrah musí být vždy jen špatný (Scalise nechává Marka opakovaně žít), stejně jako že i policista, který má být symbolem dobra, se může dopustit vraždy. Preminger tak hlouběji rozvíjí téma postav, které jsme mohli vidět i v předchozích filmech, kdy vrahem byl nejlepší přítel (*Laura*), policista (*Padlý anděl*) nebo lékař (*Ve víru*).

8.1.4. Hlavní narativní motivy filmu

Téma dobra a zla je motiv, který je v Premingerových filmech výrazně pojmenováván. V *Padlém andělovi* nalézám výrazné rozdělení světa na dobro a zlo, na dobré postavy a špatné postavy. Avšak hlavní postava *Padlého anděla* není dobrá, ani špatná. Není světlo a není ani tma. Podobně jako v *Padlém andělovi*, i zde narážíme na postavu, která není ani dobrem (ač policista) a ani zlem (ač vrah). V záběru sekvence 3 policista Mark Dixon vrací úder pěstí opilému Painovi, kterého podezívá ze spřáhnutí s mafií a také z vraždy. Opětovaná rána Paina zabíjí. Šokovaný detektiv zachovává chladnou hlavu a upravuje své vzezření tak, aby očím náhodných svědků připadal jako Paine, který ve spěchu odjíždí z města. V *Tam, kde ulice končí* je více než kdy předtím kladen důraz na jednu postavu, na její vlastnosti, povahu a psychické rozpoložení. Díky této studii lidského chování, která je nám v *Tam, kde ulice končí* nabídnuta, jsme jako diváci nuceni přehodnocovat, je-li Mark skutečně morálně vinen, či nevinen.

Markův osud mě vede k dalšímu opakujícímu se motivu Premingerových

filmů. Emoce, která zcela pohltila Markův život, byla posedlost. Preminger opakovaně napříč svými filmy tematizuje posedlost a úzkost. Vrahové v *Lauře* a *Padlém andělovi* vraždí, protože jsou jejich sny zhrzeny a zklamány. Ve filmu *Ve víru* je Korvo posedlý svou konkurencí Williamem a úzkost z odhalení následně vede k jeho odhalení. Touha Premingerových vrahů po nenaplněném snu a frustrace nad nenaplnující realitou je žene do posedlosti, která končí vraždou. Markovo téma posedlosti otcem a pomstou je ve snímku lehce čitelná. Důležitým momentem, který zhmotňuje ono téma úzkosti, přichází, když poručík policie během vyšetřování vraždy Marka pobídne, aby si oblékl Painův kabát a klobouk, aby pro svědkyni mohl převzít identitu vraha a ona si mohla lépe vybavit večer vraždy (sekvence 6).¹⁹¹ Jelikož sám Mark je vrahem Paina a právě onen kabát a klobouk si v osudnou noc oblékl, aby svědkyni zmátl, celá situace vyvolává v divácích úzkostné emoce, jelikož, i když se jedná o vraha, s Markem jako diváci sympatizujeme. Zvláště pak v okamžiku, kdy si sousedka rozpomene, že v noci vraždy neviděla Paina, ale samotného vraha.

Vražda Paina a zahlazování stop, podobně jako scéna, ve které se Laura v *Lauře* vrací zpět do svého bytu (a což Thompsonová nazývá jako „snová sekvence“), divákovi připadá jako sen. Preminger si v *Tam, kde ulice končí* podobným způsobem jako v *Lauře* pohrává s hranicí mezi realitou a snem. Zdá se nám jako noční můra, že se z policisty, jehož jediné přání je zločince dopadat a trestat, již v druhé scéně stává vrah, který svou vraždu zakrývá díky svým policejním zkušenostem. Intenzivní hudba a nespočet dramatických detailů rámujičích Markův obličej ukončuje až rozbřesk nového dne, ve kterém Markova noční můra i nadále pokračuje. Samotná vražda se tak v hluboké noci jeví jako špatný sen a až svítání skrze zamřížované policejní okno obrazně přenáší Markův zločin do reality, ve které se náhle ocitá i Morgan. Motiv snění a reality je u Premingera zvýrazněn vícekrát. Je tomu také v *Padlém andělovi*, kde se postavy účastní rituálu vyvolávání duchů, či dokonce ve filmu *Ve víru*, kde se hranice mezi snem a realitou výrazně tematizuje ve formě hypnózy.

Dobro a zlo, snění a realita nebo posedlost a úzkost jsou motivy, které se v různých intenzitách doposud objevily ve všech čtyřech Premingerových noir snímcích. Film *Tam, kde ulice končí* obsahuje všechny z nich.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 198.

8.2. Styl

8.2.1. Osvětlení a mizanscéna

Preminger v *Tam, kde ulice končí* poskytuje několik vodítek k identifikování prostorové hloubky: vidíme překrývání okrajů, vržené stíny a relativní velikost objektů a postav, což posiluje naše vnímání hlubokého prostoru s výraznými vzdálenostmi mezi jednotlivými plány uvnitř rámu.¹⁹² Hluboký prostor Preminger výrazně používá i v předchozích třech filmech. Rovněž jako v nich, i zde Preminger využívá estetiky temného prostředí. Daleko více než v předchozích filmech se děj odehrává v noci (můžeme hovořit pouze o třech sekvencích, ve kterých se děj odehrává za bílého dne, oproti zbylým třinácti odehrávajícím se v noci). Low-key svícení je ve srovnání s předchozími Premingerovými filmy noir kontrastnější. Již od úvodních titulků je okázale upozorňováno na špínu a hluk velkého města. To je na rozdíl od *Laury* nebo filmu *Ve víru*, které se rovněž odehrávaly ve velkých městech, výrazná změna v symbolice velkoměsta. Zatímco v *Lauře* nebo i ve filmu *Ve víru* město symbolizuje spíše přepych a bohatství vyšší třídy, nyní se narativ soustředí na městskou „temnou stranu“, kterou představuje agresivní policie, bezpráví a gangsteři a luxusu si v New Yorku, který nám Preminger ukazuje v *Tam, kde ulice končí*, dopřávají jen ti, kteří se přidají na stanu zločinu.

Rovněž jako v předchozích filmech, i zde low-key osvětlování vytváří větší a zřetelnější kontrasty a temnější stíny. Doplnkové světlo je o trochu více redukováno, než tomu bylo v předešlých filmech, a v některých scénách z konce filmu je dokonce eliminováno úplně. Za extrémně tmavé oblasti v obraze považují externí lokace natáčené v zimním New Yorku a hotelový pokoj během jeho poslední návštěvy. Noční scénám opět dominují velké kontrasty mezi světlem a tmou a hojně se objevují siluety postav. Všudypřítomné stíny postav tak vytvářejí estetiku ojedinělého stylu filmů noir a přispívají již ke zmíněné klaustrofobii. Preminger díky technice night-for-night použité ve všech dosavadních sledovaných filmech dosahuje intenzivnější tísnivé atmosféry, kterou jen noční město může zprostředkovat. Stíny jsou opět jako v předchozích filmech při night-for-night syté, kontrast mezi osvětlenými a neosvětlenými částmi obrazu je výrazný a nebe v New Yorku je úplně černé. New York tak díky výraznému osvětlení působí ponuře, jindy

¹⁹² BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 200.

prostorné město se stahuje a stíny vytváří temnou prázdnotu kolem postav.

Podobně jako v *Lauře*, *Padlém andělovi* a ve filmu *Ve víru* má rozestavení narativu do denních a nočních scén svůj hlubší implicitní význam. Jak je zmíněno výše, počet scén, které mají dění ve dne, je tři z celkových šestnácti. To je největší nepoměr mezi denními a nočními scénami, s kterým se u Premingera doposud setkáváme. Jedná se o scénu výslechu Morgan, ve které se Morgan a Mark seznamují to ráno po vraždě Paina, scénu, ve které Mark doprovází Morgan k právníkovi a následně spolu jdou na oběd, a nakonec se jedná o poslední scénu filmu, ve které si Mark a Morgan vyznávají lásku. Jak lze vidět, jedná se pouze o scény, ve kterých výraznou roli hraje láska a sblížování Marka a Morgan. V závěrečné scéně, ve které se Mark přiznává k zabití Paina, Morgan říká: „Každý může dělat chyby.“ „Dala bys synovi Sandyho Dixona druhou šanci?“ ptá se jí Mark. „Každou na světě.“ „To je hodně pro co žít,“ vyznávají si lásku. Prostřední scéna zprostředkovává odpoledne, ve kterém se vše zdá být na lepší cestě. Mark sežene peníze na právníka a oddaluje tím jinak svůj rychle blíží se deadline vlastního přiznání k vraždě. Morgan zapadlá do jeho rámě a říká: „Jaký to krásný den. Nemám práci, všichni jsou proti mě, můj chudáček táta sedí ve vězení a přesto je to nádherný den. Není to úžasné?“ První denní scéna začíná procitnutím z Markovy noční můry. Vydává se za Morgan, která chce vypovídat k zabití Morrisona a v nebezpečí New Yorku se Mark a Morgan osudně střetávají.

Závazek romantické lásky, který se vyvíjí v sanfranciském hotelovém pokoji mezi Ericem a June v *Padlém andělovi*, se znovu objevuje i v *Tam, kde ulice končí*. Sekvence, ve které Mark zabije Paina, vrcholí východem slunce v okně skrze policejní mříže, ve kterém se odráží charakter krutého a imperiálního světa, který je popisován jak v *Padlém andělovi*, tak i zde v *Tam, kde ulice končí* (snímek 8.1).

Po rozednění v místnosti, které dominuje obrovské zamřížované okno, za nímž se skýtá nebezpečí plné město, se Mark vydává za Morgan. V následující scéně výslechu je rovněž symbolicky nakládáno s žaluziemi a jejich odrazy, či jejich umístěním v mizanscéně. Jak lze vidět na dalších dvou snímcích z výslechu Morgan bezprostředně po rozednění, mříže odrážející se na Markových zádech dopadají pouze na Marka a nikoliv na další dvě postavy. Také se objevují za jeho zády v podobné symbolice jako tomu bylo u všech třech předchozích Premingerových filmů (8.2 a 8.3). Podobných příkladů, kdy Mark sedí pod zamřížovanými okny, či jsou mříže jinak zakomponovány do rámu, ve kterém se

rovněž vyskytuje i Mark, je po smrti Paina ve filmu celá řada (snímek 8.4, 8.5, 8.6). Motiv mříží je zde opět jako v *Lauře*, *Padlém andělovi* a ve filmu *Ve víru* symbolem ohrožení a symbolem pasti, ve kterých se postavy ocitají. V pasti se ocitá i Morgan ve stejné scéně, když Mark odchází z jejího bytu a ona pláče nad osudem svého otce (8.7). Neustále opakující se záběry na zamřížovaná okna, žaluzie, pruhy a pruhované stíny jsou pro Premingera signifikantní a pomocí snímání těchto detailů v konkrétních záběrech vytváří narativně signifikantní vzorce, které jsou rozeznatelné napříč Premingerovými filmy noir.

8.2.2. Kamera

Na rozdíl od filmu *Ve víru*, kde hlavním kameramanem byl Arthur C. Miller, a kde šel pozorovat ústup od expresivní kamery, v *Tam, kde ulice končí* se na post hlavního kameramana vrací Joseph LaShelle. Fluidní pohyby kamery zahrnující pohyblivý rám v *Tam, kde ulice končí* se nejvíce blíží těm v *Padlém andělovi*,¹⁹³ kde se osobitá jízda kamery LaShella dosud nejvýrazněji projevila díky své atypičnosti a unikátnosti. Jízda kamerou po prostoru je podobně jako v *Padlém andělovi* pružná, přičemž její pružnost spočívá v pohyblivém rámu a sledovacích záběrech, které často mění svůj střed zájmu – střet v sekvenci 7, která se odehraje v tureckých lázních, je výborným příkladem této fluidnosti. Scéna je prostříhána ostře a kombinuje rychlý sled nájezdů a odjezdů kamery se změnami rámu v rozsahu od celku, přes polocelky až po detaily. Kamera nesleduje pouze hlavní bitku mezi Markem a Stevenem, ale zabírá také okolní děj, kde Scalise během uspěchaného oblékání vydává rozkazy k útěku. Scéna je celkově velmi rychlá a orientace v ní je divácky poměrně náročná. Jak však scéna trvá, náhle svižná skladba ostrých střihů na velmi dlouhých deset vteřin ustupuje a vytváří se tím prostor, aby Steven pomalu vstal ze země a zasadil posledních pár ran vyčerpanému a gangstery pevně sevřenému Markovi. Rychlý sled úderů, ran a pádů je tím náhle uzavřen a Steven s pomalou jízdou sledovacího záběru za zády povstává jako vítěz a jeho vítězství působí po ostré bitce monumentálně a konečně.

Hledisko, podobně jako symbolika dne a noci a celkový narativ, se váže na Marka Dixona. Kamera však není plně subjektivní. Příležitostně jsou nám poskytnuty prostříhy do subjektivní kamery, avšak dominantní jsou změny rámu,

¹⁹³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 198.

kteřé jsou ve valné většině filmu pohyblivé. Pohyblivý rám je často motivován hlediskem Marka. Tudíž divák sleduje příběh filmu z Markova hlediska, ale nikoliv přímo prostřednictvím Marka, podobně jak tomu bylo i v případě *Laury*. LaShellův pohyblivý rám posiluje a podporuje filmové vyprávění. I přesto je znatelné, že kamera zde opět plní několik funkcí, ač všechny podporují vyprávění. Jsou zde pohyby, které přímo kopírují pohyby postav. Vedle nich však existují i ty pohyby kamery, které interpretují dění filmu, i když se pohybují nezávisle. Tyto pohyby rámu ve filmu vytváří napětí a poskytují informace, kterých si Mark (i když je film nazírán z Markova hlediska) není vědom. Příkladem může být opět scéna z tureckých lázní, kde sledujeme Scaliseho a jeho bandu unikající postranní uličkou, zatímco Mark leží v bezvědomí v šatně lázní.

Tam, kde ulice končí také předvádí větší závislost na detailech, než je doposud pro Premingera typické.¹⁹⁴ Pomsta a posedlost, s kterými se pojí emoce, jako je vztek či žárlivost jako jedny z nejintenzivnějších lidských emocí, jsou ve filmu logicky podpořeny větším důrazem na rámování v detailech. Rámování také naznačuje Markovo odhodlání strhnout jeho životní drama a zdůrazňuje jeho emocionální vztahy se svou spasitelkou Morgan a gangsterským protivníkem Scalisem.¹⁹⁵

Rovněž nadhledů a podhledů je tu využíváno mnohem více, než bylo v předchozím Premingerových filmech. Úhel rámu v obraze neustále kolísá a je složité pro diváka odhalit, kdo je obětí (v případě nadhledů), a kdo silným jedincem (v případě podhledů). Vzniká tím jakási výzva divákovi k zamyšlení se nad poměrem dobra a zla u postav. Tedy k posouzení, že i v zásadě hodný člověk jako je policista, či válečný hrdina může být zlým a naopak zlý člověk, například gangster, může být hodným. Uvedu příklad:

V sekvenci 1 se hlediskový záběr plně věnuje Markovi. Policejní ředitel jej kárá za jeho agresivitu vůči zločincům. V momentě, kdy policejní ředitel vyslovuje: „Tvým úkolem je odhalit zločince a ne je potrestat,“ je Mark zprvu nazírán z nadhledu, který umocňuje jeho ponížení policejním ředitelem. Avšak po vyslovení ředitelových slov Mark hrdě vstává a kamera jej snímá zpřímá v rámování, které se svou vzdáleností od objektu pohybuje mezi polocelkem a detailem. Policejní ředitel svou replikou řekl větu, která je Markovi osudnou,

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 198.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 198.

jelikož Markovým záměrem není zločince ani tak dopadat, jako je trestat. Hlediskový záběr však u Marka nezůstává a hned při „prolustrování“ Willieho, gangsterského poskoka, se kamera-postava soustředí na něj.

K noirové atmosféře klaustrofobie, paranoie a beznaděje přispívá i rámování některých obrazů. Záběr, ve kterém na snímku 8.8 vidíme situaci na níž pětice policistů stojí na malé chodbě a vyšetřují vraždu těsně předtím, než do záběru vejde i Mark, celkově působí klaustrofobicky, protože všechny postavy jsou rozestavěny velmi blízko sebe. Záběrů, ve kterých rám působí postavami přímo přeplněně je především v okamžiku eskalování úzkostné atmosféry filmu během vyšetřování vraždy v Painově bytě. Následně je Mark přinucen policejním poručíkem Thomasem obléknout se do kabátu a klobouku jeho vlastní oběti. Preminger s LaShellem tento okamžik filmují charakteristickým způsobem: kamera se pohybuje v celé sekvenci směrem k Markovi a plně zaujímáme jeho hlediskový záběr. Kamera tím, že se pohybuje směrem k němu jej neizoluje, ani neodděluje od skupiny policistů, ale i přesto podtrhuje jeho dvojí existenci uvnitř i vně zákona.¹⁹⁶

8.2.3. Zvuk

Zvuk vede divákovu pozornost podobně, jako nás vedou LaShellovy pohyby rámu. Film otevírá pískání postavy a ruch města. Postava prudce došlápně na víko kanálu, do kterého stékají odpadky a špína z ulice. Pískot muže přestává a nadále se po celou úvodní titulkovou sekvenci zvuková stopa soustředí na ruchy z New Yorku a hlášení z policejního rádia. Ač jsou ruchy ve zvuku obvykle méně důležité, v *Tam, kde ulice končí* je kladen velký důraz na hluk velkoměsta. Město je tak ve valné většině scén opravdu všudypřítomné. Temnota New Yorku je neustále provázena houkáním sirén a skřípěním vlaků. První a ojedinělá změna nastává v okamžiku, kdy Mark zjišťuje, že zabil Paina. Ozve se hluboký zvuk piana, jak Mark kontroluje tlukoucí srdce jeho oběti. V momentě, kdy si uvědomí, že Paine je mrtvý, piano se mění v gradující dechy, které vrcholí hlasitým skřípáním smyčců. Dramatická hudba je zde vyhrocena ve stylu známém pro filmy Alfreda Hitchcocka. Intenzita hudby je náhle zmírněna zazvoněním telefonu. Mark zvedá telefon. Následně se dramatická instrumentální hudba drží Marka až do rozbřesku následujícího dne. Tato výrazná zvuková sekvence je vedle přítomnosti velkoměsta

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 198.

jedinou sekvencí, která narušuje jinak klasický nosič informací o fabuli – dialog a všudypřítomné ticho. Dialog napříč filmem pomálu doplňuje podkresová hudba. Konkrétně ve třech případech se objevuje podkresová hudba nediegetická. Všechny tři případy jsou opět spojeny s Morgan. Dialogy a ruchy jsou občas doplňovány diegetickou hudbou z rádia. Interní diegetický zvuk, jako tomu bylo v části *Laury*, či dokonce překrývání externího diegetického zvuku s dialogem jako rovněž v *Lauře* a dokonce i ve filmu *Ve víru*, se zde neobjevuje. Zvuková sekvence během smrti Paina je tak zároveň i výjimečnou sekvencí ve filmu, který jinak výrazně pracuje s tichem a přirozenými ruchy velkoměsta.

Film *Tam, kde ulice končí* je svou narativní formou dosavadní unikát v Premingerových filmech. Úvodní expozice v reálném čase odhaluje vraha i situaci, jak k nešťastnému zabití došlo. Úvodní expozice je totiž přímo spojená s hlediskem, které sleduje postavu policisty a vraha Marka Dixona. Toto spojení narativně vytváří příběh vraha a rovněž i oběti společnosti a právního systému. Preminger tak více než kdy předtím tematizuje problematiku toho, co je dobré a co je zlé, co je světlé a co tmavé. Pohrává si s předsudky a lidskými charaktery výraznějším způsobem, než tomu bylo v předchozích třech filmech. *Tam, kde ulice končí* není pouze fascinována zvrácenými charaktery postav, jako tomu bylo u *Laury*, ale přímo tuto zvrácenost tematizuje a hloubkově, až psychologicky, rozebírá. V rámci narace se tak od *Laury* Preminger výrazně posunuje směrem k psychologizaci postav. Stylové systémy narativní vývoj opět doplňují přehlídkou hlubokých prostorů, low-key svícením, pohyby rámců, kamerou-postavou, subjektivní kamerou a hlediskových záběrů. Můžeme pozorovat výraznější práci s temnotou a výraznějším eliminováním doplňkového světla a protisvětla. Film působí ponuřeji a tajemněji. Svět v něm je nebezpečnější a nevyzpytatelnější. Oproti filmu *Ve víru*, kde expresivní kamera lehce ustoupila, se v *Tam, kde ulice končí* navrátila ještě dominantnější. Její nově nabytá dominance se projevuje frekventovaným změnám mezi rámováním postav, větším užíváním rámování v detailu, v nadhledech a podhledech. Preminger obdobnou manipulaci s rámem sice používal i ve svých předchozích noirech, ale ve všech třech případech se tak dělo až od poloviny, či v poslední třetině filmu a nikoliv během celého snímku.

U čtvrtého analyzovaného filmu objevují také řadu témat, které se ve větší, nebo menší míře vyskytují i v předchozích Premingerových příbězích. V různých

formách se Preminger prozatím opakovaně navrácí k tématům snovosti a reality, posedlosti a úzkosti, zkoumá hranici mezi dobrem a zlem a opakovaně tuto hranici problematizuje.

9. Neoformalistická analýza filmu *Třináctý dopis* (1951)

V roce 1950 Preminger podepsal novou smlouvu se studiem Twentieth Century-Fox na čtyři nové filmy. Prvním z těchto filmů bylo nové zpracování psychologického thrilleru francouzského režiséra Henri-Georgese Clouzota s názvem *Le Corbeau*¹⁹⁷ (1943, česky *Havran*). Rovněž Premingerův remake byl z počátku nazýván *Havran* (z originálu *The Raven*). Preminger obdivoval Clouzotův snímek a právě z tohoto důvodu si jej údajně vybral.¹⁹⁸ Značně změnil scénář a zanechal jen hlavní téma a základní charaktery hlavních postav. Záměrem bylo vytvořit dílo, které je nezávislé od své filmové předlohy.¹⁹⁹

Na scénáři spolu s Premingerem spolupracoval Howard Koch. Hlavním kameramanem byl opět Joseph LaShelle a hudby se zhostil Alex North,²⁰⁰ který tentýž rok pracoval také na filmech *Smrt obchodního cestujícího*²⁰¹ (1951, László Benedek) a *Tramvaj do stanice Touha*²⁰² (1951, Elia Kazan).

Tentýž rok, po několika změnách titulu filmu, přichází obsazení herců. Linda Darnellová, která v Premingerově *Padlém andělovi* sehrála roli Stelly, byla obsazena do role pacientky Denise. Do role Pearsona byl nakonec obsazen Michael Rennie a Constance Smithová do role Laurentovy mladé manželky Cory. Charles Boyer byl obsazen do role Laurenta, což nakonec dotvořilo finální herecké obsazení.²⁰³

9.1. Narativní forma

Příběh *Třináctého dopisu* se odehrává v malém městečku v kanadské provincii Quebec. Anonymní pisatel rozesílá obyvatelům města lživé dopisy, které se soustřeďují okolo mladého doktora Pearsona (Michael Rennie) a Cory (Constance Smithová), manželky staršího městského doktora Laurenta (Charles Boyer). Pomlouvačné dopisy vrcholí sebevraždou jednoho z příjemců dopisu Jean-

¹⁹⁷ *Havran* [Le Corbeau] [film]. Režie Henri-George Clouzot. Francie, 1943.

¹⁹⁸ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 202.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 202.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 707.

²⁰¹ *Smrt obchodního cestujícího* [Death of a Salesman] [film]. Režie László BENEDEK. USA, 1951.

²⁰² *Tramvaj do stanice Touha* [A Streetcar Named Desire] [film]. Režie Elia KAZAN. USA, 1951.

²⁰³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 204.

Louise. V závěru filmu se dovídáme, že viníkem je prominentní manželský pár Laurentů poté, co je odhalen jejich naoko idylický vztah.

9.1.1. Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky

1. Doktor Laurent se vrací z Montrealu zpět do městečka.
 2. Cora čekající na doktora Pearsona se slovně střetává se svou sestrou Marie, ohledně náklonosti, kterou k Pearsonovi Cora chová.
 3. Pearson navštěvuje pacientku Denise. Pearsona znovu vyhledává Cora a ukazuje mu výhružný dopis, který obdržel i Pearson.
 4. Laurent s Pearsonem žertují o záhadném pisateli dopisů.
 5. Pearson v nemocnici navštěvuje Jean-Louise. Další kolegové z nemocnice dostávají záhadné dopisy.
 6. Pearson navštěvuje Denise. Laurent se pouští do vyšetřování případu záhadných dopisů.
 7. Pearson a Denise se sbližují.
 8. Pearson dostává pozvánku do kostela, kde se má údajně nacházet pisatel.
 9. Hádky Pearsona a Denise ohledně jeho potlačených citů.
 10. Pohřeb Pearsonova pacienta, který spáchal sebevraždu na základě lživého dopisu.
 11. Zatknutí Marie jako podezřelé z psaní dopisů.
 12. Sbližování Pearsona a Denise.
 13. Bohoslužba.
 14. Laurent usvědčuje Denise. Cora jí říká, že má s Pearsonem vztah.
 15. Po rozhovoru s Denise Pearsonovi dochází, že Cora píše dopisy.
 16. Laurent říká Pearsonovi, že věděl o nemoci Cory i o dopisech.
 17. Cora tvrdí, že Laurent psal dopisy s ní a obviňuje jej z vraždy pacienta.
 18. Laurent je zabit matkou Jean-Louise. Pearson nachází poslední dopis.
 19. Denise a Pearson na obchůzce pacientů – idyla města pokračuje.
- Z – Závěrečné titulky

9.1.2. Prostor, čas a postavy

Preminger se rozhodl film zasadit do lokalit vně a okolo St. Denis sur

Richelieu blízko Montrealu. Některé scény byly natáčeny blízko St. Hyacinthe, Quebec (do jejíž provincie na západě Kanady Preminger příběh zasadil) a nakonec také ve studiích v Hollywoodu.²⁰⁴

Clouzot vytvořil adaptaci knihy Louise Chavance. V příběhu, původně zasazeném do malého francouzského městečka, anonym rozesílá obviňující dopisy jeho obyvatelům. Kanadské městečko v mnoha směrech připomíná Walton (*Padlý anděl*). Jedná se o prosluněné a idylické místo zasazené blízko moře, kde se jeho obyvatelé navzájem dobře znají. Na první pohled působí jako samostatný svět, jelikož z města se lze dostat pouze trajektem. Krom exteriérů města se příběh odehrává na čtyřech důležitých lokacích: dům Laurentových, dům, ve kterém bydlí Denise i Pearson, nemocnice a kostel. Z nich pro narativ nejzajímavějším je dům Laurentových. Je to tmavé místo, které již v sekvenci 1 kontrastuje svou tmou a chladem oproti světlu a teplu ulic kanadského městečka. Vně domu se seznamujeme pouze se vstupní halou a pracovnou. Dům působí spíše vybydleně a depresivně, než jako dům milujícího manželského páru a domu mladé ženy, která je navíc ženou v domácnosti. Coru dokonce v domě nikdy nevidíme přítomnou, vždy pouze Laurenta.

Expozice je ve *Třináctém dopise* odložená. Do poslední chvíle je divákovi zatajováno, kdo je oním záhadným pisatelem, a jak říkají postavy Pearsona i Laurenta, kdokoliv by jim mohl být. Agresivita dopisů je však jednoznačně směřována k Pearsonovi. Divácké očekávání, které vzniká díky odložené expozici, spočívá v odhalení pisatele a jeho motivů.

Mezi postavami, které zachoval i Preminger v Clouzotově verzi patřily nový městský doktor Germain a jeho atraktivní pacientka Denise, starší doktor Vorzet a jeho mladá žena Laura, do které je zamilován Germain. Na konci příběhu je odhaleno, že Vorzet je oním anonymem a nakonec je zabit matkou chlapce, který spáchal sebevraždu po jednom z obviňujících dopisů. Preminger z doktora Germaina vytvořil láskou zklamaného Pearsona. I napřič tomu se Pearson a Denise do sebe nakonec zamilovávají.²⁰⁵ Vorzeta a Lauru přejmenovává na Laurenta a Coru. Nejzajímavější a nejvíce „premingerovská“ změna spočívá v realistickém provedení postav.²⁰⁶ Jak ve své knize uvádí Fujiwara, sám Preminger o *Třináctém*

²⁰⁴ Tamtéž, s. 205.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 203.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 203.

dopise řekl: „Vytvoříme postavy, které budou jako normální lidé s dobrými i špatnými vlastnostmi. Ne tak nekompromisní a naprosto zlé, jak jsou vylíčeny ve francouzském filmu.“²⁰⁷ Téma člověka, který je obojím – dobrým i zlým – je v dialogu explicitně vysvětlováno, když v sekvenci 14 Laurent říká Pearsonovi: „Věříte, že lidé jsou buďto dobří, nebo špatní, ale dobro a zlo může měnit místa, jako světlo a stín (rozhoupe světlo). Jak si můžeme být jisti, kde jedno končí a druhé začíná?“ Pearson se snaží rozhoupané světlo zastavit, aby tím Laurentovi dokázal, že lze říci, kde dobro končí a kde začíná zlo, ale popálí se o něj. Laurent se rozesměje a dodává, „tak vidíte.“

Tón *Třináctého dopisu* je do značné míry určován charakterem Pearsona a samotnou osobností Michaela Rennieho. Pearson se přestěhoval do nového města, aby utekl před bolestivým traumatem z předešlého vztahu. Z těchto důvodů je chladný a uzavřený, teprve později vzdá vnitřní boj o potlačení svých emocí, například, když upíná svůj ustaraný pohled na hodiny, zatímco Denise mluví o jejich polibku. Ale i přesto oproti předchozím filmům Preminger projevuje spíše nezájem o vývoj vztahu mezi Denise a Pearsonem. Otažitost Pearsona vůči Denise je několikrát důrazně naznačena, ale v sekvenci 7 se poměrně nelogicky Pearson s Denise romanticky sblíží, aby ji následně opět odmítl, přičemž v následující sekvenci bez jakéhokoliv syžetového vysvětlení jsou oba oficiálně spolu ve vztahu a šťastni. Linie těchto dvou postav je narativně dosti zmatečná. Premingerův zájem o vztahy a postavy je napříč filmu laxní a konkrétně o vztah Denise a Pearsona se Preminger přestává zajímat hned, jakmile projde svou ranou fází vztahu. Preminger románek na konci filmu ukazuje jen ve spěchu. Pár žije dál šťastně ve městě, které se nyní vrátilo do svého idylického normálu.

Ač mají realistické charaktery, Premingerovy postavy jsou opět lehce dysfunkční. Nesou si sebou obrovské psychické a morální zátěže z minulosti, které je nutí chybovat. Opět se tady setkáváme se specifickými typy postav, jako tomu bylo v předešlých Premingerových filmech. Denise sama sebe upoutává na lůžko, protože se stydí za svůj handicap. Až po opětované náklonnosti Pearsona, který sám svou vztahovou frustraci léčí shromažďováním hodin, je schopna vstát a žít. Avšak nejvíce dysfunkční jsou manželé Laurentovi. Dle Cořina přiznání v závěru filmu byla manipulací a psychickým nátlakem donucena vzít si staršího doktora. Cora se

²⁰⁷ Tamtéž, s. 203.

však po příjezdu Pearsona do města do mladého doktora zamilovala. Laurent si všiml, že ji Pearson zaujal. Cora v sekvenci 17 říká Pearsonovi: „Donutil mě napsat ty dopisy. Řekl, že se na mě nikdy ani nepodáváte, že se mladému muži nikdy nebudu líbit. (...) Po nějaké době mi začal říkat, že jsem chladná. Znovu a znovu to opakoval. Nemohla jsem v noci spát. Bála jsem se, že ty dopisy jsou moje chyba a ne jeho. Opravdu jsem nemínala udělat nic špatně. Nenapsala jsem ten dopis Jean-Louisovi, nikdy bych nic takového neudělala. Když jste přišel do města, chtěla jsem, abyste si mě všimnul, ale nevěnoval jste mi pozornost. Řekl, že jediný způsob, jak vás dostat z hlavy, je psát o vás. Poslala jsem ten dopis, abychom se potkali v kostele. Poslala jsem dopisy každému, kdo mě napadl. Chtěla jsem, aby o nás věděl každý.“ V tomto monologu je vše explicitně řečeno. Laurent, který měl zkušenosti s mentálně narušenými pacienty, Coru jako mladou psychicky narušil. Vdala se za něj, ale nikdy mu lásku neopětovala. Cora po ignorování Pearsonem rozesílá dopisy, které upozorňují na její a jeho románek, a skrze které Cora zve své dopisové oběti na schůzku v kostele. Laurent v dopisech pokračuje a posílá ten, který dožene k sebevraždě Jean-Louise. Avšak matka Jean-Louise totožnost vraha poznala, a proto nakonec Laurent umírá její rukou a zbraní, kterou spáchal sebevraždu její syn.

9.1.3. Téma moralismu a folie à deux

Jak píše Fujiwara, hlavním tématem *Třináctého dopisu* je kritika moralismu.²⁰⁸ Dialog mezi Laurentem a Pearsonem v jeho kanceláři o relativitě „dobrého“ a „zlého“, je očividně ústřední pro toto téma a jasně předjímá projev Paula Bieglera v *Anatomii vraždy* o tom, že lidé nejsou jen dobří nebo špatní, ale jsou mnohem více než to. Pro Premingera, stejně jako pro Laurenta, neexistuje stálá a neměnná úroveň morálky. Opět se zde tedy rozpracovává téma jakési duality člověka, kterou Preminger tematizuje v *Lauře*, *Padlém andělovi*, *Ve víru* a nejnaléhavěji prozatím v *Tam, kde ulice končí*.

Rovněž zde lze najít i další dva „premingerovské“ motivy, na které jsem upozornila v *Tam, kde ulice končí* – motiv snění a reality a posedlosti a úzkosti. Uzavřený svět, ve kterém postavy figurují, vytváří zápletku lživých dopisů posedlé ženy. Ony pomluvy vytváří dojem snu, falešné reality, která zastíňuje myslí postav

²⁰⁸ Tamtéž, s. 208.

a díky tomu nejsou schopny vidět realitu. Především však dopisy přibližují realitu, o které sní Cora – mít milostný vztah s Pearsonem. Pomluvy rozvířují prach, který vytváří mlhu, která zahaluje postavy, Ty se ocitají v temnotě, s kterou Preminger výrazně pracuje v oblasti svícení. Onen fenomén snění, reality a posedlosti, lze také specifikovat termínem *folie à deux*, což doslova znamená „šilenství ve dvou“. Psychologicky se jedná o vzácný stav, kdy se vyskytnou bludy u člověka, který se jimi „nakazí“ při soužití s nemocným a bludy ovládaným člověkem. Chybí-li takovému člověku intenzivnější kontakt s jinými lidmi, přejímá od nemocného jeho vidění světa a vzájemně se spolu utvrzují v jeho bludném výkladu.²⁰⁹ Tzv. sdílený přelud, který Laurent ve filmu zmiňuje, se často objevuje i v dalších Premingerových filmech noir.²¹⁰ Laura a Waldo, Stella a Judd, Ann a Korvo, Laurent a Cora. Každý pár sdílí své soukromé porozumění, které je spojuje s celým světem, ale toto pouto, protože se jedná o blud, či snění nelze udržet. V každém případě je to žena, která ho vždy zlomí, odmítá muže a nechává ho osamělého ve svém šilenství, což pak může vést k vraždě.²¹¹ Blud, ve kterém žije Cora, vystavuje další postavy zaslepení. Posedlost a šilenství byly motivací pro Coru, ale i pro jiné Premingerovy postavy. Jedná se o opakování některých zásadních narativních motivů, které jsou rozpoznatelné i v předešlých filmech noir.

9.2. Styl

Třináctý dopis je nejtmaší ze všech doposud natočených Premingerových filmů.²¹² Osvětlení je ostré a doplňkové světlo je skoro úplně eliminováno. Výsledným efektem jsou extrémně tmavé a světlé oblasti v obraze.²¹³

Úvodní titulky jsou natáčeny po vzoru *Padlého anděla* a *Tam, kde ulice končí*. Na plátně již probíhá akce, ale kamera je statická, umístěna do celku a rámuje jednu z hlavních postav následujícího děje. Jde o stejný postup jako u *Padlého anděla*, kde byla snímána cesta do Waltonu, zatímco Eric spal

²⁰⁹ Šilenství ve dvou, folie a deux, sdílený přelud, indukovaná psychóza - příznaky, projevy, symptomy[online]. In: SZOTKOWSKA, CIEŠLAR, Jana, MUDr. 2016 [cit. 2020-04-02]. Dostupné z: <https://www.priznaky-projevy.cz/psychiatrie-sexuologie/1175-silenstvi-ve-dvou-folie-a-deux-sdileny-prelud-indukovana-psychoza-priznaky-projevy-symptomy>.

²¹⁰ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 209.

²¹¹ Tamtéž, s. 209.

²¹² Tamtéž, s. 205.

²¹³ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 178.

v autobuse. V *Tam, kde ulice končí* kamera v celku sledovala Marka a jeho kolegu při objížděcí města. Avšak v *Tam, kde ulice končí* nastala výrazná změna z hudbě oproti jiným Premingrových filmů noir, protože se jedná doposud o jediný snímek, který neměl podkladovou hudbu v obraze v úvodních titulcích a záběry doplňovaly pouze ruchy. V případě *Laury* a *Ve víru* byly pozorovatelné statické detaily na předměty – obraz Laury a na látku v obchodním domě. Na obraze ve *Třináctém dopise* vidíme obrys postavy-muže, který stojí na trajektu. Je využita i hloubka pole, jelikož v dálce vidíme ostře snímané obrysy města.

V sekvenci 1 pozorujeme idylické, klidné a především přátelské malé město. Pošťák se ve slunečném ránu zdraví s obyvateli a předává jim ranní noviny. V hlubokém prostoru stejného záběru vidíme v druhém plánu procházející jeptišky. Pohyblivý rám ve sledovacím záběru pozoruje odjíždějícího pošťáka, aby se hned přes ostrý stříh dostal k muži, kterého jsme viděli přijíždět na trajektu – doktora Laurenta.

Ze slunného prostředí přecházíme do obrovského a tmavého domu doktora Laurenta. Jízda Laurenta sleduje, jak přechází od vchodu k zrcadlu. V tomto záběru je kladen důraz nikoliv na dramatickosti kamery, ale na mizanscénu. Na snímku 9.1 je pozorovatelných několik pozoruhodných věcí, které předpovídají další děj: strop je pomocí tmavého stínu opticky snížen o čtvrtinu celkového rámu. Stejně tak i pravá strana rámu je opticky zkracována. Zleva obraz rámuje velký detail lampy, takže v rámu lampa stíní před většinou světla, které dopadá do prostoru. Středu zbývajícího obrazu dominuje velké zrcadlo. Podle teoreticky uchopených technik noirových postupů, které definovali Placeová a Peterson v *Some Visual Motifs of Film Noir*, lze důraz na důležitost zrcadla v záběru symbolicky uchopit. Podle teoretiků význam tkví v domnělé důležitosti onoho zrcadla. Zrcadlo zdánlivě vytváří stabilní kompozici v obraze, avšak oproti tomu upozorňuje na roztržitost ega v něm odražené postavy či idealizovaný obraz postavy. Někdy zrcadlo může varovat před blížícím se zlem.²¹⁴ Záběr vyjadřuje stísněnost. Vidíme idealizovaný obraz postavy, kterému před okamžikem pošťák vyjádřil svou úctu a sympatie. Na snímku 9.1 lze také výrazně vidět použití objektivu s krátkou ohniskovou vzdáleností (širokoúhlý objektiv). „Objektivy s krátkou ohniskovou vzdáleností výrazně prohlubují prostor, protože se vzdálenost mezi popředím a pozadím opticky

²¹⁴ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 68.

prodlužuje (...) Objektiv s hloubkou pole od tří metrů do nekonečna zobrazí objekty v tomto rozsahu vzdáleností od objektivu zřetelně, ale u objektů blíže ke kameře se bude obraz rozostřovat.“²¹⁵ Jak lze vidět na snímku, lampa a další předměty na stole těsně před kamerou jsou lehce rozmazány, zatímco Laurent vně záběru je snímán ostře.

Záběr, který snímá Laurenta hledajícího v domě svou manželku je opět sledovací – záběr je přerámován, jak reaguje na pohyb postavy procházející domem. Pohyb kamery však přesahuje přerámován postavy a sleduje pohyb postavy. Ve sledovacím záběru lze dále pozorovat již úplnou eliminaci doplňkového světla. Kontrast mezi světlem vcházejícím do domu oknem a tmou vně domu je extrémní. Preminger a LaShelle posouvají hranici low-key až na samou hranu možností, dále za *Tam, kde ulice končí*.

Laurent za asistence sledovacího záběru přichází do pracovny, kde rámování obrazu dominuje portrét Cory, na jehož detail kamera najíždí. Stejně jako motiv zrcadla, tak i motiv portrétu ženy je klasickým noirovým postupem, který Preminger v několika filmech užívá (vzpomeňme *Lauru* a *Ve víru*). Explicitní význam obrazu je křehkost a zranitelnost oné ženy. Avšak jeho implicitní význam spočívá v její snaze dohnat muže až na pokraj šílenství, čehož nezřídka dosahuje přerušáním folie à deux.

Hluboký prostor s jednáním v dalších plánech a pohyblivý rám, který nezávisle pozoruje postavy města ve sledovacích záběrech, jsou kontinuitami kamery, které jsou nastoleny již v 1. sekvenci filmu a opakovány po zbytek snímku. Hledisko zaujímá postarší doktor Laurent – příběh začíná jeho příjezdem zpět do města a následně je rozvíjen jeho cestou domů, kde (jak se okamžitě dovídáme od pošťáka) na něj čeká nejkrásnější žena ve městě – Cora. Ač následně sledujeme příběh, ve kterém je hlavním předmětem zájmu Pearson, hledisko zůstává u Laurenta. Vyskytuje se na všech lokacích, kde se i vyskytuje Pearson. Dokonce jej vidíme u něj v pokoji, či v přízemí domu, ve kterém Pearson bydlí. Je také v kostele a nemocnici. Laurent je loutkář, který tahá za nitky další obyvatele městečka, a také je hlediskem tohoto filmu.

LaShellova kamera exceluje ve scénách v kostele: svit denního světla skrze obrovská okna, dopadající čisté světlo a tvrdé a neprůchodné stíny na oltáři jsou

²¹⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 230-234.

extrémně efektivní při evokování pochmurné a melancholické nálady, která je ještě více umocněna zvukovým záznamem chorálu oné scény. I přes stylovou podobnost s předchozími LaShellovými snímky, *Třináctý dopis* reprezentuje spíše zájem o celkovou uzavřenou společnost a jeho svět ve filmu, než že bychom byli emocionálně vázáni na konkrétní postavy jako v předchozích filmech.²¹⁶ V porovnání s předchozími snímky je kamera ve *Třináctém dopise* vůči emocím postav velmi laxní. Zřídka kdy přechází do detailu a i v silně emocionálních situacích si zachovává od postav odstup. I přesto skrze stíny, které opticky zmenšují rám a skrze svícení lze pozorovat rozpoložení postav a gradaci příběhu. Můžeme pozorovat slunné počasí ze začátku filmu, které se během pohřbu Jean-Louise mění v šedé zamračené nebe a poprčení. Po zatčení Marie jako podezřené z posílání dopisů se opět na krátko vyjasňuje, když jdou postavy na společnou bohoslužbu. Zvrat přichází těsně po bohoslužbě, kdy se den mění na noc a venku začíná hustě pršet. Liják ustává, avšak v ambientu lze slyšet zvedající se vítr, když Pearson navštěvuje Laurenta a odhaluje Coru jako onu pisatelku. Po závěrečném rozhovoru Cory a Pearsona, kdy Pearson jde i s policií znovu navštívit Laurenta a zatknout ho za vraždu, venku silně fouká a hřmí. V epilogu, kde Pearson a Denise znovu navštěvují pacienty, už je opět jasný den a hřejivé teplo, jako na začátku filmu.

Až v posledních dvaceti minutách se *Třináctý dopis* stává plně poutavým. Ve scéně Laurenta a Pearsona v Laurentově kanceláři, ve které Laurent vypráví Pearsonovi o jeho manželství, kamera pracuje s Laurentem, když vstává ze svého stolu, prochází pod portrétem Cory a za Pearsonem, který sedí v popředí; pak kamera sleduje zadní stranu Pearsonovy hlavy a přechází do detailu Laurenta. Náhlé přerámování záběru zprostředkuje intenzivní zjevení postavy v detailu – poprvé ve filmu, který byl veden převážně s odstupem.

V závěru filmu, ve scéně, ve které se odehrává konverzace mezi Corou a Pearsonem v nemocničním pokoji, Preminger používá přednostně prázdnou mizanscénu s velkými prázdnými zdmi, přičemž veškerá pozornost je soustředěna na tváře herců. Mizanscéna má pouze dva objekty - kříž připevněný na zdi nad postelí Cory a lampu zářící v pozadí, která lehce připomíná lampu dominující během výslechu Laury v *Lauře*, či připomínající tu z Laurentova monologu o dobru a zlu. Vrcholem scény je Cořino zhroucení nad sebevraždou Jean-Louise. Poté, co

²¹⁶ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 206.

vyjádří svůj smutek nad tímto nezamýšleným důsledkem svých činů, se Cora začíná uvolňovat. Spontánně se dotýká Pearsonova ramene, což dle Fujiwary může naznačovat, že je již osvobozena od své posedlosti a je na cestě k uzdravení.²¹⁷ Po šesti letech manželství totiž rozlamuje sdílený blud a je osvobozena od svého manipulativního manžela.

Podobně jako u předchozích Premingerových filmů, na kterých spolupracoval s kameramanem Josephem LaShellem, i zde jsou záběry v exteriérech natáčeny prostřednictvím nyní již charakteristického pohyblivého rámu. Jeden z typů pohyblivých rámu je i jízda kamery, která se volně pohybuje prostorem mezi postavami a občas je až příliš na sebe upozorňující, jelikož její nezávislost, která je projevována prostřednictvím sledovacích záběrů, často odvádí diváka od hlavního předmětu zájmu (objektu hlediska, hlavní postavy) a věnuje se zdánlivě nedůležitým akcím ve scéně.²¹⁸

Úvodní titulky na rozdíl od *Tam, kde ulice končí* začínají dominantní orchestrální hudbou, která k pozadí přijíždějícího trajektu s doktorem Laurentem vytváří dojem odhodlání. Hudba má podobnou funkci jako má výše zmíněné počasí v Quebecu. Z idylické melodie se mění na naléhavou a s poslední scénou se vrací opět do idylické. Zvuková stopa sleduje vývoj narace a jako takové se přizpůsobuje.

Ve *Třináctém dopise* je budování vztahů postav v narativu potlačeno. Především je potlačen vztah, který vzniká mezi postavami a divákem. To je zapříčiněno méně angažovanou kamerou, oproti *Tam, kde ulice končí*, která byla opět extrémem, ale na opačné škále. Domnívám se, že Premingerovým záměrem bylo poskytnout nezaujatý pohled na svět, ve kterém divákem nezmítají silné emoce a sympatie vůči postavám. Ony postavy totiž nejsou psychologicky rozvinuty. Neznáme jejich motivace a jsou pro nás spíše ploché. Z jejich charakterů lze jen vyčíst, že jsou oboje – dobro i zlo.

Ač se kamera neangažuje v detailech a nezprostředkovává vztah mezi divákem a postavami toliko jako v předešlých filmech, přesto jsou zde zřetelné LaShellovy kamerové postupy, jako je sledovací záběr, pohyblivý rám či fluidnost kamery.

Ve *Třináctém dopise* se k motivům dobra a zla a snovosti a posedlosti

²¹⁷ Tamtéž, s. 206.

²¹⁸ Tamtéž, s. 206.

přidává motiv pojmenovaný Laurentem - folie à deux, neboli sdílený blud, který je zpětně pozorovatelný napříč Premingerovými filmy, ač pojmenován teprve zde ve *Třináctém dopise*.

10. Neoformalistická analýza filmu *Andělská tvář* (1953)

Andělská tvář je jediný Premingerův film noir, který je natočen v rámci produkční společnosti RKO. *Andělská tvář* byla projektem, který producent Howard Hughes chtěl natočit ještě před vypršením smlouvy s herečkou Jean Simmonsovou. Scénárista Irving Wallace pracoval na přepsání scénáře, avšak s prodloužením vývoje a blížícím se koncem smlouvy Simmonsové se výroba projektu ocitla v úzkých. Hughes oslovil Zanucka, aby RKO doporučil spolehlivého režiséra a slovo padlo na Ottu Premingera.²¹⁹ Film byl předtočen v lednu roku 1952 podle původního scénáře Chestera Erskina. Ten byl inspirovaný případem sedmnáctileté dívky Baulah Louise Overellové a jejího přítele George Golluma z roku 1947. Partneři byli soudem osvobozeni za vraždu rodičů Baulah poté, co je na palubě své jachty v newportském přístavu v Kalifornii vyhodili do povětří.²²⁰ Filmový kritik Philip K. Scheuer v recenzi na *Andělskou tvář* poznamenal, že film „nese určité celkové podobnosti s nedávnou senzací případu.“²²¹ Údajně se Premingerovi scénář vůbec nelíbil, ale Howard Hughes mu slíbil, že na place bude vše podle Premingerových představ. Preminger tu noc najal pomocné scénáristy a upravil scény na ranní natáčení. Dle Premingerových slov celé natáčení pokračovalo ve stejném postupu – v noci se upravoval scénář, přes den se upravené scény natočily.²²²

Zásadní změna v zápletkce, která proběhla již pod dohledem Premingera, spočívala ve změně pachatele. Zatímco v původním scénáři se milenecký pár spikne proti maceše, nyní Frank netuší o chystané vraždě a Diane vraždu pakuje sama. Preminger chtěl příběh posunout ještě dále – Franka zločin Diane dožene k sebevraždě, přičemž zanechává důkazy o vině Diane, kterou následně zatýkají. Avšak předpis určující pravidla cenzury v americké filmové produkci a distribuci (Produkční kodex) konec motivovaný sebevraždou zamítl. Ač motiv sebevraždy prezentuje i finální sestřih filmu, nový konec se tvůrcům podařilo obhájit

²¹⁹ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 212.

²²⁰ Tamtéž, s. 211.

²²¹ SCHEUER, Philip K. *Los Angeles Times*. 5. února, 1953, s. A9. In. FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 213.

²²² ARCHAMBAULT, Alain. LOURCELLES, Jacques. MOURLET, Michel. Entretien avec Otto Preminger. *Présence du cinéma*. 1962, s. 16. In. FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 213.

argumentem, že finální scéna téma sebevraždy nijak neidealizuje či nesentimentalizuje.²²³

10.1. Narativní forma

Poslední mnou zkoumaný Premingerův film sleduje příběh bohaté mladé ženy Diane (Jean Simmonsová). Diane se spikne proti své nevlastní matce a naplánuje její vraždu. Zločin se odehrává podle plánu s tím rozdílem, že milovaný otec dívky, ke kterému má až neobvyklou náklonnost, je zabit spolu se svou manželkou. Diane i její milenec Frank (Robert Mitchum) jsou okamžitě zatčeni. Jejich právník zajistí, aby se milenci ve vězení oddali a mohli tak hrát na soucit poroty. Pár je osvobozen, ale jejich vztah definitivně rozvrácen. Diane neunes Frankovo pohrdání a nakonec oba zabíjí pádem ze skály.

10.1.1. Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky

1. Seznámení Franka a Diane. Ošetřovatelé jsou zavoláni k otravě plynem.
2. Společně strávený večer Diane a Franka.
3. Střet Diane a Mary.
4. Diane najímá Franka jako osobního řidiče Tremaynových.
5. Diane obviňuje z Catherine z maření jejích a Frankových snů.
6. Šachová partie.
7. Diane se snaží přesvědčit Franka, že se jí Catherine pokusila zabít.
8. Frank přichází odprosit Mary a dostává druhou šanci.
9. Frank dává výpověď. Rozhodnou se s Diane, že spolu utečou.
10. Diane přichází k útesu a hází z něj prázdný balíček cigaret simulující pád z útesu.
11. Diane zabíjí Catherine a Charlese.
12. Frank obviněn z vraždy.
13. Diane se ve vězeňské nemocnici přiznává k vraždě.
14. Frankovi je navrhnutá svatba s Diane, aby podpořili milostný příběh.
15. Soud.
16. Frank a Diane osvobozeni zpět doma. Vsázejí se, jestli Franka Mary vezme

²²³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 213.

zpět.

17. Mary odmítá Franka.

18. Diane vyplácí služebnictvo. Prochází prázdným domem.

19. Diane se přiznává právníkovi k vraždě.

20. Frank se vrací zpět, odhodlaný se odstěhovat. Diane trvá na tom, že jej odveze na autobus mířící do Mexika. Diane je v autě oba zabíjí.

21. Taxík přijíždí k domu.

Z – Závěrečné titulky

Film první scénou začíná dramaticky. Sledovací záběr pozoruje výjezd Franka a Billa do domu Tremaynových, ve kterém došlo k otravě plynem. V této sekvenci se seznamují Frank a Diane. Frank Diane okamžitě okouzlí svou autoritou, když jí dává facku. Od tohoto okamžiku vidíme ženu, která se všemi způsoby snaží svého milence udržet na blízku. Dům, nebo spíše sídlo Tremaynových je haciendou na vrcholu kopce, odstřiženou od města, jako dětský domeček na hraní. Podobně jako v *Padlém andělovi*, nebo *Třináctém dopise* i zde toto uzavření vytváří samostatný vesmír, ve kterém se odehrává příběh Diane.

Na začátku filmu je Diane umístěna mezi dva muže, kteří jsou umístěni mezi dvě ženy a dokonce Mary, Dianina konkurence, je rovněž umístěna mezi dva muže. Na začátku filmu je tak nastaveno téma hry, soutěže o pozornost a o lásku. Jak později říká Mary: „Já chci manželství, ne soutěž. Chci manžela, ne trofej.“

Vedle tématu hry je ve filmu přítomen motiv dospívání. Diane se na začátku filmu chová a je vnímána jako dítě, dcera, která se zasekla ve svých představách o dokonalém dětství ve svých deseti letech, jak také říká Frankovi: „Vzpomínám si, jak jsem hrávala hru na předstírání. Vždy to začalo: Kdyby Catherine byla mrtvá... Představovala jsem si všechny úžasné věci, které bychom s tatínkem dělali společně.“ Toto dítě postupně dozrává po smrti svých rodičů a přiznává svou vinu. Diane, která je v první části filmu tvořena lživými výroky a manipulativním chováním si přestává hrát a začíná mluvit pouze pravdu. V jednom ze záběrů 20. sekvence Diane dokonce přijímá alkohol, který doteď nepila, protože sama sebe vnímala jako příliš mladou. Vrcholem jejího dospění je převzetí zodpovědnosti fatálním činem, ve kterém zabíjí svého milence i sebe pádem ze skály.

Výrok Diane, ve kterém k Frankovi mluví o svých představách, odhaluje také druhou rovinu toho, jak je možné vnímat Dianin motiv k vraždě. Sekvence 1,

2, 5 – 7 (noční sekvence) vysvětlují, že Diane žije v jakémsi bludu, který se podobá sdílenému bludu, o kterém píše ve *Třináctém dopise*. Diane sní o tom, že po smrti matky Charles bude sdílet blud své dcery o šťastném životě dcery a dokonalého otce, ale to se nestává a Diane z neúspěchu viní Catherine. V sekvenci 6 vidíme, jak je otec Diane zachmuřený a rozhodně není takový, jak o něm Diane sní. Rozhoduje se jednat. Také se zamilovává do Franka, který jí na okamžik připomněl autoritu a porozumění, kterou hledá ve svém otci. Jenže Frank její hru-blud sdílet odmítá. Vrcholem jejího uvědomění, že je již naprosto sama a není zde nikdo, kdo by byl součástí jejího sdíleného bludu. To ji žene k impulzivní sebevraždě a zároveň vraždě Franka.

10.1.2. Příběh uvnitř příběhu

Film *Andělská tvář* obsahuje jednu výjimečnou sekvenci (sekvence 6), ve které lze pozorovat, jak důmyslně a specificky Preminger pracoval s charaktery postav a jejich symbolikou v obraze.²²⁴ Sekvence začíná statickým záběrem na Diane a jejího otce Charlese, kteří spolu hrají šachy. Záběr je částečně rámovaný otevřenými balkonovými dveřmi. Je to záběr, který působí idylicky. Otec a dcera tráví večer ve své společnosti, z nediegetického zvuku slyšíme klidnou ústřední melodii filmu. Šachová hra se prolíná s prostřihy na Franka, který sám stojí ve svém pokoji a dívá se z okna, jestli nepřichází Diane. Následně jde k telefonu. Diane vyhrává nad svým znuděným otcem, z jehož výrazu lze rozeznat myšlenky plné starostí. „Kdyby ses opravdu snažil, mohl bys vyhrát kdykoliv“, říká mu Diane. Tato věta i výraz jejího otce naznačuje druhou úroveň jejich hry. Na jejím povrchu je otec, který nechává svou milovanou dceru vyhrát a pod povrchem se skrývá pravda, že otec Diane nevyhraje, jelikož nemá vůli hrát, stejně jako nemá vůli pracovat a žít. Diane mu nabídne brandy, ale otec utrousí, „jenom kapku“, což odkazuje na odmítnutí nadbytku a odmítnutí možného zpříjemnění si večera. Mezitím Frank volá Mary. Místo Mary zvedá telefon Janie, avšak Mary nezastihne. Diane vyjmenovává vše, co její otec má rád a co mu nachystala na noční stolek. Z výrazu jejího otce vidíme dokonce až otrávení z toho, že se musí nechat Diane obkakat, i když přímo k ní se chová velmi vlídně. Diane odchází do svého pokoje. Mark, zjevně ignorován Mary, dlouze pohlédne doprava mimo obraz

²²⁴ Tamtéž, s. 215-219.

směrem k oknu a nespokojeně si sundá kravatu (kamera jej v jízdě pohyblivého rámu sleduje až do detailu). Jeho pohled mimo obraz opakuje pohled, kterým poprvé vidí Diane a je tak vtažen do jejího světa. Vidíme zde důraz na zaměnitelnost žen, kterou pro Franka mají. Diane, která rovněž ve sledovacím záběru a pohyblivé jízdě rámu zprava přichází do svého pokoje, věnuje pohled fotografii svého otce a usedá ke klavíru. Nájezd na detail jejího obličeje doprovází přechod mezi nediegetickou melodií filmu a jejím diegetickým pokračováním na klavír. Diane se zprvu dívá dolů, ale pak zvedá oči a dívá se těsně pod úroveň kamery, takže vidíme jiskřičky světla v jejích očích. Prolínačka převádí záběr na detail hodin, ve kterých se podobně jako předtím v očích Diane odráží světlo. První sekvence jakoby byla zdrojem sekvence druhé, která nás do ní přenáší skrze její oči a ciferník hodin. Odjezd kamery ustanovuje záběr, takže lze poznat, že jsme ve Frankově pokoji. Do něj vbíhá Diane. Diane v noční košili budí Franka a říká mu, že se jí pokusila její nevlastní matka otrávit plynem.

V této sekvenci symbolicky vidíme šachovou hru, kterou spustí Diane svým velmi zásadním tahem. Diane vidí černobíle svoje postavení v rodině vůči otci. Ona je bílá, její macecha černá. Ale jak můžeme pozorovat na situaci Franka, ani jedna žena mu není k dispozici, stejně jako ani jeden muž není plně k dispozici Diane. V záběru před prolínačkou mezi sekvencemi vidíme v očích Diane zračící se nebezpečnou představivost, ve které promýšlí svůj další tah k vítězství o krále. Na onu představivost, která se odráží v jejích očích, v následující scéně Frank upozorňuje slovy: „Nepředstírám, že vím, co se děje za tvou pěknou tvářičkou a ani to nechci vědět.“ V těchto dvou provázaných sekvencích je pozorovatelný klíč k postavě Diane a k celkovému příběhu. Vidíme zde obličej Diane, který se prolíná do hodin a slyšíme nediegetickou hudbu, jak se proline do diegetické, stejně tak se postava Diane prolíná do postavy představující zdroj zkázy a Diane je identifikovaná jako zdroj zápletky uvnitř narativu. Tímto záběrem počínaje se postava Diane mění na zdroj příběhu. Diane od teď není pouze postavou, ale je symbolem zkázy a nicoty. Diane těsně před prolínačkou do druhé sekvence nedívá na nic, z ničeho na co se dívá, přijde nicota, která se šíří po filmu a která postupně pohltí jejího otce, macechu, Frankovu přítelkyni Mary, služebnictvo, které po smrti jejích rodičů opouští dům a nakonec i Franka a Diane. K první sekvenci se později ve filmu ještě navracíme, když Diane prochází prázdným domem a z šachovnice bere figurku krále, který symbolizuje jejího otce. Připomíná nám jeho abdikaci vůči

nové královně, Diane, a její slova, ve které mu jeho abdikaci vyčítá. Také faleš jejích slov, jelikož ona se dostatečně snažila a hru i přesto nevyhrála.

Zvukově je tento snímek výjimečný a posunuje příběh uvnitř příběhu o stupeň výše. Zvuk zde totiž kombinuje přechod z nediegetického zvuku do diegetického. Děje se tak na třech místech. V popisované sekvenci 6 a dále v sekvencích 11 a 18. V sekvenci 11 se zvuk z nediegetického do diegetického prolíná, když Diane zabíjí Catherine a Charlese. Hraje na klavír, zatímco očekává pád auta ze skály. V sekvenci 18 Diane obchází prázdný dům a naposledy bezmyšlenkovitě doprovází nediegetickou melodii na klavír. Tento zvukový prvek se objevuje ve třech nejdůležitějších místech filmu a tvoří tak rám příběhu, který Diane vytvořila uvnitř příběhu v sekvenci 6. Také tento zvukový prvek určuje vedle kamery hledisko filmu – Diane. Zvuk tak vedle kamery navozuje možnost, že se vše odehrává v jejím světě a v jejích představách, protože Diane jako jediná může slyšet nediegetický zvuk. Otevírá se tím také otázka, jestli od pasáže, ve které Diane poprvé hraje na klavír a zasní se (opět sekvence 6), si Diane pouze nepředstavuje smrt Catherine. Je zde totiž opět její myšlenka, kterou říká Frankovi: „Vzpomínám si, jak jsem hrávala hru na předstírání. Vždy to začalo: „Kdyby Catherine byla mrtvá...“ Představovala jsem si všechny úžasné věci, které bychom s tatínkem dělali společně.“ V tomto směru je zvukový prvek prolínání nediegetického a diegetického zvuku podobně důležitý, jako snová pasáž v *Lauře*. Zatímco se v *Lauře* ptáme, jestli je celý příběh jenom sen, v *Andělské tváři* se ptáme, zda celý příběh není jen příběh Diane.

10.1.3. Motiv pravdy a lži ve filmu *Andělská tvář*

Jak lze vidět, postava Diane má několik významů. Jak jsem již napsala, Diane se počínaje zmíněnou sekvencí stává zdrojem příběhu. Toto tvrzení podporuje i zacházení s právním systémem ve filmu. Právní systém, jakožto zdroj pravdy a spravedlnosti, se zde po boku Diane rovněž stává zdrojem příběhu a šachové hry. Nutí Diane pokračovat v jejím příběhu, z kterého ona touží vystoupit a už si na nic nehrát, ale není jí to dovoleno. Právník říká Diane: „Pravda je to, o čem rozhoduje porota. Ne ty, ne já, ne Frank.“ Také je důležité, že ani Diane, ani Frank, nejsou povoláni svědčit. Naše vlastní chápání „pravdy“ je pouze část pravdy a žádná pravda není jasně definovaná, stejně jako není jasně definované světlo a stín dopadající lampy ve *Třináctém dopise*. Preminger se v *Andělské tváři* znovu

a opět výrazně vrací k otázce, kde je hranice mezi pravdou a lží. Vidíme několik drobných lží prováděných vůči Diane ze strany rodičů. I Diane žije ve své vlastní pravdě a příběh diváka vede, aby přijal její pravdu a nikdy ji nevnímá jako surového, chladnokrevného vraha typu Laurenta. To je pro film zásadní. Nelze Diane charakterizovat jako zápornou postavu, podobně jako v *Tam, kde ulice končí* Marka. Naopak. Na začátku filmu je charakterizována neschopnost Diane angažovat se v jakékoliv linii jednání a vnímali jsme ji pouze jako postavu, která nečinně přihlíží. Postavu, která chystá sušenky na noční stolek svého otce, ale nikoliv jako agresivní a zlomyslnou. Je to dítě, které chce, aby se její otec stal součástí jejího bludu o šťastné rodině. Chce, aby její otec měl chuť do života, a tak se rozhodne odstranit zdroj jeho změny – jeho novou manželku a její macechu, Catherine. Avšak Diane nechtěně odstraňuje i zdroj svého žití.

Příběh, který je rozvíjen pomocí právníků v druhé části filmu, však má svůj zárodek již v sekvenci 2, ve které Diane Frankovi barvitě popisuje, jak její otec pracuje na románu, z kterého jí a jenom jí čte úryvky. Jak se později dovídáme, její otec román ve skutečnosti rozepsaný nemá a Diane si vytváří pouze příběh pro sebe samou. V průběhu filmu ještě několikrát vidíme, že charakter postavy Diane je postaven na neustálé hře a posunování hranic toho, co je pravda a co lež. Ráda manipuluje jak se svým otcem, tak s Frankem. Vztek Diane vůči její maceše spočívá v tom, že kazí její hru. Je to obdoba tématu snění, halucinace a reality a hranice mezi dobrem, zlem a toho, co je morální, z předešlých Premingerových filmů noir.

10.2. Styl

Film obsahuje pět sekvencí, které se odehrávají v noci. Mezi těmito sekvencemi, jsou i takové, které byly natáčeny americkou nocí u scén u pláže, což je postup výrazně použitý i v *Padlém andělovi*. Mezi těchto pět sekvencí patří seznámení, sekvence 1 a 2 a sekvence 5 – 7. Jedná se o sekvence, ve kterých je hrána hra Diane. Nejprve vidíme pokus o vraždu Catherine, v dalších sekvencích se pro plán rozhoduje znovu. Jsou to scény, ve kterých zaznívají lživé argumenty, výmysly Diane a její představy. Denní scény jsou takové, které ukazují světlo a pravdu. Odráží charakter Diane, která se rozhodne mluvit pravdu, i když jsou konfrontovány se lží, kterou sama zasela. S *Padlým andělem* má *Andělská tvář*

podobný nejen název, ale také uzavření příběhu do jednoho světa. Vidíme zde hlavní mužskou postavu Franka, který se svými vlastnostmi průměrného amerického muže, zasazeného mezi dvě ženy, až nápadně podobá Ericovi.

Osvětlení filmu i zde, u posledního zkoumaného zmínku, spadá do vzorce low-key. Nachází se zde několik scén tematizujících motiv přítomného zločinu – stíny žaluzií utvářející pruhy na stěnách a postavách. Příkladem nám může být prostorná místnost právníka Diane, který má celou jednu zeď pokrytou okny s žaluziemi. Diane se přichází doznat k vraždě, ale právník její výpověď odmítá (sekvence 19).

I zde lze pozorovat postupy mizanscény po vzoru předchozích filmů. Podobně jako v předchozích filmech vidíme užití hloubky pole, velký, od světa odříznutý dům a symbolické šachy. Avšak velkou roli mají také auta, která podporují rytmus filmu a jsou zdrojem plynulého pohybu, který rovněž odkazuje na plynulou jízdu kamery užitou ve filmu. Výjezd sanitky také dramaticky otevírá celý film. Auta jsou předmětem tužby Franka a původně jediným pojítkem mezi Diane a Frankem. U Franka pozorujeme dualitu mezi šoférem sanitky a rodinným řidičem. Je divákům také explicitně řečeno, že Diane je nebezpečnou řidičkou a naopak její macecha řídit skoro neumí. Auta také odvezou Diane a Franka mimo civilizaci, podobně jako tomu bylo v *Padlém andělovi*. V neposlední řadě jsou nástrojem zkázy Diane. Vedle harmonie a rytmu je tak vystavěn i motiv destrukce.

Preminger se po změně kameramana z Josepha LaShelleho na Harryho Stradlinga rozhoduje pro plynulou kameru, podobnou předchozím filmům, ale nikoliv toliko expresivní jako v *Lauře*. Ve filmu je opět použita řada sledovacích záběrů, které jsou kombinované s jízdou kamery v pohyblivém rámu obrazu. Všechny tyto kamerové postupy jsou použity ve všech Premingerových noirech, avšak svou narativní i stylovou formou nejvíce připomínají *Tam, kde ulice končí* a film *Ve víru*. Naopak nejvíce se liší od předchozího *Třináctého dopisu*. Podobně jako v *Tam, kde ulice končí* a ve filmu *Ve víru*, i zde Preminger díky plynulým nájezdům kamery na obličej postavy častokrát přechází až do detailů, které jsou zde rovněž frekventované. Hledisko je určováno v rámci postavy Diane, ale vidíme i řadu hlediskových záběrů a subjektivních záběrů patřících jiným osobám – rodině Diane, Frankovi, právníkům. Už samotný název na první z duality výrazně upozorňuje, jelikož název asociuje dobro. *Andělskou tvář* má divák spojenou

s hodným a dobrým člověkem. Avšak Daine svými činy připomíná vše, jen ne hodnou mladou dívku.

Ve filmu *Andělská tvář* vidíme, že Premingera dlouhodobě a napříč filmy fascinuje dualita. Je to dualita mezi snem a realitou, dobrem a zlem či pravdou a lží. Vidíme u něj postavy zasazené mezi dva muže, nebo dvě ženy. Také se často setkáváme s psychickými problémy postav zapříčiněnými jejich dětstvím, které v nich vytváří lehce zvrácené charakterové vlastnosti. I přesto přese všechno Premingerovy postavy jsou kombinací výše zmíněných dualit a jsou tím pádem uvěřitelné. Nejsou ani úplně dobré, ani čistě zlé. Ve filmu se rovněž nachází motivy příběhu a hry. Provázanost těchto motivů je zřejmá. Příběh zasazen v příběhu je zároveň lží a zároveň také hrou, či šachovou partií.

11. Vzorce continuity a změny filmů noir Otto Premingera

V této poslední a závěrečné kapitole shrnuji výše získané informace o filmech a identifikuji napříč jimi vzorce continuity a změny. Vybrané noirové snímky, které jsem v této práci analyzovala jsou *Laura* (1944), *Padlý anděl* (1945), *Ve víru* (1949), *Tam, kde ulice končí* (1950), *Třináctý dopis* (1951) a *Andělská tvář* (1953).

Léta 1941 až 1958 jsou všeobecně považována za mezníky filmu noir.²²⁵ Otto Preminger své filmy noir natáčí od roku 1944 do roku 1953, přičemž většinu ze svých kontinuálních vzorců ustanovuje již u *Laury*. Ta se sice liší svou narativní formou, ve které je užíváno flashbacků, ale také ustanovuje řadu stylových postupů, včetně narativních. Postupem let jsou si snímky navzájem podobné stylem i narativem a historický vývoj narativu a stylu na pozadí padesátých let není příliš patrný. Tudíž u Premingera, spíše, než že by tvořil na pozadí historického vývoje, lze pozorovat autorský vývoj témat, postav a stylu.

Napříč filmy lze v narativní formě pozorovat kontinuitu toho, jak Preminger vystavuje příběh filmů. Příběh totiž vždy staví na charakterech postav, přičemž ho fascinuje téma lidské mysli a hranice lidské morálky. Zkoumá, co je ještě považováno za správné a co už za špatné, co je pravda a co už je lež, co jsou jen výplody lidské mysli a pouhé snění a co už je realita. Boří pomyslnou hranici mezi všemi těmito opaky a v dualismu nachází jednotu. Zkoumání těchto hranic je ústředním tématem všech Premingerových filmů noir. Prostřednictvím kamery je divák spojen se světem postavy, která je problematická, a která řeší konflikt dalece přesahující osud dané postavy, mířící k filozofickým a morálním otázkám. Největší lidské protiklady, jako je dobro a zlo, či nenávist a láska, jsou zde propojovány a skrze Premingerovy filmy zjišťujeme, že hranice je relativní a nikdy definitivní. Hned u prvního Premingerova filmu noir *Laury* můžeme pozorovat dualitu snění a reality, která se ať v menší, nebo větší míře projevuje napříč všemi snímky a lze v ní pozorovat kontinuální vzorec. Zatímco v *Lauře* je hranice tematizována výraznou snovou sekvencí, v *Padlém andělovi* téma snění ustupuje do dílčího podtématu ve formě spirituálního představení. Nad něj se staví téma morálky a duality dobra a zla. Zatímco v předchozím filmu se jednalo o posmrtný život a až

²²⁵ HAIN, Milan. Vývoj filmu noir. 25fps. [online] [cit. 2020-04-24] Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/vyvoj-filmu-noir-2/>.

duchařskou tematiku, nyní Preminger zamířil k tématu psychoanalýzy, hypnózy a motivu bolestného traumatu z mládí a manželských problémů. Ve filmu *Ve víru* se dualita mezi sněním a realitou opět výrazně vrací, jelikož hlavní zápletka syžetu je hypnóza a téma vědomí a nevědomí. V *Tam, kde ulice končí* se snění a realita opět upozaduje do dílčího tématu odehraného během jedné sekvence (vražda Paina, zakrývání důkazů) a napovrch se dostává silné téma dobra a zla, které je ještě explicitněji řešeno v následujícím *Třináctém dopise*. I zde je dobro a zlo tematizováno vedle duality snění a reality. Postava Cory žije v představách o bláznivé a vášnivé lásce s mladým doktorem Pearsonem. Její představy a manipulace manžela Laurenta ji nutí začít psát nevinné milostné dopisy, které se po angažování jejího manžela svrhnou do nelítostného vydírání. Hranice dobra a zla i snění a reality jsou zastoupeny i v *Andělské tváři*. Jak popisují v analýze *Andělské tváře*, Diane je symbolem nicoty a zkázy, nikoliv anděla. Napříč filmy lze pozorovat kontinuitu dualismu, a tak vidíme řadu motivů stavěných do kontrastů. V prvním filmu je silně tematizováno téma hranice mezi sněním a realitou, v druhém vidíme téma morálky a zkoumanou hranici dobra a zla. Ke stejnému tématu jako v *Lauře* se vracíme ve filmu *Ve víru*. Následně Preminger opět silně tematizuje motiv dobra a zla, i když hranice snu a reality je pořád výrazně zastávána a tato dvě témata svojí důležitostí stojí po čas filmu vedle sebe. Toto propojení dvou zásadních Premingerových témat se tedy v posledních třech filmech prolíná a dochází tak zároveň ke změně, která vede k ustanovení vzorce kontinuity.

Mimo zmíněné vzorce kontinuity a změny patří i řada dílčích témat, které se ve filmech noir objevují, ale jsou spíše předmětem interpretační analýzy, proto jim v této práci příliš nevěnuji pozornost, i když jsem si jich vědoma.²²⁶

²²⁶ V naraci filmů *Ve víru*, *Tam, kde ulice končí*, *Třináctý dopis* a *Andělská tvář* se nachází několik reakcí na společenskou situaci ve světě, i ve Spojených státech. Mezi ně patří i reflexe 2. světové války. Otto Preminger emigroval z Rakouska do Spojených států, lze se však jen dohadovat jestli poznámky o válečných veteránech a jejich pochroumaných myslích, jak je ve svých filmech prezentuje, jsou náhoda, hollywoodská poválečná reflexe, či osobní zainteresovaný komentář na válku. Ve filmu *Ve víru* William říká Ann, že ho jeho pacient nebude postrádat, jelikož je na tom psychicky velmi špatně. „Stále nemluví?“ tázá se Ann. „Ne,“ odpovídá William. Zmínka působí nevinně. Zároveň je to však jediná zmínka o jakémkoliv Williamově pacientovi, či krom závěru jediný upřímný rozhovor mezi Ann a Williamem. V *Tam, kde ulice končí* je válečný veterán obětí Markovy agresivity a právě jeho Mark zabíjí. Nakonec v *Andělské tváři* je při náletu zabita matka Diane a i Frank je válečným veteránem. Poznámky o válce jsou sice okrajové, ale v *Tam, kde ulice končí* a *Andělské tváři* spouštějí hlavní zápletku filmu. Ohledně Jean-Louise ve *Třináctém dopise* je zajímavý referenční význam, který vyvstává napovrch s jeho pohřbem. Jean-Louise byl paranoickým pacientem doktora Pearsona a mladým válečným veteránem. Jedná se o třetí film z řadě, který upozorňuje na téma druhé světové války.

Cořin manžel ve *Třináctém dopise* přichází s dvěma zásadními monology. Jeden se týká dobra a zla a je popsán výše v příslušné kapitole, druhý se týká tématu sdíleného preludu folie à deux. Po čas *Laury, Padlého anděla, Ve víru* a *Tam, kde ulice končí*, jsem pozorovala motiv pomsty a vražd z pocitu odmítnutí. Ve *Třináctém dopise* je příčina pomsty a pocitu odmítnutí, který pociťují vrahové, pojmenována termínem sdíleného bludu. Lze tedy pozorovat tematický vývoj, který byl ustanoven již v *Lauře* jako pocit pomsty, explicitně pojmenován ve *Třináctém dopise* jako sdílený blud a vrcholí v *Andělské tváři* tím, že vrahem se stává mladá a křehká dívka, namísto vrahovi-muži.

Preminger konstruuje vyprávění kolem postav, které jsou uvěřitelné, ale na druhou stranu také trochu poškozené. Objevují se křivdy a zátěže z dětství, motivy manipulace, posedlosti a žárlivosti, psychické potíže a právě i onen výrazný motiv sdíleného bludu. Sdílený blud a na něj navázána posedlost, která přichází se zhroucením tohoto bludu, je častým motivem vraždy v Premingerových snímcích, proto je Laurentův monolog o sdíleném bludu tolik důležitý. Kontinuita tohoto vzorce je pozorovatelná v prvních dvou snímcích (*Laura* a *Padlý anděl*) a v posledních dvou (*Třináctý dopis* a *Andělská tvář*). Ve všech čtyřech těchto snímcích sdílený blud tvoří muž a žena a ve všech čtyřech ho i žena přeruší.

Také lze pozorovat podobnost mezi mužskými a ženskými postavami napříč filmy. Příkladem může být podobnost mužských charakterů hlavních postav Erica a Franka, které lze definovat jako obyčejné Američany nižší vrstvy a sukničkáře, jejichž společenský status je do určité míry určován ošuntělým zjevem a prázdnou peněženkou. Podobnost lze nalézt i mezi ženskými postavami, jejichž charakter spočívá ve snaze o osobní růst a náplň ambicí a tužeb. Femme fatale jsou obyčejně osudové, nebezpečné a svůdné a jejich záměrem je si svou krásou a šarmem podmanit muže, který se pod vlivem jejího kouzla většinou dostává do svízelné situace. Avšak Premingerovy ženské postavy nejsou nic z toho. Jsou především křehké, manipulovatelné a zranitelné, čímž se od femme fatale zásadně odlišují. Až na Stellu z *Padlého anděla* a Diane z *Andělské tváře* muži záměrně nemanipulují a není jejich zájmem si je podmanit, či je přivést do nebezpečí. Jsou pracovité, zraněné minulostí a osudem a jemné. Postavy svým mlčením působí skutečně a přitom i trochu abnormálně. Jsou ukvapené, zbrklé, zvrácené a melodramatické, ale přitom uvěřitelné.

Fascinující mi přijde vývoj Premingerových vrahů. Waldo, Judd, Korvo, Mark, Laurent a Diane. V *Lauře* se seznamujeme s Waldem, který podobně jako Judd v *Padlém andělovi* vraždí ze žárlivosti. Oba jsou obyčejní muži, kteří se zamilovali do špatné ženy a tíhu z odmítnutí zkrátka neunesli. Korvo z filmu *Ve víru* se od předchozích dvou vrahů liší tím, že vraždí pro peníze a snad také proto, že má zlou a psychopatickou povahu. Stává se vrahem, protože ho k tomu žene vlastní osobnost, spíše než emoce a láska. První velký zvrat přichází s Markem Dixonem z *Tam, kde ulice končí*. Poprvé Preminger výrazně tematizuje možnost, že vrahem může být člověk, kterého divák považuje za veskrze dobrého. Poprvé je problematizována role vraha a vražda se nyní neodehrává jako předmět předem plánované pomsty, ale je předmětem náhody. Nyní by každý divák mohl být v pozici Marka a tudíž jsme poprvé vyzváni k tomu, abychom s vrahem sympatizovali a poprvé je i zakoušena vrahova morálka. Ve *Třináctém dopise* se charakter psychopatického vraha vrací. Je takřka černobíle a explicitně tematizována problematika možnosti, že na první pohled dobrý člověk může být psychopatickým vrahem a násilníkem. Na *Tam, kde ulice končí* tudíž přímo navazuje až poslední z Premingerových filmů, *Andělská tvář*. Zde je pozice vraha posunuta ještě o kousek dál tím, že vrahem se poprvé stává dívka. Mladá a andělsky vyhlížející dívka s pochroumaným vnímáním reality. Nyní už divák není schopen Diane soudit jako vraha, protože její motiv vraždy pramení z chtění, aby bylo vše jako dřív a my jsme vedeni k tomu s ní plně soucítit, zvláště proto, že se neprodleně přiznává k vraždě a sama se stává obětí soudních taškařic. Vývoj Premingerových vrahů od chladnokrevných jako je Korvo, až po křehkou Diane je tedy markantní, protože se Preminger posunul směrem k větší psychologizaci postav.

Vizuální styl je spjat s motivy minimálně jedné postavy ve filmu. Během let se na filmech vystřídali tři kameramani, i tak mají filmy, již *Laurou* počínaje, ustanovený kamerový postup, který je v některých filmech více expresivní a v některých méně. V *Lauře* je ustanoveno použití sledovacích záběrů, s čímž je úzce spojen pohyblivý rám, který obvykle postavy sleduje při jízdě kamery. Jak píše Placeová a Petereson, „Premingerova kamera dělá časté krátké pohyby za pomoci jízdy, které jsou stěží vnímatelné, ale které jemně podkopávají stabilitu záběru,

nebo které mírně zdůrazňují postavu, které dáváme větší pozornost.²²⁷ Pohyblivý rám se povětšinou stává aktivním v druhé polovině filmu, ve kterém se hojně začínají střídát polocelky a celky s detaily. Výjimkou jsou filmy *Tam, kde ulice končí* a *Třináctý dopis*. V *Tam, kde ulice končí* jsou detaily s polocelky a celky často střídány po celou dobu stopáže. Důsledkem je silné emocionální spojení mezi divákem a hlavní postavou Markem. Ve *Třináctém dopise* jsme svědky opaku. Detaily jsou po celou dobu filmu potlačeny. Fluidní kamera a kamera-postava mají za účel sledovat děj, který se často odehrává v rámci hlediska hlavní postavy, popřípadě hledisek více postav. LaShelle, Miller a Stradling tak snímají postavy sledovacími záměry a také záběry hlediskovými.

Všechny snímky jsou natáčeny širokoúhlým objektivem s krátkou ohniskovou vzdáleností a low-key svícením. Ve všech snímcích práci s denním a nočním světlem motivuje narativ. Denní a noční scény jsou používány dle svého vnitřního kódu. Kombinuje různý poměr denních a nočních scén pro podporu narativu a ve všech případech je toto rozdělení narativně symbolické. Příkladem může být den spojený s June v *Padlém andělovi* nebo noční scény spojené s hypnózou ve filmu *Ve víru*.

Rovněž ve všech snímcích je symbolicky užito stínů a světla. Výrazným prvkem je stín žaluzií vrhnutý na stěny, předměty a postavy. Tento prvek se objevuje, aby upozornil na hrozbu, která se s narativem pro postavy blíží.

Opakuje se také práce s hloubkou prostoru, vidíme symboliku různých předmětů, jako je portrét, zrcadlo, plyšák, lampa nebo šachy. V každém ze zkoumaných filmů se opakuje stejná práce se stíny žaluzií odrážejícími se od postav a zdí, či jinak zdůrazněnými pruhy zakomponovanými v mizanscéně, které rovněž nesou svou symbolickou zátěž, která by se dala popsat jako symbol předpovídající útrapy postav. Napříč filmy je průměrná délka záběrů bez stříhu delší, než je pro čtyřicátá a padesátá léta běžné.

Ač to není v Premingerových filmech noir pravidlem, ve většině z nich je osobitě a autorsky nakládáno se zvukem. Tři z ženských postav mají svoji vlastní melodii, která reprezentuje jejich postavu a prostřednictvím které je v průběhu filmu komunikováno s divákem. U *Tam, kde ulice končí* se dokonce setkáváme se změnou ve větší míře angažovanosti reálných zvuků města, které působí až docu-

²²⁷ PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 69.

noirově. V *Lauře* a ve filmu *Ve víru* dochází ke kolážím interního diegetického zvuku a dialogů. V *Andělské tváři* je podobný prvek přenesen do koláže nediegetické klavírní melodie a diegetické. Všechny v analýzách zmíněné zvukové sekvence a systémy komunikují divákovi vnitřní svět postav a, řekněme, méně viditelnou druhou dimenzi vnímání těchto postav, ať už se jedná o doznání Premingerových nejcharizmatičtějších zabijáků Walda a Korva, pohroužení se do vnitřního příběhu Diane skrze piano, nebo Stellinu melodii v jukeboxu.

Střih je kombinace přímého střihu, prolínačky a zatmívačky/ roztmívačky, rovněž podle svého univerzálního kódu.

Jak jsem zmiňovala výše, během Premingerových filmů noir nedošlo k velkým změnám v narativu ani stylu a spíše je zanechán autorský styl režiséra, než že by naplňoval obecné vzorce skupinového stylu filmu noir. Ač Premingerovy filmy vývojem za devět let samozřejmě prošly, tyto změny nejsou kompatibilní s historickým vývojem filmu noir. Dle článku²²⁸ Milana Haina o vývoji filmu noir, skupinový styl prošel třemi vývojovými etapami. Studiový noir (1941–1946), docu-noir (1945–1949) a béčkový noir (1949–1953). Přesně v těchto obdobích (1944–1953) vznikaly i Premingerovy snímky ve stylu filmu noir. Pozoruhodné pro Premingerovy filmy je, že ač skutečně lze pozorovat vývoj problematizace postav, podobně jako u historického vývoje noiru, nebo i větší poměr natáčení v exteriérech oproti studiu, jak článek zmiňuje, Preminger od prvního filmu noir kombinuje charakteristické rysy všech tří historických etap a doplňuje je o vlastní postupy. Ač je především Premingerův vizuální styl filmů často zmiňován jako dominantní, nejzásadněji se Preminger od historického vývoje a skupinového stylu filmu noir odlišuje postavami a jejich charaktery. V žádném z jeho filmů nevidíme soukromé oko, jako tomu bylo u nejznámějších filmů noir tohoto devítiletého období. Ve skutečnosti se s rolí hlavní postavy policisty setkáváme pouze v *Lauře* a v *Tam, kde ulice končí*. Samotný fakt, že se setkáváme s policistou, který zastupuje velkou instituci a je oficiálním představitelem zákona, je důležitý. Oproti soukromému detektivovi je policista v odlišné pozici, jelikož policista zastupuje obecné dobro a chrání občany před obecným zlem. U druhého tohoto snímku se navíc domnívám, že snímek využívá kontrastu muže práva (policisty) a muže zločinu (gangstera),

²²⁸ HAIN, Milan. Vývoj filmu noir. 25fps. [online] [cit. 2020-04-24] Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/vyvoj-filmu-noir-2/>.

mezi kterými si postava Marka musí volit. Rovněž jsou problematizovány ženské role, které nenaplnují předpokládaný charakter *femme fatale*.

Počínaje filmy *Padlý anděl* by sice filmy mohly evokovat „docu-noir“, ale *Padlý anděl* byl natáčen během druhé světové války, proto, i když se film soustředí na obyčejného Američana, „jehož chudoba dohnala až ke zločinu“,²²⁹ není příliš pravděpodobné, že již tento snímek evokoval druhou světovou válku a byl natočen ve stylu docu-noiru. I přesto ho mimo téma připomíná větším soustředěním scén do exteriérů, čímž *Padlý anděl* ustanovuje důraz na venkovní prostředí, které významně dokresluje charakter postavy a atmosféru ve filmech *Tam, kde ulice končí*, *Třináctý dopis* a *Andělská tvář*.

²²⁹ Tamtéž.

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo identifikovat vzorce kontinuity a změny ve filmech noir amerického režiséra rakouského původu Otto Premingera. Východiskem práce byla neoformalistická analýza narativních i stylových složek šesti filmů, které se rozkládají mezi období let 1944 až 1953. Jednotlivé analýzy jsem provedla za pomoci postupů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

Během jednotlivých analýz této práce se postupně utvářely vzorce kontinuity a změny, které identifikují Otto Premingera jako autorskou osobnost, která v rámci skupinového stylu žánru filmu noir uplatňuje své specifické postupy. Výše v teoretické části této práce jsem vyjmenovala čtyři body²³⁰ dle Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristin Thompsonové, kterými se vyznačoval film noir.²³¹ Některé z těchto bodů Preminger narušuje, jiné pomáhá utvářet v rámci skupinového stylu. Preminger se například liší tím, že opakovaně řeší téma morálky, a proto se nedá o jeho postavách říci, že by konaly zlo bezdůvodně nebo zmateně. Jeho postavy jsou ke svým činům vždy motivovány a v pozdějších filmech noir Preminger dokonce přechází k psychologii postav. Rovněž femme fatale nejsou v Premingerových filmech vyjadřovány dle vzoru skupinového stylu. Za lákavou a zrádnou femme fatale u Premingera můžeme považovat pouze postavu Stelly, kterou hrála Linda Darnellová ve filmu *Padlý anděl*, ale v jiných Premingerových filmech noir podobnou postavu znovu nenacházíme. Premingerovy ženské postavy jsou více uvěřitelné, jsou plné touhy, mají slabá místa a především jsou zranitelné. S muži jsou často vázány poutem folie à deux, přičemž síla žen spočívá právě ve zboření onoho pouta mezi ní a mužem. Avšak ne vůči všem postupům se Preminger ve svých filmech noir autorsky vymezuje. Vidíme zde například porušování šťastného konce oproti klasickému hollywoodskému filmu, tak jak jej popisují Borde a Chaumeton. Láska je vyzvána k obtížnostem, ale i přesto znepokojivý děj ve všech Premingerových filmech noir končí posledními šťastnými minutami. Dle skupinového stylu filmu noir lze také u Premingera pozorovat vizuální styl, který dopomáhá divákovi vytvořit předobraz hlavního

²³⁰ 1. porušení psychologické kauzality, 2. výzva heterosexuální romantice, 3. porušení hollywoodského šťastného konce a 4. kritika klasické techniky.

²³¹ BORDWELL, David, Janet STAIGEROVÁ a Kristin THOMPSONOVÁ. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, s. 78-79.

hrdiny. Premingerův styl je však oproti skupinovému stylu výrazný svými kamerovými postupy a přístupem kamery k postavám a narativu. To lze pozorovat na základě použití jízdy kamery a užití pohyblivého rámu kamery, či pomocí hlediskových záběrů.

I přes tyto vzorce, které reprezentují skupinový styl a lze je pozorovat napříč devítiletým obdobím filmu noir rovněž i u Premingera, u Premingerových filmů noir nacházím i specifický autorský rukopis. Během analýz Premingerových snímků v rámci filmu noir vyvstaly opakovaně použité vzorce, na kterých je vybudována vnitřní struktura filmů a díky nimž lze pozorovat unikátní postupy, které jsou v rámci skupinového stylu filmu noir originální a tudíž autorské v rámci žánru filmu noir. Za určitý důkaz o specifičnosti Premingerových autorských filmů můžeme považovat i fakt, že během devíti let, kdy filmy vznikaly, neprošly zásadními změnami a nelze tak říci, že by kopírovaly vývoj tohoto žánru od poloviny čtyřicátých let do poloviny let padesátých, ale spíše si zachovaly svůj specifický ráz, téma, styl a neobyčejný přístup ke komunikaci s divákem skrze charaktery postav, kterým jsou v Premingerových filmech noir podřízeny všechny složky, aby mohly komunikovat a rozporovat dualitu mezi dobrem a zlem, či sněním a skutečností.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Laura [Laura] 1944, Twentieth Century-Fox. **Scénář:** Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardtová (Jerome Cady a Ring Lardner, Jr., nepotvrzeno). **Předloha:** *Laura* - Vera Casparyová. **Kamera:** Joseph LaShelle. **Hudba:** David Raksin. **Zvuk:** E. Clayton Ward, Harry M. Leonard. **Střih:** Louis Loeffler. **Hrají:** Gene Tierneyová, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Andersonová, Dorothy Adamsová, Ralph Dunn, James Flavin. **Producent:** Otto Preminger. **Délka:** 88 minut. **Premiéra:** 11. října 1944, USA.

Padlý anděl [Fallen Angel] 1945, Twentieth Century-Fox. **Scénář:** Harry Kleiner. **Předloha:** Marty Holland. **Kamera:** Joseph LaShelle. **Hudba:** David Raksin. **Zvuk:** Bernard Freericks, Harry M. Leonard. **Střih:** Harry Reynolds. **Hrají:** Dana Andrews, Alice Fayeová, Linda Darnellová, Charles Bickford, Anne Revereová, Bruce Cabot, John Carradine a další. **Producent:** Otto Preminger. **Délka:** 98 minut. **Premiéra:** 5. prosince 1945, USA.

Ve víru [Whirlpool] 1949, Twentieth Century-Fox. **Scénář:** Ben Hecht, Andrew Solt. **Předloha:** *Methinks the Lady . . .* - Guy Endore. **Kamera:** Arthur Miller. **Hudba:** David Raksin. **Zvuk:** Winston H. Leverett, Harry M. Leonard. **Střih:** Louis Loeffler. **Hrají:** Gene Tierneyová, Richard Conte, José Ferrer, Charles Bickford, Barbara O'Neilová, Eduard Franz, Constance Collierová, Fortunio Bonanova. **Producent:** Otto Preminger. **Délka:** 98 minut. **Premiéra:** 28. listopadu 1949, USA.

Tam, kde ulice končí [Where the Sidewalk Ends] 1950, Twentieth Century-Fox. **Scénář:** Ben Hecht. **Předloha:** *Night Cry* - William L. Stuart (adaptace Victor Trivas, Frank P. Rosenberg a Robert E. Kent). **Kamera:** Joseph LaShelle. **Hudba:** Cyril Mockridge. **Zvuk:** Alfred Bruzlin, Harry M. Leonard. **Střih:** Louis Loeffler. **Hrají:** Dana Andrews, Gene Tierneyová, Gary Merrill, Bert Freed, Karl Malden, Tom Tully, Ruth Donnellyová, Craig Stevens, Robert Simon, Harry von Zell, Don

Appell, Neville Brand, Grace Millsová, Oleg Cassini. **Producent:** Otto Preminger, Frank P. Rosenberg. **Délka:** 95 minut. Premiéra: 26. června 1950, USA.

Třináctý dopis [The 13th Letter] 1950/1951, Twentieth Century-Fox. **Scénář:** Howard Koch. **Předloha:** Louis Chavance a Henri-Georges Clouzot pro film *Le Corbeau*. **Kamera:** Joseph LaShelle. **Hudba:** Alex North. **Zvuk:** Roger Heman, Arthur von Kirbach. **Střih:** Louis Loeffler. **Hrají:** Michael Rennie, Charles Boyer, Constance Smithová, Linda Darnellová, Françoise Rosay, Judith Evelynová, Guy Sorel, June Hedinová. **Producent:** Otto Preminger. **Délka:** 85 minut. **Premiéra:** 19. ledna 1951, USA.

Andělská tvář [Angel Face] 1952/1953, RKO. **Scénář:** Frank Nugent, Oscar Millard – inspirováno skutečnou událostí. **Kamera:** Harry Stradling. **Hudba:** Dimitri Tiomkin. **Zvuk:** Clem Portman, Earl A. Wolcott. **Střih:** Frederic Knudtson. **Hrají:** Robert Mitchum, Jean Simmonsová, Mona Freemanová, Herbert Marshall, Leon Ames, Barbara O'Neilová, Kenneth Tobey, Raymond Greenleaf, Jim Backus, Robert Gist, Frank Kumagai, May Takasugiová. **Producent:** Otto Preminger. **Délka:** 91 minut. **Premiéra:** 11. února 1953.

Literatura

1. ABBOTTOVÁ, Megan. Gleaming surfaces and twisted depths: Laura's mirror-world of wayward desire. *Library of America* [online]. 2016 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.loa.org/news-and-views/1168-gleaming-surfaces-and-twisted-depths-emlauraems-mirror-world-of-wayward-desire>.
2. ALDRICH, Robert, BOGDANOVICH, Peter. *Who the devil made it: conversations with Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh*. New York: Alfred A. Knopf, 1997. ISBN 0679447067.

3. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Film Art - An Introduction (Third Edition)*. 3. vydání. New York, McGraw-Hill Education, 1990. ISBN 978-00-7006-439-3.
4. BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. *The Cinematic Text* (ed. R. Barton Palmer). [online] New York: AMS Press, 1989, s. 369-398. Dostupné z: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinematic%20Text_no3_1989_369.pdf.
5. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-02-9910-174-9.
6. BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 0415977797.
7. BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet a THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. ISBN 0231060548.
8. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
9. FUJIWARA, Chris. Preminger, Otto. *Sense of Cinema* [online]. 2002 [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/preminger/>.
10. FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008. ISBN 978-08-6547-995-1.
11. GIBBS, John, PYE, Douglase. *The Long Take: Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. Palgrave Macmillan, 2017. ISBN 978-11-3758-572-1.
12. HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009. ISBN 978-18-4457-216-8.
13. HILLIER, Jim. *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave (Harvard Film Studies)*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. ISBN 978-06-7409-061-3.
14. HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007. ISBN 978-03-7541-373-5.
15. CHOPRA-GANT, Mike. *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir (Cinema*

- and Society*). I.B. Tauris, 2006. ISBN 978-18-5043-838-0.
16. KEATHLEY, Christian. The Average Long Take. In GIBBS, John, PYE, Douglase. *The Long Take: Critical Approaches (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. Palgrave Macmillan, 2017. ISBN 978-11-3758-572-1.
 17. KEATHLEY, Christian. Otto Preminger and the Surface of Cinema. *World Picture Journal*, [online] 2009. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: http://www.worldpicturejournal.com/WP_2/PDF%20Docs/Keathleypdf-1.pdf.
 18. KFS FF UK. *Neoformalismus a textová analýza* [online]. Praha [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>. Studijní materiál. Univerzita Karlova.
 19. KOKEŠ, Radomír D. Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu. *Litikon*, roč. 4, č. 2, 2019.
 20. *Library of America* [online]. [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.loa.org>.
 21. LUHR, William. *Film Noir*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. ISBN 978-14-0514-595-4.
 22. Noir Film Festival 2016: Katalog. [filmová festival] [online]. 4. ročník. 2016, s. 32-37. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: https://www.noirfilmfestival.cz/cz/wp-content/uploads/2016/09/nff2016_katalog.compressed.pdf.
 23. PHILLIPS, Gene D. *Exiles in Hollywood: major European film directors in America*. London: Associated University Presses, 1998. ISBN 978-09-3422-349-2.
 24. PÍCHOVÁ, Tereza. *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tysrz3/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain. Ph.D.
 25. PLACEOVÁ, Janey, PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: URSINI, James, SILVER, Alain. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 65-75. ISBN 08-791-0197-0.
 26. Pocta Otto Premingerovi. [filmový festival] [online]. 2016 [cit. 2020-01-10].

- Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/novinky/1264-pocta-otto-premingerovi>.
27. PREMINGER, Otto. *Preminger: an autobiography*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977. ISBN 978-03-8503-480-7.
 28. *Sense of Cinema* [online]. [cit. 2020-02-28]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com>.
 29. SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1981. ISBN 978-00-7553-623-9.
 30. SILVER, Alain, URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996. ISBN 978-08-7910-197-8.
 31. *Šílenství ve dvou, folie a deux, sdílený prelud, indukovaná psychóza - příznaky, projevy, symptomy*[online]. In: SZOTKOWSKA, CIEŠLAR, Jana, MUDr. 2016 [cit. 2020-04-02]. Dostupné z: <https://www.priznaky-projevy.cz/psychiatrie-sexuologie/1175-silenstvi-ve-dvou-folie-a-deux-sdileny-prelud-indukovana-psychoza-priznaky-projevy-symptomy>.
 32. The Editors of LIFE. *LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*. USA: Single Issue Magazine, 2016. ISBN 978-16-8330-440-1.
 33. THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988. ISBN 978-06-9101-453-1.
 34. THOMPSONOVÁ, Kristin. Closure within a Dream? Point of View in Laura. In: THOMPSONOVÁ, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 162-194. ISBN 9780691067247. ISBN 978-06-9101-453-1.
 35. THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
 36. THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. Roč. 10, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).
 37. TOMASHEVSKIJ, B. V., SEEMANN, Klaus-Dieter. *Theorie der Literatur, Poetik*. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1985. ISBN 3447025158.
 38. USPENSKY, Boris. *A poetics of composition: the structure of the artistic*

text and typology of a compositional form. Přel. Valentina Zavarin, Susan Wittig. Berkeley, Los Angeles: University of California press, 1983. ISBN 978-05-2004-788-4.

Obrázková příloha



3.1 – Padlý anděl



3.2 – Tam, kde ulice končí



5.1 – Laura



5.2 – Laura



5.3 – Laura



5.4 – Laura



5.5.1 – Laura



Krátký život.

5.5.2 – Laura



5.6 – Laura



5.7 – Laura



Najde nás tu spolu, Lauro,

5.8 – Laura



6.1 – Padlý anděl



6.2 – Padlý anděl



6.3 – Padlý anděl



6.4 – Padlý anděl



7.1 – Ve víru



7.2 – Ve víru



7.3 – Ve víru



7.4 – Ve víru



8.1 – Tam, kde ulice končí



8.2 – Tam, kde ulice končí



8.3 – Tam, kde ulice končí



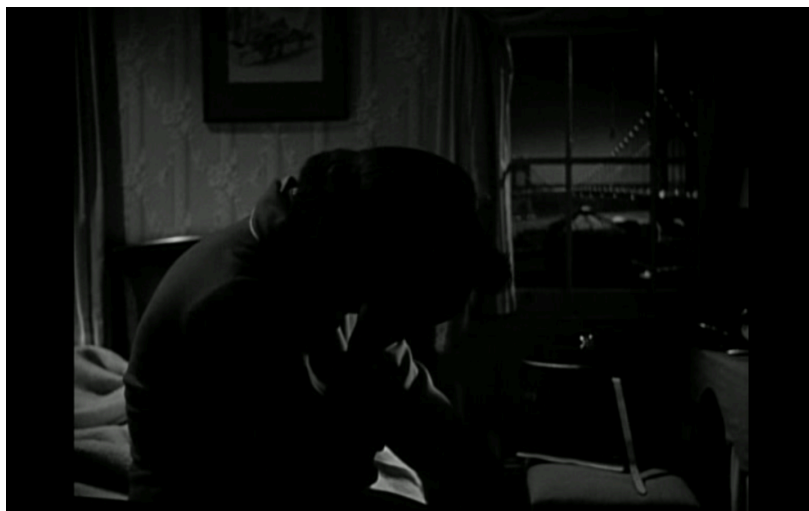
8.4 – Tam, kde ulice končí



8.5 – Tam, kde ulice končí



8.6 – Tam, kde ulice končí



8.7 – Tam, kde ulice končí



I buy that, Lieutenant.

8.8 – Tam, kde ulice končí



9.1 – Třináctý dopis

NÁZEV:

Poetika filmů noir Otto Premingera

AUTOR:

Bc. Tereza Píchová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se zabývá analýzou stylových a narativních filmových složek šesti filmů noir režiséra Otto Premingera. Analyzovanými filmy jsou *Laura* (1944), *Padlý anděl* (1945), *Ve víru* (1949), *Tam, kde ulice končí* (1950), *Třináctý dopis* (1951) a *Andělská tvář* (1953). Práce metodologicky vychází z neoformalistického přístupu popsaného Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou v knihách *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* a *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Neoformalistická analýza je doplněna o poetiku filmu Davida Bordwella popsanou v knize *Poetics of Cinema*. Studentka se nejprve věnuje teoreticko- metodologickému vymezení a poté analýzám narativní formy a stylových systémů u jednotlivých filmů. Během jednotlivých analýz se postupně utvářely vzorce kontinuity a změny, které identifikují Otto Premingera jako autorskou osobnost, která v rámci skupinového stylu žánru filmu noir uplatňuje své specifické postupy. Objevují se vzorce v rámci stylových systémů i narativní formy, kde Preminger zkoumá téma dobra, zla a lidské morálky, či zkoumá hranice mezi sněním a realitou. Závěrem studentka získané poznatky shrnuje a určuje vzorce kontinuity a změny, jejichž funkčnost je ověřitelná pomocí nástrojů a pojmů neoformalistické analýzy použitých v analýze.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Laura, Padlý anděl, Ve víru, Tam, kde ulice končí, Třináctý dopis, Andělská tvář, Otto Preminger, film noir, neoformalistická analýza

TITLE:

Poetics in Otto Preminger's Film Noirs

AUTHOR:

Bc. Tereza Pichová

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, PhD

ABSTRACT:

The subject of this master's thesis is the analysis of stylistic and narrative film elements in six film noirs directed by Otto Preminger. These are the following: *Laura* (1944), *Fallen Angel* (1945), *Whirlpool* (1949), *Where the Sidewalk Ends* (1950), *13th Letter* (1951), and *Angel Face* (1953). The methodology of the thesis stems from the neoformalist approach described by David Bordwell and Kristin Thompson in *Film Art: An Introduction* and *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. The neoformalist analysis is complemented by David Bordwell's film poetics, as described in *Poetics of Cinema*. The author initially deals with the theoretical and methodological framework, and then she analyses the narrative structures and style systems in individual films. As a result of applying individual analyses, the patterns of continuity and change crystallise and identify Otto Preminger as a distinct author who uses specific techniques within the film noir style genre. These are patterns in style systems and narrative forms where Preminger explores the themes of good, evil, and human moral and probes the borders between the oneiric and real. The student concludes by summarising the knowledge acquired and determining the patterns of continuity and change. The functionality of these patterns is to be verified by using neoformalist tools and concepts incorporated in the student's own analysis.

KEYWORDS:

Laura, Fallen Angel, Whirlpool, Where the Sidewalk Ends, 13th Letter, Angel Face, Otto Preminger, film noir, neoformalist analysis